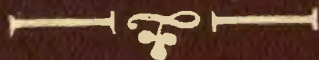


86.534.3/318)

И-90

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
4

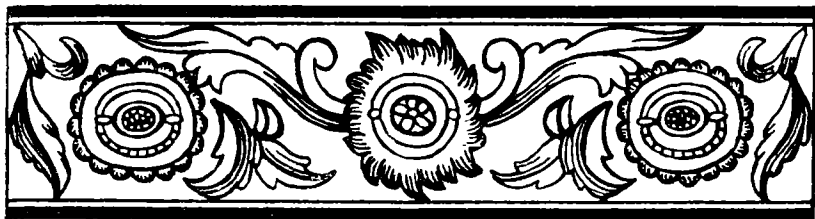
Допущено Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для театроведческих факультетов высших театральных учебных заведений.





НЕМЕЦКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

В то время как во Франции происходила великая буржуазная революция, в Германии продолжали держаться старые формы государственной и общественной жизни. По-прежнему раздробленная на сотни княжеств, Германия управлялась карликовыми самодержцами. «Каждый из этих 1000 князей — абсолютный монарх; это — грубые, невежественные негодяи, от которых нечего ждать совместных действий, — писал Ф. Энгельс, язвительно прибавляя: — но наиболее позорное их преступление — *самый факт их существования*»¹.

Политическая раздробленность страны мешала процессу перехода от феодального способа производства к капиталистическому. Этот процесс происходил в Германии чрезвычайно медленно и в необыкновенно уродливых формах. Германская буржуазия, распыленная по мелким княжествам, была лишена сознания своего национального единства. Она во всем зависела от князей, чиновников и помещиков-юнкеров. Ф. Энгельс пишет о немецком бюргерстве: «Оно приобрело свойственный ему крайне резко выраженный характер трусости, ограниченности, беспомощности и неспособности к какой бы то ни было инициативе, между тем как почти все другие крупные народы как раз в это время переживали быстрый подъем»².

Экономически отсталая Германия не была готова к буржуазной революции, потому что не существовало еще такой со-

¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. X, 1948, стр. 347.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 419.

циальной силы, которая возглавила бы борьбу народа против прогнившего феодального строя. Пролетариата в Германии в это время еще не было. Трусливое немецкое бюргерство больше всего боялось движения народных масс.

Наибольшим влиянием среди германских государств пользовалась Пруссия. Это небольшое королевство, возглавляемое династией Гогенцоллернов, было главным оплотом реакции в стране. Именно в это время сложилось понятие «пруссачества», то есть культура грубой силы, оголтелого национализма, тупой ненависти ко всем другим странам, раболепного пресмыкательства перед властями. Этот пруссаческий дух был ненавистен всем передовым людям Германии — Лессингу, Гёте, Шиллеру. И все же пруссачество было огромной силой, которая в дальнейшем объединила Германию, возглавив внутреннюю и внешнюю политику страны.

Французская буржуазная революция произвела в Германии огромное впечатление. Она «точно молния ударила в этот хаос, называемый Германией»¹. Под непосредственным влиянием событий во Франции уже в августе 1789 года вспыхнули крестьянские волнения в Эльзасе, в прирейнских землях. В августе 1790 года произошло крестьянское восстание в Саксонии, а в августе 1793 года — в Силезии.

События французской революции всколыхнули немецкое бюргерство, заставили его проснуться от многовековой спячки. пробудили энтузиазм. Правда, говорит Ф. Энгельс, «это был энтузиазм на немецкий манер, он носил чисто метафизический характер и относился только к теориям французских революционеров». Дальнейшее углубление французской революции привело к тому, что «этот энтузиазм Германии сменился фанатической ненавистью к революции»².

Германские князья и юнкерство попытались дать отпор наступлению революции, грозившей распространиться по Германии. Подстрекаемые Англией, Австрия и Пруссия начали подготовку к войне против революционной Франции. Результатом провокационной политики Австрии и Пруссии было то, что революционная Франция сама объявила войну Австрии (апрель 1792 года), после чего она оказалась также в состоянии войны с Пруссией, связанной с Австрией союзным договором. Эта война была неудачна для пруссаков. Французские войска вскоре подошли к Рейну. Народные массы Рейнской области встречали французов как своих освободителей. В городе Майнце местные демократы под руководством писателя Георга

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 562.

² Там же, стр. 562—563.

Форстера создали революционное правительство — Майнцскую коммуну.

Французская революция оказала большое влияние на общественную жизнь Германии. Это влияние проявилось в различных сферах идеологии. Наиболее значительные явления духовной культуры Германии конца XVIII и начала XIX века — германский классический идеализм в философии, немецкий романтизм в литературе — косвенно порождены французской революцией. Но конкретные исторические условия, сложившиеся в Германии конца XVIII — начала XIX века, обусловили решительное преобладание в немецкой философии, литературе и искусстве консервативных течений и взглядов.

Таково, например, воздействие наполеоновских завоеваний. Правление Наполеона длилось в Германии с 1805 по 1813 год. Энгельс писал: «Наполеон не был для Германии неограниченным деспотом, как утверждают его враги. Наполеон был в Германии представителем революции, он распространял ее принципы, разрушал старое феодальное общество. ...Наполеон разрушил Священную Римскую империю и сократил в Германии число мелких государств путем образования более крупных. Он принес с собой в завоеванные страны свой кодекс законов, который был бесконечно выше всех существовавших кодексов и в принципе признавал равенство. Он заставил немцев, которые до тех пор жили только *частными интересами*, направить свои силы на осуществление великих идей, на служение более высоким общественным интересам»¹.

Но, будучи представителем более прогрессивной общественной формации, Наполеон вел себя в Германии после поражения прусской армии при Йене (1806) как настоящий иноземный захватчик: его политика вызвала в немецком народе огромное возмущение и подъем патриотических чувств. В Германии началось широкое народно-освободительное движение против иноземцев-французов. Немецкий народ воевал с Наполеоном совершенно «самостоятельно и независимо от высочайших распоряжений»², по выражению К. Маркса. Воюя против Наполеона, он воевал также против феодальных пережитков, опутывавших его существование.

Между тем прусские юнкеры во главе с бездарным и трусливым королем Фридрихом-Вильгельмом III старались использовать народную борьбу против Наполеона для укрепления своего господства. Фридрих-Вильгельм III обещал народу конституцию, формально провозгласил отмену крепостного состоя-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 2, стр. 563—564.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVI, стр. 80.

ния и согласился на ряд реформ, которые были им отменены после поражения Наполеона. Таким образом, освободительная война 1813—1814 годов способствовала не ослаблению, а укреплению германского юнкерского государства. Правящие классы Германии постарались превратить здоровый патриотизм немецкого народа в реакционный национализм, нашедший выражение в публицистике, литературе, искусстве.

После падения Наполеона реакция в Германии еще более усилилась. Господствующие классы использовали его поражение для укрепления феодально-абсолютистского строя. На Венском конгрессе (1814—1815) был организован вместо уничтоженной Наполеоном Священной Римской империи Германский союз, состоящий из тридцати четырех монархий и четырех вольных городов. Руководящую роль в Германском союзе играла Австрия и ее знаменитый реакционный министр князь Меттерних. В то же время Пруссия стала одним из самых активных членов организованного Меттернихом по предложению российского императора Александра I Священного союза, задачей которого была борьба с революционным движением во всех странах, а также укрепление монархических и религиозных устоев.

После 1815 года прусское юнкерство больше прежнего усилило политический гнет, зорко следя за тем, чтобы в печать или на сцену не проникла какая-либо политическая крамола. Либерально-буржуазная оппозиция в Германии этого времени едва давала о себе знать. Ее единственное заметное проявление с 1815 по 1830 год — демократическое движение студенческих кружков, так называемых буршеншафтов. Движение это было в политическом отношении крайне слабым и расплывчатым. Однако в условиях жизни Германии этих глухих годов даже деятельность буршеншафтов казалась опасной немецким реакционерам.

18 августа 1817 года германские студенты решили торжественно отпраздновать двойную годовщину — германской Реформации (1517) и Лейпцигской битвы народов (1813). Они организовали большое празднество в Вартбургском замке близ Эйзенаха. Во время этого празднества были торжественно сожжены эмблемы деспотизма: капральская шапка и палка, косичка и офицерский мундир. Вслед за тем в университетском городе Йене был организован в 1818 году Всеобщий студенческий союз, преследовавший цели политической активизации студенчества. Наконец, 23 марта 1819 года студент К. Занд заколол реакционного писателя и драматурга Августа Коцебу, подозреваемого в шпионаже в пользу российского самодержавия. Это политическое убийство произвело гигантские впечатление во всем цивилизованном мире. Сам Пушкин воспел в стихотворении

«Кинжал» подвиг юного Занда, друга свободы и врага деспотизма.

Все перечисленные симптомы начавшейся активизации немецкого студенчества вызвали решительный отпор со стороны властей. Собравшаяся в курортном городе Карлсбаде (ныне — Карловы Вары) конференция представителей немецких государств приняла в сентябре 1819 года по предложению Меттерниха реакционнейшие Карлсбадские постановления, поставившие университеты под строжайший надзор и установившие еще более строгий цензурный режим для книг, периодических изданий и спектаклей. В частности, согласно Карлсбадским постановлениям, запрещалось упоминать со сцены слово «бог», выводить в пьесах служителей культа, коронованных лиц и представителей высшей администрации. В Майнце была создана Центральная следственная комиссия по политическим делам. Участники патриотического движения 1813 года подвергались репрессиям. Печать была совершенно задавлена, в университетах установлен политический шпионаж.

Политическое господство в Германии принадлежало в это время Австрии, а экономическое — Пруссии. По своему экономическому развитию Германия продолжала отставать от передовых европейских стран. Большинство населения (свыше 70%) жило в деревне и было связано с сельским хозяйством, а последнее было еще сковано феодальными отношениями. Юнкерство сохранило в Пруссии почти все привилегии. Оно увеличило свои огромные владения и получило возможность перестраивать свое хозяйство на новый, капиталистический лад, в то же время сохраняя в деревне значительные остатки феодализма. Этот путь развития капитализма в сельском хозяйстве, называемый прусским, особенно труден, особенно мучителен для народных масс.

Развитие капитализма в городе также встречало на своем пути большие препятствия. Хотя в Германии с начала XIX века получила большое распространение капиталистическая мануфактура, а в 1820-х годах значительно усилилось также машинное производство (особенно в Рейнской области, Саксонии и Силезии), тем не менее господствующее место продолжало занимать ремесленное производство. Политическая раздробленность Германии, внутригерманские таможенные перегородки значительно тормозили развитие капитализма. Потому огромное значение имело создание Германского таможенного союза (1834), способствовавшего образованию внутреннего рынка в Германии. Создание Таможенного союза содействовало усилению политического влияния Пруссии. Оно же дало сильный толчок развитию германской индустрии. В результате развития в Гер-

мании крупной промышленности начинает крепнуть рабочий класс, который выступает в 1840-х годах уже как самостоятельная общественная сила.

Освободительное движение в Германии, начинающееся после окончания борьбы против Наполеона, проходит в своем развитии через три этапа. На первом этапе в этом движении ведущую роль играли буржуазные. Вторым этапом освободительного движения (1830—1840) связан с огромным влиянием Июльской революции 1830 года во Франции на общественно-политическую жизнь Германии. Эта революция дала мощный толчок росту в Германии либерального и демократического движения. Под влиянием французских революционных событий происходят волнения во многих германских государствах. Но уже в эти годы немецкая буржуазия настолько боялась рабочего движения, что готова была на любой компромисс с прусской монархией и юнкерством.

Буржуазия видела в прусском государстве силу, способную объединить Германию и утвердить германскую промышленность не только на внутреннем, но и на внешнем рынке. Действительно, Пруссия была в это время наиболее развитым германским государством, которое и в экономическом и в политическом отношении могло возглавить борьбу за объединение страны. Но планы объединения Германии «сверху» не соответствовали интересам народных масс, которые мечтали, что в результате объединения Германия превратится в демократическую республику.

На втором этапе германского освободительного движения главной его силой становится радикальная демократическая интеллигенция, а главной формой движения — тайные общества, из которых наиболее знаменитое было связано с революционным драматургом Георгом Бюхнером. Новый момент в деятельности таких обществ 1830-х годов — появление наряду с радикальной интеллигенцией в этих кружках все большего количества ремесленников. Деятельность тайных кружков серьезно беспокоила австрийское и прусское правительства. Сначала в Теплице, а затем в Вене состоялись конференции министров Австрии, Пруссии и России, принявшие ряд решений о борьбе с развитием прогрессивной мысли.

Третий этап германского освободительного движения начинается в 1840 году, когда отчетливо изменяется его социальный характер. Оно становится теперь рабочим движением, в котором молодой германский пролетариат стихийно выступает против капиталистической эксплуатации. В 40-х годах XIX века в ряде областей Германии начинаются забастовки и восстания рабочих. Наиболее значительным из этих восстаний было восстание силезских ткачей в июне 1844 года, воспетое в знаменитом стихо-

творении Гейне, а впоследствии давшее материал для социальной драмы Гауптмана «Ткачи». Правда, рабочий класс Германии тех лет, «неразвитый, выросший в полном духовном порабощении, неорганизованный и даже еще не способный к самостоятельной организации, только смутно чувствовал глубокую противоположность своих интересов интересам буржуазии»¹, — пишет Ф. Энгельс. И все же наиболее передовые представители немецких рабочих уже создают в это время первые социалистические организации. Уже в 1833 году был создан Союз отверженных, а в 1836 году Союз справедливых, развивавшийся вначале под влиянием идей утопического уравнительного коммунизма.

В 1840-х годах демократическое движение в стране очень усилилось. В Германии начала назреть буржуазная революция. В эти годы на политическое поприще выступили будущие великие вожди рабочего класса, основоположники научного социализма Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Уже в свои молодые годы они занимались критической переработкой и обобщением всего лучшего, что было создано человеческой мыслью в области философии, экономики и политической мысли, и создали принципиально новое учение, порожденное мировоззрением революционного пролетариата, — научный социализм (марксизм). На страницах ряда периодических изданий («Рейнская газета», «Немецко-французские ежегодники», «Немецко-Брюссельская газета», «Форвертс») Маркс и Энгельс призывали немецкий народ к борьбе за демократию, за социализм. Они коренным образом реорганизовали Союз справедливых, превратив его в 1847 году в Союз коммунистов, явившийся начальной формой существования партии рабочего класса. Теоретической программой Союза коммунистов был написанный совместно Марксом и Энгельсом «Манифест Коммунистической партии», вышедший в свет незадолго до начала революции 1848 года. В «Коммунистическом манифесте» был дан точный и острый анализ политического положения Европы накануне революции 1848 года, охарактеризованы различные разновидности социализма и определена тактика коммунистов в предстоящей буржуазно-демократической революции.

Выход на историческую арену пролетариата как нового класса, выдвигающего свои самостоятельные требования; появление «Коммунистического манифеста» — первого теоретического документа марксистской мысли; начало революционных событий в Австрии и Пруссии, подхвативших инициативу Франции, в которой произошла уже третья по счету революция, — все это намечает в истории Германии важнейший исторический рубеж.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 16.

Обращаясь к характеристике духовной жизни Германии на грани XVIII и XIX веков, мы сталкиваемся с двумя наиболее значительными явлениями германской культуры — с расцветом идеализма в области философии и с расцветом романтизма в литературе и искусстве.

Отсталая, полуфеодалная Германия породила в конце XVIII века блестящую плеяду философов. Это были Иммануил Кант, Иоганн Фихте, Фридрих Шеллинг и Георг Гегель.

Современники порожденных французской революцией великих социальных преобразований, крупных открытий естествознания, происшедшего в передовых буржуазных странах промышленного переворота, немецкие философы решительно отвергли метафизические представления, утверждая, что нет в природе и обществе ничего застывшего, неподвижного, что все в мире непрерывно изменяется. Учение о единстве мира и о его развитии было великим завоеванием немецкой философии, ее ценнейшей исторической заслугой. В этой мысли объективно была заложена идея необходимости общественного прогресса, изменения существующих порядков. К. Маркс назвал философию И. Канта «немецкой теорией французской революции»¹, и эту характеристику в равной мере можно отнести к раннему периоду творчества Фихте, Шеллинга, Гегеля.

У всех этих философов в той или иной форме звучала антифеодалная мысль, мечты о прогрессивном буржуазном развитии Германии, о коренных социально-экономических преобразованиях. Но в условиях отсталой, раздробленной Германии с трусливой, компромиссной буржуазией буржуазные идеологи, воспринимая идеи французской революции, не видели возможности достигнуть в Германии ее конечных результатов — крушения феодально-абсолютистского строя и расчистки пути для капиталистического развития страны.

Вместо реальной революции в Германии одна за другой совершались только «философские революции».

Все представители немецкой классической философии были идеалистами. Их учение носило чисто умозрительный, крайне абстрактный характер, было полностью оторвано от практических задач общественного развития Германии. Все они начинали с того, что видели во французской революции «величественный восход солнца», по выражению Гегеля, и все в конечном счете приходили к отрицанию революционного пути развития.

Отказ от реального вмешательства в жизнь неизбежно приводил этих философов к примирению с действительностью, к компромиссу с феодальной монархией и сословным обществом, к

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 88.

прославлению религии, к утверждению, что только постепенное введение реформ может изменить старый порядок. Ярче всего эти противоречия сказались в философии Гегеля. Утверждая, что весь мир является результатом саморазвития «абсолютной идеи», некоего мистического мирового духа, вечно движущегося и развивающегося, Гегель пришел к разработке диалектического метода. Это учение о развитии через борьбу внутренних противоречий, через скачкообразный переход количественных накоплений в новое качество — величайшее прогрессивное завоевание немецкой философии. Но реакционная идеалистическая система Гегеля привела его к выводам, решительно противоречащим его диалектическому методу: предел исторического развития, воплощение абсолютной идеи Гегель видел в прусской монархии! С этих же позиций Гегель доказывал «неразумность» революций, утверждал возможность лишь постепенных общественных изменений.

В немецкой идеалистической философии отразилась слабость немецкой буржуазии, ее политическая и экономическая зависимость от феодально-абсолютистского строя Германии и ее страх перед народной революцией.

Все эти черты философии нашли выражение в эстетических учениях Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля.

Отрыв теории от практики, проповедь чисто духовного, субъективно-идейного освобождения в эстетической мысли привели к отказу от просветительского социального, насыщенного политической мыслью реалистического искусства.

Уже Кант (1724—1804) сформулировал теорию «чистого», «незанимательного» искусства, не связанного ни с какими жизненными условиями и потребностями человека. С точки зрения Канта, красота — это чистая форма, прекрасное есть «целесообразное без цели», наслаждение, получаемое от восприятия искусства, не связано с содержанием искусства, с его познавательным характером. Искусство — это игра. В художнике Кант видел носителя гениальной, не познаваемой разумом способности к свободной деятельности духа, воссоздающего реально недостижимую для человека гармонию между необходимостью и свободой. Искусство, таким образом, существует не во имя достижения определенных жизненных целей, а вместо них. В этом учении Канта исторически ценно его стремление преодолеть созерцательность, эмпиричность эстетических теорий XVIII века. Но вместе с тем идеалистический, формалистический характер эстетики Канта и черты иррационализма в его определении творческого гения художника были отражением типичного для немецкой мысли отрыва теоретической мысли от реальных общественных задач.

Значительный толчок к дальнейшему развитию немецкой эстетики дал Фихте (1762—1814), хотя сам он разработкой эстетических вопросов не занимался. В субъективно-идеалистической философии Фихте немецкие романтики нашли предпосылки для многих важнейших принципов романтической эстетики, в частности учения о романтической иронии — вершины субъективистских устремлений немецкого романтизма.

Больше всех других философов был связан с романтиками Шеллинг (1775—1854). Он входил в Йенский кружок, разрабатывал вопросы эстетики и даже специально — эстетики драмы. Большое значение, которое имеет в философской системе Шеллинга эстетика, объясняется тем, что он считал высшей формой духовной деятельности не нравственное сознание (как Фихте), а эстетическое. Говоря о том, что искусство независимо от природы, что в нем отражается бесконечное, а дух и материя сливаются в единство, свободное от противоречий, Шеллинг выводил немецкое бюргерство от общественно-политической практики в мир фантазии, в эстетическое созерцание.

Если в ранних сочинениях Шеллинга можно найти некоторые отзвуки идей французской революции, то в последний период своей деятельности он объявил себя сторонником мистической «философии откровения» и стал, по определению Н. Г. Чернышевского, «символом обскурантизма»¹.

Один из идейных вождей реакционного романтизма, Шеллинг вел борьбу против материалистической эстетики Дидро и Лессинга. Он принципиально провозглашал задачей искусства уход от действительности, видел в нем мистическую силу, стоящую выше жизни, выше науки, и предлагал заменить научное познание «новой мифологией».

Наиболее крупным из немецких философов-идеалистов был Гегель (1770—1831). По словам Энгельса, философия Гегеля «охватила несравненно более широкую область, чем какая бы то ни было прежняя система, и развила в этой области еще и поныне поражающее богатство мыслей»².

Классики марксизма-ленинизма дали в своих трудах подлинно научную оценку философии Гегеля, и в частности его диалектического метода. Вскрывая заключенное в ней рациональное зерно — идею развития, они показали, что эта идея скачкообразного развития, в сущности, противоречила консервативной философской системе Гегеля. Хотя гегельянская идеалистическая диалектика и марксистская материалистическая диалектика полярно противоположны по своему существу, Маркс и Эн-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 3, 1947, стр. 23.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 278.

гельс считали диалектику Гегеля «величайшим приобретением классической немецкой философии»¹ и признавали зависимость своей философии от диалектики Гегеля.

356758

Большой вклад внес Гегель и в развитие эстетики. Он видел в прекрасном одну из форм выражения абсолютной идеи и утверждал, что прекрасное в искусстве выше прекрасного в природе, потому что искусство создает идеал, очищенный от всего материального. Это положение Гегеля было подвергнуто резкой критике в трудах Н. Г. Чернышевского, и в частности в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». Тем не менее эстетика Гегеля явилась шагом вперед по сравнению с эстетикой Канта, Фихте и Шеллинга благодаря пронизывающей ее идее развития, проходящего через борьбу внутренних противоречий. Поэтому искусство, по мысли Гегеля, должно показывать противоречия, коллизии, конфликты общественной и семейной жизни. Глубокие мысли содержатся и в учении Гегеля о диалектическом единстве формы и содержания в искусстве, о диалектическом сочетании в характере общего и индивидуального, о единстве характера и обстоятельств. Требуя содержательности искусства, Гегель выступил тем самым против формалистических тенденций в немецкой эстетической мысли.

Однако в эстетике Гегеля, так же как во всей его философии, проявилось противоречие между его диалектическим методом и реакционной идеалистической системой, которая в конечном счете привела его к выводу о переходе абсолютного духа из искусства в религию.

Философия Гегеля отметила высшую точку в истории немецкого идеализма. Под воздействием развития капиталистических отношений в Германии, сопровождавшегося бурным ростом пролетариата и его участием в германском освободительном движении 40-х годов XIX века, начался процесс разложения германского идеализма. Это особенно ярко проявилось в разделении последователей Гегеля на два крыла — правых и левых гегельянцев (младогегельянцев). Правые гегельянцы развивали наиболее реакционные стороны философии Гегеля, они прославляли прусскую юнкерскую монархию и церковь. Левые гегельянцы (Штраус, Штирнер, братья Бауэры и другие) были идеологами немецкой буржуазии, половинчатой в своих требованиях. Они пренебрежительно относились к народу и считали, что весь ход истории зависит от «критически мыслящих» личностей. Ранние философские работы Маркса и Энгельса — «Святое семейство» (1845) и «Немецкая идеология» (1845—

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 21, стр. 37.

1846) — направлены против младогегельянцев, воззрениям которых основоположники марксизма наносят здесь сокрушительный удар.

Из среды младогегельянцев вышел первый выдающийся немецкий философ-материалист Людвиг Фейербах (1804—1872), представитель наиболее радикальных слоев германской буржуазии, стремившихся порвать связи с теологией и усвоить последовательно научное мировоззрение. Фейербах показал связь гегелевского идеализма с религией, разоблачил религиозное представление о бессмертии души. В своей книге «Сущность христианства» (1841) он доказал, что божество всегда является фантастическим отражением человеческих представлений. Фейербах доказывал первичность материи и вторичность сознания. Но его материализм был еще метафизическим, созерцательным. Энгельс говорил, что Фейербах материалист «внизу» (в понимании природы) и идеалист «вверху» (в понимании общественных явлений). В отличие от идеалистов, прославлявших прусскую монархию, Фейербах был сторонником республики, но он отрицал классовую борьбу и не желал принимать участие в германской революции 1848—1849 годов. Классики марксизма высоко ценили Фейербаха как своего ближайшего предшественника, но в то же время и Маркс в своих «Тезисах о Фейербахе» и Энгельс в книге «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» показали слабые стороны материализма Фейербаха, его абстрактно-теоретический характер, отсутствие в нем связи с общественной практикой. Эта ограниченность фейербаховского материализма показана Марксом в последнем из его «Тезисов о Фейербахе»: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»¹. В этих словах раскрыто также коренное отличие марксистской философии от всех предшествовавших ей течений домарксистской философской мысли.

Сам Фейербах не занимался вопросами эстетики. Однако его ближайшим учеником был Герман Геттнер (1821—1882), видный литературовед и искусствовед, автор книг «Романтическая школа в ее связи с Гёте и Шиллером» (1850), «Современная драма» (1852) и капитального труда «История всеобщей литературы XVIII века» (1856—1870). Геттнер говорил о внутреннем взаимодействии искусства и жизни, он пытался раскрывать общественные противоречия в развитии искусства, устанавливал взаимодействия литератур Англии, Франции и Германии, объясняемые социальными причинами. Однако Геттнер не был последовательным материалистом. В его работах, особенно на-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 4.

писанных в последние годы жизни, проявляются черты буржуазного позитивизма и эклектизма.

Если господствующим направлением в германской философии первой половины XIX века был идеализм различных видов, то господствующим направлением в литературе и искусстве Германии того же времени был романтизм. Он сложился в 90-х годах XVIII века, то есть в то самое время, когда во Франции происходила буржуазная революция, и так же, как немецкая идеалистическая философия, был выражением реакции на французскую революцию и подготовившую ее просветительскую литературу.

Хотя Германия — классическая страна реакционного романтизма, неверно было бы видеть в ее романтическом искусстве некий единый поток, не замечать наличия в нем, пусть слабого, течения прогрессивного романтизма. В истории немецкого романтизма можно различить три основных этапа развития. Первый этап (1792—1799) наступает сразу после осуществления французской буржуазной революции и является как бы ее первым теоретическим результатом. Ранние романтики (Гёльдерлин, молодой Ф. Шлегель) выступают как почитатели античной демократии и противники современного социального уклада, несущего страдания человечеству. Отражение культуры античной демократии можно найти во многих произведениях первых романтиков. Они же создают программу художественного обновления литературы. Главным теоретиком и популяризатором этой программы был А. В. Шлегель, чьи лекции об искусстве и драме переводились на многие языки. Резиденцией кружка ранних романтиков был университетский город Йена. К числу йенских романтиков принадлежал еще Тик, высмеивавший в своих сказочных комедиях мелкокняжеские немецкие дворы и состояние тогдашней немецкой сцены.

Второй этап в развитии немецкого романтизма (1800—1806) обусловлен тем, что в Европе начинают консолидироваться реакционные силы, имеющие задачей задушить французскую революцию, а в самой Франции правление Директории сменяется военной диктатурой Наполеона, задушившего последние остатки демократических свобод. Существование раннего прогрессивного романтизма оказалось в Германии крайне непродолжительным, и на смену ему пришел (еще в период господства Йенского кружка) реакционный романтизм, провозгласивший возвращение к средневековью и его сословно-цеховым учреждениям, якобы «органичным» для Германии, и призывавший вернуться к католицизму как лучшей форме духовной жизни. Признанным главой этого реакционного романтизма был Новалис (Фридрих фон Гарденберг, 1772—1801). Он пропагандировал религиозное

откровение и мистическую фантастику в своем знаменитом романе «Генрих фон Офтердинген». В статье «Христианство и Европа» (1799) Новалис скорбит об утерянной власти католической церкви, обуздывающей вольнодумство. На позиции реакционного романтизма Новалиса постепенно переходят недавние прогрессивные романтики братья Шлегели и Тик. Этот переход завершается их возвращением в лоно католической церкви. Если на первом этапе философским авторитетом романтиков был Фихте, еще проникнутый сочувствием к идеям буржуазной революции, то на втором этапе любимыми философами романтиков становятся Шеллинг и Шлейермахер, автор книги «Речи о религии», посвященной прославлению религиозного чувства.

Третий этап в истории немецкого романтизма определяется широким национально-освободительным движением против завоевательной политики Наполеона и хронологически связан с ним (1806—1815, то есть от йенского разгрома Германии Наполеоном до падения Наполеона). В эти годы основной задачей искусства является служение патриотическим идеям, пропаганда освободительной войны против французских захватчиков. Однако освободительное движение в Германии вследствие слабости немецкого бюргерства зачастую сочетается с идеализацией средневековья и феодально-церковных традиций. В эту пору среди романтиков растет интерес к народному творчеству. Это находит выражение в собирании народных песен Брентано и Арнимом («Чудесный рог мальчика», 1806—1808) и народных сказок братьями Гриммами (1812—1816). Но так как руководство освободительным движением было захвачено прусским юнкерством, то народно-освободительные тенденции заглушались у ведущих романтиков этого периода националистическими устремлениями. Это имело место и у наиболее талантливого немецкого драматурга-романтика Клейста.

После падения Наполеона в Германии усиливается политическая реакция. Это вызывает начало освободительного движения, направленного уже против внутренних врагов — собственных реакционных правителей. Годы освободительного движения (1815—1848) — это время окончательного распада романтизма. Правда, некоторые крупные писатели-романтики (например, Э. Т. А. Гофман) продолжают писать после 1815 года, но на драматургическом поприще выступают преимущественно эпигоны романтизма. Наиболее талантливые драматурги этого периода (Платен, Иммерман, Габбе) борются против реакционного романтизма за драму, правдиво отражающую историческое прошлое или современную жизнь.

Июльская революция 1830 года, открывшая новый этап в истории германского освободительного движения, дала значи-

тельный толчок также немецкой драматургии, которая вступает теперь на путь реалистических исканий и создания новых жанров — историко-революционной и современной социальной драмы. Оба жанра были впервые разработаны Георгом Бюхнером, первым революционным драматургом Германии.

Вслед за Бюхнером значительную роль в истории немецкой драматургии 1830-х и 1840-х годов сыграли драматурги, объединенные в обществе «Молодая Германия». Находясь под идейным влиянием самых передовых немецких писателей этого периода — пламенного политического публициста Людвига Бёрне и великого революционного поэта Генриха Гейне, младогерманцы (Гуцков, Лаубе, Винбарг и другие) провели значительную борьбу против традиций и пережитков реакционного романтизма, за создание политически актуальной, тенденциозной драмы. В творчестве младогерманцев немецкая драма в значительной степени приблизилась к реализму. Вместе с тем их драматургии были присущи абстрактно-идеологизированный характер, политическая расплывчатость, поверхностная тенденциозность, создание наивных рецептов общественных реформ. Эти черты, на которые впервые указал Ф. Энгельс, находятся в прямой зависимости от политической отсталости немецкой либеральной буржуазии, ее оторванности от народа, раболепного отношения к монархии и дворянству.

Немецкое сценическое искусство этого периода несравненно более богато крупными достижениями, чем драматургия. Ставя произведения Шекспира, Лессинга, Гёте, Шиллера, немецкий театр первой половины XIX века выдвинул таких выдающихся мастеров, как великий романтический актер Германии Л. Девриент, замечательный актер-реалист К. Зейдельман, один из основоположников немецкой режиссуры К. Иммерман и много других, продвинувших театр Германии по пути прогрессивного развития.

У ИСТОКОВ НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ (ГЕЛЬДЕРЛИН)

Хотя немецкий романтизм в целом характеризуется отчетливым преобладанием реакционного, аристократического течения над прогрессивным, демократическим, на первом этапе развития немецкого романтизма соотношение между прогрессивными и реакционными тенденциями является иным, чем на последующих этапах. Первая реакция на революционные события во Франции была в Германии положительной. Подавляющее большинст-

во романтической молодежи 1790-х годов было настроено сочувственно по отношению к французской революции и даже к ее наиболее демократическому, республиканскому крылу. Таков немецкий якобинец Георг Форстер (1754—1794), активный деятель Майнцской коммуны, остро ненавидевший дворянство и духовенство, редактировавший первую в Германии республиканскую газету «Друг народа». Таков Готфрид Зейме (1763—1810), выступавший в годы реакции против немецкого княжеского абсолютизма и реакционного юнкерства, а впоследствии, во время разгрома Пруссии Наполеоном, призывавший немецкий народ к национально-освободительной борьбе. Таков замечательный немецкий романист Жан Поль Рихтер (1763—1825), выступавший против идеалистической философии Фихте и против реакционных взглядов йенских романтиков. Таков, наконец, передовой немецкий поэт, романист и драматург Фридрих Гёльдерлин (1770—1843), которого А. В. Луначарский правильно назвал «первым великим романтиком в Германии»¹.

Гёльдерлин был одним из немногих немецких бюргерских писателей, которых разбудила французская революция, но которые после спада революционной волны не перешли в лагерь дворянской реакции. Его творчество связано с идеями большого исторического переворота, пережитого в это время всей Европой.

Гёльдерлин был сыном пастора и учился в духовной семинарии в Тюбингене, где он сидел на одной школьной скамье с Шеллингом и Гегелем. Уже в семинарии он проникся отвращением к церкви и духовенству. Гёльдерлин много занимался в школьные годы философией, изучал творения Платона, Спинозы и Канта. Покинув семинарию, вел скитальческую жизнь, живя в различных богатых домах в качестве домашнего учителя. Гёльдерлин был необычайно нервным, впечатлительным человеком. Пережитая им личная трагедия обострила состояние его здоровья, и он заболел неизлечимой психической болезнью, едва достигнув тридцати лет.

Творчество Гёльдерлина складывается в годы расцвета «веймарского классицизма», когда на немецкой почве еще живут традиции Просвещения и своей зрелости достигают Гёте и Шиллер. Гёльдерлин во многом связан с лучшими заветами просветительской культуры. Ставшая одной из центральных в творчестве Гёльдерлина проблема раскрепощения человека, неприятие мелочного убожества немецкой действительности и противопоставление ей безграничной красоты и свободы природы, попытка найти воплощение гармонического идеала в ан-

¹ А. В. Луначарский, История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 2, 1924, стр. 81.

тичной древности — все это сближало духовные искания Гёльдерлина с настроениями его великих старших современников.

Но творческая жизнь Гёльдерлина началась непосредственно в годы французской революции, и в развитии своем она неотделима от результатов, к которым привел революционный переворот. С первых шагов Гёльдерлин выступает как поэт-романтик. Потрясенный вестью о событиях во Франции, девятнадцатилетний поэт пишет гневные, мятежные сатирические стихи. Все последующее творчество Гёльдерлина — его лирическая поэзия, роман «Гиперион» и т. д. — это непрестанный гимн человеку, его созидательной мощи, это беспредельная вера в глубину и силу человека. В этом прославлении человека непосредственно находит выражение пафос революционных лет.

При сохранении верности идеалу освобожденной личности у Гёльдерлина раньше, чем у кого-либо из его современников, нарастает ощущение разрыва между величественными завоеваниями современности, высокими идеями свободы и реальными жизненными обстоятельствами. Это определило принципиальное отличие романтического героя Гёльдерлина от образов, созданных Шиллером и Гёте, которые продолжали хранить веру в идеал гармонической личности. Для героя Гёльдерлина характерен протестующий пафос, мятущийся дух, противоречия с самим собой и вечное стремление к недостижимому идеалу свободы и красоты, воплощение которого сам Гёльдерлин видел в исчезнувшем мире Древней Эллады. Гёльдерлин восторгался в античности всем, начиная от пантеистически истолкованной им греческой религии и кончая бытовыми деталями. Увлечение античностью находило отражение также и в навеянной греческими образцами форме произведений Гёльдерлина.

В своих лучших творениях — лирическом романе «Гиперион» (1797) и трагедии «Смерть Эмпедокла» (1799) — Гёльдерлин создает образы героев, страстно борющихся за освобождение человечества от всех видов порабощения и погибающих в борьбе за эту мечту. «Смерть Эмпедокла» — первое драматическое произведение, вышедшее из-под пера немецких романтиков. В центре пьесы стоит образ древнегреческого философа Эмпедокла, уроженца города Агригента в Сицилии, жившего в V веке до нашей эры. Философские воззрения Эмпедокла в изложении Гёльдерлина крайне неопределенны. Но Эмпедокл изображен Гёльдерлином борцом за счастье человечества, за справедливый общественный строй. В основе сюжета трагедии лежит конфликт Эмпедокла с его согражданами, происходящий вследствие того, что Эмпедокл открыл народу божественные тайны, которые должны были оставаться достоянием одних жрецов. Жрецы восстанавливают против Эмпедокла народ и до-

бываются его изгнания. Эмпедокл покидает город и бросается в кратер Этны, чтобы сгореть в его пламени.

«Философское самоубийство» Эмпедокла не означает в драме поражения героя. Здесь звучат интуитивно угадываемые Гёльдерлином мысли о диалектической сущности мира, в котором движение вперед, к будущему осуществляется через уничтожение старого, возрождение к новой жизни — через отрицание прошлого. Потому-то в этой кульминационной сцене герой Гёльдерлина, перед тем как броситься в кратер Этны, обращается к народу с речью, в которой зовет к новым формам общественного устройства, к коренному изменению существующего, к тому, чтобы не бояться разрушения.

Трагедия Гёльдерлина полностью не написана. Сохранились два варианта пьесы: 1) «Смерть Эмпедокла», трагедия в двух актах (с лакунами); 2) «Эмпедокл на Этне», трагедия в пяти актах (написаны только план и две сцены первого акта).

Гёльдерлин хотел создать философскую трагедию и воплотить в ней мечту об освобождении человеческой личности и о таком общественном порядке, который предоставляет личности возможность гармонического развития.

Образ Эмпедокла овеян романтической героикой, тесно связанной с радикальными политическими взглядами Гёльдерлина, с его преклонением перед античной демократией. Дочь архонта Крития Пантея, любящая Эмпедокла, говорит, что «он чувствует себя богом среди стихий, и его радость — божественное песнопение». В образе Эмпедокла воплощен представитель могучего революционного свободомыслия, ненавистного поборникам косности и рутини. Существенный мотив драмы — ненависть к Эмпедоклу главного жреца Гермократа, который усматривает в деятельности Эмпедокла преступление бунтующего человеческого духа, нарушившего положенные ему пределы.

Обычно считают, что Гёльдерлин хотел показать в образе Эмпедокла некоего нового Прометея. Это вряд ли справедливо. Эмпедокл лишен могучей цельности Прометея. В нем выступают черты мятущегося, раздвоенного романтического бунтаря. Так, сам Эмпедокл трагически воспринимает прогрессивное развитие человеческого мышления. Подчинив себе природу, овладев ее тайнами, Эмпедокл утратил первобытное поэтическое воззрение на природу. Мир лишился в его глазах красоты и обаяния. Разрешение этого трагического кризиса заключается в том, чтобы возвратиться к «отцу-эфиру» и раствориться в космическом пламени Этны. Эта поэтическая смерть как бы искупает прозаическую греховность существования Эмпедокла. В этом внутреннем конфликте Эмпедокла звучит типично романтическая тема разрыва между идеалом и действительностью.

Во второй редакции трагедии Гёльдерлин развивает эту тему и усиливает трагические черты образа Эмпедокла.

Объективный философский смысл трагедии заключается в том, что Гёльдерлин выступает в ней против последствий начавшегося капиталистического развития. Он показывает, как творческое общение с природой уступает место логическому и утилитарному подходу к ней, убивающему всякую поэзию. Но, в отличие от реакционных романтиков, Гёльдерлин не бунтует против исторического прогресса. Эмпедокл горд завоеванной им властью над природой. Если он все же кончает самоубийством, это происходит потому, что в подобном возвращении в мировой эфир для Эмпедокла заключается единственный способ преодоления своей односторонности и признания объективной мощи мира.

Трагедия Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» и потому, что она осталась незавершенной автором, и вследствие того, что она написана очень трудно и темно, осталась образцом книжной драмы, драмы для чтения (*Lesedrama*), а не для сцены.

Интерес к античности не ослабевает у Гёльдерлина и позднее. В 1804 году опубликованы в его переводе трагедии Софокла «Царь Эдип» и «Антигона». К драматургии Гёльдерлин больше не обращался. В последние годы творческой жизни, до того как тяжелая психическая болезнь оторвала его от искусства, он писал в основном эпические произведения.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ БРАТЬЕВ ШЛЕГЕЛЕЙ

Германский романтизм отличается от романтизма других европейских стран своим абстрактно философским характером. Эта особенность немецкого романтизма проявилась уже на первом этапе его развития, в деятельности так называемых йенских романтиков (братья Ф. и А. В. Шлегели, Шеллинг, Новалис, Вакенродер, Тик), которые сделали разработку эстетической теории своей центральной задачей. Однако эта теоретическая деятельность не была у йенских романтиков программой практической деятельности, не вооружала театр для построения нового вида театральной практики. Нередко эстетические теории играли у йенских романтиков совершенно самостоятельную роль, являлись самоцельными.

Главными создателями эстетической теории раннего немецкого романтизма были филологи и искусствоведы братья Шлегели. Младший из братьев, Фридрих Шлегель (1772—1829), был преимущественно теоретиком искусства; старший брат,

Август Вильгельм Шлегель (1767—1845), был историком искусства, в особенности драматического, а также выдающимся переводчиком. Оба брата пробовали свои силы также в области художественного творчества.

Эстетические теории братьев Шлегелей изменялись соответственно изменению философских и общественно-политических установок старших романтиков, проделавших значительную эволюцию от притягивания французской революции и увлечения ее идеями (главным образом в их жирондистском варианте) до отказа от революционных идей и полного подчинения реакционной идеологии. Некогда либеральные мыслители, они пришли в конечном счете к католицизму, мистике, политическому обскурантизму.

Главной йенских романтиков был Фридрих Шлегель. Он родился в Ганновере в бюргерской семье. Образование получил в Гёттингене, а затем в Лейпциге, где занимался изучением филологии, тщательно штудировал греческих трагиков и знаменитый труд Винкельмана «История искусств в древности». В середине 1790-х годов Фридрих Шлегель, живя в Дрездене, выступил с рядом статей об античной культуре и ее значении для современности. В этих статьях («О школах греческой поэзии», «Об эстетической ценности греческой комедии», «О женских характерах у греческих писателей» и т. д.) Фридрих Шлегель, который был в то время еще демократом, республиканцем, выступал как восторженный ценитель античного искусства. Гармония античного искусства отражает, по мнению Ф. Шлегеля, гармонию общественной жизни древних греков. Античное искусство охватывало человеческую природу в ее целостности. В нем было увековечено подлинно божественное начало — «чистая человечность», потому оно было прекрасно.

Этому прекрасному искусству античной демократии Шлегель противопоставляет современное искусство, лишенное гармонии. Гармония существует только в воображении современного человека, потому что она ушла из общественной жизни. Мир утратил свою целостность, он стал раздробленным, дисгармоничным. Поэтому современное искусство не прекрасное, а «интересное», утилитарное. Искусство будущего должно стать, по мнению Шлегеля, объективным, как античное искусство. Симптомом этого будущего искусства Шлегель считает творчество Гёте, которое «стоит посередине между интересным и прекрасным». Такое искусство Шлегель и хочет назвать романтическим (от слова «роман», в котором Шлегель видит жанр, способный наиболее универсально охватить действительность).

Переехав в 1796 году в Йену, Ф. Шлегель стал виднейшим деятелем формирующегося там кружка романтиков. Главным

его произведением этого периода являются «Фрагменты», напечатанные им частями в 1797—1800 годах. В эти годы Шлегель отходит от своего увлечения французской революцией и культом античной демократии. В философском отношении он отходит от Канта и приближается к Фихте. Он перестает противопоставлять античное искусство современному, а объявляет их равноценными. Идеалом поэзии для него становится теперь не объективное, а синтетическое, универсальное искусство. Эта универсальность может быть понята в двух смыслах — в отношении содержания (романтическое искусство должно охватывать весь мир) и в отношении формы (оно должно объединять все виды искусства — поэзию, музыку и живопись, творчество личное и безличное, то есть народное). Но романтическое искусство должно быть не только универсальным, но и «прогрессивным», то есть оно должно находиться в вечном движении, становлении, должно быть лишено законченности классического искусства. Шлегель требует, чтобы романтическая поэзия была «зеркалом всего окружающего мира, картиной века». Это требование звучит как будто реалистически. Однако реализм снимается пожеланием, чтобы романтическая поэзия «колебалась на крыльях поэтической фантазии» и соединяла объективность со «свободой духа». По существу, здесь имеет место утверждение субъективного творческого произвола, противопоставленного культу правильности и порядка в просветительском классицизме.

Учение об универсальном искусстве прокладывает путь следующему важнейшему тезису романтической эстетики — учению о романтической иронии, которая должна была придать единство тому сложному и пестрому целому, каким мыслилось произведение синтетического, прогрессивного, универсального искусства. Смысл слова «ирония» в понимании романтиков не имеет ничего общего с обычным, житейским значением этого слова. Ирония не есть насмешка, сатира, издевка или обличение. Романтическая ирония — это выражение превосходства художника над его творением. Смысл иронии в субъективной свободе художника, ставящей его над объектами его изображения.

Философские предпосылки учения о романтической иронии содержались в учении Фихте, который считал весь материальный мир порождением духа, человеческого самосознания, которое он назвал «я». Объявляя дух единственной реальностью, творящей мир, Фихте видел в «я» вечно развивающееся, активное начало, постоянную жажду деятельности, которая всегда остается неудовлетворенной, потому что в каждой достигнутой цели раскрываются новые противоречия, заставляющие «я» продолжать свою деятельность. Если весь мир объявлялся

созданием духовного «я», то ничто не могло помешать абсолютному познанию мира и безграничной свободе человека. Однако в системе этой субъективно-идеалистической философии и познание и свобода оказались чисто умозрительными, не имеющими никакого отношения к практической жизни и деятельности человека. Духовная «свобода» Фихте неизбежно приводила в конечном счете к полному примирению с действительностью.

Это учение романтики перенесли в область искусства. Согласно эстетической теории Ф. Шлегеля, поэзия — свободная, бесконечная, универсальная, вечно развивающаяся — порождена исключительно фантазией поэта, для которой нет предела, которая является «органом человека для познания божества». Но творческие возможности художника, его вечно развивающийся дух именно в силу их безграничности не могут исчерпывающе воплотиться ни в одном из его конкретных произведений. В какой-то степени всякое произведение художника является пародией на его творческий замысел. Ирония, по мнению Ф. Шлегеля, и должна возбудить сознание вечного протитворения между необходимостью воплотить в произведении искусства идею автора и невозможностью достигнуть этого. Поэтому настоящий художник-романтик должен уметь подняться над своим собственным творением, относиться к нему иронически, чтобы продемонстрировать свою свободу по отношению к нему. Раз художник сам творит мир, для него не может быть образцов, законов, правил. По словам Ф. Шлегеля, ирония «самая свободная из всех вольностей»¹, а романтическая поэзия свободна от «всякого реального и идеального интереса»².

Учение Ф. Шлегеля об иронии было, по существу, нигилистическим. Примененное к искусству (пьесы Тика, Brentano и др.), оно вело к отказу от принципа отражения жизни, к разрушению формы. Оно толкало романтическое искусство в пропасть безудержного субъективизма. Не случайно Гегель в своих лекциях по эстетике подверг учение о романтической иронии самой беспощадной критике, вскрыл его пустоту, так как оно не противопоставляло разрушению и отрицанию никакого созидательного начала. Лишь крупнейшие прогрессивные романтики (и в первую очередь великий поэт Генрих Гейне), переосмыслив учение об иронии, сумели сделать иронию оружием сатирического обличения действительности.

Высказывания Ф. Шлегеля по вопросам эстетики драмы тесно связаны с его общеэстетическими теориями. Программа,

¹ Ф. Шлегель, Фрагменты. — См. сб. «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934, стр. 178.

² Там же, стр. 173.

выдвинутая Ф. Шлегелем и его братом в области драматургии, находилась в разительном противоречии с театральной практикой. Пьесы романтиков почти не ставились на сцене, потому что они были несценичны, даже непонятны для широкого зрителя. Драматургические же теории их зачастую носили надуманный, абстрактный характер.

В своих ранних статьях Ф. Шлегель выдвинул учение о «философской трагедии», сущность которой заключается в том, что она «трактует трагическое событие, масштаб и внешняя форма которого интересны в эстетическом отношении, а дух и содержание — в философском». Полной противоположностью этой трагедии, по мнению Шлегеля, была античная трагедия, отличавшаяся пластической красотой, но лишенная перевеса философского момента. Указать полноценный образец «философской трагедии» в его понимании этого термина Шлегелю не удалось.

Тогда же Ф. Шлегель создает свое учение о комедии. Провозглашая высшим образцом комедийного искусства Аристофана, Шлегель не считает, однако, задачей комедии высмеивание общественных пороков. Он выдвигает учение о «чистой комедии», которая должна вызывать у зрителя ощущение «дионисийской божественной радости». В комедии должен царить чистый произвол, отражающий внутренний мир художника, его творческую свободу. Исходя из этой теории, Шлегель впоследствии отвергал даже комедию Мольера. Однако последовательное осуществление этой теории было невозможным: даже сказочные комедии Тика были в известной мере пронизаны определенными сатирическими тенденциями и в силу этого отступали от искомого Шлегелем типа «комедии чистой радости».

Накануне возникновения Йенского кружка Ф. Шлегель подвергает резкой критике современную драму за ее наивную нравочувственность и схематизм. У него появляется идея создания современной мифологической драмы, в основу которой должно быть положено языческое обожествление человеческого совершенства. Для создания новой мифологии Шлегель рекомендует использовать средневековые сказания и церковные легенды. Свообразной реализацией этих проектов Шлегеля явились драмы Тика так называемой «второй манеры», изображавшие в обобщенно символической форме человеческую судьбу. Однако эти драмы возникли уже в пору реакционного перерождения йенского романтизма, и в них уже нет и следа увлечения античной драмой, характерного для молодого Шлегеля.

В дальнейшем Ф. Шлегель все больше склонялся к символизму, фантастике и мистике. После 1799 года он превратился в сознательного пропагандиста реакционных взглядов. Он добро-

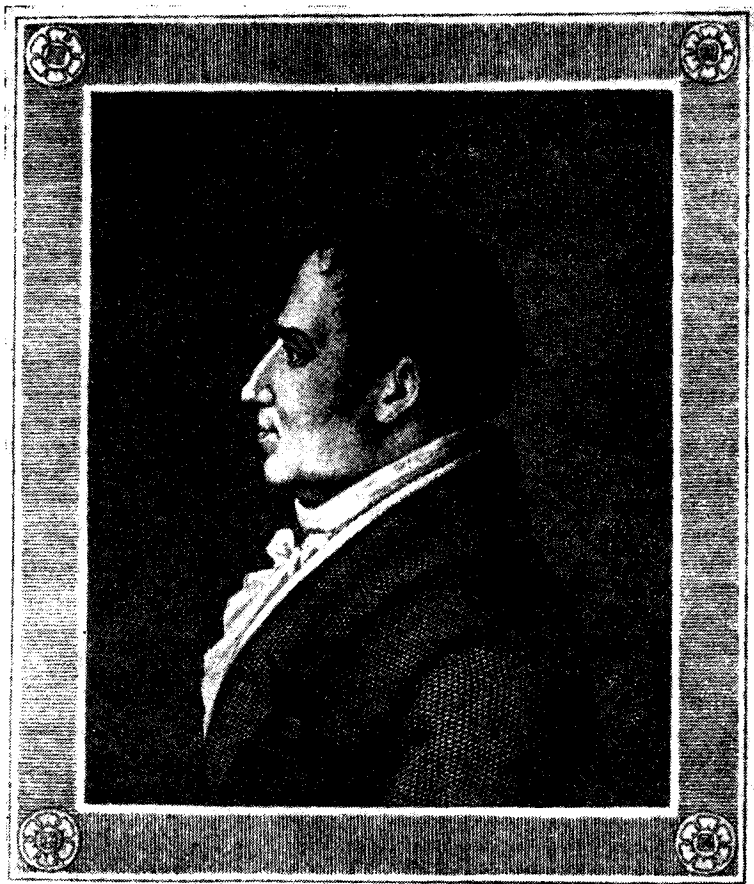
вольно уступил первое место в Йенском кружке «императору романтизма» — Новалису. В годы борьбы с Наполеоном он поступил на австрийскую военную службу, составил прокламацию австрийского правительства против Наполеона, редактировал «Австрийскую газету», орган штаба австрийской армии, стал сотрудником Меттерниха, идеологом католической реакции. Теперь он выдвигает идею сотрудничества папства и империи, противопоставляет современному парламентскому строю сословную систему управления средних веков. Приняв в 1808 году католичество, Ф. Шлегель все последующие годы пропагандирует в своих исторических и философских трудах («История древней и новой литературы», 1815; «Философская жизнь», 1828; «Философия истории», 1829) реакционные католические и монархические тенденции.

Тем же путем, что и Фридрих, шел его старший брат Август Вильгельм Шлегель. Он тоже получил образование в Гёттингене, где изучал сначала богословие, а потом филологию. Уже на университетской скамье А. В. Шлегель приобрел солидные познания в области античной литературы. После окончания университета он был одно время домашним учителем, занимался журналистикой и научной деятельностью. Вместе с Ф. Шлегелем и Л. Тиком он принимал активное участие в работе Йенского кружка. В 1804 году А. В. Шлегель объехал ряд европейских стран с французской писательницей мадам де Сталь, в доме которой он жил в качестве воспитателя ее детей. Вслед за Ф. Шлегелем он перешел в католичество. С конца 1810-х годов А. В. Шлегель целиком посвятил себя академической работе, преподаванию в университете санскрита и древнеиндийской поэзии.

У А. В. Шлегеля был более практический склад ума, чем у его брата. Он обладал склонностью к разработке конкретных вопросов поэтики, истории литературы и истории драматического искусства. Вследствие этого он оказал более значительное влияние на романтиков всех европейских стран.

На долю А. В. Шлегеля выпало формулировать тезисы романтической программы, намеченной Ф. Шлегелем. Он яснее и прямее, чем туманный и метафизичный Ф. Шлегель, формулирует уже в 1798 году в «Лекциях о философской теории искусства» ряд важных для реакционного романтизма тезисов, в частности о романтизме как христианском искусстве, о его связях с религией.

Наиболее важными из трудов А. В. Шлегеля являются два цикла его лекций, прочитанных в Берлине («Об изящной литературе и искусстве», 1801—1804) и в Вене («О драматическом искусстве и литературе», 1808). В берлинских лекциях А. В. Шлегель систематизировал воззрения йенских романтиков



Август Вильгельм Шлегель

на литературу и искусство и сформулировал на основе философии Шеллинга понимание прекрасного как «символического изображения бесконечного». В венских лекциях А. В. Шлегель развил учение о двух типах искусства, и в частности драмы: «пластическом» (античном) и «живописном» (современном). При этом он называет романтическую драму «большой картиной, на которой помимо контуров и движений основных групп запечатлено также окружение действующих лиц и дана зрительная перспектива». Шлегель рекомендует романтикам ориентироваться на Шекспира — великого художника, в произведениях

которого правдиво воссоздана «вся пестрая драма жизни». Шекспир, по мнению Шлегеля, является образцовым художником также как мастер исторической драмы с национальным содержанием. Очень высоко оценивая роль и значение Шекспира в истории драмы, Шлегель дает (вслед за Лессингом) жестокую критику французского классицизма, в особенности Расина и Мольера, и утверждает эстетическую неполноценность классицистского искусства.

Борьба с классицизмом имела на разных этапах деятельности А. В. Шлегеля различное значение. На первом этапе он воевал против классицизма как придворного стиля, отстаивая интересы бюргерской культуры. Это было в те годы, когда А. В. Шлегель стоял еще, подобно своему брату Ф. Шлегелю, на буржуазно-демократических позициях. На втором этапе, эволюционировав в сторону реакции, он увлекается мыслью о подчинении искусства религии и в связи с этим борется против классицизма как пережитка античной, то есть языческой культуры. Отрицая догматический рационализм критиков, стоявших на позициях классицизма, Шлегель призывает подходить к произведениям искусства с исторической точки зрения. В своих венских лекциях он пытается дать исторический очерк развития европейской драмы от Древней Греции до начала XIX века.

Но историзм его не мог быть последовательным. А. В. Шлегель видел источник искусства в религиозном сознании и с этих позиций оценивал драматургию прошлого. Тонкие наблюдения, превосходное историческое чутье приходили в столкновение с реакционными политическими взглядами и утверждением религиозных идей. Исторические по замыслу книги нередко оказывались далекими от историзма.

Весьма существенную роль сыграли опыты Шлегеля в области перевода произведений мировой драматургии на немецкий язык. Шлегель требовал от переводчика воспроизведения всех особенностей языка, стиха и стиля оригинала. Сам Шлегель был образцовым переводчиком. Его перевод семнадцати драм Шекспира отличается редкостным сочетанием точности и поэтичности. Правда, Шлегеля обвиняли в том, что он нарочито усиливал в своем переводе грубые и резкие реплики, соответственно ослабляя сцены нежные и изящные. При всем том этот полный перевод Шекспира, в котором принимали участие также Тик и его дочь Доротея со своим мужем, стал крупнейшим литературным событием по сравнению с прежними прозаическими переводами Эшенбурга и Виланда.

Помимо перевода Шекспира, изданного Шлегелем и Тиком в восьми томах (1797—1801), Шлегель перевел еще пять драм Кальдерона (1803—1809). Романтики (братья Шлегели и Шел-

линг), в сущности, «открыли» Кальдерона для европейской литературы и театра и создали ему репутацию великого драматурга. При этом они делали акцент на религиозно-мистических его произведениях, замалчивая такие реалистические пьесы, как «Саламейский алькальд». Поворот немецкого романтизма к реакции особенно ярко сказывается на эволюции художественных симпатий романтиков — от Шекспира к Кальдерону, Так, Шеллинг в своей «Философии искусства» (1802) осуждает недавнего кумира романтиков Шекспира за то, что он «раскалывает гармонию», и объявляет вершиной драматургии нового времени Кальдерона, как мастера христианской романтической драмы, приводящего трагедию к религиозному примирению. Увлечение романтиков Кальдероном сказывается также и в том, что обычный стихотворный размер Кальдерона — четырехстопный хорей — получает большое распространение в романтической драматургии.

Братья Шлегели не ограничились одними теоретическими высказываниями о драме. Они сделали попытки создания собственных драматических произведений. Фридриху Шлегелю принадлежит трагедия «Аларкос» (1802), а Августу Вильгельму Шлегелю — трагедия «Ион» (1803). Обе пьесы были экспериментами, выдержавшими по одной постановке в руководимом Гёте Веймарском театре, где они обе жестоко провалились.

Трагедия Ф. Шлегеля «Аларкос» отмечена сильным влиянием Кальдерона. Герой пьесы — испанский аристократ с очень высоко развитым чувством чести. Он любит свою жену, но затем в его душевный мир вносит разлад любовь к дочери короля. В состоянии крайнего душевного смятения Аларкос убивает свою жену Клару, уничтожая тем самым и собственную жизнь. Его муки усиливаются, он стремится к смерти и вместе с тем боится ее. Все это кончается гибелью Аларкоса, а также короля и его дочери.

Воспринятые у Кальдерона мотивы чести, греховности страстей и необходимости искупления Ф. Шлегель стремился использовать для раскрытия образа мятущейся романтической личности с ее сложным душевным миром, раздвоенным сознанием.

Причудливое содержание этой пьесы облечено в вычурную форму. Язык ее изобилует сочетаниями и повторениями одних и тех же звуков. Так, на протяжении двух или трех страниц все стихи, произносимые героем, кончаются на одну и ту же букву — «а» или «у». Эти формалистические выверты произвели при постановке «Аларкоса» комическое впечатление. Публика непочтительно хохотала в самых патетических местах. Гёте, поставивший эту пьесу с единственной целью дать актерам возмож-

ность поупражняться в чтении стихов с весьма трудным для декламации размером, был возмущен поведением зрителя. Он закричал из своей ложи на весь театр: «Прекратите смех!» — и приказал полиции выводить из театра всех, кто ослушается этого приказа. Но даже такими мерами Гёте не удалось спасти трагедию Ф. Шлегеля от провала.

Примерно такая же судьба постигла и единственную пьесу А. В. Шлегеля «Ион», которую он выдавал за оригинальную, хотя она представляла собой обработку трагедии Еврипида того же названия. Трагедия А. В. Шлегеля является слабой имитацией античной трагедии. «Ион» оказался мертворожденным произведением, не укрепившим теоретических позиций А. В. Шлегеля.

ДРАМАТУРГИЯ ЛЮДВИГА ТИКА

Из всех старших романтиков наиболее близким к драматургии и театру автором был Людвиг Тик (1773—1853). Если другие участники Йенского кружка больше увлекались философией и эстетикой, то Тик был прежде всего практиком, проявившим себя в различных областях литературной и театральной работы. Он был талантливым лирическим поэтом, ярким прозаиком, оригинальным драматургом, крупным переводчиком и, кроме того, весьма одаренным чтецом-декламатором и одним из самых выдающихся немецких режиссеров первой половины XIX века.

Тик родился в Берлине в обеспеченной буржуазной семье. Его отец, зажиточный канатный мастер, дал сыну хорошее образование. По окончании гимназии Тик поступил в университет в Галле, затем перешел в Гёттинген, который славился своими профессорами-филологами. В университетские годы Тик отлично овладел английским и испанским языком, которые он изучил для того, чтобы читать в подлиннике Шекспира и Сервантеса. Еще в гимназии Тик сошелся с талантливым юношей Вильгельмом Вакенродером (1773—1798), который стал его близким другом и единомышленником. Так как Вакенродер умер в возрасте двадцати пяти лет, то Тик явился как бы его душеприказчиком, опубликовавшим после смерти друга его произведения («Сердечные излияния отшельника, любителя изящного», «Фантазии об искусстве»).

Еще раньше, в свои ученические и студенческие годы, Тик создал ряд драматических набросков, свидетельствующих о его тогдашнем радикализме. Одним из первых его набросков яв-



Людвиг Тик

ляется «Заключенный» (1790) — пьеса, навеянная революционными событиями во Франции и изображающая взятие Бастилии. Тогда же он пишет лирическую драму с хором на античную мифологическую тему «Ниобея» (1790). Несколько позже был написан «Алламодин» (1790—1791) — драма, изображающая гибель вождя туземцев Манилы от руки иезуитов; герой произносит монологи о свободе и равенстве, несколько напоминающие пьесы штюмеров. В этих пьесах Тик стоит еще на позициях, близких к просветителям, хотя и не разделяет их веры в общественный прогресс.

В 1794 году Тик прибыл вместе с Вакенродером в Берлин, решив всецело посвятить себя литературной деятельности. Он

начал литературную работу под руководством известного берлинского издателя и критика Николаи, который поручил ему переделывать французские повести на немецкий лад. Эти повести выходили периодическими сборниками под названием «Страусовые перья». Среди них появилась также маленькая комедия Тика — «Чайное общество» (1796). Сам он характеризует ее как беззаботную шуточку, на которой зритель отдыхает от сентиментальностей и нравочений мещанских драм, наводнивших немецкий театр. Тик дает здесь довольно точную зарисовку берлинской жизни, язвительно высмеивая филистерскую ограниченность, тупость и некультурность буржуазно-аристократического общества.

В ряде последующих драматических отрывков Тика («Прощание», «Карл фон Бернек») сказываются мрачные настроения, которые нарастают у него во второй половине 1790-х годов и наиболее ярко проявляются в романе «Вильям Ловель» (1795—1796), направленном против буржуазного индивидуализма и вольнодумства. Названные драматические наброски близки к мистическому жанру «трагедии рока», который Тик впоследствии решительно отвергал.

По совету Вакенродера, который был большим любителем родной старины и народного творчества, Тик занялся собиранием и обработкой немецких народных сказок. Изучая лубочные издания сказок, Тик пришел к выводу, что в немецких народных сказках больше поэзии и мудрости, чем в самых прославленных произведениях французской литературы. Свои обработки немецких сказок Тик издал под названием «Народные сказки Петера Леберехта» (1797). Он пронизал их романтическими тенденциями, то рисуя губительную власть денег и призывая к возврату к патриархальной старине, то доказывая бессилие человеческого разума, беспомощность человека перед управляющими его жизнью неведомыми силами.

Некоторые сказки имеют литературно-полемическую направленность. Это особенно ясно в заключающей сборник сказке «Шильдбургеры» (простаки, дураки, нечто вроде наших пошехонцев). Под «шильдбургерами» Тик имеет в виду филистерских писателей, выступавших под маской просветителей. Эти «просвещенные филистеры», по выражению Тика, превратили театр из храма высокой поэзии в дисциплинарную школу или лазарет для исправления нравов. Выступая против назойливой мещанской морализации немецких псевдопросветителей, Тик имеет в виду не великих драматургов германского Просвещения — Лессинга или Шиллера, а таких удачливых фальсификаторов просветительских идей, как Ифланд и Коцебу. Именно против них направляет свою критическую мысль Тик в сказке

«Шильдбюргеры», а также в двух сказочных пьесах, помещенных им в сборнике, — «Синяя борода» и «Кот в сапогах».

К двум названным пьесам, представляющим инсценировку общеизвестных сказок из сборника Перро, примыкают еще «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» (1799). «Свет наизнанку» (1799), а также фантастическое оперное либретто «Чудовище и заколдованный лес» (1800). Во всех этих пьесах отчетливо выступают основные эстетические принципы йенского романтизма: вознесение искусства над жизнью, романтическое «томление» (*Sehnsucht*), то есть устремление за пределы обыденной, пошлой действительности в царство фантазии и красоты, и, наконец, романтическая ирония. Все эти элементы романтической поэтики причудливо переплетаются в сказках Тика с сочным народным юмором и с отголосками штюрмерских идей.

Принцип смешения сказочного с бытовым, обыденным унаследован Тиком от венецианского сказочника Карло Гоцци, забытого у себя на родине, но пережившего неожиданное и бурное возрождение в Германии. Близость сказочных пьес Тика к фьябам Гоцци была впервые отмечена Гейне в его книге «Романтическая школа».

Но если в основном приеме построения своих пьес Тик напоминает Гоцци, то в существе этих пьес он весьма далек от знаменитого венецианца. Правда, Гоцци тоже воевал против просветительского театра Гольдони, но воевал совершенно иначе, чем Тик. За сказочной тематикой и сценическим гротеском Гоцци скрывалось серьезное идейное содержание, стремление воспитывать зрителя. Этого нет у Тика. В «Коте в сапогах» Тик посмеивается над теми зрителями, которые будут искать глубокого смысла в его сказочных пьесах. В драмах Тика нет многообразия внутренней жизни образов, которые мы находим у Гоцци. Нет в них композиционной четкости, присущей фьябам Гоцци. Гротеск, заимствуемый Тиком у Гоцци, возводится им в абсолют. Борясь против мещанского, филистерского театра, Тик дает волю своей иронии и приходит к разрушению всякой сценической иллюзии. Он сознательно и нарочито разрушает иллюзию, стремясь внушить зрителю, что перед ним условное театральное зрелище, а не реальная жизнь. Для этого он раскрывает зрителю, так сказать, театральную кухню, показывает кулисы, разоблачает все условности театральной техники, выводя на сцену до автора пьесы, до театрального машиниста, до зрителей, вмешивающихся в ход действия и вступающих в пререкания с автором пьесы. В уста всех этих лиц вкладываются иронические тирады, подчеркивающие условность и призрачность искусства.

Свободное построение сказочных комедий Тика, внесение в них злободневных намеков и насмешек над современными литературными деятелями, переплетение элементов бытового и фантастического — все это побудило современников Тика сопоставлять его пьесы также с комедиями Аристофана. Однако уже Гейне заметил, что пьесы Тика несколько не похожи на комедии Аристофана не только по своему построению, но главным образом потому, что Тик воздерживается от постановки больших философских и общественно-политических вопросов, которые ставились в комедиях Аристофана. «Только темы, положенной Аристофаном в основание его «Лягушек», они позволили себе коснуться: главным предметом своей драматической сатиры они избрали самый театр, и недостатки нашей сцены они высмеивали с большим или меньшим юмором»¹, — пишет Гейне. Отсутствие в Германии политической свободы ограничивало возможность немецкой сатиры, которая поневоле могла касаться только узкого круга явлений.

Из сказочных комедий Тика наименее удачна первая по времени написания — «Синяя борода». Тик сделал в ней попытку соединить сказочное, фантастическое содержание с психологическим анализом душевных терзаний рыцаря Синей бороды. Сказочный элемент пьесы окрашен в мрачные, мистические тона. Действие пьесы оживает только двумя гротескно обрисованными шутами. Несравненно удачнее вторая сказочная комедия — «Кот в сапогах». Это лучший образец сказочного жанра у Тика и одно из наиболее характерных для него произведений. Пьеса построена на материале сказки Перро о коте, доставившем своему хозяину замок и царство. Действие сказки перенесено в Германию, и все действующие в ней лица носят немецкие имена. Так, кот в сапогах зовут Гинцом, его хозяин, крестьянский парень, именуется Готлибом, а братья Готлиба — Лоренцом и Бартелем. Немцами являются также персонажи верхнего плана — король, принцесса, ее жених — принц Натаниэль фон Мальсинки, придворный ученый Леандр, придворный шут Ганс. Все персонажи пьесы представляют острую сатиру на «просвещенных» филистеров. Таков старый обжора король, то раздражающийся нравоучениями, то впадающий в слезливую чувствительность. Такова его дочь принцесса — карикатура на ученых мещанок. Таков придворный ученый Леандр — насмешка над тупым утилитаризмом в науке. И таков, наконец, сам кот Гинц — наглый делец, ловкий в практических делах, наделенный ненавистным романтикам рационализмом.

¹ Г. Гейне, Поли. собр. соч. в двенадцати томах, т. VII, М.—Л., 1936, стр. 224. Все ссылки на Г. Гейне даются по этому изданию.

По пьесе рассеяно множество насмешек над убогой немецкой действительностью, над слабоумием и самодурством правителей, над угодливостью и сервилизмом придворных и т. д. Однако все эти шутки весьма незлобливы и лишены посягательств на основы общественно-политического строя Германии. Особняком стоит образ Пугала, олицетворяющего кратковременное господство народной власти, правящей именем абстрактной справедливости. Это Пугало обладает умением превращаться в любые существа, большие и маленькие. После того как оно превратилось в мышь, кот Гинц съедает его — прозрачная политическая аллегория: буржуазный практицизм губит революционную власть. Впрочем, политическая сатира в комедии Тика не разработана, а только едва намечена.

Наибольшее место в «Коте в сапогах» занимает литературно-театральная сатира и пародия. С этой целью Тик широко использует в своей пьесе прием сцены на сцене, выводя в качестве действующих лиц не только актеров, но и зрителей пьесы «Кот в сапогах». Действие пьесы начинается в партере театра, где филистеры зрители бранят автора пьесы за неправдоподобие, безвкусие и т. д. Автор появляется из-за занавеса и вступает в пререкания с публикой. Действие сказки начинается, но реплики и споры зрителей не прекращаются во все время ее представления. По окончании каждого действия зрители обсуждают представленное и, будучи горячими сторонниками Ифланда и Коцебу, яростно бранят романтическую комедию. Наряду с мещанскими драмами симпатиями филистерского зрителя пользуется также балет. Введение балетных номеров заставляет зрителей бешено аплодировать, прощая пьесе все ее недостатки.

В «Коте в сапогах» нашел последовательное применение принцип романтической иронии. Он носит здесь универсальный характер: ирония направлена и на действующих лиц сказки, и на публику, которая смотрит представление, и на автора пьесы и его творческий метод. Тик насмехается как над мещанскими драматургами, врагами романтиков, так и над самими романтиками. Это придает его пьесе преувеличенно скептический, нигилистический характер.

Этот нигилистический элемент еще более возрастает в последующих сказочных комедиях Тика. К «Коту в сапогах» примыкает его продолжение — «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом». Готлиб стал королем и сделал kota своим министром. У короля имеется сын Цербино — болезненный, разочарованный меланхолик, ненавидящий филистерский мир. Его образ происходит от меланхоличного принца Тартальи из сказки Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Цербино отправляется путешествовать в поисках хорошего вкуса. После

долгих и бесплодных скитаний он попадает наконец в волшебный сад поэзии. Здесь он встречает целый синклит настоящих поэтов: Ариосто, Гоцци, Петрарку, Тассо, Ганса Закса, знаменитого автора баллад Бюргера. Тут же он удостаивается встреч с четырьмя святителями новоевропейского искусства — Данте, Шекспиром, Сервантесом и Гёте. Между тем собственный пс принца, убежавший от него во время путешествия и возвратившийся на родину, становится министром просвещения и в качестве такового искореняет всякие суеверия, в том числе романтический культ поэзии. Когда принц наконец возвращается домой, его объявляют сумасшедшим и сажают за решетку до тех пор, пока он не отречется от всякой поэзии.

Основная идея этой сказочной пьесы — враждебность дворянско-буржуазного, филистерского мира всякому подлинному искусству и поэзии — перекликается с мыслями по этому вопросу прогрессивных романтиков и писателей-реалистов (например, Бальзака). Однако эта верная мысль облечена в крайне причудливую, беспорядочную, ироническую форму. Фантастическое самым непринужденным образом переплетается с реальным, шутливое с серьезным, а нарушение сценической иллюзии достигает своего апогея: в последней сцене Цербино вертит сценическую машину в обратном направлении, и перед зрителем снова появляются уже показанные сцены. Так увлечение романтической иронией приводит к формалистическому трюку.

В наибольшей степени такой формалистический элемент представлен в пьесе «Свет наизнанку», тоже посвященной осмеянию вульгарного филистерского утилитаризма в искусстве. Пьеса эта пронизана музыкой. Интермедии к ней представляют как бы отдельные части симфонии, написанной словами, с музыкальными обозначениями отдельных частей: *Andante*, *Adagio*, *Rondo*. Такое слияние поэзии с музыкой является типично романтическим приемом, который встречается также у Брентано, Гофмана и других. Под именем Скарамуша Тик выводит здесь немецкого филистера, вступающего в борьбу с богом поэзии Аполлоном. Он открывает у подножия Парнаса пивоварню и булочную, заменяя крылатого коня Пегаса ослом. В «Свете наизнанку» нарушение сценической иллюзии достигает своего апогея. Скарамуш едет на осле через лес. Внезапно разражается гроза. «Что за дьявольщина! — восклицает он. — Откуда взялась эта гроза? О ней нет ни слова в моей роли. Что же это за глупости! И я и мой осел промокнем до костей. Машинист, эй, машинист! Да остановись же, черт тебя возьми!» На сцену выходит машинист и оправдывается, говоря, что он устроил театральную бурю, чтобы пойти навстречу желанию зрителей. Тогда Скарамуш начинает умолять зрителей отменить грозу. Но публика желает

грозы, и та все продолжается. Тут машинист начинает объяснять зрителям, как делают гром и молнию.

Другой способ разрушения сценической иллюзии дается применением приема «сцены на сцене» в утроенном виде. «Это уж слишком нелепо! — восклицает дурачок Сцевола. — Посмотрите, господа, мы сидим тут как зрители и смотрим пьесу; в этой пьесе опять сидят зрители и смотрят пьесу, а в этой последней перед актерами снова исполняют пьесу. Подобные вещи часто происходят во сне, и это ужасно».

Все эти приемы романтической иронии не только разрушают иллюзию, но уничтожают сатирическую направленность пьесы, превращая ее в род забавы, литературного озорства.

Рассмотренные сказочные комедии Тика при всем их остроумии и проявленном в них литературном мастерстве не получили широкого распространения у современной публики. Они почти не ставились в театре — не только потому, что Тик касался в них литературно-эстетических вопросов, интересных только сравнительно узкому кругу людей, но и потому, что они были непонятны зрителю.

Второй период в творчестве Тика начинается с момента его переезда в Йену осенью 1799 года. К этому времени отчетливо обозначился переход йенских романтиков на реакционные позиции. В это время вождем йенских романтиков становится Новалис, в творчестве которого с наибольшей силой нашли воплощение феодально-религиозные идеи. На реакционные позиции переходит теперь и Тик, испытывающий прилив мистицизма. Под влиянием немецкого мистика XVII века Якоба Бёме он начинает мечтать о возврате к средневековью и католицизму.

Созданные в этот период драмы Тика «второй манеры» пронизаны религиозными настроениями. Их сюжеты заимствованы из немецких народных книг XV—XVI веков. Тик обработал в драматической форме три такие народные книги: «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1800), «Император Октавиан» (1804) и «Фортунат» (1816).

Первая из названных пьес представляет собой как бы попытку возрождения средневекового миракля. Ее содержание сводится к следующему: пфальцграф Зигфрид, отправляясь в поход против мавров, оставляет свою жену Геновеву на попечении управляющего его замком Голо. Тот влюбляется в Геновеву и пытается добиться ее любви. Отвергнутый Геновевой Голо клеветает на нее, с помощью колдуньи убеждая Зигфрида, что Геновева ему изменила. Зигфрид велит заключить Геновеву в тюрьму, где у нее рождается сын Шмерценрайх. Полагая, что этот ребенок — плод преступной связи Геновевы, Зигфрид приказывает убить Геновеву вместе с ее маленьким сыном. Однако

человек, которому было поручено это убийство, сжался над Генововой и предоставил ей возможность спастись. Геновева с сыном живет в лесу, где их питает своим молоком лань, посланная богом. Между тем Зигфрид узнает, что его жену оклеветали, и велит казнить Голо. Спустя несколько лет он встречается с Генововой в лесу во время охоты. Вскоре Геновева умирает и после смерти попадает в рай, Зигфрид же становится отшельником.

Эта драма построена на материале одной из наиболее знаменитых немецких народных книг романского происхождения, которые все, по справедливому замечанию молодого Ф. Энгельса, написавшего в 1839 году статью «Немецкие народные книги», ставят в центре повествования любящих и безвинно страдающих женщин. Таковы, помимо книги о Геновеве, книги о Гризельде и о Гирлянде. «...Они характеризуют, и притом очень поэтическим образом, отношение средневековья к религии», причем «Геновева» и «Гирлянда» точно сделаны совершенно по одной колодке¹. Говоря об этих книгах, Энгельс задается вопросом: «Но, ради бога, какое теперь дело немецкому народу до этого?» — и остроумно прибавляет: «Народ достаточно долго играл роли Гризельдис и Геновевы; пусть он теперь сыграет хоть раз Зигфрида и Рейнальда; но разве можно научить его этому, расхваливая эти старые истории, проповедующие смирение?»².

Но как раз то, что заставляло молодого Энгельса отвернуться от таких сюжетов, как история Геновевы, и привлекло Тика в период его перехода к разработке религиозно-мистической проблематики. Вся драма Тика проникнута религиозными настроениями. Она вставлена в чисто церковную, католическую рамку. В начале пьесы появляется святой Бонифаций, призывающий немцев вернуться в лоно католической церкви. Самой Геновеве придан облик героини жития святых, и пьеса кончается молитвенными обращениями к ней на латинском языке: «Святая Геновева, молись за нас!» («Ora pro nobis, sancta Genoveva!»).

Но хотя Тик и хотелось передать дух раннего средневековья с присущей ему наивной религиозностью, однако католицизм Тика имеет эстетизированный характер. По существу, он очень далеко отошел от бесхитростной наивности народной книги. Особо ясно это видно в образе Голо. Если в средневековой легенде Голо трактовался как преступник, оклеветавший невинную и чистую женщину, то у Тика Голо — мученик любви, на-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 31.

² Там же.

деленный глубоким чувством к Геновеве. Сцена его объяснения в любви к ней отличается глубоким лиризмом. Отвергнутый Геновевой, Голо сильно страдает, но не может освободиться от своей любви. Лиризм пьесы и занимательность ее сюжета принесли ей сценический успех. Она неоднократно ставилась даже в новейшее время.

На материале народной книги построена и драма Тика «Император Октавиан». Энгельс был высокого мнения об этой народной книге. «Октавиан», — писал он, — отличная народная книга, которую можно сравнить только с «Зигфридом»; характеристика Флоренса, как и его приемного отца Клеменса и Клавдия, отлична, и Тику здесь раздолье; но разве не проходит повсюду красной нитью мысль, что дворянская кровь лучше бюргерской крови?»¹. По-видимому, эта реакционная идея, которую Энгельс считал невозможным вытравить из данной народной книги, явилась причиной того, что Тик разработал данный сюжет. В своей обширной драме, в которой выступает целый ряд аллегорических персонажей (Вера, Любовь, Мужество, Смех, Песня), Тик ставил себе задачу изобразить всю историю христианства, разделение языческих народов и их новое воссоединение в лоне христианской церкви. Чрезвычайно запутанное сюжетное построение этой пьесы, предельно насыщенной лиризмом, имеет задачей дать аллегорико-символическое прославление христианского средневековья. В ней очень отчетливо проявляется влияние Кальдерона, и в частности его религиозно-аллегорических драм — ауто.

Такой же характер имеет и драма «Фортунат». По поводу народной книги, бывшей ее первоисточником, Энгельс пишет: «В «Фортунате» нас привлекает веселый юмор, с которым сын Фортуната переживает все свои приключения»². Эта особенность народной книги не перешла в ее драматизацию, которая менее всего привлекает своим веселым юмором.

Все три пьесы Тика «второй манеры» разрабатывают тот жанр, который в Германии называют «драмой-компендиум». Это широкое полотно, приближающееся по своему объему и построению больше к эпосу, чем к драме. В каждой пьесе этого типа, пышной, пестрой и вычурной, изображается множество событий. Действие разворачивается на широком историческом фоне, обычно — на фоне борьбы христиан с мусульманами. Сюжетом драмы становится целая жизнь героя, его скитания и странствования. Действия в обычном смысле слова эти пьесы лишены; техника их построения сводится к изображению путешествий или приключений героя. Вся жизнь героя подчинена

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 31.

² Там же, стр. 32.

игре случая. Жизнь рассматривается — в духе христианских воззрений — как цепь страданий или заблуждений, а смерть — как избавление или искупление.

После написания этих трех драм Тик прекращает сочинение пьес. В 1805 году он отправляется в Италию, где работает в библиотеке Ватикана. Плодом его занятий явилось издание сборника «Староанглийский театр» (1811), куда вошли его переводы английских драматургов, современников и преемников Шекспира. Вслед за изданием этого сборника Тик занялся собиранием и изучением старинных немецких драматургов XV—XVII веков — Розенплюта, Ганса Закса, Опитца, Грифиуса, Лознштейна и других. Собрание избранных пьес этих авторов он издал под названием «Немецкий театр» в 1817 году. Таким образом, стараниями йенских романтиков, и в особенности Тика, объем драматургического наследия был в Германии значительно расширен. Наряду с этим Тик начал научное изучение староанглийского театра, и в частности Шекспира, о котором он выпустил книгу в 1823 году.

После 1812 года начинается некоторый отход Тика от романтизма и нарастание в его творчестве реалистических тенденций. В этот период он пишет ряд новелл. Он и позднее продолжает интересоваться театром, но уже не в качестве драматурга, а в качестве режиссера, постановщика пьес Софокла и Шекспира в 1830-х и 1840-х годах. Эта деятельность Тика будет нами рассмотрена в дальнейшем, в главе, посвященной развитию немецкой режиссуры.

ДРАМАТУРГИЯ ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ РОМАНТИКОВ

С начала XIX века наступает второй этап в развитии немецкого романтизма, характеризующийся отчетливым поворотом от прогрессивного романтизма к реакционному. Этот процесс произошел еще в недрах Йенского кружка. Но в начале 1800-х годов Йенский кружок распадается, романтическое движение децентрализуется, в различных местах Германии возникают самостоятельные группы романтиков: гейдельбергская, берлинская, швабская и др.

Наиболее значительной по своему идейному весу была группа, возникшая в старинном университетском городе Гейдельберге в 1805 году. В нее входили Brentano, Arnim, Gёrrес и братья Гриммы. Близки к гейдельбергским романтикам были Kleist и Эйхендорф. Хотя Гейдельбергский кружок распался уже в 1808 году, однако тенденции, характерные для него, про-

должали господствовать у немецких реакционных романтиков вплоть до 1815 года.

Характерной особенностью творчества гейдельбергских романтиков было пробуждение интереса к германской национальной старине, к народным песням и сказкам. Собираение и изучение германского народного творчества было существенным вкладом Гейдельбергского кружка в развитие немецкой культуры. Однако интерес к народной поэзии и фольклору сочетался у гейдельбергских романтиков с политическим консерватизмом, с пропагандой отживших форм социально-экономической жизни, с идеализацией средневековых учреждений, феодализма и католицизма, в которых они находили черты «типично немецкого» уклада.

Памятники народного творчества интересовали гейдельбержцев прежде всего потому, что в них запечатлелась германская старина, германское феодальное средневековье. Народная мудрость, которую они извлекали из памятников народного творчества, приобретала в трактовке гейдельбержцев последовательно консервативный характер. Она слагалась из таких мотивов, как покорность воле бога, как смирение и подчинение высшим мира сего, как безусловное принятие своей доли и отсутствие всяких бунтарских настроений. Народность, в понимании гейдельбергских романтиков, — это консервативная народность, закрепляющая настроения самых отсталых кругов немецкого крепостного крестьянства. Культивирование подобных консервативных настроений и замалчивание вольнолюбивых настроений угнетенных крестьянских масс объективно приводило к фальсификации народного творчества.

И все же практические результаты деятельности гейдельбержцев, направленной на сбор и обработку памятников народного творчества, значительно перерастали рамки их политических воззрений. За основными представителями Гейдельбергского кружка остается большая заслуга, отмеченная уже известным немецким историком-марксистом Ф. Мерингом: «Романтическая школа поэтов открыла... сокровища народной поэзии»¹. Это относится прежде всего к знаменитым филологам, братьям Гриммам, выпустившим в двух томах собранные ими в течение ряда лет «Детские и семейные сказки» (1812—1815). Этот сборник сказок, получивший мировую известность, совершенно лишен романтической стилизации, подгоняющей народное творчество под реакционные требования прусского юнкерства. Мы встречаем здесь живые образы представителей крестьянской массы, умных, ловких и смелых, одурачивающих своих хозяев.

¹ Ф. Меринг, История Германии, М., 1923, стр. 132—133.

В сказках братьев Гриммов постоянно звучат мотивы протеста народа против привилегий, которыми пользуются господствующие сословия.

Иной характер носил изданный Brentано и Арнимом сборник народных песен «Волшебный рог мальчика» (1806—1808). В этом сборнике Brentано и Арним весьма вольно обращались с собранными ими песнями: они подновляли язык и стиль песен, вносили в них поправки, отбрасывали те песни, в которых проявлялись бунтарские настроения народа, совершенно не включили в сборник революционные песни времен Великой крестьянской войны в Германии. Но даже и в таком ослабленном и тщательно «очищенном» от крамолы виде издание народных песен Brentано и Арнима сыграло крупную роль. Сборник имел в Германии шумный успех, его высоко оценили Гёте и Гейне, он оказал большое влияние на развитие немецкой поэзии.

Из пяти членов Гейдельбергского кружка только два занимались драматургией. Правда, это были ведущие поэты кружка Brentано и Арним. Они вышли из различных социальных кругов. Однако, связанные тесной дружбой, они стояли на одних и тех же идеологических позициях. Их творчество было проникнуто идеями католицизма, монархизма и реакционного прусского национализма.

Клеменс Brentано (1778—1842) происходил из купеческой семьи. Отец предназначал его к купеческой деятельности, но Brentано не обнаружил никакой склонности к этим занятиям и отдался целиком писательству. В 1797 году он прибыл в Йену и вскоре принял участие в литературной полемике Йенского кружка. С этой полемикой и связано его первое выступление в качестве драматурга. В ответ на сатиру Коцебу «Гиперборейский осел» (1799), направленную против деятелей романтического движения, Brentано написал пародийно-сатирическую комедию «Густав Ваза», в которой высмеял современный мещанский театр и филистерскую публику. Эта комедия напоминает сказочные пьесы Тика. Влияние Тика сказывается и в следующей пьесе Brentано, «Понсе де Леон» (1801). Она была написана на конкурс, объявленный Гёте в 1800 году с целью получения веселой комедии для Веймарского театра. Однако пьеса не обратила на себя внимания и не была премирована.

Пьеса написана в манере испанских комедий «плаща и шпаги». Ее сюжет заимствован из рассказа путешествовавшей по Испании французской писательницы д'Онуа. Молодой испанский аристократ Понсе де Леон влюбился по рассказам других лиц в Исидору, сестру своего друга Феликса Сармиенто. В Понсе влюблена Валерия, дочь севильского горожанина Валерио. В Валерию же влюблен Порпорино, приемный сын Валерио.

Любовь Валерии к Понсе и любовь Порпорино к Валерии остаются сначала безответными. Однако после многих хитросплетений интриги все кончается благополучно: Понсе женится на Исидоре, а Порпорино на Валерии, которая оценила его преданность и полюбила его. Оказывается даже, что Порпорино знатного происхождения.

Брентано стремился соединить в своей пьесе комические положения с идеальными, благородными персонажами. Комическое у Брентано никогда не переходит в сатиру или шарж, как в комедиях Тика. Главными комедийными приемами являются переодевания, мистификации и разоблачения. Обыгрываются не только положения действующих лиц, но и их чувства, внезапно принимающие иное направление. Большое место в драме занимает также словесное остроумие.

Центральный персонаж пьесы — Понсе де Леон. Это романтический герой, охваченный меланхолией. Он мечтает об Исидоре, которую ни разу не видел. Эта мечтательность изображается Брентано слегка иронически. Если меланхолия Понсе безотчетна и лишена определенности, то скорбь Валерии пронизана мотивом любви-страдания. В драму вкраплен ряд лирических стихотворений, вложенных в уста Валерии. Душевное состояние героев Брентано не зависит от ситуации, но является постоянным содержанием их характеров. Так, Понсе — меланхолик по натуре. Так, Валерия страдает не потому, что не пользуется взаимностью, а потому, что любит не определенного человека, а «самое любовь». Это характерная черта романтического художественного метода Брентано.

«Понсе де Леон» — один из самых ярких образцов немецкой романтической комедии наряду со сказочными комедиями Тика. Она написана с применением принципа романтической иронии, которая распространяется на характеры героев, их мысли и чувства. В целом пьеса имеет изысканный характер и мало понятна простому читателю или зрителю. На сцене пьеса появлялась редко и не имела успеха. Брентано почувствовал ее недоступность для широкой публики и дважды переделывал ее для сцены (в 1804 и 1814 годах). Вторая из этих обработок была сделана для постановки пьесы в Венском Бургтеатре. Пьеса выдержала всего одно представление и была жестоко освистана.

В последующие годы Брентано вступает в общение с театром в Дюссельдорфе и пишет для него либретто оперы «Веселые музыканты» (1805). Музыка этой оперы создал знаменитый писатель и композитор Э. Т. А. Гофман. Опера написана под влиянием любимого немецкими романтиками Карло Гоцци.

В 1811 году Брентано вступает в Христианско-германское общество, созданное в Берлине его другом Арнимом вместе с дра-

матургом Клейстом. Для этого периода наиболее характерна историческая драма Brentano «Основание Праги» (1812) — гигантское произведение, содержащее свыше 9000 стихов. В пьесе изображен доисторический славянский мир, полный загадочности и таинственности. Легенды о возникновении чешского государства смешаны здесь с зарождающимися научным взглядом на первобытное общество и господствующий в нем строй — матриархат. Драматического действия в собственном смысле слова в пьесе нет. Драма состоит из длинных лирико-философских рассуждений, обильно насыщенных образами древнеславянской мифологии. Но славянская мифология у Brentano антикизирована, а песни написаны в стиле гомеровских гимнов.

Проблематика «Основания Праги» крайне характерна для идейной эволюции Brentano и всего немецкого романтического движения. Главной темой пьесы является переход от бунтарской, вольной, неистово романтической стихии к подчинению принципам государственности и твердого порядка. Одновременно с утверждением порядка происходит подчинение принципам христианского вероучения. Как и другие реакционные романтики, Brentano находит успокоение в лоне католической религии. Теперь его идейным руководителем становится Кальдерон, влияние стиля которого отчетливо проявляется в пьесе «Основание Праги».

Чем дальше, тем больше Brentano переходит к католической пропаганде. В 1818—1823 годах он сходит с полусумасшедшей пророчицей, «блаженной» Екатериной Эммерих и благоговейно записывает каждое ее слово. Таким образом, талантливый, но неуравновешенный поэт Brentano пришел к полному идейному оскудению, к религиозному психозу.

Иначе развернулась драматургическая деятельность друга Brentano, Арнима. Ахим фон Арним (1781—1831) происходил из старинного прусского дворянского рода и родился в Берлине. Он учился в университетах Галле и Гёттингена. По окончании образования отправился путешествовать, посетил Швейцарию, Францию, Англию, Голландию. С 1803 года он начал сотрудничать в журнале «Европа», издававшемся йенскими романтиками. После йенского поражения у Арнима усилились патриотические настроения, охватившие в это время всю Германию. Он стал писать «боевые песни», раздавал летучие листки прусским солдатам. Тогда же у него появился интерес к германской старине и фольклору. Сойдясь с Brentano, Арним издал вместе с ним сборник народных песен, а также литературно-археологический «Журнал для отшельников» (1808). В 1811 году Арним женился на сестре Brentano, Беттине, известной своей перепиской с Гёте. В том же году он основал реакционное Христиан-

ско-германское общество, в которое входили Brentano, Клейст, Фихте, Адам Мюллер и другие. После падения Наполеона литературная и общественная деятельность Арнима ослабевает. Он поселяется в своем поместье «Виперсдорф», где занимается сельским хозяйством. Сам он говорил о своей идеологии, что у него взгляды помещика, желающего сохранить патриархальные отношения с теми 1200 душами, которые населяют принадлежащие ему семь деревень. Отныне вся жизнь Арнима находится в резком контрасте с «неземными» устремлениями романтиков.

Интерес Арнима к театру возник довольно рано, так как его отец был руководителем придворного театра при Фридрихе II.

В 1802 году Арним пишет свою первую драму «Героическая песнь о Германе и его детях», но художественное значение этого первого драматургического опыта Арнима невелико.

Дальнейший путь Арнима как драматурга связан с его интересом к старинной немецкой драме. Он призывает собирать народные драмы и сам подготавливает издание старинных германских пьес. Однако это издание было осуществлено не Арнимом, а Тиком. Арним же пошел по пути переработки старых сюжетов в новые произведения. Следует отметить его переделки старинных фарсов с Пикельгерингом, в которые он вносил самоновейшие шутки и элемент романтической иронии.

Самой крупной драмой Арнима, частично написанной на старинный сюжет, является «Галле и Иерусалим» (1811), названная автором «трагедией в двух комедиях». Она очень велика по объему и рыхла по построению. Гигантская пьеса (около 400 страниц большого формата) состоит из двух разнородных частей. Первая часть («Галле») — трагикомедия из студенческой жизни города Галле, вторая часть («Иерусалим») — мистерия пилигримов, отправляющихся к гробу Христову в Иерусалим.

Первая часть драмы «Галле и Иерусалим» представляет собой обработку на романтический лад бюргерской трагедии Грифиуса «Карденио и Целинда» (1657). Сюжет этой пьесы строится на истории любви молодого приват-доцента университета в Галле, кутилы и забияки Карденио к красавице Олимпии. Но, ошибочно заподозрив Олимпию в измене, Карденио отказывается жениться на ней, а Олимпия из гордости не разuverяет его и выходит замуж за Лизандра. С этого момента в драму вплетается мрачная фантастика. В поисках Лизандра, которого он хочет убить, Карденио встречает призрак, похожий на Олимпию. Он бросается к нему, но заключает в объятия скелет.

С первой сюжетной линией драмы переплетается вторая. Целинда, которую Карденио когда-то любил, решает вернуть его любовь с помощью волшебного напитка. Для этого ей нужно достать из могилы сердце Марцелла, любившего ее и убитого

Карденио. На кладбище она встречает самого Карденио, убегающего от призрака. В момент встречи они испытывают духовное перерождение и, исцелившись от своих роковых страстей, решают отправиться в Иерусалим, чтобы там получить прощение грехов.

Паломничество в Иерусалим изображается во второй части драмы. Множество причудливых романтических происшествий служит в этой пьесе утверждению идеи предопределения и чудесного вмешательства провидения в дела человеческие. В конце пьесы умирают почти все ее главные герои, и она завершается хором, видениями и землетрясением.

Сопоставляя драму Арнима с трагедией Грифиуса, мы видим ряд отступлений, допущенных Арнимом (включение в число действующих лиц дьявола, выступающего под оболочкой церковнослужителя Клеона; перенесение места действия пьесы из Болоньи (Италия) в Галле (Германия) и соответственно этому внесение в первую часть драмы элементов современного немецкого быта и т. д.). Но главное отличие пьесы Арнима от пьесы Грифиуса заключается в художественном методе. Грифиус был связан классицистскими правилами, вследствие чего важнейшая часть содержания его драмы раскрывалась посредством рассказа Карденио его наперснику Памфилию. Арним же развернул все события пьесы в живом действии. Резко различна и словесная ткань обеих драм.

С точки зрения жанра драма Арнима близка к эпическим драмам Тика. В ней та же романтическая причудливость формы, стремление к неожиданным и резким контрастам, проза перемежается в ней с вольными ямбическими стихами. Как и драмы Тика, она стремится к изображению всечеловеческой судьбы, которая заключается в переходе от бури страстей к раскаянию и умиротворению. В этом отношении судьба Карденио является как бы символической для человечества в целом. Реакционные установки гейдельбергских романтиков побуждали Арнима выдвинуть на первое место идею религиозной аскезы, раскаяния и искупления. Однако ему не удалось полностью заглушить мирскую сторону сюжета. Потому первая часть драмы, события которой разворачиваются в живом действии и в которой отсутствуют религиозно-мистические тенденции, имеет большее художественное значение, чем вторая часть с ее религиозно-аскетическими идеями.

В последующих драматических произведениях Арнима утверждается национально-историческая тематика. Наиболее значительна из этих пьес Арнима драма «Глухарь» (1813), приближающаяся к популярному в то время в Германии жанру трагедии рока. В драме изображается судьба рода ландграфа

Генриха Тюрингского. Отец ландграфа, умирая, выразил пожелание, чтобы в случае угасания его прямого потомства наследником был его побочный сын Отнит. Ландграф Генрих, который при жизни отца был с ним в ссоре, всячески стремится помешать выполнению его завещания. Он хочет устранить Отнита, но случайно убивает двух своих сыновей, а затем и сам умирает, невольно помогая Отниту получить земли и сан своего отца. При этом в судьбе потомства тюрингского ландграфа роковую роль играет глухарь. Согласно легенде, предок тюрингских ландграфов Асприан, страстный охотник, поселился в лесу, где отдался своей страсти к охоте. После смерти Асприана душа его переселилась в глухаря. Так как один из его потомков убил эту птицу, то теперь весь род должен погибнуть. Это предначертание рока и исполняется.

«Глухарь» принадлежит к числу лучших пьес Арнима. Гибель, нависшая над родом ландграфа, происходит не только в силу случайных совпадений, как бывает в банальных трагедиях рока. Эти совпадения внешне выражают ту внутреннюю катастрофу, которую переживает род и которая очерчена Арнимом с большой исторической конкретностью. Гейне, находивший, что все драмы Арнима «исполнены задушевной поэтичности», считал, что в «Глухаре» «первая сцена достойна пера даже величайшего поэта»¹. Но при всех этих несомненных достоинствах драма проникнута мрачным, пессимистическим настроением и трактует тему роковой предопределенности жизни.

Из остальных пьес Арнима особо характерна драма «Глейхены» (1819), разрабатывающая сказание о графе Глейхене, который, уходя в крестовый поход, покинул свою жену, а затем женился на прекрасной турчанке. Конфликт драмы «Глейхены» напоминает конфликт гётевской «Стеллы»; он заключается в том, что граф, оказавшийся мужем двух женщин, должен принять какое-либо решение. Но вместо решения вопроса в пользу свободы чувства или в пользу нерушимости брачного союза Арним отправил своего героя в монастырь, заставив его испустить грехи.

В целом драматические произведения гейдельбергских романтиков характеризуются утратой романтического оптимизма, осознанием разорванности и хаотичности мира, настроениями разлада и скорби, которых не было еще у йенских романтиков. Преодолеть этот разлад гейдельбержцы пытаются то путем утверждения национально-государственной идеи, то через проповедь религиозно-мистических или аскетических идей. Пьесы Brentano и Арнима не завоевали сцены, как и пьесы йенских романтиков.

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 261.

ВЕРНЕР И ТРАГЕДИЯ РОКА

Единственным широко распространенным в период романтизма драматургическим жанром стала в Германии так называемая трагедия рока, создателем которой был Захарий Вернер, а его преемниками — Мюльнер и Гоувальд.

Характерной особенностью жанра трагедии рока является изображение зависимости человека от жестокой, властной, немолимой судьбы, которая прокладывает себе путь через самые незначительные факты и самые ничтожные предметы. В жизни отдельных людей, семейств и даже родов бывают «роковые» дни и «роковые» предметы. Таков обычно тот день, в который кто-то из предков совершил преступление и был проклят убитым им человеком; проклятие это падает на голову его потомков, которые жестоко расплачиваются за это преступление. Орудием возмездия обычно оказывается тот «роковой» предмет, которым некогда было совершено убийство (нож, кинжал, меч и т. п.) и от которого постепенно погибают все представители проклятого рода, притом в один и тот же «роковой» день.

В трагедии рока главный мотив — обреченность человека на казнию и гибели. Он связан с мистической верой романтиков в то, что человек находится во власти неких могучих потусторонних сил, являющихся орудием божественной справедливости. Жанр этот нес реакционную проповедь смирения и покорности человека перед высшими силами, а следовательно, и перед властями духовными и светскими. Трагедия рока лишена той философской насыщенности, которая была характерна для лучших произведений немецкого романтизма. Понятие «рока» и его закономерности были низведены в данном жанре до эмпирически примитивных форм. Но этот жанр легко находил доступ на сцену именно вследствие своей примитивности, занимательности, театральной эффектности.

Тематически трагедия рока была близка популярнейшему жанру повествовательной литературы — «готическому» или «страшному» роману, получившему на грани XVIII и XIX веков широкое, международное распространение. Для готического романа было характерно изображение роковых страстей, кровосмешений и преступлений, порожденных борьбой за материальные интересы. Объективно готический роман давал мистифицированное отражение конкурентной природы буржуазного общества, его эгоистической сущности. Те же мотивы мы встречаем обычно и в трагедиях рока, правда, в весьма упрощенном, вульгаризованном виде. Трагедия рока была жанром антибуржуазным, но критикующим буржуазное общество с реакционно-дворянских позиций.

Основоположником жанра трагедии рока был Захарий (Цахариас) Вернер (1768—1823), уроженец Кенигсберга. Его отец был профессором истории, занимавшим должность театрального цензора. Вернер рано привязался к театру и начал свою литературную деятельность с театральных рецензий для прусского ежемесячного журнала. Идейное развитие Вернера совершалось под влиянием различных факторов. В ранней молодости он увлекался идеями Руссо. Далее он познакомился с деятелями польского освободительного движения, воспевал польского народного героя Костюшко. Позднее он сблизился с масонами, впал в мистицизм и ожидал наступления царства божия с началом нового века. Познакомившись с учением романтиков, Вернер воспринял из их мечтаний только религиозно-мистическую сторону.

Гейне пишет о Вернере: «Самый чудовищный религиозный бред находим мы во всех его произведениях»¹.

В 1811 году Вернер перешел в католичество и занялся проповеднической деятельностью. Его проповеди имели особенно большой успех в Вене во время происходившего там в 1815 году Венского конгресса. «Патер Цахариас бичевал теперь себя, постился и неистовствовал, обличая нашу закоренелую страсть к мирским радостям. «Плоть проклята!» — кричал он так громко и с таким резким восточно-прусским акцентом, что статуи святых содрогались в соборе и венские гризетки восхитительно улыбались»².

Вернер был плодовитым драматургом. В своих пьесах он столь же противоречив, как в своей жизни. Грубая чувственность уживается в драмах Вернера с болезненным мистицизмом. Он рисует в своих драмах, по выражению Гейне, «аскетических сладострастников» и «святых распутников». Будучи лишен чувства меры, он постоянно впадает в крайности, в преувеличения. Все его пьесы, за исключением одной, открывающей историю жанра трагедии рока, представляют собой громоздкие романтические драмы, дающие символическое истолкование исторических событий и насыщенные пафосом религиозно-католической пропаганды («Сыны долины», 1803; «Крест на Балтийском море», 1806; «Лютер, или Освящение силы», 1807; «Аттила», 1808; «Святая Кунигунда», 1814, и др.).

Самую большую известность приобрела одноактная пьеса в стихах Захария Вернера «Двадцать четвертое февраля» (1809), которая стала первым и классическим образцом жанра трагедии рока.

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 278.

² Там же.



Захарий Вернер

Поводом к созданию этой маленькой драмы послужило литературное задание, полученное Вернером от Гёте. Считая Вернера одаренным драматургом, Гёте стремился отвлечь его от громоздких хаотических произведений и с этой целью рекомен-

довал ему написать небольшую пьесу, в которой было бы всего три действующих лица. Такой драмой и явилось «Двадцать четвертое февраля». Гёте был доволен этой пьесой и говорил, что в ней «ужасный сюжет исчез перед чистотой и уверенностью его обработки». Гейне, вообще иронически относившийся к Вернеру, делал исключение только для его драмы «Двадцать четвертое февраля» и говорил, что она «принадлежит к самым ценным созданиям нашей драматической литературы»¹.

Действие пьесы разыгрывается в маленькой хижине в Альпах. Над семьей крестьянина Кунца Курта нависло проклятие. День двадцать четвертого февраля роковой для этой семьи. Кунц против воли отца женился на Гертруде, дочери священника. Однажды, двадцать четвертого февраля, Кунц, поссорившись с отцом из-за жены, заколол его ножом. Отец, умирая, проклиная его. С этого времени на семью Кунца обрушиваются всякие бедствия. Как-то раз его сын Курт, будучи еще ребенком, играя, зарезал маленькую сестру тем же ножом. Отец проклял его и выгнал из дому. Это случилось опять двадцать четвертого февраля. Прошло много лет. Курт успел разбогатеть и возвращается в отцовскую хижину в тот же роковой день. Но родители не узнают его. Богатое платье незнакомца и его туго набитый кошелек внушают Кунцу, имущество которого должно пойти за долги с молотка, намерение ограбить своего гостя. Пробираясь в комнату, в которой спит Курт, Кунц задевает ногой роковой нож, упавший на пол, поднимает его и этим ножом наносит удары гостю. Умирая, Курт открывает родителям, что он их сын. Молния ударяет в хижину и поджигает ее.

Пьеса Вернера была поставлена Гёте в Веймарском театре в 1810 году и имела огромный успех. Такой же успех сопровождал и все последующие постановки ее в разных городах Германии. Пьеса породила множество подражаний, воспроизводивших все ее художественные приемы: роковое сцепление событий вследствие совпадения дат, наследственность преступления, роковой предмет, с которым связана традиция преступления в данной семье или данном роде, мрачная обстановка действия, его фон — северный, снежный пейзаж и т. д.

Самым удачливым из последователей Вернера в жанре трагедии рока был Адольф Мюльнер (1774—1829). Он происходил из бюргерской семьи и изучал право в Лейпциге. Начав литературную деятельность в возрасте около сорока лет, Мюльнер занялся переделкой старых комедий, главным образом французского происхождения. Создав себе популярность комедиями,

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 279.

Мюльнер обратился к жанру трагедии рока. Под влиянием пьесы Вернера «Двадцать четвертое февраля», которую он сам поставил в руководимом им театре в Вейсенфельсе, Мюльнер написал одноактную драму «Двадцать девятое февраля» (1812), решив, что число, которое бывает один раз в течение четырех лет, больше подходит в качестве «фатального».

В день двадцать девятого февраля лесник Вальтер Хорст узнает мрачную историю своей семьи. Оказывается, он женат на собственной сестре, внебрачной дочери своего отца. Когда отец узнал о женитьбе сына, он умер от удара. Это произошло двадцать девятого февраля. Вслед за тем, тоже двадцать девятого февраля, утонула несколько лет назад малолетняя дочь Вальтера. Теперь родители начинают понимать связь событий и истолковывают смерть маленькой Клары как небесную кару за их кровосмешение. Семья в ужасе, маленький Эмиль просит отца убить его. Вальтер убивает сына, сам предаёт себя в руки правосудия, жена его кончает с собой. Все несчастные и роковые события происходят в одно и то же число — двадцать девятого февраля. В противоположность Вернеру Мюльнер преувеличенно сентиментален, любит душещипательные сцены. Такова, например, совершенно фальшивая сцена, в которой одиннадцатилетний мальчик умоляет отца убить его, чтобы умиловить рок. С этого времени на немецкой сцене утвердилось обыкновение трогать зрителей старчески умными речами детей.

В ряде городов пьеса Мюльнера была запрещена цензурой, потому что цензоры не могли допустить на сцене изображения таких безнравственных происшествий в семейной жизни. Но в Берлине она очень понравилась Ифланду. Он побудил Мюльнера написать еще одну пьесу этого жанра, которая могла бы заполнить целый спектакль. Мюльнер написал «Вину» (поставлена в 1814, издана в 1816). Фабула этой пьесы представляет своего рода карикатуру на «Царя Эдипа».

Героem пьесы является граф Гуго фон Эриндур. Его мать когда-то отказала в милостыне нищенке, а та предсказала ей, что она родит сына, который убьет своего брата. Когда у графини родились близнецы, она отослала в испуге одного из братьев-близнецов в Данию. Спустя много лет граф Гуго возвращается из Дании на свою родину, в Испанию. Здесь он влюбляется в Эльвиру и убивает на охоте ее мужа Карлоса. Но выясняется, что убитый Карлос и является братом Гуго. Пророчество сбылось. Отец Карлоса Валерос вызывает своего сына-братоубийцу на поединок. Но Гуго вместе с Эльвирой кончает жизнь самоубийством. Драма проникнута фаталистическим мировоззрением. Ее основная идея заключается в том, что человек — жалкая игрушка в руках судьбы, над ним господствуют некие, высшие

силы. Пьеса имела колоссальный успех на сцене, в том числе — в Веймарском театре в 1814 году. Мюльнер стал героем дня. Отголосок этого успеха слышится еще в 1847 году в переписке Герцена с друзьями. Он сообщает в одном из писем: «В Берлине дают Мюльнера «Die Schuld», и публика слез унять не может: так жаль Иерту и Эльвиру. Я имел смелость просидеть все пять действий. И эту пьесу когда-то хвалили! Вот нелепость-то! Зато актеры поняли автора, они так же неестественно играли и декламировали, как он»¹. Именно после «Вины» трагедии рока стали расти, как грибы после дождя. Тщетно старшие романтики во главе с Тиком протестовали против этого вульгарного жанра: он завоевал сцену, не в пример их лишенным действительности литературным драмам.

Третьим видным представителем трагедии рока был барон Кристоф Эрнст Гоувальд (1778—1845), в драмах которого, насыщенных сентиментальной патетикой, действие вращалось обычно вокруг некоего рокового предмета («Портрет», 1819; «Маяк», 1819, и пр.).

Трагедия рока продолжала держаться на сцене до середины 1820-х годов. Устойчивость этого жанра объяснялась тем, что он внедрял в сознание немецкого бюргерства идею покорности судьбе и установленному порядку. Стоило кому-нибудь из авторов трагедий рока отступить от этих реакционных установок и насытить свои пьесы противоположными идейными тенденциями, как их проникновение на сцену всячески тормозилось.

Жанр трагедии рока держался на немецкой сцене до 1826 года, когда Платен выпустил свою знаменитую пародию на этот жанр — «Роковая вилка», в которой были высмеяны все банальные мотивы и приемы окончательно заштамповавшегося жанра². После «Роковой вилки» немецкие драматурги уже не отваживались создавать новые произведения этого жанра.

КЛЕЙСТ

Особое место в немецкой драматургии начала XIX века занимает Генрих фон Клейст (1777—1811), самый талантливый драматург-романтик Германии, сумевший преодолеть разрыв между драмой и сценой. Большое дарование Клейста было сразу разгадано наиболее проницательными из его соотечественников.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. 23, стр. 13.

² Анализ «Роковой вилки» будет дан в главе «Борьба против романтической драмы».

На талантливую юношу обратил внимание Гёте, который заметил, однако, и присущие Клейсту упадочные, болезненные настроения. Он назвал его «телом прекрасным от природы, но неизлечимо больным».

Клейст происходил из старинной прусской дворянской семьи. Он родился во Франкфурте-на-Одере. Одиннадцати лет он попал в Берлин, где жил в доме французского эмигранта Кателя. У него он приобрел хорошее знание французского языка. Подростком он вступил в прусскую армию в 1792 году и принял участие в походе против революционной Франции. Однако настоящей склонности к военной профессии у Клейста не было. В 1799 году он подал королю прошение об отставке, мотивируя его желанием посвятить себя научной деятельности. Своему бывшему учителю он пишет, что его тяготит дух муштры, господствующий в прусской армии, и необходимость рабского подчинения.

Выйдя в отставку, Клейст занялся изучением математики и философии. Огромное значение для него имело знакомство с учением Канта. В течение нескольких лет Клейст ведет бродячую жизнь, совершает поездки в Швейцарию и во Францию. Затем он поступает в Кенигсберге на государственную службу. Прибыв в 1807 году в Берлин, занятый французами, он был арестован по подозрению в шпионаже. Выпущенный на свободу после Тильзитского мира, Клейст поселился в Дрездене, где издавал вместе с Адамом Мюллером журнал «Феб», ставший органом местного романтического кружка. Журнал не имел успеха, и эта неудача вызвала у Клейста очень тяжелое настроение. Борьба против Наполеона породила у него подъем патриотических чувств. Он издает в Праге политический журнал «Германия», пишет ряд военных песен, выпускает «Катехизис немца». На протяжении всей своей жизни Клейст стремится вырваться из плена глубоких противоречий немецкой действительности, но, так и не найдя выхода, переживает жизненную катастрофу и приходит к самоубийству. Клейст покончил с собой 20 ноября 1811 года на берегу Ванзее близ Потсдама вместе со своей знакомой Генриеттой Фогель, больной неизлечимой болезнью. Самоубийство это не имело никакого непосредственного повода и было результатом тяжелой моральной депрессии, переживавшейся Клейстом в течение последних лет.

Драматургическое наследие Клейста невелико — всего восемь пьес, из которых одна («Роберт Гискар») дошла до нас в виде отрывка. Этого оказалось, однако, достаточно, чтобы признать Клейста крупнейшим драматургом немецкого романтизма, достойным продолжателем Шиллера и Гёте. Помимо пьес Клейст напечатал восемь новелл. В самой крупной из них,



Генрих Клейст

«Михаэль Кольгаас» (1810), звучат настроения народного протеста против феодального беззакония. Перу Клейста принадлежит также ряд статей, в которых он горячо обсуждает социально-экономические и философско-этические проблемы.

Все творчество Клейста проникнуто глубочайшими противоречиями. Тесно связанный с идеологией дворянских кругов немецкого общества и разделяющий некоторые типичные для прусского юнкерства предрассудки, Клейст в то же время испытывает горькую неудовлетворенность современной действительностью и мечтает о буржуазно-демократических преобразованиях. Клейсту чужд типичный для большинства немецких романтиков этой поры культ феодального прошлого, он хотел бы видеть торжество буржуазного прогресса. «Индустрия — это дама, и нужно бы изысканно вежливо и сердечно пригласить ее, чтобы своим вступлением она осчастливила бедную страну», — пишет Клейст. Неоднократно говорит Клейст о необходимости коренного обновления немецкого общества, о демократизации государственной системы. В одной из своих публицистических статей Клейст пишет: «По окончании войны пусть соберутся сословия и на всеобщем рейхстаге пусть дадут государству устройство, наиболее с ним сообразное».

Работая в трудный и сложный период нашествия Наполеона в немецкие земли, Клейст отражает в своем сознании и творчестве всю противоречивость национально-освободительного движения Германии. Клейст был пламенным патриотом, горячим борцом за национальное объединение Германии, против французских захватчиков, звал своих соотечественников сражаться с французской армией «по-испански», то есть опираясь на немецкий народ и его исконные интересы и права. Но вместе с тем патриотические идеи Клейста в условиях немецкой действительности перекликались с официальными шовинистическими, националистическими настроениями, толкали его на неприятие всего связанного с Францией, в том числе и французской революции.

Мировоззрение Клейста несет на себе печать убожества немецкой жизни начала XIX века.

Философские взгляды Клейста сложились под огромным влиянием Канта. Клейст разделяет идеализм и агностицизм Канта, во многом следует за ним и в своей этической системе. Но, как романтик, Клейст вносит свои коррективы в учение Канта. Концентрируя внимание на борьбе за внутреннюю свободу личности, Клейст углубляет субъективизм своего учителя, главное внимание уделяя чувству и интуиции. В то же время, в отличие от ряда своих современников-романтиков, он утверждает неотделимость эстетического начала от этического и стремится к воплощению высокого гуманистического идеала.

Все эти настроения находят отражение в его творчестве.

В драматургии Клейст дебютировал вполне зрелым произведением. Его первая драма — «Семейство Шроффенштейн» (1803). До настоящего времени существует мнение, что этой пьесой Клейст положил начало немецкой трагедии рока. Действительно, внешние признаки «Семейства Шроффенштейн» напоминают драматургию Вернера и его последователей. Но по своему идейно-художественному существу драма Клейста качественно отлична от «Двадцать четвертого февраля» Вернера или «Вины» Мюльнера. Отлична она и от драматических произведений Тика, Арнима и других романтиков.

Тема пьесы — вражда двух дворянских семей Варванд и Россиц, являющихся ветвями одного рода Шроффенштейн. Между ними заключено соглашение о том, что земли одной переходят к другой в случае угасания мужской линии в одной из них. Смерть мальчика Петера из семьи Россиц вызывает подозрение, что он был убит по наущению главы рода Варванд. Завязывается борьба между обеими семьями. Их младшие представители Оттокар и Агнеса влюбляются друг в друга. Но отец Оттокара Руперт Россиц хочет подстеречь влюбленных и убить Агнесу. Чтобы обмануть преследователей, влюбленные меняются платьем. В результате Руперт убивает собственного сына вместо дочери врага, а Сильвестр Варванд убивает свою дочь, принимая ее за сына Руперта. В конце пьесы оказывается, что вся эта семейная вражда, стоившая нескольких жизней, была неосновательна, так как дом Варванд не был виновен в гибели маленького Петера.

Клейст намечает в своей первой пьесе новый тип драмы, преодолевающий присущий просветителям XVIII века метафизический, этический подход к изображению человеческой личности и деятельности, согласно которому движущей силой событий являются добрые или злые намерения людей. Он изображает Сильвестра добрым, мягким, рассудительным, уступчивым, не питающим ложных подозрений по отношению к своему противнику; и все же его положительные моральные качества оказываются бессильными перед беспощадной логикой обстоятельств. Руперт, напротив, показан вспыльчивым и раздражительным, стремящимся к немедленному восстановлению справедливости; однако результаты его стремления опять-таки прямо противоположны его намерениям: каждое действие, предпринятое им во имя правды, приводит к новым преступлениям, еще более запутывающим отношения.

Иногда говорят, что в драме Клейста господствует случай, управляющий человеческой судьбой. Это неверно. Понятие случая, играющего судьбой людей, характерно для драматургии

Тика, в которой события не подчинялись никаким законам, кроме конечного искупления грехов. Отсюда и разбросанная, хаотическая, экстенсивная форма драм Тика. Иначе — у Клейста: в его драме господствует строгая логика событий, обстоятельств, действия которых не может остановить вмешательство человека. Стимулом к действию этих обстоятельств служат материально-имущественные условия, в данной пьесе — оговорка относительно унаследования одной семьей владений другой. Этот материальный стимул лежит в основе того хода событий, который в конце пьесы приводит к кровавому финалу. Всемогущество обстоятельств становится невидимой силой, господствующей над людьми. Отсюда и четкая, строгая архитектуроника драмы Клейста, так непохожей на бесформенные произведения Тика и Арнима.

Клейст, единственный среди ранних немецких романтиков, уловил социальный характер изображаемых им конфликтов. Но, разумеется, он не мог реалистически раскрыть их социальную сущность. Объективная закономерность трактуется в драме как безысходно трагическая роковая сила, неизбежно ведущая людей к гибели.

Драма «Семейство Шроффенштейн» была впервые поставлена И. Шрейфогелем в Венском Бургтеатре в 1823 году.

К ранним произведениям Клейста относится также его драма «Роберт Гискар».

Создавая эту пьесу, Клейст был полон самых широких и радужных планов относительно своего будущего: он мечтал занять место Гёте среди немецких поэтов. Однако кончал «Гискара» Клейст в тревожной политической обстановке, вызванной нашествием Наполеона. Ему пришлось однажды даже уничтожить все свои бумаги, в том числе и рукопись «Гискара». Впоследствии Клейст восстановил по памяти несколько сцен своей трагедии и напечатал их в мае 1808 года в журнале «Фоб». Этого отрывка достаточно для того, чтобы убедиться в значительности пьесы.

Используя исторические источники, Клейст кладет в основу своей драмы историю вождя норманнов Роберта Гискара, который в конце XI века предпринял поход на Грецию и, внезапно заболев, умер на побережье Эпира. В пьесе Клейста Гискар идет на Византию. В момент приближения Гискара к заветной цели в его лагере вспыхивает чума и сам он ею заболевает. Однако он хочет убедить своих воинов, что здоров, дабы предотвратить панику. Таким образом, центром драмы становится внутренняя борьба Гискара; успех его дела зависит от того, удастся ли ему победить болезнь и сохранить присутствие духа, рассеяв все подозрения относительно его болезни.

Сохранившийся фрагмент открывается массовой сценой, в которой мастерски изображается тревожное настроение в лагере и упорная борьба Гискара с тяжелой болезнью. Он со смехом отвергает высказываемые ему подозрения, заявляя, что согласен сойти в могилу только в Византии. Одновременно с агонией Гискара, которую он пытается скрыть, начинается агония его государства, борьба из-за власти между его сыном и племянником.

Клейст продолжает традицию высокой исторической драмы Шиллера и Гёте. Герой Клейста, как герои Шиллера, находится на гребне исторических событий, от его личной судьбы зависит судьба его народа и всей Европы. Однако, принципы которыми руководится Гискар, гораздо уже тех принципов, которые воодушевляли Карла Мсора, Позу, Валленштейна. Героика Клейста имеет надрывный характер, поскольку она сводится к напряженности человеком всех своих сил в момент агонии. Характерно, что для драматического конфликта победа над чумой существеннее, чем победа над внешними силами врага. Это обедняет драму Клейста с точки зрения исторической, но зато углубляет ее с точки зрения психологической. В такой постановке вопроса сразу намечается своеобразие драматургической манеры Клейста.

В начале 1806 года Клейст пишет комедию «Амфитрион», которую его друг Адам Мюллер напечатал в 1807 году. Это было первое большое произведение Клейста, опубликованное под его именем.

В основу сюжета «Амфитриона» положено сказание о том, как Зевс (Юпитер) во время отсутствия фиванского полководца Амфитриона вступает в связь с его женой Алкменой, приняв облик ее отсутствующего мужа. Когда Амфитрион возвращается домой, обнаруживается заблуждение Алкмены. Амфитрион обвиняет жену в измене, но Зевс, опять спустившись на землю, разъясняет все Амфитриону и оправдывает Алкмену. После этого у Алкмены рождается сын, знаменитый герой Геракл. Этот сюжет лег в основу одноименных комедий Плавта и Мольера. Мольер использовал его для сатиры на нравы версальского двора. В его трактовке Юпитер получил облик коронованного любовника, ухаживания которого за Алкменой только льстят верноподданному Амфитриону, ибо «с Юпитером дележ бесчестья не приносит».

Все авторы, обрабатывавшие этот сюжет до Клейста, сосредоточивали внимание на вопросе реабилитации Алкмены, этой верной жены, изменившей своему мужу, не подозревая об этом. У Клейста же сюжет основан не на этической оценке поступка героини, а на психологическом потрясении, переживаемом Алкменой, обманутой сходством мужа и Юпитера. Таким образом,

конфликт драмы переносится в психологическую сферу. Как и в первой своей драме, Клейст пересматривает метафизическую этику XVIII века. Он делает шаг вперед по сравнению с этическими представлениями просветителей, но, оставаясь во власти идеалистического взгляда на человеческую личность, акцентирует внимание на непреодолимых противоречиях внутреннего мира человека, на бессилии разума. Поэтому Клейста интересуют сумеречные, загадочные стороны человеческой души. Герои его почти всегда охвачены «смятением чувств». Алкмена, олицетворяющая в драме Клейста высшую ступень супружеской любви и верности, именно в силу этих святых норм нарушает их. Идейная коллизия драмы Клейста близка философской проблематике драматургии Байрона. Каин в мистерии Байрона не хочет крови, восстает против кровавых жертв, — но он убивает брата; стремясь к счастью и добру, он приносит в мир смерть. Однако Байрон в преступлении Каина обвиняет кроважного деспота бога. Вся его «мистерия» носит атеистический и бунтарский характер. Клейст же разрешает конфликт своего «Амфитриона» мотивом божественного откровения. Виновником «смятения чувств» Алкмены оказывается Юпитер, который своими разъяснениями и приводит действие к благополучному концу.

Но в то же время «Амфитрион» Клейста, в котором нет и тени мистической эротики Новалиса и других реакционных немецких романтиков, — несомненно, завоевание драматурга, воплотившего большую философскую проблематику в новой форме психологической драмы.

Творческая самобытность сказалась и в следующем его драматическом произведении — в комедии «Разбитый кувшин» (1806).

Комедия Клейста не разделена на акты. Действие ее происходит в помещении деревенского суда. На судебном заседании разбирается дело о разбитом кувшине крестьянки Марты. Кувшин стоял в комнате дочери Марты Евы и был разбит кем-то залезшим ночью в ее комнату. Этот «некто» — сам судья Адам, ведущий дело. Вынужденный разбирать, таким образом, свой проступок, он стремится запутать показания и отвести от себя подозрения, пока наконец его не изобличают неопровержимые улики. С самого начала пьесы судья Адам внушает подозрения, потому что он явился ночью домой без парика и весь перецарапанный. Он пытается при помощи всевозможных уловок оправдаться. Ева знает, что он виновник происшествия, но боится его изобличить, так как от судьи Адама зависит судьба ее жениха Рупрехта, которого он может отдать в солдаты.

Итак, центральными персонажами комедии являются Адам и Ева, которые занимают в развитии действия диаметрально про-

тивоположные позиции. Первоначально судья Адам выглядит как поборник правды, а Ева — как девушка не очень высокой нравственности. В ходе разбирательства, происходящего в присутствии судебного ревизора Вальтера, положение резко меняется: Ева оправдана, а судья Адам изобличен в попытке совершить безнравственный поступок и в заведомо неправильном ведении следствия.

«Разбитый кувшин» — одна из лучших немецких комедий, занявшая прочное место в мировом комедийном репертуаре. Это очень веселая пьеса, насыщенная сочным народным юмором и написанная живым разговорным языком. Фламандская колоритность ее бытовых сцен находится в глубоком противоречии с реакционным характером немецкой романтической драматургии. Одной из самых интересных особенностей «Разбитого кувшина» является опять-таки изображение автоматически действующих обстоятельств, которые с неумолимой логикой восстанавливают свою связь, несмотря на все старания Адама спастись, увильнуть от них. То, что все это происходит во время судебного разбирательства, непосредственно перед зрителем, придает «Разбитому кувшину» своеобразный «аналитический» характер.

Хотя комедия безусловно глубоко правдива, однако конфликт ее лишен подлинной остроты, потому что недостаточно подчеркнута его социальная основа. Адам выведен в комедии прежде всего распутиником, попавшим в глупое и смешное положение. Между тем изображенный в комедии эпизод, в сущности, имеет остро социальный характер, потому что он раскрывает, с одной стороны, бесправное, забитое положение немецких крестьян (хотя местом действия обозначена голландская деревня около Утрехта, однако, по существу, в пьесе показаны немецкие деревенские нравы), с другой стороны — вопиющий произвол феодального суда. Умеренность критики автора видна еще из того, что он попытался противопоставить неправедному судье Адаму носителя справедливости судейского чиновника Вальтера, ставящего целью наведение порядка в суде, наказание виновных и оправдание невинных.

«Разбитый кувшин» был поставлен при жизни автора в Веймарском театре под руководством Гёте в 1808 году. Но спектакль не имел успеха. Затем комедия ставилась в Гамбурге в 1820 и в Берлине в 1822 году, тоже без особого успеха. Наконец, образ судь Адама нашел замечательного интерпретатора в лице Теодора Деринга, игравшего эту роль с блестящим успехом во многих немецких театрах начиная с 1844 года. В наши дни «Разбитый кувшин» — одна из репертуарных пьес, часто исполняемых в театрах Германии.

В 1807 году, во время своего пребывания в тюремном заключении, Клейст создал самую странную из своих драм — трагедию на античный мифологический сюжет «Пентесилея». Клейст возлагал большие надежды на свое новое произведение и послал его на суд Гёте. Великий поэт был поражен необычайностью трактовки античного сюжета и решительно отверг пьесу.

В «Пентесилее» Клейст вольно драматизировал античное сказание о любви Ахилла и царицы амазонок Пентесилеи. По обычаю амазонок Пентесилея может выйти замуж только за человека, которого она победила на поле сражения. Пентесилея любит Ахилла, но не имеет надежды победить его. Так возникает конфликт между ее любовью к Ахиллу и достоинством амазонки, которая не может стать рабыней любви. Пентесилея вызывает Ахилла на поединок, побеждена им и взята в плен. Ахилл, не замечавший красоты Пентесилеи во время боя, впервые заметил ее, когда она превратилась в слабую женщину. Полюбив Пентесилею, он хочет смягчить горечь ее поражения и, пользуясь тем, что она от ранения лишилась чувств, заявляет ей, что она явилась победительницей. Пентесилея на вершине счастья, так как добилась любви Ахилла и победы над ним. Но тут раздаются звуки боевых труб, слышится шум битвы между греками и амазонками. Ахилл вспоминает о своем долге воина и открывает Пентесилее правду. Пентесилея чувствует себя глубоко оскорбленной тем, что Ахилл обошелся с ней как с обыкновенной женщиной и этим унизил ее. Она снова вызывает Ахилла на поединок, на который он приходит безоружным, так как не хочет видеть в ней противника. Это приводит Пентесилею в еще большую ярость. Она натравливает на Ахилла своих собак и вместе с ними в состоянии дикого экстаза разрывает на части и пожирает его тело. После этого Пентесилея возвращается к амазонкам и умирает у них на руках.

Пьеса эта, конечно, очень далека от здоровой простоты античной трагедии. В центре трагедии стоит образ Пентесилеи — бурной, страстной, гордой мятущейся царицы амазонок, одержимой обычным для героев Клейста «смятением чувств». Клейст глубоко раскрывает внутреннюю борьбу своей героини, составляющую основной мотив пьесы. В Пентесилее живут как бы два «я»: истинное «я», заключающее в себе все высокое и человеческое, и ложное «я», в котором заключены непомерная гордость, сладострастие, жестокость, слепая ненависть. Катастрофа трагедии является результатом победы ложного «я» над истинным. Повинуясь своему злобному двойнику, Пентесилея губит Ахилла, затем снова обретает свое истинное «я» и умирает, победив своего двойника.

Образ Пентесилеи дан в беспрестанном движении, развитии, изменении. В движении дается также образ Ахилла, несколько уступающий характеру Пентесилеи в отношении богатства красок.

Язык «Пентесилеи» отличается большой выразительностью. Клейст достигает в этой области высокого мастерства. Он вводит в пьесу психологические паузы и подтекст — моменты, новые для драматургии его времени. «Пентесилея» привлекла внимание символистов, западных и русских. На русский язык ее переводили Ф. Сологуб и В. Брюсов. «Пентесилея» неоднократно ставилась в новейшее время (в том числе М. Рейнгардтом), но все постановки терпели неудачи, что вызывается сложностью и даже путанностью замысла этой трагедии.

Все последующие пьесы Клейста написаны в обстановке патристического подъема, вызванного разгромом прусской армии при Йене. Но так как германская освободительная борьба носила весьма сложный характер, так как национально-освободительные тенденции в ней сочетались с феодально-охранительными, то и в последних пьесах Клейста, написанных в годы подъема освободительной борьбы, отразилась вся противоречивость германского освободительного идеала, в котором «прусское», юнкерское начало сливалось с началом подлинно протестующим.

Поворот к новому этапу намечается в драме «Кетхен из Гейльбронна» (1808). В этой пьесе Клейст погружается в мир германской старины. Используя типовой сказочный сюжет, он создает драму, близкую по своему характеру к наивной народной драме. Широкое использование фольклорного материала, популярных сказочных сюжетов, мотивов чуда и откровения, полный отказ от психологической сложности — таковы характерные черты новой творческой манеры Клейста, впервые проявившейся в «Кетхен из Гейльбронна».

Кетхен, дочь оружейного мастера Теобальда из Гейльбронна, прикована какими-то таинственными чарами к доблестному рыцарю графу Веттеру фон Штралю. Она всюду следует за графом, как верная собака за своим господином. Отец Кетхен обвиняет графа в колдовстве, но суд оправдывает его. В конце пьесы граф отказывается от своей знатной невесты Кунигунды фон Турнек, коварной и безобразной женщины, которая с помощью чар искусно изменяет свою внешность и кажется окружающим красавицей, и женится на Кетхен, которая, правда, оказалась принцессой Катериной Швабской, незаконной дочерью императора.

Центральным движущим мотивом этой драмы является мотив любви, predetermined свыше. Так, привязанность Кетхен к графу началась с того, что она увидела его облик в расплавленном свинце, когда гадала в ночь на святого Сильвестра о своем суженом. После этого образ графа явился Кетхен во сне,

когда она попросила бога подтвердить знамение, полученное ею во время гадания. Когда Кетхен встретила графа, она узнала в нем человека, предназначенного ей свыше. Граф в свою очередь также увидел, лежа в беспмятстве во время болезни, Кетхен в образе ангела.

Однако художественное значение пьесы заключается не в мотиве предопределения, не в легендарных аксессуарах, не в религиозной окраске и даже не в аристократическом предрассудке Клейста, сделавшего Кетхен дочерью императора. Оно заключается в высокохудожественном изображении любви Кетхен, ее стойкости и преданности любимому человеку. Образ Кетхен — лучший женский образ, созданный Клейстом. На смену болезненному надрыву здесь приходит показ бесхитростной любви, напоминающей произведения народного творчества. Мотив любви дочери оружейника к рыцарю является выражением своеобразной демократической ориентации творчества Клейста, возникшей в результате освободительной войны, которая проходила под лозунгом единения всех сословий. Конечно, эта демократическая ориентация не могла быть у Клейста достаточно последовательной и глубокой. Потому он смягчил демократическую остроту сюжета при помощи мотива предопределения и финального превращения Кетхен в принцессу.

В «Кетхен из Гейльбронна», как и в первой своей пьесе, Клейст показывает феодализм как мир кровавых междоусобиц. Для этого он расширяет социальный фон драмы, вводит сцены битв, пожаров. Стремясь к широкому охвату жизни, Клейст переносит действие из подземной пещеры тайного суда в горы, к хижине угольщика, из рыцарских замков на просторы больших дорог Германии. Клейст отказывается в «Кетхен из Гейльбронна» от драмы сплошного действия, не разделенной на акты («Разбитый кувшин», «Пентесилея»). Используя находки ранних романтиков, он развивает жанр «эпической» драмы Тика, с частыми переменами места действия, с обилием действующих лиц и т. д. Кроме того, если все предыдущие драмы Клейста были написаны стихами, то в «Кетхен» около трети текста написано прозой. Эта вольная, «шекспировская» форма драмы глубоко утвердилась в прогрессивной драматургической традиции Германии, проложив дорогу реалистическим исканиям Бюхнера, Грарбе и других.

Наряду с «Разбитым кувшином» «Кетхен из Гейльбронна» была тоже поставлена в театре при жизни автора. Ее первая постановка состоялась в Венском Бургтеатре в 1810 году, причем из цензурных соображений император был заменен в ней швабским герцогом. Спектакль не имел большого успеха. В 1811 году «Кетхен» была поставлена в Бамберге в декорациях

Э. Т. А. Гофмана. Из более поздних постановок «Кетхен из Гейльбронна» следует отметить ее постановки в Мейнингенском театре и в Немецком театре в Берлине, руководимом Максом Рейнгардом.

В том же 1808 году Клейст пишет свою наиболее тенденциозную, острополитическую драму, направленную непосредственно против наполеоновского господства, — «Германова битва» (издана в 1821 году). Эта драма принадлежит к числу многочисленных произведений немецкой литературы, повествующих о битве в Тевтобургском лесу в 9 году нашей эры, когда вождь племени херусков Герман (Арминий) заманил в лес и уничтожил легионы римского полководца Вара. Обращаясь к этой теме, Клейст имеет непосредственно в виду борьбу Германии против Наполеона. При этом все время проводятся параллели и аналогии между Римом — гигантским колоссом, который стоит на востоке и западе и пользуется слабостью и раздробленностью германских племен, чтобы господствовать над ними, — и империей Наполеона. Равным образом раздоры между германскими племенами, которыми пользуется Рим для утверждения своего господства, изображают вражду между Австрией и Пруссией, которой воспользовался общий страшный враг — Наполеон. Клейст показывает борьбу между германцами и римлянами как борьбу между двумя расами, причем призывает в своей пьесе к уничтожению французов как исконных врагов Германии. Эта пьеса — наиболее тяжеловесная и наименее художественная из всех пьес Клейста. Ее не спасает патриотическая настроенность, потому что она лишена подлинного освободительного пафоса, который не может быть не связан с идеями демократического преобразования общества, а их в данной пьесе нет и в помине.

Клейст предназначал эту агитационную драму для постановки на сцене, однако поражение прусских войск при Ваграме сделало постановку ее невозможной. Она появилась на сцене только в 1863 году, в годовщину Лейпцигской битвы народов, когда ее поставили одновременно в нескольких городах. Впоследствии эту пьесу играла труппа мейнингенцев, постаравшаяся заострить ее националистическую тенденциозность. Но подлинный расцвет «Германовой битвы» на немецкой сцене начался в 1914 году, после начала мировой империалистической войны, когда эта пьеса обошла все театры как антифранцузская агитка. Двадцать лет спустя ее подняли на щит нацисты, увидевшие в ней шумное прославление германской расы и оправдание своей коварной, демагогической политики.

Последней драмой Клейста был «Принц Фридрих Гомбургский» (1810, издана в 1821 году) — пьеса, пользующаяся в Германии громкой славой и признаваемая наиболее совершенным

из произведений Клейста. Сюжет пьесы взят из мемуаров короля Фридриха II. Здесь повествуется об одном эпизоде битвы при Фербеллине (1675), в которой великий курфюрст Бранденбургский разбил шведов. Принц Фридрих Гомбургский, командовавший кавалерией, нарушил полученный им накануне на военном совете приказ, преждевременно атаковал противника и добился победы. Курфюрст сначала хотел отдать принца под суд за нарушение воинского приказа, и в этом случае принц, безусловно, был бы приговорен к расстрелу, но затем курфюрст помиловал принца из уважения к его храбрости. Предание это исторически не вполне достоверно, но Клейст использовал его, так как видел в нем благодарный сюжет для драмы.

Однако Клейст внес в него существенные изменения. Исторический принц Гомбургский был человеком сорока трех лет, женатым на племяннице курфюрста и отцом многочисленного семейства. Клейст превратил его в мечтательного юношу, который грезит о славе. Герой Клейста влюблен в Наталию, племянницу курфюрста, и, мечтая о ней во время военного совета, он не слышит данного ему приказа оставаться в резерве. Его поведение на поле битвы объясняется прежде всего тем, что личное чутье подсказало ему иное решение, чем было дано в приказе. Хотя принц помог ему выиграть битву, курфюрст предаст его военному суду за нарушение приказа. Теперь принца охватывает страх смерти. Он направляется к жене курфюрста и к принцессе Наталии, умоляя ее добиться его помилования.

Наталия просит курфюрста помиловать принца. С такой же просьбой обращается и полк, которым командовал принц. Полковник Котвиц произносит пламенную речь против педантического догматизма, обрекающего победителя на смерть. Но курфюрст предлагает принцу помилование при одном условии — если сам принц признает себя заслуживающим оправдания. Тогда в сознании принца происходит перелом: он поднимается выше узколичной точки зрения; рассматривая свой поступок с той же государственной точки зрения, с какой смотрит на него курфюрст, он видит в себе не столько победителя, сколько нарушителя воинского приказа. Он осуждает свой поступок и признает себя заслуживающим смертной казни. Он идет на смерть как победитель, одержавший победу над индивидуалистической стороной своего сознания. Когда принц поднялся на эту ступень, сбывается его мечта о славе. И совершенно логичным кажется зрителю в этот момент благополучный финал пьесы — помилование принца курфюрстом.

В течение ста с лишним лет «Принц Гомбургский» был предметом самой оживленной полемики. Либеральные критики стремились реабилитировать принца как подлинного героя-побе-

дителя. Приговор над принцем рассматривался ими как проявление прусского деспотизма. Консервативные же критики доказывали, что роль принца в завоевании победы была ничтожной, ибо солдат воодушевило известие о мнимой гибели курфюрста; потому приговор, вынесенный принцу, совершенно справедлив, так как принц подвергал риску жизнь курфюрста и судьбу сражения. Обе точки зрения отличаются односторонностью и не считаются с противоречивостью позиции Клейста, у которого прусские консервативные тенденции сочетались с освободительными порывами.

То развитие характера принца, которое дается в пьесе, служит раскрытию мыслей Клейста о подлинном героизме. Клейст считает, что героизм в области практической деятельности не имеет значения, если он не связан с внутренним перерождением человека. Подлинную ценность, по мнению Клейста, имеет только победа над самим собой, ведущая к нравственному росту человека. То, что принц был способен выиграть сражение, еще не делает его настоящим героем. Желая подчеркнуть ограниченный характер героики действия, Клейст наделил принца боязнью смерти, когда он ждет ее неуклонного приближения. Полная внутренняя зрелость наступает у принца, когда он приходит к пониманию смысла действий курфюрста. Тогда он преодолевает гордость победителя, побеждает страх смерти, преодолевает протест против бесчеловечности закона — словом, одерживает победу над самим собой.

Специфический характер героизма принца отнюдь не снимает вопроса о том деспотическом начале, которому он вынужден подчиниться. Глубоко неверно было бы утверждать вместе с немецкими консервативными критиками, что Клейст реабилитирует в своей последней драме деспотизм. Напротив, он дает в «Принце Гомбургском» ряд выражений протеста против деспотизма. Такова страстная речь Котвица, обращенная к курфюрсту; таковы косвенные выражения протеста в монологах принца о красоте жизни и несправедливости налагаемого на него наказания.

Главной тенденцией драмы Клейста является оправдание идеи государства как высшей ценности, перед которой должны отступить на задний план все гуманистические идеалы. Не вина Клейста, а беда его заключалась в том, что эта идея государства должна была у него воплотиться в форму бранденбургско-прусской монархии, перед которой Клейст, как истый юнкер, преклонялся. Достоинством Клейста как художника было то, что он проводил здесь идею защиты прусской монархии не односторонне и не прямолинейно. Лучшее доказательство тому, как справедливо отметил Франц Меринг, заключается в том, что «тупоумный двор с искренним негодованием отверг драму Клей-

ста»¹. А между тем «в этой драме Клейст почти невозможное сделал возможным: он сумел старое пруссачество с присущей последнему смесью тупости и жестокости поднять в выси искусства». И далее: «Принц Гомбургский» богат художественными достоинствами. В нашей драматической литературе он занимает совершенно особое место благодаря смелой попытке достичь одной лишь угрозой смерти того, что в трагедии обыкновенно достигается только при помощи самой смерти: нравственного очищения и просветления героя»². Эти слова выдающегося немецкого критика-марксиста следует противопоставить высказываниям некоторых наших литературоведов, объявляющих «Принца Гомбургского» «апофеозом пруссачества» и ставящих эту прекрасную пьесу рядом со слабой «Германовой битвой», заявляя, что обе они не имеют никакой художественной ценности.

«Принц Гомбургский» был впервые поставлен Шрейфогелем в Венском Бургтеатре в 1821 году. Однако вскоре пьеса была снята по распоряжению эрцгерцога Карла, опасавшегося возможности ее деморализующего влияния на армию. Затем, однако, она появилась на сценах ряда городов. В Дрездене и в Берлине ее успешно поставил Л. Тик. Впоследствии драма прочно вошла в репертуар лучших немецких театров (мейнингенцы, театр Макса Рейнгардта и другие). Среди исполнителей заглавной роли самым значительным был знаменитый Иосиф Кайнци.

Общее значение Клейста в истории немецкой драмы очень велико. Клейст был крупнейшим драматургом немецкого романтизма, хотя он не принадлежал ни к одному романтическому кружку. Он не превращал своей драмы в компендиум, но сосредоточивал все внимание на человеческом образе и проблеме героини, хотя последняя мыслилась ему только в сфере духовной деятельности. Героиня Клейста часто являлась экзальтированной, неврастеничной, достигаемой ценой надрыва. Отсюда некоторые болезненные, патологические черты творчества Клейста. Для его драм характерен показ явлений в двух аспектах — мнимом и подлинном. На подобной двойственности основано действие большинства драм Клейста. В каждой ситуации Клейст стремится достигнуть парадоксального отождествления полярно противоположных состояний — верности и измены, любви и ненависти, доблести и нарушения долга.

Клейст явился создателем вполне сценичной романтической драмы, до настоящего времени входящей в репертуар многих немецких и европейских театров.

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. I, М.—Л., 1934, стр. 722.

² Там же.

ГОФМАН

Особое место в истории немецкого романтического театра занимает Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822). Он не был драматургом, хотя и написал в 1803 году комедию на конкурс, объявленный издававшейся Коцебу в Берлине «Газетой для образования публики». Эта комедия получила хороший отзыв жюри, но не была ни поставлена, ни напечатана. Из драматических произведений Гофмана сохранился только первый акт «Принцессы Бландины», иронической драмы в стиле Гоцци и Тика, которую сам Гофман назвал «видоизмененной Турандот».

Но хотя Гофман не был драматургом, он имел самое близкое отношение к театру. Он был теоретиком театра, театральным композитором, либреттистом, режиссером, декоратором, капельмейстером, директором театра. Он написал несколько опер: «Веселые музыканты» (1805), «Напиток бессмертия» (1808), «Ундина» (1816) и др. Театру посвящено одно из оригинальнейших произведений Гофмана — «Необыкновенные страдания директора театра» (1819), а также ряд новелл: «Дон Жуан», «Совершенный машинист» (1812—1815), «Синьор Формика» (1819), «Принцесса Брамбилла» (1820). По всем этим произведениям разбросаны мысли Гофмана о театре, глубокие и оригинальные, которые не были поняты и оценены его современниками и были открыты только в XX веке, когда теоретики условно-эстетского театра дали им декадентское истолкование.

Эрнст Теодор Амадей Гофман родился в Кенигсберге в семье адвоката. Образование он получил в местной реформатской школе, а затем на юридическом факультете Кенигсбергского университета, где он, между прочим, слушал лекции Канта. Все свободное от занятий время Гофман посвящал занятию искусствами — литературой, живописью и в особенности музыкой. Он был страстным почитателем Моцарта и присоединил его имя «Амадей» к двум первым своим именам. В 1796 году Гофман переселился в захолустный городок Глогау, где провел два года. Здесь он больше всего занимался живописью, а также увлекался китайскими тенями.

В июне 1798 года Гофман выдержал экзамен на звание референдария (низшая судебная должность в Пруссии) и переселился в Берлин. Здесь он погрузился в мир искусства, посещал театры, концерты и выставки. Весной 1800 года он был назначен профессором в Познань. Перед ним открывалась блестящая чиновничья карьера, которую он испортил карикатурами на представителей местного чиновничьего и военного мира. Осенью 1802 года он был переведен из Познани в провинциальный городок Плоцк. Живя в провинциальной глуши, Гофман лелеял

планы поездки в Италию, которая олицетворяла для него свет, свободу и красоту. Но планам этим не было суждено осуществиться. В Плоцке Гофман много занимался музыкой. Он сочинил здесь большую симфонию для оркестра и две сонаты, написанные под сильным влиянием Моцарта. Здесь же он начал работу критика, напечатав в берлинской газете статью о введении древнегреческого хора в современную драму.

Из Плоцка Гофман был переведен в Варшаву в мае 1804 года. В Варшаве в это время была ключом художественная жизнь. Здесь было три театра — немецкий, французский и итальянский, и давалось множество концертов. Через несколько месяцев после прибытия Гофмана в Варшаву он стал во главе вновь образованного филармонического общества. Он дирижировал концертами, читал доклады на музыкально-теоретические темы и сам декорировал помещение филармонии. В Варшаве же он познакомился впервые с произведениями романтиков — Тика, Вакенродера, Новалиса, Brentано. Он нашел у романтиков осуществление и теоретическое обоснование своих эстетических идеалов. Но больше всего он занимался в это время музыкой.

В 1806 году Варшава была занята русскими войсками, а вслед за ними туда вступил и Наполеон, который распустил все прусские правительственные учреждения. Гофман остался без всяких средств к существованию. После неудачной попытки устроиться в Берлине он получил место капельмейстера в Бамбергском городском театре.

Живописный франконский городок Бамберг, пленявший Гофмана своей романтической красотой, принес ему тяжелые разочарования. Театр, в который он был приглашен, оказался убогой провинциальной оперой. Местная публика отличалась, по выражению Гофмана, «необычайной тупостью». Кроме того, Гофман никак не мог справиться с закулисными интригами. Его пропаганда Моцарта не имела успеха у бамбергских обывателей. После десятимесячной безуспешной борьбы с труппой и публикой (1808) Гофман отказался от своей должности дирижера и начал давать уроки музыки, которые принесли ему материальный достаток, но действовали на него самым угнетающим образом.

Эти переживания отразились в созданном Гофманом в это время образе его любимого героя, капельмейстера Иоганна Крейсlera — гениального неудачника, раздираемого противоречиями между высоким искусством и убогой действительностью. Этот образ впервые появился в написанной Гофманом в 1808 году для «Всеобщей музыкальной газеты» новелле «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганна Крейсlera».

В 1810 году руководство Бамбергским театром перешло в руки друга Гофмана Франца Гольбейна, способного драматурга.

Он снова пригласил Гофмана на должности театрального композитора, декоратора и архитектора. Теперь в Бамберге стали исполняться оперы Моцарта, а также были впервые поставлены драмы Кальдерона в переводе А. В. Шлегеля (декорации к ним писал сам Гофман). Антреприза Гольбейна прекратилась в 1812 году, после чего Гофман снова остался без средств к существованию.

В марте 1813 года Гофман получил предложение занять место капельмейстера оперного театра в Лейпциге и покинул Бамберг. Целый год он проводил в поездках между Лейпцигом и Дрезденом, так как театр, в котором он служил, почти ежемесячно менял свое местопребывание из-за военных действий. В 1814 году он уходит из театра вследствие столкновения с директором. Осенью 1814 года он возвращается в Берлин, и его жизнь начинает приобретать более спокойный характер. Возобновив свою деятельность в министерстве юстиции, он успешно продвигается по службе. Тем не менее он любил сравнивать свою судебную деятельность со скалой, к которой прикован Прометей. Он по-прежнему рвался к занятиям музыкой, но ему не удавалось устроиться в качестве капельмейстера ни в одном из берлинских театров.

Берлинский период жизни Гофмана отмечает высшую точку его писательской деятельности. Он заканчивает в Берлине издание «Фантазий в манере Калло» (1815), печатает роман «Элексир дьявола» (1815—1816), «Ночные рассказы» (1817), четырехтомный сборник новелл «Серрапионовы братья» (1819—1821) и незаконченный роман «Житейские воззрения кота Мурра» (1820—1822). Он был очень радушно принят в берлинских литературных кругах, дружил с Шамиссо и Фуке, с которыми его объединяла совместная работа над оперой «Ундина». 3 августа 1817 года в Берлине была впервые поставлена «Ундина».

Огромная писательская продуктивность Гофмана была причиной сильного переутомления, к которому присоединился неправильный образ жизни писателя, проводившего ночи в винном погребке Лютера и Вегнера на Шарлоттенштрассе, чаще всего в обществе актера Людвиг Девриента. Кроме того, Гофман собирал друзей у себя дома в определенный день недели. Эти беседы увековечены в «Серрапионовых братьях».

Сочетание переутомления с алкоголизмом и неприятностями по службе вызвали у Гофмана припадки тяжелой ипохондрии. Несмотря на свою сознательную аполитичность, Гофман был сторонником зарождавшихся в Пруссии освободительных идей. Это заставило его выступить с протестом против реакционной политики правительства и против насилий, чинимых над судебской совестью. Эти настроения выражены в его последнем зна-

чительном произведении «Повелитель блох» (1820), где с едким сарказмом обрисован Кампе, руководитель комиссии по расследованию политических преступлений, в которой состоял членом сам Гофман. Министерство юстиции дало приказ конфисковать рукопись, а самого Гофмана выслать в отдаленный угол Восточной Пруссии. От этой ссылки Гофмана спасла только смертельная болезнь.

Из сорока шести лет своей жизни Гофман отдал служению театру двадцать два года. Все это время он не переставал искать путей, которые привели бы к созданию подлинно художественного немецкого театра, способного выполнить стоящие перед ним высокие задачи. Эти задачи Гофман следующим образом определил в своем диалоге «Новейшие судьбы собаки Берганса» (1812): «Для искусства нет цели более высокой, чем воспламенить в человеке такую радость, которая избавляет все его существо, как от нечистых шлаков, от всякой земной тревоги, от всякого принижющего гнета повседневной жизни, и возвышает его так, что он гордо и радостно поднимает голову... Возбуждение этой радости, это возвышение до идеальной поэтической точки зрения, причем и обыкновенная жизнь в своих разнообразных и пестрых проявлениях просветляется и облагораживается сиянием поэзии,— вот, по моему убеждению, истинная цель театра».

Гофман мечтал о радостном, поэтическом, просветляющем душу зрителя театре, а работать ему пришлось всю жизнь в театре, в котором ставились пьесы Ифланда и Коцебу. Моральные сентенции, которыми начинались эти пьесы, сдабривались слащавыми любовными излияниями, вульгарным шутовством и дешевыми сценическими эффектами. Актеры в подавляющем большинстве превращались из художников в бездушные автоматы. Трескучая декламация, эффектные позы, блеск и мишура декораций губили в них живое искусство. Главным виновником этого являлось, по мнению Гофмана, «странное хамелеонообразное чудовище» — филистерская публика, заполняющая первые ряды партера. Эти жалкие судьи и законодатели театра превратили большинство актеров, драматургов и композиторов в аксесуары балаганного представления. Тупые филистеры хотят видеть в театре всегда приятное (балаган), соединенное с полезным (мораль). Прослушав «Ифигению в Тавриде» Глюка, они спрашивают, похлопывая соседа по плечу: «Но что это все доказывает?» Филистерам недоступно подлинное искусство. Они безжалостно топчут лучшие цветы искусства, губят таланты.

Спектакли представляют собой какую-то рыхлую массу без определенной формы и содержания. «Стиль почти совсем исчез из театра».

Какие же жанры могут вернуть театру его сущность, сделать его снова живым и театральным? Это прежде всего комедия и романтическая трагикомедия. Эти жанры почти совсем исчезли из театра, будучи вытеснены всякого рода аттракционами.

В современном театре появляется все меньше хороших комедий. Комедии выродились в слащавые веселенькие пьески, переполненные отвратительными банальными сентенциями. Гофман мечтал увидеть на сцене драматическое произведение, в котором было бы ярко воплощено выдвинутое им понятие «истинного комизма». Он подразделяет комическое на четыре категории: иронию, юмор, шутку и шутовство. Шутовство, по его мнению, не имеет ничего общего с подлинной шуткой. Оно только скользит по поверхности явления, схватывает внешние черты и никогда не проникает в глубину предмета. Между тем немецкие драматурги стараются именно шутовством прикрыть свое творческое бессилие, подменяя подлинный комизм пестрой словесной мишурой и внешними комическими положениями. Соответственно этому и актеры обычно пользуются шутовством, чтобы замаскировать свою внутреннюю пустоту, неспособность вызвать хоть искру истинного юмора. Гофман объявляет беспощадную борьбу в театре пошлому шутовству. Когда оно будет изгнано, тогда на сцене зазвучит «истинный комизм», который всегда выражает народную мудрость. Он проявляется в виде гротеска, шутки, юмора.

Неверно было бы думать, что Гофман стоит на точке зрения только комической фантастики, не имеющей ничего общего с реальным миром. Напротив, он подчеркивает неразрывную связь человеческого сознания с реальным миром. По его мнению, подлинная шутка выражает «дивную способность мысли создавать иронического двойника, родившегося из глубочайшего созерцания природы, по странным гримасам которого человек познает самого себя». Шутка должна выражать искреннюю безграничную веселость. Но в подлинный комизм она превращается тогда, когда может глубоко и правдиво выражать не только радость и смех, но и человеческое горе и страдание. Поэтому с наибольшей силой истинный комизм может найти выражение в романтической трагикомедии.

Этот жанр представляется Гофману как бы переходной ступенью к трагедиям Шекспира, в которых он видит идеальный образец театрального искусства. Помимо Шекспира стихия подлинной театральности заключена в фьябах Гоцци. Именно у Гоцци нашел Гофман образец настоящего поэтического театра, в котором нет места буднично серому содержанию, расплывчатой форме и вялому действию. «Все снова и снова обращаюсь я

мыслью к несравненной «Принцессе Турандот». Невольно напрашивается сравнение ее с так называемыми романтическими операми г-на Коцебу, например с «Принцессой из Какамбо». С какой беспощадной очевидностью выступает при этом сопоставлении все обаяние чудесной поэзии Гоцци и вся унылая и бессильная проза творений г-на Коцебу», — писал Гофман в 1815 году. Гофман увидел у Гоцци вечную борьбу света и тени, жизни и смерти, высокой любви и низкого коварства. Он развил и углубил то, что у Гоцци было только намечено. Он перенес в свои новеллы многие образы из пьес Гоцци, придав им более мощное и глубокое звучание. Мы находим образы Гоцци в большинстве лучших новелл Гофмана: в «Золотом горшке», «Магнетизере», «Двойниках», «Щелкунчике», «Крошке Цахесе», «Повелителе блох», «Житейских воззрениях кота Мурра» и особенно — в «Принцессе Бландине», «Синьоре Формике» и «Принцессе Брамбилле».

Гофман стремился воплотить образы Гоцци и в своих музыкальных произведениях. В 1815 году он проектировал сочинение оперы «Турандот», а в 1822 году, накануне смерти, работал вместе с Якоби над оперой «Заклинание» по мотивам «Ворона» Гоцци. Работая в театре в Бамберге, он носился с мыслью поставить хотя бы одну из фьяб, но безуспешно: для них не было подходящих исполнителей. Работая в другой труппе, состоявшей в своем большинстве из итальянцев, он еще больше проникся духом Италии и мечтал о волшебнике Гоцци, способном вернуть немецкой сцене утраченное ею чувство театральности. Ничтожеству немецкого театра он противопоставляет трагикомедию Гоцци как образец театра с большой буквы. В частности, в «Вороне» Гофман находит полное слияние фантастики с поэтической правдой, а также органическое сочетание трагического с комическим.

Дальнейшее развитие этих мыслей Гофман дает в книге «Необыкновенные страдания директора театра», построенной в виде остроумного диалога двух директоров театра — Коричневого (сам Гофман) и Серого (Гольбейн или Девриент). Оба директора излагают мысли самого Гофмана.

Основная тенденция книги — протест художника против узкого, филистерского понимания искусства. Основной тон ее — горькая ирония, местами переходящая в едкую сатиру. В отдельных строках книги слышится тот «воплъ ужасающей тоски», который, по выражению Гейне, звучит во всех двадцати четырех томах сочинений Гофмана. В книге затронут ряд важных проблем, касающихся театра, — состояние критики, отношение к театру публики, устройство сцены — свет, декорации, костюмы, состояние актерского искусства, вопросы репертуара.

Книга говорит об исключительно важном значении для немецкой сцены Шекспира и Гоцци. Шекспир был для Гофмана непревзойденным, идеальным образом драматурга, который в совершенстве «владеет секретом истинного юмора, заключающегося в органическом переплетении серьезного и смешного, как, например, в сцене с могильщиками в «Гамлете», где мысли, полные величайшей серьезности и трагизма, так остро выражены в форме шутки». Полнее всего истинный юмор воплощен в характере Гамлета, бесконечно многогранном. «Какое неотразимое впечатление на зрителей мог бы произвести актер, которому дано выразить живущий в душе Гамлета юмор посредством верной интонации, посредством слова и действия». Гофман с грустью констатирует, что сделать это сейчас невозможно; нужно подготовить и актеров и публику к восприятию Шекспира. Помочь этому может драматург, близкий Шекспиру по своим приемам, но более доступный необразованным умам. Таковым Гофман считает Гоцци, сочетающего в своих пьесах высокое и низменное, реализм и романтику. Гоцци становится для Гофмана ключом к постижению глубин Шекспира.

В конце книги оба директора, обсудив состояние актерского искусства и драматургии, приходят к выводу, что немецкому театру нужны живые соки извне. Коричневый вынимает из своего портфеля пьесу Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Он хочет ее поставить в театре марионеток, на сцене которого только и возможно, по его мнению, исполнять сказки Гоцци, так как марионетки лишены пошлости, филистерства, сервилизма, присущих живым актерам.

Один из типичнейших образцов творческой манеры Гофмана представляет его незавершенная сказочная драма «Принцесса Бландина» (1814). Как и в ряде крупнейших произведений, Гофман старается здесь завуалировать серьезное и глубокое содержание причудливой, сумасбродной формой. За видимостью легкой романтической «игры ради игры» кроется глубокое, значительное содержание. «Принцесса Бландина» — своеобразный слепок с «Крейслерианы». В ней слышатся те аккорды, которые вдохновенный Крейслер извлекал во время своих импровизаций. С другой стороны, «Принцесса Бландина» — прямая наследница фьяб Гоцци. Сам Гофман в тексте пьесы и в рассуждениях по ее поводу подчеркивает ее близкое родство с «Турандот», «Зеленой птичкой», «Голубым чудовищем» и др.

Сюжетная канва драмы Гофмана весьма прихотлива. Действие разветвляется стремительно, с неожиданными крутыми поворотами. Уродливый, свирепый негр Килиан осаждает дворец принцессы Бландины, желая силой добиться ее руки. Бландина непоколебима даже перед лицом смерти. На сцене появ-

ляются одна за другой четыре итальянские маски. Тарталья, церемониймейстер Бландины, пытается в угоду Килиану совершить дворцовый переворот и выдать Бландину предводителю негров. Ее самоотверженно защищают преданный благородный министр Панталоне и начальник королевской стражи Бригелла. Он заточает мятежника в тюрьму. В единоборство с Килианом вступает мечтательный, но бесстрашный поэт Амандус, пылающий чистой любовью к Бландине. Амандус задевает своим мечом корону Килиана, и она падает вместе с его головой, которая оказывается пустой глиняной болванкой. Амандус победоносно возвращается в столицу, где его с триумфом встречают народ и благодарная Бландина. На этом заканчивается первый и единственный написанный акт пьесы.

В главное действие вплетены побочные эпизоды, например сцена в дворцовом парке, где появляются две колоритные фигуры — самовлюбленного, бездарного, вероломного придворного поэта Родериха и ловкого, хитрого слуги Труффальдино. Они стараются перехитрить друг друга. События пьесы прерываются двумя интермедиями, в которых действуют актеры, режиссер, машинист и директор театра. Дальнейшее развитие сюжета пьесы изложено Гофманом в коротеньком послесловии: «Бландина отнюдь не выходит замуж за Амандуса, который погибает благодаря коварному Родериху. После своей земной гибели Амандус поощрим лебедем парит в воздухе и спасает Бландину из когтей черта, который обманул ее, прикинувшись стихийным духом, и хотел погубить. Ее сердце разрывается в высшем блаженстве песни».

Некоторые исследователи ведут родословную «Принцессы Бландины» от сказок Тика. Действительно, между этими пьесами есть некоторое сходство. Но еще более органична связь «Принцессы Бландины» с фьябами Гоцци. Красавица Бландина является младшей сестрой Турандот. Название столицы Бландины Омбромброза напоминает Фраттомброзу, фантастический город из «Ворона». Бездарный, алчный поэт Родерих похож на поэта и прорицателя Бригеллу из «Зеленой птички». Оба пересыпают свои вирши разглагольствованиями о жирной еде и приятном безделье. Оба алчны, льстивы и вероломны. Есть черты сходства и у Труффальдино из «Бландины» с колбасником Труффальдино из «Зеленой птички». Оба являются воплощением «здорового смысла» и осуществляют на практике теорию личного эгоизма. Черный колосс Килиан лишается у Гофмана своей головы подобно Заколдованному рыцарю из «Голубого чудовища» и т. д.

Однако в пьесе Гофмана есть также множество новых черт, чуждых Гоцци. Так, Труффальдино приданы остросовременные

черты. Это типичный немецкий филистер времен Меттерниха. Гофман создал образ вдохновенного поэта Амандуса — обычного гофмановского странствующего энтузиаста, неустанно ищущего истинную красоту, высокое искусство и чистую любовь.

Гофман совершенно иначе смотрит на фантастическое, чем старшие немецкие романтики. Наиболее существенным условием успеха фантастической пьесы для Гофмана является мера чудесного, его пропорциональное соотношение с реальным. Фантастика не должна быть самодовлеющей, она должна переплетаться с действительностью, возникать в пьесе неожиданно среди серых будней обывденной жизни, вырастать из реальной почвы действительности. Драматург-сказочник должен стремиться представить чудо со всей верностью места, обстановки, костюмов действующих лиц, чтобы всякий видел с первого взгляда, что чудесное совершилось в наши дни, среди нас, — утверждает Гофман.

Нетрудно заметить, что подобное понимание фантастического у Гофмана непосредственно восходит к Гоцци. Но, восприняв гоцциевский подход к фантастике, Гофман внес много своего, типичного для романтической поэтики. В противоположность Гоцци Гофман окрашивал свои гротески в трагические тона, потому что они были для него средством раскрытия трагических противоречий действительности.

Так, в «Принцессу Бландину» Гофман вводит ряд острых театральных гротесков (Килиан, Родерих, маски) и изображает сказочное бок о бок с реальным. Но маски в пьесе Гофмана не олицетворяют, как у Гоцци, наивную веру народа в фантастическое как в нечто вполне реальное. Все четыре маски значительно поумнели, потеряли непосредственность и доверчивость к явлениям чудесного мира. Гофман напитал их той желчью, которая бурлила в нем самом. Он не мог всецело отдаться сказочной стихии, так как ощущал, что в жизни становится все меньше людей, способных сопутствовать ему в его странствиях по стране чудесного.

В отличие от йенских романтиков Гофман считал подлинную иронию несовместимой ни с шутовством, ни с насмешкой, которую он называл «развратной сводной сестрой» иронии. Гофман яростно восставал против иронии в понимании старших романтиков, потому что видел в ней высокомерную насмешку сверхчеловека над человеческим. Эта ирония не имеет ничего общего с подлинным юмором, который оплодотворяет душу, тогда как насмешка испепеляет ее. В гофмановской иронии нет того разрушительного глумления над собой и над жизнью, которым щеголяли йенские романтики, особенно в своих пьесах. В основе иронии Гофмана лежит горечь и душевная

боль художника, который остро ощущает несовершенство жизни. В его иронии всегда жило трагическое начало. Подобно Гоголю и Щедрину, Гофман не только высмеивал мир, но и сокрушался о нем.

В «Принцессе Бландине» слышатся раскаты безумного смеха над «отверстыми могилами», в которых Гофман хоронит любовь, искусство и достоинство Германии. В мире бездушных автоматов филистеров все это превращено в ничто. Пламенный Амандус верит в существование великой и чистой любви, которую он находит в стремлении к прекрасной Бландине. Но в то же время этот мечтатель знает, что в мире насилия и расчета, в котором он живет, цветы его любви будут растоптаны. И даже у этого энтузиаста появляется улыбка горькой иронии, и он мечтает раствориться в песне. Но если ирония Гофмана над любовью подернута печалью, то над современной Германией ее порядками и военной машиной он иронизирует беспощадно, и местами его ирония превращается здесь в острую политическую сатиру. Он заставляет нас ощущать, что сказочная Омброброза и лагерь черного Килиана — не что иное, как Германия, раздробленная на множество карликовых государств, вечно враждующих между собой. Всем им присуща военная муштра и мания господства. Романтическая пьеса Гофмана превращается в острый политический памфлет. Гофман показывает, в какую жалкую карикатуру выродились тенденции французской революции на немецкой почве. Он дает также блестящую сатиру на германских властителей, воплотив их в образе звероподобного Килиана, который безмерно властолюбив, жесток, беспощадно разрушает все на своем пути. Кроме того, Гофман поднимает в своей пьесе тему неуклонного оскудения и вырождения современной немецкой поэзии и театра. Он рисует образ бездарного рифмоплета Родериха, претендующего на звание романтического поэта. У него аффективно театральные жесты, он ловко жонглирует поэтическими терминами. Образ этот написан в чисто аристофановской манере, жесткими мазками. Кроме того, в пьесе выведены театральные деятели современной Германии. Гофман показывает их скудоумие, трусость, полную зависимость от пошлых вкусов публики, требующей, чтобы театр превратился в живописную панораму. Так, директор театра идет на поводу у филистерской публики, требующей от театра «разумной иллюзии» и пользы. Он возмущается тем, что в театре опять идет какая-то новомодная «эстетическая» пьеса, тогда как он не хочет в своем театре ничего «эстетического». Его злит, что пьеса написана стихами, которые можно было бы переложить в прозу, как он часто приказывал. Когда режиссер замечает директору, что ему следовало бы прочесть

пьесу, тот с негодованием восклицает: «Что? Я, директор, должен еще читать пьесу прежде, чем я ее поставлю?.. У меня достаточно дела с кассой. Кроме того, я составляю афишу».

Грубость, косность и тупость директора театра превращает актеров в униженные, бессловесные существа. Гофман показывает, как под воздействием торгашеского духа, господствующего в немецких театрах, актеры теряют талант и превращаются в тщеславных фигляров, которые смотрят на драматурга как на источник дохода, а не вдохновения. Придавленный к земле тусклыми бытовыми драмами и фарсами Коцебу, актер чуждается смелой фантастики, перестает верить в поэтическую силу правды вымысла. Актер Адоляр восклицает:

Клянемся всем святым, что есть на этом свете,
Всю чертовщину больше не играть.

Здесь ирония Гофмана достигает своей высшей точки и особенно отчетливо слышится скорбь писателя-романтика об умирающем искусстве.

Гофман занимает особое место в немецком романтизме. Решительно не принимая современную действительность Германии, он с огромной болью, иногда с гневным сарказмом воспроизводит присущий ей дух филистерства, который убивает все живое в человеке. Но в отличие от большинства немецких романтиков Гофман совершенно лишен феодально-реставраторских и религиозных устремлений. Ни в возвращении к феодализму, ни в религии он не видел выхода. Иной раз с мучительной тоской Гофман звал уйти в мир фантазии, в прекрасный вымысел. Но в то же время он ясно понимал всю иллюзорность и шаткость этого пути. В противоположность йенским романтикам он не верил в фантазию, как высшую реальность, и ясно осознавал невозможность для человека уйти от подлинной жизни. Но реальных методов борьбы этот великий художник не мог увидеть — для них еще не созрели условия в Германии. И поэтому такой силой трагизма насыщено его творчество, составившее одну из самых замечательных страниц в наследии немецкой культуры первой половины XIX столетия.

БОРЬБА ПРОТИВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Как ни слабо было германское освободительное движение 10-х и 20-х годов XIX века, все же оно оказало значительное воздействие на развитие немецкой литературы и драматургии. Если до падения Наполеона господствующим направлением в

Германии был реакционный романтизм, то теперь развертывается широкая борьба против романтизма, за искусство, отражающее современную действительность и обладающее общественно-политической актуальностью. При этом многие авторы и литературные группировки начинают широко использовать драматические жанры, тогда как в годы расцвета романтизма лирика, роман и новелла преобладали над драмой.

Пятнадцатилетие 1815—1830 отмечено в области драматургии постепенным распадом романтической драмы. Наиболее видные романтики уже прекращают к этому времени активную деятельность. На драматургическом поприще продолжают выступать лишь отдельные представители позднеромантической литературы, которые по-прежнему обращаются к средневековым сюжетам, не внося, в сущности, ничего нового. Таковы, например, две исторические драмы Людвиг Уланда (1787—1862), главы швабской группы романтиков («Герцог Эрнст Швабский», 1817, и «Людвиг Баварский», 1818).

Эпигонско-романтические тенденции проявились и в драматургии барона Фридриха де Ламотт-Фуке (1777—1843), одного из ведущих представителей берлинской группы романтиков. Известный поэт, автор фантастической сказки «Ундины» (на сюжет которой Гофман написал оперу и которую превосходно перевел на русский язык В. А. Жуковский), Фуке был также автором рыцарских романов и ряда пьес. После его первой драмы «Дон Карлос», которую он пытался противопоставить трагедии Шиллера, он написал цикл средневековых драм — «Эгингарт и Эмма» (1811, из цикла сказаний о Карле Великом), «Канут Святой», «Бальдур Добрый», «Вальдемар пилигрим» и много других. Во всех своих пьесах он подчеркивал мистическую сторону мироздания, к тому же всегда в довольно банальной форме. У Фуке не хватало умения оживить свои сюжеты внутренней жизнью. Из его драматических произведений более всего известны драмы на древнесеверные сюжеты, способствовавшие оживлению в немецком обществе интереса к германской мифологии. Это трилогия «Герой севера» (1810), состоящая из драм «Сигурд, победитель дракона», «Месть Сигурда» и «Аслауга». Трилогия написана Фуке в ответ на одно письмо А. В. Шлегеля, в котором тот высказывал мысль о необходимости создания «поэзии бодрой, непосредственной, энергичной и в особенности патристичной». Фуке посвятил свою трилогию Фихте как автору «Речей к немецкой нации». Как и в своих рыцарских романах, Фуке выступает здесь певцом мощи германского духа, прославляющим рыцарей-завоевателей. В художественном отношении драмы Фуке стоят гораздо ниже его «Ундины». Если в этой сказке Фуке удалось создать образы,

полные жизни и поэзии, то в его рыцарских драмах выступают не люди, а манекены, наделенные сверхчеловеческими чувствами и подчиненные кодексу рыцарской чести.

Драмы Фуке пользовались благоволением в юнкерских кругах, но их жестоко высмеивали представители демократии. О первой драме трилогии Фуке «Сигурд, победитель дракона» Гейне язвительно писал: «Главный герой драмы, Сигурд — исполинский образ. Он могуч, как норвежские скалы, и неукротим, как море, бушующее вокруг них; у него отваги, как у сотни львов, и ума, как у пары ослов»¹. Несмотря на все претензии Фуке, его пьесы занимают весьма скромное место в истории немецкой драмы XIX века.

Чем дальше, тем все больше кредита теряет романтическая драма в Германии посленаполеоновского периода.

Однако драматурги, вступающие на путь реалистических исканий, начинают чаще всего как продолжатели романтической драмы. Таковы ранние пьесы Платена, Иммермана и Граббе.

Граф Август фон Платен (1796—1835) происходил из разоренного аристократического рода, но по своим политическим симпатиям был близок к немецкой либеральной буржуазии. Эти настроения нашли отражение и в его творчестве. С раннего детства у Платена появился интерес к драме. Уже в десять лет он пишет свои первые пьесы — подражания сказочным драмам романтиков. Позже, в кадетском корпусе и после его окончания, он работает над пьесами о Варфоломеевской ночи, смерти Марата, истории Конрадина и др. Широкообразованный человек, он в университетские годы занимался естественными науками, философией, языками (испанским, арабским, персидским). В 1824 году он приезжает в Италию, которая производит на него такое впечатление, что он решает в ней поселиться навсегда, и живет в Италии почти безвыездно до самой смерти.

В историю литературы Платен вошел прежде всего своими лирическими стихотворениями. Однако не «чистая» лирика составляет основную группу поэтических произведений Платена, а его политические стихи, написанные в защиту поляков против русского царизма. Только эти стихотворения Платена остались в памяти потомства. Именно их выделил в поэтическом наследии Платена молодой Энгельс, написавший о нем статью, напечатанную в журнале «Телеграф» в феврале 1840 года.

Платен начинает свою деятельность драматурга созданием ряда сказочных комедий («Стеклянный башмачок», 1823; «Беренгар», 1824; «Сокровище Рампсинита», 1824; «Башня с семью воротами», 1825; «Верность за верность», 1825). Они возникают

¹ Г. Гейне. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 282—283.



Август Платен

под влиянием типичного для немецких романтиков увлечения сказками Перро и фьябами Гоцци. Некоторые моменты в этих первых пьесах Платена напоминают сказочные комедии Тика (например, иронический подход к сказочному сюжету, злободневные сатирические выпады и др.), однако в целом литературная манера Платена противоположна манере Тика: действие основано на рассудочных мотивировках, сказочное и средневековое сильно модернизировано, приближено к современности, индивидуализация образов дана без иронического обыгрывания.

В пьесах Платена второго периода пародийно-сатирический элемент выдвигается на первый план. Платен переходит к сочи-

нению литературно-пародийных пьес аристофановского образца. В этих пьесах он вступает в борьбу с романтизмом и теми его проявлениями в области драматургии, которые представляются ему особенно антихудожественными. Первым объектом его критики становится трагедия рока. Осмеянию этого жанра посвящена первая «аристофановская» комедия Платена — «Роковая вилка» (1826).

Сюжет «Роковой вилки» пародирует все драматургические шаблоны трагедии рока. Праматерь Саломея, увидя во время обеда паука, громко вскрикнула. Своим криком она испугала мужа, который вонзил себе в горло вилку и умер. С этих пор призрак Саломеи обречен вечно скитаться, пока не вымрет весь ее род: при этом все члены рода умирают от роковой вилки, как в драме Вернера они умирали от рокового ножа. Последний потомок Саломеи Мопсус мечтает купить себе поместье и для этой цели копит деньги, отказывая себе в самом необходимом. Неожиданно Мопсус находит во дворе своего дома сокровище. Перед ним встает дилемма — либо купить на найденное золото рыцарское поместье, либо израсходовать его на домашние нужды (у Мопсуса — большая семья: жена и двенадцать детей!). В конце концов он принимает решение идти к поставленной цели через гору трупов. Он использует вилку как смертоносное оружие и убивает ею жену и детей. После этого его начинает мучить совесть, и при встрече с местным судьей Дамоном он сам закалывается все той же роковой вилкой.

В этой остроумной комедии спародированы все основные мотивы трагедии рока: проклятие, нависшее над родом и искупаемое только гибелью всех его членов; традиционное оружие убийства, несущее смерть всем членам рода, и т. д. Подражая Аристофану, Платен вводит в свою пьесу выступления хора и парабасы — обращения хора непосредственно к зрителю с изложением мыслей автора. Платен выражает в этих парабасах свои положительные взгляды на искусство. «Что такое поэт,— говорится в одной из них,— без той глубокой гармонии, которая открывает сокровеннейшую музыку чистого сердца очарованному слушателю, слух и чувства которого она наполняет».

Во второй пародийной комедии Платена, «Романтический Эдип» (1828), с особой четкостью обнажены смысл и цель литературной полемики Платена. Показывая в этой комедии, что получилось бы, если бы знаменитейший античный сюжет был разработан драматургом романтической школы, Платен доводит неприемлемые для него художественные приемы до абсурда. Так, драматизация истории Эдипа начинается у него с родов матери Эдипа, у постели которой собрались повивальные бабки. Параллельно основному действию в драму вводится побочная

сюжетная линия, пародирующая романтическую тему всепобедимой любви. В парабасе «Романтического Эдипа» Платен нападает на «всех писак, которые в своих крикливых песнях коверкают благородный немецкий язык».

Антиромантические пародии Платена сыграли большую роль в развитии немецкой драматургии, в ее движении к реалистической драме. Но отсутствие у Платена ясной положительной литературной программы не могло не сказаться на его творчестве. В 1832 году он пишет историческую драму «Камбрейская лига». Переход от сказочной и пародийной тематики к исторической для самого Платена был шагом по пути реалистических исканий. Однако драма, в которой изображается осада Венеции в 1509 году и гибель Венецианской республики, лишена активного действия, все события в ней совершаются за сценой, и зритель узнает о них только из рассказов вестников. Борьба с бесформенностью драматургии романтиков, Платен фактически пришел к возрождению принципов классицистской драматургии, притом не только в структуре драмы, но и в ее языке и стиле.

При всей четкости формы, ясности построения и чеканности языка драма Платена остается все же холодной, малосценичной. «Камбрейской лигой» Платен закончил свою драматургическую деятельность. Его произведения, за исключением одной сказочной комедии, не проникли на сцену, как и пьесы романтиков.

Вторым видным представителем антиромантического движения в Германии первой трети XIX века был Карл Леберехт Иммерман (1796—1840). Он родился в семье прусского чиновника в Магдебурге. Принимал активное участие в освободительной войне 1813 года. Получил юридическое образование в университете Галле. С 1817 года Иммерман служил на государственной службе. В 1827 году он был назначен на должность уголовного судьи в Дюссельдорфе. Поселившись здесь, он одновременно со своей служебной работой занялся также театральной деятельностью в Дюссельдорфском театре, который он превратил в интереснейшее новаторское учреждение¹.

Театр, руководимый Иммерманом, работал наряду с Дюссельдорфом также в Эльберфельд-Бармене. Здесь Иммерман сблизился с рейнским литературным кружком, в который входили: молодой Энгельс, политические поэты Фрейлиграт, Веерт и другие. Этот кружок считал Иммермана своим патроном, видел в нем надежду немецкой литературы, писателя, которому

¹ Режиссерская деятельность Иммермана будет рассмотрена в главе «Режиссура первой половины XIX века».



Карл Иммерман

предстоит занять в немецкой литературе место, освободившееся после смерти Гёте.

Энгельс в статье, написанной сразу после смерти Иммермана, говорил, что хотя «пруссачество сидело в нем еще весьма крепко» и в политическом отношении он «являлся слишком рев-

постным приверженцем правительства», тем не менее сближение с молодой литературой привело Иммермана к тому, что «он стал ближе к политическим стремлениям века».

Сожалая о ранней смерти Иммермана, Энгельс видел в нем человека и писателя, который вступил на путь прогрессивного развития. Завершая свою статью об Иммермане, Энгельс писал: «...кто знает, может быть, поток истории и размыл бы постепенно плотину консерватизма и пруссачества, за которой укрылся Иммерман?»¹. Однако высокая характеристика, которую Энгельс дает Иммерману как писателю, относится не к драматическим произведениям Иммермана, а к его знаменитым романам — «Эпигоны» (1836) и «Мюнхгаузец» (1838), положившим основу реализму в немецкой литературе второй трети XIX века.

Драматургическая же деятельность Иммермана началась раньше, чем его деятельность романиста, — его первая драма «Ронсевальская долина» была написана в 1822 году.

Наиболее значительна из ранних пьес Иммермана «Карденио и Целинда» (1826), написанная на сюжет драмы Грифиуса, обработанный уже Арнимом. Но драма Иммермана сильно отличается от бесформенного произведения Арнима. Иммерман включает в рамки драмы только ту часть истории героев, которая может помочь построению напряженного драматического конфликта.

В изложении Иммермана «Карденио и Целинда» — это драма бурных, неистовых страстей, толкающих людей на обман, преступления, убийства. При помощи обмана Лизандр разлучил Карденио с Олимпией и вступил с ней в брак. Узнав о хитрости Лизандра, Карденио клянется отомстить и в конечном счете убивает Лизандра.

Параллельно развивается другой сюжетный мотив — любовь Целинды к Карденио. Чтобы завладеть любовью Карденио, Целинда убивает влюбленного в нее Марцелла, сжигает его сердце и с помощью колдуньи из пепла prepares любовный напиток. Четвертый акт изображает счастливый союз Карденио и Целинды. Но счастье, основанное на преступлении, не может быть прочным. Убийцам не избежать возмездия: в последнем акте перед Карденио появляется дух Лизандра, а перед Целиндой — дух Марцелла. Целинда тут же умирает от ужаса, Карденио наутро кончает жизнь самоубийством.

Эту пьесу высоко ценили Бёрне и Гейне, видя в ней большое искусство в обрисовке страстей, мастерство индивидуали-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 384.

зации. Иммерман стремился создать драму «шекспировского» типа, в которой «роковое» начало определялось бы не внешними силами, а внутренними мотивами поведения людей, во имя достижения своих личных, эгоистических целей стремящихся преодолеть препятствия любыми средствами и встающих на путь преступления.

Вслед за тем Иммерман обращается к разработке национально-исторической драмы. Для него, как и для Платена, это жанр, обозначающий движение в сторону реализма. Первой из исторических драм Иммермана была «Тирольская трагедия» (1827; в 1834 году издана под названием «Андреас Гофер»), изображающая восстание против Наполеона, руководимое Андреасом Гофером. Отказываясь от легендарно-фантастических сюжетов, Иммерман пытается приблизиться в этой пьесе к современности, рисуя в ней историческое событие недавнего прошлого. Однако изображение тирольского восстания 1809 года и его вождя отягощено у Иммермана антиреволюционными мотивами. Гофер изображен здесь человеком, который стал вождем восстания случайно. Австрийский император повелевал ему подчиниться Наполеону, но это письмо погибло по дороге вместе с гонцом. Таким образом, верноподданный Гофер невольно нарушил приказание своего монарха, и это составляет его трагическую вину. Пьеса написана под некоторым влиянием шиллеровского «Вильгельма Телля». Она была поставлена самим Иммерманом в Дюссельдорфском театре.

После «Тирольской трагедии» Иммерман написал историческую трагедию «Император Фридрих II» (1828), в которой выдвинул сильную личность как носителя движущих сил исторического процесса. Ту же концепцию он проводил в трилогии из русской истории «Алексей» (1833), в основу которой положен конфликт между Петром I и его сыном Алексеем.

В 1832 году Иммерман выпустил драматизированный эпос «Мерлин», представляющий как бы рецидив драмы-компендиум ранних романтиков. Здесь он обработал с явно романтическим уклоном средневековое сказание о Мерлине, изображенном сыном сатаны и богобоязненной христианки и потому — внутренне противоречивым, раздвоенным. Эта раздвоенность главного героя должна была по замыслу автора выразить «раздвоенность и страдание всего человечества».

Развитие Иммермана-драматурга в направлении реализма осталось незавершенным. Его исторические драмы художественно более слабы, чем некоторые пьесы его первого периода (например, «Карденио и Целинда»). Реалистические искания привели Иммермана к разработке романа, вследствие чего он после 1832 года совершенно прекратил писание пьес.

Третьим выдающимся драматургом переходного от романтизма к реализму типа явился Христиан Дитрих Граббе (1801—1836). В немецкой драматургии 1820-х и 1830-х годов Граббе представляет как бы ее штюрмерское, бунтарское крыло.

Граббе родился в Детмольде в семье тюремного смотрителя. Он получил образование сначала в Лейпцигском, затем в Берлинском университете. В студенческие годы он держался независимо и не был связан с движением буршеншафтов. Сближаясь с кругами богемы, он вел беспорядочный образ жизни. Его бунтарство носило явно анархический характер. Уже в школьные годы он увлекался драмами Шиллера и особенно Шекспира. Шекспировские тенденции получили в творчестве Граббе яркое, но хаотическое воплощение. Недаром Гейне называл Граббе «пьяным Шекспиром».

В Берлине Граббе вступил в литературный кружок, в который входил также Гейне. Члены кружка читали свои произведения и обсуждали литературные новинки. Из современных авторов они ценили больше всех Клейста. Граббе мечтал о деятельности актера или драматурга, связанного с определенным театром. Однако его поиски долго были безрезультатными, так как он не имел никаких актерских данных. Только в 1834 году ему удалось получить место драматурга в Дюссельдорфском театре, руководимом Иммерманом. Однако здесь он не ужився и рассорился с Иммерманом в 1836 году, за несколько месяцев до своей смерти.

Творческое своеобразие Граббе раскрывается уже в его первой трагедии «Герцог Теодор Готландский» (1827). Главным сюжетным мотивом этой пьесы является смертельная вражда между герцогом Готландским и негром Бердоа. Этот Бердоа — мрачная, полуфантастическая фигура, созданная под влиянием образов злодеев-мавров у Шекспира («Тит Андроник») и Шиллера («Заговор Фиеско»). Бердоа — предводитель финнов, которые ведут борьбу со шведами. Ненавидя герцога Теодора Готландского, он внушает ему мысль, что его умерший брат убит третьим братом Фридрихом, канцлером шведского королевства. Теодор убивает Фридриха, после чего переходит на сторону финнов и ведет их на шведов. Но выясняется, что Теодор был обманут, и тогда он вступает в борьбу с Бердоа, чтобы отомстить ему за то, что тот толкнул его на убийство брата. Эта борьба проходит через много перипетий, и наконец Теодор убивает Бердоа, а сам умирает, «зевая от скуки».

По мощи и чрезмерности изображенных в ней страстей эта драма напоминает произведения драматургов течения «бури и натиска», особенно Клингера. Некоторые буржуазные критики сопоставляли «Герцога Готландского» также с «Разбойниками»

Шиллера. Однако это сравнение совершенно неосновательно, ибо, как верно говорит Меринг, «для этого драме Граббе не хватает как раз того, что нас еще и теперь увлекает в «Разбойниках»,— в ней нет того сильного, революционного задора, который направляется против тиранов, который не может быть заменен нагромождением неопикуемых ужасов»¹.

Непосредственно драма Граббе опирается на традиции трагедии рока, которые, однако, решительно переосмыслены. Герцога Готландского толкает на преступление не таинственная сила рока, но преступная воля Бердоа. Другое отличие драмы Граббе от трагедии рока заключается в том, что Теодор не мирится со своей судьбой, но бунтует против нее и ее законов.

Пьеса написана необыкновенно красочным, но эксцентричным языком, переполненным смелыми гиперболами. «Я стал кучей тигров, которые заперты вместе и пожирают друг друга»,— говорит ее герой о себе. Столь же эксцентричны характеры персонажей и все построение пьесы в целом. Тик, которому Граббе послал экземпляр своей пьесы, писал, что она увлекла его, заинтересовала, оттолкнула, испугала и вместе с тем вызвала у него большое сочувствие к автору.

Из произведений Граббе первого (романтического) периода его деятельности следует отметить трагедию «Дон Жуан и Фауст» (1829), в которой Граббе свел вместе обоих великих искателей, сделав их соперниками в любви к донне Анне, дочери испанского посла в Риме— донна Гусмана. Донна Анна любит Дон Жуана, несмотря на то, что он виновник гибели ее отца и жениха. Дон Жуан собирается похитить Анну в день ее свадьбы с доном Октавио, однако Жуана предупреждает Фауст, который уносит донну Анну на Монблан, в свой волшебный замок. Но донна Анна не отвечает Фаусту взаимностью, и тот убивает ее силой своих чар. После этого оба героя погибают, и душами обоих овладевает таинственный спутник Фауста— Черный рыцарь, в облике которого скрывается сам сатана.

Образы Жуана и Фауста интересны по философским тенденциям, вложенным в них Граббе. Фауст предстает в пьесе как носитель критической мысли, которая неуклонно стремится вперед. По сравнению с гётевским Фаустом его образ насыщен радикальными идеологическими тенденциями, присущими эпохе. Но он лишен наиболее существенной черты, определяющей значение Фауста Гёте: ему неизвестно стремление последнего к созидательному, коллективному труду. Пренебрегая всем конкретным, Фауст преклоняется только перед отвлеченной мыслью.

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, М.—Л., 1934, стр. 27.

Второй герой пьесы, Дон Жуан, привязан лишь к преходящему и прославляет вечное стремление, вечную погоню за новыми наслаждениями. Но, в сущности, это лишь две стороны, два аспекта человеческой природы: неутолимое стремление к знанию, к постижению самых глубочайших тайн бытия — и вместе с тем жажда идеала, вечные поиски счастья. Не случайно в уста Дон Жуана автор вкладывает слова:

Хвала тому, кто вечно вдаль стремится,
Кто ввек не сыт...

Это прославление вечного духовного развития, движения сближает Жуана с Фаустом. А любовь к донне Анне, внезапно овладевающая суровым искателем истины — Фаустом, приближает его к Жуану.

Сатана душит Фауста. Дон Жуан, отказавшийся от спасения через раскаяние, предложенное ему статуей убитого им дона Гусмана, тоже попадает в руки дьявола. Убивая Дон Жуана, Черный рыцарь говорит ему:

Тебя, Жуан, с собой я увлекаю
И с Фаустом тебя соединю.
Я знаю, в жизни к той же самой цели
Стремились вы, хоть разными путями.

Эта пьеса со стремительно развивающимся действием, чередующая философские монологи с острой буффонадой, сцены трагедийного звучания с ярко зрелищными эффектами, быстро завоевала сцену. «Дон Жуан и Фауст» был поставлен впервые в Детмольде в 1829 году и затем широко вошел в репертуар театров Германии и Австрии.

Новый период драматургического творчества Граббе открывается двумя его драмами о Гогенштауфенах. Эта тема занимает в Германии посленаполеоновского периода большое место. Героизация средневековой Германской империи была ответом на бедственное положение Германии конца 1810-х—1820-х годов. Граббе задумал написать о Гогенштауфенах восемь пьес, но исчерпал проблематику уже в двух трагедиях.

В первой трагедии, «Император Фридрих Барбаросса» (1829), Граббе изображает борьбу Барбароссы с ломбардцами с папой и с Генрихом Львом. Он раскрывает своеобразие облика Барбароссы, который видит свою миссию в том, чтобы победить католическую церковь и стать «арбитром мира». Ему противопоставлен Генрих Лев, стремящийся укрепить свою страну и вступающий против широких завоевательных планов Барбароссы. В противоположность Фридриху, в характере которого подчеркнуты черты деспотизма, Генрих Лев показан сторонником гуманности.

Во второй трагедии, «Император Генрих VI» (1830), выведен сын Фридриха Генрих V, изображенный деспотом и холодным политиком, беспощадно подавляющим восстание норманнов. Смерть застает его врасплох в тот момент, когда он с вершины Этны любуется своими владениями после победы над норманнами. В одной из последних сцен этой трагедии раскрывается историческая концепция Граббе. Хозяин скотоводческого двора беседует со своим батраком по поводу перемены властителя. Показывая ему развалины храма Аполлона, укреплений карфагенян, крепости римлян, башни византийцев, валы и укрепления сарацин, он говорит: «Все в развалинах. Неизменным остается только одно — пастух со своими стадами». Это значит: властители приходят и уходят, остается один трудовой народ. Эта мысль проходит через все творчество Граббе.

Драмы о Гогенштауфенах написаны с учетом требований сцены. Они отличаются композиционной четкостью и последовательностью, имеют ясный идейный стержень, лишены хроникальности. И все же при жизни Граббе они не были поставлены и проникли на сцену только в 1875 году. Впоследствии они часто ставились порознь.

Незадолго до Июльской революции Граббе начал писать драму «Наполеон, или Сто дней» (1831). Он стремился здесь создать драму широкого диапазона, изображающую народные массы, придворные и политические круги, а также битву при Ватерлоо. В драме показаны различные слои французского общества, в том числе и революционно настроенные народные массы Сент-Антуанского предместья, которые выходят на Гревскую площадь с пением революционной песни «Ça ira». Но, хотя Граббе с большим искусством изображает революционную массу, он внутренне ей не сочувствует. Правильно изображая контрреволюционную сторону наполеоновского режима, он отдает свои симпатии Наполеону как «силе порядка», подавляющей народное возмущение. Драма кончается сценой гибели императорской гвардии и встречей победителей Наполеона после сражения при Ватерлоо. Большой объем драмы, громадное количество действующих лиц, сложные массовые сцены (выступают целые батальоны, эскадроны и батареи трех армий) препятствовали в течение долгого времени постановке ее на сцене. Уже Иммерман задумал переработку этой драмы, но не осуществил своего намерения. Только в самом конце XIX века пьеса была приспособлена для сцены и поставлена в ряде театрах.

В последние годы жизни Граббе пишет трагедию «Ганнибал» (1835), изображающую борьбу Ганнибала против Рима. Правящая Карфагеном олигархия боится его усиления и ведет про-

тив него интриги. Это приводит к поражению Карфагена и к бегству Ганнибала, который кончает самоубийством в изгнании. Ганнибал не является в пьесе активным героем, он полон иронии и горьких размышлений. Но в драме ярко изображено противоречие между интересами Карфагена и эгоистической политикой правящего триумvirата. Это принесло пьесе симпатии современников-радикалов. По своей композиции она состоит из двадцати девяти фрагментарных сцен; число действующих лиц — около шестидесяти. Это и объясняет, почему «Ганнибал» в течение долгого времени не ставился на сцене (впервые был поставлен только в 1918 году).

Такой же фрагментарностью отличается и «Германова битва» (1836). В отличие от пьесы Клейста того же названия, в которой центральное место занимает образ Германа, Граббе выдвигает на первый план изображение самой битвы в Тевтобургском лесу, наглядно раскрывает запутанный и сложный характер этого сражения, состоявшего из множества мелких нападений и атак из засады. В результате пьеса получилась еще фрагментарнее, чем «Ганнибал», но Граббе удалось дать в ней яркое реалистическое изображение местности и обстановки.

Творчество Граббе противоречиво. В нем содержится ряд прогрессивных мотивов. Таковы бурный протест герцога Готландского, критическая мысль Фауста, революционная энергия масс Сент-Антуанского предместья, борьба Ганнибала против реакционной олигархии. Вместе с тем чувство протеста зачастую принимает у Граббе абстрактный характер, а его национальное чувство вырождается в наивный и тенденциозный национализм. Отрыв Граббе от передовых общественных сил привел к тому, что положительные стороны его творчества не могли полностью развернуться и нередко вырождались в беспредметную иронию и нигилизм. Талантливый и своеобразный художник, Граббе стал жертвой провинциализма немецкого исторического развития: «Огонь поэзии стал для него проклятием благодаря бессмысленным условиям жизни, на которые он был осужден»¹. Противоречивость творческого облика Граббе дала возможность реакционным германским националистам поднять его на щит как своего идейного предшественника. Наряду с произведениями Клейста пьесы Граббе были в гитлеровской Германии объектом беззастенчивой фальсификации. Но только ценой полного искажения пьес Граббе его можно было ввести в фашистский пантеон. Передовая немецкая наука, развивающаяся в Германской Демократической Республике, дает решительный отпор этой фальсификации.

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 32.

БЮХНЕР

Если в творчестве Граббе оппозиционность выливалась в анархическое бунтарство, то в творчестве младшего современника Граббе, Бюхнера, эта оппозиционность принимала осознанное революционно-демократическое выражение. Революционный драматург и публицист, Георг Бюхнер отразил в своих произведениях особенности второго этапа германского освободительного движения.

Георг Бюхнер (1813—1837) был сыном видного гессенского хирурга Эрнста Бюхнера и братом известного впоследствии философа-материалиста, автора нашумевшей книги «Сила и материя» Людвига Бюхнера. Он родился и вырос в Гессен-Дармштадтском герцогстве, которое входило в союз южногерманских государств, находившихся под контролем Наполеона; здесь были отменены крепостное право и дворянские привилегии и даже введена конституция. Атмосфера близости к Франции оказала благотворное влияние на Бюхнера. Уже школьником он произнес речь о Катоне Утическом, в которой оправдывал самоубийство знаменитого римлянина, не желавшего видеть порабощения своей родины. Юный Бюхнер был ярким республиканцем.

Когда во Франции произошла Июльская революция, республиканские взгляды Бюхнера получили почву для дальнейшего развития. Он поступает в Страсбургский университет, который был в то время французским, потому что Эльзас входил в состав Франции, изучает французский материализм XVIII века и учение Сен-Симона. Бюхнер становится сторонником революционного насилия и считает, что революционное движение должно опираться на крестьян — наиболее многочисленный и наиболее революционный класс в тогдашней Германии. Ограниченность общественно-политических взглядов Бюхнера заключалась в том, что он подменял классовый принцип имущественным и считал единственными революционизирующими факторами голод и нищету. В письме к Гуцкову он писал: «Накормите крестьян, и революция умрет от апоплексического удара. Курица в горшке крестьянина свернет шею галльскому петуху».

Общественная деятельность Бюхнера начинается с 1833 года, когда он, перейдя в Гессенский университет, сближается со студенческими, оппозиционно настроенными кружками. Но, в отличие от немецкой либерально-буржуазной молодежи, Бюхнер понимал, что только массы могут совершить революцию, что замкнутое движение интеллигенции совершенно бесперспективно. Во взглядах Бюхнера в это время появляются даже фата-

листические тенденции. Он склонен отрицать роль личности в истории, считая, что исторический процесс совершается чисто механически и что человек — не более чем пена на поверхности волны.

В 1834 году Бюхнер принял участие в организации тайного Общества прав человека. Это была первая в истории Германии революционная организация, куда вошли не только леворадикальные представители бюргерской интеллигенции и студенчества, но также ремесленники и рабочие. Деятельность созданного им общества Бюхнер направил на агитацию среди крестьян, призывая их к вооруженному восстанию.

Вскоре внутри этого общества началась внутренняя борьба. Руководитель его, либеральный пастор Вейдиг, придерживался совершенно иных политических взглядов, чем Бюхнер. Он стремился только к политическому перевороту, совершенному с помощью «образованной» части общества, социальная же сторона революционного движения его вовсе не интересовала. Вейдиг уже в 1833 году принимал активное участие в подготовке вооруженного восстания во Франкфурте-на-Майне. Это восстание закончилось полным разгромом и арестом многих участников, но сам Вейдиг уцелел и продолжал энергично вербовать сторонников политического переворота среди радикально настроенных бюргеров.

В отличие от Вейдига Бюхнер требовал, чтобы революционное движение не только опиралось на широкие массы, но стремилось прежде всего удовлетворить материальные нужды этих масс. Он был не за либеральную оппозицию, а за открытую классовую борьбу, в которой противостоят друг другу имущие и неимущие, обитатели дворцов и обитатели хижин.

Первой прокламацией Общества прав человека явилось воззвание к гессенским крестьянам, выпущенное под названием «Гессенский сельский вестник». Это воззвание было составлено Бюхнером. Оно начиналось знаменитым лозунгом, который был выдвинут в первые годы французской революции Ламартьелером, а после него повторен революционным публицистом Шамфором: «Мир хижинам, война дворцам!» Воззвание говорило главным образом о материальных нуждах народа; оно резко противопоставляло бедняков богачам-кровососам. Но Вейдиг нашел это воззвание чересчур смелым и без ведома Бюхнера смягчил его, вставив в него целый ряд цитат из Библии, заменив всюду слово «богатые» словом «знатные» и либо ослабив, либо совершенно вычеркнув выпады Бюхнера против либералов. Это значительно уменьшило остроту прокламации, и все же она представляла собой явление совершенно новое в политической жизни Германии 1830-х годов.

Практического значения эта первая в Германии политическая брошюра не имела. Весь ее тираж был задержан и попал в руки жандармов, которые произвели многочисленные аресты среди членов Общества прав человека. Окончательному разгрому общества способствовало то, что среди его членов оказался провокатор. Вейдиг был арестован в апреле 1835 года, просидел в одиночной камере около двух лет и покончил с собой, не вынеся жестоких истязаний. Бюхнеру же удалось бежать из Гессена в Страсбург, где он и написал свою трагедию «Смерть Дантона» (1835) — единственное его драматическое произведение, увидевшее свет при жизни автора.

Вторая пьеса Бюхнера — комедия «Леонс и Лена» (1836) — написана им на конкурс на лучшую комедию, объявленный издателем Котта. Срок представления пьес был назначен на 1 июля 1836 года. Бюхнер опоздал с представлением пьесы, и ему вернули комедию нераспечатанной. Рукопись ее нашли в глубине ящика стола Бюхнера после его смерти, и пьеса была впервые опубликована (как и «Смерть Дантона») Карлом Гуцковым.

Третья пьеса Бюхнера — социальная драма «Войцек» — осталась незаконченной и сохранилась в виде отдельных, разрозненных листков, написанных мелким, неразборчивым почерком. Расшифровать их удалось только через полвека после смерти Бюхнера исследователю его творчества Карлу Эмилю Францозу, который и напечатал «Войцека» впервые в 1879 году.

Кроме этих трех дошедших до нас пьес Бюхнер написал еще четвертую — «Пьетро Аретино», рукопись которой находилась у невесты Бюхнера и была ею уничтожена после его смерти как атеистическое произведение. Этот акт вандализма лишил потомство возможности ознакомиться с тем, как революционер Бюхнер истолковал сложную и противоречивую личность знаменитого итальянского писателя-сатирика XVI века.

Бюхнеру принадлежит еще одно художественное произведение — неоконченная новелла «Ленц», героем которой является немецкий драматург периода «бури и натиска», сверстник Гёте и Клингера. Сохранились еще переводы Бюхнера двух пьес Гюго — «Мария Тюдор» и «Лукреция Борджа», а также написанные им три философские работы — «История греческой философии», «Система Спинозы» и «Система Декарта». Эти три работы несомненно находятся в связи с приглашением Бюхнера в Цюрих для чтения лекций в тамошнем университете по сравнительной анатомии и философии. Он переехал в Цюрих в конце 1836 года и здесь умер в январе 1837 года.

Такова короткая жизнь Георга Бюхнера, первого немецкого революционного драматурга, который вступил на путь реализма,

насыщенного глубоким революционно-демократическим содержанием. Три дошедшие до нас пьесы Бюхнера, хотя они не были и не могли быть поставлены на сцене немецкого театра его времени, являются важнейшей вехой в истории немецкой драматургии первой половины XIX века.

Драма Бюхнера «Смерть Дантона» имеет огромное историческое значение как первая попытка отразить в драматургической форме события французской революции. Бюхнер задался целью показать борьбу, происходившую внутри революционного лагеря, расхождение среди руководящих якобинских деятелей. Пьеса Бюхнера была результатом глубокого изучения автором французской революции и попытки понять ее движущие силы, ее социальные противоречия. Пьеса отражает революционный опыт, накопленный Бюхнером, и его убеждение в том, что движут историю народные массы. Вместе с тем в этой пьесе чувствуется горечь поражения, испытанная Бюхнером после разгрома его революционной организации. Потому общий облик данного произведения противоречив.

«Смерть Дантона» посвящена событиям, происходившим в революционном Париже в период якобинской диктатуры. Героем пьесы является Дантон, крупнейший государственный и политический деятель, имеющий огромные заслуги перед революцией. Известно, как высоко ценил Дантона Ф. Энгельс, видевший в нем «величайшего из известных до сих пор мастера революционной тактики»¹. Пьеса изображает падение и гибель Дантона, который постепенно отрывается от масс и превращается во врага революции. С беспощадной ясностью Бюхнер раскрывает причины этого перерождения. Он показывает, что Дантон, крупнейший борец против феодального строя, остался, однако, буржуазным революционером, равнодушным к проблеме освобождения «бедных» от диктатуры «богатых». Предаваясь наслаждениям, Дантон стремится приостановить ход дальнейших революционных преобразований; он забыл, что народ по-прежнему голодает и стихийно ненавидит всех богатых, сытых, хорошо одетых людей.

Это и становится причиной столкновения Дантона с Робеспьером. Если Дантон и его последователи считают, что «революция должна кончиться, республика начаться», то Робеспьер, напротив, утверждает, что «социальная революция еще не закончена; кто производит революцию наполовину, тот сам себе роет могилу» (действие первое). Между лагерем Робеспьера и лагерем Дантона завязывается борьба, которая завершается победой Робеспьера.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 100—101.

Смысл революционной борьбы заключается для Бюхнера в материальном освобождении народных масс. По существу, народ является главным героем драмы. Он стоит за обеими борющимися партиями и в данном случае определяет победу Робеспьера над Дантоном, потому что Дантон и дантонисты в глазах народа — это новые богачи, пришедшие на смену старым. Этот перелом в отношении народа к дантонистам, которых он перестает считать революционерами, изображается в последней сцене третьего действия, напоминающей сцену из трагедии Шекспира, когда Брут и Антоний произносят речи над трупом Цезаря. Сперва среди народа раздаются крики, направленные против Робеспьера. Народ начинает соглашаться с дантонистами, заявляющими, что Робеспьер дает народу «головы вместо хлеба, кровь вместо вина». Однако, когда раздаются голоса, что Дантон разбогател за счет революции, мнение народа обращается против негд, и народ кричит: «Да здравствует Робеспьер! Долой Дантона!»

Дантон ощущает свой отрыв от народа, и чувство обреченности не покидает его, несмотря на то, что он — убежденный носитель философии эпикуреизма. «Жизнь не стоит того труда, который затрачивают, чтобы сохранить ее», — с чувством мрачной опустошенности говорит он.

В своем развитии образ Дантона все время противопоставляется образу Робеспьера. Бюхнер осуждает Дантона устами Робеспьера, который, борясь против Дантона, выражает мнение и настроения народа. Основная черта Робеспьера — борьба за дальнейшее углубление революции. Попытка дантонистов остановить революцию на полпути и воспрепятствовать революционному террору рассматривается им как преступление. «Тот, кто бросается в мои объятия, когда я поднимаю меч, — мой враг», — говорит Робеспьер Дантону.

Но Бюхнер видит и историческую ограниченность Робеспьера. Она заключается в том, что Робеспьер хотя и добился граждански-правового освобождения народа, но не смог освободить его от голода и нужды. Таким образом, Робеспьер тоже не до конца выражает интересы народа, и потому он тоже обречен. Он чувствует свое одиночество и даже сравнивает себя с Христом. В пьесе есть ряд намеков на будущее падение Робеспьера, например слова осужденного на смерть Дантона: «Я не дал бы ему и шестимесячного срока, я потащу его за собой» (действие четвертое).

Нотки пессимизма, ощущение безысходности, которое остается у читателя и зрителя драмы Бюхнера, отражают те тяжелые настроения, которые были у ранних немецких революционеров во главе с Бюхнером после разгрома революционных тайных

кружков. Ведь «Смерть Дантона» — не только историческая драма, рисующая события 1794 года во Франции. В этой пьесе Бюхнер ищет ответа на вопрос о путях исторического развития своей родины, о возможности победы революции в Германии. И вся пьеса проникнута страстной убежденностью автора в неизбежности революции именно потому, что совершают ее народные массы, толкаемые на путь борьбы нищетой и социальной несправедливостью. Обеспечить победу революции смогут только такие деятели, которые будут преследовать не своекорыстные интересы, а интересы народных масс.

Несмотря на следы торопливости, эта пьеса, созданная за пять недель, обладает огромной художественной силой и занимает исключительное место в развитии немецкой драматургии. Избрав своими учителями Шекспира и Гёте, Бюхнер создал драму, в которой все поведение героев и образ их мыслей неразрывно связаны с ходом исторического процесса, определяются их местом в классовой борьбе эпохи, их отношением к страданиям народа. Масштабность и реализм массовых сцен, умение передать суровую атмосферу революционных боев, гигантский охват событий, поразительное чувство стиля эпохи, огромное мастерство индивидуализации речи делают Бюхнера одним из основоположников реалистической социальной драмы XIX века.

Шокированная красочностью языка, обилием смелых оборотов, низменных выражений и т. д., консервативная, филистерски настроенная критика упрекала Бюхнера в безразличности. Так как эти упреки раздавались уже при жизни Бюхнера, то он успел ответить на них: «Книга не должна быть ни более, ни менее нравственна, чем сама история». Решительно не принимая искусства, в основе которого лежит принцип идеализации жизни, Бюхнер резко отвергал не только романтиков, но и Шиллера именно за присутствующую во многих его произведениях идеализацию действительности и образов.

«Смерть Дантона» имеет небогатую сценическую историю. На советской сцене пьеса ставилась впервые в 1918 году театром бывш. Корша в переработке А. Н. Толстого. Постановка была неудачной и шла недолго. В Германии «Смерть Дантона» впервые поставил М. Рейнгардт в 1919 году. Постановка носила внешний, зрелищный характер и не раскрыла всего богатства содержания пьесы Бюхнера. Интереснее была судьба «Смерти Дантона» в музыкальном театре. Следует отметить оперу этого названия Готфрида Эйнема, успешно поставленную на сцене Берлинской государственной оперы режиссером В. Кельхом в 1949 году и выдвинувшую на первое место изображение революционного народа. В 1953 году «Смерть Дантона» впервые

появилась на французской сцене, поставленная Ж. Виларом в Национальном Народном театре в Париже.

Во второй своей пьесе «Леонс и Лена» Бюхнер обращается от истории к современности, от высокого накала гражданских эмоций и народных страстей к легкому, ироническому показу жизни мелких княжеских дворов Германии XIX века. «Леонс и Лена» имеет некоторое сходство с романтическими комедиями Тика («Принц Цербино») и Брентано («Понсе де Леон»). Но сходство это только кажущееся. По существу же, пьеса представляет собой пародию на романтическую комедию-сказку и дает сатиру на жизнь карликовых немецких княжеских дворов первой трети XIX века.

Леонс — наследный принц карикатурного немецкого королевства Поло, которое так мало, что из окон дворца можно обозреть все владения короля Петера со всеми их границами. Но, как ни мало это государство, в нем имеется настоящий двор, множество сановников, государственный совет и церемониймейстер, который наблюдает за пунктуальным соблюдением правил придворного этикета. Сам Леонс напоминает по своему характеру традиционного романтического героя. Это мечтательный и скептический юноша, который погибает от скуки, но в то же время отказывается от всякой деятельности, кажущейся ему недостойной человека, способного мыслить. Узнав о предстоящем ему браке с принцессой Леной из царства Пипи — браке, на котором настаивает его отец и который решен государственным советом, — Леонс решает покинуть свою крохотную страну. Скитания Леонса и его друга Валерио длятся целые сутки, и за это время они пробегают дюжину княжеств, полдюжины великих герцогств и несколько королевств. Леонс случайно встречается со своей суженой, принцессой Леной, которую он не знает в лицо и которая тоже путешествует инкогнито. Молодые люди влюбляются друг в друга и возвращаются назад к великой радости придворных, испуганных их исчезновением. Комедия завершается благополучным вступлением Леонса и Лены в законный брак.

Этот несложный сюжет дает возможность показать тупость немецкого самодержца и его присных, убожество его двора, нелепость этикета, вынужденный сервиллизм подданных, которых из-под палки заставляют выражать свои чувства «обожаяемому» монарху. Вместе с тем Бюхнер пародирует романтическую драму с ее неудовлетворенным героем, живущим в мире иллюзий, ищущим избавления от жизненной прозы, в то время как подданные его голодают, и кончающим благополучным примирением с тем самым гнусным миром, от которого он пытался бежать.

Недостатком комедии «Леонс и Лена» является жанровая неопределенность пьесы. Сатирический элемент в ней звучит приглушенно. Бюхнер не зовет своей комедией к борьбе, и это превращает ее в конечном счете в комедию-шутку, показывающую, что Бюхнер не верит в возможность изменения немецких порядков в более или менее близком будущем.

Комедия «Леонс и Лена» имеет еще более короткую сценическую историю, чем «Смерть Дантона». Впервые она была поставлена в Германии в 1946 году самодеятельным театральным коллективом в рабочем районе Панков. После этого состоялся ряд постановок комедии как в Германской Демократической, так и в Германской Федеративной Республике. На советской сцене комедия Бюхнера не ставилась ни разу.

Третья пьеса Бюхнера, «Войцек», — это социальная драма из современной жизни, рисующая судьбу представителя общественных низов, забитого и жалкого, глубоко страдающего от ощущения своей гражданской неполноправности. Войцек — военный парикмахер, на которого его начальство взирает как на полное ничтожество. Пренебрежительное отношение к нему, по видимому, еще более возрастает от того, что он не немец, а славянин. Войцек крайне невзрачен, но добродушен и честен. Единственную радость жизни этот маленький человек видит в своей возлюбленной, швее Марии, и в родившемся у них внебрачном ребенке. Но, узнав о том, что Мария изменяет ему с бравым тамбур-мажором, Войцек убивает ее, а сам направляется к пруду с окровавленным ножом. На этом обрывается пьеса, финал ее недописан.

Хотя «Войцек» всего лишь отрывок пьесы, а не цельное, законченное произведение, он имеет огромное значение в истории немецкой драмы. Это первая немецкая пьеса из современной жизни, раскрывающая с огромной силой трагедию маленького человека, труженика, угнетаемого несправедливым общественным строем и доведенного тяжелыми условиями жизни до преступления и гибели. В необычайно краткой, лаконичной форме, без одного лишнего слова, в двадцати одной коротеньких сценках-эпизодах Бюхнер показывает настоящую социальную трагедию и ярко обрисовывает характеры своего главного героя и второстепенных персонажей.

Герой пьесы Войцек не только бедный, забитый, невзрачный человек. Он умеет мыслить и отдавать себе отчет в происходящем. Он осознает угнетение одних людей другими. «Видите ли, — говорит Войцек Капитану, — мы простой народ, у нас нет добродетели. Мы делаем то, чего требует природа; но если бы я был баринном, имел шляпу и часы, носил бы манжеты и умел говорить по-благородному, тогда бы уж я стал добродетелен...

Но я только бедняк». Как хорошо в этих словах Войцек раскрыто классовое понимание морали! Бюхнер изображает героя бедняком, сознающим свою социальную трагедию, из которой для него нет выхода, ибо общественные условия физически и духовно разрушают его. А между тем этот человек обладает интересной индивидуальностью и богатым внутренним миром. Он наделен способностью восприятия природы, и это очень отличает его от приятеля, трезвого и рассудительного Андреса. Бюхнер не хочет ставить своего героя на уровень натуралистической повседневности. Мир мыслей и настроений этого героя не исчерпывается жалобами на его бедность и униженность. Это расширяет рамки переживаемой Войцеком трагедии. Богат красками образ Марии, раскрывающийся путем косвенной характеристики. Песни, которые поет Мария, выдержки из Библии, которые она читает в приступе раскаяния, вся атмосфера, создаваемая вокруг нее, играют при этом не меньшую роль, чем ее скупые, выразительные реплики.

Остро сатиричны образы Капитана и Доктора. Капитан — тупой представитель военищины — одновременно воплощает праздность, безделье, паразитизм правящих классов. Он боится, что Войцек раньше кончит его брить, а куда он денет лишние десять минут времени? Доктор воплощает беспомощность положительного рассудка, далекого от жизни и фетишизирующего мертвые понятия. У него мания — ставить всем встречным медицинские диагнозы. Ставя их Войцеку и Капитану, этот «ученый» тупица не замечает, что болезни каждого из них вызваны причинами социального порядка.

Значительность «Войцек» определяется тем, что в нем рождается современная социальная тема в драме. Но эта реалистическая в основе своей пьеса очень сложна по художественной манере. Мы находим в «Войцеке» отзвуки романтических традиций (например, громадная роль настроения и инсказаний — видения, предчувствия, песни, смысловые параллели, символические реплики). Ряд кусков драмы написан в натуралистической манере. А ее напряженный динамизм, фрагментарность, даже рванность формы, пессимистическая интонация, доведенная до тонуса отчаяния, многим критикам казались даже предвосхищением экспрессионизма. Такая сложность художественной ткани драмы, равно как и ее незавершенность, привела к тому, что ее в течение долгого времени не ставили на сцене.

Сценическая история «Войцек» начинается с написания на его текст оперы Альбана Берга «Войцек», насыщенной мистико-символическими мотивами. Эта опера ставилась в 1926 году в Праге, а в 1927 году — в Берлине и в Ленинграде. Лишь двадцать лет спустя «Войцек» попал на сцену драматического

театра Германской Демократической Республики. Лучшая постановка его была осуществлена В. Лангхофом (1947). Тогда же Г. Кларен создал на материале пьесы фильм «Войцек». И спектакль Лангхофа и фильм Кларена кончаются не самоубийством Войцека, а его отправлением на казнь за убийство Марии — вполне естественный финал трагедии маленького человека, жертвы социальных условий.

Историческое значение Бюхнера заключается в том, что он создал первые в Германии XIX века полноценные образы социальной реалистической драмы, лишенной мелочного бытовизма и поверхностной актуальности. В этом отношении творчество Бюхнера обладает несомненными преимуществами перед драматургией «Молодой Германии», хотя он и был ее предшественником.

ГЕЙНЕ

Особое место в истории театральной культуры Германии принадлежит великому немецкому поэту Генриху Гейне (1797—1856). Гейне прошел сложный творческий путь. Он начал с увлечения романтизмом. Но к 1840-м годам занял ведущее место среди крупнейших художников-реалистов, стал «цветом европейской современной литературы» (Н. Г. Чернышевский).

Гейне родился 13 декабря 1797 года в небогатой еврейской купеческой семье в городе Дюссельдорфе. Родственники прочили ему коммерческую карьеру. Но юный Гейне не проявил ни малейшего интереса и способностей к торговле и финансовым делам. В 1817 году в журнале «Гамбургский страж» появилось несколько стихотворений Гейне. С этой поры и начинается его литературный путь.

Гейне формируется как поэт и публицист в 1820-е годы, в обстановке тяжелой политической реакции и в то же время в атмосфере нарастающего революционного подъема народов Европы против Священного союза, против всех сил феодально-абсолютистского и религиозного угнетения. Глубоко восприняв идеи французской буржуазной революции и немецкого освободительного движения первых десятилетий XIX века, Гейне примыкает к передовым протестующим кругам европейского общества. Великую задачу своего времени он видит в борьбе за полное раскрепощение человека, за освобождение «всего мира, в особенности Европы, которая достигла совершеннолетия и рвется из железных помочей привилегированных сословий, аристократии». Один из немногих в Германии 1820-х годов, он

прославляет французских якобинцев за то, что «они попытались добиться равенства, принявшись рубить головы тем, кто хотел во что бы то ни стало подняться над общим уровнем, и революция явилась сигналом для освободительной войны всего человечества»¹.

Молодой Гейне видит отсталость и убожество современной немецкой действительности, потому все его суждения о Германии проникнуты злой иронией и глубокой скорбью. Хотя положительный идеал его еще расплывчат и неконкретен, он уже в эти годы жестоко сатирически бичует чванливость аристократии и ограниченность бюргерства, не устает звать вперед, к борьбе.

Уже на первом этапе деятельности, в 1820-е годы, он стремится сформулировать свою творческую программу. Статьи Гейне «Романтика» (1820), «Смерть Тассо» (1821), «Альберт Метфессель» (1823), «Струэнзе» М. Бера» (1828) и другие свидетельствуют о самостоятельности и смелости его эстетической мысли этих лет. Отстаивая принципы романтического искусства, Гейне, однако, решительно ополчается против традиций консервативного немецкого романтизма. Расширяя понятие романтического искусства, он стремится оторвать его от религиозного мистицизма, возражает против идеализации феодального прошлого.

Уже на этом раннем этапе деятельности пробуждается у Гейне интерес к театру. Резко критикуя современный немецкий театр, он прежде всего обрушивается на господство условности и вычурности в произведениях эпигонов классицизма. Он рассматривает театр как важный фактор общественной жизни и зовет к обновлению немецкой драматургии и сцены. Он восторженно приветствует каждую, пусть даже поэтически несовершенную немецкую пьесу, если видит в ней современное содержание, отражение недовольства феодальными привилегиями аристократии, различными формами угнетения или прославление «божественной» мечты о человеческом равенстве.

Он становится пламенным пропагандистом Шекспира, творения которого привлекают его значительностью событий, силой страстей, выразительностью характеров, мотивированностью действия. Восприняв от своих предшественников интерес к народному творчеству, Гейне возражает против условной стилизации, против использования фольклора как средства ухода от современности. Он видит в народном творчестве могучий источник обогащения искусства, его привлекает естественность, прозрачная простота и полная внутренняя свобода фольклорных произведений.

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 337.

Все эти творческие устремления Гейне нашли воплощение в его юношеских драмах «Альмансор» (1820—1821) и «Вильям Ратклиф» (1822). Несмотря на то, что в пьесах Гейне легко усмотреть внешнее сходство с трагедией рока, его драматургия решительно противостоит этому жанру реакционного романтизма.

Первая трагедия Гейне «Альмансор» рождается под прямым воздействием событий испанской революции 1820—1823 годов. Возглавленное полковником Рафаэлем Риго и генералом Антонио Кирогой восстание против деспотизма абсолютистской власти и кровавого разгула иезуитов произвело огромное впечатление во всех странах Европы. Для передовых художников испанская тема стала синонимом революции — недаром так взволнованно откликнулись на нее Стендаль и Пушкин, Гейне и Мериме. Борьба испанских патриотов будила умы, порождала надежды, звала к активным общественным выступлениям.

Для романтика Гейне историческая испанская тема ни в коей мере не означала ухода в прошлое, любования стариной, увлечения деталями местного колорита. Трагедия «Альмансор» пронизана высокой романтикой сопротивления политическому и духовному насилию. Не случайно Гейне прибегает к прямому публицистическому приему, обнажая современные ассоциации. В центре трагедии, нарушая течение исторического сюжета, введен хор в виде своеобразной парабасы. И большой монолог хора завершается пророчеством о грядущей революции. Будущее предстает в словах хора как

...чудесное виденье, дивный сон,
В котором вихрь и буря, стонет ветер,
Звенит оружие и несется клич:
«Кирого и Риго!» — клич безумный,
Струится кровь ручьями, и темницы
И замки угнетателей — в дыму
И в пламени...

В «Альмансоре» Гейне выступает как продолжатель просветительских традиций Лессинга. Перенося действие в Испанию конца XV века и сталкивая побежденных, изгнанных мавров с их победителями — испанцами, Гейне истинное душевное величие и гуманизм видит в лагере мавров. Мавританская культура противопоставляется здесь мрачной и аскетической христианской культуре как воплощение человечности, рыцарского благородства, радостного жизнелюбия, научной мысли, широкого ренессансного отношения к миру.

Всю поэтичность и красоту этого мира и вместе с тем мятежное «байроническое» начало несет в себе герой драмы, мав-

ританский юноша Альмансор, вернувшийся тайно в Испанию, чтобы вырвать из рук христиан-завоевателей свою невесту Зюлейму. Но главное препятствие он встречает в душе самой Зюлеймы, перешедшей в католичество и отравленной его фанатическим духом, ханжеской проповедью аскетизма. Напрасно пытается Альмансор возродить в Зюлейме поэтическое восприятие красоты родной природы. Зюлейма в цветущем саду, в самой любви видит только образ смерти.

Католический мир предстает в трагедии Гейне как уродливый, античеловеческий, несправедливый. Грубое хищничество сочетается в нем с изуверской жестокостью инквизиции. В этом мире царит атмосфера предательства, страха, обмана, циничной погони за наживой. Не только идеологию феодально-католической реставрации обличает поэт. Ему ненавистен цинизм буржуазного накопительства. В Испании, отвоеванной у мавров, правят «нетопыри и совы» — люди с грязными помыслами и вожделениями. На земле Испании не стало добрых старых обычаев, исчезло гостеприимство, растоптана дружба, убиты поэзия, доверие, любовь.

Католическая Испания предстает в пьесе как залитая кровью своих детей трагическая земля, на просторах которой слышны лишь

Стенанье жен и старцев беззащитных...
... и вопли жертв
В зловещем, дымном пламени костров.

Силы борющихся неравны. В схватке с испанцами погибают друзья Альмансора. Героически гибнет старый Гассан — страстный патриот, суровый мститель за муки своего народа. Бросается со скалы с Зюлеймой на руках Альмансор. Но в трагедии нет пессимизма, безнадежности. Пронизывающий ее пафос действия, прославление права человека на земное, реальное счастье, поэтический гимн природе, чувственной радости бытия придают пьесе жизнеутверждающий характер.

Стремясь к созданию философской трагедии, широко, вольно и целостно обнимающей действительность, Гейне вслед за романтиками ломает традиционную форму драмы. В стихотворном эпиграфе он декларирует поиски нового типа драмы, сочетающей эпос, драматизм, лирику.

В выступлении хора с особой силой звучит лирическая, субъективно авторская оценка событий и вера в будущую победу освободительной борьбы народа.

Тем же дыханием современности проникнута и «шотландская» трагедия Гейне — «Вильям Ратклиф». Сам Гейне писал,

переиздавая впоследствии, в 1851 году, свою пьесу, что она подводит итог периоду его «бури и натиска». В ней молодой поэт обретает «ясный, зрелый голос и высказывает открыто последнее свое слово. Это слово стало затем лозунгом, при звуке которого пурпуром воспламеняются серые лица нищеты и розовощекие сыны счастья бледнеют, как мел».

Несмотря на то, что «Вильям Ратклиф» непосредственно связан с трагедией рока (мотив наследственной вражды, судьба детей, повторяющая судьбу их родителей, появление призраков, предвещающих роковой исход, и т. д.), в этой юношеской трагедии Гейне с беспощадной ясностью поставлен вопрос современной социальной борьбы.

Не случайно Гейне называет свою пьесу «драматической балладой». Ориентация на эту народную поэтическую форму придает пьесе своеобразный песенный характер — он и в симметрии построения, и в поэтической атмосфере, передающей суровую и красочную романтику шотландских баллад, и в музыкальном лейтмотиве старинной шотландской песни «Зачем твой меч окрашен в кровь, о Эдвард, Эдвард?», которую поет старая, полубезумная служанка Маргарита.

Гейне изображает в этой драме наследственную несчастную любовь. События прошлого раскрываются как смутное ощущение нависшей над судьбами героев страшной тайны. В пьесе рассказана трагическая история любви Эдварда Ратклифа и красавицы Бетти, в юности любивших друг друга, расставшихся из-за ссоры и погибших в результате разлуки: Эдварда убивает муж Бетти — Мак-Грегор; Бетти умирает от тоски по любимому. Такова предыстория пьесы. В самой же трагедии действуют представители второго поколения тех же семей. И дети охвачены той же роковой, губительной страстью, что и их родители. Сын Эдварда, Вильям Ратклиф, любит дочь Бетти Марию. Он убивает двух ее женихов, а третий ранит его. Тогда он убивает Марию, а затем самого себя.

Хотя нигде в пьесе не говорится прямо, что Вильям Ратклиф и его отец отвергнуты как бедные женихи, но постепенно «судьба», определившая гибель отца и сына Ратклифов, раскрывается в своем реальном, общественно-материальном содержании: «наследственная» несчастная любовь оказывается порожденной социальным и имущественным неравенством.

А Вильям Ратклиф, бывший эдинбургский студент, ныне главарь разбойничьей шайки, предстает в пьесе как вольнодумец и демократ, неистовый обличитель социальной несправедливости. Идейная кульминация трагедии — в диалоге Ратклифа с трактирщиком Томом. Ратклиф ненавидит закон, установленный богачами. Гнев и горечь звучат в его словах:

...Человек испытывает гнев,
Когда пред ним копеечные души,
Мошенники в избытке утопают...

Надменный взор бросая бедняку,
Который, взяв последнюю рубашку,
Бредет в ломбард, понурясь и вадыхая.

(Горько смеется.)

Взглянуть на этих умных, сытых, жирных,
Искусно оградившихся законом,
Как неприступным валом, от вторженья
Голодных и докучных оборванцев!
И горе тем, кто вал перешагнет!
Суд, палачи, веревки — все готово...

Противопоставление «мошенников, утопающих в избытке», и голодных бедняков с предельной ясностью сформулировано в словах трактирщика Тома, который делит «весь мир на два враждующих стана, а именно: на сытых и голодных».

И пусть стихией романтический бунт «честного разбойника» Ратклифа, пусть таинственные призраки ведут его по путям роковых предначертаний — трагедия Гейне одна из первых европейских пьес, в которых дается четкое обозначение великого социального конфликта эпохи и звучит пророческое предчувствие грядущих революционных битв.

Из двух драм Гейне первая («Альмансор») была поставлена в Брауншвейге (1823), но жестоко провалилась. Вторая («Вильям Ратклиф»), любимое детище Гейне, так и не попала на сцену. Немецких ревнителей христианско-феодалных идеалов оттолкнуло дерзкое свободолобие молодого драматурга, его бесстрашная обличительная мысль.

Гейне очень любил свою юношескую трагедию. Он считал, что в ней заключен ключ ко всему его творчеству. Естественно поэтому, что он очень добивался постановки «Ратклифа» на сцене, но так и не добился. Более повезло «Ратклифу» в музыкальном театре. Существует шесть опер на этот сюжет, причем старейшей является опера русского композитора Цезаря Кюи «Ратклиф» (1869).

Новый этап творчества Гейне открывается 1831 годом, когда уже широко известный автор «Книги песен» (1827), «Путевых картин» (1826—1831) и т. д. оказался в Париже, где ему суждено было оставаться до конца своих дней. Жадно всматриваясь в окружающую обстановку, он быстро осваивается во Франции, принимает горячее участие в ее общественной и художественной жизни.

Радостная реакция немецкого поэта на известие об июльских днях 1830 года, его большие надежды на коренное преобразо-

вание общества в результате буржуазной революции вскоре, однако, сменяются горьким разочарованием. Тесное соприкосновение с реальной французской действительностью Июльской монархии рождает в нем сомнения в правоте его прежних буржуазно-демократических идеалов.

В поисках ответа на волнующий его вопрос о дальнейших путях преобразования общественной жизни Гейне приходит к увлечению идеями утопического социализма. Но уже к концу 1830-х годов назревает в работах Гейне неудовлетворенность утопическим социализмом, крепнут его революционно-демократические настроения. Беспощадно разоблачая буржуазную природу Июльской монархии, он выражает глубокую уверенность в конечной победе революционного народа. В 1839 году он пишет: «Не для себя с незапамятных времен проливал свою кровь и страдал народ,— не для себя, а для других. В июле 1830 года он доставил победу той буржуазии, которая так же ничтожна, как и аристократия, на чье место она стала, и так же эгоистична... Но будьте уверены, когда снова ударят в набатный колокол и народ схватится за ружья, на этот раз он будет бороться для себя и потребует честно заслуженной платы»¹.

Идейная эволюция Гейне закономерно завершается в 1840-е годы сближением его с революционными взглядами создателей научного социализма. В 1843 году в Париже произошла его первая встреча с К. Марксом. Она положила начало дружеским отношениям Гейне с К. Марксом, а несколько позднее и с Ф. Энгельсом. Она оказала решающее влияние на духовное развитие поэта, создавшего в середине и во второй половине 1840-х годов свои наиболее зрелые, реалистические произведения — поэму «Германия, или Зимняя сказка» (1844), поэтический сборник «Современные стихотворения» и другие.

Гейне не раз оказывался во власти острых идейных противоречий. Он никогда не смог до конца преодолеть в своем сознании индивидуалистические тенденции. Со всей искренностью зовя к борьбе за интересы народа, мечтая об установлении всеобщего равенства, он боялся духовного уравнивания людей и трагически мыслил о грядущих судьбах искусства, для которого может не найтись места в счастливом будущем человечества. И все же именно он выступал накануне революции 1848 года как один из наиболее зрелых революционно настроенных художников.

Тяжелая болезнь, уложившая Гейне в «матрачную могилу», оторвала его от непосредственного участия в общественно-политической жизни. Но до конца своих дней поэт

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 55.

оставался пламенным борцом за свободу, беспощадным обличителем собственнического буржуазного мира.

Живя в Париже, Гейне создает ряд работ, сыгравших большую роль в развитии европейской философско-эстетической мысли («Романтическая школа» и «К истории религии и философии в Германии», 1835, и др.). Он не пишет в эти годы новых драматических произведений, но его выступления в печати по вопросам литературы и театра занимают выдающееся место в современной критике. Особенно примечательны статьи Гейне, вошедшие в четырехтомный цикл «Салон» (1837—1840), «Письма о французской сцене» (1837), текст для альбома «Женщины и девушки Шекспира» (1838) и, наконец, корреспонденции о политической и художественной жизни Парижа, составившие книгу «Лютеция» (1840—1843), вторым изданием опубликованную с добавлениями в 1854 году.

Исходным эстетическим принципом Гейне становится мысль о тесной связи искусства и окружающей его реальности. Подлинным историзмом проникнуты его суждения о том, что каждая эпоха рождает свой эстетический идеал и свое искусство. Так, ведя решительную борьбу с эпигонским классицизмом на современной сцене, он в то же время говорит: «Я чту Корнеля и люблю Расина. Они создали мастерские произведения, которые будут стоять на вечных пьедесталах в храме искусства. Но на сцене их время прошло; они исполнили свою миссию перед публикой, состоявшей из дворян, которые любили считать себя наследниками древнего героизма... Еще и в дни Империи герои Корнеля и Расина могли рассчитывать на величайшие симпатии... Времена эти прошли, старая аристократия умерла, умер Наполеон, и престол теперь не что иное, как обыкновенный деревянный стул, обитый красным бархатом, и властвует теперь буржуазия, герои Поль де Кока и Эжена Скриба»¹.

Наблюдая продажность современной французской печати, ее зависимость от господствующей власти денег, Гейне решительно выступает за «автономию искусства», против всяческого его закабаления. В порыве ожесточенной полемики он утверждает, что искусство «не должно быть ни служанкой религии, ни служанкой политики, оно само себе цель, так же как сам мир»². Такого рода высказывания Гейне дали повод представителям «Молодой Германии» и радикалу Людвигу Бёрне выдвинуть против него обвинение в эстетстве.

Но, возражая против подмены высокой художественности и поэтичности голой тенденцией, неуместной в поэзии, Гейне

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 329.

² Там же, стр. 332.

убежденно отстаивал подлинную тенденциозность. Искусство для него — оружие, меч, «раскаленный мстительный свинец». Задача художника — вести людей на борьбу за свободу.

Эстетическая позиция Гейне в полемике с Бёрне нашла полную поддержку у К. Маркса.

В работах Гейне 1830—1840-х годов поражает широкий круг его художественных интересов. Он пишет о живописи, поэзии, музыке. Гейне страстно любит музыку и пристально следит за ее развитием. С увлечением говорит он о Россини и Листе, Шуберте и Шопене, которого он называет «Рафаэлем фортепиано», он рисует яркий, ставший классическим в мировой литературе портрет Паганини.

Проблемы современной театральной жизни становятся в центре внимания Гейне. Продолжая борьбу с традициями реакционного романтизма, полностью развенчивая А. В. Шлегеля, Новалиса, Тика, Шатобриана и других, он в то же время беспощадно обрушивается на засилье буржуазно-мещанского начала на современной сцене. Он издевается над «плохими островами», надуманным языком, «глухой завалью холостых мыслей» весьма плодовитого драматурга Раупаха, который ориентируется на немецкого бюргера и «всего лишь старается угодить... публике»¹; он вскрывает социальную природу творчества Понсара и говорит: «Имена, чаще всего повторяемые сейчас, — Ротшильд и Понсар»², который, по его определению, «менее всего великий поэт. Глупость и пристрастие подняли его на щит и так же быстро уронят»³. К этому лагерю ненавистных ему поставщиков репертуара буржуазного театра относит Гейне и Скриба, этого, по его словам, «знаменитого фабриканта либретто», всегда «верного деньгам». Характеризуя Скриба, Гейне ядовито замечает, что он и ему подобные «восхищают и даже ослепляют нас блеском своего граненого остроумия, они обладают филигранным талантом сочетания очаровательнейших мелочей и заставляют нас забыть, что существует поэзия»⁴.

На современной сцене господствуют «малые людишки». Гейне гневно пишет: «Театр доставляет этим драматическим авторам блистательнейшее благополучие; большая часть их богатеет, живет в довольстве и спокойствии, тогда как величайшие писатели Франции... прозябают в безотрадней нищете»⁵.

Гейне обрушивается не только на репертуар коммерческого театра, но и на всю царящую в нем атмосферу погони за на-

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 297.

² Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 252.

³ Там же, стр. 425.

⁴ Там же, стр. 362.

⁵ Там же, стр. 39.

живой, дешевой сенсацией. Его возмущает господство класки, аплодирующей Скрибу и другим драмоделам, он жестоко издевается над «пустословием» театральных критиков, которые всегда исходят «из высших соображений», его удручает и возмущает тяжелое положение актеров.

Гейне твердо убежден, что искусство должно служить интересам народа, что только народ может дать истинную оценку. Главную беду консервативных романтиков, как и основной порок всех буржуазных дельцов от театра, он видит в их полной оторванности от народа. Анализируя театральную жизнь Парижа в эпоху Июльской монархии, Гейне со всей резкостью пишет о привилегированных театрах. Его раздражает «смесь стилей и анархия вкуса», господствующие на сцене театра Французской Комедии, где «еще клубится пудра с классических париков. Всего нестерпимее то, что на этой классической почве современному романтизму порой разрешают его дикие игры»¹. Театру Французской Комедии он противопоставляет широкую сеть бульварных — «этих настоящих народных театров». Он дает их подробное описание, останавливается на особенностях каждого из них, особо говорит о своеобразии репертуара, публики, тепло отзываясь об актерах, работающих в бульварных театрах.

Естественно, что симпатии Гейне на стороне прогрессивной драматургии. Он много пишет о романтических драмах Гюго и Дюма, которые привлекают сердца широкого зрителя бурным взлетом страстей, демократическим духом, стремительной действительностью. Однако чем далее, тем более критически смотрит он на драматургию Дюма и Гюго, потому что уже с 1830-х годов он начинает изживать свои прежние романтические убеждения и все больше тяготеет к реализму, к искусству большой жизненной правды. Величайшим поэтом Франции он теперь называет Беранже, восхищается «правдой, естественностью, вкусом» Жорж Санд, огорчается поражением, которое потерпел на сцене Бальзак. О Бальзаке он всегда говорит с глубоким уважением, его несколько не смущает та грубая жизненная реальность буржуазного общества, которая встает со страниц Бальзака во всей своей отвратительной уродливости. «Наверно, ему никогда не приходило в голову скрашивать подобные явления или же реабилитировать их, чего не допустили бы ни искусство, ни нравственность»², — пишет он в 1840 году. Большая правда, как бы уродлива она ни была, не исключает, с точки зрения Гейне, подлинной поэзии. Недаром величие Шекспира он видит в умении превратить правду в поэзию.

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 329.

² Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 43—44.

Борясь за подлинно реалистическое искусство, Гейне стремится уберечь театр от мелочного правдоподобия. «Пусть хоть сцена никогда не будет пошлым воспроизведением жизни...— восклицает он,— ибо театр—это особый мир, отделенный от нас так же, как сцена—от партера. Между театром и действительностью лежит оркестр, музыка и тянется огненная полоса рампы. Действительные, миновав область звуков и переступив через знаменательные огни рампы, является нам на сцене, преображенная поэзией»¹.

За это высокое поэтическое искусство и борется Гейне. Теми же принципами руководствуется он в подходе к современному актерскому искусству. С предельной резкостью обрушивается он на рассудочную холодность и условно-декламационную манеру хранителей классицистских традиций. Даже искусство Рашели вызывает в нем раздражение. Ей «свойственна большая строгая серьезность, решительное, почти назойливое тяготение к классическим образцам, тончайший, остроумнейший расчет, острота понимания и, наконец,— полное отсутствие наивности,— заявляет Гейне и добавляет:— Но бывает ли в искусстве гениальная самобытность без наивности? До сих пор такой случай не встречался»².

Гениальной самобытностью в сочетании с наивностью, естественностью, правдой больших страстей и тонких психологических деталей привлекает Гейне искусство крупнейших мастеров романтического театра. Он запечатлевает в своих статьях яркие, колоритные образы Эдмунда Кина, актера «потрясающей правды», в глазах которого Гейне видел «магическую молнию, волшебное пламя», и близкого ему по духу и величию таланта Фредерика-Леметра; полного внутренней гармонии и благородства Бокажа, который «в самых бешеных взрывах страсти... сохраняет грацию, сохраняет достоинство, искусство»; своего соотечественника «великого Девриента».

К периоду наивысшей творческой зрелости Гейне относятся два его либретто для балета «Богиня Диана» (1846) и «Доктор Фауст» (1847), предназначенные для Лондонского Королевского театра, но так и не попавшие на сцену. Эти «танцевальные поэмы», как называл их Гейне, построенные на легендарном материале, содержат глубокие идейные столкновения. Развенчивая типичные для немецких романтиков культ средневековья и мистические мотивы, Гейне славит полет человеческой мысли, богатство и полноту свободных чувств. В либретто Гейне сочетаются ирония и лиризм, характерные для всей творческой ма-

¹ Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 330.

² Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 200.

неры поэта. Гейне очень дорожил этими либретто и, весьма огорченный тем, что они не попали на сцену, опубликовал их как самостоятельные литературные произведения.

К драматургии сам Гейне больше не обращался. Но многие художники черпали из его творчества сюжеты и мотивы для своих сценических созданий. Новелла, помещенная Гейне в книге «Из мемуаров господина Шнабельвопского» (1834), легла в основу оперы Р. Вагнера «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»), поставленной в 1843 году. Вагнер использовал и другие мотивы, подсказанные Гейне, который имел полное основание сказать, что Вагнер зачерпнул из его замыслов «не один жбан неперебродившего вина». Кроме того, из книги Гейне «Духи стихий» заимствован сюжет балета Адана «Жизель».

Философско-эстетические и театральнo-критические работы Гейне были важнейшим событием европейской художественной жизни, оказали значительное воздействие на развитие современной поэту и последующей театральной культуры Германии.

ДРАМАТУРГИЯ «МОЛОДОЙ ГЕРМАНИИ»

Под влиянием событий Июльской революции 1830 года, которая дала, как было указано выше, ряд значительных отзвуков в Германии, в немецкой литературе и театре возникло новое направление, которое требовало общественно-политической актуализации литературы и драматургии, отражения в них насущных, современных проблем. Это направление боролось против романтизма и продолжало то преодоление романтических традиций, которое было начато уже задолго до 1830 года Платеном, Иммерманом и Граббе. Направление это называло себя «Молодой Германией», по аналогии с «Молодой Англией», «Молодой Италией», «Молодой Польшей» и другими того же типа освободительными течениями в разных странах.

Расцвет деятельности «Молодой Германии» падает на вторую половину 1830-х и на 1840-е годы, когда освободительное движение в Германии все более расширяется, включая в свои ряды помимо либерального бюргерства и ремесленников также представителей сложившегося к этому времени в Германии рабочего класса.

На деятельность «Молодой Германии» оказал наиболее сильное влияние помимо Генриха Гейне Людвиг Бёрне (1786—1837). Хотя позиции Бёрне были неизмеримо радикальнее буржуазного либерализма младогерманцев, он во многом сыграл роль идеолога этого движения.

В своих многочисленных философских и политических работах Бёрне страстно боролся против феодальных форм немецкой жизни. Он требовал свободы развития торговли и промышленности, отмены сословных привилегий, народного представительства в парламентах и т. д. Ф. Энгельс называл Бёрне «знаменосцем немецкой свободы, единственным мужем в Германии своего времени»¹.

Особое место в творчестве Бёрне занимают статьи о театре («Страницы драматургии», 1818—1821, и др.). Так же как Гейне, Бёрне обрушивается на филистерский дух немецкой драматургии (Коцебу, Ифланд), резко критикует трагедию рока, приветствует все новые значительные явления немецкой театральной культуры (Клейст, Иммерман).

Хотя во второй половине 1830-х годов Бёрне отстал от идейного роста своего великого соотечественника Гейне и вступил с ним в ожесточенный эстетический спор, проявив ограниченность в понимании тенденциозности искусства, тем не менее именно Гейне с полным основанием назвал его «колоколом революционной бури».

Бёрне звал к созданию демократического искусства, затрагивающего самые актуальные вопросы современности. Восставая против бюргерской пассивности и раболепия, он видел в театре могучее средство воздействия на умы, требовал политической остроты искусства, насыщенного злободневной проблематикой. Театр для Бёрне — это зеркало жизни, орудие политической борьбы, трибуна для пропаганды радикальных идей.

Все эти мысли были подхвачены теоретиками и писателями «Молодой Германии», называвшими Бёрне своим учителем.

Наиболее существенным лозунгом младогерманцев был отказ от романтической мечтательности и призыв к изучению живой действительности. Знаменитую формулировку этой тенденции дал Гейне в книге «Романтическая школа»: «Как гигант Антей оставался непобедимым, пока касался ногами матери-земли, и потерял силу, как только Геркулес поднял его на воздух, так и поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане»².

В группу «Молодой Германии» входил ряд умеренно-либеральных буржуазных писателей 1830-х годов, выдвинувших лозунги свободы совести, печати и союзов. В литературной области младогерманцы настаивали на актуальности литературы на приближении ее к «духу времени», на том, чтобы поставить

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 479.

² Г. Гейне, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 243.

поэзию на службу политике, жгучим задачам дня. При этом они выступали против романтической фантастики, против религиозной нетерпимости, против всякого средневекового хлама в области политики и литературы.

Литературно-художественные связи младогерманцев были крайне разнообразны. Из драматургов предшествующего периода младогерманцы больше всего связаны с Граббе и Бюхнером. Еще шире их связи с французской драматургией. На драму «Молодой Германии» повлияли Гюго и Скриб; у последнего младогерманцы учились сценической технике и построению интриги. Хотя деятельность младогерманцев несомненно способствовала утверждению актуальной и реалистической литературы, в идеологии и творчестве младогерманцев было много слабых сторон. Их стремление к актуальности нередко выливалось в поверхностную тенденциозность. Желание реформировать общественные условия часто приводило младогерманцев к созданию наивных рецептов реформ. Демократизм младогерманцев нередко носил сентиментальный и филантропический характер. Вот почему лишь совсем немногие младогерманские пьесы пережили свое время.

Классическую характеристику идейной и художественной немощности младогерманцев дал Ф. Энгельс в своей работе «Революция и контрреволюция в Германии»: «Немецкая литература тоже испытала на себе влияние того политического возбуждения, которое благодаря событиям 1830 г. охватило всю Европу... Все больше и больше входило в привычку восполнять в своих произведениях недостаток дарования политическими намеками, способными привлечь внимание публики. Стихи, романы, рецензии, драмы — словом, все виды литературного творчества были полны тем, что называлось «тенденцией», т. е. более или менее робкими выражениями антиправительственного духа. Чтобы довершить путаницу идей, царившую в Германии после 1830 г., эти элементы политической оппозиции перемешивались с плохо переваренными университетскими воспоминаниями о немецкой философии и с превратно понятыми обрывками французского социализма, в особенности сен-симонизма. Клика писателей, распространявшая эту разнородную смесь идей, сама претенциозно окрестила себя «Молодой Германией» или «Современной школой». Впоследствии они раскаялись в грехах своей молодости, но несколько не усовершенствовали своего литературного стиля»¹.

Резкость этого отзыва, его беспощадный, саркастический тон объясняются тем, что пролетарскому революционеру Энгельсу

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 16.

приходилось здесь высказываться о представителях буржуазно-либеральной мысли, с которыми он вел непримиримую борьбу. Отмеченные Энгельсом иллюзии и предрассудки этого движения, связанные с его мелкобуржуазным характером и с отсталостью общественного развития предреволюционной Германии, отразились в известной мере и в художественных произведениях младогерманцев.

Основными представителями младогерманского движения в литературе были Карл Гуцков, Генрих Лаубе, Рудольф Винбарг, Теодор Мундт, Генрих Кюне. Первые два автора были драматургами, остальные пьес не писали. Впрочем, известный интерес для истории театра представляет еще Винбарг своими теоретическими работами по вопросам искусства.

Винбарг считал, что предпосылкой расцвета искусства является завоевание политической свободы. Деятельность истинного художника должна быть подчинена этой высокой цели. В основу своей эстетики Винбарг кладет требование, чтобы современные авторы изображали в своих произведениях «прекрасные подвиги». В изображении прекрасного подвига достигается связь между искусством и действительностью, между красотой и добром. Примерами таких прекрасных подвигов являются освободительные движения угнетенных народов, например польское восстание или восстание швейцарских пастухов, руководимое Вильгельмом Теллем. Винбарг наивно полагает, что изображение на сцене такой борьбы за свободу заставит забиться в унисон сердца всех зрителей и «даже на застывших лицах министров и чиновников в конце драмы свободы вы увидите слезы, а также долю сочувствия и скорби». Уже из этих слов видна ограниченность эстетики «прекрасного подвига», пропагандируемой умеренным либералом Винбаргом. А между тем его эстетические установки разделялись прочими младогерманцами и легли в основу их драматургической программы.

Наиболее видным из писателей «Молодой Германии» был Карл Фердинанд Гуцков (1811—1878). Он родился в Берлине, где его отец служил берейтором у одного из принцев семьи Гогенцоллернов. После окончания гимназии он поступил в Берлинский университет, в котором тогда профессорами были Гегель и Шлейермахер. Из этих двух берлинских властителей дум Гуцков пошел, однако, не за Гегелем, философия которого была ему, по его собственному признанию, не по силам, а за богословом Шлейермахером. По правильному замечанию Меринга, «теологический хмель, самый упорный из всех духовных ядов, всегда оставался в его крови»¹. В университете Гуцков

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 47.



Карл Гучков

вступил в «питейное общество», которое, несмотря на свое несерьезное название, принадлежало к сети буршеншафтов. Студентом Гуцков порвал с семьей и вынужден был жить самостоятельным литературным трудом. С 1831 года он начинает журналистскую деятельность в «Литературном листке» Вольфганга Менцеля, которого Гуцков, как и многие другие представители бюргерской интеллигенции, считал передовым писателем и который вскоре оказался доносчиком, выдавшим того же Гуцкова полиции.

Первые литературные выступления Гуцкова были озарены светом Июльской революции, оказавшей огромное влияние на всю германскую передовую молодежь. Гуцков увлекается публицистическими произведениями Бёрне, Гейне, Менцеля, Сен-Симона. В 1833 году он знакомится с Лаубе, своим будущим соратником по «Молодой Германии». Тогда же Гуцков начинает свою драматургическую деятельность, к которой его побуждают знакомства в актерской среде — с К. Зейдельманом, А. Левальдом и Ш. Бирх-Пфейфером. Он приступает к работе над драмой «Юпитер-мститель», которая впоследствии получила название «Нерон».

В середине 1830-х годов происходит сближение Гуцкова с Лаубе и Мундтом и образование группы «Молодая Германия». Гуцков в это время начинает развешивать широкую журнально-издательскую деятельность. Он издает журнал «Феникс», в котором печатает между прочим «Смерть Дантона» Бюхнера и сцены из «Ганнибала» Граббе. Кроме того, он печатает здесь ряд собственных критических статей, в том числе статью против Тика и «Фантазии о Зейдельмане». В последней статье он выдвигает программу реформы театра и создания немецкой народной сцены на основе сохранившейся в Германии традиции народных игр и обрядов. Гуцков лелеет план издания большого немецкого журнала «Германское обозрение» по образцу французской «Revue des deux mondes». Но тут Менцель, испугавшись конкуренции Гуцкова, выступил в печати против него и его единомышленников. Выступление Менцеля имело характер доноса. Его последствием было то, что Гуцкова присудили к тюремному заключению за роман «Валли неверующая» (1835). Кроме того, союзный сейм принимает 10 декабря 1835 года решение, запрещающее распространение произведений Гейне, Гуцкова, Винбарга, Лаубе и Мундта. Еще до этого постановления было издано 14 ноября 1835 года прусское министерское распоряжение, дававшее цензорам инструкцию не разрешать к изданию никаких новых произведений перечисленных авторов, а также не допускать ни критики, ни даже упоминания в печати их прежних работ. Это был настоящий террор

реакционного прусского правительства. Однако практического значения эти два постановления не имели. Они способствовали только значительному росту популярности преследуемых авторов.

Выйдя из тюрьмы после трехмесячного тюремного заключения, Гуцков целиком посвятил себя драматургии, тогда как до этого был публицистом и романистом. Первые драматические произведения Гуцкова (драмы «*Марино Фальеро*», «*Нерон*», 1835, «*Гамлет в Виттенберге*», 1835; «*Царь Саул*», 1839) носят на себе следы непреодоленных романтических влияний. Но при всей художественной незрелости автора уже эти юношеские драмы насыщены протестующей идейностью. Так, в «*Нероне*» обличается монархический деспотизм. Драма «*Царь Саул*» непосредственно связана с той борьбой против клерикальных сил, которую вели младогерманцы. Центральной темой драмы является борьба между церковной и светской властью. Представитель клерикальных кругов пророк Самуил делает Саула царем, надеясь превратить его в свое орудие. Когда же этот замысел не удастся, Самуил выдвигает в качестве нового претендента на корону Давида. Но и Давид, придя к власти, сбрасывает с себя иго духовенства. Драма насыщена освободительными тенденциями. Саул, умирая, предвидит время, когда светская власть объединится с духовной, чтобы совместно угнетать народ.

Период драматургической зрелости Гуцкова начинается драмой «*Ричард Севедж*» (1839). На материале биографии английского писателя XVIII века Ричарда Севеджа Гуцков изображает борьбу демократического писателя с аристократическим обществом.

Талантливый поэт, завоевавший известность исключительно своим творчеством, Ричард Севедж узнает, что он незаконный сын леди Мексфилд. Крайне экзальтированный юноша, болезненно реагирующий на свое сиротство, бросается к матери. Но первая же встреча с ней приносит Ричарду горькое разочарование: у леди нет к нему никакого материнского чувства; она больше всего стремится скрыть от света свое прошлое. Произведений сына она не читала, его писательские идеалы ей совершенно чужды. Она объявляет Ричарда обманщиком и отказывается признать в нем своего сына. Вся пьеса посвящена мучительным стараниям Ричарда добиться любви и признания матери. Он не хочет видеть надменного эгоизма леди, относится к ней с восторженным обожанием. Стремление защитить мать от всех нападков, «подняться» до нее втягивает Ричарда в тяжелые жизненные испытания. В конечном счете он порывает с аристократическим миром, но вскоре после этого заболевает

и умирает в страшной нищете. У постели умирающего сына леди Меклсфилд переживает запоздалое раскаяние.

Среди действующих лиц этой пьесы важную роль играет Ричард Стиль, известный журналист и драматург, друг Севеджа. Гуцков изображает его оппозиционным публицистом, который под видом занятий художественной литературой развивает бурную политическую деятельность. В Стиле воплощен дух независимой, свободной печати, которую невозможно уничтожить. Насколько Стиль деятелен и энергичен, настолько Севедж сентиментален и меланхоличен. В беседе с Альфредом де Виньи, заинтересовавшимся «Ричардом Севеджом», Гуцков признал, что образ Севеджа имеет много общего с его Чаттертоном.

В образе Севеджа ярко проявились слабые стороны младогерманского мировоззрения. Севедж стремится растрогать и «перевоспитать» собственную мать. При этом он видит в выполнении этой задачи своеобразный социальный подвиг: он хочет, чтобы его мать преодолела свои аристократические предрассудки через материнскую любовь. Этот мотив нельзя не признать искусственным.

«Ричард Севедж» был первой пьесой Гуцкова, прочно утвердившейся на сцене с самого момента ее появления. Первая постановка ее состоялась во Франкфурте-на-Майне в июле 1839 года. По словам самого Гуцкова, она была поставлена с успехом в восемнадцати театрах. Первое время она ставилась анонимно ввиду запрещения произведений младогерманцев. Однако уже в мае 1840 года в Берлинском придворном театре имя автора было полностью обозначено на афишах прусской столицы.

«Ричард Севедж» много исполнялся также на русской сцене. Интересно отметить, что актриса Кручинина в драме Островского «Без вины виноватые» (тоже посвященной взаимоотношениям между матерью и сыном) играет в числе других пьес «Ричарда Севеджа».

Эта пьеса начала в драматургии Гуцкова определенную новизность исторической драмы, в которой выступают видные поэты и драматурги прошлого, как то Мольер («Прообраз Тартюфа»), Корнель («Лавр и мирт»), Гёте («Королевский наместник»). Параллельно Гуцков разрабатывает пьесы на современном материале, с современными семейными и общественными конфликтами. Первой из пьес Гуцкова такого рода явилась драма «Вернер, или Сердце и свет» (1840).

В основе фабулы «Вернера» лежит семейный треугольник, причем конфликт, вырастающий на этой основе, связан с темой возвышения человека из низов, которого честолюбие и жажда

положения в обществе заставляют совершить нечестный поступок. Герой пьесы Генрих Вернер, ослепленный честолюбием и карьеризмом, бросает любимую девушку Марию Винтер и женится на дочери президента Йордана Юлии. Президент усыновил Вернера и передал ему свою фамилию. Но когда через несколько лет Вернер узнает, что брошенная им Мария живет в большой бедности, у него пробуждается совесть. Случайная встреча с Марией, которую его жена пригласила в их дом в качестве гувернантки, зажигает в Вернере былую любовь к ней. Узнав об этом, жена покидает его и уходит к своему отцу. Этот напряженный конфликт развязывает Мария, выходящая замуж за чиновника Фельса, друга Вернера. В то же время Вернера, как бы в наказание за его честолюбие, постигает несчастье в деловой жизни, и он попадает в тюрьму. В дальнейшем невиновность Вернера разъясняется, и он даже получает повышение по службе. Но пережитые им потрясения оказываются для него благотворными. Отныне он отказывается от праздной мишуры, от не принадлежащего ему аристократического имени, возвращается к своей прежней бюргерской фамилии и решает «жить сердцем» в тесном союзе с любящей его женой Юлией.

Эта пьеса, в сущности, представляет собой попытку возрождения жанра мещанской драмы. Она лишена просветительской глубины и принципиальности, до которой поднимаются лучшие образцы мещанской драмы XVIII века, но в то же время обнаруживает большую точность и достоверность в изображении бюргерских нравов и психологии. Некоторый налет филистерской морализации присущ не только данной пьесе, но всему жанру, который она представляет. Русский перевод этой пьесы, напечатанный в журнале «Пантеон» за 1842 год, дал повод Белинскому подвергнуть ее тщательному и довольно строгому разбору.

В Германии «Вернер» имел большой и длительный сценический успех. Наиболее известными были постановки «Вернера» в Гамбурге, в Берлине и в Вене. В Венском Бургтеатре, где роль Вернера блестяще исполнил Зонненталь, пьеса Гудкова выдержала рекордное для того времени число представлений — шестьдесят два.

Стяжав успех в жанре мещанской драмы в «Вернере», Гудков отдал ему значительную дань и в последующих своих произведениях, пронизанных назидательно-сентиментальными тенденциями.

Из «историко-литературных» драм Гудкова, главными героями которых выступают крупные писатели, наибольшим успехом пользовалась в Германии пьеса «Прообраз Тартюфа» (1844). В этой пьесе на сцене выступает Мольер, в лице которого Гуд-

ков создает образ драматурга-борца, который добивается права обращаться к народу со сцены помимо всяких цензурных рогаток. Чтобы подчеркнуть тесную связь мольеровского искусства с современной жизнью, Гуцков выводит в своей комедии прототипа Тартюфа: в первой редакции комедии это был Ламуаньон, во второй редакции — аббат Ла Рокетт. Оба эти образа Тартюфа — типы святош, которые «прокрадываются на кафедры учебных заведений, в кабинеты министров, на ступени трона». Их деяния изображаются еще более мрачными красками, чем деяния мольеровского Тартюфа. Так, Ла Рокетт обманул своего друга Дюплесси, присвоил обманным путем его имущество, довел его до гибели. У ограбленного остается жена с двумя детьми, которая вскоре умирает, оставив детей без всяких средств. Узнав о существовании комедии, изобличающей его, Ла Рокетт похищает суфлерский экземпляр пьесы и начинает добиваться ее запрещения. Если Мольер закончил «Тартюфа» благополучным финалом, то Гуцков, напротив, стремился заострить финал своей комедии. Смирившийся Ла Рокетт заявляет в конце пьесы: «Травите нас, как волков, но мы хитры, как лисы, и мы вернемся!» С этой целью он вступает в орден иезуитов.

Король в пьесе Гуцкова занимает более независимую позицию, чем он занимал в действительности. Так, он отказывается подписать указ о запрещении «Тартюфа». Мольер изображается демократическим художником, который готов пойти на компромисс со светской аристократической властью, чтобы успешнее бороться против клерикальных кругов. На аудиенции у министра полиции он высказывает мысль, что поэт должен работать, «охраняемый мудростью властителей, широтой вкусов государственных деятелей». Здесь Гуцков вкладывает в уста великого французского писателя слова, характерные для младогерманских идеологов, нередко соблазнявшихся различными утопическими проектами социально-политических реформ, исходившими сверху.

Впервые представленная в Ольденбурге (1844), комедия Гуцкова весьма прочно вошла в репертуар немецкого театра 40—70-х годов XIX века.

Меньше значения имеют другие «историко-литературные» комедии Гуцкова — «Королевский наместник» и «Лавр и мирт». Первая из этих пьес написана Гуцковым к столетию со дня рождения Гёте, которое торжественно отмечалось в Германии в 1849 году. Комедия Гуцкова была предназначена для третьего дня гётевских празднеств, после завершения их торжественной, парадной части. Этим и объяснялся легковесный характер этой вещицы, которую сам Гуцков называл «акварельным эскизом».

прося не придавать ей серьезного значения. В пьесе изображается эпизод из детства Гёте, о котором он сам рассказал в автобиографии «Поэзия и правда моей жизни» (книга 3-я). Центральный персонаж комедии — граф де Торан, «королевский лейтенант» французской армии, стоящий на постое в доме отца Гёте во Франкфурте-на-Майне во время Семилетней войны. Хотя десятилетний мальчик Гёте не является главным героем этой пьески, тем не менее Гуцков наделил его отдельными мыслями и словами, которые позволяют предчувствовать в нем будущего великого немецкого поэта. Так, подросток Гёте мечтает добиться, чтобы «тяжеловесное немецкое содержание обрабатывать с французским искусством».

«Королевский наместник» имел гораздо больше успеха, чем мог ожидать его автор. Пьеса и после гёттевского юбилея продолжала держаться в репертуаре. Лучшими исполнителями главной роли в этой пьесе были Богумил Дависон и Фридрих Гаазе.

Драма «Лавр и мирт» (1856), последняя из «историко-литературных» комедий Гуцкова, изображает борьбу вокруг постановки «Сида» Корнеля. Однако Корнель предстает в ней не столько как великий драматург, сколько в качестве влюбленного. Перед ним встает дилемма выбора между лавром (славой) и миртом (любовью). В конце пьесы оба противоположных стремления благополучно примиряются.

Гуцкову принадлежит также ряд историко-политических драм, в центре которых обычно стоит образ борца за свободу, погибающего в столкновении с миром насилия и угнетения. Первой по времени из этих пьес является «Паткуль» (1841). Драма рисует судьбу латышского патриота Паткуля, который стремится освободить свою родину от тирании Швеции, бежит из шведского плена и пытается вдохновить главные государства континента (в том числе Россию и Польшу) на войну со шведами; но, проиграв войну, польский король Август II выдает Паткуля врагу, шведскому королю Карлу XII, который его казнит.

Политическая тема принесла пьесе успех в 1840-е годы, но присущая этой драме сентиментальная чувствительность снижает ее идейно-художественное значение. Ф. Энгельс, высоко ценивший Гуцкова как «прирожденного журналиста», писал: «Однако, если он хочет остаться на поприще драматургии, ему следует все-таки позаботиться о выборе лучшего и более богатого идейного материала... Мы требуем большего идейного содержания, чем его можно найти в либеральных фразах Паткуля или в мягкой чувствительности Вернера»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 481.

К числу политических пьес Гуцкова относится и комедия «Коса и меч» (1843), изображающая Пруссию времен Фридриха-Вильгельма I и его двор в манере исторических комедий Скриба. В комедии есть стремление к сатирическому осмеянию филистерства и деспотизма. И все же главный упрек, который можно сделать Гуцкову по поводу этой комедии,— чересчур добродушное изображение им Фридриха-Вильгельма I, грубого солдафона и крепостника на троне. Комедия эта имела большой успех в Германии, но никогда не привлекала интереса зрителей других стран.

Политической драмой является и трагедия «Пугачев» (1844). Хотя Гуцков опирался на «Историю Пугачева» Пушкина, вышедшую в 1840 году в немецком переводе, трагедия Гуцкова полна фактических ошибок, вымышленных и недостоверных фактов и ситуаций. Она не имела успеха в Германии ни в первой ее редакции, ни в переработке, которую Гуцков напечатал в 1862 году. В царской России не могло быть речи не только об издании этой пьесы или ее постановке, но даже о более или менее обстоятельном изложении ее содержания. Только в 1918 году пьеса Гуцкова была издана на русском языке в переводе П. О. Морозова. Однако и после этого пьеса у нас почти не ставилась, потому что она исторически неточна и психологически наивна. И все же драма представляет большой интерес самой своей тематикой. Это первая пьеса немецкого драматурга, драматизовавшая такое важнейшее событие русской истории, как Крестьянскую войну 1773—1775 годов, руководимую народным героем Е. И. Пугачевым.

В начале своей трагедии Гуцков показывает нарастание в народе возмущения крепостным строем, зверствами помещиков, нищетой и бесправием крестьян. В народе возникает слух, что царь Петр III не был убит, что ему удалось спастись от убийц и скрыться и что вскоре он возглавит народное движение, свергнет с престола Екатерину и станет «мужицким царем». В рождественский сочельник в избе казака Пугачева собираются атаманы и казацкие старшины и мечут жребий, кому быть царем. Жребий падает на Пугачева. Народное, крестьянское восстание начинается.

Весть о происходящих событиях повергает двор Екатерины в смятение и ужас. Особенно смущены сама Екатерина и Григорий Орлов, непосредственный виновник убийства Петра III. Екатерина готова усомниться в смерти Петра, поверить в его воскресение. Орлов находится в состоянии, близком к психическому расстройству. Но самозванцу Пугачеву тоже нелегко. Он угнетен выпавшим ему на долю жребием. Его новая роль требует больших жертв в личной жизни. Чтобы народ верил

в то, что он Петр III, Пугачев вынужден отречься от горячо любимых им жены и детей, и это причиняет ему мучительные страдания. Этот душевный конфликт занимает непомерно большое место в пьесе, в ряде сцен оттесняя революционную проблематику. Именно внутренняя неуравновешенность приводит Пугачева к гибели. Однако, взятый в плен, обреченный на казнь, он вновь обретает присущее ему гордое свободолобие.

В ответ на вопрос Екатерины, кто он, Пугачев отвечает:

Я был носителем народной мести,
Я сеятелем был народной воли,
Что некогда взойдет и процветет
На всех полях России необъятной¹.

«Пугачев» написан не прозой, как большая часть пьес Гуцкова, а стихами. Это связывает пьесу о вожде русской крестьянской войны с традицией шиллеровской трагедии. Создавая эту пьесу, Гуцков испытал известное влияние великого немецкого драматурга.

Влияние Шиллера безусловно проявилось и в другой исторической трагедии Гуцкова, являющейся вершиной его драматургической деятельности, — «Уриэль Акоста» (1846). Эта пьеса — единственное произведение Гуцкова, получившее распространение за пределами его родины и вошедшее в золотой фонд общеевропейского трагического репертуара. Она прославила имя своего создателя значительно больше, чем все остальные его двадцать шесть драматических произведений, вместе взятые.

Трагедия «Уриэль Акоста» представляет собой драматизацию небольшой повести Гуцкова «Саддукей из Амстердама» (1835). Героем повести и драмы является религиозный мыслитель еврейского происхождения Габриэль (Уриэль) Акоста (1594—1647). Преследуемый инквизицией, он бежал со своей родины Португалии в Голландию. Здесь Акоста сначала сблизился с еврейскими мыслителями, но вскоре он начал критиковать их религиозные догматы. Его подвергли денежным штрафам, а потом заставили отречься от своих «заблуждений». Согласно ритуалу, он должен был лечь на пороге синагоги, чтобы все правоверные иудеи шагали через него. После семилетних преследований Акоста согласился на эту унижительную церемонию, но затем, мучимый стыдом за отречение от своих взглядов, он застрелился. По преданию, Уриэль Акоста был учителем величайшего философа XVII века Спинозы.

Создавая свою повесть, а затем и трагедию, Гуцков использовал автобиографию Уриэля Акосты, а также капитальный труд Льоренте «История инквизиции».

¹ Перевод П. О. Морозова.

Помимо литературных источников основной общественно-исторической предпосылкой возникновения знаменитой трагедии Гуцкова был исключительно высокий подъем идейной борьбы в Германии накануне революции 1848 года.

Со времен Вольтера и Лессинга не появлялось в европейской драме такой пламенной защиты свободы человеческой мысли от косности и догматизма, от гнета церкви, от религиозной нетерпимости и фанатизма. Судьба Уриэля Акоста, затравленного вожакими еврейской религиозной общины, стала для Гуцкова отправной точкой для показа большой и сильной личности, несущей человечеству новую истину. Его Акоста воплощает в себе, с одной стороны, свободу и смелость мысли, а с другой — высшее человеческое достоинство и безграничную веру в человека. Если де Сильва, бывший учитель Уриэля, заявляет во время спора с ним: «Человек — песчинка», то Акоста горделиво отвечает ему: «Нет, человек — целый мир!» Как самое светлое мгновение своей молодости вспоминает Уриэль ту минуту, когда он почувствовал себя свободным от духовных уз, сбросив оковы Талмуда. Конечно, расплывчатый либерализм, присущий в большей или меньшей степени всем сочинениям Гуцкова, наложил известный отпечаток даже на эту его лучшую пьесу, в которой содержание идейной борьбы Акоста обрисовано довольно неясно, а самая борьба совершенно оторвана от социально-исторических процессов. Но, несмотря на все это, Гуцков сделал своего героя непоколебимым борцом и вложил в его уста пламенные речи, напоминающие лучшие монологи положительных героев трагедий Шиллера.

В результате исторически ограниченная борьба Уриэля Акосты с буквой еврейского закона, противоречащего «законам человеческой природы», раскрывается в пьесе как выступление ранней атеистической мысли, несущей человечеству освобождение от религиозного гнета. И хотя Гуцков, как и другие члены «Молодой Германии», вел борьбу с романтическими традициями в немецкой литературе и драматургии, сам он внес в трагедию «Уриэль Акоста» сильную струю революционной романтики. Это и придало его пьесе такую огромную действительную силу в театре разных стран.

Гуцков показывает в своей трагедии, как против Уриэля, подвергающего основы иудейского вероучения рационалистическому анализу, объединяется широкий фронт противников. Самым опасным и сильным среди этих противников является верхушка еврейской религиозной общины во главе со старшим раввином, девяностолетним старцем Бен-Акибой. Бен-Акиба в трагедии Гуцкова — олицетворение старости, которая считает, что она все видела, познала и пережила. Любимое изречение

Бен-Акибы «всякое бывало» звучит в трагедии как воплощение косности, неподвижности, застоя. Бен-Акиба — страшный противник, потому что он убежденный носитель догматизма и консерватизма. Послушавшись его, человек должен отречься от всякой самостоятельной мысли, рабски подчиниться обычаю, религии и церкви. Кроме Бен-Акибы против Акосты восстает де Сильва, считающий, что следует придерживаться старых заблуждений независимо от того, правильны они или нет. Наконец, против Уриэля борется богатый купец Бен-Иохай, его побежденный соперник в любви к Юдифи.

Достоинство Гуцкова в том, что он показывает не просто идеологический конфликт, сухой и бесстрастный, но умеет наполнить идейную борьбу вокруг религиозных догм и философских формул большой эмоциональностью. Акосте приходится пройти через мучительную внутреннюю борьбу. Его заставляют понять, что упорство разлучит его с невестой, убьет его мать, ввергнет в нищету братьев. Трагическая по напряжению сцена со слепой матерью сламывает волю Уриэля, и он соглашается на капитуляцию. Но уже пройдя через отвратительную процедуру отречения, Акоста узнает, что он обманут: пока он готовился к покаянию, мать его умерла, Юдифь, ради спасения своего разорившегося отца Манассе, вынуждена была согласиться на брак с Бен-Иохаем. Страшная жертва Акосты оказывается бессмысленной. И тогда происходит знаменитый «взрыв» Акосты, его неистовый по страстности отказ от только что произнесенного отречения. Эта сцена — эмоциональная и идейная кульминация трагедии, подлинный гимн во славу человеческой свободы, пламенный протест против удушения мысли.

После этого быстро следует в пятом акте развязка: во время свадебного пира Юдифь принимает яд, а над ее трупом кончает с собой Уриэль Акоста, оставляя своим преемником в области мысли и борьбы малолетнего Спинозу.

В трагедии «Уриэль Акоста» Гуцкову удалось с редкой убедительностью донести обаяние, которым обладает свежая критическая мысль для всякого чуткого человека. Это хорошо показано на том превращении, которое переживает в трагедии де Сильва. Перечитывая книгу Акосты, чтобы представить свое суждение о ней на суд синагоги, он невольно проникается симпатией к той огромной духовной энергии, с которой написана эта книга. Под ее влиянием де Сильва сам превращается в сторонника Уриэля и начинает сочувствовать ему.

Особое место занимает в трагедии образ Юдифи — невесты Акосты. Ее беззаветная любовь к нему покоится на страстной вере в идейную правоту своего избранника. Нежный и мужественный образ Юдифи — одно из самых значительных художест-

венных достижений Гуцкова. Несмотря на трагическую развязку, пьеса лишена пессимистической окраски уже потому, что Акоста не одинок. Рядом с ним Юдифь — его ученица, друг, единомышленник. И даже гибель Акосты и Юдифи не сможет остановить развития мысли: мальчик Спиноза воплощает в пьесе идею преемственности научного познания, неумирающего движения мысли.

Художественные достоинства «Уриэля Акосты» бесспорны и общепризнанны. Однако неверно было бы думать, что своими крупными достижениями Гуцков обязан отступлению от принципов младогерманской драматургии. Нет, эти принципы в трагедии налицо: и присущая младогерманской драме тенденциозность, выражающаяся в подчеркнутой идеологичности пьесы, и то, что персонажи пьесы характеризуются не столько своими страстями или поступками, сколько своей интеллектуальной природой, особым, присущим каждому идеологическим тонусом.

Очень интересно говорит об Уриэле Акосте Ф. Меринг в своей статье о пьесе Гуцкова: «Это настоящий тип «Молодой Германии», свободный мыслитель, но нерешительный характер, нелюбимый мечтатель, у которого червь сомнения задержал здоровый рост убеждения. Как герой, так и трагический конфликт этой драмы являются чисте младогерманскими в историческом смысле этого слова. По отношению к священнослужителям мыслитель Уриэль Акоста еще может с грехом пополам сохранить твердую позицию, но он совершенно беспомощен в борьбе с традиционным убожеством филистерской семейной жизни». Меринг прибавляет несколько дальше: «Никто не может перепрыгнуть через свою тень: «Молодая Германия» могла создать не действительных, а лишь мечтательных и ветром колеблемых героев»¹.

Сам Гуцков отметил, что «Уриэль Акоста» сделался в Германии своеобразным барометром общественно-политического сознания. Стоило церковной реакции одержать верх в каком-нибудь государстве, как «Уриэль Акоста» подвергался гонениям и цензурным запретам. Стоило, напротив, повеять где-нибудь дыханию свободы, как «Уриэль Акоста» возрождался на сцене. В меттерниховской Австрии пьеса Гуцкова игралась только в провинциальных городах, тогда как в Венский Бургтеатр путь ей был закрыт. В России пьеса была впервые поставлена в 1879 году в Московском Малом театре с А. П. Ленским в роли Акосты и М. Н. Ермоловой в роли Юдифи. Спектакль прозвучал как страстный призыв к свободе мысли и слова. Из последующих исполнителей роли Уриэля Акосты следует отметить К. С. Станиславского, исполнившего эту пьесу в спектакле Об-

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 55.

щества искусства и литературы (1895). В советское время пьеса Гудкова имела блестящий успех в Московском Малом театре в исполнении А. А. Остужева (1940). В Ленинграде перед самым началом Великой Отечественной войны роль Акосты с большим художественным успехом сыграл П. П. Гайдебуров.

Вторым по значению видным драматургом «Молодой Германии» был Генрих Лаубе (1806—1884). Он родился в силезском городке Шпротау в семье каменщика. По окончании гимназии поступил в университет в Галле, где изучал теологию. Уже в гимназии Лаубе стал горячим почитателем Шиллера. В университете он принимал активное участие в движении буршеншафтов. Перейдя в Бреславльский университет, он стал участником поэтического кружка и начал критическую и рецензентскую работу в местной газете. После того как Бреславльский кружок начал издавать собственный журнал «Аврора», редактором этого журнала стал Лаубе.

В это время Лаубе пишет свою первую драму «Густав-Адольф» (1829). Эта пьеса, созданная под отчетливым влиянием Шиллера и Клейста, связана по своей общественно-политической направленности с идеями, характерными для буршеншафтов. Шведский король Густав-Адольф изображен здесь борцом за свободу убеждений. Под влиянием своего канцлера Оксенширна он становится честолюбивым завоевателем, мечтающим о короне Карла Великого. В результате он теряет веру в правоту своего дела, которая помогала ему одерживать победы над врагами. Любовная интрига в «Густаве-Адольфе» несколько напоминает «Кетхен из Гейльбронна» Клейста: Агнеса Тухер, дочь нюрнбергского бургомистра, столь же беззаветно любит Густава-Адольфа, как Кетхен любила графа фон Штраля. Но конец ее любви трагический: она ищет короля на поле боя в день битвы при Люцене и погибает. В этой драме Лаубе еще разделяет национально-патриотические чаяния буршеншафтов. Младогерманской проблематики в этой пьесе нет.

В это время складываются взгляды Лаубе на драматическое искусство, его природу и задачи. Выдвигая требование естественности действия и языка, он, однако, отстаивает «облагораживающее искусство» и отдает предпочтение Шиллеру перед Шекспиром, у которого-де простонародные персонажи чересчур натуральны и грубы.

После Июльской революции Лаубе сотрудничает в издаваемой Левальдом «Газете для элегантного света». Одновременно он выпускает брошюру о польском восстании, которому сочувствовал. Теперь его взгляды на задачи драмы меняются. Он требует от театра общественно-политической актуальности, заявляя: «Сцена должна быть телеграфом нашей народной жизни; она



Генрих Лаубе

должна опережать медленную почту нашей гражданской свободы, должна обосновывать национальные интересы и создавать национальное единство, которого за пределами театра еще нет».

В 1832 году Лаубе встретился в Мюнхене с Гуцковым. С этого времени начинается их совместная работа и борьба. Так, Лаубе включился в полемику Гуцкова с Губером по поводу принципиальной оценки французского романтизма. Губер назвал его «возвратом к средневековью», против чего резко выступили младогерманцы, испытавшие сильное влияние французских романтиков.

В 1833 году Лаубе начинает публиковать свой известный роман «Молодая Европа», который был им завершен в 1837 году. Этот роман представляет яркое выражение младогерманских идей и настроений. При этом в первой части романа преобладает любовный элемент, а начиная со второй части внимание переносится в область вопросов общественно-политических. В центре второй части романа стоит изображение польского восстания, в котором принимает участие Валерий, герой первой части. В третьей части романа рисуется судьба бывшего пламенного поклонника свободы Константина, который превращается в судью, фанатически преследующего революционеров. Но этот ренегат революции кончает жизнь самоубийством.

После доноса Менцеля Лаубе, как и другие младогерманцы, подвергся репрессиям. В 1834 году за участие в движении буршеншафтов и за соучастие Июльской революции он был выслан из Саксонии и просидел девять месяцев в берлинской тюрьме. Вторично он был приговорен к тюремному заключению в 1837 году, но на этот раз благодаря заступничеству одного знатного лица наказание было смягчено. Все это способствовало значительному поправлению Лаубе, которое особенно ярко проявилось в период революции 1848 года, когда он примкнул к «императорской» партии.

В начале 1840-х годов Лаубе после двухлетнего пребывания во Франции обращается к драматургии. Он написал всего тридцать оригинальных пьес (трагедий, драм, комедий), из которых заслуживают рассмотрения три: «Мональдески», «Струэнзе» и «Ученики школы Карла». Все три пьесы принадлежат к жанру исторической драмы, причем в первых двух фигурируют деятели скандинавских государств, а в третьей действие происходит в Германии XVIII века и ее главным героем является Шиллер.

Мысль о том, чтобы сделать героем драмы авантюриста Мональдески, фаворита шведской королевы Христины, пришла Лаубе уже во время его тюремного заключения в 1834 году. Однако тогда он не смог ее осуществить и вернулся к ней только в 1841 году. Герой пьесы — смелый искатель приключений, который задается целью достигнуть высокого положения, чтобы насладиться жизнью. Он хочет властвовать, чтобы быть свободным. Стремление Мональдески сталкивается с желанием королевы Христины освободиться от короны. Мональдески интригует против Христины, стремится ее водворить обратно на трон, но любит другую женщину, молодую красавицу Сильву Браге, и это становится в конце концов причиной его гибели.

Кроме Мональдески в пьесе интересен образ королевы Христины, ученицы Декарта и Гуго Гроция. Поклоняющаяся идеалу свободы, Христина несет в себе одновременно черты романтиче-

ской авантюристности. Образ этот тесно связан с популярной у младогерманцев темой женской эмансипации. Пьеса была впервые поставлена в Штутгарте в 1841 году. В дальнейшем она облетела все немецкие сцены.

Тема драмы «Струэнзе, или Немцы в Дании» (1844) в значительной мере родственна теме «Мональдески»; в ней изображается своего рода маркиз Поза при датском дворе, освободительные стремления которого терпят крах вследствие любви к королеве. Струэнзе был просветителем, вольнодумцем, выходцем из мещанской среды, который благодаря своей предприимчивости, энергии и большому уму добился в Дании положения первого министра. Он пытался осуществить ряд важных социальных реформ, но натолкнулся на решительное сопротивление аристократии и косность демократических кругов, и пал в неравной борьбе. Личность Струэнзе была в Германии хорошо известна и популярна. Еще свежи были воспоминания о громком процессе Струэнзе и его казни. Популярность фигуры Струэнзе видна хотя бы из того, что одновременно с Лаубе написал драму на ту же тему и с тем же заглавием Михаил Бер, брат знаменитого композитора Мейербера, создавшего музыку к его драме. Пьеса Бера отличалась риторичностью, сентиментальностью, филистерской морализацией. Лаубе не удалось избежать тех же недостатков, хотя пьеса его обладала сценичностью и актуальностью и имела большой успех.

Но самой знаменитой из исторических драм, Лаубе была пьеса «Ученики школы Карла» (1846), героем которой является молодой Шиллер времен написания им его первой драмы «Разбойники». Шиллер был кумиром Лаубе уже в его гимназические годы. В студенческие годы увлечение Шиллером не оставляет Лаубе, хотя он в это время ближе узнает Гёте и увлекается Шекспиром. Популярность Шиллера значительно усиливается в Германии накануне революции 1848 года, когда в Шиллере начинают видеть поборника национального единства. Этим и объясняется грандиозный успех, выпавший на долю пьесы Лаубе.

В пьесе изображены те препятствия, с которыми приходилось бороться молодому Шиллеру, состоявшему военным фельдшером на службе у Карла-Евгения герцога Вюртембергского. В драме изображается борьба между Шиллером и герцогом. За Шиллера вступает жена герцога, заявляющая мужу, что он обладает только властью над автором, но не имеет никакой власти над его произведениями. Образ этой доброй герцогини-заступницы целиком вымышлен Лаубе. Другим придуманным Лаубе мотивом является любовь Шиллера к Лауре, побочной дочери герцога Карла-Евгения. Эта любовь спасает преследуемого поэта от отчаяния и дает ему веру в его литературное будущее.

Образ Шиллера — глашатая свободы и борца против деспотизма — соответствует обыкновению младогерманцев наделять выдающихся поэтов и драматургов прошлого освободительным пафосом и творческим экстазом. Однако наряду с этими положительными, гражданскими чертами в образе Шиллера много мечтательности и сентиментальности. Он изображен истеричным юношей, не верящим в свои силы и способности, готовым пасть духом от малейшей неудачи. Его нередко охватывает отчаяние и сомнение в своем даровании. Такое снижение образа Шиллера делалось Лаубе во имя своеобразно понимаемого им реалистического метода.

Удачнее Шиллера получился в пьесе отрицательный образ герцога Карла-Евгения. Создавая этот образ, Лаубе как бы сводил счеты с деспотизмом ненавистных ему германских князьков, которые все еще продолжали держаться за свои феодальные привилегии и мешали осуществлению одной из главных идей всех передовых людей Германии — уничтожению раздробленности Германии, ее национальному воссоединению. Лаубе, который сам много потерпел от прусского абсолютизма и всю жизнь воевал с цензурой, борясь за свободу печати, выразительно нарисовал образ герцога, покушающегося на самое дорогое для поэта — на свободу его творчества.

Однако Лаубе не выдержал до конца образ своего отрицательного героя. В финале пьесы герцог под влиянием успеха «Разбойников» вдруг прекращает преследовать Шиллера. Он как бы перестает быть тираном, морально преображается, как злодеи мелодрамы. Это сделано было опять-таки во имя «реализма», который Лаубе понимал как бытовое снижение трагических персонажей.

«Ученики школы Карла» были поставлены ко дню столетнего юбилея Шиллера во многих немецких городах. Но в Вене цензура потребовала внесения в драму ряда изменений и купюр. Хотя покладистый Лаубе на них согласился, его пьеса появилась на сцене Бургтеатра только в революционные мартовские дни 1848 года. Зато она имела здесь особенно шумный успех и была причиной приглашения Лаубе на должность директора Бургтеатра, в которой он состоял в течение семнадцати лет (1850—1867)¹.

Драмы Лаубе, написанные после 1848 года, значительно менее интересны. В них иссякает тот гражданский энтузиазм, который был рожден предреволюционным подъемом. Наиболее удачная из поздних пьес Лаубе — трагедия «Граф Эссекс»

¹ Режиссерская деятельность Генриха Лаубе будет рассмотрена в разделе «Австрийский театр».

(1856) — рисует поучительную историю честолюбивого придворного английской королевы Елизаветы, использовавшего близость к королеве в целях личного возвышения и павшего жертвой ее мести. Нравоучительный вывод из истории графа Эссекса напрашивается сам собой. Драматургия Лаубе, как и драматургия Гуцкова, развивалась в сторону мещанской драмы. Но только пьесы Гуцкова были талантливее пьес Лаубе, и сценическая судьба последних была несравненно скромнее сценической судьбы пьес Гуцкова.

Итак, основным фактом, с которым мы сталкиваемся в истории немецкой послеромантической драматургии, является борьба за реализм. Пути утверждения реализма в немецком театре первой половины XIX века весьма разнообразны: тут и антиромантические пародии Платена, и своеобразная шекспиризованная драма Иммермана, и попытка создания массовой драмы Граббе, и революционная драма Бюхнера, в которой впервые рождается социальная тема — изображение человеческого угнетения, бедствий и нужды. Реалистические черты есть и в лучших произведениях «Молодой Германии». Но в то же время в их творчестве начинает обнаруживаться измельченный характер немецкого реализма послереволюционных лет. Он находит выражение в отказе от изображения в драме крупных, общезначимых конфликтов. Введенная младогерманцами тенденциозность нередко получала упрощенное и примитивное выражение в их драмах.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ГЕРМАНИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Театральная жизнь Германии первой половины XIX века отличалась крайней распыленностью и децентрализацией, связанными с политической раздробленностью страны. Все театры Германии распались в это время на две группы — театры придворные и частные. Первые находились в княжеских резиденциях, вторые — во всех других городах. Первые целиком зависели от личных вкусов и склонностей монархов, вторые были предоставлены «свободной» инициативе частных владельцев или предпринимателей, которые нередко были малокультурными дельцами, содержавшими наряду с театрами всякого рода увеселительные и питейные заведения.

Как ни далеко отстояли друг от друга придворные и частные театры, между ними было и нечто общее — в обоих случаях полностью отсутствовала общественная ответственность за художественную линию театра.

В самом начале XIX века существовали еще так называемые национальные театры, создаваемые городами по образцу придворных театров. Национальные театры имелись в таких богатых торговых городах, как Гамбург, Аугсбург, Нюрнберг, Магдебург, Бреславль. Создавались они акционерными обществами. На первых порах на них смотрели как на культурные начинания, из которых их основатели не стремились извлекать прибыли и, даже напротив, — поддерживали их субсидиями. Но так обстояло дело до первого экономического кризиса. С его наступлением национальный театр передавался в эксплуатацию первому попавшемуся дельцу-спекулянту.

Прогрессивные общественные круги продолжали смотреть на театр как на культурное учреждение, стоящее на одной доске со школами и университетами. В их сознании зрела мысль о создании государственных театров. Однако политическое положение Германии, представлявшей чисто внешний союз самостоятельных государств, мешало реальной постановке этого вопроса. Идея создания в Германии государственных театров была утопичной. И все же отдельные попытки в этом направлении были сделаны.

Так, Ифланд задумал порученный его руководству Берлинский Национальный театр превратить в ведущий театр Германии¹. Этот смелый замысел казался вполне осуществимым до политической катастрофы 1805—1806 годов — оккупации Берлина войсками Наполеона. Театр Ифланда процветал и в хозяйственном и в художественном отношении. В целом он благополучно провел свой театр даже сквозь все испытания, которые свалились на него в период нашествия Наполеона. Это очень высоко подняло репутацию Берлинского театра. Немалое значение имело здесь то обстоятельство, что к работе в этом театре в качестве консультанта был привлечен известный специалист по эстетике Вильгельм фон Гумбольдт, который энергично боролся за повышение эстетической культуры Берлинского театра.

В 1808 году в Кёнигсберге был издан королевский указ о том, что все театры в Пруссии являются государственными и находятся в ведении министерства народного просвещения. Ифланд, как дальновидный театральный практик, протестовал против этого указа и настаивал на непосредственном подчинении руководимого им Берлинского театра прусскому королевскому двору. Он оказался прав, потому что не прошло и двух лет, как надзор над всеми прусскими театрами, кроме придворных, был передан в руки полиции. Министру народного просвещения была

¹ Подробно об Ифланде см. в кн.: «История западноевропейского театра», т. 2, М., «Искусство», 1957, стр. 509—512, 546—555.

с этого времени предоставлена возможность вмешиваться в жизнь театра только через посредство полицмейстера.

В том же 1810 году был издан так называемый «промысловый устав». Согласно этому уставу для эксплуатации театра необходимо было получить от полиции промысловое свидетельство, напомиравшее патент, получаемый торговым заведением. Для этого не требовалось никакого удостоверения о профессиональной пригодности кандидата. Все зависело от усмотрения полицейского ведомства, которое при решении этого вопроса принимало во внимание только кредитоспособность кандидата и его политическую благонадежность.

Так в Германии начала XIX века фактически была снята с повестки проблема создания в Германии государственных театров.

Руководство придворными театрами немецкие князья после окончания освободительных войн против Наполеона обычно поручали сановникам или военным людям, проявившим в своей предыдущей работе верность принципам юнкерской государственности и лишенным всякого сочувствия революционным настроениям. Помимо того, лично заинтересованный театральными делами князь непосредственно вмешивался в жизнь придворного театра. Но это вмешательство чаще всего проявлялось в подборе красивых актрис. Такое «руководство» отрывало театр от идейной драматургии, а актеров превращало в дворцовых служащих. В целом руководство придворными театрами носило, как правило, односторонне бюрократический характер. Далеко в прошлое отошли патриархальные театральные нравы XVIII века, когда директор театра был одновременно актером и писал декорации, а его жена и дочь занимались пошивкой театральных костюмов. Ифланд руководил в течение шестнадцати лет одним из лучших театров Германии в скромной комнате, где помещалась вся его «канцелярия», состоявшая из двух писцов. Он начинал свой трудовой день в театре в пять часов утра, а заканчивал его ночью, после того как опускали занавес. Он считал, что главная часть работы директора театра должна протекать за режиссерским столиком, а не в кабинете, в котором директор театра принимал бы своих подчиненных не больше одного часа в неделю по всем художественным и хозяйственным вопросам. Но после 1815 года в королевских театрах Берлина, Дрездена и Мюнхена появился огромный бюрократический аппарат, требовавший для своего размещения целого просторного дома.

Особенно ярко проявились новые бюрократические методы руководства театром при графе Морице фон Брюле, который возглавил Берлинский театр после смерти Ифланда в 1815 году. Остряки говаривали, что новый сановный директор Берлинского

театра завел специальных инспекторов для надзора за правыми и левыми сапогами актеров. Режиссеры этого театра пребывали в состоянии беспрестанной войны с чиновниками театральной конторы, которые на каждом шагу вставляли им палки в колеса. Недаром ни один свежий, талантливый человек, вроде Пия Александра Вольфа и Людвиг Девриента, не мог долго удержаться на посту режиссера Берлинского театра. В еще худшем положении при этом режиме были драматурги. Принятие всякой новой пьесы обставлялось бесчисленными рогатками, число которых возрастало пропорционально литературной ценности пьесы, ибо чем серьезнее была пьеса, тем опаснее казался бюрократам ее автор.

Не лучше обстояло дело в частных театрах, ставших чисто коммерческими предприятиями. Так как для получения театра в аренду требовалось иметь деньги и кредит, то антрепренерами очень редко бывали творческие работники театра. Их кадры состояли чаще всего из бывших купцов, коммерческих агентов, барышников, трактирщиков, рестораторов. В лучшем случае такой директор брал к себе на работу толкового режиссера. Но этим режиссерам приходилось постоянно сражаться с недостатком средств, обусловленным скупостью предпринимателей, их стремлением как можно больше нажиться на антрепризе.

Только в совсем небольшом количестве городов театры снимались в аренду профессиональными корпорациями или акционерными обществами, стоявшими под контролем городских властей. В этом случае хозяйственное руководство театром отделялось от художественного. Первое находилось в руках города, второе — в руках режиссера-профессионала. Характерным примером такой организации театрального предприятия был Дюссельдорфский театр, руководимый писателем и режиссером К. Иммерманом. Несмотря на кратковременность существования этого театра (1832—1837), он представляет большой интерес как одна из первых попыток создания в Германии городского театра, свободного от коммерческих задач и преследовавшего чисто художественные цели. Однако и в этом лучшем немецком театре первой половины XIX века сохранились противоречия между хозяйственным и художественным руководством, обострение которых в скором времени привело к ликвидации театра.

Политическая реакция и филистерские вкусы зрителя оказали малоое влияние и на развитие немецкого актерского искусства. Внешне все обстояло вполне благополучно. В Германии было около полусотни постоянно функционирующих театров. Их работники вели сравнительно обеспеченное бюргерское существование — не так, как их отцы и деды, работавшие в бродячих актерских труппах. В летние месяцы в маленьких городах

устраивались филиалы театров больших городов, вследствие чего труппы на летнее время не распускались. Безработицы актеров почти не существовало. Немецкие актеры выиграли как от общей гражданской эмансипации, так и от постепенного, неуклонного роста германского экономического развития. Им уже не приходилось бороться за свою профессиональную честь, против презрительного высокомерия высших сословий или против филистерской тупости бюргерства. В первой половине XIX века замечается значительный рост внимания к актерству со стороны широких слоев буржуазии. Во время столкновений актеров с театральными предпринимателями публика всегда принимала сторону актеров. В политически отсталой и раздробленной Германии театр часто занимал место политики, а актер, провозглашавший со сцены благородные гуманистические идеалы, нередко воспринимался как политический деятель. С другой стороны, и бюргерство, лишенное возможности активно проявить себя в общественно-политической жизни, вкладывало в любовь к театру все свои общественные чаяния и идеалы. Актер приучался смотреть на себя как на передового борца и мученика бюргерской свободы.

Однако экономическая зависимость актеров от театральных предпринимателей, а также их сервиллизм по отношению к знатым руководителям придворных театров вносили в психологию немецкого актерства другие, уже не героические черты. Об актерах очень много писали в Германии, но буржуазная публика зачастую меньше интересовалась художественным анализом спектакля, чем различными сплетнями об актерах, мелочами театрального быта, театральными интригами.

Все это тормозило художественное развитие, и подлинно новаторские начинания с трудом прокладывали себе дорогу.

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1

Актерское искусство Германии первой половины XIX века генетически связано с творческими достижениями крупнейших немецких актеров конца XVIII века — Шрёдера и Ифланда. Как уже было показано во втором томе настоящего труда, историческое значение реформы Шрёдера заключалось в утверждении реализма в актерском искусстве Германии и окончательном сокрушении классицизма. Реализм Шрёдера характеризовался синтезированием типического и индивидуального, сочетанием в

работе актера мощного чувства с глубиной мысли. Реализм Шрёдера был далек от натурализма и в то же время не был и отвлеченным, идеалистичным.

Гармоническое искусство Шрёдера было значительно ослаблено в творчестве его последователя Ифланда. Реализм Ифланда был снижен до бытовизма, заключал в себе элементы натурализма. Искусство Ифланда было лишено присущих Шрёдеру широких обобщений, оно было ограниченным по своему идейному диапазону, но зато отличалось тонкой разработкой сценических деталей, являя образец вдумчивой аналитической работы над ролью, которая тоже была унаследована Ифландом от его великого предшественника Шрёдера.

В начале XIX века почти все актерское искусство Германии находилось под влиянием Ифланда и его школы. Последняя явно отстесняла школу Шрёдера, которая менее соответствовала филлистерскому духу, господствовавшему в большинстве немецких театров, чем школа Ифланда.

Но уже в конце XVIII века в немецком актерском искусстве нарастают новые, романтические тенденции. При этом формирование романтического течения в актерском искусстве даже предшествовало появлению нового романтического репертуара. Первые немецкие романтические актеры создавали свое искусство на материале драматургии Шекспира и Шиллера.

Основоположником романтического актерства в Германии был Иоганн Фридрих Фердинанд Флек (1757—1801). Он был на два года старше Ифланда, начал свою актерскую деятельность почти одновременно с ним и был, подобно Ифланду, учеником Шрёдера. Но если Ифланд унаследовал от великого Шрёдера прежде всего высокую сознательность творческого процесса, то Флек унаследовал другую сторону искусства Шрёдера — его пламенное вдохновение и трагическую силу.

Флек родился в Бреславе в семье чиновника. По окончании гимназии он поступил в университет в Галле на богословский факультет. Увлечшись сценой, дебютировал в Лейпциге в 1777 году. Он начал с ролей любовников, но вскоре перешел на героические и характерные роли, в которых впервые выдвинулся в 1779 году, работая в Гамбурге в труппе Шрёдера (его первой ролью был Глостер в «Короле Лире»). Из Гамбурга он перешел в Берлин в 1783 году. Здесь он играл сначала в труппе Дёббелина, затем в Берлинском Национальном театре (1786). В 1794 году он был назначен директором этого театра, но два года спустя уступил свое место Ифланду, обладавшему гораздо большими организационными способностями, сам же остался в этом театре актером и работал в нем до своей преждевременной смерти в 1801 году.

В течение восемнадцати лет работы на берлинской сцене Флек сыграл свыше двухсот ролей в драме и в опере. К лучшим ролям его берлинского периода относятся Карл Моор, Фиеско, Фердинанд, Филипп II, Валленштейн, Лир, Макбет, Отелло и Шейлок. Помимо этих ролей в трагедиях Шиллера и Шекспира он переиграл множество ролей в мещанских драмах Шрёдера, Ифланда и Коцебу. Это были, как правило, характерные роли — гневные, своенравные отцы, старые военные, бургомистры, честные старосты и дюжие крестьяне; всех их он изображал бравыми, благородными и в высшей степени приятными по обхождению. Одной из его лучших ролей в этом репертуаре был лесничий в «Охотниках» Ифланда — образ, в котором он был одновременно забавным и трогательным. С блестящим успехом он сыграл также Мейнау в пьесе Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», которая с его легкой руки утвердилась не только на немецкой, но и на всей европейской сцене.

Но еще больше, чем роли в мещанских драмах, удавались ему роли в рыцарских драмах и в трагедиях Шиллера. В таких ролях, как Гецц, Лир, Карл Моор, Валленштейн, наиболее ярко проявлялись характерные особенности актерского дарования Флека — необузданность темперамента, возвышенность и благородство исполнения, пренебрежение к форме и крайний субъективизм в трактовке сценических образов. Если первые годы деятельности Флека совпали с периодом «бури и натиска», то последние были годами формирования в Германии романтического движения. Флек был близок в годы работы своей в Берлине к берлинскому кружку романтиков. Особенно тесная дружба связывала Флека с Л. Тиком, который был его горячим поклонником с юных лет. Романтиков привлекала «гениальная творческая фантазия» Флека, которую они противопоставляли рационалистическому искусству Ифланда.

Особенно высоко ценил Тик стихийную эмоциональность творчества Флека, чуждого рассудочному анализу роли. Тик подчеркивал в искусстве Флека решающую роль «вдохновения», зависящего от многих случайных обстоятельств. В отличие от Шрёдера, всегда сохранявшего полный самоконтроль, Флек действовал на сцене как бы в лунатическом состоянии. Его игра зависела от мгновенных настроений. Пустота в зрительном зале, недостаточно хороший прием его зрителем, присутствие в публике человека, который его раздражал, подчас приводили к тому, что он становился равнодушным и вялым. В Берлине говаривали, что, идя в театр, никогда не знаешь, увидишь ли «большого» Флека или «маленького» Флека. Иногда настроение приходило к нему так же внезапно, как и уходило. Однажды, исполняя свою любимую роль — Карла Моора, Флек, недовольный тем, что



Иоганн Фридрих Фердинанд Флек

публика, по его мнению, чересчур холодно встретила первую сцену, играл далее с таким равнодушием, что публика стала выражать свое недовольствие громким шипением и стуком. Тогда Флек остановился, вышел к рампе и обвел партер пламенным взглядом. У зрителей замерло дыхание. Затем он отошел и, внезапно изменившись, начал играть с такой захватывающей силой, что зрители неистово аплодировали ему.

Сам Ифланд, несмотря на свое соперничество с Флеком, признавал его актерские достоинства. Он высоко ценил его огненный темперамент и огромное искусство, пренебрегавшее всеми вспомогательными средствами ремесла.

Тик восхищался «шекспировской» контрастностью игры Флека, особенно ярко проявлявшейся в его речи. При этом он имел в виду не только резкие переходы от одного душевного состояния в другое, но и сочетание трагических черт с комическими. «Флек совершенно удивительным образом извлекал юмор, без которого Шекспир не оставил ни одного своего трагического характера. Эта особая смелость, которой недостает большинству актеров, так как они, конечно, не могут на нее отважиться без призвания, — связать звучание комического с серьезным, вносить... даже в тона отчаяния и глубочайшего страдания известную детскость, наивность, в удивительном противоречии с самим собою, — этот странный талант составлял величие Флека», — писал Л. Тик.

Тик очень высоко ценил Флека также за «сверхчеловечность», титанизм создаваемых им сценических образов. Он говорил, что его Шейлок был ужасен и призрачен, но не вульгарен, а исключительно благороден; что когда он играл роль короля Лира, то каждое слово его Лира, каждый взгляд его пронизывал сердца. Но особенно блестящим сценическим созданием Флека был образ Карла Моора. Несмотря на то, что эта роль написана Шиллером в преувеличенных, пафосных, штюрмерских тонах, в исполнении Флека она звучала искренне и правдиво, причем дикость смешивалась здесь с трогательной нежностью. Шиллеру не пришлось увидеть исполнения Флека, но Тик утверждает, что оно было целиком конгениально замыслу великого драматурга. Яркие краски, преувеличенные эмоции, рыдания, скрежетание зубами, безумный смех над собственными слабостями. — все это было в манере Шиллера, и это было правдиво, несмотря на все преувеличения.

Все отмеченные черты — стихийная эмоциональность, контрастность игры, титаничность образов — проводили резкую грань между искусством Ифланда и Флека. Методика их актерской работы была резко противоположна. Если Ифланд разлагал свои образы на мельчайшие черты, добытые в результате

эмпирического анализа, то Флек поступал прямо противоположным методом: он набрасывал свои образы крупными мазками, резко отделяя существенное от несущественного. В этом методика актерской работы Флека напоминала методику работы Шрёдера. Но он отличался от Шрёдера тем, что в творчестве последнего ведущую роль играла сознательность, тогда как творчество Флека было интуитивным. И потому образы, создаваемые Шрёдером, были всегда объективны, реалистичны, образы же, создаваемые Флеком, были субъективны, романтичны.

Таким образом, в творчестве Флека впервые в Германии проявились черты, характеризующие романтическое актерское искусство. Но романтизм Флека далеко не был еще законченным в смысле слияния его с немецкой романтической школой. Флека отделяло от романтиков его тяготение к Шиллеру, к драмам которого романтики относились весьма сдержанно. Флек умер раньше, чем немецкий романтизм успел проявить себя в области драмы. Потому Флек является, в сущности, предшественником немецкого романтического театра, актером, перекинувшим мост от штюрмерства к романтизму начала XIX века.

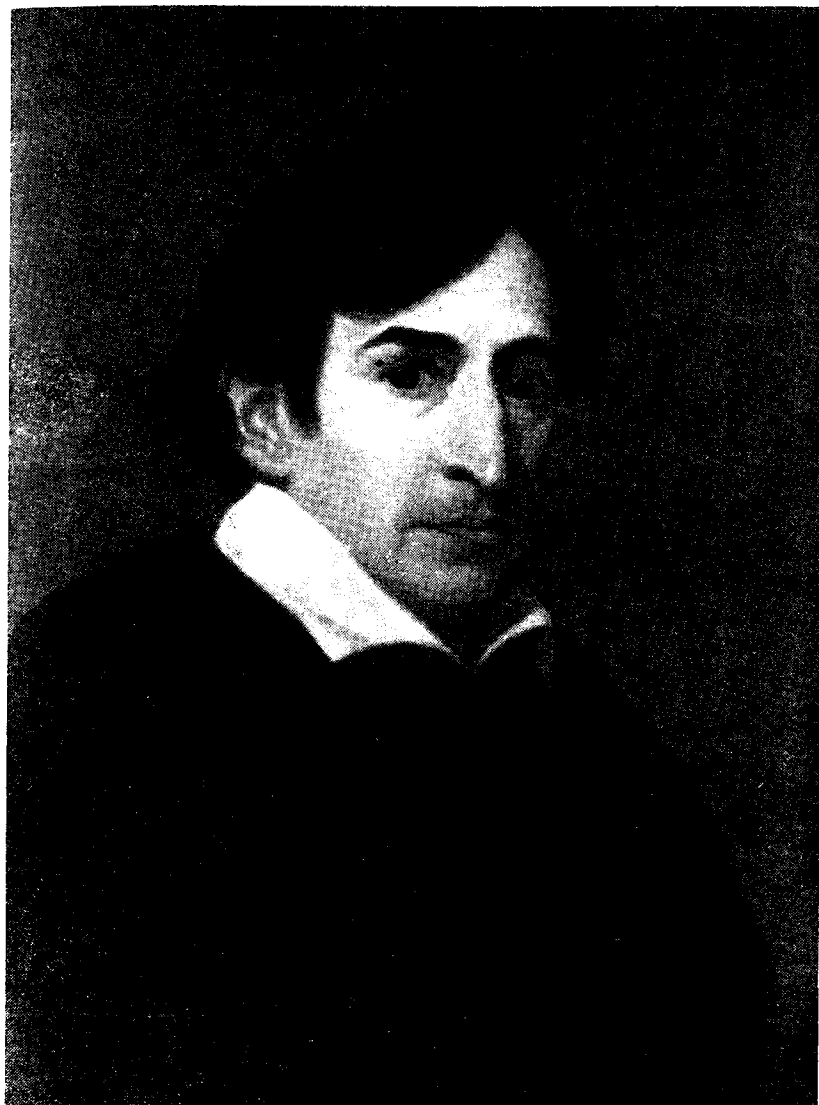
2

Если ранний немецкий романтизм нашел своего представителя в актерском искусстве в лице Иоганна Флека, то поздний немецкий романтизм в актерском искусстве был представлен Людвигом Девриентом (1784—1832). Это был крупнейший романтический актер Германии. Современники называли Девриента «актером в себе» (по терминологии Канта), подчеркивая его умение создавать необыкновенно яркие сценические образы даже из посредственного материала.

Девриент родился в Берлине в зажиточной купеческой семье. Рано лишившись матери, он рос заброшенным и нелюбимым. Дважды бежал из дому, так как не мог выдержать царившего там буржуазного уклада. Отец решил сделать из него коммерсанта, а он питал отвращение к торговле. Чтобы избавиться от семьи, он добровольно пошел на военную службу в артиллерию, но отец выкупил его с военной службы. Поворотным пунктом в биографии Девриента был его переезд в семью старшего брата в Бродах. Людвиг оказался здесь в «опасной» для него богемной, артистической среде. Брат увез его с собой в Лейпциг, и здесь решилась судьба Девриента: он увидел на сцене местного театра известного актера Фердинанда Оксенгеймера (1765—1822) и настолько увлекся его игрой, что вступил в труппу некоего Ланге, игравшую в городе Наумбурге. Он выступал здесь под псевдонимом Герцберга в очень маленьких ролях

(его первой ролью был вестник в «Мессинской невесте» Шиллера, 1804). Актерские дебюты Девриента были настолько неудачны, что он вскоре перешел на работу переписчика ролей. Но уже в 1805 году он успешно сыграл роль Руденца в «Вильгельме Телле». С этого времени его перевели на амплу любовников, для которого он, к слову сказать, не имел решительно никаких данных. В том же 1805 году его попробовали также на характерных ролях — он сыграл Франца Моора, Вурма («Коварство и любовь») и Гарпагона. Успех его в этих ролях принес ему ангажемент в придворный театр Дессау. Но тут его начали охватывать сомнения в правильности избранного им актерского пути. Как подлинный романтик, Девриент признавал только оригинальное творчество и ненавидел всякое копирование. Его мучило сознание, что он пока является только подражателем Оксенгеймера, Ифланда, Флека, а сам не способен создать ничего оригинального. Он пребывал в глубокой меланхолии и пристрастился к вину, что впоследствии стало причиной его преждевременной смерти. Он был готов совсем бросить сцену и вернуться в родительский дом, как вдруг один приятель посоветовал ему попробовать свои силы в роли, исполнения которой он еще никогда не видел. Это была роль канцлера Флэсселя в драме Ифланда «Опекаемые». Он имел в этой пьесе большой успех, который окончательно убедил его в своем призвании. С этого времени он выступал под своей настоящей фамилией, а блестящие успехи способствовали его примирению с отцом.

Периодом высшего расцвета творческих сил Девриента были шесть лет, которые он проработал в Бреславльском городском театре (1809—1815). Он еще не был надорван физически и тщательно работал над воплощаемыми образами. В эти годы он создал свои крупнейшие трагические роли — Франца Моора, Лира, Шейлока, Яго, а также ряд характерных комедийных ролей. В Бреславле Девриента увидел незадолго до своей смерти гастролировавший там Ифланд и пригласил его перейти в Берлинский театр. Девриент принял приглашение, но дебютировал в Берлине в своей лучшей роли Франца Моора 1 апреля 1815 года — уже после смерти Ифланда. С переходом в Берлинский театр репертуар Девриента обогатился сравнительно малым количеством ролей. Стоявший во главе Берлинского театра граф фон Брюль, ярый приверженец веймарского классицизма, предпочитал порывистому, страстному Девриенту изысканного гётевского ученика Пия Александра Вольфа, которого он и назначил режиссером трагедийных спектаклей (1816). Девриент был им назначен режиссером комедийных спектаклей (1819). В Берлине Девриент играл главным образом легкие комедийные роли,



Людвиг Девриент

так как для серьезных ролей ему не хватало уже сил. Впрочем, он добивался возможности сыграть в Берлине Яго и Мефистофеля, но Брюль считал необузданный темперамент Девриента не соответствующим достоинству придворного театра. Роль Ричарда III Девриент получил лишь в 1828 году, когда силы его были уже окончательно надломлены.

Режиссерскую работу Девриент вынужден был вскоре бросить не только потому, что его мало интересовала работа по постановке легких комедий, но и потому, что введенные Брюлем бюрократические порядки не оставляли ему никакого простора для самостоятельного творчества. Берлинские годы работы Девриента отмечены его тесной дружбой с Э. Т. А. Гофманом, с которым он проводил ночи в кабачке Лютера и Вегнера, где они оба искали забвения от удушливой атмосферы берлинской жизни. Девриент страдал тем же недугом, которым страдал и Гофман,—алкоголизмом. Алкоголизм подтачивал его душевные и физические силы. Он нередко забывал на сцене много раз игранную роль и мог играть только в состоянии искусственного возбуждения организма.

Племянник великого актера Эдуард Девриент, автор первой капитальной истории немецкого актерского искусства, говорит, что преждевременная смерть Людвига Девриента объясняется не только нерегулярным образом его жизни. «Даже и без этих экстравагантностей,—говорит он,—Людвиг Девриент должен был бы скоро состариться, так как для столь пламенного духа, для его лихорадочно возбужденного творчества, для, так сказать, вулканического горения его сердца и души его тело с самого начала не имело достаточной способности сопротивления». Девриент скончался 30 декабря 1832 года, оставив после себя исключительно яркую память у всех видевших этого замечательного актера.

Людвиг Девриент был одним из самых выдающихся актеров немецкого театра на всем протяжении его развития. По характеру своего дарования он напоминал Флека, обладая, подобно последнему, стихийной эмоциональностью, контрастностью игры и умением создавать титанические образы. Но Девриент был гораздо более крупным романтическим актером, чем Флек. Его можно сопоставлять с такими великими представителями сценического романтизма, как Кин в Англии и Мочалов в России. Известный режиссер и драматург Лаубе говорил, что Девриент «поражал, захватывал, увлекал, приводил в энтузиазм» вовсе не формой, не красотой речи и тому подобными внешними преимуществами, а «непосредственностью выражения», «потрясающим порывом в отдельных ситуациях» и «подавляющей, внезапно прорывающейся мощью сильного характера».



Людвиг Девриент в роли Шейлока. «Венецианский купец»
В. Шекспира



Э. Т. А. Гофман и Л. Девриент в кабачке Лютера и Вегнера в Берлине

Эдуард Девриент, оставивший очень интересный описательный материал о творчестве своего великого родственника, считает характерным для последнего глубокое, интуитивное вживание в образ и «полное растворение в подлежащем изображению характере». Техника этого актерского «вживания» в образ была довольно своеобразной. «Он носил роль, которой был занят, постоянно с собой в кармане. В трактире или в другом месте во время обычного разговора можно было увидеть, как он внезапно замолкал и по лицу его пробегали молнии внутреннего движения. Тогда его ничто не удерживало, он начинал говорить о «замечательном парне», которым он был занят, и тут он вынимал роль, читал ее каждому, кто внимательно слушал, и показывал характер в своей отрывистой манере, которая становилась понятной лишь благодаря его поясняющей мимике и жестам. Так его образы вырастали все живее от одного показа к другому». Вживаясь таким способом в образ, он постепенно сливался с ним и всецело отдавался переживаниям образа. Эта работа давалась Л. Девриенту нелегко, особенно в конце его деятельности. Рихард Вагнер свидетельствует, что сила переживания нередко приводила его к полному расстройству физических и душевных сил. Так, играя в Берлине роль короля Лира, Девриент иногда в течение целого антракта лежал в своей уборной в обморочном состоянии.

Однако такое вживание в образ имело место у Девриента только в тех ролях, которые были ему внутренне близки, увлекали его в том или другом отношении. В риторических ролях, а также в ролях, ставивших перед актером задачи чисто интеллектуального порядка, великий Девриент проявлял почти беспомощность. Потому он избегал играть трагедии Гёте и Шиллера. Он делал исключение лишь для роли Франца Моора, которая лишена риторического характера и потому привлекала особое внимание Девриента. Здесь имел значение не только вкус Девриента, но и некоторые физические стороны его актерской индивидуальности. Тот же Эдуард Девриент пишет: «Он не обладал ни грацией, ни благородством, ни плавностью речи. Его голос имел глухое, гнусавое, гортанное звучание, сильные ударения нередко разрывали стих. Изображать идеальное человечество в его чистой гармоничности не было его назначением, красивая форма не была в его распоряжении; его дух устремлялся с каким-то демоническим наслаждением к границам человеческого, к его крайним проявлениям. Из ряда вон выходящее, страшное, возбуждающее ужас, причудливое и смешное, начиная от мельчайших, едва заметных черт до предельной грани выразительности,— такова была область, которой он владел с гениальнейшей способностью к характеристике и с истинно поэтическим юмором».

В отличие от Флека, игравшего всегда положительных героев, не чуждого риторике и потому охотно исполнявшего трагедии Шиллера, Девриент специализировался на отрицательных персонажах, злодеях, натурах демонических в широком смысле слова, а также на ролях острохарактерных, гротесково-комических. Его лучшие роли: Франц Моор, Яго, Шейлок, Ричард III, Фальстаф, раб Сир в «Братьях» Теренция, еврей Шева в комедии Кемберленда «Еврей», писатель Вейс в комедии Людвига Роберта «Власть обстоятельств». Особенно ему удавались образы, выходящие за пределы бытовой нормы и граничившие с фантастикой,— образы, в которых трагическое граничило с комическим и страсти и свойства характера давались в преувеличенном виде.

Любимейшим драматургом Девриента был не Шиллер, а Шекспир, которого он играл в романтически приподнятом стиле. Из шекспировских героев он предпочитал (как и близкий к нему по характеру дарования великий английский актер-романтик Кин) роли характерно-трагические. Одновременно с Кином он по-новому сыграл роль Шейлока, раскрыв в его образе трагедию еврейства. До Девриента злодей-еврей Шейлок был в немецком театре только комической фигурой. Девриент очеловечил его образ, сделал его представителем угнетенного, поправленного в своих правах еврейского народа. Он подчеркнул в Шей-

нием черствого материализма. Такая трактовка роли Франца была подхвачена многочисленными последователями Ифланда. Девриент создал совершенно иной образ Франца как внешне, так и внутренне. Франц в его исполнении вовсе не был уродлив; напротив, он обладал скорее даже красивым лицом, которое искажалось вследствие присущей ему «страшной энергии злобы», внушавшей зрителю настоящий ужас. Девриент выдвигал в образе Франца не мелочную низость и трусливый эгоизм, а колоссальную силу духа, посвятившего себя служению злу. Так Франц в трактовке Девриента был образом романтическим, а не бытовым, натуралистическим, как у Ифланда. Если Ифланд разлагал образ Франца, по своему всегдашнему обыкновению, на мелкие детали, то Девриент поступал совершенно иначе и, по выражению современного театрального критика Рельштаба, «снимал все то, что не принадлежало к чистому литью этого бронзового образа, как не связанное с ним и случайное».

Сила создаваемых Девриентом образов получила высшее выражение в эмоциональных разрядах, которые потрясали зрителей. В частности, в роли Франца особенно сильное впечатление производили оба монолога, сцена с Амалией, сцена с отцом во втором действии, рассказ Франца о своем страшном сне в пятом действии. Вот как, например, говорит поэт и режиссер А. Клинеман о впечатлении, которое производил рассказ Франца о своем страшном сне: «Здесь была больше чем правда, больше чем совершенство, и одобрение захваченной этим рассказом публики выразилось не только в волнении, но даже в крике. Мимика его была при этом потрясающа: глаза горели пламенем, волосы на голове напоминали Горгону, распущенные локоны обвивали его лицо и грудь, как у фурии». Равным образом Г. Лаубе вспоминает, что слова Франца, обращенные к Амалии: «Не супругой — наложницей моей ты будешь!» — Девриент проносил с огромной, потрясающей зрителя силой. И то же можно сказать о сцене Франца с отцом, когда он наконец снимает с себя маску добродетели и показывает искаженное злобой лицо, на котором блистала демоническая ярость. «Никто не должен был сомневаться, — говорит Рельштаб, — что перед подобной личностью старик должен бессильно упасть с воплями».

Однако такие моменты высшего эмоционального подъема чередовались с противоположными моментами, когда у Девриента пропадало всякое эмоциональное возбуждение и он играл бледно и вяло. Игра Девриента отличалась большой неровностью, как и игра почти всех крупных актеров-романтиков разных стран — Мочалова, Кина, Флека, Бокажа. Эта неровность выражалась не только в смене эмоциональных всплесков моментами упадка, но и в обычной для романтиков резкой контрастности красок.

На контрастах строились все образы Девриента, даже такие, как король Лир, который понимался Девриентом как «выражение гигантской, но разрушенной силы». Рельштаб говорит о Девриенте в роли Лира: «Посреди легкого возбуждения гнева мерцало, однако, неукротимое стремление к любви и добродушию, которое вновь возвращалось после стремительных бурь страсти, подобное синеве неба, хотя бы в виде улыбки, возникающей из глубочайшего страдания, раздирающего грудь. Эта черта кротости блистала в тех же глазах, которые могли вспыхнуть пламенными красками гнева, играла на тех же губах, которые извергали с металлическими громовыми звуками проклятия на дочь, так что сердце замирало у нас в груди».

Итак, в творчестве Девриента проявились все основные стилевые особенности, присущие романтическому актеру, которые были налицо уже у Флека. Но творчество Флека было окрашено более светлыми тонами, чем творчество Девриента, носившее по преимуществу мрачный, демонический характер. Объяснялось это различие отнюдь не только фактами личной биографии обоих художников. Творчество Девриента отразило тот этап в развитии немецкого романтизма, когда обнаружилась невозможность достижения синтеза действительного и идеального мира и поэтому углубилось осознание раздвоения личности, непримиримости духовной свободы и фактической закрепощенности. Типичнейшим романтиком этого периода был Э. Т. А. Гофман, закрепивший в своих произведениях разъединение мира фантазии и мира действительности и метание положительных персонажей между этими двумя мирами без всякой возможности найти себя. В творчестве Девриента отразились все характерные черты, присущие творчеству Гофмана.

В основе метода Девриента лежал отмеченный нами выше процесс интуитивного «вживания» в образ, которое Гофман называл «шестым чувством». Девриента сближала с Гофманом его способность видеть те образы, которые он хотел воплотить на сцене. У Девриента было тяготение к тем странным, близким к гротескам образам, которыми были переполнены произведения Гофмана. С другой стороны, и Гофман любил Девриента за его непосредственную поэтическую натуру, в которой было что-то детски наивное, без чего Гофман не мыслил настоящего художника. Гофман и Девриент отлично понимали друг друга без долгих разговоров. Оба художника были романтиками по своей общей настроенности, но в творчестве обоих было немало реалистических черт и тенденций.

Прежде всего, у Гофмана фантастика всегда вырастает на реальной основе, и фантастический мир является искаженным реальным миром. Равным образом и у Девриента все создавае-



Людви́г Девриент в роли короля Лира. «Король Лир»
В. Шекспира

мые им образы при всех преувеличениях и фантастике всегда были натуральны, конкретны, осязательны, достоверны. Особенно ярко реалистические устремления Девриента проявлялись в комических ролях, которые он как бы «выхватывал» из жизни. При построении комического характера Девриент действовал методом Гофмана: он умел создавать целостный комический характер, отправляясь от острой характерной детали.

Заканчивая рассмотрение творчества Девриента, необходимо решительно отвергнуть сложившуюся о нем (как, впрочем, и о Мочалове и Кине) легенду, что он вовсе не работал заранее над

ролями, а полагался на свое вдохновение во время спектакля. Легенда эта столь же мало достоверна по отношению к Девриенту, как и к другим названным нами великим актерам. Из сообщения Эдуарда Девриента известно о тщательной и длительной работе Л. Девриента над внешними деталями образа, обдумывании им костюмов и гримов, и о том, что во время спектакля он тщательно следовал найденным на репетициях мизансценам. Он выходил из себя, если его партнер на спектакле стоял не на том месте, которое было намечено. Великий актер мало рассчитывал на случай и вдохновение; он заранее во всех деталях подготавливал роли и, несмотря на свой бурный темперамент, хорошо владел собой и в точности воспроизводил установленный рисунок своей роли и всего спектакля в целом. Здесь ему безусловно помогла режиссерская работа, которой он несколько лет занимался в Берлинском театре.

В целом Людвиг Девриента мы должны признать последним великим романтиком немецкого театра, подготовившим в своем творчестве переход от романтизма к критическому реализму второй трети XIX века.

3

Творчество Карла Зейдельмана, преемника Девриента на берлинской сцене, уже выходит за пределы романтического стиля и носит отчетливо реалистический характер. Вся деятельность Зейдельмана с самых его первых шагов имела новаторский характер. Зейдельман вел жестокую борьбу с театральной рутинной, с господствующими в большинстве театров романтико-классицистскими традициями, вырождавшимися в штампы, и с интуитивным гениальничанием актеров. Он поставил себе задачей восстановить начавшие забываться в Германии традиции великого Шрёдера, и в частности его умение синтезировать в своем творчестве типическое и индивидуальное. Одновременно он стремился продолжать традиции Ифланда в разработке внешнего рисунка роли. Это было особенно важно для Зейдельмана, потому что он специализировался на исполнении характерных ролей, которые были главным очагом развития реализма в немецком театре второй трети XIX века.

Зейдельман прошел большой и тернистый путь исканий, борьбы, поражений и побед, раньше чем ему удалось прочно укрепиться на новых реалистических позициях. Долгие годы ему приходилось часто переезжать из города в город, из театра в театр. Только в конце своей жизни Зейдельману удалось занять прочное положение в Берлинском театре.

Карл Зейдельман (1793—1843) родился в силезском городе Граце в купеческой семье. Еще школьником он выступал в спек-

таклях, зачитывался пьесами и биографиями актеров. Наряду с театром его волновали политические события. Германия в это время стонала под пятой Наполеона. Юный Зейдельман мечтает бороться за освобождение Германии и в 1810 году поступает в прусскую артиллерию. Но романтические мечты о военных подвигах вскоре заглохли в атмосфере гарнизонной жизни. Зейдельман начинает тяготиться военной службой, подает прошение об отставке, но получает отказ. Тогда он дезертирует, порывает связь с семьей, лишается всяких средств к существованию. Отец добился прощения его проступка при условии его возвращения в армию. Только в 1815 году Зейдельману удалось уволиться из армии. Осенью 1815 года он вступил в труппу Бреславльско-Национального театра.

Это был один из лучших немецких театров того времени. Руководство им осуществлял особый комитет. Вокруг театра группировались писатели и ученые, стремившиеся держать его на высоком художественном уровне. До Зейдельмана в этом театре играл Девриент, впервые здесь раскрывший свое крупное дарование. Он перешел в Берлин перед самым вступлением Зейдельмана в Бреславльский театр. Принятый в театр на амплу любовника, Зейдельман вскоре перешел к исполнению ролей глупых буршей, фатов и бонвиванов. Первые успехи не вскружили ему голову. Уже с самого начала своей деятельности он отчетливо сознавал, какое большое значение в работе актера имеет труд. Он упорно работает над преодолением присущих ему органических недостатков речи (главным образом шепелявости) и добивается желаемых результатов.

Тяжелые материальные условия работы в Бреславле заставили Зейдельмана в марте 1819 года перейти в городской театр в Граце. Однако театр этот в следующем году обанкротился. Для Зейдельмана начался период странствий и материальных лишений. Не раз он встречал грубое и насмешливое отношение со стороны актеров, озлобленных его успехами, не выносивших его прилежания и таланта. Зейдельману пришлось пройти через все испытания, постигавшие актера провинциального театра Германии тех лет. И, однако, трудности эти не остановили роста замечательного дарования Зейдельмана. В 1820—1822 годах он работал в Праге, немецкий театр которой под руководством крупного театрального деятеля Франца фон Гольбейна, приятеля Гофмана, стал одним из лучших театров Австрийской империи. Здесь Зейдельман нашел свое истинное призвание характерного актера. Усердно работая сначала над маленькими ролями, он выступал против абстрактной идеализации, пафоса, риторики, декламационности. Он обратил серьезное внимание на внешнюю характерность, работал над портретным гримом.



Карл Зейдельман

В 1822 году Зейдельман был приглашен в придворный театр в Касселе на пожизненный ангажемент. Здесь он сразу завоевал расположение зрителя. Слава Зейдельмана росла с каждым годом, он начал ездить на гастроли в разные города, всюду имея большой успех. Годы работы в Касселе (1822—1828) характеризовались чрезмерным увлечением Зейдельмана индивидуали-

зацией и детализацией образов, что позволило некоторым критикам говорить об его уклоне в натурализм.

Зейдельман недолго удержался в Касселе по причинам материального порядка: он хлопотал о повышении оклада, но не получил его. В 1829 году Зейдельман вступил в труппу придворного театра в Штутгарте. Здесь, в столице Вюртембергского герцогства, Зейдельман проработал восемь лет (1829—1837). Это были годы, когда в общественных настроениях немецкого бюргерства происходил резкий перелом под впечатлением событий французской революции 1830 года. В это время выступают со своими публицистическими произведениями Гейне и Бёрне, возникает и растет младогерманское движение в литературе и драматургии, выдвигающее лозунг боевой актуальности искусства. Зейдельман был тесно связан со всеми указанными явлениями в области литературной борьбы. Он устанавливает в Штутгарте связь с литературной молодежью, группировавшейся вокруг журналиста Менцеля, сначала поддерживавшего младогерманцев, а затем ставшего ренегатом. Поклонниками Зейдельмана делаются Гуцков и Левальд, издававший в Штутгарте журнал «Европа». И все же условия работы Зейдельмана в Штутгарте были трудными. Вюртембергский двор питал склонность к балету, тем более что здесь работала знаменитая балерина Тальони; драма же вλάχила относительно жалкое существование после того, как отсюда ушел популярный актер Эслайр.

В годы работы Зейдельмана штутгартская сцена вновь пережила полосу недолгого расцвета. Как актер он пользовался здесь громкой славой, с успехом выступая в шекспировских ролях (Гамлет, Лир, Макбет, Шейлок, Ричард III), с блеском играя такие маловыигрышные роли, как Карлос в «Клавихо» Гёте, главное же, исполняя разнообразнейшие роли в произведениях драматических Коцебу и его преемника Раупаха. Но если как актер Зейдельман неизменно стяжал успех и популярность, то как режиссер он был в Штутгарте менее удачлив, хотя стоял на прогрессивных творческих позициях. Зейдельман стремился развить в актерах понимание целостности спектакля. С этой целью он настаивал на двукратном чтении пьесы — сначала режиссером, затем актерами. Но Зейдельман натолкнулся на равнодушие труппы к своим новаторским начинаниям. Актеры не понимали его заботы об ансамбле, обвиняли его в эгоистических устремлениях, в отсутствии вкуса и т. д.

Несмотря на противодействие актеров Штутгартского театра, режиссерские начинания Зейдельмана принесли ему большой авторитет и популярность в Германии. Этому содействовали частые гастрольные поездки Зейдельмана по Германии и Австрии, разносившие славу о нем как своеобразнейшем и тон-

чайшем актере-реалисте. В 1830 году Зейдельман выступал в Веймаре и имел беседу с Гёте об исполнении ролей в его пьесах. В 1831 году он гастролировал в Вене, причем директор Бургтеатра Шрейфогель пригласил его в свой театр (переход не состоялся, так как Зейдельман был связан контрактом с Штутгартом). В 1833—1834 годах Зейдельман принял участие в культурнейшем театральном начинании Германии — в Дюссельдорфском театре Иммермана (см. следующую главу). Несколько раз Зейдельмана приглашали на гастроли в Берлин, но он долго не соглашался, потому что не хотел конкурировать с Девриентом, исполняя роли его репертуара. Только после смерти Девриента Зейдельман начал посещать прусскую столицу и в 1835 и 1837 годах с гигантским успехом гастролировал здесь, подготавливая свой переход в Берлинский театр в 1838 году. Здесь Зейдельман нашел после долгих лет скитаний наконец такую обстановку, в которой мог спокойно творить и работать.

Зейдельман попал в Берлин знаменитым и общепризнанным актером, о котором существовала в это время уже целая критическая литература (в том числе «Фантазии о Зейдельмане» К. Гуцкова и «Зейдельман и немецкая драма» А. Левальда). Разумеется, наряду с горячими почитателями были у него и противники, говорившие о его «ледяной холодности», о том, что у него было больше ясного понимания роли, чем душевной теплоты. Наиболее энергичный отпор этим критикам дал критик левогегельянского лагеря Рётшер, впоследствии автор первой биографии великого актера (1845). Рётшер и его сторонники видели в Зейдельмане первого настоящего актера-реалиста Германии XIX века.

Действительно, работая в Берлине, Зейдельман поднимается на высшую точку в своем творчестве, пересматривая созданные им ранее образы, углубляя их, открывая в них все новые стороны. Он нашел в Берлине того высокоинтеллигентного буржуазного зрителя, какого не было ни в Касселе, ни в Дармштадте, ни в Штутгарте. Найдя в Берлине этого нового зрителя, Зейдельман стремился завязать с ним контакт. Он создал в Берлине кружок для чтения и обсуждения классических пьес, в котором он сам и Эдуард Девриент читали главные роли в классических драмах, а прочие члены кружка (любители) — остальные. Зейдельман проявил огромный талант не только в чтении, но и в обсуждении классических драм. В 1839 году Зейдельман впервые выступил с публичным чтением «Натана Мудрого» на вечере, организованном для сбора средств на памятник Лессингу.

Одновременно Зейдельман продолжал с большой интенсивностью работать в театре. Он больше других немецких актеров



Карл Зейдельман в роли Карлоса. «Клавихо» И. В. Гёте

своего времени играет драматургию Гёте, исполняя роли Карлоса («Клавихо»), Антонио («Торквато Тассо»), герцога Альбы («Эгмонт») и Мефистофеля («Фауст»). Играет он также и пьесы Шиллера, главным образом ранние, исполняя в них роли отрицательных персонажей (Франц в «Разбойниках», президент в «Коварстве и любви», король Филипп в «Дон Карлосе»). Из шекспировских ролей он играл в Берлине Полония («Гамлет») и Шейлока («Венецианский купец»). Он носился с мыслью сыграть роли Яго и Ричарда III, но эти роли ему исполнить не удалось, потому что они находились в монопольном владении актера Ротта. Только незадолго до своей смерти Зейдельман начал готовить роль Яго, которую он играл еще в Штутгарте, но теперь хотел сыграть совершенно по-новому. Однако ему удалось провести только одну читку «Отелло», которая произвела огромное впечатление на присутствующих. Он трактовал Яго как сложное, противоречивое существо, далекое от злодейских штампов. Присутствовавший на этой читке Эдуард Девриент говорил, что трактовка Зейдельмана была настоящим открытием. «Это был убедительно живой человек», — писал Эдуард Девриент, «вакханалия цинизма под видом грубой честности», «фанатизм злобы», скрытый «наглейшим видом преданности и чистосердечия». Но этому Яго не суждено было родиться в театре.

В конце своей жизни Зейдельман работал над образом шиллеровского Валленштейна. Он хотел исполнить его совершенно по-новому, не в той фальшивой, декламаторской манере, в которой его играли до сих пор. Однако роль Валленштейна ему тоже не удалось исполнить, так как ее монопольным владельцем являлся тот же Ротт!

В 1840 году в физическом и душевном состоянии Зейдельмана произошел резкий перелом к худшему — результат его переутомления. У него развиваются мизантропические настроения, он избегает общества, ищет уединения. Эти мрачные настроения рассеивались только под влиянием интенсивной творческой работы. Но в 1841 году его болезнь приняла серьезный характер. Он лечился на курортах, начал подумывать о том, чтобы уйти со сцены, все чаще его преследовали мысли о смерти. Впрочем, они рассеивались под влиянием каждого успеха. Зимой 1841/42 года он еще много играл, отдаваясь работе с огромным наслаждением. Зато в следующем сезоне он уже все время болел и лечился. В последний раз он появился на сцене 9 января 1843 года в пьесе Коцебу «Адвокаты». Два месяца спустя, 17 марта 1843 года, он скончался от порока сердца.

Зейдельман оставил после себя ценнейший материал, позволяющий проникнуть в его творческую лабораторию, — тетради



Карл Зейдельман в роли Карла XII. «Возвращение Карла XII на родину» Тёпфера

ролей. Он сам переписывал роли, чтобы их лучше запомнить, а во время переписки снабжал на полях своими замечаниями. При этом он следил, чтобы тетради его не попали в третьи руки, и завещал передать их огню. Однако воля великого артиста не была выполнена, и его тетради переходили в течение нескольких десятков лет из рук в руки — от Деринга к Гаазе, от Гаазе к Грубе, пока Макс Грубе, актер и режиссер Мейнингенской труппы, не издал их в 1915 году, тем самым сделав их достоянием историков немецкого театра.

Комментарии Зейделяна дают трактовку ролей и раскрывают те приемы, при помощи которых актер воплощал свои замыслы. Мы видим глубокое погружение Зейделяна в создаваемые им образы, вследствие которого отдельные детали приобретают большую значимость. Но внимание к деталям не полнует у Зейделяна самодовлеющего значения. Напротив, именно целостность и законченность образов Зейделяна высоко ценились современниками.

В огромной галерее образов, созданных Зейделяном на сцене, три роли явно выделялись как лучшие — по собственному признанию артиста. Это Карлос в «Клавихо» Гёте, Шейлок в «Венецианском купце» Шекспира и Мефистофель в «Фаусте» Гёте.

Роль Карлоса была едва ли не самой прославленной из ролей Зейделяна. Недаром именно ее он выбрал для своего первого выступления перед берлинской публикой в 1835 году. Именно исполнение Зейделяном роли Карлоса явилось исходным пунктом для его дальнейшей реформаторской актерской и режиссерской деятельности. Зейделян исполнял эту роль в двадцати шести немецких городах и всюду имел в ней огромный успех.

Этот успех определялся необыкновенной убедительностью и жизненностью созданного им образа. До Зейделяна все немецкие актеры трактовали Карлоса как трафаретного злодея-интригана. Зейделян сломал эту традицию и наполнил образ индивидуальной жизнью. Он отказался от всех традиционных приемов ампуа интригана и использовал совершенно иные выразительные средства: вдумчивую серьезность и убедительность речи, тонкие нюансы интонации, лаконичные жесты, острые и точные движения, полное согласование внешних черт с характером роли. Сочетание идейной глубины этого образа с верно найденной формой, соответствовавшей его содержанию, обеспечило Зейделяну творческую победу.

Трактовка Зейделяном роли Карлоса не навлекла на него упреков в искажении авторского замысла, потому что эта трактовка совпадала с замыслом Гёте. Иначе обстояло с его испол-



Карл Зейдельман в ролях: Шевы, «Еврей» Р. Кемберленда (слева) и Кромвеля, «Роялисты» Э Раупаха (справа)

нением роли Шейлока, за которое его обвинили в искажении шекспировского образа, потому что он вразрез с такими своими знаменитыми предшественниками, как Э. Кин и Л. Девриент, не подчеркнул в образе Шейлока затравленного представителя угнетенной нации, а, напротив, нарисовал его гордым, твердым.



Карл Зейдельман в роли барона Скарабеуса.
«Прерванная партия в вист, или Чучело» К. Шалля

сильным человеком, у которого его борьба с угнетателями больше всего разожгла чувство мести. По словам Эдуарда Девриента, Зейдельман «снял с самого начала всякую видимость униженного религиозными притеснениями и презрением еврея и выступал как венецианский деспот, явившийся к христианам для наказания всех несправедливостей... В сцене суда презираемый еврей, бегающий по сцене как дикий зверь, господствовал над всей сценой, и служители суда, сенат и дож, казалось, зависели от него».

Эдуард Девриент был не одинок в своем неприятии трактовок Зейдельмана. Многочисленные критические отзывы современ-

ников показывают, что консервативных немецких зрителей и критиков шокировал революционный протест, вложенный Зейдельманом в образ Шейлока. Этот протест побуждал смелого актера-новатора ломать традицию, для того чтобы насытить шекспировский образ новым, современным содержанием.

Третьей знаменитой ролью Зейдельмана был Мефистофель в гётевском «Фаусте». Хотя первая часть «Фауста» была напечатана полностью уже в 1808 году, однако в течение более двадцати лет это гениальное произведение не было поставлено, потому что его считали непригодным для сцены. Таково было мнение и самого Гёте и драматурга-режиссера Августа Клингемана, который поставил его в 1829 году в Брауншвейге нехотя, под давлением герцога Карла Брауншвейгского. Клингеман хотел доказать несценичность «Фауста» (речь шла в то время только о первой части), а неожиданно для себя доказал обратное. С этого времени «Фауст» вошел в репертуар многих немецких театров.

Зейдельман был одним из первых исполнителей роли Мефистофеля, которую он сыграл еще в бытность свою в Штутгарте. В Берлине он исполнил ее впервые во время своих гастролей 1837 года. Тогда же, очевидно, Зейдельмана увидел в этой роли К. Маркс, на которого его исполнение произвело очень сильное впечатление. Об этом рассказывает В. Либкнехт в своих воспоминаниях о К. Марксе, относящихся к 1850-м годам: «Если он был в особенно повышенном настроении, он изображал нам Зейдельмана в роли Мефистофеля. Перед этим артистом, которого он, будучи студентом, видел и слышал в Берлине, Маркс преклонялся»¹.

Это высказывание — единственное, в котором прямо говорится о театральных вкусах Маркса. Оно не удивляет нас потому, что весь творческий облик Зейдельмана как последовательного актера-реалиста вполне отвечал вкусам Маркса и его принципиальным взглядам на искусство.

Следует, однако, заметить, что из всех знаменитых образов, созданных Зейдельманом, Мефистофель был, пожалуй, наиболее спорным, дискуссионным. Трудность сценического воплощения Мефистофеля заключается в двойственности этого образа, который, с одной стороны, является образом философским, символическим, с другой стороны, несет в себе черты дьявола старинной народной легенды. Вот почему критик Рётшер, идейно близкий Зейдельману, считал, что в воплощении этого образа таится

¹ В. Либкнехт, В поле и на лугу.— Цит. по сб.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., «Советский писатель», 1933, стр. 207—208.

опасность либо быть чересчур абстрактным, либо, наоборот, чрезмерно чувственно грубым. Но так как Гёте при всем философском содержании, которое он вложил в образ Мефистофеля, все же положил в основу этого образа народно-легендарное представление о дьяволе, которое поддается чувственному восприятию и в исполнении может приобрести какие-то индивидуальные черты, то Зейдельман именно так его и трактовал. Рётшер поражался той виртуозности, с которой талантливый артист индивидуализировал образ дьявола: «Туловище тонкое, как у осы; пальцы, скрюченные в виде когтей; голова, покрытая растрепанными черными волосами, раскосые глаза; нос, притянутый к подбородку,— все это, вместе взятое, придавало этому образу исключительно демонический характер».

По мнению Рётшера, Зейдельману лучше всего удалось именно те сцены, в которых проявился дьявол народной легенды: в кабачке Ауэрбаха, в кухне ведьмы, перед окном Гретхен, в сцене с Мартой и др. Между индивидуализированным Мефистофелем Зейдельмана и Мефистофелем — абстрактным воплощением зла — возникало противоречие. Оно дало основание части критики выступить против грубого дьявола, созданного Зейдельманом. Защищая свою трактовку, Зейдельман говорил, что он строго придерживался указаний поэта относительно внешнего облика Мефистофеля и поступал так потому, что все действующие лица пьесы сразу узнают и ощущают присутствие Мефистофеля, чего не было бы, если бы он был нарисован менее колоритно и более абстрактно. Зейдельман не отступил от своих реалистических принципов, даже рисуя такой фантастический образ, как образ дьявола. Но в этом случае реалистический метод подсказывал ему погружение в сокровищницу народного творчества. О том, что ему это удалось, говорит высокая оценка его актерской работы таким строгим судьей, как К. Маркс.

Зейдельман, по существу, возглавил в области театра то буржуазно-демократическое движение, которое подготовляло революцию 1848 года. И хотя Зейдельман не дождал до революции, он был участником передовой фаланги бойцов, борющихся за переделку действительности. Его путь был свободен от компромиссов. Исключительно последовательно он утверждал принципы реалистического искусства, ведя борьбу со всякого рода обещавшими традициями и штампами. Своей творческой практикой он способствовал формированию теории реалистического актерского искусства. Не случайно первым видным немецким теоретиком реалистической игры был тот самый Генрих Теодор Рётшер (1803—1871), который был и первым биографом Зейдельмана. Его книгу «Искусство драматического исполнения» (1841) Зейдельман назвал «Библией актера».

РЕЖИССУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1

Наряду с актерским искусством в Германии первой половины XIX века делает значительные успехи также режиссура. Она продолжает традицию режиссуры писателя-драматурга, начало которой положила деятельность Гёте и Шиллера в Веймарском придворном театре.

Наиболее видными из драматургов-режиссеров первой половины XIX века были Людвиг Тик и Карл Иммерман.

Драматические произведения Тика, написанные в первый период его деятельности, не стали достоянием театра. Практическая же работа Тика в Дрезденском и Берлинском театрах, которая развернулась позднее, когда он пьес уже не писал, оказала глубокое и продолжительное влияние на развитие немецкой режиссуры. В этой области он выступал не только как практик, но и как теоретик. Театрально-эстетические взгляды Тика имеют четкую романтическую основу.

Цель театрального искусства Тик видел в создании мира поэтического вымысла, который он называет «иллюзией». Задача театрального искусства заключается в том, чтобы будить фантазию зрителя, чтобы он сочинял вместе с поэтом, участвуя в театральной игре. Происходящее на сцене, с точки зрения Тика, ни в коем случае не должно восприниматься как действительность. Для создания истинного эстетического наслаждения необходимо «ироническое возвышение» актера над создаваемыми им образами. Но так как зритель является соучастником театральной игры, то «ироническое возвышение» должно сохраняться и у него.

Понимание Тиком сущности театральной «иллюзии» хорошо раскрывается в его высказывании по поводу существовавшего в старинном английском театре обычая исполнения женских ролей молодыми людьми. Тик одобряет этот обычай, так как при этом условии актер должен всегда играть, а не изображать самого себя, а зритель всегда будет сознавать, что перед ним игра, а не действительность.

С этих романтических позиций Тик воспринимает и Шекспира, в котором его привлекает прежде всего огромная сила и неистощимость фантазии. Именно потому излюбленными Тиком драмам и Шекспира были «Буря» и «Сон в летнюю ночь».

Тик ценит Шекспира за прихотливую композицию его произведений, за его искусство «драматической перспективы», то есть чередования основных возвышенных и «проходных» комических сцен, которые служат, с одной стороны, «разрядкой» для

зрителя, а с другой стороны, должны поддерживать у него ощущение театральной игры, необходимое для создания театральной иллюзии.

Однако, исходя из романтического понимания театра в целом. Тик приходит к требованию правдивости в актерском искусстве, ибо только в таком случае может быть достигнута иллюзия. Тик требует от актера искренности чувства, но в то же время, исходя из учения об иронии, он полагает, что актер должен «возвышаться над ролью, чтобы не впасть в пошлую натуральность».

Особое значение Тик придавал сценической речи. «Учиться говорить» со сцены — такова была главная задача, которую он ставил перед актерами. Выступая одновременно против веймарской декламационности и против бытовой сниженности школы Ифланда, Тик требовал от актера естественного разговорного тона, сохранения темпа и ритма разговорной речи, поисков для каждого драматического произведения и для каждого характера своей речевой формы.

Если в вопросах «внутренней» режиссуры, то есть в работе с актером, Тик имел таких предшественников, как Лессинг и Гёте, то в области «внешней» режиссуры, в вопросах устройства и оформления сцены, он был подлинным новатором.

Мысли Тика о реформе сцены вытекали не только из его стремления найти способ сценического воплощения шекспировских драм без сокращений и искажений, обусловленных ограниченностью сцены-коробки, но также из его отрицательного отношения к устройству современного театрального здания, в основу которого положена структура итальянского придворного театра. Зрители располагаются в этом здании по строго ранговому принципу. Обладатели лучших мест могут обозревать большую часть зала и, что не менее важно, могут быть обозреваемы всеми. Во время спектакля театральный зал не затемняется, а, напротив, ярко освещается. Все это рассеивает внимание зрителя, он перестает воспринимать тонкие нюансы в игре актера, а сами актеры, приспосабливаясь к огромным масштабам сцены и зрительного зала, теряют в своем исполнении чувство художественной меры.

Пышность театрального здания совершенно не соответствует убогому репертуару театров. Легкие комедии французского образца ставятся в театре, более пригодном для оперно-балетных спектаклей. Здание драматического театра должно отличаться меньшими размерами и строиться на основе иных художественных принципов.

Тик считает, что оформление спектакля ни в коем случае не должно иметь самодовлеющего значения. Пышное оформление подходит лишь для оперно-балетного спектакля, а не для драмы.

Тик предлагает отказаться от живописных перспективных декораций и коренным образом перестроить сцену, приблизить ее к ренессансной сцене, развернутой в ширину, а не в глубину и ограниченной сзади архитектурно разработанной стеной. Планировка персонажей на сцене тоже должна развиваться не в глубину, а в ширину. Сценическая картина представляется Тиком в виде рельефа.

Исходя из того, что зритель должен быть соучастником спектакля, Тик стремится поставить актера в непосредственную близость к зрителю.

Тик указывает, что присущий шекспировской драме принцип «сценической перспективы» требует такого устройства сцены, которое позволило бы одни картины пропускать быстро, не фиксируя на них внимания зрителей, а другие, наоборот, выдвигать, акцентировать. На итальянской сцене это невозможно, так как она требует особых декораций для каждого места действия, а частые перемены декораций связаны с большими паузами, разбивающими впечатление. Исключение же «проходных» сцен приводит к тому, что уничтожаются художественные достоинства пьесы, а иногда даже ее смысл. На примерах сценических обработок Шрёдера («Король Лир»), Гёте («Ромео и Джульетта»), Шиллера («Макбет») Тик показывает, что эти обработки нарушают замысел Шекспира.

Теоретические опыты Тика по реконструкции староанглийского театра изложены в двух его работах, относящихся к 1836 году: «Бен Джонсон и его школа» и новелла «Юный столяр». В первой работе Тик дает историческую реконструкцию театра «Фортуна», а во второй делает опыт реконструкции шекспировской сцены, стремясь использовать староанглийскую сцену для современного театра.

Кружок любителей собирается поставить в старинном рыцарском зале замка комедию Шекспира «Двенадцатая ночь» и для этой цели строит сцену по длинной стороне зала, так что зрители сидят в непосредственной близости от нее. Сцена состоит из трех частей: передней (просцениума), задней и верхней. Передняя сцена представляет собой широкое и неглубокое пространство, по обеим сторонам которого расположены двери. Задняя сцена, которая значительно уже просцениума, отделена от него несколькими ступенями, на которых установлены две ионийские колонны, поддерживающие верхнюю сцену. Задняя сцена используется в данном спектакле как комната и садовая беседка, из которой наблюдают за Мальволио. Верхняя сцена не обыгрывается и используется для музыкантов; в других спектаклях она используется как крепостная башня, спальня Джульетты и т. д.

Новшеством Тика в данной реконструкции являются две широкие лестницы, соединяющие справа и слева переднюю сцену с верхней сценой и устанавливаемые Тиком из режиссерских соображений. Лестницы эти используются Тиком для планировки массовых сцен, чтобы произвести впечатление большей массы, не прибегая к большому количеству статистов. «На лестнице располагались собрания совета и парламенты,— пишет Л. Тик:— с несколькими фигурами сцена казалась наполненной, так как пространство справа и слева было ограничено, и можно было представить себе скамьи еще продолжающимися».

Добиваясь единства сцены и зрительного зала, Тик считает излишним существование главного занавеса, но предлагает сохранить внутренние занавесы, которые могут закрывать верхнюю и заднюю сцены. Хотя Тик предлагал помещать на задней сцене живописные декорации, все же в целом он стремился отказаться от иллюзорной декорации и утверждал условную сцену, сохраняющую структурные основы староанглийского театра.

К той же условности приходит Тик и в области сценического костюма. Он полагает, что стремление к исторической точности в костюмах будет лишь отвлекать зрителя от игры актера. Кроме того, многие из исторических костюмов некрасивы, часто даже уродливы. А кроме того, в драмах на историческом материале драматурги всегда разрешают современные проблемы и насыщают эти драмы духом своего времени.

Поэтому Тик приходит к следующему выводу: «Каждое искусство имеет свою собственную правду и совершенно не знает той действительной правды, которая лежит вне его... Словом, есть театральный костюм, точно так же как есть костюм живописный и скульптурный; умный актер очень мало будет отступать от него, для того чтобы оттенить тот или другой народ или остро очерченный характер; но эти изменения будут сохранять общую основу, пластический и живописный театральный костюм с такими шляпами, плащами, камзолами и сапогами, которых, пожалуй, никогда не носили».

Вся театральная теория Тика проникнута романтическим мировоззрением. Стремясь к созданию на сцене мира поэтического вымысла, Тик хочет утвердить игровой театр, подчеркнуть условность театрального искусства, освободить декорацию и костюм актера от элементов, связывающих их с действительностью. Именно поэтому высказывания Тика привлекли внимание теоретиков условно-эстетического театра конца XIX и начала XX века.

Непосредственная связь с театром установилась у Тика лишь в 1825 году, когда он был приглашен на должность драматурга Дрезденского придворного театра. В Дрезден Тик переехал в 1819 году и прожил в этом городе почти четверть века (до 1842 года).

Дрезден не был в это время значительным художественным центром. У Тика образовался круг его почитателей, который еще более расширился, когда Тик начал устраивать в своем доме знаменитые «вечера чтения». Люди из отдаленных частей страны приезжали в Дрезден специально для того, чтобы послушать мастерское чтение Тика. Ревностными посетителями этих вечеров вскоре стали актеры, получавшие здесь наглядные уроки художественной речи. Ученик Гёте актер Пий Александр Вольф писал Тику под впечатлением его чтения: «Лучший театр в Германии теперь в вашей комнате, у вашего круглого стола. Здесь ансамбль, стиль, гармония, вдохновение, юмор и все, чего можно только желать».

«Вечера чтения» Тика служили пропаганде не только его театрально-эстетических взглядов, но и классиков мировой драматургии. Большое значение имело также ознакомление широких кругов с драматургией Клейста.

Огромная популярность «вечеров чтения» заставила руководство Дрезденского придворного театра привлечь Тика к практической театральной работе. В 1825 году генеральный директор этого театра барон фон Люттихау предложил Тику занять должность драматурга придворного театра.

Назначение это давало надежды на то, что Дрезденский театр станет ведущим в Германии. Однако уже с самого начала положение Тика в театре было неопределенным. Его функции заключались лишь в «консультации и помощи» по литературной части. Хотя он был обязан присутствовать на репетициях и давать наставления молодым неопытным актерам, но официально актеры не обязаны были ему подчиняться.

Режиссеры Дрезденского театра (Юлиус, Верди, Паули) оказались неспособными воспринять и реализовать идеи Тика, а многие актеры принимали его указания как проявление чудачества и каприза.

Кроме того, в 1827 году Тик возобновил свою работу в «Дрезденской вечерней газете» и большую часть своих статей посвящал актерам придворного театра. Это привело к тому, что против Тика начались интриги со стороны актеров, как это было в свое время с Лессингом.

В лице генерального директора Люттихау Тик тоже не нашел нужной поддержки. Осторожный и робкий человек, Люттихау больше всего боялся новшеств, ломающих установленные традиции и могущих вызвать споры.

Все это привело к тому, что уже с 1832 года Тик перестал принимать активное участие в работе театра, хотя и сохранял официальное звание его драматурга. Тем не менее Тик оказал известное влияние на Дрезденский театр. Труппа театра обогатилась многими выдающимися актерами, приглашенными по инициативе Тика, а репертуар — рядом новых спектаклей. Но, будучи связан в Дрездене существующей формой сцены-коробки, Тик не мог осуществить своей идеи реформы сцены и вынужден был искать компромиссных решений. О том, как действовал Тик в этих трудных условиях, показывают его сценические обработки Шекспира для Дрезденского театра («Гамлет», 1820; «Король Лир», 1824; «Макбет», 1836). Эти обработки показывают, что Тик, стремясь избежать частых перемен, старается по мере возможности не исключать отдельные сцены, а соединять их в одной декорации. Постановка «Макбета» (в которой двадцать восемь сцен сведены к двенадцати) интересна в том отношении, что Тик пытается соединить все сцены в замке Инфернес в одной декорации, которая напоминает трехчастное членение староанглийской сцены: на заднем плане сцены он устанавливает две лестницы, ведущие в верхние комнаты (верхняя сцена), между лестницами он располагает заднюю сцену, на которой планируется сцена пира; передняя сцена изображает двор замка.

Таким образом, и в этих трудных условиях Тик стремится реализовать свои идеи, хотя и не в полном виде. Более благоприятная обстановка у Тика создалась на последнем этапе его жизни.

В конце февраля 1841 года шестидесятилетний Тик получил от прусского короля Фридриха-Вильгельма IV предложение переехать в Берлин, чтобы оказывать помощь своими советами придворному театру. Тик принял это предложение и в конце 1842 года окончательно переселился в Берлин. Теперь Тику были предоставлены широкие полномочия в области составления репертуара и распределения ролей. На него была возложена постановка пьес античных трагиков и Шекспира; весь персонал театра должен был ему беспрекословно подчиняться.

Он начал свою работу в Берлине постановкой «Антигоны» Софокла в театральном зале нового Потсдамского дворца. Сцена-коробка не представлялась Тику подходящей рамкой для выражения художественного своеобразия античной трагедии.

Поэтому он решил применить в оформлении этого спектакля основные принципы устройства сцены античного театра.

С юношеским энтузиазмом взялся Тик за эту постановку, непосредственно руководя всей работой. Он пользовался консультациями филолога Августа Бека в вопросах устройства и оформления сцены, а для композиции хоров привлек композитора Ф. Мендельсона. Премьера состоялась 28 октября 1841 года. Роль Антигоны была успешно исполнена актрисой Крелингер, Креонта играл Ротт, Гемона — Эдуард Девриент, Исмену — Берта Штих. Трудные стихи трагедии актеры благодаря помощи Тика читали превосходно.

Успех спектакля во многом зависел от удачного оформления сцены. Театральный зал Потсдамского дворца с его партером, расположенным в виде амфитеатра, прекрасно подходил для заманного Тиком устройства сценической площадки, состоявшей из двух частей: полукруглой оркестры для хора и собственно сцены. В центре оркестры находился алтарь, вокруг которого двигался хор; по бокам оркестры были расположены скрытые от зрителя музыканты. Из оркестры двойная лестница из семи или восьми ступеней вела на плоскую сцену, соответствующую античному логейону. На сцене была установлена лишь одна задняя декорация, изображавшая стену дворца Креонта с пластическими колоннами; в стене дворца находились три двери, ведущие во внутренность дворца¹. Тот, кто не выходил из дворца, должен был выйти на оркестру через прилегающие к ней двери, из которых выходил на оркестру и хор, а оттуда должен был подняться по ступеням на сцену. Тик в этой постановке не добивался исторической реконструкции, а стремился создать современный драматически жизненный спектакль. Он использовал в этой постановке и заднюю сцену староанглийского театра: при словах «ты можешь это видеть» открывалась главная дверь дворца, и в нише лежал труп Эвридики. Этот момент производил столь сильное впечатление, что даже строгий филолог Бек примирился с вольностью Тика. Этим спектаклем Тик показал, что он является не только теоретиком, но при благоприятных обстоятельствах может осуществить на практике свои теоретические положения.

В апреле следующего года спектакль этот был перенесен в Берлинский театр. Спектакль способствовал популяризации «Антигоны» Софокла, которую начали ставить и в других театрах (Дрезден, Лейпциг, Мангейм, Мюнхен, Карлсруэ). В новом Потсдамском дворце в последующие годы были поставлены с

¹ В последующих спектаклях на подобной же сцене вместо дверей были повешены занавески.

тем же устройством и оформлением сцены трагедия Еврипида «Медея» (7 августа 1843 года), трагедия Софокла «Эдип в Колоне» (1 ноября 1845 года), а также трагедия Расина «Гофолия».

Теперь Тик мог приняться за постановку шекспировского спектакля, о которой мечтал всю свою жизнь. 14 октября 1843 года в новом Потсдамском дворце состоялась премьера поставленной Тиком комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Используя перевод А. В. Шлегеля, Тик сделал сценическую обработку этой пьесы, которая считалась недоступной для сцены. Пять актов оригинала были сведены в три путем соединения всех событий в лесу в один акт (второй). Музыка к этому спектаклю была написана Ф. Мендельсоном.

В этом спектакле Тик осуществил проект реконструкции староанглийской сцены, изложенный в «Юном столяре». Созданная им сцена состояла из трех частей: передней, задней и верхней сцены.

Спектакль имел огромный успех. Через четыре дня он был перенесен в Берлинский театр, где выдержал подряд свыше сорока представлений. Успех спектакля снова способствовал популяризации пьесы, которая в 1844 году была включена в репертуар трех крупных немецких театров — в Лейпциге, Дрездене и Дармштадте.

Третью группу берлинских постановок Тика образуют постановки его собственных произведений «Кот в сапогах» (1844) и «Синяя борода» (1846). Но в этих спектаклях было меньше экспериментального начала и режиссерского новаторства — обе названные постановки были осуществлены на обычной сцене с использованием наличных декораций.

Прогрессирующая дряхлость и болезнь заставили Тика зимой 1846/47 года отказаться от практической театральной работы. Шекспировские постановки этого сезона («Юлий Цезарь», «Кориолан», «Много шума из ничего», «Комедия ошибок» и «Двенадцатая ночь») прошли уже без его участия.

Постановки Тика остались лишь событиями дня и не вошли в репертуар. Но идеи Тика, руководившие им в этой работе, будили театральную мысль его времени и способствовали выведению немецкого театра из того состояния косности и рутины, в котором он пребывал.

3

Одной из самых ярких и значительных страниц в истории немецкого театра первой половины XIX века явилась режиссерская деятельность К. Иммермана в Дюссельдорфе.

Подобно Гёте и Тику, Иммерман занялся практической театральной работой, уже пройдя большой писательский путь. Но наиболее отчетливо творческая эволюция Иммермана раскрывается именно в его режиссерской деятельности, оставившей крупный след в истории немецкого театра.

Когда Иммерман в марте 1827 года прибыл в Дюссельдорф, куда он был назначен на должность уголовного судьи, он нашел там городской театр, в котором играла труппа антрепренера Деросси. Жалкий репертуар этого театра, наскоро сколачиваемые спектакли и грязное полуразрушенное здание, перестроенное из литейного завода, находились в резком контрасте с высокими художественными запросами интеллигенции этого города. Центром этой интеллигенции была Дюссельдорфская Академия художеств, директором которой был талантливый художник Вильгельм Шадов. В доме Шадова Иммерман встретил радушный прием и вскоре стал душой всего кружка художников. Позднее к этому кружку присоединились композитор Феликс Мендельсон, приглашенный в Дюссельдорф в качестве городского музыкального директора, и драматург Христиан Дитрих Граббе, которому Иммерман протянул руку помощи в тот момент, когда он находился в крайней нужде. Граббе мы обязаны обстоятельными рецензиями о постановках Иммермана и отдельной брошюрой «Театр в Дюссельдорфе», в которой он изложил краткую историю реформаторской деятельности Иммермана. Общение с этими людьми стимулировало творческую деятельность Иммермана и подготовляло круг людей, оказавших активное содействие его театральной реформе.

Связь с театром установилась у Иммермана в начале 1829 года, когда он был привлечен к постановке своей «Тирольской трагедии». Вторично Иммерман соприкоснулся с театром в марте 1832 года в связи с постановкой торжественного спектакля по случаю смерти Гёте. Одновременно Иммерман развивает театральную деятельность в двух направлениях: в постановке любительских спектаклей на празднествах, устраиваемых художниками, и в организуемых им «вечерах чтения» классиков. Эти чтения и спектакли способствовали повышению интереса к театру в широких кругах населения.

Летом 1832 года, когда городское управление Дюссельдорфа начало капитальную перестройку театрального здания, Иммерман собрал несколько друзей, которым предложил организовать театральный кружок для содействия театру. Этот театральный кружок в составе пятнадцати человек должен был быть «органом образованных людей при театре», направляющим его работу. Он заключил соглашение с Деросси, дал

ему гарантию в том, что две трети всех лож и других мест будут расписаны по абонементу. Соглашение предусматривало также устройство особых подписных классических спектаклей, которые в дальнейшем назывались «образцовыми» или «художественными». Для того чтобы привлечь на свою сторону актеров, кружок образовал специальный премиальный фонд.

Живо ощущая опошление репертуара и связанный с ним упадок актерского искусства, Иммерман считал необходимым «время от времени готовить драматические празднества, которые снова сделали бы сцену столь значительной, как у греков и испанцев». Предвосхищая Вагнера, он мечтал о превращении театрального спектакля в большое праздничное представление — фестшпиль.

В течение первого сезона (1832/33) Иммерман осуществил четыре «образцовых» спектакля: «Эмилия Галотти» Лессинга, «Тихая вода глубока» Шрёдера, «Стойкий принц» Кальдерона и «Принц Гомбургский» Клейста. Все эти спектакли имели большой успех и высоко подняли интерес местной публики к театру.

Дюссельдорфский театр, как и большинство немецких театров этого времени, должен был наряду с драматическими спектаклями ставить и оперные. Иммерману пришлось задуматься над улучшением оперных постановок. Счастливым случаем предоставил ему талантливый помощник в этом деле в лице Мендельсона. Это дало ему возможность включить в число «образцовых» спектаклей второго сезона и несколько оперных спектаклей.

В течение второго сезона, 1833/34 года, кружку удалось осуществить шесть «образцовых» спектаклей: три драматических («Натан Мудрый», «Мессинская невеста», «Андреас Гофер») и три музыкальных («Дон-Жуан» Моцарта, «Эгмонт» Гёте с музыкой Бетховена, «Водонос» Керубини).

«Образцовые» спектакли укрепили репутацию театра и авторитет Иммермана у публики и у актеров. Теперь можно было подумать о коренных реформах. Уже с самого начала было ясно, что соглашение с Деросси не могло быть продолжительным. Кроме того, было невозможно проводить воспитательную работу с актерами, если каждый сезон состав труппы совершенно изменялся. Поэтому летом 1834 года Иммерман предпринял коренную реорганизацию театрального кружка и всего управления театром.

Кружок был преобразован в акционерное общество с основным капиталом в десять тысяч талеров. Этому акционерному обществу городское управление безвозмездно предоставляло в пользование театрального здания. Управление театром

должно было осуществляться советом, который состоял из представителей городского совета и акционерного общества, интенданта и музыкального директора. Непосредственное художественное и техническое руководство театром принадлежало интенданту. Интендант и музыкальный директор должны были ежегодно отчитываться перед общим собранием акционеров.

Иммерману, работавшему до этого времени бесплатно, было предложено взять на себя управление городским театром. К середине октября труппа была уже сформирована, и 28 октября 1834 года сезон был открыт торжественными увертюрами Вебера и Бетховена и пьесой Клейста «Принц Гомбургский».

Но уже через две недели Иммерману пришлось расстаться с Мендельсоном, который оказался меньшим энтузиастом, чем Иммерман. Фактически Иммерману пришлось самому руководить и оперой. Теперь опера стала тяжким бременем. Поглощая огромные средства, она приводила к дефицитности всего предприятия в целом.

Для того чтобы содержать постоянную труппу, необходимо было обеспечить работу этой труппы в течение летних месяцев. Богатый прирейнский городок Эльберфельд в дальнейшем стал постоянным местопребыванием труппы в летние месяцы. Но эльберфельдская лублика, кроме небольшого кружка революционно настроенной молодежи (к которому примыкали молодой Энгельс и Фрейлиграт), с энтузиазмом относившейся к спектаклям Иммермана, совершенно не оценила его благородных художественных устремлений.

Но Иммермана подстерегали еще более горькие невзгоды. С каждым месяцем перед театром все более отчетливо вырисовывалась угроза финансового краха. Уже в марте 1836 года денежные средства, которыми располагал театр, были исчерпаны, и предприятие погибло бы уже тогда, если бы некоторые друзья театра не поддержали его крупными суммами. Для продолжения своего существования театр должен был располагать ежегодной субсидией в 4000 талеров, но дюссельдорфские меценаты отказались обеспечить эту субсидию и вынесли постановление о закрытии театра 1 апреля 1837 года.

Отказ дюссельдорфских бюргеров от субсидирования театра историк театра Эдуард Девриент склонен объяснить тем, что Иммерман шел в репертуаре на слишком смелые эксперименты, что репертуар его носил чересчур литературный характер. Рассмотрение репертуара Дюссельдорфского театра должно опровергнуть это мнение.

Из 355 спектаклей, осуществленных Иммерманом в течение его трехлетнего руководства театром (1834—1837), лишь одна пятая часть приходилась на классические произведения. Это

восемь шекспировских пьес («Гамлет», «Макбет», «Король Джон», «Король Лир», «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Отелло» и «Юлий Цезарь»), пять пьес Кальдерона («Жизнь есть сон», «Врач своей чести», «Чудодейственный маг», «Саламейский алькальд», «Дочь воздуха»), шесть пьес Гёте («Стелла», «Эгмонт», «Клавихо», «Фауст», «Ифигения», «Брат и сестра»), восемь пьес Шиллера («Мария Стюарт», «Смерть Валленштейна», «Дон Карлос», «Орлеанская дева», «Разбойники», «Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Мессинская невеста»), три драмы Лессинга («Эмилия Галотти», «Минна фон Барнгельм», «Натан Мудрый»), три драмы Клейста («Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн», «Принц Гомбургский»), «Братья» Теренция, «Синяя борода» Тика и три пьесы самого Иммермана («Андреас Гофер», «Алексей», «Тартюф в Германии»). Этими пьесами исчерпывается вся «литературная» часть репертуара Дюссельдорфского театра. В основном же этот репертуар складывался из мещанских драм Коцебу, Шрёдера и Ифланда, из пьес Раупаха, комедий Бауэрнфельда, Раймунда и Нестроя, а также многочисленных развлекательных пьес всевозможных драматургов, как то Бирх-Пфейфера, Анжели, Блюма, Т. Хелля, Гольтея, Тёпфера и других. Кроме того, значительное место в репертуаре занимала опера.

Основная причина гибели Дюссельдорфского театра заключалась в чрезвычайной отсталости немецкого общества в 30-х годах XIX века, в реакции, свирепствовавшей после Июльской революции 1830 года. Сам Иммерман должен был признать, что «драматическое искусство там, где оно процветало, воплощалось под дыханием свободы или будучи оживлено самым высшим, что было в эпохе». Германия была лишена этого оздоравливающего «дыхания свободы», и в конце своей жизни Иммерман должен был прийти к выводу: «Лишь счастливая революция может помочь немецкому театру».

4

Основная историческая заслуга Иммермана — признание им и утверждение в своей практике роли режиссера как идейно-художественного истолкователя драматического произведения.

В режиссерско-педагогической работе Иммерман прежде всего сосредоточил внимание на сценической речи. Это было тем более необходимо, что в современной театральной практике пренебрежение к драматургическому материалу привело, по мнению Иммермана, к преобладанию в игре актера мимического элемента над речевым.

В работе с актерами над речью Иммерман продолжал путь, проложенный Тиком, ведя борьбу в двух направлениях: с «пошлой натуральностью» тона и с пустым трагическим пафосом. Он стремился найти для каждой пьесы соответствующий стиль речевого исполнения и требовал от своих актеров способности понимать стиль пьесы и умения применяться к нему.

Театральный дневник Иммермана говорит о той громадной работе, которую он проводил со своими актерами в области сценической речи. Он старался использовать для этой цели летнее время и выбирал для упражнений пьесы самых различных жанров. Охотнее всего он работал над пьесами Шекспира и Кальдерона. Высокая поэтичность этих драм, их лирическая настроенность, глубина мыслей и чувств должны были отучить актеров от «пошлой натуральности», от обыденности речи. Приступая к работе над постановкой драмы «Стойкий принц», Иммерман стремился создать особую поэтическую обстановку, в которой актеры могли бы полностью погрузиться в мир кальдероновской поэзии: «Шадов предоставил мне для читок монастырски уединенную келью в Академии... Под окнами шумел Рейн, весеннее солнце окрашивало белые стены. Под звуки волн, в розовом сиянии размерялись слоги, устанавливались ударения, разрабатывались оттенки речи».

Метод работы Иммермана с актерами был разработан в целую систему. Работа с актерами по подготовке спектакля распадалась на пять стадий:

1. Режиссер читает актерам пьесу (здесь имеется в виду окончательный сценический вариант пьесы, который Иммерманом подготовлялся уже заранее). Чтение пьесы обычно сопровождалось соответствующим докладом Иммермана.

2. Специальные читки с отдельными актерами, которые заключались в анализе текста роли и разработке ее речевого рисунка.

3. Общая читка пьесы актерами по ролям. Здесь Иммерман добивался стилевого единства речи, причем немалую роль играл речевой показ самого режиссера, к которому Иммерман прибегал лишь в том случае, если он не мог добиться от самого актера самостоятельного исправления тонального рисунка.

4. «Комнатные» репетиции. Если на первых трех стадиях работы с актерами Иммерман шел по пути, проложенному его предшественниками (Экгоф, Шрёдер, Гёте), то «комнатные» репетиции — это совершенно новый этап работы, самостоятельно созданный Иммерманом. Основной целью этих репетиций было стремление добиться живого общения актеров, которое бы устранило всякую ходульность, неестественность движения и мизансцен. На этой стадии работы Иммерман начинал борьбу

с ремесленной рутинной и штампами, со всяким «наигрышем». Помещая актеров в «голые, трезвые стены» комнаты, где не витают «фальшивые духи», «демоны» театральности, Иммерман хотел максимально возбудить фантазию актеров, заставляя их играть в воображаемой обстановке и с воображаемыми вещами. В этих условиях должны исчезнуть последние остатки «риторики», вытравленные еще во время чтот.

Этот этап работы больше, чем другие, характеризует режиссуру Иммермана. Он опровергает оценку Иммермана как режиссера, преимущественно культивирующего слово, ибо именно «комнатные» репетиции должны были дать основной толчок построению актерского действия. Иммерман специально вводит этот новый этап для разработки сценического движения и жеста. И в этой области Иммерман делает значительный шаг в сторону реализма по сравнению с веймарской системой режиссуры, основанной на принципах классицизма. В отношении жеста и движения Иммерман был так же свободен от какой-либо догмы, как и в области речи. Репетируя в комнате, Иммерман был далек от того, чтобы склонять актеров к «комнатным» интонациям, жестам и движениям. «Комната» должна была освобождать актеров от рутинной и штампов, а не навязывать им «пошлую натуральность». Принцип сохранения стиля пьесы был руководящим для Иммермана не только в области сценической речи, но и в области жеста и движения.

Только тогда, когда актеры в «комнатных» репетициях находились уже во власти стиля пьесы. Иммерман переходил на сцену, которая теперь уже не представляла больше опасности для актеров. Так наступал финальный этап репетиционной работы.

5. Репетиции на сцене. Мы не имеем сведений о том, как протекали эти репетиции: производились ли они в костюмах и декорациях, существовали ли генеральные репетиции. Иммерман указывает лишь, что спектакль не показывался зрителю до тех пор, пока «каждый исполнитель вплоть до докладывающего слуги делал свое дело настолько хорошо, как это допускают естественность и прилежание».

В распоряжении Иммермана было очень немного времени на подготовительную работу. Если учитывать только постановки классиков, то в среднем на каждый год приходилось девять классических пьес, которые составляли всего одну пятую часть репертуара. Не удивительно поэтому, что на подготовку спектакля «Эмилия Галотти», этого первого режиссерского опыта Иммермана, было затрачено всего семь репетиций: одна читка (общая), четыре «комнатных» репетиций и две репетиции на сцене.

Одним из крупнейших пороков современного немецкого театра Иммерман считал «отсутствие школы и стиля у актеров». Иммерман имел здесь в виду болезнь, все более раз­едавшую театр его времени, — «виртуозничество», стремление актера поставить себя выше исполняемой пьесы, подчинить деятельность всего коллектива исполнению главной роли. В своей работе с актерами Иммерман не преследовал задачи воспитать их в каком-либо определенном направлении, а стремился сделать их восприимчивыми к стилю пьесы и привить им сознание необходимости и умение воссоздать этот стиль. Для этого Иммерману нужно было воспитать в них чувство ансамбля и сознание ответственности не только за исполняемую роль, но и за весь спектакль в целом, так как выделение из ансамбля уже означало потерю стиля.

Необходимость единства спектакля сознавалась еще Эггофом, а вслед за ним Шрёдером и в особенности — Гёте. Создавая свои «Правила для актеров», Гёте думал достигнуть гармонии путем воспитания своих актеров в определенной системе, которая была бы пригодной для любого исполняемого ими драматического произведения.

Иммерман приходит к принципиально новому пониманию ансамбля. Он считает, что актерская игра должна быть поставлена целиком на службу пьесе. Погружение в стиль исполняемой пьесы и приводит к возникновению ансамбля. Актер должен себя чувствовать и осознавать лишь частью того целого — спектакля, в котором воплощается драматическое произведение. Именно это единство и согласованность игры всего коллектива, ощущение целостности спектакля и поразило больше всего публику на первом «образцовом» спектакле Иммермана — «Эмилия Галотти».

Для проникновения в стиль драматического произведения нужно было отбросить рутину, ремесленные приемы амплуа. Иммерман распределял роли, исходя из индивидуальных качеств актеров, не считаясь с их амплуа.

В течение трех лет своего управления театром он воспитал целую группу актеров, которых ему удалось освободить от ложного пафоса и риторики, от аффектации и преувеличений. Уже на спектакле «Эмилия Галотти» зрители с удивлением увидели, что актеры на сцене «говорят и ведут себя, как люди, и притом как люди, которых касается разыгрываемое ими действие». Актеры Дюссельдорфского театра не отступали от реалистических позиций даже при исполнении пьес Шиллера и Кальдерона, хотя они и находили своеобразные выразительные средства для каждого из этих драматургов.

Основное ядро труппы Иммермана состояло из молодых актеров. Распространившаяся молва о его театре привлекала молодежь, стекавшую из других городов. Его собственная преданность делу увлекала и актеров. На репетициях, происходивших с раннего утра до трех часов пополудни и нередко продолжавшихся после спектакля до глубокой ночи, царили серьезность и воодушевление. Суровой зимой в холодном театре все репетиции от первой до последней проводились полным голосом, без суфлера, так как актеры являлись уже на первую репетицию с полным знанием текста... На репетициях соблюдалась с начала до конца полная тишина. «В тот момент, когда Иммерман занимал свое место на просцениуме,— сообщает один из членов его труппы,— маленькое старое здание как будто превращалось в святилище».

Сам Иммерман с большой любовью говорит о своих актерах, психологию которых он хорошо изучил и к слабостям которых относился с добродушной снисходительностью.

Актеры на деле доказали Иммерману свою преданность в тот момент, когда театр находился накануне ликвидации. Уже зная о предстоящем закрытии театра, они с энтузиазмом продолжали работать. Со сверхчеловеческим напряжением они в течение одного месяца подготовили четыре новых спектакля — «Эгмонт» Гёте, «Юлий Цезарь» Шекспира, «Ифигения» Гёте, «Гризельда» Гальма,— для того чтобы «театр умер во славе».

5

Иммерман далеко опередил театральную практику своего времени, используя ряд новых постановочных приемов. Однако оформление спектакля никогда не имело у Иммермана самоудовлетворяющего значения. Он был далек от той пышной «обстановочности», которая утвердилась на многих придворных сценах Германии. В оформлении, как и в других компонентах спектакля, Иммерман добивался сохранения стиля пьесы. Поэтому при инсценировке мещанских драм Ифланда Иммерман показал себя живописцем деталей, так что «зрители чувствовали себя как дома в изображенной на сцене салонной и семейной обстановке». Напротив, инсценируя произведения Кальдерона, он соперничал с автором в яркой красочности оформления.

Несмотря на то, что Дюссельдорфский театр располагал весьма скромными средствами, Иммерман сумел достигнуть высокого художественного уровня оформления. Культура спектакля находилась на такой высоте, какой не достиг ни один немецкий театр этого времени.

Уже при перестройке театра был заказан новый фонд декораций знаменитому берлинскому художнику-декоратору Карлу Вильгельму Гропиусу (1793—1870) — основоположнику театрально-декорационной живописи в Германии. В своем творчестве Гропиус следовал примеру французской театрально-декорационной живописи его времени (Дагерр, Сисери, Деплешен и другие), в которой стремление к историческому правдоподобию сочеталось с романтически красочной и яркой живописностью. Основная заслуга Гропиуса заключается в утверждении историзма в театрально-декорационной живописи. Таким образом, в отношении декорационного фонда Иммерман уже с самого начала своей деятельности в Дюссельдорфском театре был поставлен в хорошие условия. Однако определяющее значение для Иммермана имели не эти стандартные декорации, а те индивидуальные декорации, которые писалась для отдельных его постановок. Связь с дюссельдорфскими художниками у Иммермана установилась задолго до того, как он начал свою театральную деятельность. Он сумел заразить их интересом к драматургии, которая питала их творческую фантазию и поставила перед ними новую задачу использования в живописи драматических образов. Привлеченные Иммерманом художники не только писали декорации, но делали эскизы костюмов, участвовали в подборе реквизита и в создании бутафории, а также — в расположении и группировке актеров и статистов. Граббе в своей статье о Дюссельдорфском театре неустанно отмечает высокое качество оформления.

Но, умело пользуясь внешними театральными эффектами, Иммерман отнюдь не увлекался зрелищной стороной спектакля. Напротив, он иронически и даже презрительно относился к той части публики, которая восхищалась зрелищными эффектами больше, чем самим драматическим произведением и актерским исполнением. Прибегая к зрелищным эффектам, Иммерман не отступал от своего основного принципа — следовать во всем духу пьесы. Зрелищные эффекты у него были вполне оправданы стилем исполняемых пьес и вытекали из их сущности.

В постановке «Разбойников» Иммерман вплотную подошел к режиссуре массовых сцен. Задача, стоявшая перед ним, заключалась в том, чтобы при помощи весьма ограниченного количества статистов («пятидесяти солдат») и скромных материальных ресурсов («нескольких фунтов пороха») инсценировать большое сражение. Из описания Иммермана можно увидеть те основные методы и приемы, при помощи которых он эту задачу разрешил. Прежде всего он располагает на сцене пратикабли (глыбы скал, развалины старого замка, высокую

дорогу, деревья), которые сужают сценическую площадку и тем самым увеличивают удельный вес людской массы, служат прикрытиями для сражающихся и являются опорными пунктами для построения различных групп. Далее он вводит разнообразное звукооформление (роговая музыка, слова команды, ружейные залпы, воинственный вой, треск от обрушивающихся развалин, пушечный выстрел, взрыв пороховой бочки) и светооформление (красное зарево после взрыва). Наконец, он динамизирует действие, строя его на контрастах и вводя интермедийные сцены.

Искусство композиции массовых сцен заключается, по Иммерману, в том, чтобы данное количество статистов расставить в возможно более различных комбинациях друг к другу и в возможно более разнообразных положениях каждого из них в отдельности. Этим достигается, с одной стороны, представление у зрителя о том, что на сцене действует значительно большее количество людей, чем это было на самом деле, а с другой стороны,— впечатление жизненности и естественности поведения массы.

Иммерман стремился по возможности индивидуализировать массу. Особенно ярко это стремление выразилось в «Лагере Валленштейна». Иммерман широко использовал в этом спектакле разнообразные диалекты и интонации, которые создавали у зрителя яркое представление о национальной многоликости войска Валленштейна.

Историческая заслуга Иммермана в области режиссуры массовых сцен заключается не только в их тщательной разработке, но в принципиально новом методе их построения. До Иммермана постановщики массовых сцен стремились преимущественно к количественному воздействию массы, заполняя сцену огромной толпой статистов. Иммерман стал на иной путь: маневрируя малым количеством статистов, он путем соответствующего оборудования сценической площадки, разнообразными комбинациями групп, индивидуализацией массы достигал значительно больших эффектов.

Большое значение Иммерман придавал планировке персонажей на сцене. Анализ ремарок его собственных пьес говорит о том, что Иммерман еще в процессе создания пьесы живо представлял себе расположение и движение персонажей на сценической площадке. Этим режиссерским видением Иммерман обладал в высокой степени. В планировках, в построении мизансцен он оставался верен своему принципу — служению драматическому произведению, его сценическому раскрытию.

Особый интерес представляет мизансцена «Мышеловки» в «Гамлете». Критикуя обычно принятую «безмозглую» мизан-

сцену, когда маленькая сцена устанавливается на заднем плане, король со всем своим двором располагается перед этой сценой вплоть до первой кулисы с поворотом в профиль к зрителю, а Гамлет у противоположной первой кулисы, где в силу необходимости помещают также и Офелию, Иммерман отвергает это решение по двум причинам: 1) благодаря такой планировке все происходящее на сцене рассматривается зрителем как театральное представление и 2) все действующие лица «парализуются или изолируются» и «вся сцена не имеет никакого фокуса». Однако в то же время Иммерман не приходит и к решению Тика перенести маленькую сцену вперед к зрителю, а короля, придворных и Гамлета поместить на заднем плане, на особом возвышении — эстраде со ступенями, ведущими вниз к маленькой сцене.

В театральном дневнике Иммерман дает следующие пояснения к своей планировке: «Я заставил играть маленькую комедию на импровизированных подмостках, расположенных под тупым углом и увешанных зеленью, которые стояли у первой кулисы слева (от актеров). Никакого занавеса, лишь маленькая беседка и кустарник на этих подмостках, очень умеренного размера; они находились на колесах и при перемене вытаскивались назад. Играющие выходили на них из кулисы. Пышные декорации зала справа находились в контрасте с этой убогой маленькой сценой».

Иммерман стремится при решении сцены «Мышеловки» возможно ярче отделить действие, происходящее на маленькой сцене, от всего остального действия. С этой целью он обращает особое внимание на то, чтобы «деревянные» стихи маленькой комедии отчетливо выделялись своей нелепостью от «содержательных речей» основных персонажей трагедии. Кроме того, он заранее подготавливает зрителя к восприятию «нарочитости» этой маленькой комедии, к тому, чтобы зритель воспринимал «сцену на сцене» как игру. Для этой цели он сцену наставлений Гамлета актерам проводит в той же обстановке, в какой будет происходить спектакль. Гамлет сидит на том кресле, которое на спектакле будет занято королем, а актеры стоят на маленькой сцене в тех же костюмах, в которых они будут играть свою «маленькую комедию». Он видит при этом «своеобразную романтическую прелесть» в контрасте черного костюма Гамлета с «фантастическими» костюмами актеров. Еще раньше, во втором акте, при первом появлении актеров он выпускает актрису, играющую роль королевы в «маленькой комедии», в costume мальчика, напоминая этим также об известном обычае исполнения женских ролей в шекспировскую эпоху мальчиками-подростками.

В целях выделения «сцены на сцене» Иммерман настаивает на показе перед этой сценой пантомимы, предписанной «старой сценической традицией». Пантомима эта, объясняющая содержание «сцены на сцене», была поставлена Иммерманом на музыкале, сочиненной дирижером Дюссельдорфского театра Рицом.

В письме к Эдуарду Девриенту от 11 января 1838 года Иммерман обосновывает необходимость этой пантомимы соображениями психологического порядка. Гамлет намеренно вводит пантомиму, стремясь, с одной стороны, «жарить отчима на медленном огне и этим доставлять ему двойную дозу мучений», а с другой стороны, опасаясь, что «при однократном представлении злодей, дошедший в своем лицемерии до виртуозности, еще может, пожалуй, собраться с силами» и ничем себя не выдать, между тем как вторичного изображения своего преступления он уже выдержать не сможет. Кроме того, Гамлет учитывает, что на придворных спектаклях знатные лица невнимательно следят за ходом действия и готовы проболтать целый акт. Поэтому он страшится тем, что дает двойное изображение тех же событий.

Иммерман считает, что постановка пантомимы не только не расколodит зрителя, но чрезвычайно усилит воздействие этой сцены на него. Пантомима чрезвычайно обогатит всю сцену тонкими психологическими нюансами, выражаемыми в мимике основных персонажей.

В театральном дневнике Иммермана указаны и некоторые другие планировочные моменты в постановке «Гамлета». Особый интерес представляет решение Иммерманом появления тени отца Гамлета в третьем акте, в сцене Гамлета с королевой. Эта сцена обычно решалась таким образом, что Гамлет держал в руке портрет обоих братьев, а тень появлялась на сцене. Иммерман нашел более интересное решение: портреты обоих королей в натуральную величину были расположены по обеим сторонам двери. Когда Гамлет указывал на портреты, портрет старого Гамлета исчезал, и в рамке за белым флером показывался причудливо освещенный дух в сверкающем серебряном одеянии. Когда он должен был исчезнуть, портрет снова выдвигался вперед. Это видение было похоже на туманное облако и производило столь сильное впечатление, что возбужденной фантазии зрителей казался ожившим также портрет убийцы.

Светооформление играло значительную роль также в других спектаклях Иммермана, несмотря на то, что оно имело мало-совершенную техническую базу. По поводу постановки «Фауста» Иммерман замечает в своем театральном дневнике (запись от 8 ноября 1835 года): «Когда занавес открылся, я испытал своеобразное удовольствие. Склоненное над книгой лицо Фау-

ста, освещенное ярким светом лампы в угрюмой сумрачной рабочей комнате, удовлетворяло поразительнейшему взгляду Рембрандта». Это высказывание характерно тем, что здесь проявляется стремление Иммермана дать не общий ровный «безразличный» свет на сцене, а высветить определенные части сцены, добиться игры света и тени. В процессе создания своих спектаклей Иммерман всегда учитывает воздействие света, отмечая в ремарках различные световые нюансы.

Не меньшую роль в постановках Иммермана играет и звукооформление. Прежде всего Иммерман нередко вводит музыку, пользуясь помощью такого выдающегося композитора, как Ф. Мендельсон-Бартольди, который написал музыку к спектаклям «Стойкий принц», «Андреас Гофер», «Бояре». После ухода Мендельсона из театра Иммерман пользуется помощью его заместителя Рица.

Музыка в спектаклях Иммермана несла разнообразные функции: иллюстрирующую национальные черты в произведении (тирольская народная песня, французский марш, песня русских бояр), эмоционально-психологическую («мелодрама», предсмертная песня короля Джона), ритмическую (маршевая музыка) или заменяющую шумовое оформление (музыка сражения). Кроме того, Иммерман пользовался музыкой в виде вступления к спектаклю (увертюры), создающего определенное настроение у зрителя.

Значительно более широкое место в постановках Иммермана занимал звукомонтаж как на сцене, так и за сценой. В этой области он был подлинным новатором. Так, в постановке «Лагерь Валленштейна» Иммерман использовал новый режиссерский прием «акустической перспективы», получивший в дальнейшем широкое распространение. Он заключается в том, что зритель еще до открытия занавеса вводится в обстановку действия соответствующим звукомонтажом. «В пьесах подобного драматического жанра, — пишет Иммерман, — следует прежде всего возбудить фантазию зрителей, чтобы они поверили в то, чего они не видят. Поэтому перед поднятием занавеса я приказал дать на сцене сигналы, которым ответили далеко за сценой, в саду — барабанная дробь и звуки труб. Этим способом я предполагал завоевать большое поле для воображения зрителя». Сценические ремарки Иммермана к его собственным пьесам — также содержат многочисленные указания на шумы и звуки на сцене и за сценой.

Все эти средства использовались Иммерманом в условиях сцены-коробки обычного типа. Однако сцена эта его далеко не удовлетворяла, и Иммерман вслед за Тиком думал о ее реформе. Еще в 1831 году Иммерман при посещении Тика в



Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира. Постановка К. Иммермана. Дюссельдорф, 1840 г.

Дрездене познакомился с его работами по изучению староанглийской сцены. В своих «Путевых записках» Иммерман, отмечая то огромное впечатление, какое произвели на него эти идеи Тика, развивает мысль о том, что староанглийская сцена имела большие преимущества по сравнению с современной сценой-коробкой. На староанглийской сцене «может выступить тонкая жизнь души, остроумная шутка не прозвучит слишком жидко, нежное, чудесно прихотливое творение истинной фантазии не будет блуждать, подобно чужестранцу, в пустом пространстве». В заключение Иммерман пишет, что он должен «признать полную правоту Тика, что Шекспир может быть понят лишь посредством этой прелестной сцены».

Эти первые впечатления от общения с Тиком в дальнейшем приводят Иммермана к выводу, что принципы староанглийской сцены могут быть использованы не только для постановок пьес Шекспира, но и для постановки любых пьес, требующих чередования интерьера и экстерьера.

Однако эту мысль Иммерману удалось осуществить лишь значительно позднее — на карнавальном празднике 1840 года, организованном дюссельдорфскими художниками. Окрыленные успехом «Лагеря Валленштейна», они обратились вновь к испы-

танному руководству Иммермана. Мысль о постановке комедии «Двенадцатая ночь» возникла у них не случайно. Ведь именно эту шекспировскую комедию использовал Тик в своей новелле «Юный столяр» для того, чтобы дать развернутое описание реконструированной им шекспировской сцены. Иммерман принял на себя сценическую обработку текста и руководство всей подготовительной работой, к которой был привлечен талантливый архитектор Вигман для проектирования новой сцены. Подготовительные работы начались в январе, а 29 февраля на маскарадном празднике перед небольшим количеством зрителей (около 200 человек) Иммерману удалось с большим успехом осуществить свой интереснейший эксперимент.

Следуя за Тиком, Иммерман практически осуществил его мысли за три с половиной года до того, как сам Тик получил возможность это сделать в своей постановке «Сна в летнюю ночь» (1843). Тем самым положено было начало новому движению в области реконструкции сцены, завершившемуся постройкой архитектором Лаутеншлегером в Мюнхене в 1889 году постоянной шекспировской сцены по планам шекспироведов Жене и Савитса.

Иммерман на жалкой технической базе своего театра фактически использовал все те средства сценической выразительности, которыми пользуется новейшая режиссура, поставив их на службу своей основной художественной задаче — реалистическому воплощению драматического произведения.

ДРАМАТУРГИЯ 1848—1870 ГОДОВ

1

Революция 1848 года была подготовлена в Германии революционным общественным движением 1840-х годов и растущим недовольством широких народных масс. Разъединенная Германия по-прежнему изнемогала под пятой «карликовых» королей, князей, герцогов и графов, властвовавших в многочисленных мелких государствах страны. В 1847 году в Берлине и Саксонии произошли в связи с голодом так называемые «картофельные бунты», беспощадно подавленные правительственными войсками. Это было первым сигналом для объединения немецкого народа в борьбе за свержение многочисленных монархий, за воссоединение германского государства.

Революция 1848 года, происшедшая в Париже в феврале, прозвучала призывным набатом в Германии. Уже в начале марта начались восстания в южной Германии — в Бадене, Ман-

гейме и Мюнхене. 18 марта к повстанцам южногерманских городов присоединился берлинский пролетариат, вступивший в ожесточенные баррикадные бои с прусскими воинскими частями.

Незадолго до начала революции, в феврале 1848 года, произошло крупнейшее событие в истории революционного движения — в Кельне был издан «Манифест Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса. В октябре 1848 года ими был создан Союз коммунистов — наиболее передовая партия Германии. Тогда же начала выходить «Новая Рейнская газета», руководимая К. Марксом и Ф. Энгельсом. «Это было революционное время, — писал Энгельс, — а в такое время работать в ежедневной печати — наслаждение. Воочию видишь действие каждого слова: видишь, как статьи буквально бьют, словно гранаты, и как взрывается выпущенный снаряд»¹.

Под напором народных масс правительства отдельных германских государств вынуждены были пойти на уступки. Так, например, в Берлине было создано Национальное собрание, на первых порах широковещательно объявившее об удовлетворении требований революционного народа.

Однако роковым для германской революции 1848 года было участие в ней буржуазии, которая, испугавшись мощного народного порыва, вступила в переговоры с правящими юнкерскими кругами и день за днем предавала народное дело.

Когда 14 июня 1848 года рабочие штурмом взяли берлинский арсенал, правительственные войска при попустительстве буржуазии разгромили и обезоружили их. В ноябре того же года Национальное собрание было разогнано.

Но германский народ не сдавался. Весной 1849 года революционная волна перекинулась в Саксонию, южную Германию и Рейнскую область. В Дрездене шли баррикадные бои, саксонский король вынужден был бежать. Однако ввиду раздробленности революционных действий народа силы реакции начали подавлять восстание за восстанием, и к концу 1849 года революционное движение в Германии было фактически разгромлено.

Громадной помехой для германской революции оказалась разьединенность восстаний, происходивших то в одном, то в другом германском государстве, а также разобщенность рабочих, не сумевших объединиться для массового сокрушительного удара по силам реакции.

Заветные мечты революционеров о создании единой германской республики рухнули. На общественно-политическую арену вышла германская буржуазия, вступившая в тесный союз с юнкерским дворянством.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 68.

Революция 1848—1849 годов, захватившая народные массы и передовые общественные круги Германии, нашла яркое отражение во всех областях культуры, в том числе и в театральном искусстве. На сценах начали ставиться пьесы, выражавшие свободолюбивые чаяния народа.

Во многих немецких театрах шла пьеса Г. Лаубе «Ученики школы Карла». Берлинцы в революционные дни горячо аплодировали «Уриэлю Акосте» Гудкова, а «Вильгельм Телль» Шиллера вызывал политические демонстрации зрителей, которые рукоплескали при словах Штауфахера: «Нет, и насилью должен быть предел». Бурный отклик находили слова Гёца в трагедии Гёте «Гёц фон Берлихинген»: «Государи не оставят маленького человека в покое, пока не зажмут его в кулак».

В дни революции было создано также несколько новых революционных драм, отвечавших духу времени. В разных театрах страны ставились драмы Роберта Грипенкерла «Максимилиан Робеспьер» и «Жирондисты», изображавшие события Великой французской революции 1789—1794 годов.

После поражения революции наступила беспросветная реакция. Среди германских государств выдвинулось прусское королевство, распространившее свое бюрократически-юнкерское влияние на всю страну. Буржуазия, объединившись с чиновным дворянством, начала поход против поверженного пролетариата и его передовых представителей. «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма. Все силы старой Европы объединились для священной травли этого призрака: папа и царь, Меттерних и Гизо, французские радикалы и немецкие полицейские»¹.

После поражения революции 1848 года в Германии «исчез старый дух ни перед чем не останавливающегося теоретического исследования. Его место заняли скудоумный эклектизм, боязливая забота о местечке и доходах, вплоть до самого низкопробного карьеризма»².

Все большее распространение получали в немецкой литературе и в искусстве дух филистерства, апологетика типично буржуазных взглядов и общественных отношений.

Немецкая буржуазия приступила к созданию крупной промышленности, Германия приобретала отчетливые черты капиталистического государства. Акционерные общества, наживавшиеся на постройках железных дорог и пароходов, объединение частных хозяев в мощные концерны, спекулятивная горячка — вот во что вылились расплывчатые мечты энтузиастов «Молодой Германии» о создании новой жизни.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 423.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 316—317.

Буржуазия окрестила домарксовских идеологов «бесплодными мечтателями» и самоуверенно вступила на путь создания «своей» культуры, проникнутой филистерством и духовным застоём.

Великие реалисты Франции и Англии — Стендаль, Мериме, Бальзак, Диккенс и Теккерей поднимали в эти годы свои голоса против бесчеловечности новых буржуазных отношений, в Германии же Геббель и Шпильгаген, Фрейтаг и Людвиг склонились перед духом буржуазной ограниченности. Уход от больших общественных проблем, волновавших литературу и искусство Германии 1830-х и 1840-х годов, замыкание в интересах личного благополучия и воспевание патриархальности — таков круг основных литературных интересов немецких писателей 1850-х и 1860-х годов. Социальная проблематика была заменена узкоморальной, мерилом добра и зла объявлялась мещанская добropорядочность, а ее нарушение приводило, по мысли писателей, к неминуемой катастрофе.

К. Маркс глубоко вскрыл сущность жизни Германии тех годов: «Вы не можете ни жить, ни умереть, ни вступить в брак, ни написать письмо, ни думать, ни печатать, ни открывать торговое дело, ни учить, ни учиться, ни созвать собрание, ни построить фабрику, ни эмигрировать, ни делать что бы то ни было без... разрешения властей»¹.

Разъединенные и разбитые рабочие массы Германии переживали тяжелое время. В ноябре 1852 года Союз коммунистов был полицейскими властями официально запрещен.

Не случайно I Интернационал создан К. Марксом не в Германии, а в Лондоне (1864), а последующие съезды и конференции Интернационала происходили в Англии, Франции, Швейцарии и Бельгии.

Существовавшие в Германии рабочие «просветительные общества» носили либеральный характер, и только к концу 1860-х годов началось сближение некоторых из них с I Интернационалом.

Господствующим направлением в немецкой литературе и театре 1850-х и 1860-х годов был буржуазный реализм, связанный с идеологией либеральной буржуазии. Примиренческие настроения, распространение обывательски-филистерских взглядов и объективистское описание событий без какой-либо попытки объяснить и раскрыть сущность социальных явлений — вот что лежало в основе литературных произведений этого периода.

В философском отношении немецкая литература 1850—1860-х годов следовала позитивизму О. Конта и И. Тэна. Не-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 12, стр. 632.

обходимость подчинения человека окружающей среде и ее требованиям — таков идейный принцип большинства немецких драматических произведений послереволюционного периода.

Ф. Энгельс писал Паулю Эрнсту 5 июня 1890 года, что в немецком мещанстве надо видеть «не нормальный исторический этап», а доведенную до крайности карикатуру, своего рода вырождение. В этом же письме Энгельс говорил о том, что в Германии «мещанство есть плод неудавшейся революции, плод прерванного и задержанного развития»¹.

Даже лучшие литературные и драматические произведения этого периода отмечены мещанской ограниченностью, характерной для Германии середины XIX века.

2

Среди немецких общественных деятелей выделился в 1840-е годы Фердинанд Лассаль (1825—1864) — юрист, философ, политик и блестящий оратор. В 1848 году Лассаль начал сотрудничать в «Новой Рейнской газете» Маркса и Энгельса. После революции его арестовали якобы за государственную измену, но затем он был оправдан и выпущен на свободу.

Начав свой путь как революционер, друживший с Марксом, Энгельсом и Гейне, Лассаль под воздействием послереволюционной реакции отошел от своих прежних революционных взглядов, изменил своим великим друзьям и рабочему классу Германии.

Ф. Энгельс 4 сентября 1864 года, сразу после смерти Лассаля, писал К. Марксу: «Он был для нас в настоящем очень ненадежным другом, в будущем — довольно несомненным врагом»². Лассаль издал «Рабочую программу», в которой призывал к мирным парламентским методам реформ и к сговору с прусско-юнкерским правительством. Продолжая и углубляя эту тактику, он через год вступил в непосредственные переговоры с Бисмарком.

В мае 1863 года Лассаль был избран председателем Всеобщего германского рабочего союза, деятельность которого была далека от подлинной революционности. Взгляды Лассаля о воссоединении Германии путем соглашения с прусским правительством Бисмарка встретили резкую оппозицию со стороны передовых общественных кругов Германии.

Лассаль писал главным образом на политические и философские темы. Лишь однажды в жизни он обратился и к драматур-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 418—419.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIII, стр. 199.

гии, написав историческую трагедию «Франц фон Зикинген» (1858).

Пьеса Лассалья — рыцарская драма. Основной ее конфликт связан с борьбой рыцаря Франца фон Зикингена против императора Карла V и католической церкви. Защищая идеи Лютера и Реформации, Зикинген опрометчиво, не обладая достаточными силами, бросается в бой, проигрывает и погибает. Большое место в пьесе уделено также образу Ульриха фон Гуттена, великого гуманиста, значение которого не раскрыто, так как он в пьесе изображен только как близкий друг Зикингена и жених его дочери Марии.

Первая германская революция, обычно называемая Великой крестьянской войной 1525 года, показана Лассалем ограничено, без рассмотрения ее основной движущей силы — крестьянства. Правда, в одной из сцен появляются вожди крестьянского движения, собравшиеся в кабачке для сговора о начале восстания. Но в дальнейших сценах Лассаль отходит от этой темы, оставив ее незавершенной.

Трагедия Лассалья написана пятистопным ямбом. Она отличается большими длиннотами, пространными рассуждениями и недостатком действия. Литературное и театральное значение «Франца фон Зикингена» невелико. Но переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с Лассалем по поводу его драмы вошла в золотой фонд марксистской эстетики.

Исторически неверные взгляды Лассалья проявляются уже в предисловии к пьесе. Обратившись к эпохе Великой крестьянской войны в Германии XVI века, автор рассматривал эти годы только как «время реформации». Он писал, что «на этом величественном фоне выступают колоссальные фигуры Лютера, Ульриха фон Гуттена, Франца фон Зикингена»¹. Крестьянские же войны, по Лассалю, «предоставленные самим себе, разрешились неудержимым хаосом и единичными вспышками без общего плана»².

Нежелание показать исторически прогрессивную роль немецкого крестьянства, полное игнорирование деятельности вождя крестьянской революции Томаса Мюнцера, объяснение всех событий в Германии первой четверти XVI века междоусобной распрей между рыцарством и князьями привели Лассалья к ошибочному освещению исторических фактов.

Незадолго до создания Лассалем «Франца фон Зикингена» Ф. Энгельс опубликовал свою работу «Крестьянская война

¹ Фердинанд Лассаль, Франц фон Зикинген. Историческая трагедия, Спб., изд-во «Земля», стр. II.

² Там же, стр. V.

в Германии» (1850), в которой дал исчерпывающий анализ движущих сил германской революции XVI века. Находясь в 1848 году в дружеских отношениях с Марксом и Энгельсом, Лассаль не мог не знать труда Энгельса. Несмотря на то, что в предисловии к «Францу фон Зикингену» Лассаль открыто не полемизировал с Энгельсом, его историческая трагедия была попыткой пересмотреть события германской революции.

Непосредственно после написания трагедии Лассаль передал ее для постановки в Королевский театр в Берлине. Однако пьеса была отвергнута. В дальнейшие годы она также не была поставлена. Буржуазным театрам даже «рыцарский бунт» казался одиозным, в то время как передовых театральных деятелей не смогла вдохновить эта «рыцарская история» — бледный перепев «Гёца фон Берлихингена» Гёте.

В предисловии к пьесе Лассаль писал, что он пытался следовать принципам исторических драм Шиллера, причем отдельные личности, по его мнению, «являются лишь носителями, воплощениями борющихся противоречий всемирного духа»¹. Эта гегельянская идея проводится автором через всю трагедию, ибо борьба Зикингена и Ульриха фон Гуттена против императора Карла V, пфальцграфа Людвига и архиепископа Рихарда представлена абстрактно и умозрительно.

В письмах К. Маркса и Ф. Энгельса глубоко вскрыты корни заблуждений Лассаля в трагедии «Франц фон Зикинген». Маркс писал Лассалю 19 апреля 1859 года, что Зикинген «погиб потому, что восстал против существующего [строя]... как рыцарь и как представитель гибнущего класса»².

В драме Лассаля, писал далее Маркс, действие разыгрывается только в среде «дворянских представителей революции», в то время как «весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян... и революционных элементов городов»³.

Маркс указывал Лассалю на существенную ошибку в его подходе к теме: «лютеровско-рыцарская оппозиция» ставилась им выше «плебейско-мюнцеровской»⁴, и это привело к искажению революционных событий в Германии, событий, которые относятся к наиболее славным страницам немецкого прошлого.

Антиисторические позиции Лассаля, о которых говорил также Энгельс, вскрыты в переписке Маркса и Энгельса с исчерпывающей глубиной. Мысли великих классиков марксизма о

¹ Фердинанд Лассаль, Франц фон Зикинген, стр. VII.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 483.

³ Там же, стр. 484.

⁴ Там же.

необходимости исторически конкретного и правдивого рассмотрения явлений прошлого служат до наших дней руководством для литературного творчества.

Вторая проблема, поднятая в переписке Маркса и Энгельса с Лассалем, — это вопрос о «шекспиризации» и «шиллеризации», о творческом подходе к явлениям действительности. И Маркс и Энгельс призывают к реалистическому методу Шекспира, к глубокому проникновению в события исторического прошлого, к всестороннему освещению образов во всем их человеческом многообразии и противоречиях, к шекспировской живости и действительности. «Основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»¹. Этим указанием Маркс определил творческий подход к созданию не только отдельных живых человеческих характеров, но и произведений в целом. Энгельс в письме к Лассалю также коснулся вопроса о Шекспире и Шиллере, в сущности, продолжив мысли Маркса. Он призывал «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»². Реализм как восприятие жизни во всей ее исторической конкретности, многогранности, действительности, обрисовка образов в их человеческом многообразии, проникновение в сущность больших идей не путем абстрактных мыслей, а путем изображения человека в его взаимосвязи с реально существующими социальными явлениями — вот комплекс требований, выдвинутых Марксом и Энгельсом перед Лассалем. Учение о «шекспиризации» и «шиллеризации» приобрело для эстетики драмы огромную значимость.

Помимо этих двух кардинальных вопросов Маркс и Энгельс говорят также о способах характеристики отдельных персонажей, обвиняя Лассалю в одноплановости образов Зикингена и Ульриха фон Гуттена. Последний обладает только одной чертой — воодушевлением. «Разве он не был в то же время умница и чертовски остроумен?..»³ — спрашивал К. Маркс.

Одновременно Маркс упрекал Лассалю также в небрежности языка: «Раз уж ты писал стихами, ты мог бы отделать свои ямбы несколько более художественно»⁴.

Не отвечая высоким требованиям искусства, драма «Франц фон Зикинген» лишь опосредствованно сыграла значительную роль для дальнейшего развития литературы, так как вызвала гениальные высказывания Маркса и Энгельса. Эти высказывания раскрывают важнейшие принципы создания реалистических

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч, т. 29, стр. 484.

² Там же, стр. 494.

³ Там же, стр. 484.

⁴ Там же, стр. 483.

произведений и являются высоким образцом марксистского критического анализа.

Создатели марксизма указали в своей переписке на наиболее существенные вопросы художественного творчества: принцип правдивого, исторически конкретного подхода к явлениям прошлого, творческий метод показа художественных образов не как рупора идей, а как полнокровных живых людей, в действиях которых эти идеи заложены и раскрываются, необходимость полноты и многообразия характеристики отдельных персонажей и требование тщательной работы над литературным языком и стилем.

3

Для немецкой драматургии середины XIX века характерны утрата передовых просветительских идей XVIII века, измельчание тематики и консерватизм. Немецкие писатели этого периода рассматривали человека в тесной зависимости от буржуазной среды, выдвигая фаталистическую мысль о том, что отступление от принятых буржуазией норм общественной жизни неминуемо приводит к катастрофе.

По словам немецкого критика Вильгельма Шерера, «люди — куклы в руках непреодолимых сил. Обстоятельства, при которых развивается каждый человек, делаются для него неустрашимым роком, уничтожающим или возвышающим его».

Детерминистская теория нерушимых связей индивида с законами и порядками буржуазного общества получила отражение и в творчестве наиболее крупного немецкого драматурга середины XIX века Фридриха Геббеля (1813—1863).

Произведения Геббеля проникнуты отчетливо охранительными тенденциями. Не только революционные призывы Бюхнера, но и либеральные устремления «Молодой Германии» были чужды драматургу. Особенно усилились реакционные взгляды Геббеля в беспросветные годы, наступившие в Германии после поражения революции 1848 года.

«Драматическое искусство, — писал Геббель, — должно способствовать завершению всемирно-исторического процесса, происходящего в наши дни, который стремится не ниспровергнуть, а глубже обосновать и, следовательно, предохранить от разгрома существующие учреждения человечества — политические, религиозные и нравственные».

Геббель не противопоставлял себя политическому и общественному строю Германии середины XIX столетия, наоборот, он пытался всячески поддержать его своим творчеством. Ограниченность Геббеля сказалась в филистерских взглядах, которыми проникнуты его произведения.



Фридрих Геббель

В период революции 1848 года Геббель был только сторонним наблюдателем. «Поэт не вмешивается лично в бои, происходящие на улицах», — декларировал он в статье «Мое слово о драме». Но если Геббель до революции 1848 года объявлял некий нейтралитет, то после революции он открыто примкнул к консервативным кругам, проповедуя идеи, характерные для процесса сближения немецкой буржуазии с прусским юнкерством.

Фридрих Геббель родился в 1813 году в Шлезвиг-Гольштейнии, в семье каменщика. В детстве он испытал нужду. В ранней юности уже проявились его литературные способности — он начал сочинять стихи, которые вскоре обратили на него внимание писательницы Амалии Шоппе. Она покровительствовала юному таланту, помогла ему получить образование в Гейдельбергском, а затем Мюнхенском университетах. Окончив университет, Геббель в 1839 году сближился в Гамбурге с Карлом Гуцковым,

выступая со статьями в «Телеграфе», органе «Молодой Германии». Однако вскоре он из друзей Гуцкова превратился в его открытого врага, вступив в резкую полемику с ним.

В начале 1840-х годов Геббель создал свои первые драмы «Юдифь» (1840) и «Геновеву» (1841).

Перу Геббеля помимо драматических произведений принадлежат статьи по вопросам драматургии и искусства. Однако говорить о самостоятельности и стройности системы эстетических взглядов Геббеля было бы неверно.

Основной тезис, выдвигаемый Геббелем, заключался в относительности добра и зла, в утверждении «относительных, равноправных нравственных принципов». Трагическая коллизия — это столкновение личности с существующими правопорядками, причем в своих пьесах Геббель пытался показать, как неподчинение личности существующим общественным законам приводит к трагической развязке. Используя гегельянские категории, драматург пишет о борьбе между необходимостью и свободой, причем, по его мнению, необходимость всегда должна торжествовать над свободой.

Помимо следования отдельным положениям идеалистической эстетики Геббель высказывал взгляды о «сильном человеке, на преступлении которого зиждется прогресс мирового организма». Эти взгляды в некоторой степени предвещали возникновение реакционной философской системы Ф. Ницше. Будучи идеологом средней буржуазии, Геббель говорил о примирении противоречий, а также о том, что «человек, как бы обстоятельства вокруг него ни менялись, по своей природе и судьбе остается навек неизменным».

Большинство драм Геббеля посвящено библейским, мифологическим или средневековым сюжетам, но Геббель аллегорично вносил в свои пьесы типичное мировоззрение немецкого бюргера середины XIX столетия.

Первая значительная драма Геббеля «Юдифь» (1840) написана на тему распространенной библейской легенды о Юдифи и Олоферне.

Однако Геббель использовал здесь только внешнюю сюжетную канву. Ситуации и взаимоотношения действующих лиц подверглись значительной переработке. В своем дневнике он писал: «Я не могу использовать библейскую Юдифь. Там Юдифь — вдова, которая завлекает Олоферна путем лести и хитрости. Она счастлива, когда отрубленная голова Олоферна лежит в мешке, она распевает песни и торжествует со всеми израильтянами в течение трех месяцев... Моя Юдифь парализована своим поступком. Она в ужасе при мысли, что, может быть, ей придется родить от Олоферна сына. Юдифь понимает, что преступила гра-

ницы дозволенного и совершила благороднейший поступок по неблагоприятным побуждениям». Таким образом, сам драматург дает ключ к пониманию «Юдифи» как любовной драмы. В основу героического поступка Юдифи автор кладет не патриотические побуждения, а эротические переживания молодой женщины. «Лучше не быть молодой и красивой, если это только для себя самой. Женщина — ничто; только благодаря мужчине она может чем-то стать», — так говорит в начале пьесы Юдифь своей служанке Мирзе.

Во вражеском лагере Олоферна, куда Юдифь направляется для мести и убийства, она обуреваема двойным чувством — борьбой между гражданским долгом и страстью, которую пробудил в ней Олоферн. С подчеркнутой изощренностью автор показывает красавицу Юдифь, ненавидящую и любящую одновременно. Олоферн также захвачен ею. Его монолог о Юдифи целиком посвящен ей, как женщине. Именно из ревности убивает он военачальника, который дерзнул приблизиться к ней. Когда Юдифь вонзает меч в спящего Олоферна, она движима чувством попорченной женской чести, а не гражданскими мотивами.

Образ Юдифи обрисован Геббелем психологически весьма выразительно. Однако он раскрыт вне героического плана. Менее ярок образ Олоферна. Сочетание в нем черт звериной жестокости и человеческого благородства мало обосновано автором.

К достоинствам пьесы следует отнести реалистическое изображение сцен бедствий народа в осажденной Ветули, где люди бродят, как тени, страдая от отсутствия воды и хлеба.

В драме Геббеля «Юдифь» обнаружилось литературное дарование автора. Пьеса написана поэтичным образным языком. Но, несмотря на то, что Геббель показал себя в своем первом драматическом произведении как писатель большого темперамента, способный на создание полнокровных образных характеристик, в пьесе уже обнаруживается идейная ограниченность автора — сведение общественных мотивов к сугубо личным драматическим коллизиям.

Эти особенности творчества Геббеля обнаруживаются также в его лучшей драме «Мария Магдалина» (1844). Геббель пытался здесь продолжить линию «мещанской трагедии», блистательно разработанную Шиллером в «Коварстве и любви». Однако, в отличие от Шиллера, Геббель не показал социального конфликта между дворянством и бюргерством. В письме к артистке Крелинггер (первой исполнительнице роли Клары) автор писал, что «трагическое в пьесе зиждется в самом бюргерском мире, упорном отстаивании им унаследованных патриархальных взглядов и в неспособности найти выход из сложных положений». Такое сужение тематики вызывало справедливое замеча-

ние критика-марксиста Ф. Меринга, что Геббель не достиг социальной глубины трагедии Шиллера.

При всем том драма Геббеля обладает несомненно крупными достоинствами. Автор показал в ней, что катастрофа мещанства заложена в его собственной узости и патриархальности. «Мария Магдалина» — единственная пьеса Геббеля, построенная на современном материале, взятом из его собственных жизненных наблюдений. Среда и образы пьесы напоминают родительский дом Геббеля, его строгого и замкнутого отца и добрую, всепрощающую, во всем себе отказывающую мать.

Однако сюжет пьесы полностью создан творческой фантазией автора. Геббель сумел в «Марии Магдалине» правдиво нарисовать кусок подлинной жизни немецкого мещанства, с которым он сам был связан в течение многих лет.

Основой трагического конфликта пьесы является неподвижная косность мещанской среды, взглядов, обычаев, установлений, которая губит все живое. Герои погибают именно потому, что следуют законам этой среды. Автор иносказательно назвал свою героиню именем евангельской кающейся грешницы Марии Магдалины. В узком мирке немецких обывателей всякое нарушение общепринятой морали считалось преступлением.

Образ Клары обрисован Геббелем жизненно и поэтично. Честная и прямая натура, она придавлена деспотизмом отца, который угрожает покончить с собой, если она посмеет преступить границы «дозволенного». А Клара вступила во внебрачную связь с кассиром Леонгардом, ничтожным и корыстным карьеристом. Все отвернулись от нее: отец замучил ее угрозами, жених Леонгард отказался от нее, узнав, что отец растратил ее приданое. Даже единственная юношеская любовь Клары, секретарь суда, вернувшись на родину после длительного отсутствия и узнав о бесчестии Клары, не спасает ее прощением и любовью, а, следуя установлениям своей среды, вызывает Леонгарда на дуэль, убивает его и сам умирает от тяжелого ранения. Воспитанная в повиновении и страхе, Клара не видит иного выхода, кроме смерти. Так Геббель разрешает в этой драме свой тезис о роковой зависимости индивида от мещанских условностей и о неизбежности катастрофы в случае нарушения законов этой среды.

Главным виновником смерти Клары является ее отец, старик Антон. Автор рисует его закоренелым мещанином, жестоким, не терпящим возражений самодуром. Вся его жизнь проникнута бюргерскими предрассудками. И, несмотря на то, что Антон по-своему любит дочь, он жестоко терзает ее. Тяжела также жизнь его жены, которая вместо ласки видит от мужа только грубость или язвительные насмешки. Постоянные ссоры

между родителями происходят из-за сына Карла, которого мать балует, несмотря на его легкомыслие, а отец обвиняет в тяжчайших преступлениях.

Вторая сюжетная линия пьесы — неожиданный арест Карла по обвинению в мнимой краже драгоценностей. В доме Антона появляется судебный следователь, чтобы произвести обыск. Больное сердце матери не выдерживает позора, и она умирает. Недоразумение скоро выясняется, Карл снова дома, но застаёт пустоту и ужас: мать умерла, а сестра Клара, доведенная до безвыходного отчаяния, кончает самоубийством — бросается в колодезь. Грозно звучат слова обвинения, которые говорит Антону секретарь суда, убивший на дуэли Леонгарда: «Подумайте о том, что вы ей сказали! Вы указали ей дорогу к смерти! Когда вы заподозрили ее несчастье, то думали только о злых языках, которые будут шипеть вам вслед, а не о ничтожестве тех змей, которым они принадлежат. И вы произнесли слово, повергнувшее ее в отчаяние».

В финале драмы «Мария Магдалина» Геббель подчеркивает крушение мелкобуржуазного мира с его условностями и предрассудками. В этом сила пьесы, в которой объективная обрисовка общественных отношений мещанского мира превратилась в критическое изображение его подлинной сущности.

Обладая театральностью и напряженностью действия, драма «Мария Магдалина» еще при жизни Геббеля прочно вошла в репертуар большинства немецких театров.

В послереволюционной драматургии Геббель снова обращается к вопросу о взаимоотношении полов, разрабатывая его порой с большим психологическим мастерством. В 1851 году он пишет трагедию «Агнеса Бернауэр». Идейные тенденции этой пьесы свидетельствуют о решительном переходе автора к консервативным взглядам. Геббель сам говорил, что его трагедия направлена против «ультрадемократов», а в своем дневнике писал: «В нравственном государстве любой бунт является одновременно самоубийством, так как индивид существует только благодаря государству».

В пьесе изображено событие, имевшее место в Баварии в 1435 году: старый герцог Эрнст велел потопить в Дунае жену своего сына Альбрехта — простую девушку Агнесу, брак с которой, по его мнению, позорит честь его семьи. После гибели Агнесы лицемерный герцог воздвиг на ее могиле часовню, которая сохранилась и поныне. Трагическая судьба Агнесы Бернауэр многократно излагалась в хрониках и в литературных произведениях различных немецких авторов.

Геббель показывает в своей драме, как девушка из народа Агнеса, познакомившись с юным герцогом Альбрехтом, перво-

начально отвергает его любовь. Но горячее чувство Альбрехта побеждает сопротивление Агнесы. Вопреки сословным предрассудкам Альбрехт женится на Агнесе и увозит ее в свой рыцарский замок Фобург. Далее происходит трагическая развязка, в изложении которой Геббель не отступает от исторических фактов. Но драматург не обвиняет герцога Эрнста в бесчеловечности, а, напротив, всячески подчеркивает его внутреннее благородство, его колебания перед принятием жестокого решения. Если он все же велит схватить и утопить Агнесу, то это объясняется тем, что сословные предрассудки для него выше человеческих побуждений. Геббель оправдывает поступок герцога мнимыми интересами государства. В финальной сцене примирения герцога Эрнста с сыном автор открыто подчеркивает свои консервативные взгляды. Таким образом, Геббель вносит в трактовку исторического сюжета собственное убеждение о необходимости подчинения личности сословной морали, ибо нарушение законов власть имущих неминуемо должно привести к трагической развязке. Личная же трагедия Агнесы объясняется автором не социальными мотивами, а «тем трагическим, что заложено в красоте».

Несмотря на то, что история любви Альбрехта и Агнесы изложена автором с большой поэтической силой, трагедия «Агнеса Бернауэр» не нашла широкого отклика у буржуазного зрителя. Расправа с чудесной женщиной во имя сословных предрассудков и попытка автора оправдать бесчеловечное поведение герцога государственными соображениями не были приняты даже немецким бюргерством. Пьеса шла на сцене всего несколько раз, после чего исчезла из репертуара. Справедливо замечает Ф. Меринг, что «только в политически совершенно выродившуюся эпоху, которая после пробуждения рабочего класса уже больше немыслима, могла бы такая пьеса, как «Агнеса Бернауэр», иметь еще будущность»¹.

Помимо драм Геббель написал и несколько комедий, среди которых наиболее известна сказка-комедия «Рубин» (1850). В этой пьесе также звучат консервативные мотивы. Действие разыгрывается в древнем Вавилоне, где простой юноша Ассад после ряда приключений добивается высшей власти. Он волею случая становится обладателем волшебного рубина. Ему удается его расколдовать, и перед ним предстает прекрасная дочь калифа. В награду Ассад получает корону калифа и его дочь в придачу. Пьеса написана белыми стихами, ее образы мало индивидуализированы, и, хотя она названа комедией, комедийные элементы в ней, в сущности, отсутствуют. В этой сказке появ-

¹ Франц Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 170.

ляется мотив предопределения: Ассад до своих чудодейственных приключений видит сон, который в дальнейшем полностью сбывается.

Наиболее существенным произведением второго периода творчества Геббеля является трагедия «Гигес и его кольцо» (1854). Сюжет этой драмы был почерпнут автором у греческого историка Геродота. Центральная тема пьесы — неминуемое возмездие за нарушение установленных обычаев. «Ты мирового сна не возмущай!» — таков лейтмотив пьесы.

Лидийский король Кандавл нарушает законы общепринятой морали и должен погибнуть. Носительницей этой морали Геббель делает супругу Кандавла красавицу Родопу. По законам родины Родопа ее не должен видеть ни один мужчина, кроме мужа. И она с фанатической убежденностью подчиняется этому дикому и унижительному обычаю. Кандавл же, представленный в пьесе смелым мыслителем, восстающим против косности древних установлений, гордится необычайной красотой Родопы и хочет показать ее другу. В нем говорит и тщеславие влюбленного, и переполняющее его душу счастье, и благородное доверие. Кандавл останавливает свой выбор на греке Гигесе, обладателе волшебного кольца. Это кольцо делает Гигеса невидимым. Ночью он тайно проникает в спальню Родопы и Кандавла. Но, охваченный страстью при виде прекрасной Родопы, Гигес выдает свое присутствие глубоким вздохом.

Когда Родопа узнает об оскорблении ее чести Кандавлом, она требует беспощадной мести, которую обязан совершить Гигес. Кандавл убит, Родопа якобы в награду дает Гигесу согласие на брак, но после завершения брачного обряда убивает себя.

В этой драме, написанной выразительным образным языком, обладающей богатой разработкой характеров, Геббель, с одной стороны, снова обнаруживает свое художественное мастерство, с другой же — отходит от реалистической манеры. Пьесу пронизывают элементы надлома и болезненности чувств, общая атмосфера драмы близка «Пентесилее» Г. Клейста и в известной мере предвосхищает усложненность психологических мотивировок, ущербность и пессимизм декадентской драматургии конца XIX столетия.

Таким образом, творчество Геббеля занимает в последние годы жизни драматурга промежуточное место между литературой буржуазных реалистов середины века и произведениями писателей-декадентов последних десятилетий XIX столетия, отрывающих мир чувствований и помыслов от здоровой жизненной основы.

Следует также подчеркнуть, что драма Геббеля «Гигес и

его кольцо», действие которой разыгрывается в лидийском государстве, лишена национального колорита, ибо основная тема произведения выражает прежде всего мысли самого Геббеля, носителя мироощущения немецкой буржуазии середины XIX столетия.

Последнее крупное произведение Геббеля — драматическая трилогия «Нибелунги» — состоит из трех частей: «Роговой Зигфрид», «Смерть Зигфрида» и «Месть Кримгильды». Геббель работал над «Нибелунгами» в течение пяти лет, закончив их в 1861 году. В том же году «Смерть Зигфрида» была поставлена режиссером Ф. Дингельшtedтом в придворном театре в Веймаре.

В основу произведения лег средневековый немецкий эпос «Песнь о Нибелунгах». Геббель переработал эпос в драму, внеся одновременно ряд новых мотивов, почерпнутых в скандинавском эпосе «Эдда».

Центральное место в драме занимают личные переживания и страсти, охватившие Зигфрида и Кримгильду, Гунтера и Брунгильду. И, как ни парадоксально, Геббель переносит в «Нибелунги» из драмы «Гигес и его кольцо» главный ее идейный мотив, казалось бы, глубоко чуждый суровой героинке древних саг. Неукротимая Брунгильда, которую Зигфрид заставил покинуть окруженный бушующим пламенем замок и последовать за слабовольным королем Гунтером, издевается над ним, прибыв в его королевство. Но Брунгильда окончательно побеждена после брачной ночи, когда ею вместо Гунтера овладевает невидимый Зигфрид. Узнав об этом, она так же требует мести, как и Родопы в трагедии «Гигес и его кольцо». Здесь снова звучит тема трагической вины тех, кто переступил границы дозволенного, и мотивы возмездия за нарушение установленных обычаев.

Необходимо, кроме того, указать еще на одну существенную черту драмы «Нибелунги». Геббель перенес действие из рыцарских времен в эпоху переселения народов, период борьбы нарождавшегося христианства с язычеством.

Герои пьесы — язычники — живут только во имя своих страстей и необузданного самовыявления. Им противостоят христиане Рюдегер, капеллан, пилигрим и Дитрих, посвятившие жизнь самоотречению и добровольному отказу от жизненных благ. В последней части «Месть Кримгильды» Дитриху удается подчинить себе язычников, ему уступают корону, он же склоняется перед Христом и клянется создать новый мир во имя того, кто умер, распятый на кресте.

Таким образом, Геббель вносит в свое последнее произведение незамаскированные религиозные мотивы, которые отсутствовали в его более ранних пьесах.

Философская тема борьбы света и тьмы, лежащая в основе немецкого эпоса о нибелунгах, отходит на второй план во имя выдвижения христианского благочестия, добродетели и смирения.

Творчество Геббеля представляет собой пример постепенно-го идейного оскудения и измельчания большого таланта. Нельзя отрицать выдающееся дарование этого драматурга. Однако, находясь в плену буржуазных предрассудков и верноподданнических чувств, он все более отходил от столбовой дороги реалистического искусства, служащего передовым идеям современности. Общий упадок общественно-политической жизни Германии середины XIX века губительным образом сказался и на творчестве Геббеля.

4

Близким к Геббелю по своей идейной сущности был драматург Отто Людвиг (1813—1865). Он родился в семье бургомистра небольшого саксонского города Эйсфельд. Отец его вскоре покинул службу, после чего Людвиг был вынужден из-за тяжелых материальных условий оставить гимназию и поступить на работу в лавку дяди. В последующие годы ему удалось получить литературное образование и начать писательскую деятельность.

Как и Геббель, Людвиг не принял революции 1848 года и, подобно Геббелю, находился в плену мелкобуржуазной идеологии. Однако по своему дарованию и художественному мастерству Людвиг значительно уступал своему соотечественнику. Большинство произведений Людвиг не поднимается над уровнем посредственности. Порой он брался за сюжеты, уже разработанные ранее Геббелем. Так, например, он тоже написал драму «Агнеса Бернауэр», в которой также попытался оправдать убийство Агнесы герцогом Эрнстом. Однако в драме Людвиг Агнеса Бернауэр изображена легкомысленной и взбалмошной особой, что значительно ослабляет трагический характер ее судьбы.

В течение многих лет Отто Людвиг изучал творчество Шекспира, мечтая создать историческую драму в шекспировском духе. Но и здесь его постигла неудача.

В историю театра Людвиг фактически вошел только одной драмой «Наследственный лесничий» (1849). Эта пьеса состоит из цепи тесно переплетенных между собой трагических событий и проникнута детерминистской мыслью о преследующей человека роковой обреченности.

В начале драмы происходит ссора между помещиком Штейном и его служащим, лесничим Ульрихом, который категорически отказывается выполнить приказание хозяина о вырубке

леса. За неподчинение Штейн увольняет Ульриха с работы. В ответ на это Ульрих препятствует браку своей дочери Марии с сыном Штейна Робертом. Драматические события быстро следуют одно за другим. В лесу случайно убит один из охотников. Но Ульриху мнится, что это Роберт из мести убил его сына Андреса. Он отправляется в овраг и стреляет в Роберта, однако попадает в собственную дочь Марию, которая тайком в ночь и непогоду отправилась на свидание с Робертом. За этими двумя убийствами следует третье — Ульрих, узнав о том, что он убил свою дочь, кончает с собой. Вся пьеса насыщена мраком и ужасом; не случайно немецкие критики говорили о том, что Людвиг возродил в этой пьесе традиции трагедии рока немецких романтиков.

Людвиг, не принявший революции, писал о том, что он своей пьесой «хочет предупредить революцию». Любой бунт против власть имущих приводит, по его мнению, к гибели и смерти. Вот почему лесничий Ульрих несет заслуженную кару. Однако субъективное намерение автора не получает убедительного выражения в драме «Наследственный лесничий».

Несмотря на нагромождение убийств, в пьесе имеется рациональное зерно. Прежде всего это касается образа Христиана Ульриха, во многом напоминающего мастера Антона из «Марии Магдалины» Геббеля. Ульрих не терпит возражений, он тиранит семью; его деспотической воле должны беспрекословно подчиняться жена и дети. Они редко слышат от него ласковое слово. Ульрих — тип закоренелого мещанина с вздорным характером и непомерным самолюбием. Он один является причиной всех бедствий в его семье. Самоуверенный и властный, Ульрих прикрывает свои поступки изречениями, взятыми из Библии, и прежде всего словами: «око за око, зуб за зуб».

Среди остальных образов пьесы упомянем безгласную несчастную жену Ульриха, которая несколько напоминает образ жены мастера Антона. Менее глубоко обрисована их дочь Мария; ее характер мало разработан автором.

Следует указать, что Людвиг не нашел сатирических красок для обрисовки помещика Штейна; он скорее оправдывает его поступки, показывая Штейна в финале как примирителя. Здесь несомненно обнаруживается ограниченность социальных взглядов самого драматурга.

Прочтенная глазами современника, драма «Наследственный лесничий» объективно заключает в себе убедительный обличительный материал. В ней ярко отражается косность и филистерская ограниченность немецкого бюргерства послереволюционных лет середины XIX столетия. Но Людвиг рисует не только семейную драму. Образ лесничего Ульриха приобретает социаль-

ный характер, является типичным для общественных отношений Германии того времени. Развитие капитализма создавало все более глубокий разрыв между землевладельцами и их подчиненными. Ульрих неспособен это понять, он считает себя наследственным лесничим, не представляет себе, что за нарушение воли помещика может лишиться места. А когда Ульрих уволен, он приступает к личной мести, разрушая счастье собственной дочери.

Таким образом, пьеса Людвиг «Наследственный лесничий» рисует помимо кровавых событий в семье лесничего характерные для того периода социальные взаимоотношения и противоречия.

Среди других пьес Людвиг следует остановиться на трагедии «Маккавен» (1852), созданной по библейским мотивам. Однако подлинным вдохновителем Людвиг была не Библия, а автор трагедий рока Захарий Вернер, написавший в 1820 году трагедию «Мать Маккавеев», посвященную гибели матери и семи сыновей Маккавеев. Как и Вернер, Людвиг сосредоточил внимание на бесчеловечных страданиях Леи и ее сыновей, погибающих от руки коварных сирийцев. Исторические события — борьба иудеев против язычников — проходят вторым планом. Роковая обреченность, тяготеющая над персонажами пьесы «Наследственный лесничий», определяет действие и в этой трагедии. Пьеса написана в эпической манере и отличается длиннотами.

Творчество Людвиг несомненно продолжает традиции романтических трагедий рока, трагедий, которые у Людвиг приобретают черты бытовизма и сентиментальности.

5

После 1848 года немецкая буржуазия, как уже говорилось, вступила на путь капиталистического развития. Спекулятивная горячка, погоня за прибылью стала движущей силой и содержанием жизни. Предприимчивость, изворотливость, коммерческая хватка — эти качества, превыше всего ценились в Германии 1850—1860-х годов. Верхушка буржуазии в некоторой степени противопоставляла себя дворянству, юнкерству. Среди части буржуазии получили распространение либеральные идеи, весьма далекие, однако, от истинной революционности.

Классическим певцом либеральной буржуазии был писатель Густав Фрейтаг (1816—1895). Рассматривая творчество Фрейтага в целом, Франц Меринг писал, что определенный период развития немецкой буржуазии нигде не отражается с такой верностью, как в исторических, поэтических и политических ис-

каниях Фрейтага. «Он помог ей сбросить с себя идеалистическую шкуру и облечься в маммонистическую»¹.

Густав Фрейтаг родился в 1816 году в Силезии в семье бургомистра. Он окончил филологический факультет Бреславльского университета, получив хорошие знания в области исторических наук и философии.

Имя Густава Фрейтага вошло в историю немецкой литературы после появления его романа «Дебет и кредит» (1855). В романе автор восхваляет деловую предприимчивость молодого немецкого буржуа Антона Вольфарта, который преуспевает в делах, женится на дочери шефа фирмы «Шретер и компания» и, наконец, сам становится ее главой. Хотя роман обладает длиннотами и местами написан маловыразительным языком, в нем как в зеркале отразилась сущность тех коммерческих махинаций, которыми занималась немецкая буржуазия. Несмотря на то, что Фрейтаг не осуждал буржуазных дельцов, даже напротив — прославлял их, его роман в целом создает правдивую картину немецкой действительности.

Наибольшее значение для истории театра имеют не столько пьесы Фрейтага, сколько его теоретическая работа «Техника драмы» (1863). Здесь впервые в Германии дается практическое руководство для драматургов-профессионалов. Книга Фрейтага, разумеется, не выдерживает сравнения с глубоко идейными теоретическими трудами Дидро, Лессинга, Гюго, Стендаля. Фрейтаг останавливается в ней только на технике построения драматического произведения, не углубляясь в идеологические сферы.

Первая глава посвящена драматическому действию, его правдоподобию и единству, которых Фрейтаг советует придерживаться. Далее автор обращается к вопросам построения действия, к моментам возбуждения, нарастания, кульминации, последнему напряжению и катастрофе. Здесь Фрейтаг ограничивается трагедией и драмой, к комедийному жанру он не обращается.

В теоретических статьях о развитии действия Фрейтаг опирается на анализ трагедий Софокла и Шекспира.

Особое место уделено в работе монологу и диалогу, созданию характеров, стиху и литературному языку.

В основу драматургического творчества Фрейтаг кладет теоретическое учение Аристотеля. Обращаясь неоднократно к Шекспиру, он принимает его многообразную разработку характеров, однако полемизирует с ним в области построения действия, призывая к следованию античным образцам. Трудно го-

¹ Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 181, 182.



Сцена из комедии «Журналисты» Г. Фрейтага. 1853 г.

ворить о самостоятельности драматургической теории Фрейтага. Он в лучшем случае является популяризатором Аристотеля. Тем не менее его «Техника драмы» представляет собой полезную книгу, в которой дается попытка анализа всех элементов действия и конструкции драматических произведений.

Среди драматических произведений Фрейтага только одно сыграло известную роль в развитии немецкого театра. Речь идет о комедии «Журналисты» (1853), которая шла во многих немецких театрах. В пьесе проходят две сюжетные линии: показ грязных махинаций буржуазных журналистов в предвыборной борьбе и любовная интрига двух молодых пар. В пьесе противопоставлены сотрудники редакций либеральной газеты «Унион» и консервативной «Кориолан». Деятели последней изображены лживыми интриганам и ничтожествами, в то время как редакторов «Униона» профессора Ольдендорфа и Конрада Большца автор изображает порядочными людьми, носителями высокой морали. Симпатии автора явно на стороне либеральной прессы.

Помимо журналистских дрязг между «Унионом» и «Кориоланом» разгорается предвыборная борьба за своих кандидатов — профессора Ольдендорфа, с одной стороны, и полковника Берга — с другой. Ситуация осложняется личными отношениями обоих кандидатов, так как Ольдендорф — жених Иды, дочери полковника Берга. Победа профессора Ольдендорфа на выборах

ведет к его разрыву с невестой, отец которой в ярости, что будущий зять оттеснил его на выборах. «Добрыми гениями», способствующими примирению враждующих сторон, представлены редактор Конрад Больц и богатая молодая помещица Адельгейда; между ними возобновляется давнишняя дружба, которая завершается их торжественным обручением.

Посвятив пьесу политической борьбе и показу нравов немецких журналистов, Фрейтаг создает колоритную картину предвыборной шумихи в провинциальном городке. Наиболее живые образы комедии — полковник Берг, самовлюбленный и самоуверенный буржуа, не щадящий счастья своей дочери Иды во имя личных интересов и интриг, и Конрад Больц, жизнерадостный молодой человек с неиссякаемой энергией. Следует указать также на удачные жанровые сценки провинциального городского бала и на острохарактерную обрисовку вино торговца, почетного избирателя Пипенбринка с его почетной супругой, дочерью и друзьями, которые изображены с тонким юмором. Среди второстепенных персонажей выделяется сотрудник газеты Шмок, разочаровавшийся в журналистской деятельности и покидающий это поприще. Характерны его слова: «Я научился писать во все стороны. Я писал налево, а затем направо. Я могу писать во всех направлениях». Но продажность буржуазной печати, которая могла бы послужить темой для подлинной сатиры, в пьесе затрагивается лишь мимоходом.

Узость, ограниченность положительных идейных позиций Фрейтага сказалась на крайне бесцветной обрисовке положительных героев: профессор Ольдендорф — ходячая добродетель с мало индивидуализированными чертами, дочь полковника Ида — сентиментальная барышня, и т. д.

Литературный язык комедии в целом бледен и невыразителен. Большинство диалогов построено искусственно, с несвойственной обыденной речи манерностью. Несколько выделяется в этом смысле только роль Конрада Больца, написанная более живо и остроумно.

Повествуя о шантаже и интригах в среде немецких журналистов, комедия «Журналисты» относится к тем драматическим произведениям, которые несут в себе некоторые элементы критики буржуазного общества.

Однако литературные достоинства этой пьесы в целом весьма невелики. Не случайно К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу от 10 мая 1861 года назвал «Журналистов» «плохонькой комедией»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXIII, стр. 22.

В предреволюционные годы подъема общественного движения начал свой творческий путь один из наиболее талантливых и вместе с тем наиболее противоречивых немецких художников, знаменитый композитор Рихард Вагнер (1813—1883). Его значение не исчерпывается музыкальной деятельностью. Вагнер внес крупный вклад и в драматическую литературу, а также в разработку общеэстетических проблем.

В творчестве Вагнера ярко проявляются знамения времени: смелые, передовые искания и мысли в 1830—1840-е годы, бунтарский подъем в дни революции, уход в себя и осмысление пройденного пути в первые послереволюционные годы, а затем — отказ от прошлого, резкий поворот в миропонимании, пессимистическое неприятие жизни, увлечение идеалистической философией Шопенгауэра, религиозные и мистические мотивы.

Поражение революции 1848 года стало губительным для многих «бурных гениев» Германии, разбило оно и веру Вагнера в силу человека, в смысл борьбы во имя человека и привело его в конце концов к верноподданническим и религиозным настроениям.

«Ренегатство Вагнера,— отметил А. В. Луначарский,— есть тот перелом в его развитии, который вызван был переломом общественного развития»¹.

В начале своего творческого пути Вагнер был связан с литературным объединением «Молодая Германия», и в частности с Генрихом Лаубе. Первая, пока еще незрелая статья Вагнера «Немецкая опера» была опубликована 10 июня 1834 года в издаваемой Лаубе «Газете для эlegantного света». Либеральные идеи младогерманцев воздействовали на юного Вагнера.

С ученических лет увлекаясь средневековым германским эпосом, Вагнер почти все свои музыкальные драмы создал на темы старинных немецких сказаний. Но помимо увлечения народным эпосом как таковым обращение к национальным сокровищам средневековья было вызвано еще одной причиной. С каждым годом в передовых кругах раздробленной Германии все больше росло национальное самосознание. Древние германские саги выражали исконно национальные мысли и темы, как бы объединяя немцев в единую нацию, вне искусственных границ, созданных нелепостью политического строя. И Вагнер пытался в своем творчестве перешагнуть через эти узкие грани, уйти от мелких тем современной бюргерской жизни, столь рас-

¹ «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 2, М., «Искусство», 1958, стр. 503.

пространенных в немецкой литературе середины XIX века, — к общенациональным проблемам прошлого, которые он наполнял своими мыслями современника.

В 1832 году Вагнер создал первую незаконченную оперу «Свадьба» на тему трагедии А. Грифиуса «Карденио и Целинда». Опера не получила признания, и молодой Вагнер был вынужден в поисках заработка скитаться по различным городам. Забросила его судьба и в Ригу, где он занял пост капельмейстера, однако вскоре пришлось покинуть и этот город, ибо счастье не улыбнулось ему. Вагнер перебрался в Париж. Здесь началась его журналистская деятельность, которую композитор продолжал до конца своих дней. В 1841 году Вагнер написал сатирическую статью о театральной и музыкальной жизни Парижа под названием «Парижские увеселения». Резкой критике он подверг тягу к пустой развлекательности, охватившей Париж, и не менее резко характеризовал пьесы А. Дюма-отца и Э. Скриба как «символ всяческой развлекательности». В эти же годы Вагнер создал новеллу «Паломничество к Бетховену», где впервые поднял наиболее важную тему своего творчества — вопрос о музыкальной драме. Эта же мысль лежит в основе его статьи об опере Галевы «Королева Кипра» (1842), опубликованной в одном из парижских журналов.

Революция 1848 года застала Вагнера в его родном Дрездене. Здесь он сблизился с различными революционными кружками, проникся освободительными идеями, правда, главным образом утопически-анархического характера, здесь состоялось его знакомство с анархистом М. Бакуниным. Незадолго до революции Вагнер опубликовал стихи:

И на развалинах былого
Жизнь новая взойдет:
Разбиты будут все оковы,
Природа зацветет.
Земля и мы — одна стихия!
Преграды пали вековые!
Свободы и труда
Зарю зажгла — Нужда!¹

В дни разгоревшихся революционных боев Вагнер примкнул к восставшим, сражался вместе с революционерами на баррикадах Дрездена. Когда город был окружен прусскими войсками, Вагнер бежал в Веймар к Ф. Листу. Затем, после издания приказа об аресте Вагнера, он эмигрировал в Цюрих, где прожил тринадцать лет.

¹ Перевод Д. Усова.

За эти годы Вагнер написал свои наиболее существенные теоретические работы — «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1851), «Обращение к моим друзьям» (1852).

В статьях «Искусство и революция» Вагнер резко выступил против буржуазного театра, выдвигая мысль об общественной значимости искусства. «Мы... ставим себе целью обоснование искусства как функции общественной жизни — политического устройства; установление того, что искусство — продукт социальной жизни»¹.

В работе «Опера и драма» Вагнер непосредственно обратился к проблеме собственного художественного творчества, затрагивая мысль о полной слиянности слова и музыки в оперном искусстве, о создании нового жанра «музыкальной драмы». Оперы Вагнера по своей структуре являются новаторскими, ибо в них впервые проведен последовательный принцип синтеза слова и музыки. «Соединение в Вагнере мыслителя-музыканта и мыслителя-поэта, притом именно драматурга, сделало из него до сих пор, по-видимому, высочайший образец глубокой слиянности музыки и литературы»².

Являясь создателем не только музыки, но и текста своих музыкальных драм, Вагнер тем самым тесно связан с развитием драматургии середины XIX века.

На новаторство Вагнера указывал и русский композитор и критик А. Н. Серов, сразу примкнув к поклонникам «великого художника, открывающего в своем деле новые горизонты»³.

Однако высокая оценка лучших теоретических работ Вагнера, а также его принципиального новаторства в области оперного искусства не снимает вопроса о противоречивости этого композитора и о консервативном характере второго периода его творчества.

Вагнер, еще не так давно выдвигавший тезис общественной значимости искусства, начал пропагандировать шопенгауэровскую теорию тесной связи искусства, религии и философии. В написанных под конец жизни статьях «Познай самого себя» (1881) и «Религия и искусство» (1880) он открыто встал на позиции богоискательства. Наряду с субъективно-идеалистическими взглядами на искусство Вагнер и в области политики резко изменил свои позиции, примкнув к реакционным кругам Германии, став на многие годы близким другом баварского короля. Так кончились для Вагнера годы нужды и метаний, ис-

¹ Р. Вагнер, Избранные статьи, Музгиз, 1935, стр. 47.

² «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 2, стр. 507.

³ А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I, М., Музгиз, 1950, стр. 435

каний и борьбы; теперь он — всеми признанный знаменитый композитор, примирившийся с действительностью.

В драматургию Вагнер вошел как создатель либретто своих музыкальных драм. Притом надо сказать, что его тексты являются не традиционными оперными либретто, а самостоятельными драматическими произведениями. «Без определенной драматической задачи... композиторство для Вагнера немыслимо»¹, — заметил А. Н. Серов, горячо поддержавший Вагнера во время его приезда в Россию в 1863 году. Вагнер сначала писал полный текст своих драм и только затем приступал к созданию музыки. Большинство музыкальных драм Вагнера написано в стихах. В ранних произведениях он пользовался рифмой, а затем постепенно перешел к аллитерационным стихам, присущим древнегерманскому эпосу.

Первая музыкальная драма Вагнера, получившая признание, — «Риенци, последний римский трибун» — была создана в 1840 году в Дрездене по мотивам одноименного романа Бульвера-Литтона. В основу сюжета положена героическая история Риенци, пытавшегося восстановить в XIV веке древнеримскую республику; опера проникнута горячим революционным пафосом молодого Вагнера. Однако построение действия и разработка образов еще мало самостоятельны; в данном случае Вагнер опирался на традиции итальянско-французской оперы.

Шагом вперед явилась вторая музыкальная драма «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»), впервые поставленная в Дрездене в 1843 году и названная автором «романтической оперой». Вагнер действительно обратился здесь к романтическим приемам. Одинокий, отвергнутый миром Летучий голландец скитается по безбрежным морям, нигде не находя себе успокоения и покоя. Легенду о моряке-скитальце Вагнер почерпнул у Г. Гейне, рассказавшего о ней в произведении «Из мемуаров господина фон Шнабельвопского».

В сюжетную линию скитальца вплетается тема любви-освобождения. Сента, дочь норвежского моряка Дааланда, полюбив Летучего голландца, освобождает его от тяготеющего над ним проклятия.

В драме, написанной в стихах, перемежаются сольные сцены с хорами матросов и девушек, яркими по реалистической характеристике. Сказочно-романтические элементы драмы тесно переплетены с сочными бытовыми картинами жизни норвежских моряков.

В этом произведении Вагнер отошел от образцов итальянско-французской оперы, заполонивших европейские театры, и

¹ А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I, стр. 556.

заложил начало «цельного художественного творения» («Gesamtkunstwerk»), то есть полного слияния слов и музыки. Здесь он также впервые применил лейтмотивы как индивидуальную характеристику музыкально-драматического образа.

Дальнейшее развитие тема всепобеждающей любви получает в романтической опере «Тангейзер» (1845). Рыцарь-певец Тангейзер мечется между чувственной страстью к Венере и чистой любовью к племяннице ландграфа Елизавете. Только покаяние и отрешение могут искупить падение Тангейзера. Характерно, что Вагнер, в дальнейшие годы прославивший религию, здесь изображает жестокость представителей церкви, в частности римского папы, у которого Тангейзер молит пощады.

Церковникам противостоит Елизавета, оскорбленная изменой Тангейзера и все же готовая все ему простить. Она ждет, несмотря ни на что, возвращения грешника, чтобы соединиться с ним. Но среди пилигримов, вернувшихся из Рима, Тангейзера нет. Поздно ночью в рубище появляется Тангейзер, не получивший прощения. Он готов снова ринуться в объятия Венеры, но весть о смерти Елизаветы, сердце которой разбила любовь, сражает его. Так чистая любовь, по мысли Вагнера, оказывается выше жизни.

Тема скитальца, прозвучавшая с такой силой в «Летучем голландце», в ином плане изображенная в «Тангейзере», находит свое продолжение в «Лоэнгрине» (1848—1850). «Лоэнгрин» является, пожалуй, наиболее лирическим произведением Вагнера. И образ неизвестного рыцаря, приплывшего в ладье, влекомой лебедем, чтобы спасти Эльзу Брабантскую от ложного обвинения, и сама Эльза, прекрасная своим обаянием и женственностью, овеяны высокой поэтичностью. Как и в «Тангейзере», драматург снова применяет контрасты: Эльзе и Лоэнгрину противостоят коварные Ортруда и Тельрамунд, завистливые и злобные, строящие козни против них. План удается — возлюбленные вынуждены расстаться, — и снова в неизвестную даль плывет скиталец Лоэнгрин... Здесь впервые у Вагнера появляются фантастические элементы: лебедь в финале превращается в юношу Готфрида, который был заколдован Ортрудой, голубь влечет ладью Лоэнгрин в сказочную даль. Лоэнгрин в финале вынужден раскрыть свои имя: он сын Парсифаля, рыцаря святого Грааля. Однако здесь отсутствуют религиозные элементы последней музыкальной драмы Вагнера «Парсифаль», разыгрывающейся в замке Грааля; все действие «Лоэнгрин» — вполне земное.

Музыкальная драма «Лоэнгрин» — прекрасная грустная сказка о красоте и чистоте любви, разбитой кознями темных



Рихард Вагнер на репетиции оперы «Тристан и Изольда» в Берлине

тил. Стихи этой драмы отличаются поэтичностью, образностью и романтической приподнятостью.

После революции 1848 года Вагнер, как уже говорилось, на многие годы замолчал, не создав ни одной музыкальной драмы.

Период эмиграции был посвящен главным образом теоретическим работам. Одновременно он начал подготавливать материалы для своей знаменитой тетралогии «Кольцо Нибелунгов», которую завершил, однако, значительно позднее.

В начале 1860-х годов, вернувшись в Германию, Вагнер поселился в Мюнхене. Здесь в 1865 году состоялась премьера его «Тристана и Изольды».

Сюжет этой музыкальной драмы Вагнер почерпнул в одноименном романе немецкого поэта XIII века Готфрида Страсбургского. Драма «Тристан и Изольда» уже проникнута пессимистическим мироощущением композитора. Печать безнадежности и смерти лежит на этом произведении. Если в «Тангейзере» и «Лоэнгрине» Вагнер воспевал очищающую силу любви, то здесь любовь является страданием, любовь приносит гибель. Вся драма напоена дыханием трагической страсти. Любовный напиток, который вместо яда выпили Тристан и Изольда, повергает их в почти сомнамбулическое состояние губельной страсти. Изольда, ставшая против своей воли женой старого короля Марка, по-прежнему любит Тристана. Их чувство раскрыто, придворные короля смертельно ранят Тристана, и он умирает в объятиях Изольды. Она не в силах жить без него и падает мертвой. При некотором внешнем сходстве с темой «Ромео и Джульетты» любовь Тристана и Изольды не возвышает их, любовь воспринимается как пагубная страсть, как трагический рок, завораживающий и уничтожающий.

Неожиданным жизнерадостным аккордом звучит «музыкальная комедия» Вагнера «Мейстерзингеры» (1868), отличающаяся от всех ранее созданных произведений сочными бытовыми красками, реалистическим письмом и комедийным содержанием с традиционным благополучным концом. Вагнер снова обратился к своей любимой теме немецкого средневековья, но на этот раз не к сагам и сказаниям, а к реальной картине жизни Нюрнберга XVI века. Комедия изображает широко распространенное в германских городах явление — состязание певцов-мейстерзингеров. В эту сюжетную ткань вплетается рассказ о любви Евы, дочери золотых дел мастера Погнера, и рыцаря Вальтера фон Штольцинга. Вальтер побеждает на состязании певцов и вместе с призом получает в награду любимую девушку. Диалоги комедии отличаются естественностью и простотой, сцены, изображающие Ганса Закса в мастерской и на состязании певцов, полны тонкого юмора и жизненной достоверности. В произведении чередуются стихи с ритмической прозой, а порой и с аллитерациями.

Вагнер достиг в «Мейстерзингерах» высокого драматического совершенства. Эта комедия имеет право на существование

сама по себе, даже без музыки. Обращают внимание простран-ные авторские ремарки, в которых не только описываются дей-ствующие лица, но и даются довольно детальные указания ми-зансцен, жестов и интонаций.

По своему драматургическому совершенству музыкальная комедия «Мейстерзингеры» может быть названа лучшим дра-матическим произведением Вагнера, в котором высокое мастер-ство формы и историческая правдивость сочетаются с жизне-утверждающим содержанием.

Отойдя от средневековой мифологии и фантастики, Вагнер изобразил в «Мейстерзингерах» вполне реальные жизненные характеры нюрнбергских ремесленников-певцов, отказавшись от сказочной романтики своих предшествующих произведений, применив в этой комедии иные, новые для него драматургиче-ские приемы.

После «Мейстерзингеров» Вагнеру понадобилось почти де-сять лет, чтобы закончить свое наиболее крупное произведе-ние — тетралогию «Кольцо Нибелунгов». Первое представление всего цикла состоялось в Байрейте 13 и 16 августа 1876 года. В этой тетралогии Вагнер обратился к сокровищнице немецко-го эпоса XIII столетия — к «Песне о Нибелунгах» — и к от-дельным мотивам скандинавской «Эдды».

Музыкальная драма Вагнера значительно отличается сво-ей основной идеей и сюжетной линией от «Нибелунгов» Геб-беля, созданных за пятнадцать лет до вагнеровской тетралогии. «Кольцо Нибелунгов» — величественная эпопея, в которой личные страсти подчинены большим проблемам борьбы света и тьмы в мироздании. В этом отношении Вагнер приблизился к своему первоисточнику. Но жизнеутверждающее звучание древней саги в «Кольце Нибелунгов» исчезло. Пессимистиче-ская философия позднего Вагнера в полной мере сказалась в этом произведении. Неминуемость гибели тяготеет над мифо-логическими образами богов и карликов-нибелунгов, над вели-канами и дочерьми Рейна, начиная с первой музыкальной дра-мы «Золото Рейна», в которой происходит завязка борьбы за обладание волшебным кольцом и золотом Рейна.

Во второй части — «Валькирия» — борьба осложняется. Ко-варным великанам и нибелунгам противостоят героические об-разы Зигмунда и Зиглинды, а также Брунгильды, дочери бога Вотана. Но светлое начало побеждено жестокостью темных сил. Зигмунд и Зиглинда погибают, а Брунгильда, пытавшаяся спасти Зигмунда, заточена на скале, окруженной пламенем.

В третьей части — «Зигфрид» — краски светлеют. Нацио-нальный немецкий герой Зигфрид, не зная страха, побеждает злых гномов и становится обладателем прекрасной Брунгиль-

ды, а также кольца и золота. Но кольцо должно принести несчастье, проклятье тяготеет над ним. В последней части — «Гибель богов» — происходит трагическая развязка: злой Гаген, сын Нибелунга, убивает Зигфрида. Вместе с ним решает погнать Брунгильда. Она передает могущественное кольцо дочерям Рейна и восклицает перед смертью: «Ни золото, ни власть не приносят счастья. Счастье дает лишь одна любовь».

Основная идея тетралогии заключена в победе коварства, алчности и зла над благородством и чистотой. Трагическая судьба Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды предопределена. В сюжетную канву вплетаются волшебные роковые силы, против которых бороться бесполезно. Глубоким пессимизмом проникнута последняя часть тетралогии: сильные и чистые человеческие чувства разбиты, торжествует смерть.

Большое место в драматическом построении «Кольца Нибелунгов» занимают монологи, философские размышления шопенгауэровского толка. Действие непомерно затянуто, почти нет драматически насыщенных диалогов-дуэтов и ансамблевых сцен. Условные сценические приемы далеки от жизненного правдоподобия. Только третья часть — «Зигфрид» — обладает элементами реализма и большой поэтичностью в восприятии природы.

Общая затянутость действия связана с построением музыки. Вагнер включил в «Кольцо Нибелунгов» большие симфонические отрывки, которые имеют самостоятельное музыкальное значение.

Последнее произведение Вагнера — «торжественная сценическая мистерия» «Парсифаль» (1882) — создана по мотивам эпоса средневекового поэта Вольфрама фон Эшенбаха.

На «Парсифале» лежит печать отрешенности от жизни, мистических откровений, религиозной экзальтации. А. В. Луначарский справедливо назвал «Парсифаля» «вариантом католической мессы».

Действие происходит в замке святого Грааля, где хранится «чаша с кровью Христа». Рыцари Грааля охраняют ее. С ними враждует волшебник Клингзор, укравший у них святое копье и поразивший им короля Грааля Амфортаса. Его рану сможет исцелить только непорочный юноша чистой души. Эту роль выполняет отрок Парсифаль. В финале он провозглашен новым королем Грааля и таким образом приобщается к миру святых.

Так — религиозным песнопением — заканчивает свой творческий путь художник, некогда поднимавший голос за вполне земные идеалы человечества.

Драматургия Вагнера в целом, несмотря на идейные взле-

ты и падения, является заметной страницей литературного творчества Германии середины XIX века.

Композитора Вагнера до сих пор ценят во всех странах мира, в то время как Вагнера — поэта, драматурга и теоретика искусства знают далеко не достаточно. Музыкальные драмы Вагнера ставятся во всем мире, а в городе Байрейте до наших дней ежегодно происходят вагнеровские торжества.

Порой, однако, произведения Вагнера переосмыслились и искажались. Подобно пьесам Г. Клейста, музыкальные драмы Вагнера были превращены в фашистской Германии в шовинистические произведения, будто бы пропагандирующие расизм и человеконенавистничество.

Слов нет, Вагнер испытал сильнейшее влияние реакционных идей во второй период творчества, но никогда он не призывал к насилию. Лучшие его драмы проникнуты высоким гуманизмом, светлой поэзией национальной мифологии.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 1848—1870 ГОДОВ

1

Губительную роль для сценического искусства Германии по-прежнему играла раздробленность страны. Театральная жизнь сосредоточилась главным образом в придворных театрах различных королевств и княжеств, где зачастую господствовала атмосфера бюрократического диктата, тормозившего художественное развитие. Крупные актеры, не удовлетворенные бюрократическим руководством, переходили из театра в театр, постепенно превращаясь в типичных гастролеров, действовавших вне ансамбля и порой впадавших в погоне за успехом в виртуозничанье и манерность.

Не менее пагубное влияние на общее состояние немецких театров оказал дух консерватизма и филистерства, получивший в послереволюционные годы широкое распространение в политической и культурной жизни Германии. Отсутствие подлинно прогрессивной современной драматургии и строгость цензуры заставляли лучшие театры ограничиваться постановкой классических пьес и отказываться от разрешения в театре современных проблем.

Но, несмотря на отсталость театральной жизни Германии в целом, в отдельных театрах продолжало развиваться искусство режиссуры, столь блистательно начатое в первой половине XIX века Карлом Иммерманом в Дюссельдорфе, а также постановочными опытами Людвига Тика.



Франц Дингельштедт

Среди режиссеров этого периода первое место принадлежит Францу Дингельштедту (1814—1881). Для его творчества характерен отказ от линии Иммермана и Лаубе и создание так называемой «живописной режиссуры», выдвигавшей на первое место зрелищную сторону спектаклей.

В режиссерской деятельности Дингельштедта опосредствованно проявилось стремление немецкой буржуазии данного периода к богатству, пышности, «аристократизации» образа жизни и обстановки. Этому «социальному заказу» немецкого бюргерства полностью отвечали пышные, парадные спектакли Дингельштедта. В его творчестве на второй план оказались отодвинутыми задачи глубокого изучения текста драматических произведений и создания жизненно правдивого ансамбля, к которым стремился Иммерман.

При постановке классических драм Дингельштедт обращал внимание прежде всего на зрительную иллюзию, на пластическую выразительность, на внешнее создание «настроения», которого он добивался богатством красок в декорациях и костюмах, эффектными мизансценами и прекрасно обученной толпой в массовых сценах. Творческую манеру Дингельштедта Генрих Лаубе называл не без сарказма «режиссурой обойщика».

Дингельштедт уделял большое внимание исторической точности постановки. В этом он следовал по стопам английского режиссера Чарльза Кина, пышные исторические спектакли которого видел в Лондоне.

Большое значение для постановочных приемов Дингельштедта имело развитие в Германии помпезной исторической живописи, прежде всего Мюнхенской школы живописи во главе с художниками Каульбахом и Корнелиусом.

Отказ Дингельштедта от глубокого внутреннего раскрытия идеи и образов пьесы, создание в первую очередь живописной трактовки спектакля несомненно свидетельствует об оскудении реализма, о замене больших жизненных проблем внешней выразительностью.

Свою театральную деятельность Дингельштедт начал лишь в зрелые годы. В юности он был учителем в Касселе, позднее библиотекарем, а затем советником в Штутгарте. В 1840 году, испытав некоторое воздействие предреволюционных настроений передовой немецкой интеллигенции, Дингельштедт написал «Песни космополитического ночного сторожа», в которых он с гейневской иронией подверг критике общественный строй Германии того времени. Таким образом, Дингельштедт ознаменовал свое вступление в литературу оппозицией немецким правящим кругам. Но, как и многие другие представители буржуазного литературного мира Германии, после революции 1848 года он отказался от бунтарских устремлений и перешел к созданию стихов и повестей, не отличавшихся ни передовыми взглядами, ни свежестью мысли, ни самобытностью формы. Дингельштедт написал также несколько пьес, среди которых наиболее известна драма «Дом Барнфельдов» (1850).

В 1851 году баварский король Макс пригласил Дингельштедта на место интенданта в Мюнхенский придворный театр, где он проработал до 1857 года. В этом театре ему пришлось первоначально ставить весьма разнообразный репертуар, с пышной придворной оперы до гривуазных фарсов.

Событием в Мюнхенском придворном театре была постановка Дингельштедтом так называемых «образцовых спектаклей», организованных в 1854 году в связи с баварской промышленной выставкой, на которую стекались посетители со всей Германии. Театр не пожалел средств для богатых постановок, что предоставило Дингельштедту возможность развернуть свою режиссерскую фантазию.

В этих спектаклях приняли участие крупные актеры Эмиль Девриент и Теодор Деринг, а также даровитый мюнхенский артист Фридрих Гаазе.

В качестве «образцовых спектаклей» были показаны «Мессинская невеста», «Мария Стюарт», «Коварство и любовь» Шиллера, «Клавихо», «Эгмонт» и первая часть «Фауста» Гёте, «Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» Лессинга, «Разбитый кувшин» Клейста. Репертуар, состоявший из лучших немецких классических пьес, естественно, привлек внимание широких общественных кругов Германии. Спектакли Дингельштедта превратились в большое театральное празднество. Исторически точные декорации и костюмы, эффектные, пластически выразительные мизансцены и позы актеров, а также картинно сгруппированные массовые сцены создали Дингельштедту славу крупного режиссера-постановщика. В «Мессинской невесте» он впервые с успехом применил детальную разработку массовых сцен для достижения максимального живописного воздействия. Здесь была воздвигнута громадная лестница, уходившая в глубь сцены. Подобные лестницы в дальнейшем широко использовались в режиссуре XX века, в частности в постановках берлинских режиссеров Макса Рейнгардта и Леопольда Йесснера.

В последние годы деятельность Мюнхенского театра пришла в упадок в связи со вспыхнувшей эпидемией холеры. В 1857 году Дингельштедт покинул Мюнхен и переехал в Веймар, где занял должность интенданта придворного театра по приглашению работавшего там композитора Ференца Листа. В Веймаре Дингельштедт работал до 1867 года. Здесь он впервые обратился к постановке пьес Шекспира, осуществив спектакли «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка», «Антоний и Клеопатра». Кроме того, он поставил несколько исторических хроник Шекспира. Все шекспировские пьесы шли в Веймаре в драматургических обработках Дингельштедта. Он производил

значительные сокращения в тексте, отчего снижался философский смысл произведений Шекспира. Не случайно его выбор остановился прежде всего на «Сне в летнюю ночь» и «Зимней сказке», произведениях, которые представляли особенно живописному видению пьесы. В «Зимней сказке» Дингельштедт начинал действие со сцены пира в королевском дворце — с хороводами и танцем мечей, то есть зрелищной, впечатляющей массовой картиной. В сцену суда он внес детально разработанный в режиссерском отношении эпизод волнения народа.

В 1867 году осуществилась многолетняя мечта Дингельштедта — он был приглашен в Вену, где занял сначала должность директора Венской придворной оперы, а с 1871 по 1881 год — место директора Бургтеатра. Здесь Дингельштедт продолжал свои режиссерские эксперименты, что несомненно явилось для коллектива Бургтеатра, а также для венского зрителя резким поворотом от внешне скромных, но внутренне насыщенных спектаклей Лаубе к пышным постановочным зрелищам. Помимо уже названных классических постановок, осуществленных Дингельштедтом ранее в других театрах, он поставил в Вене «Еврейку из Толедо» Грильпарцера, «Гёца фон Берлихингена» Гёте и «Кетхен из Гейльбронна» Клейста. Кроме того, им были осуществлены с необыкновенной роскошью постановки исторических хроник Шекспира.

Особой известностью пользовался его венский красочный спектакль «Гёц фон Берлихинген». Для усиления драматического напряжения сцен судилища и убийства Адельгейды Дингельштедт дописал для нее монолог. В отдельные сцены он вносил с целью оживления спектакля гротесковый элемент. Так было, например, в сцене суда, в которой писарь спасался, залезая под стол, откуда он медленно выползал только после ухода Гёца, что неизменно вызывало смех зрительного зала.

Как пропагандист классического репертуара, Дингельштедт был организатором первого в Германии Шекспировского общества.

Дингельштедт был в Германии первым представителем так называемой «живописной режиссуры» (Bildregie), которая в дальнейшем получила развитие в театре мейнингенцев, а в XX веке нашла выдающегося представителя в лице Макса Рейнгардта. В целом режиссерская деятельность Дингельштедта безусловно стимулировала развитие постановочного искусства Германии. Однако слабым местом театральной практики Дингельштедта было отсутствие у него большой работы с актерами.

Другим видным немецким режиссером данного периода был Эдуард Девриент (1801—1877), племянник знаменитого романтического актера Людвиг Девриента. Эдуард Девриент был одним из первых историков немецкого театра, который подробно исследовал развитие актерского искусства. Наиболее крупным его трудом явилась многотомная «История немецкого сценического искусства» (1846—1874), которая по богатству собранного в ней фактического материала не утратила своего значения по сей день. Кроме того, Э. Девриент выпустил книги: «Письма из Парижа» (1840), «Национальный театр новой Германии» (1849) и «О театральных школах» (1840). В последней работе Девриент поставил давно назревший вопрос о необходимости создания в Германии театральных школ, которые могли бы способствовать борьбе с театральной рутинной и с распространенной в Германии гастрольной системой актеров-виртуозов. Девриент энергично ратовал за актерский ансамбль, отсутствовавший в большинстве немецких театров. Свою режиссерскую работу Э. Девриент начал в Берлине в 1830-х годах, однако здесь он еще не сумел в первое время добиться решительных успехов. В начале 1840-х годов он переехал в Дрезден, где сблизился с Рихардом Вагнером. В Дрезденском придворном театре Девриент наряду с классическими спектаклями осуществил несколько постановок современных немецких пьес, в частности впервые поставил драму О. Людвиг «Наследственный лесничий», которая затем была с успехом показана в ряде других театров Германии.

Режиссерская работа Э. Девриента принесла немецкому театру несомненную пользу. В годы, когда большинство немецких сцен влачило жалкое существование вследствие бюрократического руководства, серости постановок и показного мастерства артистов-гастролеров, Э. Девриент пытался вернуть немецкому театру ансамбль, органическую продуманность и связь всех компонентов спектакля. В работе с актерами Э. Девриент добивался реалистического раскрытия образов, продолжая дело, столь удачно начатое Иммерманом в Дюссельдорфе. С другой стороны, мимо его внимания не прошла и театральная реформа, проведенная Дингельштедом. В своих постановках Э. Девриент использовал отдельные элементы «живописной режиссуры» Дингельштеда, подчеркивая зрелищный характер спектаклей, не доходя, однако, при этом до пышности как самодели. Стремясь приблизить образы, создаваемые на сцене, к реальной жизни, Э. Девриент порой снижал их до бытовизма. Эти черты были присущи даже его постановкам трагедий



Эдуард Девриент

Шекспира, о которых современники говорили как о «семейном Шекспире».

Наибольшего режиссерского успеха Э. Девриент добился в придворном театре в Карлсруэ, где он проработал с 1853 по 1870 год. Здесь он ставил преимущественно трагедии Шекспира, а также немецкую классику. При этом Девриент, подобно



Теодор Деринг в роли Франца Мсора. «Разбойники» Ф. Шиллера

Дингельштедту, подвергал тексты классических пьес литературной обработке, стремясь приблизить их образы к психологическому немецкого бюргерства.

Несмотря на то, что Э. Девриент, в сущности, не сумел сказать в области режиссуры собственного слова, эклектически соединяя в своих постановках разноплановые достижения немецкой режиссуры начала и середины XIX века, его работа была все же плодотворна, так как он пытался упорядочить театральную жизнь, создавая спаянный ансамбль и спектакли, в которых ощущалась единая режиссерская воля. Однако ограниченность художественного творчества Э. Девриента отражает то состояние безвременья, в котором находилась вся культурная жизнь буржуазно-филистерской Германии середины XIX столетия.

3

Почти полное отсутствие полноценной немецкой драматургии на современные темы и низкий уровень отдельных театральных организмов мало способствовали воспитанию крупных актерских дарований. Тем не менее и в эти годы несколько немецких актеров приобрели широкую известность.

В первую очередь следует назвать Теодора Деринга (1803—1878), продолжателя реалистических традиций К. Зейделямана. Деринг не был странствующим артистом-гастролером. Он связал свою жизнь с отдельными стационарными театрами. Начав актерскую деятельность в Гамбургском театре, он в 1837 году перешел в Штутгарт, где занял место, только что покинутое Зейделяманом. После смерти Зейделямана в 1843 году Деринг заместил его в Берлинском театре. Именно здесь его творческие возможности развернулись во всю ширь.

Деринг был ярко выраженным характерным актером. Игра его отличалась большой искренностью, теплотой и правдивостью. Обладая выразительным лицом и «говорящими» глубокими глазами, двигаясь необычайно пластично, хотя и без подчеркнутой красоты движений, Деринг в трактовке образов шел от внутреннего понимания сущности образа к внешней выразительности. Роли героического плана были чужды Дерингу. В каждом образе он пытался подчеркнуть человечески простое, что заложено в нем. Индивидуальной особенностью творческой манеры Деринга был тонкий юмор, который пронизывал почти все его роли. Так играл он судью Адама в «Разбитом кувшине» Клейста. Так, без излишней грубости и фанфаронства, исполнял он роль Фальстафа. Образы Полония и Мальволио утрачивали в интерпретации Деринга в некоторой степени свою сатирическую остроту, но зато приобретали че-



Теодор Деринг в роли Фальстафа. «Генрих IV»
В. Шекспира

ловечность. Гарпагон в его исполнении был не только скупым, но и несчастным. Особого внимания заслуживает исполнение Дерингом роли Натана Мудрого. В этом образе он полностью избежал абстрактной дидактики, сосредоточив внимание на глубоком уме и озаренном большим теплом человеческом сердце Натана.

Споры вызвало в свое время исполнение Дерингом роли Мефистофеля. Актер отошел и от мелодраматической трактовки и от показа дьявольских черт; его Мефистофель был прежде всего скептиком, который с саркастическим нигилизмом взи-

рал на мир, ни во что не веря и все презирая с холодным безразличием.

Несмотря на большой успех и известность, Деринг не прельстился лаврами гастролера и до конца своей творческой деятельности продолжал работать с постоянными актерскими труппами. Virtuозность, построенная на внешних эффектах, а также рекламная шумиха были чужды этому честному и даровитому труженику сцены, который своим искусством успешно продолжил линию актерского реализма, начатую Зейдельманом.

Несколько иным было творчество Фридриха Гаазе (1825—1911) — талантливого актера второй половины XIX века. Большое значение в формировании творческой манеры Гаазе имела та обстановка, в которой он рос и развивался. Сын камердинера прусского короля Фридриха-Вильгельма IV, Гаазе с юных лет вращался в среде придворных аристократов, наблюдая их внешнее благородство, за которым зачастую скрывались человеческая низость и порок. Людвиг Тик, обучавший в годы юности Гаазе, вскоре обратил внимание на его большие актерские способности и искренность. Внешние данные также способствовали артистической карьере Гаазе: высокий, статный, с тонким лицом, он был как бы создан для ролей молодых героев.

Свою актерскую работу Гаазе начал в Веймаре в 1846 году, затем в 1849 году переехал в Берлин, а впоследствии в Прагу. В 1854 году он принял участие в «образцовых спектаклях» Мюнхенского придворного театра. После этого он выступал в Франкфурте-на-Майне, гастролеровал в Австрии, Голландии, России, где в течение семи лет играл в Михайловском театре в Петербурге, а в 1869 году выступал в Америке. С 1871 по 1876 год он состоял художественным руководителем Лейпцигского театра. Здесь он поставил ряд пышных шекспировских спектаклей в подражание Дингельштедту. В последующие годы Гаазе продолжал гастролеровать в крупнейших театрах Европы и Америки.

Наиболее удачными ролями Гаазе были роли чванных аристократов. Он изображал их без подчеркнутой сатирической заостренности, однако умело передавал их двойственную сущность. Особенно удалась ему роль Маринелли, в которой он впервые выступил в мюнхенских спектаклях Дингельштедта. За внешним лоском Маринелли — Гаазе скрывалась мелкая сущность царедворца, готового на любую подлость во имя милости принца. Даже в трагический момент, когда принц выгоняет его, Гаазе сохранял в этой роли дворянскую спесь и самоуверенность.



Теодор Деринг в роли мастера Антона
«Мария Магдалина». Ф. Геббеля

Образу Кальба («Коварство и любовь») в исполнении Гаа-зе были присущи иезуитские манеры провинциального при-дворного.

Однако Гаазе не ограничивался в своем репертуаре ролями аристократов. Лучшей в репертуаре Гаазе считалась роль Гам-лета, которую он играл в лирическом плане, подчеркивая пре-жде всего поэтичность молодого принца. Закутанный в рос-кошный черный плащ, с длинными, вьющимися светлыми волосами, ниспадающими до плеч, Гамлет — Гаазе появлялся в начале пьесы со скрытым страданием на бледном лице. Каждое

его движение было полно благородства и утонченности. В сцене встречи с духом отца этому Гамлету, может быть, не хватало патетической силы, но Гаазе заменял ее глубокой печалью. В дружеских встречах с Горацио Гамлет — Гаазе излучал удивительное тепло, а философские монологи произносились им проникновенно и задушевно. В сцене с Офелией он тонко передавал смесь грусти, любви и иронии. Менее удавались ему действенные, сильные моменты, включая финальную сцену, в которой недоставало героических красок.

В других своих шекспировских образах Гаазе не поднялся до уровня Гамлета. Мало удачным было его исполнение роли Шейлока, которого он превращал в величественный образ смелого и гордого «барона биржи».

По мере расширения гастрольной деятельности Гаазе в его игре все чаще обнаруживались элементы самоцельной виртуозности и искания внешних эффектов.

Система гастролей, распространившаяся в Германии в послереволюционные годы, постепенно захватила и Фридриха Гаазе, актера несомненно яркого по дарованию, но снизившего свой талант в погоне за гастрольным успехом, начавшего порой выступать в эффектных ролях второсортной современной драматургии. Около двадцати лет продолжались гастроли Гаазе, пока наконец, устав от мимолетных успехов, он не решил обосноваться в Берлине. Здесь Гаазе в 1883 году наряду с крупными актерами Барнаем и Поссартом был инициатором создания Немецкого театра, в труппу которого он вступил, закончив таким образом свою гастрольную деятельность.

Крайнее проявление получило гастролерство и виртуозничанье в актерском творчестве Эмиля Девриента (1803—1872), брата Эдуарда Девриента. На почве принципиальных споров между братьями происходили неоднократные стычки. Но Эмиль Девриент, уже в молодые годы избалованный успехом, названный впоследствии «королем гастролеров», отвергал справедливые нарекания старшего брата. Восемнадцать лет Эмиль Девриент дебютировал в Брауншвейге, затем выступал в Бремене, Лейпциге и Гамбурге, а с 1831 по 1868 год был актером Дрезденского придворного театра. Однако это не мешало ему не менее шести месяцев в году гастролировать в Лондоне, Цюрихе, Вене, Будапеште, Амстердаме, Риге, Петербурге и в большинстве германских городов. Шумные гастрольные успехи и отсутствие глубоких творческих установок вскоре превратили Эмиля Девриента в рутинера и манерного актера. По своему направлению он придерживался классицистских приемов игры, возродив тем самым на немецкой сцене исполнительскую манеру Веймарского театра Гёте.



Эмиль Девриент в роли маркиза Позы. «Дон Карлос» Ф. Шиллера

Эмиль Девриент обладал блистательными внешними данными, выточенно красивым лицом и звучным голосом. Его декламация была напыщенной и напевной, движения — плавными и округлыми. Но подлинная страсть и горячность были ему чужды, так же как чуждо ему было искусство перевоплощения. Его Уриэль Акоста, маркиз Поза и Петруччо были похожи друг на друга, как близнецы. Вне зависимости от исполняемого образа его собственная индивидуальность доминировала в каждой роли. Но эта индивидуальность была внешне настолько притягательной, что Эмиль Девриент, несмотря на отсутствие подлинного драматического темперамента, весьма скоро стал любимцем буржуазной Германии.

Наиболее ярко творческая манера Эмиля Девриента проявилась в траговке Гамлета. Он играл его слабым, изнеженным юношей, чуждым высоким идеалам гуманизма, борвшимся только за собственное благополучие и трон.

Помимо Гамлета он выступал еще во многих классических ролях, в частности в ролях Позы, Эгмонта, Тассо, Фердинанда, Фиеско, а также в пьесах современных авторов (Ричард Севедж и Уриэль Акоста в пьесах Гудкова, Болц в «Журналистах» Фрейтага). Самовлюбленность Девриента доходила, по отзывам современников, до крайних пределов. Он был чрезвычайно трудным партнером в Дрезденском театре, где совершенно не считался с ансамблем.



Эмиль Девриент в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира

Гастролерство как система разрушало и в дальнейшие годы XIX столетия немецкое театральное искусство.

Среди современников Эмиля Девриента необходимо назвать актера Богумила Дависона (1818—1872), который начал свои выступления в Польше. Затем, переехав в Германию, работал сначала в Гамбурге (1847—1849), потом в Дрездене (1853—1864). Частые гастролы наложили печать на яркое дарование

этого актера, в игре которого появились черты искусственности, манерности, неестественные преувеличения. Подлинно художественные устремления он заменял погоней за эффектами. Наиболее известные образы Дависона — Шейлок, Франц Моор, Гамлет, Ричард III, Лир, Фальстаф, Валленштейн.

Как и Эмиль Девриент, Дависон много гастролировал. Преждевременно надорвав свое здоровье в погоне за деньгами и славой, он скончался после утомительной гастрольной поездки по Америке. Его творчество в целом мало способствовало развитию реализма в немецком театре.

Горьким, но справедливым упреком звучат слова режиссера Эдуарда Девриента по поводу гастролерства немецких актеров: «При этой системе уничтожается глубокое проникновение в объект искусства. Вместо того появляется расчет на внешний результат. Усиленные эффекты, нарочитость, импонирующие манеры, отрыв от ансамбля, растягивание и подчеркивание заключительных каденций речи — все это уничтожает внутреннюю жизнь роли».

Заключая рассмотрение драматургии и театра в Германии середины XIX столетия, укажем на общий кризис театрального искусства, которое не способно были вывести из тупика отдельные талантливые деятели немецкой сцены.

Настоящее возрождение немецкого театра начнется только в последние десятилетия XIX века, после воссоединения Германии (1870), в условиях резкого усиления идеологической и социальной борьбы.





АВСТРИЙСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Становление театра в Австрии значительно отличается от его развития в других странах Европы. Своеобразие характера австрийского театра определилось специфическими особенностями формирования австрийского государства, многонациональным составом его населения, его экономическими и политическими особенностями.

Образование австрийского централизованного государства относится к началу XVI века, когда междоусобные войны между немецкими, венгерскими и чешскими князьями закончились в 1526 году победой Рудольфа Габсбурга, ставленника немецкого дворянства, опиравшегося на реакционные католические круги. Объединение земель Венгрии, Чехии и Австрии было ускорено необходимостью обороны придунайских народностей от турок, которые в течение XV—XVI веков совершали опустошительные набеги на земли Юго-Восточной Европы.

Но объединение этих земель под габсбургской короной не улучшило положения. В Австрии утвердился военно-бюрократический режим, ложившийся всей своей тяжестью на плечи крестьянского населения.

Развитие Австрии в XVII веке происходило в условиях феодально-католической реакции. Крепостной гнет усиливался бесчисленными поборами правительства на военные нужды. Особенной жестокостью отличалась политика правительства в отношении к многочисленным народам, входившим в состав империи. Австрия становится ареной национального угнетения, все растущей национальной борьбы.

Разоренная и ослабленная нападением турок и Тридцатилетней войной (1618—1648), Австрия экономически нищала. Доведенное до отчаяния крестьянство восставало против помещиков и бежало в Польшу. Однако разрозненные крестьянские восстания жестоко подавлялись правительством: особенной жестокостью отличалось подавление чешского восстания в 1620 году.

Опорой Габсбургов было католическое духовенство, владевшее большими земельными угодьями. Народы Австрии находились под двойным гнетом феодально-помещичьего государства и католической церкви. Иезуитские коллегии были рассадниками религиозного мракобесия и фарисейского духа; они были призваны воспитывать преданность Габсбургам. Во власти иезуитов находились политика, наука, просвещение, искусство. Разветвленная сеть иезуитского ордена опутала Австрию и душила все живое, преследовала всякие оппозиционные выступления.

Феодально-католическая реакция нашла свое выражение и в деятельности иезуитского театра, который получил в Австрии широкое развитие в XVII—XVIII веках. Спектакли, организуемые в иезуитских школах, пропагандировали власть императора и служили укреплению абсолютизма.

В начале XVIII века Австрия была одной из наиболее отсталых в экономическом отношении стран Европы.

Угроза распада империи заставила правительство пойти на некоторые уступки господствующим классам угнетенных национальностей. В целях укрепления абсолютной монархии австрийские императоры Мария-Терезия (1740—1780) и Иосиф II (1780—1790) дают известные права венгерскому дворянству, но одновременно вводят единый государственный немецкий язык, единую бюрократическую систему управления.

Нарождающаяся в Австрии буржуазия оказывается слишком слабой, чтобы противопоставить себя абсолютизму. Буржуазия поддерживает политику правительства, ограничивающую в известной мере наследственные права феодальной аристократии, и удовлетворяется мелкими уступками со стороны дворянства.

Слабость буржуазного развития Австрии приводит к тому, что в целом Австрия остается в стороне от общеевропейского мощного идеологического движения XVIII века — Просвещения.

И все же формирование австрийского театра происходит в условиях просвещенного абсолютизма, когда в результате проведенных Марией-Терезией и Иосифом II реформ в области образования, науки ускорилось развитие австрийской общественной мысли, укрепление национального самосознания. Реформы Иосифа II в известной мере способствовали освобождению

буржуазной мысли от влияния католической церкви. В конце XVIII века в Австрии появились публицистические и литературные журналы, в которых освещались вопросы философии, политики и культуры.

Однако эти тенденции, связанные с «просветительской» деятельностью австрийских монархов, были крайне слабы. В Австрии не появилось в XVIII веке ни одного крупного драматурга или театрального деятеля, близкого по своим масштабам Лессингу, Вольтеру, Дидро. Господствующее положение занимал иноземный театр, прежде всего французский, и театр иезуитов, который стремился подчинить все театральное дело реакционной католической пропаганде.

Наиболее ярко проявились черты национальной культуры в этот период в музыке, и прежде всего в творчестве Гайдна и Моцарта, искусство которых в своей основе питалось лучшими традициями песенно-музыкального творчества народов, входивших в состав австрийского государства.

Народная национальная культура нашла выражение в искусстве Страницкого и Прегаузера.

Половинчатые реформы, проведенные «сверху» Марией-Терезией и Иосифом II, были направлены главным образом на сохранение равновесия неустойчивой, разрываемой национальными противоречиями Австрии, а не на создание условий для экономического и культурного развития страны. Это привело к тому, что реформы правительства не только не подготовили изменения экономических и социальных порядков в Австрии конца XVIII века, а, напротив, создали условия для превращения ее в реакционнейшую державу Европы.

В начале XIX века Австрия продолжает оставаться полуфеодалным государством, правительство которого ведет откровенно реакционную политику. Австрия участвует во всех коалициях абсолютистских правительств против революционной Франции. Войны 1792—1812 годов принесли австрийской армии ряд поражений. Но после разгрома армии Наполеона и последовавшего за ним Венского конгресса (1814—1815) Австрия стала во главе реакционных сил в Европе.

В стране наступил период глухой меттерниковской реакции, длившейся до буржуазной революции 1848 года. Эта реакция душила самые робкие проявления протеста против господствующего режима. Канцлер Меттерних проводил политику угнетения многочисленных национальностей лоскутной империи путем натравливания одних наций на другие.

Характеризуя австрийскую политику, К. Маркс и Ф. Энгельс указывали: «Правительство князя Меттерниха руководилось двумя принципами: во-первых, каждую из различных

наций, подчиненных австрийскому господству, держать в узде при помощи всех остальных наций, которые находились в таком же положении; во-вторых, — и таков вообще главный принцип всех абсолютных монархий — опираться на два класса: на феодальных землевладельцев и на крупных денежных воротил, уравновешивая в то же время влияние и силу каждого из этих классов влиянием и силой другого, чтобы у правительства, таким образом, оставалась полная свобода действий»¹.

Несмотря на все усилия правительства, экономическое и политическое положение Австрии было крайне непрочным. Французская буржуазная революция и наполеоновские войны вызвали усиленное движение крепостного крестьянства против феодальной зависимости: в Венгрии и Чехии организуются тайные революционные общества. Обнищание страны нашло свое выражение и в голодном бунте безработных Вены в 1817 году.

Мелкая буржуазия, ремесленники, интеллигенция, чиновники составляли ядро недовольных политикой правительства. Они объединились вокруг литературного направления «Молодая Австрия», в которое входили писатели Грюн, Ленау, Бауэрнфельд. Политические идеалы отдельных представителей «Молодой Австрии» были довольно разнообразны, но все они сходились на отрицательном отношении к меттерниховскому режиму и мечтали о преобразовании австрийских порядков.

Меттерниховская реакция наложила отпечаток на всю общественную и культурную жизнь страны. Австрия была отделена от остальной Европы прочным кордоном. Пресса, литература, искусство были подчинены строгой системе контроля; в Австрию не пропускалась ни одна самая скромная критическая мысль. Народное образование находилось в руках католического духовенства. Студентам было запрещено обучаться в заграничных университетах. И все же начиная с 30-х годов XIX века Австрия вступает на путь интенсивного буржуазного развития.

«В стране совершалось медленное, невидимое на поверхности движение, которое сводило на нет все усилия Меттерниха. Богатство и влияние промышленной и торговой буржуазии возрастали. Введение машин и применение пара в промышленности произвело в Австрии, как и повсюду, переворот во всех прежних отношениях и условиях жизни целых классов общества; крепостных оно превратило в свободных людей, мелких земледельцев — в промышленных рабочих; оно подорвало старинные феодальные ремесленные корпорации и уничтожило средства

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 30.

существования многих из них. Новое торговое и промышленное население повсюду приходило в столкновение со старыми феодальными учреждениями... введение железных дорог ускорило как промышленное, так и духовное развитие страны... Все эти элементы содействовали возникновению среди городской буржуазии если не духа оппозиции в прямом смысле этого слова, потому что оппозиция все еще была невозможна, то, по крайней мере, духа недовольства, всеобщего стремления к реформам...»¹.

Рост оппозиционных настроений буржуазии с конца 1840-х годов сопровождается ростом революционного движения рабочего класса и подъемом национально-освободительного движения (национальное движение в Венгрии, восстания в Галиции, восстание ткачей в 1844 году в Праге). Экономический кризис 1847 года обнажил классовые и национальные противоречия Австрии.

Февральская революция 1848 года во Франции пробудила революцию в Австрии, так же как и в других странах Европы. Мощный взрыв революционных событий (мартовское восстание в Вене) объединил все австрийское население, единодушно выступившее против феодально-монархического режима. Власть перешла в руки буржуазии, но ненадолго. Мартовская революция привела к уничтожению феодализма и явилась началом широких выступлений рабочих и мелкой буржуазии в Венгрии, Чехии, Хорватии. Австрийская буржуазия, напуганная развитием революционного движения, в котором принимали активное участие рабочий класс и крестьянство угнетенных национальностей, становится на сторону контрреволюции. Буржуазия оказалась достаточно трусливой, чтобы после первых же побед над старым режимом предать народ и вернуть власть в руки феодально-бюрократического правительства. Провокационная и предательская деятельность буржуазного правительства вызвала восстание в Вене 15 мая 1848 года.

За период с мая по октябрь, как указывал Ф. Энгельс, «классовая борьба между буржуазией и пролетариатом в Вене тоже дошла, таким образом, до кровавой схватки, и контрреволюционная камарилья уже видела приближение того дня, когда она сможет нанести решительный удар»².

Австрийская реакция бросила силы на подавление революционного движения в Чехии, Италии и Венгрии. Она разжигала национальную рознь, натравливала одни национальности на другие.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 34.

² Там же, стр. 66—67.

К. Маркс чрезвычайно высоко оценивал октябрьское восстание в Вене, сравнивая его с июньскими днями в Париже. Восстание вспыхнуло после приказа австрийского военного министерства о посылке в Венгрию войск для подавления революции. Рабочие, венское студенчество и национальная гвардия штурмом взяли арсенал. Но Вена была окружена контрреволюционными регулярными войсками. Дезорганизованная, раздираемая классовыми противоречиями, преданная буржуазией, Вена пала 31 октября 1848 года. Поражение Вены означало конец революции в Австрии.

Австрийская буржуазия оказалась неспособной ликвидировать остатки средневековья, привилегии дворян-крепостников. После революции, с восстановлением монархического режима, реакция в Австрии восторжествовала. Началось наступление на свободы, завоеванные в революционные месяцы, вновь усилился национальный гнет, наибольшей своей тяжестью ложившийся на славянские народы.

Труден и сложен был в этих условиях путь развития австрийской культуры. И все же она дала миру величайших гениев в области музыкального искусства — Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта. В течение долгого времени столица Австрии Вена была центром музыкальной жизни Европы. Австрия создала неповторимых в их своеобразии драматических поэтов Раймунда, Нестроя и Грильпарцера, театры венских предметов и блестящее мастерство актеров Бургтеатра.

РАЗВИТИЕ АВСТРИЙСКОГО ТЕАТРА В XVIII ВЕКЕ

1

Австрийский театр формируется в конце XVII и в начале XVIII века. Первоначальными явлениями театральной жизни Австрии были представления странствующих комедиантов, во многом еще связанные с традициями средневекового комического театра.

Искусство бродячих трупп, исполнявших небольшие импровизационные сценки бытового характера, достигло особенного расцвета к началу XVIII века.

На развитие демократического австрийского театра определенное влияние оказала комедия дель арте, широко использовались итальянские сценарии, много общего было у австрийского Гансворста с Арлекином итальянского театра.

В отличие от немецкого Гансворста, характер которого

определялся натуралистическими излишествами, примитивной клоунадой и грубостью речи, у австрийского Гансвурста преобладала веселая, наполненная здоровым народным юмором шутка, мастерская арлекинада и подлинное искусство сценической импровизации.

В XVIII веке австрийский театр имеет таких прославленных актеров, как Иосиф Страницкий, Готфрид Преггаузер и Иосиф Курц.

Иосиф Страницкий (1676—1726), актер и драматург австрийского театра, происходил из бюргерской чешской семьи и получил достаточное по тому времени образование в протестантской школе. Ранняя любовь к театру, укрепившаяся во время поездок по Италии и южноавстрийским городам, привела его к постоянной работе в театре. Страницкий был автором большого количества пьес различных жанров: комедий, «главных и государственных действий», а также коротких комических сценок, составлявших репертуар его театра.

Хорошо организованная труппа Страницкого быстро заняла ведущее место в Вене и пользовалась всеобщей любовью. В 1712 году Страницкий добивается права играть в стационарном Кертнертор-театре в одном из предместий Вены. Это была значительная победа демократического театра Австрии.

Труппа Страницкого в течение двадцати лет играет в Вене, представляя комедию, главным действующим лицом которой является Гансвурст. образу Гансвурста Страницкий придает черты зальцбургского крестьянина. Он одевает своего Гансвурста в обычный крестьянский костюм, состоявший из кожаной куртки и коротких штанов, сохраняя и атрибуты традиционного Гансвурста — остроконечную шапку, меч у пояса, нашитое на груди сердце с инициалами Гансвурста. В таком виде Гансвурст Страницкого выступает не только в комедиях, но и в «главных и государственных действиях». Везде комический тип играет важную роль, сосредоточивая на себе весь интерес представления. Историческая и героическая тема («Триумф римской добродетели», «Преследование из-за любви», «Жестокая королева Атланта») служит лишь фоном для выступлений Гансвурста. Утверждение комического персонажа в «главных и государственных действиях», расширение бытовых сцен явилось началом развития австрийского комедийного театра.

Страницкий реформирует «главные действия», превращая их из напыщенных трагедий в своеобразные трагикомические представления. Он высмеивает и пародирует героических персонажей, веселыми шутками изобличает их фальшивый пафос и часто вступает в контакт со зрителем, как бы выражая его насмешливое, непочтительное отношение к королям, князьям и

высокопоставленным лицам. Но критическое отношение к действительности в творчестве Страницкого выражалось исподволь, через шутку, насмешку, не всегда поднимавшуюся до социальной сатиры. В этом сказалась слабость и ограниченность австрийского театра.

Актерское мастерство Страницкого было чрезвычайно выразительно. Действие комедий и трагедий Страницкого опиралось на актера, умеющего увлечь зрителя в комических и в серьезных сценах. Блестящий мастер внешней характеристики, Страницкий владел искусством мгновенной трансформации, умел разнообразить и индивидуализировать традиционную маску. Так, в одной из его пьес Гансвурст изображал комического посредника в любви, обманутого ловкача, простодушного убийцу, корыстного камердинера, плохо оплаченного слугу, невинного арестанта, хорошо обученного солдата и т. д.

Наблюдательностью, умением быстро переходить из одного состояния в другое, мастерством ведения диалога, даром импровизации, особенно в тех местах пьесы, где актеру предоставлялась возможность обращаться непосредственно к зрителю и беседовать с ним на самые злободневные темы,—этими качествами актера-профессионала обладал Страницкий, неизменный любимец зрителя.

Несмотря на то, что здание театра, построенное в середине XVII века, было низким и темным, оформление спектаклей отличалось пышностью и зрелищностью, особенно во время представлений «главных и государственных действий». Театр Страницкого быстро воспринял современную театральную технику, позволявшую ставить спектакли с частыми сменами декораций и применять различные сценические эффекты. В действие вводились парадные выходы, балеты, торжественные процессии, полеты и т. д.

После смерти Страницкого с 1726 года ведущим актером Кертнертор-театра становится Готфрид Преггаузер (1699—1769), который играл роли комических стариков. Его искусство отличалось тонкой комедийностью и стремлением еще более, чем это было у Страницкого, очеловечить образ Гансвурста.

В 20-х годах XVIII века начались выступления Иосифа Курца (1717—1784). Курц создал новый образ австрийского народного театра, заменив Гансвурста Бернардоном. Веселый парень Бернардон пел, танцевал, шутил, переходя из одной комедии в другую. Куплеты и остроты Бернардона переплетались с ариями Коломбины. Пьесы, героем которых был Бернардон,—бернардониады—чаще всего сочетали сказочные сюжеты и фантастические образы с неожиданно вплетающимися в них реальными сценами.



Старый Леопольдштадт-театр. Вена, 1835 г.

Для своих спектаклей Курц использовал технику придворного театра: летательные машины, люки, гром, молнию. Он широко вводил в спектакли музыку. К пьесе «Асмодей — хромой бес» на сюжет одноименного романа Лесажа музыку написал Гайдн.

В 1774 году труппа Курца переселилась в предместье Леопольда, где был открыт Леопольдштадт-театр. В этом театре преобладали постановочные эффекты, а искусство актера оттеснялось на второй план.

В 1781 году театр получил привилегию на театральные представления в предместье Леопольда. Большая доля успеха этого театра у зрителей определилась участием в работе театра актера Лароша, исполнителя комической роли Касперля. Представления с участием Касперля назывались касперлиадами. Касперль — веселый венский парень, беззаботный, предприимчивый, доверчивый, хвастливый, но трусливый и капризный. Он попадал в различные неприятные переделки, которые всегда оканчивались для него благополучно.

В 80-х годах XVIII века в предместьях Вены обосновываются многочисленные странствующие труппы.

В 1787 году Шиканедер организовал Виденер-театр, в 1801 году переименованный в Театр ан дер Вин, в котором ставились

пышные рыцарские и волшебные пьесы, требовавшие сложной машинерии и богатого декоративного убранства, оперы, кукольные спектакли, детские балеты, происходили многочисленные выступления канатных плясунов, акробатов, фокусников. В этом театре в 1791 году была впервые поставлена опера Моцарта «Волшебная флейта».

В 1788 году открылся Театр в предместье Иосифа. Здесь репертуар был тоже необычайно разнообразен, шли и народные комедии, и драмы, и оперы.

Несмотря на то, что репертуар театров предместий состоял из сказочных пьес, во многом связанных с фольклорными традициями, эти театры подвергались постоянным притеснениям со стороны правительства. Потомки Гансвурста, Бернардон и Касперль были типами, созданными демократическим театром, и пользовались любовью широких слоев населения. В условиях строжайшей австрийской цензуры только в театрах предместий и в импровизационных монологах комического актера могли находить выход оппозиционные настроения демократического зрителя.

2

Привилегированные театры Австрии — театр при императорском дворе в Вене и театр незуитских коллегий — были в XVIII веке совершенно оторваны от национальных традиций.

До середины XVIII века придворный театр не имел своей труппы. Спектакли осуществлялись силами гастролеров; главным образом итальянцев. Основными жанрами придворного театра в XVII веке являлись итальянская опера и балет, на постановки которых тратились громадные средства. Одним из таких спектаклей была опера Чести «Золотое яблоко», поставленная итальянцем Бурначини в 1667 году. Спектакль этот шел в течение двух вечеров и отличался исключительной роскошью и помпезностью; целью его был апофеоз императорской власти.

Придворный театр и в начале XVIII века продолжает испытывать влияние итальянского и французского театров.

В 1741 году Мария-Терезия дает указание о перестройке под театр пустовавшего в Вене дворцового помещения — зала для игры в мяч. 14 мая 1748 года здесь был открыт знаменитый Бургтеатр, называвшийся в то время Королевским театром при дворце.

Этот театр был создан для увеселения двора. Во главе его стояли крупные сановники, приближенные императрицы Марии-Терезии. Деятельность театра они стремились подчинить придворным вкусам. При дворе господствовали французский

язык, мода, этикет. В театре с первых дней его существования культивировался французский репертуар, выступали французские и итальянские труппы. Самое значительное место в этом театре занимали опера и балет. Но, в отличие от большинства придворных театров XVIII века, здесь с 1761 года начинает выступать немецкая труппа, зародившаяся в предместье Вены. Немецкая труппа играет в очередь с итальянцами и французами. Представления национальной труппы посещались горожанами более охотно и давали больше сборов, чем оперно-балетные спектакли гастролеров. В 1771 году французская труппа была распущена и при дворе осталась только немецкая драматическая труппа.

Таким образом, уже в самые первые годы жизни Бургтеатра в нем сталкиваются в напряженной борьбе два направления — национальное, являющееся наследием демократической театральной культуры предыдущих веков, и иноземное — французское и итальянское, связанное с традициями придворного театра.

Развитие театра в значительной мере задерживалось цензурой, крайне ограничивавшей его репертуар. Запрещались исторические пьесы, в которых выступали низложенные монархи, не разрешалось произносить со сцены слова «тирания», «деспотизм», «свобода», «равенство», «просвещение» и т. д.

В 1770 году запрещается импровизация. Особой прямолинейностью и энергией отличалась деятельность цензора Иосифа Зонненфельса. Он был убежденным сторонником просвещенной монархии. Театр, по его мнению, должен быть воспитателем нации в духе преданности Габсбургам и служить славе монархов; французскую сцену он принимал за образец, по которому должен создаваться немецкий театр.

В 1776 году Бургтеатр получает наименование Придворного и национального театра и устав его строится по принципам устава театра Французской Комедии. В репертуар в большом количестве включаются французские пьесы. Однако актеры Бургтеатра сохраняют верность своим национальным традициям. Они стремятся к импровизации, к непосредственному комическому веселью, к сочетанию правдоподобия с самой невероятной фантастикой и с яркой живописностью образов. Хотя в Бургтеатре были отдельные актеры классицистского плана, венский театр в целом так и не имел классицистского периода, потому что его актеры были связаны больше с венской народной жизнью, чем с жизнью двора.

Первыми драматургами Бургтеатра были некоторые из его актеров (Стефани, Мюллер), разрабатывавшие злободневные темы на материале городской и светской жизни, приспособившие французские и испанские пьесы к вкусам венского зри-

теля. Комедия-шутка, острая однодневка, богатая сценическими положениями и бытовыми характеристиками, стала основой репертуара Бургтеатра в течение первых десятилетий его жизни.

Своеобразие Бургтеатра заключалось в искусстве его актеров. Актер был основой этого театра, и история его была прежде всего историей актерского искусства.

Первая труппа Бургтеатра состояла из двадцати актеров и двенадцати актрис. Уже в первые десятилетия своего существования Бургтеатр имел ансамбль, состоявший из ярких актерских индивидуальностей. Большинство актеров теми или иными сторонами своего творчества были связаны с театральными традициями Вены. Это были либо актеры, сохранившие в своем творчестве связь с придворной оперой (Ланге, Стефанистарший), либо продолжатели традиций демократического театра (Адамбергер, Вейднер, Вейдман).

Третью группу составляли актеры, приглашенные в Вену со стороны (Сакко).

Актер И. Ланге (1751—1831), обладая большим непосредственным темпераментом, был в то же время поклонником красивой декламации и красивой позы.

Пафос и приподнятость игры Ланге сочетались со своеобразной особенностью его искусства, связанной со всей барочной культурой Вены XVIII века — живописностью образов. Этому способствовало художественное образование, полученное им в Венской Академии художеств. Ланге был способным художником: широко известен написанный им портрет Моцарта. Пластичность, манера держаться и двигаться определяли в значительной мере качество и степень дарования венского актера.

Комические актеры И. Вейдман (1742—1810) и А. Адамбергер (1790—1867) перенесли в придворный театр народный юмор, естественность и венский диалект. Вейдман создавал образы слуг, крестьян, ремесленников. Адамбергер играла роли очаровательных и наивных городских девушек и крестьянок. Оба эти актера положили начало блестящей комедийной традиции Бургтеатра.

Выдающейся трагической актрисой венского театра этого периода была Иоганна Сакко (1754—1802). В 1774 году ее пригласили в Вену из Гамбурга. Сакко была одной из культурнейших актрис своего времени, первой исполнительницей пьес Лессинга. Лучшими ролями ее считались Минна фон Барнгельм и Эмилия Галотти. Сакко обладала большим темпераментом, красивым, выразительным голосом. Современники отмечали в ее игре большое благородство. Сочетая психологическую правду с идеализацией, она создавала образы одновременно возвышенные и естественные.

Величайший актер немецкого театра XVIII века Фридрих Людвиг Шрёдер также работал в Бургтеатре с 1781 по 1785 год. Несмотря на недолгое пребывание в Бургтеатре, Шрёдер оказал большое влияние на его развитие. Ему удалось парализовать французское влияние в театре, утвердить в нем Шекспира и бюргерскую драму и увести театр от импровизационных приемов игры к реалистической манере. Правда, победа эта далась Шрёдеру нелегко. Он был весьма недружелюбно встречен актерами и зрителями. Успех шекспировских спектаклей не изменил отношения к нему труппы. Все четыре года пребывания Шрёдера в Вене сопровождались его борьбой за реалистическое направление театра.

Влияние Шрёдера на последующее развитие актерского искусства Австрии было чрезвычайно велико. Огромный успех Шрёдера в шекспировских ролях, его благородное, страстное исполнение наглядно показали, насколько выше и убедительнее искусство реалистической правды, чем манерная декламация французской школы¹.

Утверждению принципов реалистического искусства была посвящена вся деятельность в Бургтеатре другого выдающегося актера конца XVIII и начала XIX века, Брокмана.

Франц Брокман (1745—1812) пришел в Бургтеатр в 1778 году уже сложившимся актером, имевшим славу лучшего во всей Германии исполнителя роли Гамлета. Искусство Брокмана оказало большое влияние на венский театр первой половины XIX века.

Родился Брокман в Граце в солдатской казарме. Его отец был старым солдатом городского гарнизона. Окончив четыре класса школы иезуитов, Брокман поступил в ученики к хирургу-цирюльнику. Но эта профессия не увлекла юного Брокмана. Все свободное время он проводил в маленьком городском театре, где выступал в качестве статиста. Брокман имел хорошие внешние данные: он был пропорционально сложен и статен; его лицо, окаймленное волнистыми каштановыми волосами, дышало благородством; большие, выразительные голубые глаза привлекали к себе.

Директор Боденбургской труппы, гастролировавшей в Граце в 1762 году, заинтересовался Брокманом и ангажировал его на роли любовников. Но Брокман не оправдал ожиданий директора театра. Штирийский диалект и отсутствие мастерст-

¹ Реформаторская деятельность Ф. Л. Шрёдера подробно рассмотрена во втором томе настоящего труда, стр. 532—546.

ва не позволяли Брокману играть большие роли. Импровизация тоже не давалась ему. Молодой актер упорно работает над собой, он много читает, мечтает о большой драматургии, о Шекспире, следит за деятельностью Лессинга, знакомится с «Гамбургской драматургией». Только настоящая любовь к театру и глубокая вера в свое призвание помогли Брокману подняться над уровнем странствующего комедианта, каким он был в первые четырнадцать лет своей трудной театральной жизни, и стать одним из крупнейших актеров Германии.

Шрёдер угадал в Брокмане интересную творческую индивидуальность и обещал пригласить его в Гамбургский театр. Два года ждал Брокман выполнения этого обещания, работая неустанно над речью, мимикой, движением. Наконец в 1771 году Шрёдер, приняв руководство Гамбургским театром, прислал ему письмо с приглашением в Гамбург.

Годы труда не пропали даром. После странствий по многочисленным немецким княжествам, в театрах которых он играл роли слуг и лакеев в фарсах, Брокман оказался в передовом театре, в котором репертуар состоял из пьес Лессинга, Дидро, Вольтера и Шекспира¹.

Шрёдер поручил Брокману роль Гамлета, которая принесла ему успех и славу. Когда Брокман перешел в Бургтеатр, Гамлет в его исполнении стал одним из любимых образов венского театрального зрителя.

Впервые Брокман познакомился с Бургтеатром в 1766 году. В то время в театре господствовал Прегаузер, яростный противник литературной драмы. После двух лет безуспешной работы Брокман покинул Бургтеатр и вернулся в него уже прославленным актером в 1778 году. После этого он до конца жизни остался в Вене.

Через год после своего перехода в Бургтеатр Брокман был назначен директором этого театра и в этой должности проявил себя передовым деятелем. Брокман ясно видел основные причины творческого застоя театра. Он отрицательно оценивал деятельность художественного комитета, состоящего из ведущих актеров, но неспособного руководить творческой жизнью труппы. Медлительность в решении вопросов, защита собственных интересов во вред общему делу и личные пристрастия характеризовали работу комитета. Брокман предлагал передать руководство директору, способному своим авторитетом укрепить дисциплину в театре и определить его творческое лицо. Брокману приходилось вести упорную борьбу за создание ак-

¹ О работе Брокмана в Гамбургском театре 1770-х годов под руководством Шрёдера см. во втором томе настоящего труда, стр. 535—542.

терского ансамбля. Письма Брокмана раскрывают его облик не только большого мастера сцены, но и актера-гражданина, воспитателя молодых артистов. Брокман выступает в защиту актерской профессии; он требует уважения к актерам как деятелям искусства. Он выступает против тех, кто, не имея истинного призвания, идет в театр за славой и насаждает в нем ремесло; против тех актрис, «которые рассматривают театр как место, где они из года в год могут показывать свое фальшивое очарование и подороже продать себя». Брокман говорит о том, что актеры должны обладать большой культурой, глубоким умом и чутким сердцем. «Природа актера,— писал он,— никогда не должна подменять природу роли, которую он играет; актер должен добиваться того, чтобы его личные данные были в созвучии с изображаемым характером, он должен приложить все свои усилия к тому, чтобы действовать в соответствии с содержанием пьесы». Брокман считал, что актеры должны изучать романы Ричардсона и Фильдинга, пьесы Шекспира, сочинения Дидро, Новерра и Лессинга; что они должны быть наблюдательными и вести себя на сцене и в жизни так, чтобы все чувствовали к ним уважение. Брокман высказывает мысли, общие всем деятелям театра эпохи Просвещения, он стремится поднять актера над уровнем обывательского существования

Эта борьба Брокмана за общественные права актера способствовала подъему культуры Бургтеатра и его художественного значения. Она определила в значительной мере развитие Бургтеатра в XIX веке.

ТЕАТРЫ ВЕНСКИХ ПРЕДМЕСТИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1

Несмотря на глухую реакцию, господствовавшую в Австрии, театры венских предместий сохраняют в начале XIX века свою жизненную силу и находят возможным откликаться на злободневные события вопреки строжайшим цензурным запретам. В театрах предместий сохраняется импровизация. Вводя добавления в тексты пьес, актеры выражали со сцены оппозиционные настроения демократических слоев. Не следует преувеличивать общественно-политическое значение театров венских предместий. В силу изолированности Австрии от европейского буржуазно-революционного движения австрийский театр не мог стать общественной трибуной; он не выступил с обличительной

критикой режима Меттерниха. И все же австрийские театры сыграли немалую роль в развитии демократической театральной культуры.

Наибольшее значение в начале XIX века имели театры в предместье Леопольда и в предместье Иосифа. В этих театрах шли комедии, главным действующим лицом которых был Касперль. Этот народно-комический персонаж был любимцем простого народа и объектом постоянных преследований полиции. Шутки Касперля звучали как протест против австрийского режима. О значении Касперля для австрийского театра наглядно говорит роспись занавеса Леопольдштадт-театра. С левой стороны занавеса был нарисован Гансвурст в черных траурных одеждах, оплакивающий свое изгнание из театра. В середине занавеса были изображены танцующие маски комедии дель арте — Скапино, Педролино, Арлекин и Доктор. Руки и ноги у них были закованы в цепи, что символизировало правительственный запрет на их появление в театре. С правой стороны занавеса был изображен Парнас, путь к которому охранял мрачный, педантичный «судья искусства» — цензор с хлыстом в руке, не пускавший на Парнас комедийных актеров. Но ловкий Касперль, минуя стражу, на крылатой колеснице спускается на Парнас, где его радостно приветствуют музы.

В начале XIX века репертуар театров венских предместий обогащается пьесами А. Бауэрле, А. Глейха и К. Мейсля.

Успех комедий этих авторов определился их тесной связью с современной жизнью, злободневностью тем, умением воссоздавать быт Вены. В рамках сказочного, фантастического сюжета они передавали характерные черты австрийской действительности. Создаваемые драматургами образы были яркими зарисовками венских буржуа, ремесленников, крестьян. Бауэрле, Глейх и Мейсль завоевали исключительную популярность у современников. Две трети репертуара Леопольдштадт-театра составляли пьесы этих авторов, отличавшихся большой продуктивностью. Глейх написал двести двадцать комедий, Мейсль — сто семьдесят семь; Бауэрле, который был не только драматургом, но и редактором «Венской театральной газеты», оставил свыше семидесяти комедий.

Алоис Глейх (1772—1841), более чем другие драматурги этого времени, продолжает традиции народного театра. Сюжеты для своих комедий Глейх берет из рыцарских романов и народных сказок. Сложная сказочная интрига разрешается вмешательством добрых или злых гениев, причем всегда побеждает доброе начало. На фоне сказочного сюжета очень ярко, порой неожиданно появляются бытовые фигуры, причем в обрисовке их Глейх любит прибегать к гротеску и даже карикатуре.

В комедии Глейха «Идор, странник подводного царства» (1820) один из духов подводного царства Идор, негодуя на людей за их глупость, грубость и порочность, устраивает всемирный потоп, желая погубить развращенный человеческий род. Верховный дух вод Океан возмущен самоуправством Идора. Он накладывает на него наказание, заключающееся в том, что Идор должен странствовать по земле, приняв облик каждого из тех людей, которые его так возмущали, то есть испытать на себе все людские пороки и узнать силы, которые толкают людей на те или иные проступки. Идор превращается то в простого деревенского парня, то в тщеславного чиновника, то в музыканта. Глейх показывает различную среду, различные типы людей. Пройдя через ряд испытаний, Идор наконец узнает, что ценной и привлекательной делают жизнь добрые дела, которых на земле больше, чем пороков и преступлений. Любовь к жизни — таков конечный вывод этой комедии.

Поздние комедии Глейха более условны. Аллегория начинает занимать в них доминирующее положение. В основу его комедии «Дух уничтожения и дух жизни» (1829) положена тема борьбы двух духов за человеческую душу. Автор настолько увлекается разработкой своего абстрактного конфликта, что основные персонажи становятся просто марионетками в руках волшебников. Однако, несмотря на схематичность построения пьесы, в ней ярко выражено стремление героев победить смерть жизнью.

Драматургия Карла Мейсля (1775—1853) была преимущественно пародийной. Журналист по профессии, Мейсль быстро воспроизводил на сцене городские события. Сатира Мейсля носила характер мягкой иронии. В его комедиях есть и социальные темы. В комедии «День в Вене» (1812) во время бала, который дает фабрикант шелковых изделий, бастующие рабочие входят в зал и требуют невыплаченного им заработка. Автор порицает растущую роскошь высших классов и с сочувствием относится к рабочим.

Комедия Мейсля «Веселый Фриц» (1818), в которой высмеивалась легкомысленная светская молодежь, пользовалась большим успехом у современников и не сходила со сцены венских театров вплоть до конца XIX века.

2

Крупнейшим драматургом Австрии, воплотившим в своем творчестве лучшие традиции театров венских предместий, был Фердинанд Раймунд (1790—1836).

С исключительной творческой силой Раймунд вливает жизнь в старую схему волшебных пьес. Впервые в австрийской драма-

тургии появляется своеобразная, глубокая постановка социальной темы. В творчестве Раймунда отражены внутренние противоречия Австрии, нарастающее недовольство всех классов Австрийской империи.

Раймунд родился в семье венского токаря. Начальное образование он получил в народной школе. Рано осиротев, Раймунд с пятнадцати лет поступает рассыльным в Театр в предместье Иосифа. Здесь он увлекается искусством и с этих пор связывает с ним всю свою жизнь. Большую роль в развитии Раймунда сыграл Бургтеатр, с галерки которого он видел классическую трагедию в исполнении лучших венских актеров. Восемнадцатилетним юношей он вступает в странствующую труппу и отправляется в свое первое путешествие по Австрии и Румынии, играя роли комических стариков и интриганов. В 1813 году Раймунд возвращается в Вену и дебютирует в роли Франца Моора. С 1817 года Раймунд играет в Леопольдштадт-театре, пользуясь большим успехом в пьесах Глейха. С 1823 года он становится основным драматургом и актером этого театра.

Раймунд написал всего восемь пьес, которые до наших дней не сходят с репертуара австрийских театров. В своих комедиях Раймунд поднимает современные, жизненные темы, но сказочный элемент органически вплетается в реальную ткань пьесы.

Основу фабулы всех комедий Раймунда составляет характерная для демократического романтизма борьба добрых и злых сил за человека. В этом Раймунд следует традициям не только австрийской, но и чешской и венгерской сказочной драматургии, совмещающей фантастику с реальностью. Но Раймунд пошел значительно дальше своих предшественников и современников.

Ему удалось показать типические социальные явления современной жизни — обездоленность труженников, быстрое обогащение мелких буржуа, разорение дворянства.

Первая пьеса Раймунда «Мастер барометров на волшебном острове», сказочная комедия с пением в двух действиях, была представлена 18 декабря 1823 года в Леопольдштадт-театре.

В основу сюжета этой пьесы положена сказка Виланда «Принцесса с длинным носом», которая, в свою очередь, построена на материале французских волшебных сказок. Наивную фантастику старинной сказки Раймунд перевел в пародийный план. Главные действующие лица его комедии: мастер барометров — веселый венский ремесленник, в сценическом облике которого много от Гансворста; волшебный король Туту, лентяй



Фердинанд Раймунд

и обжора — обычный образ венских сказок для детей; коварная принцесса Зораида, обирающая своих женихов и затем прогоняющая их, — тоже один из любимых персонажей венской народной драматургии. Комедия полна веселых намеков на венские будни. Запутанная интрига развивается легко и свободно; в комедии много веселья, шутки, остроумия. Пьеса имела исключительный успех. Раймунд исполнял в ней главную роль — мастера барометров.



Сцена из комедии «Девушка из страны фей, или Крестьянин-миллионер»
Ф. Раймунда

В 1826 году Раймунд поставил одну из своих лучших комедий, «Девушка из страны фей, или Крестьянин-миллионер». В ней тоже играют большую роль феи и волшебники, но они живут, страдают и радуются, подобно людям.

Действие пьесы начинается с пролога, в котором участвуют феи. Фея Лакримоза полюбила восемнадцать лет тому назад канатного плясуна и стала его женой. Но очень скоро ее возлюбленный сорвался с каната и умер. Фея осталась одна с ребенком. Она возвратилась обратно с земли в свой сказочный бриллиантовый дворец. Дочь свою она мечтает выдать замуж за сына королевы фей. Это вызывает гнев королевы, которая накладывает на Лакримозу наказание: Лакримоза лишится своей волшебной силы, пока ее высокомерие не будет искуплено добродетелью ее дочери. Девочка должна жить в бедности и выйти замуж за бедняка. Лакримоза вынуждена отдать свое дитя крестьянину Вурцелю, который обещает воспитывать ее как свою дочь и, когда ей исполнится восемнадцать лет, выдать замуж за бедного крестьянина. Все было бы благополучно, если бы дух Зависти не влюбился в Лакримозу и, получив ее отказ, не начал ей мстить. Он дает Вурцелю богатство, после чего крестьянин преображается. Он становится праздным, грубым с окружающими, увлекается показной роскошью, не любит больше

свою приемную дочь и после ее отказа от замужества с богатым человеком выгоняет девушку из дома.

Тогда Лакримоза собирает всех добрых духов и просит их о помощи. Надежда, Довольство, Юность и Старость помогают Лакримозе, в то время как Зависти помогает Ненависть. Такова фантастическая рамка пьесы.

Существо ее отражает реальную действительность, непосредственно связанную с социальными явлениями современности. В первой половине XIX века Вена была городом спекуляций, неожиданных обогащений и банкротств. На примере крестьянина Вурцеля Раймунд показывает зло, которое несут с собой деньги.

С удивительной тонкостью Раймунду удается сплести в своей пьесе реальное и нереальное. В одной из сцен Вурцель, утомленный пирушками и рассерженный непослушанием дочери, остается один. К нему приходит девушка — Молодость. Она в белом костюме, украшена розами и поет ему свою прощальную песню, шутовую и немного грустную. Вурцель предлагает Молодости десять тысяч талеров, лишь бы она не уходила от него. Но деньги не все в этом мире; юность за них не купить. Молодость исчезает, приходит Старость. Шумит ветер, за окном воеет выюга. Двери в комнату Вурцеля с шумом раскрываются; в коляске на сцену въезжает гротескно-комическая аллегория Старости. На ней домашний костюм, ноги закутаны в мех. На коленях у нее — спящий мопс, а на плече — большая сова. Старость прикасается своей костлявой рукой к голове Вурцеля, и он мгновенно становится седым, больным стариком. Вурцель проклинает деньги: миллионы не сохранили ему молодость и здоровье. Усталый, больной старик, он снова беден, живет в хижине и зарабатывает на жизнь тем, что ходит по домам и собирает золу. Бродя по улицам, Вурцель напевает песенку, в которой заключены элементы антибуржуазной сатиры, песню эту во времена Раймунда распевала вся демократическая Вена. В ней говорится о том, что богатство не может сделать глупца умным и что на деньги не купишь дружбу, любовь и верность.

В пьесе «Крестьянин-миллионер» Раймунд, выступая против стяжательства и власти денег, несколько наивно, но с глубокой верой обращается к добрым человеческим чувствам. Вся пьеса исполнена любви к простым людям, не имеющим власти и богатства, но обладающим открытым честным сердцем.

В 1828 году Раймунд создал одно из своих лучших произведений — «Король Альп, или Человеконенавистник», Богатый книготорговец Раппелькопф ненавидит людей; вообразив себя обманутым женой и дочерью, он создает для них невыносимые



Сцена из комедии «Скованная фантазия» Ф. Раймунда

условия жизни. Пройдя через ряд приключений, в которых его человеконенавистничество представлено в крайне преувеличенном виде, герой комедии убеждается в своей неправоте и исправляется. Основная мысль комедии— человеконенавистничество убивает в людях лучшие чувства. Вся комедия исполнена глубокой гуманистической веры в красоту человека.

Одним из лучших мест комедии является реалистическая сцена в бедной хижине угольщика. Рисуя мрачную картину нищеты, Раймунд вводит в эту сцену светлый и радостный образ влюбленной дочери угольщика. Большое человеческое чувство помогает ей подняться над тяжестью обывденной жизни, преодолеть все трудности. В этой комедии автор выступает против невежества и самодурства, создавая яркие контрасты между грубыми, черствыми людьми и людьми благородными, способными на подвиг во имя любви. Наряду с реальными сценами в пьесе имеются и яркие сказочные картины: охота короля Альп в лесу, сцены в храме Истины и другие. Но эти сцены лишены уже такого самостоятельного характера, как это было в предыдущих комедиях Раймунда. Силы природы помогают людям в их борьбе против человеконенавистничества и пробуждают веру в красоту человеческих отношений. Комедия «Король Альп, или

Человеконенавистник» шла в сопровождении музыки Венцеля Мюллера, подчеркивавшей поэтическое настроение всей пьесы.

Последняя пьеса Раймунда, «Расточитель», была поставлена в 1834 году в Театре в предместье Иосифа. Комедия «Расточитель» говорит о больших творческих возможностях автора, о все более глубоко о тверждении его на реалистических позициях. Герой комедии — молодой богатый аристократ Юлиус фон Флотвель — живет весело, швыряя деньги направо и налево. В его доме вечно происходят балы и пирушки. Он строит новые замки и дворцы. Автор создает типичный для Вены начала XIX века образ аристократа-расточителя, блестящего светского юноши, не думающего ни о чем, кроме собственных удовольствий. Флотвель влюблен в фею Херистану, которая по велению высших духов должна с ним расстаться. Влюбленная фея оставляет при Флотвеле духа Азура. Превратившись в нищего, Азур преследует Флотвеля в самые счастливые часы его жизни, выпрашивает у него деньги и драгоценности. Флотвель быстро забывает фею и просит руки Амалии, дочери президента. Но президент не хочет выдавать дочь за расточителя. Тогда Флотвель тайно бежит с Амалией в Англию. Там он теряет все свое состояние, его жена и ребенок погибают.

Двадцать лет спустя одинокий и нищий Флотвель возвращается на родину. Никто его не узнает. Дворцом Флотвеля завладел его бывший камердинер — интриган и лицемер. И только один верный слуга Валентин, ставший теперь столяром, утешает своего старого господина и ведет его к себе домой. Жена Валентина Розель не хочет принимать Флотвеля. Флотвель в отчаянии бежит в руины старого замка, чтобы там умереть. Появляется нищий — Азур, передающий ему деньги и драгоценности, которые он выпросил у Флотвеля, когда тот был богат. «Возьми свое богатство, — говорит он, — ты теперь лучше знаешь, как с ним обращаться, потому что узнал жизнь на примере своей собственной печальной судьбы». Счастливый Флотвель идет к Валентину уже не как нищий, а как благодетель дома.

Одним из наиболее ярких реалистических персонажей комедии является Валентин. Он всегда весел и трудолюбив, обладает исключительной деликатностью и тонкостью чувств. Жена Валентина Розель — живая, деятельная женщина, это Коломбина, превратившаяся в бережливую, строгую хозяйку. С не меньшей рельефностью очерчены и другие действующие лица комедии. Камердинер Вольф, вор и обманщик, становится владельцем замка Флотвеля. Беспутный образ жизни приводит его к быстрой старости и болезни. Сцены празднеств во дворце Флотвеля, сцены в доме Валентина — колоритные страницы



Сцена из комедии «Расточитель» Ф. Раймунда. Ф. Раймунд — Валентин, М. Дилен — Розель. Вена, 1834 г.

комедии Раймунда, в которых он сумел ярко показать быт высших и низших слоев венского общества.

Финал комедии, утверждающий мораль добродетельной и бережливой мещанской семьи, говорит об ограниченности мировоззрения Раймунда, о той узости мелкобуржуазного мышления, которую не мог преодолеть художник.

Протест против стяжательства, с одной стороны, и расточительства, с другой, — одна из главных тем творчества Раймунда. Но Раймунд не сумел выступить с резкой антибуржуазной сатирой и переводил свою критику из социальной категории в моральную: жизненные неудачи и примеры благородных поступков, как правило, приводят его героев на путь раскаяния и добродетели.

В комедиях Раймунда много вставных песенных номеров. Песни и дуэты органически включены в действие; они задерживают внимание зрителя на особенно значительных местах и подчеркивают смысл происходящих событий. В них в лаконичной форме выражена основная мысль автора. В пьесах содержится большое количество ремарок, определяющих устройство декораций, смены картин, поведение актеров на сцене, их интонации, движения, костюмы. Раймунд хорошо знал театр и был незаурядным режиссером. Комедии Раймунда требовали сложных перемен декораций. Быстрая смена картин достигалась при помощи двусторонних вращающихся кулис и писаных задников, подвешенных к колосникам. Задники часто менялись по ходу действия, то опускаясь, то поднимаясь. Сцена театра имела несколько люков и машин для полетов.

В творчестве Раймунда театр венских предместий достиг своей вершины. Никто до него не брался за переоценку наследия старого народного театра с такой смелостью. На пьесах Раймунда выросли актеры, умеющие создавать ярко характерные образы.

Раймунд-актер был не менее популярен, чем Раймунд-драматург. В 30-х годах XIX века он — наиболее любимый актер предместных театров. Внешние данные Раймунда мало отвечали требованиям сцены. Он был невысокого роста, имел глухой голос и нечеткую дикцию. Но все эти недостатки не замечались зрителями благодаря исключительной одухотворенности его игры и тонкому комедийному мастерству. Искусство Раймунда всегда было правдиво и естественно. Он умел находить в роли характерные индивидуальные черты и, развивая их, добивался оригинальности и типичности образа. Живое, выразительное лицо давало ему возможность передавать при помощи мимики сложные душевные переживания героев.

Способность Раймунда к перевоплощению была следствием глубокого изучения им характеров. Часто, играя в комедиях, Раймунду приходилось по ходу действия моментально перевоплощаться в различные образы. Он мгновенно менял лицо, осанку, тон, походку, движения. Не имея возможности даже переодеться, он достигал желаемого результата исключительным мастерством игры. При исполнении куплетов и арий Раймунд не стремился к внешней красоте, он как бы размышлял вслух, покаяя сердца зрителей искренностью своего искусства.

В некоторых ролях своих комедий Раймунд поднимался до высот подлинного драматизма. Так, играя роль Вурцеля в «Крестьянине-миллионере», Раймунд вызывал сочувствие зрителей к герою. «Он так правдив в этой роли, что сердце не-

вольно холодеет и страдает вместе с ним», — писал Людвиг Девриент, который видел Раймунда во время его берлинских гастролей. Лучшими ролями Раймунда были: Вурцель («Крестьянин-миллионер»), Валентин («Расточитель»), Идор («Идор, странник подводного царства» Глейха), Франц Моор («Разбойники» Шиллера).

Образы простых людей, созданные Раймундом-актером, отличались поэтичностью и благородством.

Раймунд — драматург и актер — по праву является гордостью австрийской национальной культуры.

3

Вторым крупнейшим драматургом и актером австрийского народного театра первой половины XIX века был Иоганн Непомук Нестрой (1801—1862), создавший для венских предместных театров новый жанр сатирических комедий.

Нестрой родился в Вене в семье адвоката. Родители готовили его к юридической карьере. Одновременно он занимался пением. В 1822 году Нестрой удачно дебютировал в Придворном оперном театре в роли Зороастро в «Волшебной флейте» Моцарта, бросил юридические науки и стал актером. Нестрой имел хорошие актерские данные: высокий рост, стройную гибкую фигуру, выразительное, подвижное лицо, хороший голос. Очень быстро выявилось своеобразие его артистической натуры — резкий юмор, четкие характеристики образов, стремление выразить сущность образа не только через слово, но прежде всего через мимику и жест. Это был актер острохарактерного амплуа.

Роли Дон-Жуана и Альмавивы в операх Моцарта, которые больше всего нравились молодому актеру, мало соответствовали характеру его дарования. Выступая в различных театрах Германии и Австрии, он постепенно переходил на комедийный репертуар, в котором в полной мере раскрылся талант актера-импровизатора, умеющего в любую пьесу вносить злободневные, сатирические нотки. Спектакли с участием Нестроя не раз кончались вызовом его в полицию, потому что шутки актера задевали кого-либо из чиновной знати — бургомистра, начальника полиции и т. д.

В 1830 году, имея уже некоторый театральный опыт, Нестрой возвратился в Вену и с 1831 года начал работать в Леопольдштадт-театре. Здесь он играл преимущественно в пьесах Бауэрле и Раймунда (Вурцель в «Крестьянине-миллионере», Рапфелькопф в «Короле Альп» Раймунда и др.), быстро став одним из наиболее популярных артистов. Нестрой продолжает традиции



Иоганн Нестрой

искусства театров предместий, о чем свидетельствует его любовь к импровизации, комизм создаваемых им образов, верность бытовым деталям. Однако вся манера его игры уже носит иной характер, чем у Раймунда: она более суха, рационалистична, юмор становится все более резким и подчас переходит в сатирические интонации. Этим актерским качествам Нестроя все меньше отвечает старый репертуар, и он начинает сам писать пьесы для своих бенефисов, становясь, подобно Раймунду, актером-драматургом.

В лучших своих сценических созданиях Нестрой зло высмеивает австрийских буржуа, аристократов, чиновников, полицейских, журналистов. Его игра становится все более острогротесковой; он с предельной выразительностью подчеркивает характерные черты действующих лиц, часто прибегая к гиперболе. При этом он не только создает образ действующего лица, но и дает ему оценку. С большой симпатией Нестрой играет роли слуг, крестьян, ремесленников.

Все пестрое венское общество 30-х и 40-х годов XIX века предстает в галерее образов Нестроя-актера.

На те же годы падает и расцвет драматургической деятельности Нестроя. Будучи продолжателем Раймунда и развивая традиции национальной демократической комедии, Нестрой в то же время идет значительно дальше Раймунда. Он окончательно порывает со сказочно-фантастической формой венского народного театра и создает жанр бытового фарса.

В 1833 году с большим успехом была поставлена комедия Нестроя «Злой дух Лумпацивагабундус» — антиромантический фарс, направленный против творческой манеры Раймунда. Духи и волшебники играют в этой пьесе весьма скромную роль, при этом Нестрой иронически и отчасти даже пародийно рисует злых и добрых духов, полемизируя с Раймундом, для которого волшебники были крайне важными персонажами.

Героями комедии Нестроя являются три ремесленника: столяр Клей, сапожник Ремень и портной Нитка. Они бедны, но веселы и жизнерадостны, вопреки утверждению злого духа Лумпаца, который уверен, что жить на земле без денег нельзя. Добрый дух утверждает, что не богатство делает людей счастливыми. Спор волшебников решается в комедии в пользу доброго, и злой оказывается посрамленным. Происходит это так: ремесленники неожиданно выигрывают большие деньги; они делят их между собой, и каждый распоряжается ими по-своему. Клей продолжает упорно трудиться, его капитал растет; он уже не странствующий подмастерье, а хозяин, имеющий капитал. Ремень и Нитка иначе используют деньги — они тратят их на кутежи. Они снова бедны, но счастливы не менее, чем

Клей, в их руках ремесло, друзья по-прежнему веселы и беззаботны. Не волшебные силы, а сами люди решают свою судьбу.

Действие этой веселой комедии развивается стремительно. Она до сих пор сохраняется в репертуаре австрийского театра.

Успех «Злого духа Лумпацивагабундуса» способствовал тому, что Нестрой начал все больше писать для театра и вскоре стал его основным драматургом. Согласно договору с дирекцией он должен был давать в год по нескольку комедий. И Нестрой выполнял свои обязательства благодаря большой наблюдательности, знанию требований сцены, умению из пустяка сделать сложную комедийную интригу. Всего им написано более шестидесяти комедий.

Наибольший интерес представляют те комедии Нестроя, в которых он касается социальных проблем.

В комедии «В подвале и в бельэтаже» Нестрой ставит тему социального неравенства. Действие происходит одновременно в семьях богача Гольдфукса и бедняка Шлуккера, обитающих в разных этажах одного дома. Сын бедняка любит дочь богача, но неравенство их общественных положений не дает ему права жениться на любимой.

Но в этой комедии, как и в других, Нестрой старается примирить социальные противоречия: бедняк неожиданно становится богатым. Обе семьи празднуют свадьбу своих счастливых детей.

В комедии «Незначительный человек» (1846) Нестрой уже прямо говорит о «врожденном противоречии между богатыми и бедными». Комедия написана в период нарастания в Австрии революционного движения. Нестрою близки в это время оппозиционные настроения демократических кругов к режиму Меттерниха.

В пьесах Нестроя этих лет открыто ставятся не только социальные, но и политические проблемы. И, несмотря на всю умеренность взглядов Нестроя, творчество его в этот период было в условиях Австрии бесспорно прогрессивно.

В комедии «Незначительный человек» все симпатии автора на стороне героя — ремесленника Петера Шпана и его сестры Клары, честь которых оскорблена представителями аристократического общества. Секретарь барона Пуфман, пройдоха и делец, желая оправдаться перед господином за совершенное им преступление, чернит ни в чем не повинную честную девушку Клару. Дело доходит до скандала. Весь квартал ремесленников не хочет больше знаться с Петером и его сестрой.

Узнав с помощью своего друга, жениха Клары, правду, Петер разоблачает клеветника Пуфмана. Добродетель торжествует.

Жениху Клары удастся провести самого Пуфмана, который дал ему деньги, надеясь получить лжесвидетеля, а ловкий парень не зевал и сумел восстановить доброе имя невесты и собрать деньги на богатую свадьбу.

«Самый незначительный человек,— говорит в финале комедии Шпан,—становится очень значительным, когда дело доходит до чести».

Обличая нравы аристократов, Нестрой, по существу, и в этой комедии затушевывает социальный конфликт, сводя его к вопросу чести в типичном аристократическом понимании. Высмеивая (и часто — довольно зло!) недостатки общественной жизни, Нестрой не понимал их истинных причин, но все же умел увидеть противоречия между имущими и неимущими.

Одной из лучших пьес Нестроя, до сих пор сохранившейся в репертуаре австрийского театра, является «Свобода в Крвинкеле». Она была впервые поставлена в революционной Вене 1 июля 1848 года, шла с большим успехом до конца октября и была запрещена, когда в Вену вошли войска Виндишгреца и революция была разгромлена. Время с июня по октябрь 1848 года было насыщено социальными конфликтами между пролетариатом, совершившим революцию, и буржуазией, получившей власть и все более склонявшейся к умеренно либеральным реформам и уступкам монархии. Остропублицистическая комедия Нестроя отражала в конкретных образах борьбу политических партий. Жажда свободы, охватившая все слои австрийского общества в мартовские дни, борьба с деспотизмом, бюрократией, клерикалами и цензурой составляют основное содержание комедии. В ней показаны и студенты на баррикадах, и буржуазия, напуганная развитием революционных событий, и Меттерних как олицетворение реакции, и даже русский князь с кнутом — своеобразное изображение политики русского царизма, принимавшего участие в разгроме революции.

Пьеса состоит из двух частей: первая называется «Революция», вторая — «Реакция». Основные черты этих двух периодов, сыгравших важную роль в жизни Австрии, переданы автором верно, хотя он нигде не поднимается до глубокого осознания их исторического значения. В комедии много тонких наблюдений жизни революционной Вены. Образы ее яркие и колоритны. Положения, в которые попадают действующие лица, при всем их внешнем комизме имеют подлинно жизненный смысл. Так, один из персонажей чиновник Клаус, напуганный революцией, делает на двери своего дома надпись: «Собственность священна!» Герой комедии журналист Ультра смеется над его попыткой обороны: «Поможет ли надпись на дверях, если слова эти не записаны в сердцах рабочих?»



Сцена из комедии «Злой дух Лумпацавагабундус» И. Нестроя.
Вена, 1833 г.

Столь же метки сатирические выпады Нестроя против старого режима, контрреволюционеров и их приемов борьбы. Характеризуя, например, цензоров, Нестрой сравнивает их с крокодилами, живущими на берегу источника мыслей и глотающими головы писателей. «Цензура — младшая из двух позорных сестер, старшей была инквизиция».

В 1849 году, когда революционное воодушевление прошло, Нестрой с некоторым сожалением писал в комедии «Леди и портной»: «Народ — это великан в колыбели. Просыпаясь, он подымается, нетвердо стоит на ногах, на все наступает и в конце концов падает где попало; лежать ему тогда еще менее удобно, чем в колыбели».

В 1850—1860-х годах творчество Нестроя уже не имеет того общественного значения, как в период революционного подъема. Он пишет не политические памфлеты, а бытовые комедии чисто развлекательного характера.

Все внимание автора сосредоточивается на искусной интриге, показе деталей, комических ситуаций. Эти фарсы с массой переодетых, неожиданных писем, подметных писем, любовных перепетий ограничиваются изображением различных сторон буржуазного быта.

Более интересны созданные Нестроем в эти годы комедии-



Сцена из комедии «Леди и портной» И. Нестроя

пародии: «Юдифь и Олоферн» — на драму Геббеля, «Тангейзер» и «Лоэнгрин» — на оперы Вагнера. Значение этих пьес Нестроя заключалось в том, что они содержали известную критику произведений писателей, уходящих от тем современности к легендам и темам далекого прошлого.

Творчество Нестроя в целом было важным этапом в развитии австрийского национального театра. Самобытный, связанный лучшими своими проявлениями с народной культурой талант его свидетельствует о самостоятельности, своеобразии и богатстве австрийского искусства.

ГРИЛЬПАРЦЕР

Крупнейший австрийский драматург Франц Грильпарцер (1791—1872) родился в Вене в семье адвоката. Окончив гимназию, он прослушал курс юридического факультета и усиленно занимался философией. С ранних лет Грильпарцер увлекался литературой и театром. В 1809 году смерть отца приносит нужду в дом Грильпарцеров. Юный Франц вынужден поступить на службу, не оставляя, однако, и литературных занятий.

В годы юности Грильпарцер создает ряд драматических набросков. Среди них преобладают драматические фрагменты на исторические темы («Бланка Кастильская», «Альфред Великий», «Спартак» и др.), где историческая тема является фоном, на котором автор раскрывает внутренний мир своих героев.

Так, в «Бланке Кастильской» Грильпарцер рисует внутреннюю борьбу героя драмы Федерико, который колеблется между любовью к Бланке и верностью королю. В «Спартаке» на первый план выступает любовь Спартака к дочери римского патриция.

Период формирования дарования Грильпарцера завершается появлением его первой самостоятельной драмы «Праматерь» (1818), которая принесла ему широкую известность. За ней последовала трагедия «Сафо» (1817), быстро облетевшая немецкие сцены и переведенная на ряд европейских языков.

Успех «Сафо» открыл перед Грильпарцером двери венских литературных салонов. Вскоре Грильпарцер был утвержден в звании драматурга Бургтеатра.

За время с 1817 по 1838 год Грильпарцер создает свои крупнейшие драматические произведения. В 1847 году его избирают членом Венской Академии наук. За Грильпарцером укрепляется слава национального поэта Австрии.

Творчество Грильпарцера отличается большим стилистическим разнообразием. В своей драматургии он отдал последовательно дань и классицизму, и романтизму, и реалистическим исканиям. Он испытал на себе влияние испанской драмы (Лопе де Вега, Кальдерона), Шекспира, Гёте и Шиллера, старинных рыцарских романов, театра венских предместий.

Однако не в литературных влияниях надо искать причину своеобразия искусства Грильпарцера. Характер его творчества определен мировоззрением поэта, складывавшимся в сложных условиях жизни Австрии начала XIX века. В драматургии Грильпарцера нашла отражение исторически сложившаяся ограниченность и компромиссность австрийской буржуазии. Не случайно многие герои драм Грильпарцера мало активны, легко отказываются от борьбы и гибнут без веры в будущее.



Франц Грильпарцер*

Но при этом сознании безысходности и обреченности мы находим в творчестве Грильпарцера такое подлинно драматическое напряжение, такую душевную муку, которые делают его произведения глубоко человеческими, исполненными протеста против страшного мира насилия над человеком.

Эту особенность творчества Грильпарцера тонко выразил поэт А. Блок в предисловии к своему переводу «Праматери»: «Трагедия души двадцатисемилетнего австрийского поэта по-

нятна до конца только в черные дни, когда старое все еще не может умереть и бродит, жалуясь на усталость и тревожа живых — робко, упрямо, порою музыкально; а новое все еще не может окрепнуть, плачет немного неожиданными слезами, как Яромир, юноша сильный и мужественный, и погибает зря...»¹.

Пафос любви к жизни, мощь лирического чувства и беспокойной мысли поэта при всей их трагической обреченности не могут не волновать; они становятся общечеловеческим достоянием.

В творчестве Грильпарцера нашел выражение австрийский национальный характер во всей его сложности и противоречивости. Грильпарцер стал великим австрийским поэтом, но не вошел в число великих поэтов общеевропейского масштаба, какими были его современники Пушкин и Байрон, потому что Байрону и в особенности Пушкину был присущ революционный порыв, они страстно ждали революционных изменений, поддерживали всякое революционное движение своего времени. Им была чужда национальная ограниченность, присущая Грильпарцеру.

Грильпарцер понимал деспотический характер австрийской системы управления, душившей народы Австрии; он понимал, что абсолютизм изжил себя и служит лишь тормозом дальнейшего экономического и культурного развития страны. Но в то же время он не видел выхода из политического тупика, в который зашла Австрия к середине XIX века.

У Грильпарцера революция 1848 года, особенно мартовские дни в Вене, вызвала большое смятение. Ограниченность его мировоззрения ярко выявилась тогда, когда в период революционных событий художник должен был ответить самому себе, по какую сторону баррикад он стоит.

Грильпарцер вынужден был признаться в своем страхе перед революцией. «Деспотизм,— писал он,— испортил мою жизнь, во всяком случае литературную, и поэтому я достаточно смыслю в слове «свобода». Но, несмотря на это, движение 1848 года, грозившее разрушить мою родину, которую я по-сыновьи люблю, казалось мне совершенно несвоевременным». Страх перед революцией толкает Грильпарцера в лагерь реакции и в конечном счете убивает его как художника. Грильпарцер прожил после начала революции еще двадцать четыре года и написал только две, далеко не лучшие, драмы.

Первой драмой Грильпарцера, поставленной в театре, была «Праматерь» (1817), которая произвела сильное впечатление на художественного руководителя Венского Бургтеатра Шрейфогеля.

¹ Александр Блок, Собр. соч., т. 7, Л., 1932, стр. 41.

В «Праматери» молодой поэт обнаружил яркое, самобытное дарование. Совсем в духе того времени, когда в Германии господствовала романтическая драма, первая пьеса Грильпарцера проникнута таинственностью и неясными намеками. Основной драмы является вина праматери, осужденной за совершенное ею прелюбодеяние на вечные скитания после смерти до тех пор, пока не вымрет весь ее род.

Но художественное значение драмы заключается не в традиционных мотивах трагедии рока, а в гравюрно-четкой характеристике ярких, страстных и волевых образов ее героев и в протесте героя драмы Яромира. Яромир — сын графа Боротина, ставший разбойником. Спасаясь от погони, он попадает в родной дом и влюбляется в Берту, дочь графа, не зная, что она его родная сестра. В ночной схватке с солдатами он случайно убивает своего отца кинжалом, играющим в роде Боротинов роковую роль.

Яромир — первый австрийский «байронический» герой. В нем воплощен образ человека, рожденного не для счастья, а для борьбы. Тема наследственности греха отступает в драме Грильпарцера на второй план. Яромира не мучает мысль о проклятии, тяготеющем над его родом. Даже погибая, он сохраняет чувство протеста. Образ Яромира восходит к традиционному типу «благородного разбойника». Однако «разбойничий» облик героя не делает его положительным персонажем; пребывание Яромира в среде разбойников трактуется Грильпарцером как жизнь среди хищников.

Черты бунта и протеста в образе Яромира вступают в соприкосновение с противоположными тенденциями. Встреча с Бертой указывает Яромиру путь к спасению и уходу из среды разбойников в тихую семейную жизнь. Но его натура слишком активна. Поэтому крушение счастья Яромира и его надежды на спасение, происходящее в силу внешних причин — вмешательство сверхъестественной силы, — соответствуют внутренней логике этого образа. Гибель героя, на первой взгляд представляющаяся результатом расплаты за наследственный грех, на самом деле развивает темы непокорности и непреодолимости протестующего начала, заложенного в образе Яромира.

Драма в целом лишена фаталистического характера. Ее действие возникает не столько из роковой вины праматери, сколько из столкновения человеческих жизней. Сам призрак праматери является живым, страдающим, действующим лицом трагедии. Очень высоко ценил эту драму Ф. Меринг. Он писал: «Вся пьеса проникнута неудержимым стремлением к индивидуальной свободе. Проблемы времени освещаются точно молнией, взгляды на право суда, которое человек может и должен иметь

над человеком, противопоставлены друг другу с гениальным мастерством, а великая лирическая мощь чувства вызывала в свое время повсюду энтузиазм масс»¹.

«Праматерь» встретила резкие нападки со стороны современной критики, которая безоговорочно отнесла эту драму к числу трагедий рока, подражаний произведениям Вернера и Мюльнера. Так молодому Грильпарцелеру в известной мере пришлось отвечать за грехи целого направления, к которому он не принадлежал.

Развертывание прогрессивно романтических взглядов в форме трагедии судьбы означало противоречивое отношение автора к теме бунта и протеста. У Грильпарцелера ясно определяется переход к трагическому мироощущению. Крах индивидуалистического начала отчетливо проявляется в следующих его произведениях, и в первую очередь — в драме «Сафо», написанной на античном материале.

По стилю и манере «Сафо» представляет собой совершенно иное произведение, чем «Праматерь». Если действие «Праматери» развертывалось в тревожной атмосфере преступления, то сюжет «Сафо» развивается в атмосфере безоблачной гармонии. На этом лучезарном идеализированно-гармоническом фоне ставится трагическая тема конфликта между искусством и действительностью.

Трагедия поэтессы Сафо заключается в том, что юноша Фаон боготворит ее как художницу, но не отвечает на ее любовь к нему. Фаон любит рабыню Сафо Мелиту. В душе Сафо вспыхивает ревность и ненависть к сопернице, она постигает трагический смысл своей судьбы: художник может принадлежать только миру эстетических ценностей и должен оставаться чуждым миру земных благ. Достигнув высшей славы в искусстве, Сафо должна поплатиться за это своим человеческим счастьем. Она кончает жизнь самоубийством, будучи не в силах примириться с этим противоречием.

В этой драме находят развитие характерные для Грильпарцелера мысли. «Зачем же... — говорит Сафо, — спустилась я с высот, где лавры избранных венчают... в унылый мир, где властвуют обман, порок и бедность?», «из двух миров — один избрать должны мы».

Античная форма служит для того, чтобы показать трагическую иллюзию героини, принимавшей свою отрешенность от мира земных благ и свое эллинское божественное бытие за подлинное счастье.

«Сафо» произвела сильное впечатление на Байрона, который познакомился с драмой в Равенне в 1821 году. Байрон отметил,

¹ Ф. М е р и н г, Литературно-критические статьи, т. II, стр. 36.

что это произведение заслуживает того, чтобы мир научился произносить трудное имя его автора. Драма Грильпарцера была прогрессивным литературным выступлением, направленным против эпигонской реакционной романтики и мешанских драм Коцебу.

Вслед за «Сафо» Грильпарцер создает трилогию «Золотое руно» (1820), состоящую из трех драм: «Гость», «Аргонавты» и «Медея». Золотое руно, приносящее несчастье его обладателям, символизирует по замыслу поэта все то, к чему стремятся с жадностью и что добывают несправедливостью. Герой первой драмы Фрикс похищает руно из Дельфийского храма. Вскоре, однако, он становится жертвой колхидского царя Айета, который убивает его, нарушив обычай гостеприимства, и похищает руно. После этого сам Айет становится жертвой нового похитителя руна. К берегам Колхиды пристают суда греков под предводительством Ясона. Ясон обольщает дочь колхидского царя, волшебницу Медею, и она помогает ему увезти руно, обезвреживая при помощи своих колдовских чар змею, которая сторожила руно в пещере. Во время схватки греков с колхидцами погибает брат Медеи. На нее падает проклятие родного племени, когда она вместе с Ясоном покидает Колхиду и направляется к грекам.

В третьей части трилогии Ясон и Медея после долгих скитаний прибывают в Коринф. Измученный скитаниями и обиженный недоверием греков, которые ненавидят его жену за то, что она владеет тайной колдовских чар, Ясон намерен расстаться с Медеей и жениться на дочери коринфского царя Креусе. Брак с Креусой означает для него прекращение скитаний, покой, а в будущем — коринфский трон. Ясон покидает Медею и хочет отобрать у нее детей. Тогда Медея в качестве свадебного подарка посылает Креусе руно с ядовитыми змеями. Во дворце происходит пожар, Креуса погибает, Медея убивает своих детей. Ясон осужден на новые муки и скитания.

Золотое руно, управляющее здесь всей логикой сюжета, не обладает никакой таинственной силой и само по себе не вызывает никаких несчастий. По словам поэта, руно «сопровождает события, не воздействуя на их ход». Все герои погибают по собственной вине: Айет — за нарушение долга гостеприимства, Медея — за измену своему родному племени, Ясон платит неблагодарностью за самоотверженную преданность Медеи.

Таким образом, руно возбуждает злодеяния лишь в качестве пассивного объекта человеческой корысти. Магическая природа руна фиктивна и целиком создана человеческими отношениями. Так Грильпарцер реалистически переосмысляет античный миф, разработанный в его драме.

В рамках мифологической темы в драме Грильпарцера происходит становление реалистического искусства. Со всех действующих лиц совлечены покровы героики, нарушена иллюзия их независимости от своекорыстных стремлений. Греки выступают как хитрое и предпримчивое племя, стоящее лишь на несколько более высокой ступени культуры, чем колхидцы. Ясон — хитрый и изобретательный искатель приключений, похищающий руно благодаря своему влиянию на Медею. Тот ореол, которым он был окружен еще во второй части трилогии, исчезает в последней части, где он всецело подчиняется своим эгоистическим расчетам.

Немаловажную роль в драме Грильпарцера играет противопоставление двух различных общественных укладов — полуварварской Колхиды и родового строя древних греков. Частично по этой причине возникает отчужденность между мелочно расчетливым, корыстолюбивым Ясоном и энергичной, страстной Медеей.

Цикл драм Грильпарцера на античные темы завершается трагедией «Волны моря и любви» (1831), написанной на тему античного сказания о несчастных любовниках Геро и Леандре. Это единственная драма Грильпарцера, в которой герои, отдаваясь охватившей их страсти, не отказываются от нее, а до последнего дыхания борются за свое счастье. Но прекрасное, цельное, безгранично поэтическое человеческое чувство приносит гибель юным героям этой пьесы — жертвам бесчеловечного фанатизма религиозных догм. Гуманизм Грильпарцера приобретает в этой пьесе трагический и гневный характер.

Новый этап в творчестве Грильпарцера начинается его трагедией «Величие и падение короля Оттокара» (1825), одним из лучших произведений австрийского драматурга. В этой трагедии он впервые обращается к национально-исторической тематике. В основу трагедии положены исторические события, происходившие в Австрии середины XIII века, когда страна была раздроблена и нуждалась в сильном князе, который мог бы положить конец междоусобным войнам.

При поддержке городов король Чехии и Моравии Оттокар II был избран королем Австрии (1251). Свои права Оттокар укрепил женитьбой на Маргарите, которой по праву наследования принадлежали земли австрийского герцогства. Оттокар стал самым сильным монархом Центральной Европы. Он заботился об укреплении и росте городов, о расширении торговли, о прекращении войн между князьями. Однако австрийская знать не хотела лишаться политического влияния в стране, она организовывала тайные заговоры против Оттокара и в конце концов, в 1273 году, избрала императором графа Рудольфа Габсбурга, по происхождению швейцарца. С этого времени начинается борьба

Рудольфа против Оттокара, которая завершается гибелью Оттокара в бою в 1278 году.

Внимание Грильпарцера привлекает тот период истории Австрии, когда наиболее важным был вопрос объединения многонациональных княжеств в единое государство, причем это объединение могло состояться только при условии умиротворения прав дворянства. Кроме того, Грильпарцер изображает в этой драме национальную борьбу, которая происходила в период становления габсбургской монархии. Действие драмы разворачивается в то время, когда еще стоял открытым вопрос о том, вокруг какого государства произойдет объединение стран, расположенных в Центральной Европе: вокруг славянской Чехии или германской Австрии.

Проблема борьбы передового славянского государства с усиливающимся австрийским дворянством поставлена в трагедии с большой прямотой и исторической верностью.

В имеющихся немецких работах о Грильпарцере утвердилась оценка этой трагедии как апофеоза династии Габсбургов. Это не совсем так.

Правда, в финале трагедии Рудольф II и его сыновья становятся властителями австрийских, чешских и венгерских земель. Но симпатии автора во многом на стороне Оттокара, хотя он и не скрывает его отрицательные качества — деспотизм, несправедливость, произвол. Родоначальник же Габсбургской династии показан в трагедии только как олицетворение абстрактной добродетели. Он не является той драматической силой, которая противостоит главному герою трагедии. Образ Рудольфа оказался идеализированным и условным, лишенным драматической выразительности.

Драматический конфликт трагедии заключен в образе короля Оттокара, не сумевшего довести до конца удачно начатое дело. Грильпарцер раскрывает в своей трагедии тему властителя и народа.

В первом акте Оттокар показан на вершине своего величия. Его, короля Чехии, славят посланцы Австрии, Штирии, Каринтии, Крайны и Германии. Оттокар стремится превратить Чехию в центр могущественной империи и предстает во всем блеске своего честолюбия и уверенности в успехе. Он мечтает, объединив в мире соседние враждующие народы, поднять их на вершину культуры, укрепить свое государство. При этом руководит Оттокаром не только честолюбие, но и глубокие государственные побуждения.

Однако, увлеченный величием уже свершенного, Оттокар не замечает окружающих его людей, не считается с ними, не хочет понимать, что победу и славу принесли ему народы, ставшие под

знамя чехов. Он полагается только на свои силы, и в этом причина неотвратимости его гибели. Оттокар настолько уверен в своих успехах, что решает расторгнуть брак с австрийской королевой Маргаритой и вступить в новый брак с венгерской принцессой Кунигундой.

Королева Маргарита, наследница австрийских земель, своим согласием на брак с Оттокаром положила начало его могуществу. Во имя спасения родины от междоусобных войн она, уже немолодая женщина, испытавшая много горя, отдала свою руку юному Оттокару. Оттокар ценит глубину и строгость чувств Маргариты, но смысл брака с ней для него уже исчерпан после того, как он получил австрийские земли. Теперь он хочет породниться с венгерской династией и тем упрочить союз с Венгрией.

Изгоняя Маргариту, Оттокар попирает человеческие законы и не считается с национальными чувствами австрийцев. Используя недовольство немецких князей отношением Оттокара к Маргарите, Рудольф добивается избрания его германским императором. Этот акт разрушает все замыслы Оттокара. Народы один за другим переходят на сторону Рудольфа, война несет бедствия народу, произвол и насилие торжествуют.

События разворачиваются в стремительном темпе. Вокруг короля плетется сеть интриг, ему изменяют его приближенные. Но Оттокар слепо верит в свою звезду и не слушает дружеских предупреждений. Молодая жена Кунигунда первая обманывает его, открыто, на глазах у всего двора, отвечая на ухаживания графа Розенберга. Ненавядя Оттокара, этот злобный аристократ с большим искусством плетет интриги против короля.

Своей кульминации трагедия достигает в конце третьего акта, когда Оттокар вынужден принять предложение Рудольфа о переговорах. Оттокар приходит к Рудольфу в пышном королевском одеянии, как король к своему вассалу, но он уже внутренне сломлен.

Рудольф чувствует себя полноправным властителем, великим королем и требует у Оттокара признания своих прав, показывая одного за другим бывших вассалов Оттокара, перешедших на сторону нового короля.

Потрясенный Оттокар склоняет колени перед Габсбургом и, как вассал, получает от него право на земли, некогда покоренные им самим. Рудольф и Оттокар одни в палатке, и никто не видит позора Оттокара. Но в этот момент граф Розенберг срывает со входа в палатку занавес, и все видят коленопреклоненного Оттокара. Рудольф уходит, а Оттокар все стоит с опущенной головой. С огромным сочувствием поэт раскрывает всю глубину душевного потрясения и одиночества Оттокара. Верной Оттокару осталась одна Маргарита, но и она умирает.

У ее гроба Оттокар произносит горестный монолог, полный позднего раскаяния.

После этого Оттокар погибает в бою с врагом, гордый и смелый, каким он был всегда. Мертвый, лежит он без всяких знаков королевского достоинства на коленях своего слуги.

Образ Оттокара у Грильпарцера в значительной мере связан с воспоминаниями о Наполеоне. Грильпарцер некоторое время разделял увлечение наполеоновским культом. Для Австрии походы Наполеона имели тот смысл, что они разрывали ту изолированность от европейского общественного движения, которую старательно создавал Меттерних. Таким образом, историческая трагедия Грильпарцера имела несомненную политическую остроту. Недаром меттерниховская цензура запретила пьесу: нежелательными оказались и слишком живой патриотизм, и утверждение исторической обреченности деспотизма, и показ острой борьбы между Австрией и поработченными ею народами, и «неприятные воспоминания» о Наполеоне.

Трагедию удалось сыграть только через полтора года. Однако стоило заболеть одной из исполнительниц, как драма под этим предлогом была снята с репертуара и появилась на сцене только через четырнадцать лет.

Уже в этой драме деспотические черты в характере Оттокара приводят его к гибели. В следующих драмах открыто звучит антидеспотическая тема. Но именно в ней с наибольшей силой раскрылись сложные и мучительные противоречия, противоречия мировоззрения художника, живущего в страшных условиях деспотического режима и не верящего в возможность революционного преобразования действительности.

В следующей драме, «Верный слуга своего господина» (1828), Грильпарцер ставит тему борьбы против деспотизма и прбизвола, но одновременно прославляет скромное исполнение долга. Сюжет этой драмы Грильпарцер почерпнул из истории Венгрии, но значительно видоизменил его, придав герою пьесы Банкбану черты слепой и безоговорочной преданности королю. По сравнению с действительно революционной драмой на ту же тему — с трагедией выдающегося венгерского драматурга Й. Катоны «Банк-бан» — трагедия Грильпарцера кажется крайне умеренной. Но в условиях Австрии это было не так. Тема борьбы против неограниченного деспотизма, изображение народного восстания и самое имя Банк-бана, народного героя Венгрии, звучали как протест против австрийской действительности. Император предложил Грильпарцеру продать ему рукопись этой пьесы для своей личной библиотеки. У Грильпарцера хватило мужества отклонить это предложение, равносильное отказу от своих убеждений. Драма «Верный слуга своего господина» с

большим успехом прошла в Бургтеатре в 1828 году, но вскоре была запрещена цензурой.

Философское обобщение идей и настроений, волновавших в это время Грильпарцера, дано в драме «Сон — жизнь» (1834). Герой драмы Рустан, подобно Оттокару и Ясону, руководствуется честолюбием, стремится к власти. Но во сне он познает, что активная, деятельная жизнь — это путь насилия и преступлений. Постигнув это, Рустан отказывается от своих целей и приходит к выводу, что самое главное в жизни — это «внутренний покой и душа, не омраченная никакой виной». В этой драме Грильпарцер утверждает тезис об отречении человека от смелых замыслов и об ограничении личности узким миром семейного счастья.

В конце 1830-х годов Грильпарцер создает блестящую реалистическую комедию «Горе лжецу» (1838). Комедия эта была показана на сцене Бургтеатра, но скоро снята с репертуара. Только сорок лет спустя пьеса была снова поставлена Дингельштедтом и на этот раз имела большой успех.

Действие комедии разыгрывается в эпоху раннего средневековья, в период начинавшейся христианизации германских племен, населявших Западную Европу. Сюжет пьесы заимствован из хроники Григория Турского, экземпляр которой был в библиотеке Грильпарцера. Епископ шалонский Григорий копит деньги, чтобы выкупить своего племянника Атала, находящегося в плену у графа Катвальда, предводителя германского племени каттов. Поваренок епископа Леон решает помочь своему хозяину. Он направляется в замок Катвальда, чтобы выручить Атала из плена путем хитрости, без всякого выкупа. Но епископ Григорий ставит Леону условие, чтобы тот ни при каких обстоятельствах не лгал. Попав в замок Катвальда, Леон выполняет приказание епископа. Он идет на самые разнообразные уловки и избегает прямой лжи, хотя ни разу не говорит и правды. Спаси Атала удается при помощи дочери Катвальда Эдриты, которая чувствует склонность к изобретательному и находчивому Леону и стремится избежать брака с нелюбимым женихом. Эдрита, Леон и Атал бегут из замка. На обратном пути Леону становится все труднее лавировать между правдой и ложью. Будучи поставлен перед необходимостью сделать решительный выбор, он говорит правду и тем спасает беглецов. Встретившийся им на пути хозяин переправы спрашивает, не принадлежат ли они к числу людей графа Катвальда. Леон, опасаясь солгать, сознается, что они бежали от Катвальда. Это его спасает, так как лодочник является врагом Катвальда. Так в конечном счете принципы епископа Григория торжествуют, хотя это торжество представлено автором в пародийном плане.

Жених Эдриты Галомир — тупой и тяжеловесный тевтон, над которым одерживает победу изобретательный франк Леон. Антитевтонская тенденция этой комедии вызвана отрицательным отношением Грильпарцера к германскому национализму.

Комедия «Горе лжецу» — наиболее демократическое произведение Грильпарцера. Она навеяна французскими революционными событиями 1830 года и тем отзвуком, который они нашли в Германии и Австрии. Находчивость, внутреннее благородство и самоотверженность Леона противостоят тупости и неуклюжести Галомира, а также ничтожеству Атала, который, в сущности, не стоит ни самоотверженности епископа, ни стараний Леона. До некоторой степени эта пьеса связана с европейской комедийной традицией, изображающей превосходство находчивого слуги над недалеким господином. Но она отличается от большинства комедий этого типа тем, что Леон выступает не только как воплощение ловкости и находчивости, но и как носитель определенного мировоззрения. Грильпарцер хотел объединить стремление к деятельности, воплощенное им в образах Яромира, Ясона и Оттокара, с принципами самоотречения, присущего образам Рустана и Банк-бана. Грильпарцеру удалось достигнуть в этой комедии синтеза, потому что он в ней в максимальной степени освободился от своих консервативных предрассудков.

В 1847 году Грильпарцер создает драму «Либуша» на сюжет известной чешской легенды о строителе Праги Пршемысле. Либуша — мудрая сказочная владычица. Ее поэтический образ воплощает народную мечту о добре и справедливости. Либуше дорог старый мир патриархальных отношений, ее страшит будущее, связанное с развитием городской культуры. Она предвидит наступление времен, когда чувства дружбы и связи между людьми будут нарушены и начнется «война всех против всех». В конфликте Либуши и Пршемысла отражается конфликт двух мировоззрений, двух эпох — феодальной и капиталистической, характерный для Австрии накануне революции 1848 года. Грильпарцеру удается, несмотря на страх перед приближающейся революцией, понять, что будущее принадлежит новым общественным силам. Его Либуша благословляет дело Пршемысла во имя счастья грядущих поколений. В этой драме Грильпарцер на какое-то время отрешается от своих консервативных предрассудков. Но издать «Либушу» он все же не решился. Драма была найдена в бумагах Грильпарцера только после его смерти.

На последних произведениях Грильпарцера лежит печать усталости и разочарования в идеалах юности.

В драме «Междоусобицы Габсбургов» (1848) Грильпарцер выступает против активных общественных сил революции

1848 года. Один из героев этой драмы, слабый и нерешительный император Рудольф II, выражая мысли автора, с горечью говорит о времени, «когда власть перейдет в руки лавочника, буржуа, маклера, которые все расценивают на вес золота, с насмешкой слушают рассказы о глупцах, именуемых героями, о мудрецах, у которых не хватает ума, чтобы пополнить кошелек, насмеются над всем, что не приносит выгоды и не дает процентов к капиталу». Ясно понимая смысл капиталистического накопления и крах гуманизма, который несет с собой капиталистический строй, Грильпарцер в то же время боится и прогрессивной общественной силы, выступающей против буржуазного мира. Он боится людей труда, голодных пролетариев, называя их чудовищами «с широкими плечами и раскрытым ртом». В их борьбе за свои права он видит угрозу культуре, в принципе равенства — низменность и бедность их духовного мира. Так в одной драме и даже в одном образе Рудольфа II соединяется у Грильпарцера резкая критика буржуазной культуры и открытое выступление против демократии, что свидетельствует о полной растерянности писателя, о непонимании им смысла происходящих исторических событий.

Последняя вспышка творческой мысли Грильпарцера относится к концу 1850-х годов. В это время им была создана драма «Еврейка из Толедо» (1855), поставленная в Бургтеатре после смерти автора в 1873 году. Жизнь героя драмы испанского короля Альфонса прошла в походах и войнах. Жена Альфонса, принцесса Элеонора, относится к нему холодно и рассматривает свой брак только как политический акт. Альфонс встречает толедскую еврейку Рахиль, которая становится его возлюбленной. Любовь короля и Рахили — большое человеческое чувство, чуждое расчету, корысти, себялюбию, в ней раскрывается богатство душевного мира людей, свободных от лживых моральных законов королевского двора. Королева и придворные прилагают все усилия к тому, чтобы разрушить счастье короля Альфонса. Все их попытки вернуть его к королевским обязанностям остаются безуспешными. Тогда в отсутствие короля придворные убивают Рахиль, тем самым освобождая Альфонса от ее влияния. Король снова во власти политических интересов, торжествующих в этой драме победу ценой насилия над человечностью.

В этом произведении Грильпарцера с трагической силой звучит тема несправедливости и жестокости общественных законов, направленных против прав человека на счастье. Деспотизм, попирающий естественные моральные нормы, требующий от правителя отречения от идеалов добра, любви, справедливости, предстал в этой драме как страшная античеловеческая сила.

Грильпарцер до конца своих дней не мог отказаться от веры в человека. Но австрийский режим наложил тяжелую печать на все творчество поэта, внося в него скорбную иронию, неверие в возможность победы гуманистических начал.

В своих произведениях Грильпарцер изображает личность, стремящуюся к высоким идеалам, способную перенести большие испытания на пути к осуществлению своей мечты и приходящую в конце концов к крушению всех надежд. «В меттерниховской Австрии, — пишет Ф. Меринг, — не могло быть места революционным титанам». В Вене, где издавна господствовала машина бюрократического деспотизма, где многонациональные интересы угнетались верхушкой австрийского дворянства, сложилось мирозерцание и творчество Грильпарцера, противоречивое по своему существу.

В его творчестве одновременно сосуществуют демократические тенденции, стремление к мужественности и к борьбе, протест против филистерской морали и наряду с этим — ущербность чувства и воли, самоотречение и даже откровенно реакционные выступления в защиту габсбургской монархии.

Грильпарцер ценен для нас глубоко национальными чертами творчества. В одном из стихотворений он прямо говорит о своей неразрывной связи с Австрией и с Веной: «Если ты взглянешь с вершины Каленберга на всю страну, ты поймешь, кто я и о чем я пишу».

Тематика драм Грильпарцера и характеристика персонажей связаны во многом с влиянием народного театра Вены, на что сам Грильпарцер указывал в своей автобиографии. В народном театре Вены издавна господствовала фантастическая тематика, включавшая разнообразие фигуры разбойников, рыцарей, королей, бюргеров и крестьян. Это смешение возвышенного и обыденного нашло в творчестве Грильпарцера своеобразный синтез. Любой трагический образ он наделяет простыми человеческими чувствами, снимая с него ореол величия. В повести «Бедный музыкант» Грильпарцер указывает, что прототипы для своих героев он находил на улицах Вены. Даже античные образы его драм — Сафо, Мелита, Геро — типичные венские персонажи.

Привязанность к Вене сочетается у Грильпарцера с пониманием чужих культур и с уважением к другим национальностям.

Протест против ограниченности австрийской национальной политики выразился у Грильпарцера в форме защиты человеческих прав. Так его Медея («Золотое руно») смело отправляется из варварской страны в просвещенную Элладу, но там находит только слабых и безвольных людей, измену и горе. Ей, варварской женщине с большими нерастраченными чувствами, проти-

вопоставлены мелкие эгоистические натуры, цивилизованные, но утратившие цельность подлинной человечности. Такое противопоставление дано Грильпарцером не как призыв к первобытному строю жизни; оно является выражением глубоко гуманистического отношения к людям других культур и национальностей. Грильпарцер создает удивительно поэтический образ еврейки Рахили («Еврейка из Толедо») — своенравной, жизнерадостной, очаровательной своей непосредственностью и естественностью девушки. В этой трагедии Грильпарцером поднимается также проблема свободы личности.

Пьесы Грильпарцера, хотя и сюжетно далекие от современной жизни, были первым шагом на пути создания австрийской реалистической драмы. Почти все драмы и трагедии Грильпарцера построены на сюжетах легенд, сказаний, мифов. Атмосфера фантастики, вымысла проникает все его творчество. Но это не фантастика реакционных романтиков, не бутафорская экзотика позднего романтизма. На фоне легенды Грильпарцер воспекает трагическую повесть человеческой души.

Грильпарцер сыграл крупную роль в деле выведения австрийской драматургии из состояния провинциальной изолированности. Эта задача могла быть осуществлена только в атмосфере освободительного движения, предшествовавшего революции 1848 года.

Грильпарцер выступил как продолжатель дела Гёте и Шиллера, как поборник прогресса, осуществляемого чисто эстетическими средствами. На этом пути Грильпарцер вступил в конфликт как с реакционными и националистическими кругами, так и с радикально-демократическими течениями типа «Молодой Германии».

Ориентировка Грильпарцера на Гёте была в известной мере декларативной. Грильпарцера роднит с Гёте стремление к созданию возвышенно-идеального искусства, а также намерение стоять «над партиями» в общественно-политическом отношении. По существу же, Грильпарцер и Гёте — художники разных творческих направлений, разных эпох. Классика Гёте была обобщенным типом реализма, вмещавшим большое философское содержание. Грильпарцер избегал изображения крупных исторических и философских конфликтов, в его творчестве наибольшее значение имели психологические проблемы. Так, конфликт между искусством и действительностью в «Сафо» перерастает в трагедию ревности, тема «Золотого руна» — призрачного объекта человеческого стремлений — частично сводится к конфликту между неблагодарным Ясоном и самоотверженной Медеей, конфликт между Оттокарром и Рудольфом из политического плана переведен в моральный. Действие своих драм Грильпарцер стре-

мился переносить, по его собственному выражению, в «прекрасный мир мечты», обладающий лишь «видимым сходством» с действительностью. Общий стиль драмы Грильпарцера подчинен этому принципу эстетической идеализации. Под правдивостью драматического искусства Грильпарцер подразумевал неподдельность и теплоту чувства, не нарушаемую рассудочностью.

В споре классиков и романтиков Грильпарцер принимал сторону первых. Еще в годы молодости он высоко чтит представителей французского классицизма и признавал авторитет Аристотеля. Впоследствии Грильпарцер восхищался Вольтером и отрицательно относился к Шлегелю и Тикю. Грильпарцер своеобразно рассматривал принципы подражания природе в искусстве. «Оно, — говорит Грильпарцер об искусстве, — изображает иную природу, чем та, которая нас окружает, — природу, которая больше соответствует требованиям нашего разума, нашего чувства, нашего идеала красоты, нашего стремления к гармонии».

В драматургии Грильпарцер считал недопустимыми эпизодические сцены, резкие превращения в характерах, немотивированные скачки в развитии действия, произвольные финалы. Он порицал исторические драмы Шекспира за их хроникальность. В драмах Лопе де Вега он осуждал неправдоподобные ситуации и неожиданные сюжетные ходы. Грильпарцер придерживался принципа трех единств и даже присоединял к ним четвертое — «единство созерцания».

Драма, по мнению Грильпарцера, должна заканчиваться гармонично, просветленно. Трагедия не должна превращаться в «зрелище для убийц и каннибалов». Это не значит, что Грильпарцер настаивал на счастливом финале драмы. Но трагический финал не должен оставлять читателя неудовлетворенным, в каждой катастрофе должен раскрываться ее высший этический смысл.

В своей автобиографии Грильпарцер так говорил о существовании драматического искусства: «Прочитанная драма — это книга, а не живое действие: немногие читатели представляют себе пьесы в качестве объекта действительности, что составляет существо драмы, по крайней мере ее отличие от других родов поэзии». Взгляды на драму как на «объект действительности», как на живое действие свидетельствует о переоценке Грильпарцером ряда идеалистических взглядов на искусство, которые утверждались им в ранние годы творчества. Приведенное признание Грильпарцера свидетельствует о том, что в зрелом возрасте он все ближе подходил к принципам реалистической эстетики, которые явились как бы заключительным выводом его долгого и сложного творческого пути.

Грильпарцер является крупнейшим представителем австрий-

ской драматургии, развивавшим гуманистические и прогрессивные традиции национального искусства в трудных условиях предреволюционной Австрии. Произведения Грильпарцера завоевали себе прочное место не только в Австрии, но и за ее пределами. Его драмы неоднократно ставились и в России. Яромира в «Праматери» играл П. С. Мочалов (1831). Роль Сафо в одноименной трагедии Грильпарцера с большим драматическим подъемом исполняла М. Н. Ермолова (1891). В переводе А. Блока «Праматерь» была поставлена в театре В. Ф. Комиссаржевской (1909).

БУРГТЕАТР ДО РЕВОЛЮЦИИ 1848 ГОДА

В начале XIX века Бургтеатр становится крупным театральным организмом, имеющим труппу ярких, разнообразных актеров.

Упорную борьбу за творческую жизнь театра ведет И. Шрейфогель, занимавший должность директора Бургтеатра с 1814 по 1832 год.

Талантливый журналист, историк и критик, Шрейфогель стремился вывести Бургтеатр из рамок дворянской ограниченности и настойчиво боролся за расширение его репертуара. Основное внимание он уделяет включению в репертуар пьес Шекспира, Шиллера и Гёте. По его инициативе на сцене Бургтеатра, преодолевая цензурные запреты, впервые идут «Гёц фон Берлихинген» и «Торквато Тассо» Гёте, «Валленштейн» и «Мария Стюарт» Шиллера, «Натан Мудрый» Лессинга.

Кроме того, Шрейфогель систематически ставит на сцене Бургтеатра произведения Шекспира. При нем Бургтеатр становится одним из первых театров в Европе по количеству шекспировских постановок.

Большой заслугой Шрейфогеля перед австрийским театром было то, что он в скромном имперском чиновнике Грильпарцере угадал будущего великого трагического поэта Австрии и с энтузиазмом поддерживал все его драматические опыты. Начиная с 1817 года Шрейфогель поставил в Бургтеатре одну за другой все драмы Грильпарцера, утверждая на сцене руководимого им театра все лучшее, что было создано национальной австрийской драматургией.

Сценическое искусство Бургтеатра в первой половине XIX века развивалось под непосредственным руководством Шрейфогеля, которому удалось объединить актеров различных творческих индивидуальностей в единый ансамбль и в то же время дать



Зрительный зал Бургтеатра. Вена, 1810 г.

возможность каждому актеру раскрыть свое дарование. Шрейфогель умело создавал репертуар театра, был советником и другом актеров при выборе ими ролей. Но основная работа над спектаклем велась самими актерами.

Коллектив Бургтеатра 1830-х и 1840-х годов был своеобразным оркестром без дирижера, в котором каждый актер точно знал свою партию и умел чутко прислушиваться к партнерам.

Среди мастеров Бургтеатра первой половины XIX века самой крупной была трагическая актриса Софи Шрёдер (1781—1868). В ее творчестве заложены основные особенности сценического стиля Бургтеатра, которые будут развиваться в течение всего XIX века.

Софи Шрёдер родилась в актерской семье и вместе с родителями попала ребенком в Петербургский немецкий театр, где играла роли детей. С пятнадцати лет она гастролирует по Германии, выступает в ролях молодых героинь в драме и одновременно поет в зингшпилях. С 1801 по 1813 год она играет в Гамбурге (Амалия — «Разбойники», Луиза — «Коварство и любовь», Иоанна д'Арк — «Орлеанская дева» Шиллера и др.).

В 1815 году Шрёдер получает приглашение в Вену и становится ведущей трагической актрисой Бургтеатра, в котором работает до 1839 года.

Имя, под которым она известна в истории театра, Софи Шрёдер получила от своего мужа, певца Шрёдера, однофамильца знаменитого Ф. Л. Шрёдера.

Софи Шрёдер — актриса большого сценического дарования. Она обладала сильным темпераментом, волей и целеустремленностью. Это была одна из тех актрис, которые оставляют после себя крепкие театральные традиции. Софи Шрёдер воплощала в себе одну из характерных черт стиля Бургтеатра — слово было основным сценическим средством, при помощи которого она раскрывала драматические характеры. Речь Шрёдер была выразительна, активна, она отличалась музыкальной гармоничностью.

Сохраняя, согласно традициям своего времени, общий возвышенный стиль декламации, Шрёдер умела находить и оттенять с большой правдивостью и естественностью отдельные наиболее важные акценты произносимых ею монологов. Поэт Клингеман так описывает Шрёдер в роли Сафо в драме Грильпарцера: «Кто наблюдал эту актрису на сцене, не мог не заметить, что она любит в сильных местах уйти на какое-то мгновение из области идеального искусства и противопоставить естественный выкрик в качестве контраста высоконапевной декламации. Громкие рыдания при словах «что сделала я тебе, за что ты меня убиваешь» звучали как начало грозы, когда первые капли дождя падают из облаков, а за ними следуют молния и громовые раскаты, возникают кругом вихрь и буря».

У Софи Шрёдер мы впервые сталкиваемся с такой контрастной манерой речи, которая будет особенно широко развита актрисами во второй половине XIX века.

В творчестве современника Софи Шрёдер — Генриха Аншютца также были заложены основные элементы стиля Бургтеатра: любовь к слову, эмоциональность искусства и яркость внешней выразительности, порой переходящая в излишнюю эффектность поз и жестов.

Генрих Аншютц (1785—1865) происходил из бюргерской семьи. Он получил хорошее образование в Лейпцигском университете, но страсть к театру быстро отвлекла его от науки. Двадцати двух лет Аншютц дебютировал в Нюрнбергском театре. В 1821 году он был приглашен в Бургтеатр, где стал лучшим исполнителем ролей Вильгельма Телля, Геца фон Берлихингена, короля Лира.

Аншютц обладал огромным темпераментом, который он умело направлял на создание глубоко продуманных образов, облеченных в яркую, выразительную форму. Он был разносторонним актером: играл роли трагические и комические, выступал в амплу героя, характерного комика и благородного отца. «В течение сорока лет своей деятельности в Бургтеатре Аншютц был



Иосиф Шрейфогель

основным исполнителем трагического репертуара в этом театре. Он был хранителем слова, полного смысла и значения, он был представителем серьезного и честного направления в театре», — так оценивал деятельность Аншютца Генрих Лаубе.

Одной из лучших ролей Аншютца была роль короля Лира, в которой он глубоко раскрывал не только благородное величие короля, но горе отца, трагедию человека.

В то же время Аншютц обладал природным комическим дарованием, веселостью, юмором. «Он смеялся всем своим существом и был в состоянии играть роли, построенные только на смехе, смехе без всякого повода», — писал о нем Лаубе.

Одной из лучших комических ролей Аншютца был Фальстаф. Он играл опустившегося аристократа, который льстит принцу, становится шутком только для того, чтобы иметь возможность вести жизнь бездельника, и в то же время не теряет сознания своего дворянского достоинства.

Высокая культура речи отличала этого мастера сцены.

В искусстве Софи Шрёдер и Аншютца складываются основные принципы венской декламации, основанной на внимании к смыслу слова, свободной от внешней патетики, но отличающейся звучностью и мелодичной фразы. Характерная для Вены музыкальность речи, культивируемая в народном театре, сохраняется и в Бургтеатре. Актеры обращают большое внимание на яркое, выразительное звучание слова.

В творчестве этих актеров убедительно выявляются основные особенности сценического искусства Бургтеатра, складывающегося под воздействием традиций народного искусства, но в специфических условиях придворной сцены. Несомненна реалистическая устремленность их искусства. Образы, созданные ими, были правдивы, одухотворены большими гуманистическими мыслями, в них раскрывалось богатство человеческой личности. Однако историческая ограниченность их реализма привносила в искусство черты абстрактного гуманизма, что приводило к идеализации образов. В специфических условиях Австрии иным не могло быть искусство, которое несло протест против унижения человеческого достоинства, против преклонения перед властью имущими, ханжами и лицемерами, то есть в конечном счете против реакционного монархического режима и католической церкви. В этом заключалось прогрессивное значение Бургтеатра в культуре Австрии — его близость широким слоям народа.

Особое значение как воспитательное учреждение, как своего рода трибуна для прославления красоты человека, богатства его духовных возможностей имел Бургтеатр в период меттерниховской реакции, когда нигде, кроме театра, не удавалось говорить об этом полным голосом, когда подавлялось всякое проявление гражданской воли. Не случайно именно в это время в Бургтеатре любимыми драматургами стали Шекспир с его страстным пафосом утверждения человека и Грильпарцер с его борьбой за личность, свободную от предрассудков феодального мира (Яромир, Оттокар, Рустан). В короле Лире актера Аншютца привлекала в первую очередь идея освобождения Лира от призраков власти и величия и пробуждение в нем человека. Софи Шрёдер в роли Сафо создавала трагический образ женщины, не сумевшей преодолеть ложность конфликта между правдой искусства и правдой жизни, конфликта, рожденного условностями аристократической эстетики, уведившей искусство от жизни.

Особый успех у венских зрителей имели актеры на ампула любовника. Его лучшими представителями в первой половине XIX века были Максимилиан Корн (1782—1854) и Карл Фихтнер (1805—1873). Корн своей манерой игры, изяществом поз и жестов, любовью к мелодраматическим эффектам (он много

играл в пьесах Коцебу) отвечал вкусам аристократического зрителя. Он олицетворял тип безупречного светского человека, носителя большого благородства, всегда любезного и сердечного, обладающего всем очарованием и непосредственностью молодости.

Фихтнер же, который пришел в Бургтеатр из театра предместья, принес с собой всю непосредственность и простоту демократического актера. Ему мало удавались роли светских любовников. Зато вдохновенным исполнением, лиризмом, теплотой, мягким юмором отличались его образы простых молодых людей.

Наиболее ярко специфика искусства актеров Бургтеатра, наличие в нем противоречивых тенденций народного и придворного театра, сказались в творчестве актеров, исполнявших комические роли. Крупнейшими актерами этого плана были в первой половине XIX века Фридрих Вильгельми (1788—1852), Фридрих Бекман (1803—1866) и Амалия Гейцингер (1800—1884).

Вильгельми принадлежал к тому поколению венских актеров, которые обладали природным талантом, восполнившим недостатки образования и школы. Актер-виртуоз, великолепно владевший всеми средствами сценической выразительности, импровизатор, как бы сохранивший блестящую технику итальянских комедиантов, Вильгельми умел достигать реалистической яркости в создании типов современной австрийской жизни.

Бекман также продолжал линию импровизационного театра, однако его интересовали не характеры, а комические эффекты. Сыграв за свою жизнь около двухсот ролей, он всегда впечатлял тонкостью разработки деталей внешнего рисунка роли, неистощимым остроумием. Он вырос в крупного мастера Бургтеатра, достигая вершин в искусстве представления, не типичного для Бургтеатра, но тем не менее нашедшего в нем свое место. В творчестве Бекмана не была преодолена развлекательность, требуемая придворным зрителем, поэтому в его игре случайное приобретало смысл значительного, комическое веселье выдавалось за жизнерадостность, блеск техники становился заменой искусства.

В творчестве Амалии Гейцингер как бы синтезировались противоположные тенденции искусства Вильгельми и Бекмана. Актриса бытового плана, владевшая искусством перевоплощения, она с равным успехом исполняла роли и светских дам и простых крестьянок, как бы принося с собой на сцену колорит венской жизни во всей ее простоте и разнообразии. Естественность и простота Гейцингер, ее тонкий юмор, заразительная веселость увлекали зрителя. Но творчество Гейцингер при всем блеске комедийного мастерства всегда несло определенный элемент идеа-

лизации жизни, характерный для актеров придворного театра, у которых комическое почти никогда не перерастало в сатирическое.

Творчество Вильгельми, Бекмана, Гейцингер рождалось из непосредственных жизненных наблюдений, но не поднималось до раскрытия противоречий действительности.

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1848 ГОДА

1

После разгрома революции 1848—1849 годов в Австрии снова был восстановлен абсолютизм. При императоре Франце-Иосифе, вступившем на престол в 1848 году, воцарился жестокий полицейский режим. Еще больше усилился национальный гнет во всех странах, входивших в состав Австрийской империи. Цензура стремилась подавить всякую оппозиционную мысль.

Однако остановить развитие капиталистических отношений было уже невозможно. Революция расшатала сохранившиеся в Австрии феодальные отношения, заставила раскрепостить крестьян, способствовала быстрому развитию промышленности. Все это обостряло национально-освободительную и классовую борьбу и приближало кризис Австрийской империи.

Экономические трудности и агрессивная, но неудачная внешняя политика уже к концу 1850-х годов обнажили со всей отчетливостью слабость прежде мощного многонационального государства.

Народные массы вновь поднялись на борьбу. В Венгрии сложилась революционная ситуация, вспыхивали восстания.

В течение 1860-х годов австрийская монархия неоднократно пыталась пойти на частичные уступки, лишь бы только удержать в своих руках централизованную власть. Но это лишь усиливало сопротивление народов.

Новое поражение в войне с Пруссией (1866) привело к полному краху прежней имперской политики. В 1867 году Франц-Иосиф вынужден был подписать соглашение с Венгрией, по которому империя отныне называлась Австро-Венгерской. Согласно новой конституции Венгрия становилась теперь равноправным, самостоятельно управляемым государством в составе империи. В то же время австрийская монархия была вынуждена пойти на некоторые либеральные уступки и в самой Австрии, в известной мере ослабив бюрократическую систему.

К концу 1860-х годов усиливается в Австро-Венгрии рабочее движение, в 1868 году создается социал-демократическая партия, распространяются идеи научного социализма. Несмотря на трусливую и предательскую политику либеральной буржуазии и на репрессии правительства, рабочее движение к 1870 году настолько окрепло, что власти вынуждены были официально разрешить рабочие союзы.

Резко обнажившиеся после 1848 года национальные и социальные противоречия вызвали существенные сдвиги и в австрийском искусстве, способствуя изживанию романтических традиций. Все настойчивее во второй половине XIX века утверждаются реалистические тенденции в литературе. Однако в драматургии это движение к реализму было затруждено многими обстоятельствами. Театральная политика правящих кругов была направлена на то, чтобы подчинить театр официальной идеологии, вытравить из репертуара всякий оппозиционный дух.

Австрийская трагедия представлена в этот период преимущественно в творчестве Ф. Гальма (1806—1871). Но его исторические пьесы — «Гризельда» (1835), «Сын мрака» (1842), «Равеннский боец» (1854) и другие, в сущности, отбрасывают драматургию назад, к мелодраме. Лучшая пьеса Гальма — трагедия «Равеннский боец». Действие ее происходит в Риме эпохи императора Калигулы. В пьесе ясно ощущаются отзвуки революции 1848 года — в ней звучит антиираническая тема и сюжет строится на столкновении кровавого самовластия Калигулы с гордым свободолюбием поработенных, но не склонивших головы германцев. В центре пьесы стоит образ пленницы Туснельды — вдовы павшего германского вождя Арминия. Но значительность темы не придает пьесе масштабности. Трагедия матери, которая убивает своего сына, воспитанного римлянами, превращенного ими в раба-гладиатора и лишённого сознания своего патриотического долга, служит Гальму поводом для создания мелодраматического сюжета с острыми эмоциональными поворотами, эффектными сценическими ситуациями. В этой трагедии нет психологической и философской глубины Грильпарцера, нет его поэтической мощи. А патриотизм ее героев сильно окрашен в националистические тона.

Большинство пьес Гальма носят дидактически-моральный характер. Лишенные социальной проблематики, они рисуют абстрактную борьбу добра со злом, почти всегда завершая сюжет наказанием порока и торжеством добродетели.

Значительное место в репертуаре Бургтеатра занимали комедии Э. Бауэрнфельда (1802—1890), остроумие и живость действия которых принесли их автору успех. Пьесы Бауэрнфельда «Легкомыслие от любви» (1835), «Современная молодежь» (1868)

и другие почти всегда строились на современном материале, тем самым, казалось бы, сближая сцену с реальной жизнью. Но этот «реализм» не выходил за пределы внешнего жизненного правдоподобия. Бауэрнфельду чужд горячий демократизм драматургов народных театров. С беззлобным юмором, забавно и весело изображены в его пьесах жизнь великосветских салонов, быт и нравы австрийской буржуазии.

Но чем больше накаляется атмосфера национальной и классовой борьбы в Австрии 1850-х и 1860-х годов, тем яснее становится глубочайшее несоответствие идейно легковесных пьес австрийского современного репертуара и бурной общественной жизни. Обновление театра могло быть достигнуто только путем расширения репертуара, обращения к классическому наследию и систематической борьбы с дворянско-аристократическими принципами придворной сцены. На этот путь и вступил Генрих Лаубе, который с 1850 по 1867 год руководил Бургтеатром.

2

Генрих Лаубе (1806—1884) был крупнейшим театральным деятелем второй половины XIX века.

До начала своей практической работы в театре Лаубе занимался журналистикой и литературой и составил себе имя как популярный драматург младогерманского направления¹.

Нашумевшая при своем появлении драма Лаубе «Ученики школы Карла» в первые революционные месяцы 1848 года принесла на сцену Бургтеатра дух современной жизни. Эта пьеса, в которой идеализировалось бунтарство и проводилась идея личной свободы, как нельзя более соответствовала общественным настроениям Австрии в 1848 году. Протест юного Шиллера против герцога-тирана, выраженный в эффектных монологах, блестяще передавался актером Фихтнером. Спектакль имел шумный успех и положил начало обновлению репертуара Бургтеатра.

В революционные месяцы в Бургтеатре впервые были поставлены запрещенные ранее цензурой пьесы «Лагерь Валленштейна» Шиллера и «Уриэль Акоста» Гуцкова.

Приняв на себя руководство театром, Лаубе с первых же дней потребовал предоставления ему свободы выбора репертуара, и ему удалось многое сделать в этом направлении. Лаубе стремился ставить на сцене Бургтеатра лучшие классические пьесы миро-

¹ Работа Г. Лаубе как драматурга рассмотрена в настоящем труде в разделе «Немецкий театр», стр. 133.

вого репертуара, и в первую очередь произведения Шекспира. «Юлий Цезарь» был первой из его постановок шекспировских пьес в Бургтеатре. Всего за восемнадцать лет работы в Бургтеатре Лаубе поставил девятнадцать пьес Шекспира. Только за один 1851 год им было поставлено семь шекспировских спектаклей, в том числе «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Генрих IV» и др.

Одной из самых больших заслуг Лаубе было дальнейшее утверждение на сцене драматургии Грильпарцера, которого впервые начал ставить в Бургтеатре Шрейфогель.

Лаубе добился снятия цензурного запрета с «Разбойников» Шиллера и поставил эту пьесу в 1850 году, что означало большую и серьезную победу демократических сил внутри Бургтеатра.

Наряду с классикой Лаубе придавал большое значение современному репертуару. Однако в своем выборе современных пьес он проявил определенную буржуазную ограниченность. Он широко ввел в репертуар Бургтеатра французскую буржуазную драму Скриба, Сарду, Дюма-сына и других.

Наиболее значительными современными немецкими пьесами, поставленными Лаубе, были «Журналисты» Г. Фрейтага и «Наследственный лесничий» О. Людвига. Комедия Фрейтага, поставленная в 1855 году, при всей ее легковесности все же впервые внесла на сцену Бургтеатра тему современной политической борьбы. Драма Людвига положительно отличалась от ложного пафоса пьес современных драматургов. В пьесе «Наследственный лесничий» театр добился, по словам Лаубе, «серьезной, приятной, совершенно простой игры и мастерства жанровой живописи». Но пьеса Людвига, как было показано выше¹, имела реакционную направленность. Она заключала в себе как бы предупреждение против революционных выступлений. Таким образом, и в этот, наиболее прогрессивный период жизни Бургтеатра его самые значительные в общественном отношении спектакли несли на себе печать консервативных настроений, господствовавших в стране.

Большую роль в истории Бургтеатра Лаубе сыграл как режиссер и воспитатель актеров.

Основной его заботой было пополнение и усиление труппы театра. Он смело вводил в театр молодежь, много работал с ней, обнаруживая несомненный талант педагога. Замечательна была способность Лаубе угадывать в молодых, никем до него не замеченных актерах яркие дарования. Многие актеры, составившие славу Бургтеатра во второй половине XIX века, были воспитаны

¹ См. в разделе «Немецкий театр», стр. 210.

Лаубе. Он сам готовил к дебютам на сцене Бургтеатра таких выдающихся артистов, как Вагнер, Зонненталь, Левинский, Вольтер. Лаубе создал в Бургтеатре полноценный ансамбль актеров; он боролся против премьерства и обеспечивал молодым дарованиям возможность их раскрытия.

В основе работы Лаубе с актерами лежала работа над словом. Он восставал против ложного пафоса, сентиментальности, отвергал условности веймарской школы и воспитывал в молодежи умение раскрывать содержание пьесы через слово. Читки пьес за столом, введенные Лаубе вслед за Гёте и Иммерманом, прививали актерам вкус к живой, естественной сценической речи. «Говорить просто, вкладывать в роль душу, делать ее живой» учил Лаубе молодежь. Искусство сценической речи поднялось в Бургтеатре при нем на исключительную высоту.

Лаубе изменил всю систему репетиционной работы в Бургтеатре. Он требовал от актеров знания не только своей роли, но и всей пьесы и привлекал их к работе по созданию спектакля. Такая система работы была нова для Бургтеатра. С помощью молодых актеров Лаубе энергично боролся за новые режиссерские принципы. Резко выступая против увлечения декорационно-постановочными эффектами, он вводил декорации, которые соответствовали месту действия и характеру пьесы. Впервые при Лаубе на сцене Бургтеатра появилось объемное оформление: кусты, пригорки, скалы.

В своем стремлении к правдивости внешнего оформления спектакля Лаубе всегда сохранял чувство меры. Декорации никогда не были его главной заботой. «Мы злоупотребляем внешней точностью почти так же, как во времена Шекспира преувеличивали простоту»,— писал он, жалуясь на обедненную фантазию современного зрителя, которому необходимо все подать и показать. «Внешнее оформление сцены,— говорил Лаубе,— это, конечно, большое дело, но сравнительно побочная работа. Главная задача — донести смысл пьесы». Постановки Лаубе всегда были лаконичны, строги, даже в массовых сценах он избегал лишнего шума, лишних статистов. Самым важным в театре для него всегда был актер.

Лаубе, много сделавший для укрепления реалистических традиций Бургтеатра, вынужден был уйти из него в 1867 году. Его непримиримость к рутине в театральном деле и настойчивость в проведении своих творческих убеждений не нравились бюрократическому австрийскому правительству.

Неутомимый новатор, он пытался после ухода из Бургтеатра поднять художественный уровень Венского городского театра, но ему не удалось преодолеть косность и рутину также и этого театра, и он вскоре оставил его.

В последние годы жизни Лаубе с горечью отмечал упадок театральной культуры и растущую зависимость искусства от власти денег. «Поколение становится все более убогим по мере того, как чисто внешние масштабы денежной расценки становятся мерой вещей и критерием истины», «эпоха, в которую властвуют деньги, разрушает искусство театра», — говорил он.

Взгляды Лаубе на театр и искусство актера изложены в его монографиях о Бургтеатре и Венском городском театре.

3

Крупнейшими актерами, воспитанными Лаубе, были Адольф Зонненталь, Иосиф Левинский и Шарлотта Вольтер. В их искусстве воплощены лучшие реалистические традиции австрийского театра.

Сценическое искусство Бургтеатра требовало внимательного и проникновенного отношения к драматургии и стремления к правдивой сценической жизни, исключаяющей всякую нарочитость. Однако содержание понятия правды искусства не приобрело в австрийском театре середины XIX века той широты охвата современной общественной жизни, которая была свойственна, например, великим русским актерам.

Развитие австрийского театра и после 1848 года проходило в условиях зависимости от придворных кругов и умеренной австрийской буржуазии, что ограничило в известной мере общественное значение искусства его актеров.

Более полувека, с 1856 по 1908 год, играл на сцене Бургтеатра крупнейший актер Австрии Адольф Зонненталь (1834—1909), воплощая традиции Бургтеатра — естественность и правдивость, высокую сценическую культуру, простоту большого мастерства. Значителен был в труппе театра авторитет Зонненталя по всем творческим вопросам. Он был одним из членов режиссерской коллегии и многие годы фактическим руководителем театра. Знаменательно, что 14 октября 1888 года на торжественном открытии нового здания театра Зонненталь исполнял в аллегорическом прологе роль духа старого Бургтеатра, как бы благословляя новую сцену от имени всех предшествующих поколений его деятелей. Подлинный ветеран Бургтеатра, Зонненталь прошел большой творческий путь, до конца дней сохранив трепетное и ответственное отношение к Бургтеатру.

Зонненталь не принадлежал к числу тех актеров, которые вносят живое дыхание современности в театральный коллектив, он придерживался умеренно-либеральных взглядов, и эта уме-

ренность и отсутствие общественного темперамента нашли свое выражение в его творчестве. Продолжая традиции Корна и Фихтнера, он стал в глазах современников идеальным героем-любовником венской сцены. Не обладая большим сценическим темпераментом, он в ролях любовников привлекал не накалом страстей, а тонкой поэтичностью, душевной ясностью.

В этих ролях он как бы воплощал дух среднего венца с его не особенно глубоким, но живым и острым умом, с присущей южанам грацией. «В бюргерской драме и светской комедии Зонненталь был всегда совершенен, представляя собой вполне реальный тип венца»,— писал о нем Лаубе. По благородству манер, сдержанности внешнего поведения, искренности и непосредственности в передаче чувств ему не было равных.

Зонненталь очень любил Шекспира. Он играл роли Гамлета, Отелло, Макбета, Лира, Антония, раскрывая в этих образах не мощь страстей, не глубину философской мысли, но скорей подчиняя их своему преимущественно лирическому дарованию.

Так, наиболее удачной шекспировской ролью Зонненталья был Антоний («Антоний и Клеопатра»), эта роль давала большой простор его лирическому темпераменту.

В Гамлете у Зонненталья преобладали страдания датского принца, бессильного противостоять окружающей действительности. Его Гамлет обладал глубоким лирическим чувством и искренней верой в торжество справедливости и добра. Он вызывал к себе симпатии зрителей страстным желанием понять события, происходящие в Эльсиноре. Это был образ печального, изящного принца, человека чуткой души, но недостаточно сильного для того, чтобы восстать против лжи и беззакония «Дании — тюрьмы». В этом сказалась ограниченность реализма Зонненталья, неспособного подняться до глубоких социальных обобщений.

Безусловно, Зонненталь был актером, отвечавшим вкусам высших слоев австрийской аристократии, не искавшей в театре глубоких потрясений. Но в то же время своим талантом создавать возвышенные, гармонически прекрасные образы он достигал в лучших ролях больших художественных открытий, дорогих демократическому зрителю.

Таковыми созданиями Зонненталья были Натан Мудрый в драме Лессинга и возчик Геншель в пьесе Гауптмана. Геншеля он сыграл в конце своего творческого пути, внося в натуралистическую драму почти шекспировское величие и поэзию.

Значительно более масштабным трагическим актером Бургтеатра был Иосиф Левинский (1835—1907). Начав сценическую деятельность в провинции, он уже здесь добился первых успехов в овладении мастерством.

В Бургтеатре Левинский дебютировал в 1858 году в роли Франца Моора и сразу был признан выдающимся характерным актером. Большинство его лучших ролей были созданы в шекспировском репертуаре (Ричард III, Яго, Кассио, Гамлет, Полоний, Шейлок, шут в «Короле Лире»). Образ Мефистофеля в «Фаусте» Гёте отличался у Левинского исключительной тонкостью внешнего рисунка роли и глубиной проникновения в философский замысел автора.

Левинский не обладал выигрышной внешностью и звучным голосом, но свои актерские данные он сумел сделать послушным инструментом творческой воли. Он стал актером острой характерности, добивавшимся гравюрной четкости внутреннего и внешнего рисунка образа, отточенности художественной детали, строгой логики и последовательности развития роли. В искусстве актера Левинский ценил выше всего правду и глубину мысли. Его отличало исключительно серьезное, вдумчивое отношение к творческой работе.

Как истинный ученик Лаубе, Левинский всегда шел от слова к действию. В традиции сценической речи Бургтеатра Левинский внес новое богатство оттенков, рожденных разнообразием содержания образа. После Левинского не было уже возврата к величественной и спокойной декламации старой школы. Речь в Бургтеатре стала живой, порывистой, богатой оттенками и динамикой.

Стремление к типизации при сохранении индивидуального, содержательность и глубина образов, созданных Левинским, делают его творчество одним из наиболее ярких проявлений сценического реализма в западноевропейском театре XIX века.

Все творчество Левинского было подчинено этическому началу. Одной из центральных для него стала тема страшной силы зла, его губительной непреодолимости. Безграничное многообразие царящего в мире злого начала Левинский раскрывал в образах Мефистофеля, Франца Моора, Вурма, Мулея Гассана («Заговор Фиеско» Шиллера), Ричарда III, Яго, Шейлока, Полония и многих других персонажей классической и современной драматургии.

Стремление к точности индивидуальной характеристики помогало Левинскому находить своеобразие в каждом из этих персонажей. Его Ричард III, в урагане охвативших его злобных и разрушительных страстей сохраняющий холодный, иронически анализирующий ум, его Яго — богато одаренная натура и гений преступления, его Франц Моор, скрывающий под маской внешнего благородства чудовищное лицемерие и жестокость, — каждый из них обладал живым, неповторимо конкретным человеческим характером.



Иосиф Левинский в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира

Этический пафос творчества Левинского звучал и в этих его образах, обличавших низость, грубость, цинизм, насилие, и в скорбном трагизме таких его образов, как Гамлет, как шут в «Короле Лире».

Воспитанный на драматургии Шиллера и Гёте, Левинский внимательно следил за развитием современных ему направлений в театре. Он был одним из немногих деятелей австрийского театра, сумевших понять и оценить творчество Ибсена. Он же был первым в Вене пропагандистом драматургии Л. Толстого.

Уже на склоне своей жизни Левинский дважды посетил Россию (в 1895 и 1898 годах) и восторженно отзывался о богатстве русской культуры, о реалистических основах русского театра, противопоставляя искусство русских актеров измелчанию и распаду буржуазного немецкого театра.

4

4

Величайшей трагической актрисой Австрии второй половины XIX века была Шарлотта Вольтер (1833—1897). Ей было двадцать девять лет, когда Лаубе пригласил ее в Бургтеатр, угадав в рядовой субретке одного из предместных театров подлинно трагическое дарование. Сила страсти, ум и исключительная энергия Вольтер были направлены Лаубе, как истинным воспитателем молодых актеров, на создание образов классической трагедии.

Лаубе был подлинным учителем Вольтер, он привил ей любовь к слову и умение владеть им. Вольтер не привлекала пафосная декламация. Ее речь была богата оттенками, в которых могли выражаться и безутешное горе, и затаенная страсть, и ликование счастья. Но стремление к психологической правдивости и смысловой насыщенности интонаций сочеталось у Вольтер со стремлением к красоте звука и стилизации речи.

Элемент стилизации жил и в пластической выразительности образов Шарлотты Вольтер. Многие ее роли напоминали своей законченностью античные статуи. Венский театральный критик Людвиг Шпейдель так описывал ее Антигону: «Кажется, как будто отблеск античного искусства озаряет нашу Антигону. Мы не видели ничего более прекрасного на сцене, чем ее походка и движения. Скульптурные движения Вольтер потрясают своей гармонией. Греческий костюм она носит с таким умением, что можно подумать, будто она родилась в Греции; это действительно ее второе «я», складки ниспадают то спокойно, то взволнованно, но всегда гармонично; ее шаги полны величия и спокойствия, а когда она протягивает руку Исмене, поднимаясь на

алтарь, так что вся ее фигура как бы отрывается от земли и парит в воздухе, то хотелось бы запечатлеть этот образ и написать под ним: это работа Фидия».

Лучшими шекспировскими ролями Вольтер были леди Макбет, Гермиона в «Зимней сказке», королева Маргарита в «Генрихе VI». Сюда надо прибавить роли Медуи и Сафо в пьесах Грильпарцера и роль Марии Стюарт в трагедии Шиллера. Знаменита в ее исполнении ночная сцена в «Макбете» после убийства Дункана. Беспokoйные, судорожные движения рук, усталость в походке, широко открытые неподвижные глаза — все говорило о трагической безысходности леди Макбет, совершившей свое ужасное дело. Она медленно проходила через всю сцену, иногда останавливаясь, шатаясь, и этот бессловесный монолог потрясал зрителей.

Игра Вольтер была психологически правдива, но при этом она сохранила в своем творчестве присущее актерам Бургтеатра стремление к возвышению героев над действительностью. Ее огромный темперамент был всегда подчинен гармонической внешней форме, и образы получались у нее приподнятыми над жизнью, идеализированными. Такая манера игры легко могла увести актрису от реализма в сторону формальных исканий. Но Вольтер до конца творческого пути сохранила в себе реалистическое начало. Этому в значительной степени способствовала школа Лаубе, которую она прошла в первые годы работы в Бургтеатре.

Одна из лучших ролей Вольтер — Мария Стюарт — показывает, как актриса в образе строгом и величественном умела показать глубину человеческих чувств. В ее Марии Стюарт было величие и бесстрашие уверенной в своей силе королевы. Но в последнюю минуту жизни она оказывалась подвластной человеческой слабости. Королеву потрясал невольный ужас близкой смерти: взгляд ее становился пустым, речь, дотоле спокойная, — прерывистой, движения теряли свою строгость и величие. Перед зрителем была не королева, а просто человек, охваченный страхом смерти.

Левинский, бывший партнером Вольтер в течение многих лет, сравнивал ее по силе трагедийного дарования с Ермоловой и с Дузе — по очарованию и душевной тонкости искусства. В своих воспоминаниях о Вольтер Левинский писал: «Вся она как бы безвольно отдается буре страстей почти до самых пределов правды, однако нигде не переступая границ красоты».

Такое гармоническое сочетание внутренней и внешней выразительности и острое чувство театральности было присуще всем актерам Бургтеатра.

Искусство Левинского и Вольтер, как и искусство других венских актеров, при всей своей яркости было лишено гражданского пафоса, публицистических черт и всегда имело известный отпечаток академического совершенства.

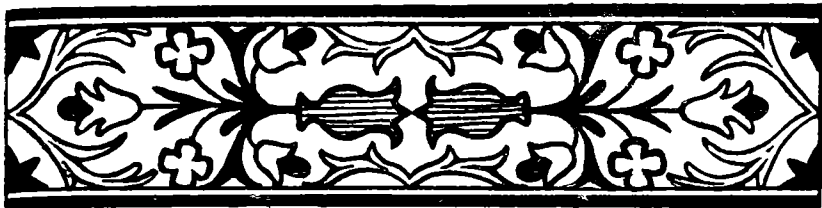
В творчестве этих актеров проявились общие черты актерской школы Бургтеатра — стремление к ансамблю, ясная логика сценического поведения, огромное мастерство речи, живописность, пластичность, раскрытие внешней и внутренней характеристики образа, перевоплощение. Это реалистическое искусство, развиваясь в специфических условиях Бургтеатра, было лишено демократической устремленности, несло на себе определенную печать аристократической культуры. И все же этический пафос актеров Бургтеатра придавал его спектаклям гуманистическую направленность и сделал эту труппу одним из самых значительных творческих коллективов западноевропейской сцены XIX века.





ВЕНГЕРСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

На пороге новой, буржуазной эры разноплеменная Австрийская империя, в которую входило и Венгерское королевство, все более уподоблялась колоссу на глиняных ногах. Даже в отдаленные времена турецкого нашествия австро-славянско-мадьярский альянс был более выгоден самой Австрии, чем закабаленным ею народам. Как отмечал еще А. И. Герцен, «Польша и Венгрия спасли Вену от турок, а не Вена их»¹. Внутренние противоречия этого неестественного союза с особой силой обнаружались в XIX веке, когда восточноевропейские народы, развивая свою экономику и культуру, настойчиво пробуждались к самостоятельной национальной жизни.

Династия Габсбургов держалась при помощи грубой силы, посредством которой она стремилась онемечить своих подданных и отгородить свои владения от проникновения передовых для того времени буржуазных идей. «От буржуазной цивилизации, — говорил по этому поводу Ф. Энгельс, — можно было на некоторое время отгородиться; в течение некоторого времени ее можно было приспособлять к австрийскому варварству и подчинять последнему. Но рано или поздно она все же должна была преодолеть феодальное варварство и тем самым были бы порваны единственные узы, связывавшие воедино самые разнохарактерные провинции»².

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XIV, стр. 104.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 473.

Австрийские завоеватели проводили враждебную политику по отношению к развитию национальной культуры и искусства закабаленных народов Восточной Европы, подавляя и объявляя крामольным и варварским все самобытное и независимое. Сопро­тивление мадьяр и славян ассимиляции с немецкой культурой, стойкое сохранение ими своих национальных корней являлось залогом их будущего развития и подъема.

Венгрия была одной из первых стран Габсбургской империи, взбунтовавшейся в XIX веке против австрийского господства. «Я в мире не знаю,— писал А. И. Герцен в 1859 году,— ничего противоположнее немцам, как мадьяров с их полудикой разметистой волей, к которой так идет их отвага, с этой жизнью в лесах, с их бурными и независимыми комитатами. Это какое-то кованое племя, до того упругое, что сам Меттерних не мог никогда его сломить. И когда Венгрия восстала, Австрия дышала на ладан»¹.

В Венгрии начала XIX века существовала кучка магнатов-феодалов, владевшая более чем двумя третями земли. Подавляющее большинство населения — крестьянство, а также мелкие дворяне, получившие ироническое прозвище «владельцы семи сливовых деревьев», — год от года разорялось. Накануне революции 1848 года число крестьянских семейств, полностью лишившихся земли, достигло огромной для Венгрии цифры — почти миллиона. Эпидемия холеры, обрушившаяся на Венгрию в 1831 году, была лишь толчком к вспыхнувшему в стране антикрепостническим восстаниям.

Венгерские магнаты, боясь ломки феодальных порядков, всячески поддерживали Габсбургов в их колониальной политике. В свою очередь габсбургская монархия с канцлером Меттернихом во главе способствовала упрочению крепостничества в Венгрии и власти венгерских магнатов над угнетенным крестьянством. Правление австрийского канцлера Меттерниха основывалось на принципе «разделяй и властвуй». Это была политика национальной розни в отношениях между разноплеменными народами и опоры на крупнопоместное дворянство и финансовых магнатов — в экономике. В этом заключалась суть сделки правящих классов Австрии и Венгрии. И те и другие как огня боялись революционного взрыва в стране.

Стремясь задержать развитие буржуазно-демократических идей, австрийские власти создавали искусственный барьер между Венгрией и другими европейскими странами, откуда проникали антифеодальные, буржуазно-революционные идеи. Барьер этот был прежде всего идеологическим. Школьное воспитание

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XIV, стр. 102.

находилось в руках католического духовенства, на границах устанавливался цензорский кордон, который не пропускал без просмотра ни одной иностранной книги. Как отмечал Ф. Энгельс, эта система в течение тридцати лет после 1815 года действовала очень успешно, и не только Венгрия, но и вся Австрия была отрезана от внешнего мира и почти неизвестна ему.

И все же внутри австрийской монархии медленно, но неумолимо происходили изменения. Росла промышленная и торговая буржуазия. Все слои населения приходили в столкновение со старыми феодальными учреждениями. Постройка железных дорог и мостов через Дунай также ускоряла промышленный прогресс страны. И над всем этим стояло все более усиливающееся стремление народа к завоеванию национальной независимости, к освобождению от ненавистного австрийского владычества.

Все это способствовало, как писал Ф. Энгельс об австрийской монархии, «возникновению среди городской буржуазии если не духа оппозиции в прямом смысле этого слова, потому что оппозиция все еще была невозможна, то, по крайней мере, духа недовольства, всеобщего стремления к реформам, при этом больше административного, чем конституционного характера»¹.

Венгрия в 20—30-х годах XIX века вступает в так называемую «эпоху реформ», предшествовавшую революции 1848—1849 годов. В отличие от других частей австрийской монархии «эпоха реформ» в Венгрии носила боевой, наступательный характер. Передовые деятели этого движения, такие, как поэт Ф. Кёльчеи, вождь оппозиции Л. Кошут и другие, использовали трибуну венгерского ландтага для открытой острой борьбы за радикальную реформу всего общественного строя.

Сторонником экономических и социальных реформ (освобождение рабочих рук для развития отечественной промышленности, вольная продажа земель, охранительные пошлины и т. д.) помимо нарождающейся буржуазии показало себя в первую очередь разорявшееся дворянство, вступавшее в конфликт с крупнопоместной аристократией.

Особенностью социально-исторического процесса в Венгрии была слабость национальной буржуазии. Главными носителями антифеодальных и национально-освободительных стремлений выступали в первоначальный период по преимуществу идеологи не буржуазии, а среднепоместного и мелкого венгерского дворянства, которое все более «обуржуазивалось». Этим обуславливалась известная ограниченность реформистских «проектов»,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 34.

выдвигавшихся представителями либерального дворянства под воздействием новых экономических факторов, а также разногласия между ними по социальным вопросам, в частности по вопросу об освобождении крестьян.

Тем не менее венгерский сейм начиная с 1825 года вступил в конфликт с венским правительством и двором. В 1830 году сейм потребовал признания венгерского языка государственным языком вместо мертвой латыни, однако только в 1844 году был издан соответствующий указ. Руководители оппозиции в сейме все решительнее выступали с требованиями национальной независимости, создания единого венгерского государства, свободного экономического развития страны. Начиная с 1830 года уже гораздо меньше говорилось о «священных правах короны с», Стефана» и больше — о будущей венгерской конституции, о буржуазных свободах, об избирательном праве, об отделении Венгрии от Австрии как необходимом условии для создания новой венгерской промышленности; нередко заходила речь в политических спорах и о будущей свободной венгерской республике.

Лозунгом официальной оппозиции в сейме, которую возглавляли поэт-романтик Ференц Кёльчеи и Миклош Вашшелени, были слова: «Родина и Прогресс». Эти же два слова могли служить девизом и зарождавшейся национальной литературы и театра.

* * *

Своеобразие художественного процесса в Венгрии начала и первой половины XIX века в значительной степени определялось тем обстоятельством, что перед Венгрией, как и перед другими странами Восточной Европы, при всех особых условиях в каждой из них, в XIX веке стояла одна общая кардинальная задача ускоренного национального развития. Это было время формирования и складывания наций в этих странах. Так же как в общественно-политической и экономической жизни эти страны стремились в короткий срок догнать передовые западноевропейские государства, так и в области художественного творчества им предстояло наверстать не по своей вине упущенные возможности в прошлом, развить свое национальное искусство в соответствии с требованиями эпохи буржуазно-демократических революций.

Необыкновенно интенсивное развитие национальной литературы и театра в Венгрии первой половины XIX века привело к тому, что она пробежала за короткие десятилетия путь, на который другие западноевропейские страны, как, например, Анг-

лия и Франция, затратили века. Такие направления в развитии западноевропейского искусства, как классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, проникли и нашли свое отражение в творчестве художников на рубеже XVIII—XIX веков почти одновременно с идеями и принципами романтизма.

Это и объясняет то обстоятельство, что в творчестве многих венгерских художников начала века различные, иногда противоположные стилистические принципы мирно уживались друг с другом. Тесно переплетаясь между собой, они порождали специфические художественные явления и формы.

В начале XIX века в Венгрии начинается так называемая эпоха национального возрождения.

Под национальным возрождением в широком смысле слова следует понимать глубокий исторический процесс борьбы за буржуазно-демократические преобразования, начавшийся с конца XVIII века и приведший к революции 1848 года. Этот жизненно необходимый процесс охватывал и связывал в единое целое борьбу за освобождение страны от национального гнета с социальной борьбой против феодального рабства.

Венгерская литература и искусство в эпоху национального возрождения развивались в теснейшей связи с освободительным движением и, по сути дела, были до 1848 года одной из важнейших форм его проявления. Революционные идеи пробивали себе обходные пути там, где прямая и естественная дорога открытой политической борьбы была загромождена непреодолимыми препятствиями. Меттерниховская реакция после 1815 года свирепо преследовала все прогрессивные общественные движения в австрийских провинциях. Литература и искусство были едва ли не единственными форумами, где звучало свободное слово.

Интенсивное развитие национальной литературы и искусства в Венгрии начала XIX века было своеобразным ответом Венгрии на события французской революции и превращалось в сильное средство идеологической подготовки революции 1848 года.

Передовые люди Венгрии, и прежде всего деятели искусства, стремились создать в области художественного творчества то, что во Франции было достигнуто общественной практикой. Разумеется, с исторической точки зрения приобщение Венгрии к великому европейскому революционному движению в первую очередь посредством литературы и искусства было признаком не силы, а слабости. И все же оно необыкновенно стимулировало общественное развитие, рост национального самосознания страны, не говоря уже о благотворном воздействии на расцвет национальной культуры. В конечном счете все это вело страну к буржуазно-демократическим реформам.

ДРАМАТУРГИЯ ВЕНГЕРСКОГО РОМАНТИЗМА

Ведущим направлением в развитии венгерской драматургии первой половины XIX века был романтизм. Романтизм в Венгрии явился наиболее устойчивым и распространенным течением почти во всех видах национального искусства первой половины XIX столетия. Около полувека, с 1820-х по 1870-е годы, романтическая эстетика — правда, в различных ее вариантах — определяла основной характер творчества крупнейших художников. Писатели и поэты Михай Верешмарти, Шандор Петефи, Имре Мадач и Моор Йокаи, композиторы Ференц Лист и Ференц Эркель, художник Тибор Барабаш, актеры Мартон Лендваи, Габор Эгрешши и многие другие выдающиеся деятели национальной культуры в разной степени, но с одинаковой страстностью творили по законам романтического искусства, вкладывая в него на разных этапах своей деятельности конкретное социально-историческое содержание.

Романтизм в Венгрии пустил особенно глубокие корни в силу того, что никакое другое эстетическое течение в середине прошлого века так не отвечало насущным потребностям венгерского общества, рвавшегося к национальному освобождению от австрийского ига и антифеодальному, буржуазно-демократическому перевороту. Романтические идеалы соответствовали свободоловному характеру венгерского народа, его героическим традициям борьбы против национального и социального рабства, росту национального самосознания, наконец, всему духу переживаемой им бурной исторической эпохи.

Имея ряд общих черт с романтизмом на Западе, венгерский романтизм тем не менее качественно отличался от французского или немецкого романтизма. Своеобразие венгерского романтизма состояло главным образом в том, что он имел активный действительный характер, был пронизан пафосом национально-освободительной борьбы. Это происходило из особенностей венгерского исторического процесса в XIX веке. Если на Западе, в частности во Франции, романтизм родился после буржуазной революции, как реакция на нее и связанное с ней просветительство, то в Венгрии романтическое направление в искусстве складывалось накануне и в период подъема национально-освободительной и антифеодальной борьбы. По существу, венгерский романтизм во многом идеологически подготовил революцию 1848 года, объективно сыграв такую же роль, как Просвещение во Франции накануне 1789 года.

Все это придавало венгерскому романтизму по преимуществу боевой, наступательный характер. Он не знал пессимизма за-

падных романтиков, их горьких разочарований в результатах буржуазного переустройства мира. Напротив, ему был присущ пафос утверждения и борьбы, он звал к действию, был полон молодого революционного задора. Народность его проявилась как служение интересам народа и борьбе за влияние искусства на общество. Продолжая патриотические традиции венгерского просветительства, романтизм в Венгрии развивался под знаком растущего интереса к вопросам национальной истории, культуры и к актуальным задачам современности. Своим протестом против феодальной действительности, стремлением к свободе, интересом к своему народу, к свободной личности венгерский романтизм был обязан тому, что служил широким демократическим силам.

Венгерский романтизм прошел в своем развитии несколько этапов. Первый из них, ранний период, охватывает начало века до 1820-х годов, когда в творчестве таких поэтов и драматургов, как Шандор и Карой Кишфалуди, Йозеф Катона и других, романтический пафос сочетался с большой долей сентиментализма, просветительскими и классицистскими тенденциями. Романтизм здесь еще тесно сплетен с предромантическими течениями.

С 1822 года, с выхода альманаха «Аврора», и по 1837 год — год открытия Национального театра в Пеште — венгерский романтизм достигает расцвета в творчестве драматургов М. Верешмарти, Л. Телеки, Й. Байзы, Э. Сиглигети и ряда других художников и актеров.

С 1837 по 1848 год венгерский романтизм развивался в направлении революционно-демократической эстетики и в тесной связи с социальной и национально-освободительной борьбой группы «Молодая Венгрия», возглавляемой Шандором Петефи.

После поражения революции 1848—1849 годов — в 1850—1860-е годы — венгерский романтизм во многом теряет свой революционный задор, принимает либо либерально-умеренный характер (в творчестве таких художников, как поздний Э. Сиглигети, М. Йокан, Ж. Кемень), либо, используя лишь средства и форму романтической поэтики, сближается, по существу, с критическим реализмом в искусстве (И. Мадач).

Романтическая теория и сам термин «романтизм» пришел в Венгрию с Запада, и прежде всего из Германии. Деятели национального возрождения Л. Телеки и Ф. Кельчеи, ссылаясь на А. В. Шлегеля и других немецких идеологов романтизма, понимали под романтизмом прежде всего освобождение из-под власти классицистской поэтики с ее строгой регламентацией. Под знаком романтизма они выступали против литературы и искусства французского классицизма и просвещения, отвергая не только Расина и Корнея, но и Вольтера и Дидро. Примером романтизма для

них были в то время Шиллер и Клопшток, в меньшей степени Гёте, а общественное содержание романтизма виделось им в борьбе против абсолютизма, «убивающего душу» деспотизма, за создание свободной национальной литературы.

Однако вскоре венгерские деятели искусства сумели разглядеть ограниченный характер программы немецкого романтизма и резко выступили против его слабых и реакционных сторон. Уже в начале 1830-х годов Ф. Кёльчеи и особенно Й. Байза проводят резкую грань между действенным характером венгерского романтизма, соответствующим, как пишет Кёльчеи, «национальному характеру мадьяр», и немецкой «романтической сентиментальностью». Еще решительнее выступают против пагубного влияния «немецкой чувствительности» — этой «самой зловерной болезни души» — Й. Байза в 1833—1836-е годы и Ф. Казинци, которые критикуют не только романтические взгляды А. В. Шлегеля, Новалиса, Шеллинга, но и «пассивный» французский романтизм типа Мюссе и Виньи.

В конце 1830-х — начале 1840-х годов в Венгрии окончательно сформировался взгляд на романтизм как на наиболее современное, выражающее героически-революционный дух времени искусство, главные цели которого — пробуждение нации и народа, завоевание социальной и национальной свободы. Известный современный исследователь венгерского романтизма И. Шетер в своей книге «Романтизм и реализм» писал: «Идеологи венгерского романтизма, руководствуясь верным чутьем, ставили перед своей эпохой в качестве образца великие примеры изображения действительности, а не ложное отвращение от нее...»

Но при всем том, что романтическое искусство в Венгрии носило по преимуществу прогрессивный действенный характер, оно не было однородным, единым течением. Здесь, так же как и на Западе, были, хотя и не столь многочисленные, певцы феодального прошлого, смотрящие назад, призывавшие к мистическому «самоосвобождению», к любованию стариной, к идеализации «исконных» квазипатриотических чувств венгерского дворянства.

В первое десятилетие XIX века романтическое направление в венгерской драматургии возглавлялось дворянским поэтом Шандором Кишфалуди (1772—1844). Яркий защитник абсолютистского режима Габсбургов, приверженец старого общественного порядка и противник буржуазного строя, Шандор Кишфалуди выражал настроения косного венгерского дворянства, разительную сатиру на которое дал еще в конце XVIII века просветитель Михай В. Чоконаи.

Драматические произведения Шандора Кишфалуди, обращенные целиком в далекое прошлое, по своему содержанию явля-

лись протестом венгерского магната против французской буржуазной революции. Исторические трагедии «Янош Хуняди», «Ласло Кун», пьеса «Пучины человеческого сердца» и др. прославляли былую «героику» дворянства, патриархальную старину; все элементы драмы получали в этих пьесах средневековую окраску. Персонажи драм Ш. Кишфалуди кокетничали чувствами, произносили пышные патриотические фразы, мало согласованные с их действиями и характером. По своей драматургической форме пьесы Шандора Кишфалуди, как отмечал еще его современник, известный критик Ф. Тольди, были очень бездейственны и напоминали скорее «эпос в диалогах», чем драму.

Во времена Ш. Кишфалуди, когда страна, потрясенная наполеоновскими войнами и последовавшим за ними разгулом меттерниховской реакции, переживала глубокий упадок общественной жизни, в Венгрии насчитывалось около двухсот писателей и поэтов — выходцев из дворян и третьего сословия. Для небольшой страны с девятиmillionным по преимуществу сельским населением это было немало. Однако лишь очень немногие из них обращались к драме. Этот вид сочинительства по праву считался наиболее трудным и неблагоприятным. Кроме общих помех, тормозивших развитие всей венгерской литературы, перед драматургией стояли дополнительные препятствия: отсутствие постоянного национального театра, жестокая театральная цензура, крайне низкое вознаграждение за театральную постановку, пренебрежительное, а подчас и враждебное отношение властей к национальному театру.

В этих неблагоприятных для развития национальной сцены условиях Катона, сын небогатого ремесленника из степного городка Кечкемет, самоотверженно принял на себя тяжелый труд развития отечественной драмы.

КАТОНА

Йожеф Катона (1791—1830) получил юридическое образование в Пештском университете, закончив его в 1813 году. Годы его студенчества совпали по времени с подъемом движения за обновление языка и возрождение литературы, которое, расширяясь, охватывало литераторов различных направлений. В жизнь впечатлительного, увлекавшегося литературой и историей юноши все настойчивее вторгалась стихия театра. В это время в Пеште обособилась на несколько сезонов актерская труппа Ласло Вида, выдерживавшая с 1808 по 1815 год сильную конкуренцию пышной немецкой оперы. Катона увидел в зарождавшемся национальном театре могучее средство воспитания на-

рода. Сначала как зритель галерки, потом как статист, а вскоре как актер-дилетант, игравший под псевдонимом Бекешы, он все теснее связывал свою судьбу с венгерским театром.

Для Катоны понятия «театр» и «родной язык» не существовали раздельно. Главной целью, к которой он стремился, было утвердить в театре родной язык. И он достиг своей цели, ибо до него никогда еще живая, богатая народная речь не звучала так сильно и ярко с подмостков венгерской сцены.

Репертуар театра тех времен был весьма скромным. Преобладали переводы и переделки иностранных пьес. Но уже и тогда наряду с Коцебу венгерские актеры начали играть Шекспира, Шиллера и Мольера, а из оригинальных пьес с успехом ставились комедии Бешшенеи, Чоконаи и Кароя Кишфалуди.

Увлечение театром в среде пештской демократической интеллигенции и студенчества было огромным. Его подогревал известный поэт-просветитель Андраш Дугонич, который, будучи профессором университета, часто кончал свои лекции приглашением студентов посетить представления венгерских пьес.

И все-таки настоящая классическая драма начинается в Венгрии с Катоны. Как подлинный деятель национального возрождения, Катона берется за перо, будучи убежден, что главная цель драматического искусства — воскрешение на сцене героических событий исторического прошлого, и возрождение свободолюбивых национальных традиций. Это обусловило особый интерес Катоны к таким драматическим сюжетам и конфликтам, в которых отражались воля, чаяния и устремления народных масс. Естественна ли освободительная борьба? Законны ли народные восстания? Таковы вопросы, волновавшие драматурга с самого начала его творчества.

Уже в своих первых оригинальных драмах — «Клеменция Обиньи, или Религиозная смута во Франции во времена Генриха IV» (1813), «Жижка — вождь таборитов» (1813) и «Разрушение Иерусалима» (1814) — Катона дает положительный ответ на эти вопросы, изображая такие исторические события, при которых происходит острое столкновение сил народного сопротивления и религиозного протестантизма с преобладавшими силами реакции и деспотизма.

В первых пьесах Катоны, несмотря на его увлечение немецкой штурмерской драмой Ленца и Клингера, а также мелодрамами Коцебу, уже можно заметить сильно развитое у венгерского писателя чувство реального и внутреннего драматического в жизни. Эти качества вскоре привели молодого Катону к жадной учебе у великих мастеров прошлого и настоящего. В свои новые учителя он выбрал Шекспира и Шиллера, — последний был почти его современником!

В 1815 году Катона создает первый вариант драмы «Банк-бан» и представляет его на объявленный в городе Клуже (Коложвар) драматический конкурс. Дальнейшая судьба его неизвестна. Драматург самоотверженно принимается за вторую редакцию пьесы и к концу 1819 года заканчивает ее, предложив к постановке труппе города Секешфехервар, гастролировавшей в то время в Пеште. Следует запрет цензуры. В 1820 году Катона в третий раз переписывает свою драму. «Банк-бан» — его любимое детище. Он связывает с ним все свои надежды. От судьбы этого произведения зависит вся его дальнейшая судьба драматического писателя. Но цензура категорически запрещает «Банк-бана» к постановке и в качестве особой милости позволяет выпустить книжкой в шестистах экземплярах.

Катона обращается к театральной критике, печатает смелую статью-памфлет «Почему в Венгрии не может встать на ноги драматическое искусство?». В ней он гневно разоблачает косность дворянства, требующего от литературы восхваления, обрушивается на цензуру и официальную печать. Катона попадает в еще большую изоляцию.

«Если птица видит, что ее пение бесполезно, то она думает о пище и замолкает», — с горечью писал он в своем памфлете. Вскоре после этого Катона вынужден покинуть Пешт и зарабатывать себе средства существования, поступив на чиновничью должность в городскую управу родного Кечкемета. Через десять лет, в 1830 году, Катона умер. Домашний скерб драматурга был описан за долги. Так жестокая и несправедливая действительность мстила великому сыну Венгрии.

Катона жил непризнанным и умер незаметным. Лишь спустя три года, в 1833 году, драма «Банк-бан» увидела впервые свет рампы, и с той поры начался ее триумфальный путь по сценическим подмосткам Венгрии и другим странам мира.

Историю дворянского мятежа в Венгрии XIII века, поднятого против иноземной королевы и закончившегося ее убийством, Катона переработал совсем в ином духе, чем его известные современники, также заимствовавшие этот сюжет из средневековых хроник. Австрийский драматург Ф. Грильпарцер в своей исторической драме «Верный слуга своего господина» (1825) и венгерский поэт-романтик Шандор Кишфалуди в трагедии «Банк-бан» (1820) изобразили этот эпизод из венгерской истории как драму дворянской мести. У Грильпарцера конфликт между жаждой личной мести и долгом верноподданного решается в пользу последнего. Катона принципиально иначе стремился решить тему «Банк-бана». Он создал подлинно народную трагедию, содержащую социально-философское обобщение глубоких противоречий своей эпохи. Любовная же интрига приобрела в пьесе

пышные пиры в честь своего брата, развращенного сластолюбца Отто. Банк не знает, что ужасней — нищета и горе народа в деревнях или роскошество и веселье придворных, забывших о том, что на поле брани льется кровь мадьяр. Тяжелые раздумья одолевают его. Трагедия Банка была, в сущности, трагедией целого поколения венгерских демократов, к которому принадлежал и сам Катона.

Банка ждет при дворе еще одно открытие, которое потрясает все его существо и окончательно выводит из душевного равновесия: его жена Мелинда подверглась домогательствам меранского герцога Отто, которого королева Гертруда подстрекает обесчестить «дерзкую обезьянку». Перед Банком встает вопрос о том, что он должен делать со злом, окружающим его. Ужасные открытия, вместо того чтобы наполнить Банка одним чувством и помыслом — мстью, заставляют его уйти в себя, сосредоточить все духовные силы, холодно взвесить свои поступки. Внутренний конфликт Банка заключается в том, что он колеблется между долгом перед королем и долгом патриота, которые оказались несовместимыми. Банк находит в себе силы отказаться от мщения немецкой королеве, дабы не причинять новых бед и неизбежных (при его положении первого сановника в государстве) несчастий дорогому отечеству и народу. Что будет с «бедным мужиком», если он — наместник Венгрии — затеет кровопролитие?

Нет,
Клянусь, я с честью выполняю свой долг,
И пусть хотя бы на моей могиле
Покой и мир ваш будет процветать!

В начале пьесы долг патриота он видит в отказе от восстания против королевской власти. В этом его историческая ошибка. Завязав все узлы драмы уже в первом действии, подведя Банка к неосознанной им самим ошибке, Катона в следующих трех действиях убедительно показывает, как цепь событий заставляет Банка изменить свое первоначальное решение и толкает его в самую гущу борьбы. Долг перед королем — то есть долг верноподданного — в его сознании вытесняется долгом перед родиной, перед народом. Именно в этом драма Катона актуальнее всего и перекликалась с задачами времени, когда организация национального сопротивления во главе со средним и мелким дворянством была решающей проблемой для Венгрии первой четверти XX века.

Колебания Банка между борьбой и умиротворением — это колебания не слабого, а сильного духом человека, осознающего сложность борьбы и ее далеко идущие последствия. Для него не-

достаточно тех доводов в пользу мятежа, которые приводит ему другой герой пьесы, дворянин Петур — глава зреющего при дворе заговора. Пламенный патриот, Петур ослеплен ненавистью к чужеземной королеве, презирающей все венгерское и ущемляющей дворянские права венгерской знати ради своих соотечественников-немцев. Устами Петура глаголет «вражда национальная», и только. Для дворян, которыми руководит лишь чувство оскорбленного национального достоинства, это вполне достаточная причина, чтобы поднять в стране пламя мятежа. Но не таков Банк. В остром словесном поединке он последовательно разбивает все доводы мятежников. Для него дворянство — лишь часть родины. В келейном сговоре недовольных дворян Банк видит угрозу братоубийственной войны для всего народа. Он видит, что корыстные интересы дворян принудят бедный люд быть

...орудьем тех,
Кто Венгрию стонать заставит в муках
Из-за своей свободы...

Национальная вражда для Банка — не причина для того, чтобы вступить в борьбу, ему нужна «не менее чем банская обида». Этой «банской» обидой является социальное бедствие на земле наместника Банка, «обида», нанесенная благополучию всего народа, всей страны.

Но события развиваются неумолимо и стремительно. Насилие над отравленной снадобьем Мелиндой, которая, потрясенная бесчестием, сходит с ума, вызывает в душе Банка неудержимую бурю гнева. Жажда отмщения за личное горе перерастает у Банка в осознание необходимости возмездия за погрязшие честь и справедливость на всей венгерской земле. Мелинда для него — олицетворение родины. Он все острее чувствует потребность сразиться со злом, которое царит в этом мире.

Но он сам еще боится этой мысли, и нужен последний толчок, чтобы эта мысль созрела в решение. В следующей сцене заключена сердцевина драмы Катоны. На пути Банка в решающую минуту сомнений и колебаний каждый раз встает крепостной крестьянин Тиборц — первый прекрасный образ человека из народа, созданный венгерской драматургией. Тиборц раскрывает Банку глаза на подлинную трагедию народа, задавленного двойным гнетом. Он убеждает Банка в том, что чужеземный гнет — главная причина социального бедствия, постигшего страну. Диалог Банка со своим слугой Тиборцом — одно из самых сильных и важных мест в пьесе.

Не сочувствия, а помощи, поддержки в борьбе за свои права ждет Тиборц и воплощенное в его лице венгерское крестьянство от таких людей, как Банк, от передового дворянства страны. Вот

почему, когда Банк, обхватив голову Тиборца, прижав его к груди, дает ему свой кошелек и говорит «ступай», Тиборц горько изрекает:

Ах, денежки... Но сможешь ли их дать
Всем обездоленным? Вернет ли это
Все слезы, пролитые за умерших?
И если ты не можешь дать другого,
Тогда ты сам бедней того, кому
Ты их даешь.

После сцены с Тиборцом Банк видит, что отступления больше нет. Его мозг и чувства накалены до предела. В четвертом действии происходит развязка. Долг перед родиной и поправная честь супруги ведут Банка в покои королевы и заставляют обнажить свой меч. Как высший судия, как народный мститель Банк произносит приговор королеве и свершает правый суд.

То, что происходит в драме дальше, в финале четвертого и в пятом действиях, нас интересует в первую очередь постольку, поскольку это касается дальнейшей судьбы Банка. И действительно, бурный и короткий натиск мятежников на приверженцев королевы, внезапный приезд короля и быстрое подавление мятежа, казнь Петура, образ эгоистичного и самовлюбленного монарха, смерть Мелинды — все это составляет лишь общий сюжетный фон, на котором драматург крупными мазками дорисовывает драму своего основного героя.

...нет, отчина,
Рукоплескать не надо — вот, смотри,
Трепещет мститель!..

Иными словами, свершив возмездие, Банк сам гибнет под тяжестью своего деяния. Внутренняя драма Банка заключается в том, что он не только осознает свое бессилие продолжать борьбу, выполнить долг перед народом до конца, то есть искоренить зло, царящее в стране, но и испытывает душевное потрясение от свершенного им убийства королевы. Верноподданный сидит в нем глубоко.

В «Банк-бане» Катона сумел показать в героических характерах такие глубокие общественные противоречия, которые еще только возникали в его эпоху, на заре венгерского возрождения. Это явилось одной из причин того, что он не был понят в свое время.

Содержание драмы Йозефа Катоны «Банк-бан» неправильно сводить только к идее национального освобождения. Наряду с ней в пьесе сильное выражение приобретает идея социально-освободительная. Если первая тема полнее всего звучит в образе

Петура, то вторая — в образе Банка. Патриотизм и народность неотделимы друг от друга — вот ключ к раскрытию генерального замысла Катоны. Борьба за освобождение родины от чужеземного ига немыслима без облегчения участи крепостных; национальную и социальную борьбу нужно совместить, отделившись от верноподданических иллюзий. — к этой мысли Катона подводит всей логикой «Банк-бана». Трагедия его главного героя состоит в том, что ему оказалось не под силу разрешить обе задачи, преодолеть противоречия в своей душе.

В творчестве Катоны отразилось истинное положение народных масс Венгрии в эпоху национального возрождения. Здесь историзм драматурга сказался в наибольшей мере.

В своем отношении к действительности Катона был и оставался реалистом. Реализм «Банк-бана» проявляется и в могучих образах его героев, которые привлекают не романтической исключительностью, а глубокой типичностью. Катона стремился к созданию сложных, многогранных характеров. Глубокое психологическое раскрытие характера героя, показ диалектики его внутреннего развития ведется в пьесе в неразрывной связи общественного и личного. Историческое чутье автора, его стремление к социальному обоснованию поведения человека, введение в пьесу широкого общественного фона — все это вносит в трагедию Катоны реалистические черты.

И вместе с тем драма «Банк-бан» от начала до конца пронизана романтической героикой и по содержанию и по форме авторского отношения к изображаемой в пьесе действительности. Катона стремится к нагромождению острых конфликтов, исключительных ситуаций, он героизирует образы своих персонажей, как бы боясь «заземлить» их бытовыми чертами и подробностями. В «Банк-бане» особенно ярко сказались совмещение различных стилевых приемов, характерное для раннего венгерского романтизма, переплавлявшего художественный опыт мирового искусства в своей отечественной мастерской. Вот почему в «Банк-бане» можно легко обнаружить и сильную реалистическую тенденцию, и элементы романтического воспроизведения жизни, и следование некоторым формальным классицистским канонам.

КИШФАЛУДИ И СИГЛИГЕТИ

Борьба за создание отечественного репертуара оставалась насущнейшей задачей венгерского театра 1820—1830-х годов. Как ни велико было значение переводов классических произведений мировой драматургии, но постановки пьес Шекспира, Мольера, Лессинга и других западноевропейских классиков — не говоря

уже о заполонивших сцену мелодрамах Коцебу — не могли восполнить пробел в развитии отечественного театра и, в конечном счете, тормозили его рост.

Передовые деятели венгерской литературы и театра все отчетливее понимали насущную необходимость создания современной отечественной пьесы. Известный поэт и театралный критик Янош Гараи в своих «Драматургических записках» (1835) подчеркивал, что подъем национального театра целиком зависит от драматургов, которые обязаны найти пути создания оригинального репертуара, раскрывающего большую общественную и политическую проблематику. «Пока этого не произойдет, — писал Я. Гараи, — публика останется равнодушной... Драматическое искусство расцветало лишь там, где сцена была в самой тесной и взаимной связи с общественной и политической жизнью». Решению этой задачи и посвятили свое творчество крупные венгерские драматурги — создатели специфического жанра «народной пьесы» К. Кишфалуди и Э. Сиглигети.

Карой Кишфалуди (1788—1830) — выходец из аристократической семьи, младший брат Шандора Кишфалуди, который был известен как поэт и драматург, выражавший взгляды консервативного дворянства. Однако Карой пошел другим путем. За свой упрямый и вольнолюбивый нрав он был изгнан из отчего дома. Он участвовал в наполеоновских войнах на стороне Австрии, занимался живописью, жил в Вене, окончившись в атмосфере богемы, путешествовал по Италии. Вернувшись в 1808 году на родину без гроша в кармане, К. Кишфалуди постепенно входит в литературный мир Пешта, становясь одним из первых венгерских писателей-профессионалов.

В первый период своего творчества — до 1820 года — К. Кишфалуди обращается главным образом к жанру исторической трагедии («Клара Зах», 1812; «Воевода Штибор», 1818; «Татары в Венгрии», «Илка», 1819). Написанные на сравнительно высоком профессиональном уровне, эти пьесы Кишфалуди отражали в то же время колебания и шаткость его воззрений как художника-разночинца.

Для К. Кишфалуди — автора исторических драм — характерно, что его внимание часто привлекали внешне героические атрибуты романтической поэзии: понятия абстрактного героизма, благородства души, рыцарской чести. Так, в широкоизвестной трагедии «Татары в Венгрии», принесшей большую славу драматургу, он, обратившись к событиям национальной истории времен нашествия татар в XIII веке, находит в них прежде всего увлекательную любовную интригу: благородная дочь татарского хана Зельмира борется за свободу полюбившихся ей двух бесстрашных венгерских рыцарей, попавших в плен к хану.

Прогрессивные современники К. Кишфалуди осуждали подобную идейную ограниченность талантливого драматурга и всячески поддерживали элементы социальной критики в отдельных его пьесах, их прогрессивно-романтическую направленность. Известный венгерский критик того времени Ференц Тольди (автор первой в венгерской печати статьи о русской литературе — «Русская поэзия», 1828) отмечал, что самое высокое и ценное стремление К. Кишфалуди проявляется в его драме «Воевода Штибор» (1818), где им поднята с большой романтической силой важная социальная тема протеста против угнетения крепостных. В этой драме Кишфалуди действительно поднялся до страстного обличения жестокости земельных магнатов. Единственный сын дворянина Штибора Райнальд, влюбленный в бедную крестьянскую девушку, проклинает отца, который стремится помешать этому неравному браку. Пользуясь типично романтическими красками, Кишфалуди нарисовал фантастическую развязку этой трагедии: злобного феодала-крепостника Штибора подстерегает в лесу змея, она жалит его, и воевода, обезумев, падает в пропасть. Не земные силы, а кара свыше, рок наказывает преступника, как бы говорит драматург. В пьесе «Воевода Штибор» появился необычайно сильный для того времени образ крестьянина Матэ, открыто протестующего против зверского обращения помещика с крепостными: «Мы такие же люди, как он. Одно солнце нам светит, одним воздухом дышим, одному богу молимся». Образ Матэ явно перекликался с Тиборцом из «Банк-бана» Катоны, созданным примерно в те же годы.

Стремление показать сочувственно людей из народа, построить конфликт таким образом, чтобы симпатии зрителей были на их стороне, намечало пути для создания «народной пьесы».

В последние годы своей жизни Кишфалуди непосредственно обращается к этому жанру и обогащает национальный репертуар десятком комедий, по преимуществу из жизни средних и низших слоев. Интересные по сюжету, по колоритным, характерным образам, комедийным ситуациям, эти пьесы Кишфалуди изображали жизнь в несколько приукрашенном, сентиментальном виде с позиций либерального дворянства. Люди из народа показаны в них с симпатией, представители верхов — с иронией и насмешкой. Таковы комедии «Женихи» (1820), высмеивающая погоню разорившихся дворянских сынков за богатыми невестами, «Противники» (1819), «Страж девушек» (1827), «Цепь обманов» (1828), в которых автор выводил персонажей не только из дворян, но и из низших сословий — крестьян, ремесленников, торговцев, умеющих чувствовать и мыслить так же, как и «благородные».



Эде Сиглигети

В одноактной комедии «Трое сразу» (1826) наиболее явно сказались своеобразное умение Кишфалуди посредством романтической иронии дать острую социальную критику дворянской Венгрии. Однако романтизм у К. Кишфалуди был скорее данью времени, чем внутренним кредо художника. В его творчестве были сильны элементы сентиментализма и назидательности.

Пьесы К. Кишфалуди были свидетельством подъема национальной драматургии. Они сыграли положительную роль в развитии драматургической техники, пополнении национального

репертуара, разработке жанра современной венгерской комедии. Романтическая приподнятость характеров его трагических героев в драме и занимательная интрига, стремительное развитие действия, живой диалог его комедий — все это содействовало обогащению форм и средств национальной драмы.

Карой Кишфалуди лишь положил начало созданию венгерской «народной пьесы». Ее основные жанровые признаки развивает и канонизирует, достигая в этом совершенства, другой венгерский драматург — Эде Сиглигети.

Выходец из буржуазной среды, Эде Сиглигети (1814—1878) завоевал в 1830-х годах необычайную популярность у зрителей. Его деятельность на долгие годы определила репертуар венгерского театра. С 1837 по 1867 год, то есть за тридцать лет, восемьдесят семь пьес Сиглигети прошли в Национальном театре. Восемьдесят сорок два раза, в то время как пятнадцать пьес К. Кишфалуди — восемьдесят три раза, две пьесы Й. Катоны — сорок девять раз, четыре пьесы М. Верешмарти — двадцать шесть раз.

Легкий и шумный успех пьес Сиглигети был тесно связан с процессом обуржуазивания венгерского театра, с приспособлением ряда драматургов ко вкусам нового зрителя. С пьесами Сиглигети жанр «народной пьесы» достигает своего наивысшего развития. Характерной особенностью его становится прежде всего изображение жизни городских и сельских низов, а неотъемлемыми элементами такой пьесы являются увлекательная любовная фабула, вставные музыкальные номера, народные песни и танцы, столь любимые венгерскими зрителями.

Жанр «народной пьесы», начатый К. Кишфалуди и развитый до совершенства Э. Сиглигети, был вызван широким либерально-демократическим движением в Венгрии 1830—1840-х годов прошлого века. Это движение либерального дворянства и зарождавшейся буржуазии стремилось поелику возможно совместить интересы дворян и крестьянства, представить национальное единство как «единство интересов» либерального крепостника и крепостного крестьянина.

Ввиду того что во главе демократического движения 1840-х годов стояли в основном представители мелкого и среднего дворянства — сторонники социальных реформ, а не социальной революции, они стремились показать венгерского крестьянина в благоприятном свете, в виде такого безобидного «пейзана», заслуживающего облегчения своей участи реформами сверху. Вот почему в «народных пьесах» Сиглигети и его последователей мы часто встречаемся со стилизованными, переодетыми в праздничные костюмы крестьянами. Ни горький крестьянский труд, ни голод, ни жестокое угнетение, ни глумление над человеческим



Сцена из пьесы «Беглый солдат» Э. Сиглигети

достоинством, ни крайняя нищета — все, что главным образом характеризовало в действительности настоящую жизнь венгерского крепостного, — не находило правдивого изображения в большинстве произведений этого жанра.

Характерным примером творчества Э. Сиглигети в жанре «народной пьесы» может служить пьеса «Беглый солдат» (1843), поставленная в том же году в Национальном театре. Взятый в армию деревенский кузнец Гергей бежит из солдатчины ради своей любимой, простой крестьянской девушки Юлчи. Его ловят и приговаривают к казни. В последний момент выясняется, что Гергей — незаконнорожденный сын того полковника, солдаты которого должны привести в исполнение приговор. Гергея освобождают, и он, ничего не узнав о тайне, уезжает в Пешт, где живет в прислугах его Юлча, которую хозяева собираются выдать за нелюбимого. Запутанный сюжетный клубок разматывается к всеобщему благополучию: благородные родители Гергея наконец признают его своим сыном и он женится на Юлче.

Венгерская «народная пьеса» имела двойственное значение в истории национальной драмы. С одной стороны, благодаря ей получили доступ на сцену образы людей из народа, повысилось требование к раскрытию внутреннего мира «человека из низов», оттачивалось мастерство драматургов. Но, с другой стороны,

открылась узаконенная возможность для драматурга приукрашивать действительность, уходить от разрешения больших социальных проблем. С этой точки зрения как само название «народная пьеса» условно, так условно и существо этого нового жанра. Сам Э. Сиглигети, в отличие от его эпигонов, почти с самого начала был стеснен и не удовлетворен условностями и ограниченностью созданных им пьес этого вида. Не случайно в лучших своих произведениях он преодолевал эту ограниченность и стремился проникнуть в глубь не только моральных, но и социальных проблем своего времени. Таковы его драмы «Табунщик» (1847) и «Подкидывш» (1863).

Драма «Табунщик», написанная накануне революции 1848 года, первоначально задумывалась тоже в жанре «народной пьесы». Но по ходу работы над ней Сиглигети все больше отходил от канонов этого жанра и в конечном счете создал драму большой социальной значимости. Действие пьесы происходит в венгерской деревне, где нет и следа мнимой гармонии интересов господ и крестьян, напротив — в ней развивается острая борьба между теми и другими. На пути крестьянской девушки Рожи и ее возлюбленного, бедного пастуха-табунщика Андрича, встает избалованный и испорченный до мозга костей Астольф — сын богатой помещицы-самодурки. Домогаясь любви Рожи, он не гнушается никакой подлостью. Отец Рожи просит помещицу защитить его дочь от преследований Астольфа, но его грубо прогоняют со двора. Уходя, крестьянин угрожает: «Я сам защищу свой дом». Острота конфликта усугубляется тем, что брат Астольфа, Бенце, пытаясь избавиться от претендента на наследство, плетет тайные сети, стараясь подбить жениха Рожи, Андрича, на убийство своего соперника. И когда тот не решается на это, Бенце делает это сам, свалив всю вину на отца Рожи. В финале пьесы выясняется его невиновность и пастух Андрич женится на любимой девушке.

Пьеса имела огромный успех у прогрессивной венгерской общественности не только накануне революции 1848 года, но и в начале XX века, когда в стране наступил новый этап национально-освободительной борьбы.

Попытки возродить принципы «народной пьесы» в конце XIX — начале XX века окончились в Венгрии полной неудачей. В эпоху обострившейся классовой борьбы никакие ухищрения драматургов-эпигонов построить развлекательное зрелище не могли уже вдохнуть жизнь в условную схему этого некогда популярного в национальной драматургии жанра.

Венгерская «народная пьеса» со всеми своими положительными и отрицательными сторонами была детищем определенной эпохи. Она являлась лишь ступенью к созданию драматургии

большого философского и художественного значения, которая вслед за «Банк-баном» И. Катоны обратилась к решению важнейших национальных задач венгерского народа. Именно эта катоновская традиция венгерской классической драматургии предопределила в дальнейшем основные пути развития национального театра.

ВЕРЕШМАРТИ

Подлинным вождем прогрессивных венгерских романтиков периода расцвета романтизма в Венгрии был выдающийся поэт и драматург Михай Верешмарти (1800—1855). Он происходил из разорившейся дворянской семьи. После смерти отца Верешмарти был вынужден бросить занятия в университете и служил домашним учителем в семье богатого землевладельца.

В это время Верешмарти внимательно изучает отечественную литературу, знакомится с творчеством Гомера, Шекспира, Шиллера, Гёте и начинает увлекаться поэзией и драматургией. Живя в провинции, Верешмарти близко узнает не только быт и настроения местного дворянства, недовольного политикой австрийского правительства, но и тяжелую жизнь венгерских крепостных.

Преобладание дворян в венгерском национально-освободительном движении не могло не создать в кругах дворянских поэтов некоторой иллюзии о своем классе как якобы единственном полноправном носителе освободительных идей. Патристически настроенное дворянство ждало от поэтов прославления «исконной» венгерской героики. Это стремление отразилось в первой романтической поэме Верешмарти «Бегство Залана» (1825). В ней он обращается к отдаленному прошлому венгерской истории, к эпохе завоевания венграми, пришельцами с востока, своей новой родины.

Отличительной чертой романтизма Верешмарти, проявившейся уже в «Бегстве Залана», является его стремление заглянуть в первобытную эпоху своего народа. Там, как и другие поздние романтики, он находил примеры и идеи, перекликающиеся с новыми, актуальными задачами своего времени. Обращение к героическому прошлому как к примеру для предстоящей борьбы, проповедь единства нации полностью соответствовали политической платформе прогрессивных сил венгерского народа раннего периода «эпохи реформ». Этими обстоятельствами и был обусловлен небывалый успех «Бегства Залана». Михай Верешмарти сразу стал признанным вождем венгерского романтизма.

Еще до «Бегства Залана», в 1822—1823 годах, Верешмарти задумал написать драматическую трилогию из времен короля

Жигмонда (XV век). В 1823 году первая часть трилогии под названием «Жигмонд» была закончена, вторая же ее часть, первоначально носившая название «Конт», писалась в 1824—1825 годах (то есть в то же время, что и «Бегство Залана»). Пештская цензура не разрешила «Конта» ни к печати, ни к постановке. Автор неоднократно возвращался к работе над рукописью. В 1830 году она была напечатана под названием «Изгнанники». Первая историческая драма Верешмарти как бы дополняет содержание его поэмы. В центре пьесы стоит образ горячего патриота дворянина Конта Хедервари, восставшего с группой таких же, как он, дворян-патриотов против жестокостей чужеземного короля, заподозренного в убийстве своей супруги, венгерской королевы Марии. Проблема законности вооруженного восстания против короля-деспота волновала, таким образом, молодого поэта уже тогда, когда депутаты в сейме от венгерского дворянства были еще очень далеки от самой мысли о возможности открытой вооруженной борьбы против Габсбургов.

Более того, Верешмарти в финальном эпизоде «Конта» выводит на сцену народ — горожан и солдат, подхватывающих мятежную песню юноши-борца «Вставай, народ-смельчак. вставай». Рефрен этой песни скандировался хором:

Умрет пусть тот, кто смертью угрожает.

Такой показ народа в раннем творчестве Верешмарти не означал еще признания роли народных масс в борьбе против деспотии, что было, по мнению драматурга, как бы суверенным правом дворянства. Однако сам по себе факт обращения к изображению народа-борца на сцене был весьма показателен.

Новый этап в творчестве Михая Верешмарти наступил в конце 1820-х — начале 1830-х годов.

Меттерниховская реакция, усилившаяся после июльских событий 1830 года в Париже, равно как и польская революция того же года, заставила венгерское дворянство умерить пыл освободительной борьбы и ограничиться реформистскими требованиями.

В среде дворянских романтиков, видящих бессилие своего класса, рождаются настроения пессимизма. Для Верешмарти тяжелое время усугубляется трудностями и лишениями в личной жизни. В 1827 году он пишет своему другу: «У нас нет более неприспособленного к жизни человека, чем поэт... Нет никакого настроения писать, и я не знаю, когда снова вернусь к этому».

Но Верешмарти не мог отказаться от своего призвания поэта. не мог не творить в трудное для родины время. В поисках новой

темы и новых форм творчества Верешмарти обратился к богатому венгерскому фольклору.

Вершиной драматургии Верешмарти явилась романтическая драма-сказка «Чонгор и Тюнде» (1829—1830). Пештская цензура в 1830 году не замедлила наложить запрет на печатание «Чонгора и Тюнде» в органе венгерских романтиков журнале «Аврора», и пьеса смогла выйти в свет лишь в провинции год спустя. Постановка же ее на сцене была решительно запрещена. Поэт Ф. Кельчей с восхищением отзывался о пьесе: «Среди тысячи подобных и иного рода произведений «Чонгор» — клад. Наш Верешмарти — большой поэт, но он редко более велик, чем во многих местах «Чонгора».

В пьесе «Чонгор и Тюнде» Верешмарти широко использовал мотивы, заимствованные из фольклорных источников и впервые разработанные в балладе венгерского поэта XVI века Альберта Дьердяи «История о королевиче Аргируше и о девственнице-фее» (ок. 1600). Однако Верешмарти углубил сказочный сюжет, философски осмыслив его и переработав в соответствии с требованиями и идеями своего времени.

...Тысячи препятствий приходится преодолеть юному витязю Чонгору, чтобы обрести свою возлюбленную фею Тюнде. Выдержав битву со злыми силами земли и неба, пламенная любовь Чонгора и Тюнде торжествует победу в этом поединке добра и зла. Ценой отказа от своего бессмертия фея Тюнде находит счастье со смертным юношей Чонгором. В пьесе Верешмарти воплощена идея победы любви, мужества, красоты и добра над смертью, злом и ложью.

Чонгор и Тюнде воплощают идею жизни, мечту о земном счастье и любви, а хитрая ведьма Миридь и аллегорический образ Ночи — черную злобу и ненависть к людям. Изображая эти две противоборствующие силы, драматург свободно пользуется как средствами аллегии, так и психологическими характеристиками.

Большое внимание Верешмарти уделяет языку героев. Речь Чонгора и Тюнде отличается возвышенным лиризмом. В их устах постоянно звучит романтическая лексика («рассветная заря», «лепестки расцветшей розы», «очи-звезды», «яблоня золотая», «ландыш любви», «сад цветущий», «грудь феи — колыбель любви» и т. д.). Напротив, тема зла и смерти влечет за собой мрачные и резкие метафоры (Миридь говорит о жабах, «гнилых облаках, рожденных дыханием драконов», и т. п.). В противоположность сказочным героям речь их слуг — Балги и Илмы — нарочито заземлена и изобилует бытовыми красками и оборотами.

Венгерский драматург борется с поэтизацией смерти, столь распространенной в западноевропейском консервативном роман-

тизме того времени. Символический образ Ночи предстает как абстрактно-философское отрицание жизни, Миридь показана Верешмарти конкретным носителем зла. Ведьма противоборствует Чонгору и Тюнде в их стремлении найти друг друга. Она отрезает золотые косы у Тюнде, лишая ее волшебной силы, она натравливает трех наивных чертенят на Чонгора, пытающегося пробраться в сказочное царство фей, она обманывает влюбленных, захотевших увидеть в волшебном колоде свою судьбу, она пытается посеять в их сердцах отчаяние и неверие в осуществление мечты о счастье. Но мятежная вера героев пьесы в неизбежную победу их борьбы за свою любовь-мечту наполняет произведение жизнеутверждающим пафосом.

Как и в народной сказке, в «Чонгоре и Тюнде» реалистические и фантастические элементы свободно сосуществуют, не мешая, а дополняя друг друга. Аллегорические образы центральных героев близки сказочным образам народного творчества. Даже Тюнде в поэтическом изображении Верешмарти предстает не только и не столько как фантастическое существо, а как обобщение всего светлого, благородного, чистого в жизни. Не случайно Чонгор еще до встречи с ней умозрительно создал прекрасный образ своей возлюбленной — идеал красоты, ума и добра. Именно поэтому превращение бессмертной феи в земную девушку, наделенную высокими человеческими чувствами и порывами, принимается читателем как нечто естественное и закономерное.

Из самой гущи народной жизни взяты персонажи Балга и Илма. Вечно голодный крестьянин Балга, согнанный нуждой со своего жалкого клочка земли, и его жена Бешке, сменившая имя на Илма, после того как бежала от побоев мужа и стала служанкой Тюнде, — вполне реальные образы крестьян. В какие бы фантастические ситуации они ни попадали, эти персонажи драмы никогда не перестают быть «детьми земли». Благодаря своему «житейскому», «земному» взгляду на вещи Балга и Илма находят выход из самых трудных положений. Балге, например, обманом удается запрячь чертенят в повозку и с удобством доехать на ней до волшебного царства фей, куда Чонгор смог добраться лишь при помощи волшебства.

Интересно провести параллель между сценой Балги с чертенятами во втором акте пьесы и соответствующим эпизодом из сказки А. С. Пушкина «О попе и о работнике его Балде», где Балда трижды обманывает бесенка. Балга — это венгерский Балда (смысл их имен также одинаков). Удивительное сходство обоих образов и некоторых сюжетных коллизий в произведении русского и венгерского поэтов становится еще более примечательным, если учесть, что оба произведения писались в одно и

то же время — в 1830 году. И Пушкин и Верешмартти черпали темы и образы для своих произведений из одного вечно живого источника — народного творчества.

Следует сказать еще об одной очень важной черте мировоззрения Верешмартти, нашедшей свое выражение в «Чонгоре и Тюнде». Это реалистическая, социальная характеристика его героев. Взаимоотношения Чонгора и Балги обусловлены их социальным положением. Чонгор обращается к Балге как дворянин к крепостному, а Балга в свою очередь видит в нем барина, хотя часто и иронизирует в духе Санчо Пансы над его «чужацествами». Элементы социальной критики буржуазного предпринимательства, характерные для зрелого периода венгерского романтизма в целом, ярко проявляются в сцене с торговцем Димитри, который проник со своим капиталцем в царство фей, где открыл винную лавчонку. Здесь сталкивается с ним его старый должник Балга, перед носом которого Димитри захлопывает ставню, узнав, что в кармане этого бродяги нет ни гроша.

Большой интерес в этой связи представляют также образы трех путников, выводимых Верешмартти как олицетворение Богатства, Власти и Схоластики. На распутье трех дорог Чонгор спрашивает у них, как пройти в царство Тюнде. В венгерском фольклоре страна Тюнде (дословно — Мечта) — это страна, где воплощаются все самые смелые желания. Но если для народа — это мечты о счастливой и свободной жизни, то из разговора Чонгора с путниками выясняется, что для Купца — это мечта о беспредельном обогащении, для Князя-полководца — мечта о покорении вселенной, а для Мудреца-схоласта — мечта лишь «сказка для детей». Прогрессивность мировоззрения Верешмартти сказалась, в частности, в том, что в финале пьесы он снова показывает этих путников, потерпевших жестокое крушение в своих эгоистических планах, тогда как мечта, за которую борются Чонгор и Тюнде, осуществляется наяву.

Долгое время буржуазные критики искажали как все творчество Верешмартти, так и его пьесу «Чонгор и Тюнде». Они представляли поэта певцом абстрактной мечты, далекой старины, человеком, оторванным от действительности и воспевающим лишь узкий мир личных чувств. Хотя творчество Верешмартти и было в известной степени ограничено либерально-дворянским мировоззрением, но в своей ведущей тенденции оно служило в то время широким демократическим кругам. В «Чонгоре и Тюнде» поэт действительно обращается к миру фантастики и мечты. Но это не означает, что Верешмартти проповедует отказ человека от борьбы, отход от живой действительности. Для Верешмартти мир сказки был удобной формой для драматического изображения реальной борьбы и устремлений народа. Для венгерского

прогрессивного романтизма человек был превыше всего, а смысл жизни заключался в том, чтобы «рай на земле искать». Именно благодаря этому нас продолжает и сегодня волновать драматическая история любви бессмертной феи Тюнде и витязя Чонгора, рвущихся через все преграды друг к другу и обретающих наконец счастье не в потустороннем мире фей, а на «грешной земле». Горячо сочувствуя угнетенному народу, Верешмарти как дворянский либерал все же не смог подняться до признания необходимости последовательной социальной борьбы. Именно поэтому, когда революция 1848 года достигла своего апогея и за оружие взялись народные массы, Верешмарти — в то время депутат Национального собрания — испугался революционного размаха восстания. Петефи горячо осудил эту непоследовательность своего учителя и друга.

Но поражение революции и национально-освободительного движения 1848—1849 годов Верешмарти переживал как тяжелую личную драму. Незадолго до смерти, в 1855 году, поэт, проклиная предателей, пророчески предвещал новую революцию, к которой должен готовиться народ: «Настанет праздник. Срок еще не скор. Но час придет...»

ПЕТЕФИ

Наивысшего взлета своей демократической революционности венгерский романтизм достиг в творчестве Шандора Петефи.

Огромный поэтический дар счастливо сочетался в нем со стойкостью и мужеством последовательного борца за свободу. Живя в революционную эпоху, Петефи стал поэтом революционной демократии, признанным вождем левого, плебейского крыла в венгерской революции и национально-освободительной борьбе 1848—1849 годов. Когда родине грозила опасность, он сменил перо на саблю. В битве под Шегешваром 31 июля 1849 года двадцатипятилетний поэт погиб как безвестный солдат. Его могилу так и не удалось разыскать.

В творчестве Петефи венгерский романтизм в его наиболее действенном, прогрессивном виде с естественной закономерностью перерастает рамки романтической поэтики и мировосприятия и, развивая с самого начала заложенные в нем реалистические тенденции, формирует новую идейно-эстетическую программу революционно-демократического искусства. В 1847 году Петефи предельно кратко, почти как лозунг, излагает свои взгляды на творческий метод писателя и художника в эпоху надвигающейся революции: «Что правдиво — то естественно, что естественно — то и хорошо и, по-моему, красиво: вот моя эстетика».

Однако для понимания идей и своеобразия венгерского романтизма важно проследить, с одной стороны, ранний романтический период творчества великого венгерского поэта, когда Петефи создает свою пьесу «Тигр и Гиена» (1845), а с другой стороны, увидеть, что даже в своих наиболее реалистических произведениях позднего периода он использует лучшие стороны романтической поэтики. Петефи остается романтиком в смысле страстной веры в высокий общественно-эстетический идеал, который так и не осуществился при его жизни, в смысле неустанного призыва к лучшему будущему, которое могло быть завоевано народом лишь с бою, наконец, в смысле приподнятой поэтической формы его произведений и подчеркнута эмоциональной выразительности, которым Петефи остался верен до конца жизни.

За пять лет своей работы в литературе Петефи оставил в ней неизгладимый след, обогатив многие ее жанры и виды, оказав такое влияние на всю ее будущность, которое по своему значению можно сравнить с влиянием Пушкина в России.

Шандор Петефи (1823—1849) родился в провинциальном городке Кишкереше на Альфельде в семье зажиточного крестьянина; мать его была словачкой. (Петефи — псевдоним, означающий «сын Петровича» — фамилия отца поэта.) До пятнадцати лет он занимался в различных школах, где кроме венгерского языка и обязательной для того времени латыни изучил немецкий, английский и французский языки. В 1839 году его отец окончательно разорился, и юноша, бросив учебу, ушел в солдаты.

Петефи не получил университетского образования, но он постоянно пополнял свои знания чтением. В его дневниках можно найти упоминания о трудах философов Эразма Роттердамского, Спинозы, Декарта, Монтескье, а в личной библиотеке поэта — Собрания сочинений в подлинниках Саллюстия, Томаса Мора, Шекспира, Вольтера, Сен-Жюста, Байрона, Жорж Санд, Беранже, не говоря уже о многочисленных книгах по отечественной литературе и истории. Но главным источником для его творчества были, однако, не книги, а непосредственные впечатления от живой жизни и глубокое знание ее.

Венгрия середины XIX века созревала для буржуазно-демократического переворота. Реальную венгерскую действительность во всей ее сложности и неприглядности Петефи хорошо познал за годы своих юношеских скитаний сначала солдатом, а затем в качестве актера бродячего театра.

Петефи не стал, как ему мечталось, знаменитым трагиком (наиболее удавшейся его ролью был шут в «Короле Лире», которого он сыграл на сцене бродячего театра в марте 1843 года),

но годы актерства не прошли для него даром. Он испытал всю горечь хлеба честного труженика в дворянской Венгрии и в то же время понял, как нужно угнетенному народу живое, правдивое слово, зовущее к действию, к борьбе. Сознание высокой общественной миссии театра в его стране побудило поэта написать знаменитую «Актерскую песню»:

Апостолами правды
Обходим мы страну
И славим, добродетель,
Тебя, тебя одну!
Высокую задачу
Мы на себя берем.
Так будем же гордиться
Актерским ремеслом.

Но если, слово правды
Даря тебе, народ,
Мы сами поступаем
Совсем наоборот —
Тогда мы не актеры,
Провал нам поделом,
И нечего гордиться
Актерским ремеслом!

Вплоть до зимы 1844 года Петефи пробовал свои силы на сцене бродячего театра. Уже будучи известным поэтом, Петефи, разочаровавшись в затхлой атмосфере аристократических литературных салонов в Пеште и Пожоне (ныне — Братислава), снова бросает оседлую жизнь и в последний раз поступает в провинциальную труппу, надеясь на сцене забыть о том, что в жизни «все так голо и расчетливо». На последние деньги он покупает актерский реквизит и переезжает с труппой с одного постоянного двора на другой, до тех пор пока все предприятие не терпит крах и поэт, продав свои театральные костюмы и реквизит, в тонкой одежонке зимой добирается пешком до Дебрецена.

Начиная с 1844 года Петефи создает ряд замечательных поэтических произведений, принесших ему славу великого народного поэта. В разгар бурной литературной деятельности он продолжает придавать огромное воспитательное значение народному венгерскому театру. Всеми силами содействует Петефи тому, чтобы репертуар венгерских трупп пополнялся классическими произведениями мировой драматургии и тем самым вытеснил бы с театральных подмостков господствующую там мешанскую мелодраму типа Коцебу и Ифланда. Вместе с поэтами М. Верешмарти, Я. Арань он берется за новый перевод лучших драм Шекспира (Петефи успел перевести лишь «Кориолана»).

Накануне революции 1848 года окончательно формируются революционно-демократические эстетические взгляды Петефи.

Выступая против аристократических поэтов, воспевающих «лишь свои личные радости и печали», Петефи зовет писателей и всех деятелей искусства вести своим творчеством народ «в бой — навстречу пламени и грому!» Это был прямой вызов сторонникам «чистого искусства».

Народность Шандора Петефи была качественно иной по сравнению с авторами распространенного в то время жанра «народной пьесы». В понимании народности он ближе всего стоял к своим предшественникам поэтам — просветителям и демократам Чокони и Катоне. Вместо либерально-дворянской идеи объединения интересов помещиков и крестьян путем проведения реформ сверху Петефи выступал горячим глашатаем полного освобождения народа революционным путем.

За год до революционных событий 1848 года Петефи выражает свою активную программу борьбы за народность и ответственность искусства. «Если народ будет господствовать в поэзии, — говорил поэт, — он приблизится и к господству в политике, а в этом — задача века; осуществить ее — цель каждой благородной души, которой уже невтерпёж стало видеть, как страдают миллионы ради того, чтобы несколько тысяч могли нежиться и наслаждаться жизнью. В небо — народ, в ад — аристократию!»¹.

Однако к реализму как ведущей тенденции в своем творчестве Петефи пришел не сразу. Первые годы его деятельности проходят под знаком бурного увлечения романтизмом. В этом сказалось знамение времени. Особенно это относится к его прозаическим произведениям 1845—1846 годов, когда Петефи пишет свой единственный роман («Веревка палача»), рассказы и историческую драму «Тигр и Гиена».

Чуткий к запросам времени, Петефи пришел к выводу, что драматическая эпоха, в которую он живет, требует и драматической формы для своего художественного воплощения. А между тем положение венгерского театра не могло удовлетворить его. Внутренне противоречивый жанр «народной пьесы» не мог показать широкий и многообразный поток жизни, большие и настоящие человеческие чувства и характеры. Персонажи этих пьес становились все более шаблонными, безжизненными. Язык героев был нивелирован до предела. В жанре трагедии и драмы после «Банк-бана» Катоны не было создано, по существу, ничего, что высоко художественно и масштабно выразило бы социальные и политические проблемы эпохи. В Петефи нарастало

¹ Ш. Петефи, Собр. соч. в четырех томах, т. 4, М., 1953, стр. 241.

желание создать новый вид драмы, сутью которого было бы свободное изображение действительности.

В полемическом задоре двадцатидвухлетний драматург, отвергая искусственные каноны классицизма, отдавал большую дань субъективной манере театра романтиков. Нагромождение и бурное столкновение страстей и противоречий, преувеличенные характеры, исключительные ситуации, заостренные до предела конфликты, построенные на антитезах,— все это в определенной степени заслоняло большие исторические и общественные проблемы, которые ставились им в пьесе «Тигр и Гиена». Но, несмотря на эти вполне понятные новаторские крайности, объясняемые полемическим пылом, пьеса Петефи «Тигр и Гиена» представляет огромный интерес в идейном и художественном отношении.

В драме Петефи «тигр» противостоит «гиене». Тигр — это галичский князь Борич, незаконный сын венгерской королевы Предславы, изгнанной из страны за супружескую измену королю Калману. Борич — жестокий и кровожадный хищник, мнящий себя «великой личностью» и потому рвущийся к венгерскому трону с тупостью и трусливостью маньяка. Гиена — это его мать Предслава, в чьем сердце осталась одна страсть, одно чувство — мщение всем виновным в ее падении и муках, и прежде всего — своему соблазнителю дворянину Шамшону и ненавистному сыну Боричу.

Драма «Тигр и Гиена» часто неправильно трактовалась буржуазной критикой как плод крайне субъективных, идеалистических взглядов Петефи, как «драма мести». Эта критика пыталась отождествить идеалистические взгляды героев пьесы с точкой зрения самого Петефи.

На самом же деле главной идеей драмы является не мстительный поединок Борича и Предславы, а показ глубоких социальных и политических противоречий изображаемой эпохи. «Тигр и Гиена» — это пьеса о крахе любых эгоистических стремлений «выдающихся личностей» — претендентов на престол, рвущихся к власти вопреки воле народа. Черпая сюжет из венгерской истории, Петефи развенчивал в своей пьесе буржуазный миф об исключительном праве и способностях королей и «героев» делать историю по собственному капризу, не считаясь с волей народа и закономерностями истории. Вместе с тем «Тигр и Гиена» — это пьеса о трагедии страны, где народ отдален от активного участия в делах своей родины.

С этой точки зрения особенно важным в пьесе является образ противника Борича — слепого короля Белы II. В противопоставлении и судьбах этих двух персонажей и заключена главная коллизия пьесы.

Бела II взошел на трон в разгар феодальной анархии в стране, в атмосфере постоянных кровавых распрей, приведших страну к разорению. Вся жестокость этих распрей Бела познал на себе, когда еще в детстве ему выкололи глаза по приказу Калмана, видевшего в нем нежеланного престолонаследника.казалось, у Бела более чем достаточно причин, чтобы проводить политику мести и кары своим противникам. На этот путь толкает его и жена, королева Илона, требующая жестоко отомстить за кровь и ослепление мужа. Но не таков мудрый слепец — король Бела. Для него превыше всего мир и согласие. Ради этого он готов забыть преступление, совершенное против него, ради этого он проповедует мир в стране и в сердцах людей как главное условие их счастья.

Петефи воплотил в Слепом Беле образ короля-миротворца. Не идет ли это вразрез с тираноборческой темой известного стихотворения Петефи «На виселицу королей!»? Отнюдь нет. «Если бы я был цел и невредим, я повел бы вас на поле битвы и победы...» — говорит в пьесе Бела II перед дворянским вече. Ясно, что причина доброты короля — в субъективной мудрости слепца, волею судьбы возведенного на престол, а отнюдь не в осознании им объективных закономерностей исторического процесса. Бела II, как король, не тип, а исключение, как бы говорит Петефи.

Но Петефи не только обнажает истинные причины действий короля-голубя, но и показывает крушение его идеалистических планов, не имевших никакой социальной опоры в эпоху междоусобиц и феодальных распрей. Достаточно прозвучать страстному, тревожному, как набат, слову его коронованной супруги, обращаясь к тому же вече с призывом не оставить кровь короля неотмщенной, как все планы Слепого Бела рушатся. Дворяне хватаются за мечи, и льется кровь... Жалким и беспомощным выглядит в эти минуты король, протягивающий в пылу битвы руки слепца с мольбой к сражающимся: «...Мужчины, мир, мир! Оружье опустите, я прошу вас. Приказываю. Я приказываю, я — король! Никто не вмешает слову?»

Эта сцена потрясает своей силой. В ней есть нечто от шекспировского Лира. Страдания Слепого Бела родственны мукам Лира. Так же как и Лир, через нищету и унижение приблизившийся к пониманию судеб обездоленного народа, блаженный в своей слепоте Бела именно потому, что он слеп и по-настоящему несчастен, не «по-королевски», а по-человечески понимает несчастья других, миллионов бедняков, которым он не в силах помочь.

Историзм драматурга Петефи проявился здесь в том, что он показал неспособность Бела II осуществить свои благие и

альтруистические замыслы. Но злой и эгоистичный Борич также оказался бессилем добиться своих тщеславных целей. В борьбе за власть терпят поражения и миролюбивый государь Бела, пытающийся в условиях всеобщих распрей построить свое царствование на идеях мира и согласия, и воинственный, подлый и бессердечный тигр в человеческом облике Борич. В результате борьбы Борич лишается не только венгерской короны, но и своих княжеских владений в Галиче и супруги Юдит, бежавшей от него с рыцарем Милютиным.

В романтической драме «Тигр и Гиена» получили выражение глубокие раздумья поэта о судьбе народных масс в истории, об отношениях между выдающимися историческими личностями и народом. Есть в пьесе сцена, которая является ключом к пониманию существа сложной драмы Петефи и причин, побудивших поэта взяться за ее написание. Это сцена в корчме, в начале второго действия. В ней очень скупое, но ярко даны образы простолюдинов, бедняков, «не знающих родины в своей родной отчизне». Петефи показывает глубокую пропасть, лежащую между народом и господами.

Настойчивый интерес Петефи-драматурга к отношениям героя-патриция и плебейской массы подтверждается и тем, что он, работая над переводом Шекспира, не случайно обращается в первую очередь к «Кориолану». «Кориолан» — эта трагедия выдающейся личности, оторвавшейся от народа, и трагедия народа, лишенного выдающихся личностей, которые могли бы руководить им, — привлекал к себе Петефи именно решением проблемы взаимоотношения «героя» и «толпы», которую он считал наиболее важной для времени революционных потрясений и наиболее достойной для изображения в драматургическом жанре.

В пьесе Петефи «Тигр и Гиена» видны зародыши того революционно-реалистического мировоззрения поэта, которое в 1848 году помогает ему создать подлинно демократические и тираноборческие произведения, подобные стихотворениям «Королям», где рефреном повторяется мысль «нет возлюбленного короля!», «Король и палач», в котором «народ всех бурь свирепей сокрушает рабства цепи», стихотворение-лозунг «На виселицу королей!» и ряд других.

Новаторский дух Петефи-драматурга проявился и в художественных особенностях пьесы. В драме «Тигр и Гиена» Петефи, как уже говорилось, провозглашал свободу от условностей и канонов классицизма. Вместо предписанных двадцати четырех часов действие «Тигра и Гиены» развертывается на протяжении нескольких месяцев и переносится с одного места на другое.

В то время когда любовь в произведениях большинства вен-

герских и западных романтиков стояла в центре внимания, Петефи сумел создать такую историческую драму, где любовная интрига играла подчиненную роль, а главным предметом изображения выступали основные конфликты эпохи, показанные на широком общественном фоне. К этому следует добавить большое число действующих лиц, введение массовых сцен, индивидуальную речевую характеристику персонажей.

Петефи в своей драме, как видно, не преследовал цель восстановить картину истории во всей ее полноте и объективной точности. Он допускает в пьесе ряд отступлений от исторической истины, дает большую свободу художественному вымыслу и фантазии. Однако в передаче главного — духа эпохи, социально-политической обстановки, сложившейся в Венгрии в начале ХII века, Петефи оказался на высоте своего времени.

«Тигр и Гиена» — единственная пьеса Петефи, дошедшая до нас в полном виде: свою первую пьесу «Зельд Марци» — о венгерских бегляках-разбойниках — Петефи уничтожил до опубликования, а народно-героическую драму «Караффа» не успел закончить из-за своей преждевременной гибели в одном из последних боев венгерской революции 1848—1849 годов. Творчество Петефи как драматурга-романтика является неотъемлемой частью богатой сокровищницы венгерской театральной культуры.

БРОДЯЧИЙ ТЕАТР И ЕГО АКТЕРЫ

В истории венгерской сцены период, охватывающий первую треть XIX века вплоть до основания постоянного театра в Пеште (1837), получил название героического. Право так называть венгерский театр завоевал не только тем, что дал в это время ряд крупных актеров и заложил основы профессионального искусства, но и потому, что быть актером в ту пору означало обречь себя на лишения и скитания ради того, чтобы искусством служить народу.

В стране не существовало стационарных венгерских театров. Актеры вынуждены были вести бродячую жизнь. На повозках, крытых парусиной и запряженных парой волов или четверкой лошадей, они переезжали из города в город, из села в село, давая представления в гостиничных дворах, на площади под открытым небом, в корчме или на городском манеже. Актеры были лишены гражданских прав. Зато в среде простого народа, либерального дворянства и буржуазной интеллигенции бродячий театр пользовался все возрастающим уважением и любовью. За

венгерскими актерами прочно закрепилось звание «апостолов родного языка».

В начале XIX века все яснее обнаруживалась кровная связь театрального дела с освободительным движением в стране. Не случайно спор о необходимости создания национального театра для венгерской столицы перенесся в 1811 году в сейм.

Главным препятствием на пути признания театра было пренебрежение национальным искусством со стороны властей и дворянских верхов. Оказывая щедрую поддержку немецкому театру, имевшему богатые театральные здания не только в Пеште и Буде, но и в других крупных городах страны, местная знать в то же время отказывала национальной сцене в каком бы то ни было приюте. Даже официальный орган сейма журнал «Диариум» отмечал, что «противоречит справедливости такое положение, когда в построенном на средства пештского муниципалитета новом театре предоставлена возможность играть лишь немецкой труппе, а перед венгерскими актерами закрыты двери...».

Однако, несмотря на поддержку ряда депутатов, правительственный комитет сейма не разрешил венгерским актерам играть в новом здании пештского театра поочередно с осевшей там немецкой труппой. Венгерские бродячие актеры, приезжая на гастроли в столицу, чувствовали себя пасынками в родной стране. Центр формирования национального сценического искусства переместился на периферию.

Профессионализация венгерских актеров в начале XIX века проходила довольно быстро и успешно. Бродячие труппы состояли обычно из десяти-пятнадцати актеров (семь-девять мужчин и пять-шесть женщин), нескольких музыкантов. Во главе труппы стояли антрепренеры. По преимуществу это были люди, близкие искусству и преданные ему. Часто, при согласии труппы, они принимали на себя роль художественных руководителей и режиссеров. Некоторые из них вошли в историю венгерского театра как энтузиасты и талантливые организаторы театрального дела. Это Иштван Кулчар, Андраш Фаи, Ласло Вида.

Актеры бродячих трупп жили крайне бедно, с трудом сводя концы с концами, отдавая последние гроши на приобретение собственного гардероба и реквизита. Об известном драматическом актере того времени Ж. Сентпетери современники вспоминали, что ему «часто приходилось делать выбор, что купить на полученные после спектакля гроши — табак или хлеб». Лишенные покровительства властей, актеры вынуждены были искать меценатов из числа местной знати. Но лишь очень немногим удавалось найти такого покровителя, какой был, например, у труппы клужского театра, во многом обязанной своим сравни-

тельно сносным существованием влиятельному трансильванскому магнату Миклошу Вешшелини.

Постоянная жизнь на колесах приводила к тому, что возникали целые актерские семьи. Из таких актерских фамилий следует отметить род Лендваи (отец, мать и сын), братьев и сестер Фейер, семью Секей, «династию» Латабаров, продолжателем которой в наши дни является известный венгерский комик Калман Латабар, его брат Арпад и сын—Калман Латабар-младший.

Актеров венгерского бродячего театра характеризовало чрезвычайно серьезное, вдумчивое отношение к искусству. В подавляющем большинстве это были страстные патриоты своего дела и взыскательные художники. Преодолев мелодраматичность и декламационность немецкой актерской школы, в значительной мере повлиявшей на первые творческие шаги венгерских актеров, они вскоре начали разрабатывать свой национальный стиль игры. Характерными чертами его была повышенная эмоциональность, стремление к яркой театральной выразительности, контрастности, смелость общественных оценок. Гражданский пафос венгерского актера заставлял его, прибегая к броским театральным характеристикам, находить им глубокое внутреннее, психологическое и актуальное идейно-общественное обоснование. Венгерский актер как бы открыто высказывал свое отношение к изображаемому на сцене, не боясь вынести ему свой приговор. Так, например, известный бродячий актер Йожеф Бенке (1781—1855), играя в 1815 году Одоардо Галотти в «Эмилии Галотти» Лессинга, мог в последнем акте пьесы, узнав о трагической судьбе дочери — жертвы развращенного герцога, вдруг разразиться безумным хохотом и, неожиданно прервав его, столь резко перейти на глухой шепот: «Кто здесь смеется?»—что зрители, по воспоминаниям современников, уходили потрясенные чудовищным злодеянием «сильного мира сего».

Театральная выразительность и правда переживаний были двумя сторонами искусства венгерского актера. Характеристику Бенке следует дополнить еще тем, что он был весьма образован, преподавал в университете, знал три языка (немецкий, английский, французский), занимался переводами, что, кстати, было принято в среде венгерских актеров, вынужденных заботиться о репертуаре.

Бродячий театр был богат разносторонними дарованиями, актерами различных жанров и амплуа. Но, пожалуй, больше всего запечатлелась в памяти современников выдающаяся актриса того времени Роза Дерине.

Роза Дерине (1793—1872), дочь бедного аптекаря из Ясбери, рано осталась сиротой. Худенькая веснушчатая девочка с коротко подстриженными волосами случайно попала в Пешт

и познакомилась с игрой венгерских актеров, гастролировавших в 1810 году в столице. Ей было семнадцать лет, когда она решила стать актрисой и впервые показалась на сцене в немой роли пажа из «Гамлета». С тех пор театр стал родной стихией для Дерине.

Она упорно и вдохновенно овладевала искусством актера, работала над своим голосом, пластикой, занималась музыкой. Дарование молодой актрисы быстро раскрывалось, и она получала все более сложные роли. Ей были присущи большая искренность, тонкий юмор, глубокое проникновение в характеры.

Дерине — актриса без амплуа. Она играла самые разнообразные роли от трагедийных образов Марии Стюарт, Мелинды в драме Катоны «Банк-бан» до ярко комедийных персонажей в венгерской «народной песне». С успехом выступала Дерине не только в драме и трагедии, но и в оперных спектаклях, а то и просто как исполнительница народных песен. Пожалуй, последнее наиболее всего прославило имя Дерине в Венгрии. Она обладала прекрасным, звучным сопрано, хорошо играла на гитаре. Часто после серьезного спектакля ей приходилось по требованию публики петь народные романсы под собственный аккомпанемент.

Из оперных партий Дерине особенно прославилась исполнением ролей Розины в «Севильском цирюльнике» и Нормы в одноименной опере Беллини.

За время своей работы в театре Дерине стала самой популярной и любимой актрисой в Венгрии. Верешмарти вспоминал об ее игре: «Дерине — нравится публике, и это понятно, ибо в ней есть чему нравиться: ее игра ясна, проста, понятна и жива; ее голос звучен и чист. Но главное, что следует высоко оценить в ней, что придает жизнь ее игре, это то, что она играет с подлинной радостью».

Радость творчества, неиссякаемый оптимизм искусства Дерине действительно были ее характерной чертой. В бродячем театре она видела свое призвание. Не случайно, после того как в 1837 году ее пригласили в труппу открывшегося Национального театра Пешта, она через несколько лет снова отправилась бродить по стране, посещая многочисленные города и села Венгрии, всюду неся людям с подмостков сцены веселье, радость, слезы истинного наслаждения искусством и очистительный смех.

О сердечности и обаятельности актрисы пишет и другой ее современник, драматург Сиглигети: «В ее игре всегда было что-то такое пленительное, что сразу влияет на сердце и душу и вызывает ответные лучи».

Главными художественными принципами Дерине, унаследованными от первых венгерских профессиональных актеров,



Роза Дерине



Анна Канторне

были естественность исполнения, чувство художественного ансамбля и серьезная, или, как она говорила, «ученая» работа над ролью.

Описывая гастроли своей труппы в театральном сезоне 1828/29 года по городам Кашша, Мишкольц, Эгер, Секешфехервар, она с радостью отмечала: «Отлично было то, что актеры сыгрались друг с другом, срослись в один коллектив, в один театральный организм. Весь коллектив имел словно одно сердце, одну душу. Все артисты, в том числе и ведущие, держались так, словно звенья одной цепи, ибо сознавали, что общими усилиями можно добиться многого».

Большой талант актрисы счастливо сочетался с ее высокими человеческими и гражданскими качествами. Она резко отклонила выгодные предложения дирекции богатого немецкого театра о

переходе в немецкую труппу и об организации ее зарубежных гастролей.

«Разве я могу бросить венгерскую сцену? — говорила Дерине. — Ни за что, пусть даже за все богатства немецкого театра... Меня вырастила родина, пусть она меня и похоронит».

В своем патриотическом чувстве, в осуществлении своей самой заветной цели — утвердить на сцене венгерский язык, национальное сценическое искусство она не останавливалась ни перед чем и пошла даже на разрыв со своей семьей, с любимым человеком.

Наряду с Дерине венгерский бродячий театр имел ряд других выдающихся актеров и актрис. На его сцене раскрылось яркое дарование одной из первых трагических актрис венгерского театра, Анны Канторне, державшей пальму первенства в этом амплуа вплоть до появления на сцене знаменитой Мари Ясаи. Жизнь Анны Канторне (1791—1854) сложилась тяжело. Девочку-сироту взяли на воспитание сначала немецкие актеры пештского театра. Воспитываясь в атмосфере сцены, Анна Канторне проявила большие актерские способности. Вскоре она перешла в бродячую труппу венгерского театра.

Чрезвычайно требовательная к искусству, Канторне всегда ставила перед собой большие сценические задачи. Прекрасно владея своим звучным голосом, удивительно пластичная, Канторне с большой трагической силой раскрывала женские роли Шекспира, Шиллера, Грильпарцера, передавая сложные чувства, глубокое человеческое страдание своих героинь. Долгое время она подвергалась домогательствам со стороны меценатов и, испортив отношения со столичными покровителями искусства, вынуждена была навсегда уехать в провинцию. В старости, сойдя со сцены, Канторне работала билетершей в местном театре, не желая расставаться с атмосферой сцены. Замечательная драматическая актриса умерла в нищете и безвестности.

К славной плеяде первых актеров бродячего театра принадлежит также Карой Медьери (1798—1842), работавший до поступления на сцену скромным чиновником. В 1817 году Медьери присоединяется к одной из бродячих трупп, разъезжавших по стране. За короткое время он завоевывает большую известность как первый исполнитель острохарактерных ролей.

Казалось, сама природа наделила Медьери внешностью комедийного актера: огромная круглая голова с широким лбом и толстым носом, приземистое туловище на коротких ногах, громоподобный и очень гибкий голос. Но особенно большое значение придавал актер мимике. Медьери почти всегда играл без грима, и каждый раз лишь с большим трудом зрители узнавали его в новой роли. Способность Медьери к перевоплощению —



Карой Медьери

внутреннему и внешнему — служила образцом для многих тогдашних актеров и вызывала восхищенное одобрение его великих современников. Верешмарти видел в Медьери «самого разностороннего актера нашего театра». Петефи прославил его имя в стихах, с полным основанием утверждая, что не было в Венгрии человека, не знавшего Медьери или не слыжавшего о нем.

Медьери никогда не повторялся. Для каждой роли он находил особый рисунок, ритм, интонацию, походку. С наибольшим успехом сатирически изображал он ограниченных, отсталых, косных людей. Верный жизненной правде, Медьери создал галерею острокомедийных образов. Небезынтересно отметить, что, когда в Клуже в 1833 году ему дали сыграть роль короля Лира,



Жигмонд Сентпетери в роли Заха.
«Клара Зах» К. Кишфалуди

то Медьери провалил ее. Прирожденный комедийный характерный актер, Медьери представлял это амплуа и на сцене Национального театра в Пеште, в труппу которого он вошел в последний период своей жизни, в 1837 году.

Другой крупный актер этого времени, Жигмонд Сентпетери (1798—1858), пришел в венгерский бродячий театр семнадцати лет, убежав из зажиточной семьи кальвинистского священника. Театр стал для Сентпетери в буквальном смысле слова родным домом.

Высокий, хорошо сложенный, с приятными и благородными чертами лица, Сентпетери играл роли первых любовников и героев. Наибольший успех он имел в ролях венгерских дворян-патриотов. Он был первым блестящим исполнителем роли Петура в «Банк-бане» Катоны. Из мировой драматургии для Сентпетери ближе всего были герои Шекспира. Но он играл не только роли героического плана. С яркой комедийной фантазией сыграл он роль Фальстафа. Его исполнение отличал многосторонний подход к воплощаемому сложному образу.

Кроме названных среди пионеров венгерской сцены были и другие одаренные актеры, например Миклош Удвархеи, по чьей инициативе был впервые представлен «Банк-бан» Катоны, Йожеф Целестин — актер большого темперамента и вдохновения, актриса клужской труппы Анна Секейне (Анико), одна из первых в Венгрии исполнительниц ролей Джульетты, Дездемоны и Офелии Шекспира, Луизы и Амалии Шиллера, Марии в «Клавихо» Гёте.

Всей своей практикой бродячие актеры подготовили создание постоянного Национального театра в Пеште и расцвет венгерского сценического искусства в последующие десятилетия.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПЕШТЕ

22 августа 1837 года в Пеште после долгих лет борьбы состоялось торжественное открытие постоянного Венгерского театра, в 1840 году переименованного в Национальный.

Это была общенародная победа прогрессивного венгерского искусства. В закладке и строительстве театра принимали участие все слои общества. С этого времени начинается новый этап в развитии венгерской сцены.

Развивающийся в тесном контакте с национальной литературой и музыкой, венгерский постоянный театр отталкивался от достижений прогрессивного романтизма и шел к укреплению реалистических тенденций в своем искусстве. Совмещение романтических и реалистических черт сказалось уже в первой постановке театра — драматическом прологе Михая Верешмарти «Пробуждение Арпада», написанном специально по случаю открытия постоянной столичной сцены.

Условно-аллегорическая форма, в которую облек Верешмарти свои прогрессивные для того времени идеи, была отчасти вынужденной уступкой автора цензуре. Театральной общественности с трудом удалось добиться у властей, чтобы венгерский театр открылся спектаклем отечественного автора. Австрийская цензура разрешила к постановке пьесу Верешмарти с условием,

что она пойдет лишь в качестве пролога, а основным спектаклем явится пьеса немецкого драматурга Э. Шенка «Велизарий».

Пролог «Пробуждение Арпада», начинающийся с аллегорической картины воскресения древнего вождя венгров — легендарного Арпада и прихода его на открытие театра как на величайшее событие национальной истории, интересен и тем, что в нем дана живая картина театральной атмосферы того времени. Главными героями в пьесе являются первые зрители Национального театра, пришедшие на его открытие и толпящиеся у театрального подъезда. Здесь мы видим и разряженных пештских дам, и многочисленную студенческую молодежь, и венгерского буржуа, объясняющего сыну все значение постройки театрального здания. Особое внимание привлекает в прологе фигура сезонного рабочего, который пришел в театр с единственным грошом в кармане, в бедной рабочей одежде. Обаятельной и глубоко трогательной предстает в пьесе фигура старика венгра в рваном плаще, вспоминающего о том, что он был еще молодым, когда начали возводить стены венгерского театра, и счастлив сейчас тем, что хоть на пороге могилы увидел постройку законченной.

Чрезвычайно интересна вторая сцена пьесы. В ней героиня Актриса сталкивается с другими действующими персонажами — символами Зависти, Безучастия, Равнодушия, Презрения, Насмешки, Клеветы, Обмана, Подлости, Голодной смерти. Актриса борется с этими, как считает автор, постоянными спутниками и врагами актеров и побеждает их с помощью легендарного Арпада.

У колыбели Национального театра, как верный страж его прогрессивных традиций и вдохновитель, стал Верешмарти. Начиная с 1837 года он целиком отдается сцене. День за днем Верешмарти ведет свой театральный дневник «Актёрская хроника», для которого в журнале «Атенеум» отводит постоянное место. В дневнике он дает регулярный отчет о новых постановках и работе венгерского театра в Пеште. В 1837 году он пишет «Драматургические заметки», в которых разрабатывает вопросы теории драмы, а в 1841 году публикует серию рецензий, главным образом на отечественные пьесы.

Театральная критика и публицистика Верешмарти сыграли исключительно большую роль в развитии национального сценического искусства. Разбирая теоретические и практические вопросы драматургии, Верешмарти впервые остро ставит проблемы содержания драмы как первейшего условия ее сценического воздействия, сюжета и композиции пьес, выступает против сентиментальности немецкой бюргерской драмы и призывает учиться у Шекспира.



Старое здание Национального театра, построенное в 1837 году

Вместе с первым директором Национального театра, поэтом и критиком Йозефом Байзой, Верешмарти в течение 1837—1842 годов неутомимо вел борьбу за правдивое отображение действительности. Он убежденно предостерегал венгерских актеров как от ложного пафоса, так и от чрезмерной «прозаичности». «Натура художника, — писал он в «Актерской хронике», — должна так же далеко стоять от обыденности, как и от абсурдных преувеличений».

Особое внимание Верешмарти, как деятель театра, придавал обогащению оригинального репертуара. «Трудно вообразить себе национальный театр без национальной драматургии... Ценность национального театра неразрывно связана с ценностью национальной драмы. Подъем и расцвет последней сопровождается подъемом и расцветом первого, одно обуславливается другим».

Не менее горячим и энергичным поборником развития театрального искусства был в те годы известный критик и искусствовед Йозеф Байза (1804—1858), отличавшийся прогрессивно-демократическими взглядами. Творчески освоив лучшие



Внутренний вид старого здания Национального театра

достижения прогрессивного театрального наследия западноевропейских стран, и особенно театральные взгляды Лессинга. Байза развил кипучую деятельность в области театра. В содружестве с Верешмарти и критиком Толди он создает газету «Критический листок» и журнал «Театр», через которые усиленно пропагандирует идею высокого общественного призвания театрального искусства как средства воспитания национального самосознания и развития культуры.

В своих заметках об искусстве актера Байза выступал за серьезный, творческий подход к актерскому мастерству, против актерских штампов и скороспелых спектаклей. Большие требования предъявлял Байза каждому, кто всходил на подмостки сцены. «Кто думает, — писал он, — что в игре на сцене можно положиться лишь на вдохновение и удачу, а роль можно выучить раз и навсегда, тот не имеет ни малейшего представления о средствах, которые ведут актера к мастерству и совершенству на этом тернистом пути. Подлинный успех в искусстве выпадает на долю лишь трудолюбивых и жадных к серьезному творчеству людей».

К революции 1848 года венгерский театр пришел с немалым драматургическим багажом и сценическим опытом. Предреволюционные годы в Венгрии по праву считаются годами расцвета



Йожеф Байза

отечественной сцены. За десятилетие, прошедшее со дня открытия Национального театра, в стране окончательно формируется собственная актерская школа, достигают художественной и идейной зрелости крупные актерские дарования, продолжает укрепляться благотворная связь между деятелями театра и литературы.

Постановки «Банк-бана» Й. Катоны, пьес М. Верешмарти, Э. Сиглигети, а также работа над классиками мировой драматургии («Эмилия Галотти» Лессинга, «Разбойники» и «Коварство и любовь» Шиллера, «Гамлет» и «Король Лир» Шекспира, «Школа злословия» Шеридана и др.) — все это благоприятно сказалось на идейном и творческом росте театра, занявшего

главенствующее место в культурно-общественной жизни страны. Но наряду с этим развитие театра задерживалось засилием низкопробного репертуара, состоявшего в основном из пьес Ифланда и Коцебу. Включение в репертуар этих пьес, а также вынужденное участие большинства актеров Национального и других театров страны в оперных спектаклях, шедших поочередно с драмой, сильно затрудняло развитие актерского мастерства и формирование национальной режиссуры.

Ведущим актером на амплуа героев долгое время в Национальном театре был Мартон Лендваи (1807—1859). Актер романтического плана, он обладал отличными внешними данными, красивым голосом, виртуозно владел техникой жеста и декламации. Хотя главное внимание Лендваи уделял внешней стороне образа, что подчас шло в ущерб внутреннему драматизму, тем не менее роли, близкие к его индивидуальности, он исполнял с неизменным блеском. С особым успехом он играл первых любовников и трагических героев в произведениях Шекспира и Шиллера (Гамлет, Отелло, Ричард III, Карл Моор). Шекспировского Ромео Лендваи воплощал на протяжении всей своей сценической жизни и был признан лучшим исполнителем этой роли. В некрологе один из критиков писал: «Превосходное исполнение им этой роли выдвигает Лендваи на первое место не только в венгерском сценическом искусстве, но, как мы убеждены, и на современной европейской сцене». Любимыми образами национального репертуара были для Лендваи наместник Банк и Арпад в пьесе Верешмарти «Пробуждение Арпада».

Герой-любовник в драме, Лендваи с не меньшим успехом выступал в опере и музыкальной «народной пьесе», исполняя теноровые партии (роль Гергея в «Беглом солдате» Сиглигети).

Романтическая стихия в актерской практике Национального театра накануне революции 1848 года в творчестве Габора Эгрешши, Розы Лаборфалви и других выдающихся актеров первого поколения проявилась необычайно действенно и ярко. Актерское искусство развивалось в сторону революционного романтизма и реализма.

Начав играть еще в бродячем театре, Роза Лаборфалви (1817—1886) — дочь знаменитого актера Й. Бенке — в юности правдиво и тепло исполняла роли крестьянских девушек и служанок. Ко времени открытия Национального театра она уже прошла большую актерскую школу и выступала перед многочисленными зрителями как вполне сформировавшаяся драматическая актриса. Для ее творчества характерно глубокое вживание в создаваемый образ. Королева Гертруда в «Банк-бане» в ее исполнении — это властная, деспотичная женщина, презирующая мадьяр, будь то крепостной или дворянин. К числу лучших ро-



Роза Лаборфалви в роли Гертруды и Мартон Лендваи в роли Банка. «Банк-бан» Й. Катоны

лей Лаборфалви принадлежат также Иринэ в одноименной трагедии К. Кишфалуди, Мария Стюарт, леди Мильфорд, Офелия. Лаборфалви славилась как одна из лучших исполнительниц ролей шекспировского репертуара. Пользовалась признанием Лаборфалви и как превосходная исполнительница патриотических од и стихов.

Самым крупным и талантливым актером этого времени в Венгрии был Габор Эгрешши (1808—1866) — видный прогрессивный общественный деятель, друг и сподвижник Шандора Петефи. Как и Петефи, Габор Эгрешши презирал всякую ложь

в искусстве. С первых шагов своей деятельности он стремился к утверждению романтических принципов творчества, под которыми понимал следование шекспировским образцам. В его творчестве благотворно переплетались романтические и реалистические тенденции.

Начав работать в 1829 году в театре города Кашша (ныне — Кошица), он в 1834 году переезжает в Клуж, а с 1837 года играет в Национальном театре Пешта. Габор Эгрешши был внешне не похож на театрального героя: узкое, некрасивое лицо, невысокий, тщедушный. Но на сцене Эгрешши преображался. Он обладал огромным темпераментом, фантазией выдающегося художника, исключительной работоспособностью и серьезным, вдумчивым отношением к искусству. Эгрешши рано научился любить и ценить слово, достигнув высокого мастерства выразительной, богатой интонациями сценической речи.

Во время мартовских событий 1848 года в революционном Будапеште Эгрешши прославился в качестве чтеца патриотических стихов, положив тем самым начало живой и сегодня традиции венгерских актеров выступать интерпретаторами отечественной поэзии. В первый день венгерской революции 15 марта 1848 года перед огромной толпой народа Эгрешши, поднявшись на ступени Национального музея, вдохновенно прочел только что полученную от Петефи «Национальную песню», ставшую гимном революции.

Разнообразен был репертуар Эгрешши — пьесы Шиллера, Мольера, Шеридана и даже Скриба. Но главная его заслуга в том, что он создал ряд выдающихся ролей в драмах Шекспира, который был ему особенно близок и понятен. Эгрешши — актер широкого диапазона: в «Банк-бане» Катоны он переиграл почти все главные мужские роли: герцога Отто, крестьянина Тиборца, королевского наместника Банка, венгерского патриота дворянина Петура.

Для творчества Эгрешши были характерны глубокая продуманность роли, логическая последовательность ее развития, чувство меры. Он никогда не давал чрезмерно разыгрываться своей фантазии, не любил прибегать к внешним эффектам. Актер переживания, он подчинял свой темперамент и воображение строгому самоконтролю. Главным его требованием к самому себе и к другим актерам театра было стремление к максимальной логичности и ясности игры, к естественности и раскрытию идейного содержания образа. Благодаря этим качествам он достигал большого эмоционального воздействия на зрителей, за ним закрепилась слава актера, обладавшего огромной силой внушения.

Каждому образу Эгрешши придавал найденную в непрерывных творческих исканиях особую индивидуальность, которая

отнодью не противоречила жизненной правдивости и силе творческого обобщения.

Одной из выдающихся ролей Эгрешши был Ричард III в исторической хронике Шекспира. С восхищением отзывался Ш. Петефи об исполнении Эгрешши этой роли. Он описывает ужасное лицо актера с маленькими насмехающимися глазами и большим голодным ртом. В сцене последнего действия, когда привидение пробуждает Ричарда ото сна, Эгрешши полз по сцене к стулу и, в смятении вскарабкавшись на него, произносил прерывистым шепотом свой знаменитый монолог. Злодей, шедший через жизнь по трупам других людей, сейчас сам бился от страха и отчаяния, стонал и извивался, как придавленная змея. «И тем неожиданнее, — писал в своем отзыве Петефи, — было затем его возвышение в святой решимости броситься в бой, чтобы, если уж жизнь стала неспособна, то, по крайней мере, смерть была бы геройской, красивой. Так было задумано Шекспиром, и так было представлено Габором Эгрешши».

Глубокое раскрытие характеров помогало Эгрешши подняться до широких обобщений в исполняемых ролях.

В Эгрешши счастливо сочетались незаурядный актерский талант и демократически-революционное мировоззрение. Он был сторонником Кошута, горячо приветствовал венгерскую революцию 1848 года и сам активно участвовал в ней, будучи комиссаром народного ополчения. После поражения революции он эмигрировал в Турцию, а в 1850-х годах, незадолго до смерти, вернулся в Венгрию и снова выступил на сцене. Одной из последних ролей Эгрешши была роль вождя крестьянской революции 1514 года Дьердя Дожа в одноименной пьесе Моора Йокаи.

Когда 15 марта 1848 года в Венгрии вспыхнула революция, актеры Национального театра горячо откликнулись на нее. Двери театра в первый же день революции широко распахнулись перед народным зрителем — пештскими мастерами, солдатами, студентами и крестьянами окрестных сел. В городе в тот же день были вывешены объявления, текст которых гласил: «Сегодня, во вторник, 15 марта 1848 года, ранее намеченный спектакль «Дитя двух матерей» отменяется. По требованию Свободного Венгерского народа будет представлен «Банк-бан». Так, в первый же день революции сняла с репертуара сентиментально-мещанскую пьесу и воздала честь созданной писателем-патриотом классической венгерской драме, которая звала к сопротивлению иномыслным захватчикам, к борьбе против угнетателей. Перед началом спектакля оркестр театра исполнил «Марсельезу» и венгерский гимн. Затем на сцену вышел Эгрешши и прочел «Национальную песню» Ш. Петефи. Тысячи людей, собравшихся в театре, хором повторяли рефрен знаменитого революцион-



Габор Эгрешчи в роли Банка. «Банк-бан» Й. Катоны

ного стихотворения Петефи: «Клянемся никогда не быть рабами!» После этого с небывалым подъемом актеры Национального театра сыграли «Банк-бана».

На протяжении шестнадцати месяцев венгерской революции Национальный театр испытывал большой творческий подъем. Охваченные патриотизмом и боевым революционным духом, царившими повсюду в стране, актеры стремились с подмостков театра содействовать борьбе, которую вел венгерский народ за свою свободу и независимость.

Большим успехом у революционного народа Буды и Пешта пользовались пьесы на историческую тему, воскрешавшие в памяти венгров славные традиции борьбы за независимость. Национальный театр ввел в репертуар лучшие пьесы прошлого, а также вновь созданные произведения молодых драматургов. Эде Сиглигети заканчивает в это время героико-историческую драму «Пленение Ференца Ракоци II». Постановку этой пьесы в Национальном театре (1848) горячо встретили зрители и театральная критика. Один из рецензентов писал: «Ныне самая значительная параллель между прошлым и настоящим оказывает огромное влияние на публику, охваченную пылом сегодняшней освободительной борьбы».

В дни революции и национально-освободительной войны 1848—1849 годов подавляющее большинство венгерских актеров показало пример героизма и беззаветного служения народу. Складывался новый тип художника-гражданина, тесно связавшего свое творчество с передовыми идеями века. В первые дни общенародного подъема актеры откликнулись на призыв революционного правительства о сборе средств для армии и единодушно отдали отечеству весь свой с трудом собранный пенсионный фонд — 20 тысяч форинтов. В критический момент революции многие актеры добровольно вступили в ряды национально-освободительной армии.

МАДАЧ

Венгерская революция 1848 года окончилась поражением. 11 августа 1849 года революционное правительство Лайоша Кошута подало в отставку, возложив командование войсками на генерала Гергея. Спустя два дня Гергей под Вилагошем предательски сложил оружие перед австрийцами и пришедшей им на помощь стотысячной царской армией генерала Паскевича. За капитуляцией Венгрии немедленно последовала полная реставрация абсолютистского режима Габсбургов. В стране наступила полоса мрачной реакции.

Передовые люди всего мира — Маркс и Энгельс, Герцен, Чернышевский, Ибсен и другие — глубоко сочувствовали свободолюбивому венгерскому народу. Молодой Чернышевский — тогда еще студент Петербургского университета — записал в своем дневнике 10 августа 1849 года: «Победа над венграми прискорбна...» Эти слова выражали настроение лучших людей России, осуждавших внешнюю политику Николая I, этого «жандарма Европы».

Австрийские власти учинили дикую расправу над участниками революции, преследовали сторонников национальной независимости, установили в стране полицейский режим, названный народом по имени его вдохновителя австрийского министра Баха — «баховским режимом». Жестокий проводник этого режима в Венгрии генерал Хайнау хвастливо возвещал: «Сто лет больше не будет в Венгрии революции — клянусь в том головой!»

Режим самодержавия, установленный Габсбургами в Венгрии, вызывал недовольство все более широких общественных кругов. Не только трудовой народ, но и лучшие представители интеллигенции, несмотря на суровые преследования свободного слова, выступали против австрийской реакции. В числе их были писатель М. Йокан, создавший в эти годы драму «Дожа» о крестьянском восстании 1514 года, поэты М. Томпа, Я. Арань и М. Верешмарти, в своих стихах выражавшие глубокую скорбь по поводу национального бедствия, постигшего страну, и надежду на лучшие времена.

Однако, несмотря на отдельные прогрессивные явления, в венгерском искусстве этого времени царили настроения упадка и разочарованности. Честные барды Венгрии, связанные с народом, не желали петь того, что хотели услышать от них австрийские порабитители. На песню же о свободе был наложен запрет. Широкие слои венгерской интеллигенции охватило горькое чувство утраченных надежд. Все это на некоторое время задержало развитие и национального театра, бурный расцвет которого знаменовал собой предреволюционную эпоху и годы революции. Все прогрессивное, что, вопреки всему, было создано в этот мрачный период, уходило своими корнями в революционный 1848 год.

В этих сложных и противоречивых условиях протекало творчество выдающегося драматурга Имре Мадача (1823—1864), наиболее ярко выразившего настроения времени.

Его творчеству были свойственны глубокие противоречия: вера в прогресс и горькое разочарование в идеалах революции, призыв к борьбе и трагическое неведение дальнейших путей освободительного движения. Эти черты противоречивого миро-

воззрения Мадача с особой остротой проявились в философской драме «Трагедия человека» (1861), завоевавшей широкую известность далеко за пределами Венгрии.

«Трагедия человека», подобно гётевскому «Фаусту», написана в форме драматизированной поэмы. Это произведение венгерского неоромантика является единственным в своем роде примером в мировой драматургии, где объектом изображения служит вся история человечества — от зарождения, как то говорилось в Библии, до заката. Религиозно-библейская оболочка, в которую облакал Мадач свой замысел, лишь подчеркивала идеалистический характер его философии.

Главным героем трагедии выступает «прародитель человеческого рода» — Адам, олицетворяющий собой все человечество с его типическими стремлениями и страстями. Трагедия состоит из пятнадцати сцен. В первых трех сценах изгнанный всевышним с неба дух зла Люцифер задается демонической целью уничтожить человечество духовно и физически. Это будет достигнуто, если Люциферу удастся вселить отчаяние в душу первых людей на земле, убедить их в никчемности земного существования, тщетности всех их надежд и исканий, заставить их отказаться от борьбы за счастье на земле. Люцифер выбирает коварное средство для достижения своей цели. Он заражает Адама страстным желанием увидеть предстоящие судьбы человечества, чтобы узнать, ради чего стоит бороться и страдать. Любопытство Евы Люцифер раздражил вопросом: «Не поблекнет ли ее красота при многократном возрождении?» Со злой усмешкой Люцифер говорит в сторону, чтобы не слышал Адам: «Еще тебе от знания горько станет, ты взмолишься о прежней слепоте».

Погрузив первых людей на земле в сон, Люцифер проводит их через основные вехи человеческой истории, показывая тщетность и недостижимость идеалов каждой эпохи. В Египте Адам — фараон — разочаровывается в тщеславии рабовладельца, строящего потом и кровью своих рабов гигантскую пирамиду. В Древней Греции, в Афинах, Адам — вождь, полководец — становится жертвой демагогов, обвинивших его в честолюбии. Спасаясь от плахи, оскорбленный в лучших чувствах, Адам просит Люцифера вести его путем эгоистических утех и наслаждений, но римские оргии времен империи лишь вызывают отвращение Адама и Евы. Ни участие в крестовых походах, ни схоластика и ханжеская мораль христианской церкви, ни занятия наукой в лаборатории средневекового ученого Кеплера не приносят удовлетворения страждущей душе Адама.

«Придет ли время, которое откинет хлам рутины и даст простор свежим, всеокрушающим силам?..» — вопрошает Адам, и

как бы в ответ на это до его слуха доносятся звуки «Марсельезы». Начинается сцена девятая, где Адам в образе Дантона руководит французской буржуазной революцией. Но, поддавшись любовной страсти к дочери осужденного на смерть маркиза, Дантон—Адам из любимца толпы вскоре превращается в ее жертву, влекомую на гильотину.

Следует особо подчеркнуть, что во всей драме лишь эта сцена — видение французской революции — является единственной, вспоминая о которой после своего «пробуждения» Адам ощущает не горечь разочарования, а возвышающее чувство величия происшедшего.

Царство сознательной свободы и порядка, тот «новый мир, который неизбежно возникает к жизни, коль скоро, усвоив гения высокие идеи, человек в свободном слове даст выразиться мысли, царящей над осужденною к гибели рутинной», Адам-мыслитель ищет в капиталистическом Лондоне. Но и в этом «новом мире» вскоре вынужден жестоко разочароваться герой трагедии Мадача. Типичный капиталистический город поражает его своей алчностью, торговым духом чистогана, где все заняты лишь куплей-продажей, в основу которой положен скрытый обман. В лондонской сцене, являющейся лучшей в драме, Мадач поднимается до острокритического изобличения буржуазного строя с его глубокими контрастами между богатством и нищетой, с его продажной моралью, с несправедливым судом и лживой религией. Адам бежит из этого мира:

Я снова обманулся!
Свободой можно ли назвать, когда голодной смертью
Мрут сотни...

Покидая капиталистический город, Адам не теряет надежды найти вместо него такое общество людей, которое «совместно трудится», где господствует разум.

И этот день придет, я это чувствую и знаю.
Веди, веди меня в тот славный мир! —

обращается он к Люциферу.

В следующей сцене-грезе Мадач переносит Адама в мир будущего. Заимствуя терминологию социалистов-утопистов, Мадач называет его обществом «фаланстер». В изображении будущего сказалась историческая ограниченность мировоззрения Мадача. Далекий от представлений о научном социализме, он видел лишь несбыточность и абсурдность утопических мечтаний Сен-Симона и Фурье. В «фаланстере» Мадач по сути дела развенчивал наивные идеалы утопистов. Эта сцена давала впоследствии возможность реакционной критике двояко истолковывать

творчество великого венгерского поэта, представляя его пессимистом и политическим консерватором. Однако сам Мадач дал ответ лжеистолкователям, когда в одном из писем своему критику заявил, что он вовсе не хотел дать карикатуру на общество будущего, а стремился высмеять буржуазно-обывательские и утопические представления о нем.

Последние сцены этой монументальной трагедии показывают тщетность попыток Адама оторваться от земли, ибо, вопреки всем разочарованиям в жизни, только на ней он может вновь жить, бороться, «хотя и напрасно», без надежды достигнуть цель, но...

...Что такое цель?

Она конец героических всех усилий.

Цель — это смерть, а жизнь — одна борьба,

И в ней одной лишь цель

для человека!

Подлинная слабость Мадача проявилась не в сцене «фаланстера», а именно в этих словах художника, зовущих бороться без ясной цели, ради самой борьбы. Не случайно религиозно-мистическая оболочка драмы находит свое завершающее выражение в заключительной реплике Всевышнего существа, к которому обращается Адам за советом: «Верь и борись!»

При анализе драмы И. Мадача «Трагедия человека» надо учесть, что активным двигателем действия выступает по воле автора Люцифер — дух отрицания и мести. Он задался целью привести в отчаяние, уничтожить самое великое создание на земле — человека. Не поняв этой главной задачи Люцифера, нельзя правильно оценить содержание трагедии.

Главная ошибка, в которую впадали многочисленные буржуазные исследователи творчества Мадача, заключалась прежде всего в том, что «Трагедию человека» рассматривали как крайне пессимистическую поэму, исходя при этом из ложного взгляда, отождествлявшего мировоззрение отрицательного героя трагедии — Люцифера с мировоззрением самого автора. Они пытались навязать автору «Трагедии человека» стремление дать в картинах грез объективно верное и полное изображение различных эпох всемирной истории. На самом же деле Мадач показывал человеческую историю глазами Люцифера в нарочито сгущенных черных красках с целью подавить в Адаме веру в свои силы, в могущество разума, в возможность прогресса, с тем чтобы подвести человека к пропасти отчаяния и сбросить его в бездну, покончив раз и навсегда с человечеством на земле.

Если бы Мадач показал нам победу Люцифера над человеком, торжество его злого умысла, раскрытию которого посвящена большая часть пьесы, тогда еще было бы основание назы-

вать Мадача пессимистом. Однако замысел Мадача в том-то и заключался, что, несмотря на все свои демонические усилия, Люцифер в конце концов не достигает цели. Человек хотя и надломлен, но не побежден, он продолжает борьбу.

Написанная в годы реакции, в атмосфере упадка и разочарования в революционных идеалах, «Трагедия человека» как бы призывала современников Мадача не предаваться отчаянию, не терять веру в прогресс, не сдаваться на милость Люциферов настоящего и будущего, а продолжать борьбу, продолжать поиски счастья, уверовать в прогресс. Выраженное хотя и в столь абстрактной, идеалистической форме, это положительное содержание драмы Мадача было понято его лучшими современниками и сыграло большую позитивную роль в искусстве своего времени.

Именно за эти качества таланта венгерского драматурга его высоко ценил М. Горький, который на рубеже XX века внимательно ознакомился с главным трудом жизни Мадача «Трагедией человека» и выступил инициатором ее перевода на русский язык.

Сценическая история пьесы И. Мадача в Венгрии имеет глубокие корни. В силу своей внутренней противоречивости и сложности «Трагедия человека» до 1945 года неоднократно интерпретировалась в реакционном духе. В условиях хортистской Венгрии различные буржуазные режиссеры, отдавая дань времени, трактовали ее и как сугубо пессимистическое произведение, отрицающее человеческий прогресс вообще, и как средство антикоммунистической пропаганды. В 1937 году в фашистской Германии сцена Гамбургского театра, где шла пьеса, была увешана антисоветскими лозунгами. Были случаи и обратного порядка. Попытки прочесть «Трагедию человека» Мадача с передовых идейных позиций предпринимались в венгерском театре и раньше, до 1945 года, но они неизбежно оказывались ограниченными условиями времени. Большой интерес представляла режиссерская работа над пьесой Мадача прогрессивных режиссеров Э. Паулаи и Ш. Хевеши. Первая постановка «Трагедии человека» на открытой сцене в Сегеде режиссером Ф. Хонтом в 1937 году закончилась тем, что постановщик спектакля был привлечен хортистским судом по обвинению в коммунистической пропаганде. В 1947 году постановку «Трагедии человека» в Национальном театре Будапешта некоторые критики оценили как «фантазмагорическую сатиру на фашизм».

Итак, в крайних оценках этой пьесы не было недостатка. Этим и объясняется тот искусственно подогретый венгерской реакцией накануне 1956 года ажиотаж вокруг постановки «Трагедии человека» в Национальном театре Будапешта. С точки

зрения политической постановка была явно несвоевременной и поспешной. В конкретных венгерских условиях того времени спектакль объективно подогревал нездоровые страсти и содействовал ревизионистской вакханалии, характеризовавшей жизнь венгерского искусства накануне контрреволюционных событий, давал повод реакции для спекулятивной пропаганды. С другой стороны, снятие спектакля с репертуара могло быть расценено как капитуляция перед реакционной пропагандой и дало бы ей новый козырь. Так, казалось бы, узкий театроведческий вопрос превратился в острополитическую проблему.

Рост политической сознательности в стране после разгрома контрреволюционного мятежа, несомненные успехи в строительстве социализма открыли глаза многим людям Венгрии. Идеологический спор вокруг «Трагедии человека» решился самой жизнью.

После 1956 года спектакль «Трагедия человека» предоставляет возможность зрителям увидеть сильные и слабые стороны этого выдающегося произведения, наслаждаться выразительными массовыми сценами, реалистическими в своей монументальности декорациями, эпической игрой актеров.

Для нас творчество Мадача ценно прежде всего своими идеями активного гуманизма. Он выступил в «Трагедии человека» с критикой буржуазного общества, вскрыл противоречия между обещаниями идеологов буржуазии о равенстве, братстве, справедливости и наступившей «материальной и моральной нищетой» капиталистического строя, который угнетает и калечит человека. В этом и заключается главное положительное значение трагедии Мадача, передовые тенденции в творчестве которого вошли в прогрессивное наследие современной венгерской культуры.





УРЕШСКИЙ
И
СЛОВАЦКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Чешский народ вписал в историю человечества немало героических страниц.

В XIV веке Чехия была одной из самых культурных стран в Европе. Первый университет в Центральной Европе был открыт в Праге в 1348 году. Чехия дала основоположника новой педагогики Яна Амоса Коменского. Из недр чешского народа вышел великий социальный реформатор XV века Ян Гус — «организатор гнева и мести народа» (М. Горький). Связанные с его именем крестьянские войны (так называемое «гуситское движение») оказывали революционизирующее влияние на соседние европейские страны в течение ряда десятилетий.

Развитие чешского театра, начавшееся в XIII—XIV веках, было прервано возникшими в первые годы XV века продолжительными «гуситскими войнами». Гуситское движение развивалось в очень сложной обстановке. Внутренняя борьба между умеренной (чашники) и революционной (табориты) партиями сторонников Гуса осложнялась вмешательством в чешские дела сил европейской феодальной реакции, вторжением в Чехию иноземных войск. Длительный период внутренней и внешней борьбы временно был прерван нависшей угрозой турецкого завоевания, что привело к избранию чешским королем Фердинанда Габсбурга (1526). Став королем, Фердинанд перестал считаться с чешскими правами, повел борьбу против протестантов и для борьбы с национально-религиозной оппозицией призвал в Чехию иезуитов (1556). Деятельность Фердинанда и его преемни-

ков вызывала в стране все более усиливавшееся раздражение, которое в конце концов привело к восстанию 1618 года. Но во главе восстания стояли чешские дворяне, оно не было поддержано широкоими народными массами. Военные силы восставших были незначительны, и в 1620 году в битве при Белой Горе около Праги они были разбиты австрийцами.

В результате Белогорской битвы Чехия потеряла независимость и превратилась в австрийскую провинцию. Резко изменилось также экономическое и культурное положение страны. К концу Тридцатилетней войны (1648) Чехия была разорена и опустошена, ремесла и торговля пришли в крайний упадок. Из трех миллионов населения сохранилось только восемьсот тысяч человек.

Габсбурги всячески стремились уничтожить даже воспоминание о национально-культурной самостоятельности чешского народа. Немецкий язык был объявлен государственным языком, печатать и распространять чешские книги было запрещено. Все книги на чешском языке, вышедшие с 1414 до 1620 года, были объявлены еретическими, разыскивались и уничтожались. Чешский язык сохранялся только среди крестьян и ремесленников. Пражский университет был передан иезуитам.

В XVII и XVIII веках резко ухудшилось положение чешских крестьян. Крепостное право, налоговый гнет вызывали крупные крестьянские восстания, наиболее значительные из которых произошли в 1680 и в 1775 годах.

В области внутренней политики Габсбурги стремились к созданию централизованного государства посредством уничтожения особенностей уклада жизни всех народов, входивших в состав Австрийской империи. При Марии-Терезии (1740—1780) была введена общеземская подать, учреждена общеавстрийская армия, самоуправление заменялось назначаемой из Вены администрацией.

Германизация проводилась неуклонно и настойчиво. И все же чешский народ сумел сохранить свою национальную культуру, свой родной язык, идеи гусизма. В гусизме коренится демократизм чешского народа, он стал постоянной основой всего строя жизни народа, его стремлений, чаяний, идеологии. Национальное чешское возрождение, начавшееся во второй половине XVIII века, характеризуется национально-освободительной борьбой, и прежде всего борьбой против германизации.

Начало чешского национального возрождения связано с интенсивным развитием капиталистических отношений в стране, с развитием промышленности и увеличением численности пролетариата. Обострение классовых противоречий сочеталось с противоречиями национальными, так как преобладающую роль в

Чехии играл немецкий капитал. Чешское возрождение и характерное для него начало освободительной борьбы обусловлено развитием чешской мелкой буржуазии и вышедшей из ее среды интеллигенции, в значительной мере воспринявшей идеи эпохи Просвещения.

Деятельность чешских просветителей, получивших название «будителей», была направлена прежде всего на возрождение чешской национальной культуры. Основное внимание первых будителей было обращено на развитие и защиту родного языка. В Пражском университете впервые после утраты Чехией независимости была открыта кафедра чешского языка (1792). Чешское возрождение выдвинуло большое число крупных ученых — филологов и историков, среди которых нужно назвать основоположника славянской филологии И. Добровского, автора «Словаря чешского языка, старого и нового», историка Ф. Палацко, автора «Истории чешского народа», историка и филолога П. Шафарика. С будительским движением был связан и расцвет чешской поэзии и прозы первой половины XIX века.

Таким образом, подъем национального движения послужил могучим толчком для развития почти угаснувшей к XVIII веку чешской культуры. «В первую минуту, как потерявшийся палач приподнял свою руку и дал жертве немного вздохнуть, в начале нашего века, явилась целая чешская литература»¹, — писал А. И. Герцен. Особенности будительского движения в 1830—1840-е годы определялись нарастающим революционно-освободительным движением в Европе и самой Чехии. На общественную арену выступает новое молодое поколение будителей из среды мелкобуржуазной интеллигенции, тесно связанное с трудовым народом. Йозеф Каэтан Тыл, Карел Гавличек Боровский, Карел Сабина, Йозеф Вацлав Фрич, Божена Немцова и другие не только посвятили свою литературную и театральную деятельность отражению народных дум и чаяний, но стали непосредственными участниками, а некоторые из них даже руководителями революционного движения 1848 года. Эхо февральской революции прокатилось по всей Чехии. Подъем революционных событий в Вене вызвал живейший отклик среди населения Праги. Демократическая общественность активно вступает в борьбу за национальную независимость Чехии. Пражское восстание 12—17 июня 1848 года было кульминационным пунктом национально-освободительной борьбы чешского народа в первой половине XIX века. В результате разобщенности пролетариата, отсутствия единого руководства и предательской политики либеральной буржуазии оно потерпело поражение. В дни

¹ А. И. Герцен, Собр. соч., в тридцати томах, т. XIV, стр. 102.

пражского восстания многие патриоты-будители, вместе с рабочими и ремесленниками сражались на баррикадах за права народа. Сформировавшись в условиях борьбы против австрийского порабощения, чешская литература и искусство явились средствами выражения протеста народа против национального гнета, средствами выражения его стремления к свободе и независимости. Особенно большая роль в этом принадлежит чешскому театру. «Мы, чехи и словаки,— говорил крупнейший деятель чехословацкой культуры Зденек Неедлы,— очень сильно ощущали воздействие театра во все периоды нашей национальной истории... В то время когда у нас не было никакой политической трибуны, театр выполнял ее задачи».

Возникновение нового чешского театра относится к началу чешского национального возрождения.

Политика Габсбургов, стремившихся «искоренить» национальную культуру чешского народа, отрицательно сказалась на развитии чешского театра. Зачатки светского народного театра (см. т. 1, стр. 64—65) заглохли, не успев принять законченную форму. Народный театр уцелел лишь в виде любительского театра. Продолжал свою деятельность иезуитский театр, распространяя религиозную пропаганду и все больше причудливых зрительских эффектов. С начала XVIII века значительно усиливается приток иностранных гастрольных трупп.

Прага XVIII века была крупным центром музыкально-театральной культуры, но центром не чешским, а австро-немецким. Драматические и оперные представления давались на немецком, французском и итальянском языках и предназначались для господствовавшего в Праге немецкого населения, преимущественно для его привилегированной части.

Театральная жизнь Праги в XVIII веке сводилась к двум основным потокам. Драматический театр опирался на немецкий репертуар, исполнявшийся обычно посредственными немецкими актерами. Этот театр ориентировался на средние слои населения, в основном на немцев или онемеченных чехов. Итальянский оперный театр, начавшийся с торжественных придворных представлений, поддерживался немецкой и чешской аристократией. Поставленный в явно привилегированное положение, оперный театр располагал большими финансовыми возможностями, что сказывалось в пышности декоративного оформления, для которого приглашались такие декораторы, как Дж. Библиена, и в участии крупнейших певцов и музыкантов.

Процесс становления нового чешского театра протекал медленно и в очень сложных условиях. Большим затруднением для театральных деятелей периода будительского движения было

отсутствии национальной драматургии и национальных актерских кадров.

В 1737 году пражский магистрат построил первое постоянное театральное здание для публичных представлений. Это был театр «В Котцих», предназначенный для оперных спектаклей и потому называвшийся также Оперным домом, хотя позднее в нем играли и драматические труппы. В 1760-х годах открылся театр в Туновском доме, где давались драматические представления на немецком языке.

Приезд в 1769 году в Прагу французской труппы, начавшей играть «В Котцих», отвлек зрителей от немецких представлений. Чтобы поправить свои дела и привлечь зрителей-чехов, немецкий антрепренер решил дать представление на чешском языке. В 1771 году под названием «Князь Гонзик» была поставлена переведенная с немецкого на чешский язык одноактная шутка Крюгера «Герцог Михель».

Спектакль собрал полный зрительный зал, но не оправдал ожиданий зрителя и успеха не имел. Причиной был неумелый и грубый перевод, особенно же неправильное произношение чешского текста немецкими актерами. Но важен был самый факт этой постановки, потому что в ней впервые со сцены публичного театра зазвучала чешская речь.

В 1783 году постановкой «Эмили Галотти» Лессинга открылся Ностицкий национальный театр, также предназначавшийся для немецких спектаклей. Но в 1785 году немецкий антрепренер Булла по коммерческим соображениям обратился к представлениям на чешском языке. Первым таким спектаклем была переводная драма венского актера Штефана «Дезертир из сыновней любви». Эта постановка имела большой успех в кругах чешских патриотов.

Прочный успех чешских представлений привел к тому, что пражское городское самоуправление построило театральное здание в центре города на Конном рынке (теперешняя Вацлавская площадь). Это деревянное здание, очень примитивное и похожее на большой сарай, получило название «Боуда». Спектакли в театре Боуда начались в июле 1786 года, причем четыре раза в неделю давались представления на чешском языке, а два раза — на немецком. Преобладание чешских спектаклей было огромным достижением чешских патриотов. Оно как бы символизировало протест против австро-немецкого засилия, говорило об укреплении чешского национального самосознания. Это обеспечивало успех чешских представлений, стимулировало развитие творческой и переводческой деятельности чешских драматургов. За три года существования театра Боуда в нем было поставлено около трехсот оригинальных и переводных пьес на



Прага. Конный рынок в конце XVIII века. Справа был построен театр Боуда

чешском языке. Репертуар был очень пестрым — комедии, в которых изображались местные нравы, сентиментальные драмы, патетические рыцарские трагедии и мелодрамы.

Неизменно возрастающий успех и популярность чешских представлений вызывали недовольство немецких антрепренеров, всегда находивших поддержку австрийской администрации. Началась долгая и упорная борьба немецких трупп против чешского театра, закончившаяся решением муниципалитета снести здание театра Боуда (1789).

Кратковременное существование театра Боуда исторически чрезвычайно важно. Здесь было заложено основание чешского театра. На подмостках Боуда сплотились и прошли начальную школу первые чешские актеры, увидели свои произведения первые чешские драматурги. Но наиболее существенным был тот факт, что чешская буржуазия осознала необходимость иметь свой национальный театр, служащий ее интересам. Она стремилась опереться на народные массы, привлечь их на свою сторону в национально-освободительной борьбе и поэтому утверждала в искусстве демократические тенденции.

После уничтожения здания театра Боуда труппа его перешла в новое помещение в бывшем монастыре Гибернских фран-

дисканцев на Капуцинской площади. Так возник новый чешский театр «У Гибернов», просуществовавший с 1789 по 1802 год.

Этот театр быстро стал самым популярным в Праге. Продолжая традиции театра Боуда, он в первые годы своей деятельности развивался в явной оппозиции к аристократическому Ностицкому театру, вырастая в народный театр с отчетливыми национально-демократическими тенденциями.

Таким образом, уже в конце XVIII века театральная жизнь Праги развивается в двух направлениях. Первое было представлено Ностицким театром, где шли главным образом оперы, а в драме господствовал немецкий репертуар. Второе было представлено театром «У Гибернов», где утвердился чешский репертуар с демократическими тенденциями. Это был театр, стоявший на просветительских позициях будительства и обращавшийся вначале к широким кругам чешского населения. Однако наступившая в 1790-х годах и все усиливавшаяся реакция, вызванная страхом перед буржуазной революцией во Франции, способствовала упадку чешского театра. Он подвергся все более придирчивой полицейской опеке, лишился возможности ставить прогрессивные по своей идейной направленности пьесы. После 1791 года демократические боевые тенденции театра «У Гибернов» ослабевают и в дальнейшем совершенно исчезают.

ДРАМАТУРГИЯ

История новой чешской национальной драматургии начинается 10 января 1786 года, когда была поставлена первая оригинальная драма Вацлава Тама «Бжетислав и Йитка, или Похищение из монастыря». В этой несохранившейся пьесе автор впервые обратился к разработке национального сюжета на чешском языке.

Отсутствие драматургического опыта у чешских авторов было причиной того, что большинство пьес в репертуаре театров Боуда и «У Гибернов» было слабо в художественном отношении. Чаще всего это переделки плохих, второстепенных немецких пьес, дополненные патриотическими вставками и историческими эпизодами. И все же чешский театр пользовался неизменной любовью зрителей — там свободно звучала родная речь и действовали персонажи, напоминавшие зрителям об утраченной независимости. Поэтому чешские спектакли приобретали характер национального праздника.

В чешской драматургии с самого начала ее развития ясно наметились две линии — историко-патриотическая и бытовая, черпающая свои сюжеты из городской и крестьянской жизни.

Уже в первые годы существования чешского театра можно назвать несколько пьес, выделявшихся над общим низким уровнем репертуара своими художественными достоинствами и особенно своим общественным, будительским звучанием.

Из ранних исторических драм до нас дошла только одна — пользовавшаяся большим успехом отечественная оригинальная пьеса в пяти актах «Олдржих и Божена» (1789) актера А. Зимы. В ней автор разработал популярный сюжет, взятый из чешских исторических легенд и широко использованный потом в кукольном театре, о том, как князь Олдржих выбрал себе в жены прекрасную крестьянскую девушку. Пьеса обладала сценическими достоинствами и привлекала зрителей своей демократической тенденцией. В ней крестьяне требуют для себя одинаковых с панами прав на том основании, что они являются для князя более надежной опорой, чем придворные, и князь стоит на их стороне.

Городскую и дворянскую жизнь изображал в своих комедиях один из выдающихся деятелей раннего чешского театра Проккоп Шедивый (1764—1810). Особенным успехом пользовалась его комедия «Пражские пивовары», живо и с правдивыми деталями показывающая жизнь, нравы и даже ремесло пивоваров. Будительские тенденции сказываются в его теоретической работе — Шедивому принадлежит заслуга первого теоретического обоснования задач чешского театра. В своем трактате, следуя просветительским установкам Шиллера, но применяя их к чешской действительности, Шедивый рассматривал театр как воспитательное учреждение. Он утверждал, что театр должен содействовать укреплению национального самосознания чехов, воспитывать любовь к родине, должен развивать интерес к народной жизни, к национальному прошлому и таким путем организовывать своего зрителя на борьбу прежде всего против немецкой культурной агрессии.

Большую роль в борьбе за национальный театр сыграли братья Тамы, видные представители будительского движения. Старший из братьев, Карел, во многом содействовал организации чешских представлений. Он познакомил чехов с выдающимися произведениями мировой драматургии — переводами «Макбета» Шекспира и «Разбойников» Шиллера.

Еще большее значение в становлении нового чешского театра принадлежит Вацлаву Таму (1765—1816), отдавшему все свои силы и неистощимую энергию делу национального возрождения. Вацлав Там видел в чешской сцене трибуну, с кото-



Сословный театр

рой должен был на родном, всем понятном языке звучать призыв к защите своей национальной культуры, к борьбе за восстановление былой независимости. Утверждению национального театра В. Там служил как драматург и актер, как глава труппы и руководитель театра. Заботясь о пополнении репертуара, В. Там переводил много драм с немецкого.

В оригинальной драматургии В. Тама, известной нам только по названиям пьес, преобладали историко-патриотические сюжеты — именно он явился основоположником этого направления, наиболее характерного для чешской драматургии всего XIX века.

Принципы общественного служения родине лежали также в основе деятельности В. Тама как руководителя театра и актера. Помимо создания театра в Праге В. Там организовывал небольшие бродячие труппы, разносившие будительские идеи по провинции. Деятельное участие в работе этих трупп принимал В. Там в качестве актера. В 1789 году чешский сейм приобрел Ностицкий театр, получивший теперь новое название — Сословный театр. В нем по-прежнему господствовал итальянский оперный репертуар, а также драматический репертуар на немецком языке.

Чешские представления, дававшиеся в Сословном театре по воскресеньям днем, в 1809 году были запрещены. Но чешский театр продолжал существовать благодаря деятельности много-

численных любительских кружков и бродячих трупп. Потребность чешского населения в национальном театре проявилась в организации Общества любителей чешского театра (1812). Обществу было разрешено давать спектакли на чешском языке в Сословном театре с благотворительной целью и при условии занимать сцену не более двух часов. Руководителем общества и этих спектаклей был избран опытный в театральном деле Ян Непомук Штепанек (1783—1844), актер и плодовитый драматург.

Таким образом, первая четверть XIX века в истории чешского театра была периодом упорной борьбы за право существования национального театра. Нормальная работа чешского театра оборвалась в 1802 году с ликвидацией театра «У Гибернов», после чего наступил длительный период более или менее случайных любительских спектаклей, продолжавшийся до 1824 года. В этой борьбе, несмотря на сильное противодействие, чинимое австрийской администрацией и онемеченной верхушкой чешского общества, вырабатывалась национальная драматургия, формировались ее основные направления. Уже в этот период в творчестве Штепанека и Клицперы отчетливо наметились в ее развитии две антагонистические линии.

Театральная деятельность Штепанека началась в любительском кружке, где он выдвинулся как талантливый актер. Ему принадлежат более сотни переводов и переложений, от которых Штепанек постепенно переходил к самостоятельному творчеству. Им было написано около двадцати оригинальных пьес. Некоторые из них пользовались большим успехом и долго удерживались в репертуаре. Таковы драма «Осада Праги шведами» (1812), восхваляющая храбрость пражских студентов и горожан в 1648 году, и особенно фарс «Чех и немец» (1816) с удачно построенной интригой и живо развивающимся действием. В качестве комедийного приема в фарсе использовано смешение немецкого и чешского языков.

Штепанек стремился направить чешскую драматургию по пути оправдания чешской действительности, примирения с нею. Он изображал мещанский быт с позиций самого мещанства, отражая в своем творчестве идеологию мелкой и средней буржуазии. Драмы Штепанека не призывали к возрождению чешского народа, чешской культуры. Именно это и вызывало резкую критику деятельности Штепанека как драматурга и руководителя театра со стороны наиболее передовых представителей чешского возрождения, обвинявших его в недостаточно национальном характере репертуара.

Общий подъем национально-освободительного движения, связанный с укреплением позиций чешской буржуазии, разви-

тие чешской общественной мысли, существование любительских театров в провинции — все это повело к тому, что в 1824 году Сословный театр ввел регулярные чешские представления. Руководителем всей административной жизнью театра и специально чешскими представлениями был приглашен Штепанек, драмы которого составляли основу чешского репертуара. В репертуаре сказывалось влияние Вены — наряду с пьесами Ф. Раймунда на чешскую сцену проникали произведения Коцебу, Раупаха, Тёпфера. Эта проводимая Штепанеком репертуарная политика вызвала резкие протесты со стороны нарождавшейся театральной критики, под воздействием которой Штепанек начинает включать в репертуар переводы классиков — произведения Шиллера («Разбойники»), Мольера («Лекарь поневоле»), Шекспира («Угрошение строптивой»).

Наиболее важным в деятельности Штепанека было его умение собрать вокруг себя в любительской труппе талантливых и преданных делу людей. Из актеров его труппы выделялись Антонин Шванда, Франтишек Клицпера, Антонин Вильд. Позднее к ним присоединилась группа молодежи, среди которой был младший Клицпера — Вацлав и ставшая позже его женой Анна Швамберкова, одна из выдающихся актрис середины XIX века.

Общество любителей чешского театра за период с 1812 до конца 1815 года осуществило на сцене Сословного театра постановку двадцати пьес; автором большинства был Штепанек.

В труппе, руководимой Штепанеком, начал развиваться большой художественный талант Вацлава Климента Клицперы (1792—1859). Вацлав Клицпера пошел в своем искусстве иным путем. Глубокий интерес к народной жизни и к национальному прошлому в работах выдающихся ученых того времени определял и творчество Клицперы. Значительно полнее В. Тама и с большим художественным совершенством он утверждал в 1820—1830-х годах в чешской драматургии прогрессивную идеологию будительства. Демократические и национально-патриотические тенденции, намеченные Тамом, в творчестве Клицперы получили дальнейшее развитие и вполне отчетливое выражение. Именно они позднее стали преобладающими, тогда как направление, намеченное Штепанеком, не получило широкого распространения.

Сын провинциального портного, Клицпера с трудом добился возможности получить образование. Будучи студентом философского факультета Пражского университета, Клицпера начал выступать в любительских спектаклях, а затем вступил в Общество любителей чешского театра, став одним из активнейших его членов. Хорошее знание театра впоследствии положительно сказалось в его драматургии.

В 1819 году Клицпера был назначен учителем гимназии в Градце Кралове, где и жил до 1846 года, оторванный от театральной жизни Праги. В эти годы, когда Клицпера руководил созданным им кружком местных любителей, и были написаны лучшие его произведения. В 1846 году он был переведен преподавателем в Прагу, где в 1852 году занял должность директора академической гимназии.

В истории чешского театра В. К. Клицпера занимает видное место прежде всего как первый крупный драматург, создатель национальной комедии, обладающей большими художественными и сценическими достоинствами. Не имея в отечественной драматургии предшественников, он сам создавал литературные традиции. Клицпера написал более шестидесяти разнообразных по сюжетам драм и комедий, причем многие из них не потеряли своего значения до настоящего времени и удержались в репертуаре чешского театра.

В творчестве Клицперы намечается, хотя и очень робко, показ социальных противоречий, выявляются демократические тенденции драматургии, интерес к изображению жизни крестьян, городских ремесленников, чешского студенчества. Устанавливается также и характерный для последующей драматургии принцип реалистического изображения действительности.

Сюжеты его пьес всегда очень просты, интрига развивается прямолинейно, без осложняющих эпизодов. Но при этом произведения его отличаются реалистическим изображением хорошо знакомого автору быта, тонким юмором и комизмом положений.

Первое произведение Клицперы, драма «Бланик», появилось в 1813 году, за ним последовали бытовые комедии: «Комедия на мосту», «Каждый что-нибудь для родины», разоблачающая фальшивый и эгоистичный «патриотизм» богатых горожан, «Злой олень» (1848), произведение, в котором отразились события революции 1848 года, пьесы из народной жизни («Птицелов»), на сюжеты, взятые из литературы («Локетские колокола», «Опатовицкий клад»).

Комедии Клицперы по своему характеру близки к фарсам, драматизованным анекдотам, как «Волшебная шляпа» (1817) или «Роговин четырехугольный» (1821). Но в то же время они не лишены элементов сатиры. Так, в «Роговине» явно сатирическими чертами изображен основной персонаж, в котором высмеивается чванство и надутое самомнение богатого провинциального мещанина. В «Волшебной шляпе» бедным студентом противопоставлен богатый и жадный лавочник. Несколько особое положение занимает «Адриан из Ржимса» (1817). Это ры-



Вацлав Климент Клицпера

царская комедия, сатирическое жало которой направлено против модного и необычайно распространенного в то время жанра рыцарских драм, особенно процветавшего в немецких труппах. Герой комедии, молодой Адриан, показан как пародия на шаблонных героев рыцарской драмы.

Под влиянием усиливающегося интереса к национальному прошлому, используя работы чешских историков, Клицпера обращается к исторической тематике. В 1824 году появляется его трагедия в стихах «Собеслав, крестьянский князь», считавшаяся одним из лучших произведений писателя в этом жанре. В ней изображено вступление Собеслава II на чешский княжеский престол, его борьба с чешской знатью и падение. Кроме «Собеслава» к историко-патриотическому жанру относятся его драмы «Божена», «Святослав, последний Святополкович», «Элишка Пжемысловна» и другие. Однако исторические драмы Клицпера в художественном отношении значительно слабее его бытовых комедий, подкупающих своей искренностью, простотой и демократическими тенденциями автора.

Клицпера принадлежал к той группе чешской интеллигенции, которая была связана с народными массами и свои силы и знания посвящала просвещению этих масс. Такой задаче было подчинено и его драматическое творчество, имевшее для своего времени прогрессивное значение, ограниченное, однако, политическими взглядами Клицпера. Эта ограниченность проявилась во время революции 1848 года, когда Клицпера примкнул к наиболее умеренной партии, чем вызвал резкие упреки со стороны активных участников революционного движения.

В конце 1820-х годов в Чехии появляется театральная критика. Одним из первых и наиболее серьезных ее представителей был Иосиф Красослав Хмелевский, начавший борьбу против всяких проявлений вульгарности и грубости на сцене. Возникает также несколько периодических изданий, уделявших большое внимание работе театра. Оценивая театр с точки зрения наиболее прогрессивных представителей чешского возрождения, критика играла большую роль в деле повышения идейного и художественного уровня постановок и чешской драматургии.

В 1820-х годах происходит усвоение новых для Чехии форм драмы, сочетающей эстетические принципы классицизма и романтической трагедии рока.

Видным представителем этого направления был Франтишек Туринский (1797—1852), написавший трагедию «Ангелина» (1821), построенную по правилам классицистской поэтики. Проникновение в чешскую драматургию классицистских канонов имело большое значение — присущая классицизму четкость композиции, правила единств заставляли драматургов обра-

щать больше внимания на разработку композиции драмы, содействовали выработке драматургической техники. В этом отношении трагедия Туринского могла оказать положительное влияние. Но сценического значения «Ангелина» не имела, она даже не была поставлена при жизни автора. Сюжет трагедии был лишен актуальности, действие развивалось в Италии, и в нем лирическая сторона преобладала над драматической. Не имели сценического значения и другие драмы Туринского.

Карел Симеон Махачек (1799—1847), больше известный как переводчик древних классиков и драм Гёте и Шиллера, дебютировал в качестве драматурга написанной рифмованными стихами комедией «Женихи» (1824) — пародией на рыцарские драмы. Эта комедия долгое время пользовалась большим успехом у зрителей. Наиболее серьезное и значительное произведение Махачека — трагедия «Цавиш Витковец» (1837). Своей трагедией, написанной с соблюдением классицистских единств, Махачек стремился ослабить влияние в Чехии драмы Грильпарцера «Величие и падение короля Оттокара», написанной на тот же сюжет, но отступавшей от исторической действительности.

Грильпарцер в своей драме объяснял поступки чешского магната и мнимого чешского минезингера, мужа королевы-вдовы Кунгуты, Цавиша из Факельштейна болезненной гордостью, изображал его расчетливо преследующим личные корыстные цели, принижая таким образом личность популярного героя чешской истории. В противоположность этому Махачек, опираясь на «Историю чешского народа» Палацкокого, создал благородный образ Цавиша. Его действия проникнуты высокими национально-патриотическими стремлениями — он старается не допустить проникновения в страну иноземцев, стремится сделать чешскую корону независимой от Германской империи. При такой трактовке глубоко трагична его гибель — он был обезглавлен своим пасынком, королем Вацлавом II. Характер Цавиша был задуман Махачеком очень глубоко, однако автор не смог раскрыть в драме всю многосторонность этого сложного образа. В драме есть отдельные яркие куски, но в целом ей недоставало жизненной правдивости, образ Цавиша получился расплывчатым и малодейственным. Эти недостатки трагедии помешали ей, как и многим другим драмам того периода, пережить свое время. Полемика Махачека с Грильпарцером имела принципиальный характер, ибо уже в ней проявились, хотя и на самом начальном этапе, две линии чешского романтизма. Одна из них была связана с немецким влиянием и не была сколько-нибудь плодотворной для

театра, другая же уходила корнями в национально-освободительное движение и была связана с идеалом патриотизма.

Своеобразие романтизма в Чехии, как и во многих странах Восточной Европы, обусловлено тем, что он сформировался здесь не после победоносной или исчерпавшей свои возможности буржуазной революции, не в условиях обнаружения противоречий буржуазного строя, а в обстановке национального гнета и еще сильного феодализма, сковывающего общественный прогресс. Неясность перспектив еще слабо обозначенного буржуазного развития приводила к тому, что передовые деятели стран Восточной Европы нередко питали иллюзорные надежды на возможность найти своеобразный вариант общественного развития, избежать противоречий, присущих буржуазному обществу.

Поэтому для чешского романтизма характерен герой — гражданин, патриот, участник национальной борьбы. Центральной для чешских романтиков стала не проблема неразрешимого конфликта между личностью и обществом, столь характерная для европейского романтизма, но тема гражданского долга личности, утверждение примата общественного интереса над частным. Эти черты наглядно проявились в творчестве Й. К. Тыла.

ТЫЛ

Крупнейшим драматургом и театральным деятелем второй четверти XIX века, явившимся подлинным основателем нового чешского театра, был Йозеф Каэтан Тыл (1808—1856). Его драматургия и вся его многообразная театральная деятельность с необычайной полнотой отразили и состояние чешского театра, и общественные настроения 1830—1840-х годов. В эти годы будительское движение принимает более активный характер. Отчетливее проявляются демократические тенденции, начинается подготовка революции 1848 года. Будучи видным представителем этого второго периода будительства, совмещая театральную работу с работой публициста, Тыл создавал свои драмы в постоянной и органической связи с общественной жизнью страны, с быстро развивавшимся чешским театром, в постоянном общении с крупнейшими актерами и писателями своего времени.

Продолжая традиции Клицперы, Тыл выступил значительно более зрелым мастером. Драматургическая и разносторонняя театральная деятельность обеспечила Тылу в истории чешского театра такое же выдающееся место, какое занимают



Йозеф Каэтан Тыл

в чешской литературе Божена Немцова и в музыке Бедржих Сметана. Талантливый драматург, Тыл в то же время был и актером, руководителем театра, организатором и главой странствующей труппы. Любимому делу Тыл отдавал все свои силы, весь энтузиазм, не падая духом и не прекращая борьбы за родной театр в самые трудные для него времена.

Хорошо разбираясь в общественно-политической обстановке и разделяя взгляды наиболее передовых деятелей чешского возрождения, Тыл был глубоко убежден, что театр в Чехии должен быть прежде всего школой жизни и живой трибуной новой, нарождающейся общественности. «Театр есть жизнь и уходит в жизнь» — это основное положение Тыла. Вся его деятельность была направлена к тому, чтобы сделать театр выразителем чешского национального сознания, отражением народной жизни, чаяний и стремлений широких народных масс — «каждым нашим шагом должны руководить любовь к народу и мысль об его счастье». Демократические тенденции, вообще характерные для чешского театра и драматургии, в творчестве Тыла проявляются с особенной отчетливостью.

Йозеф Каэтан Тыл родился в Кутной Горе. Отец его был музыкантом в военном оркестре чешского пехотного полка. Он воспитал в сыне горячую любовь к искусству. Уже в тринадцатилетнем возрасте Тыл написал пьесу на сюжет из истории родного города. Получив начальное образование в местной школе, Тыл поступил в академическую гимназию в Праге (1822), где преподавание велось на немецком языке. Не закончив курса в академической гимназии, он перешел в Градец Кралов (1827), куда его привлекло преподавание Клицперы. Тыл указывает, что первым его литературным кумиром был Клицпера, которому он поверял свои ранние литературные опыты.

По окончании гимназии Тыл поступил в Пражский университет, но пробыл в нем всего один год. Увлечись театром, он целиком отдался сценической деятельности, присоединившись к одной из бродивших по провинции любительских трупп (1829). В 1830 году он уже выступает в качестве любителя на сцене Сословного театра, придя сюда с хорошим опытом, приобретенным в странствующей труппе. С этого времени и начинается активная работа Тыла как драматурга и театрального деятеля.

Его драматургическое творчество можно разделить на три периода. На первом этапе Тыл еще не был свободен от старых традиций, от явного влияния Клицперы. Второй период начинается с 1834 года, когда Тыл вырастает в зрелого мастера и когда отчетливо определяется его творческий облик. К третьему периоду (после 1847 года) относятся лучшие драмы Тыла,

в которых он выступает смелым трибуном пробуждающихся народных масс.

Богатое драматургическое наследие Тыла можно разделить на три основные группы: драмы народно-бытовые, сказочные и исторические.

После сентиментально-романтических пьес первого периода в творчестве Тыла отчетливо проявляется его переход к правдивому изображению народной жизни, современной чешской действительности. В комедии «Фидловачка» (1834) — так назывался традиционный праздник пражских сапожников, справлявшийся в среду на пасхальной неделе, — даны живые, яркие картины жизни различных слоев пражского общества. В этой комедии Тыл показывает моральную убожество и внутреннюю пустоту онемеченного пражского мещанства, противопоставляя ему представителей трудового народа, мелких ремесленников, оставшихся верными хранителями и защитниками родного языка, как здоровое ядро общества, как прочную основу национального развития. В этом сказались характерные для всего творчества Тыла черты — его демократизм и стремление к реалистическому изображению действительности.

В последнем действии «Фидловачки» среди веселящихся участников праздника появляется слепой скрипач и поет песню, начинающуюся словами: «Где родина моя?» Музыка к этой песне была написана композитором Франтишекком Шкрупом, автором первой чешской оперы «Проволочник» (1825). «Фидловачка» пользовалась большим успехом, а песня стала настолько популярной, что в 1918 году она вошла как составная часть в государственный гимн Чехословацкой Республики.

В своих народно-бытовых драмах Тыл сумел дать широкую картину жизни различных слоев чешского общества. В отличие от Клицперы, для изображения действительности Тыл не пользуется формой комедии, построенной на забавном анекдоте, а находит острые, полные драматизма сюжеты, помогающие ему показать всю сложность противоречий современности. Он отнюдь не старается в своих драмах сгладить эти противоречия, скорее наоборот, он стремится подчеркнуть их, выдвинуть на первый план.

Если в «Фидловачке» Тыл, любуясь жизнерадостностью неунывающего чешского народа, показал его с праздничной стороны, то в следующих пьесах, написанных им в 1840-е годы, драматург раскрывает будни своего народа. К таким пьесам относятся «Пражский кутила», «Дочь поджигателя» (1848), «Банкрот» (1847), «Бедный комедиант» (1848). При всем сюжетном различии эти пьесы объединяет постановка в них общественных проблем и сходное решение конфликтов.

Тыл постоянно подчеркивал мысль о социальном неравенстве, мысль о том, что полное национальное единство чехов не исключает их разделения на богатых и бедных. Однако к пониманию непримиримости антагонистических классов Тыл в это время не дошел. Не поняв необходимости социальной борьбы, Тыл пытается дать моральное разрешение всех экономических и политических противоречий. Этим и объясняется появление в его ранних пьесах образов «хороших» и «плохих» богачей. Будучи представителем либерально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции, Тыл понимал, что на смену отмирающему дворянству пришел более жизнеспособный новый класс — буржуазия, на которую Тыл и его единомышленники возлагали большие надежды. Вместе с тем Тыл видел, что этот новый класс не уничтожил социального неравенства. Подобно европейским просветителям XVIII века, Тыл ратовал за нравственное, моральное равноправие всех слоев общества, но, в отличие от них, стремился подчеркнуть, что «низкие» социальные слои гораздо благороднее, душевно богаче стоящих над ними общественных слоев.

В рассматриваемых пьесах действие, как правило, происходит в кругу семьи, основной их идеей становится идея нравственности, семейной добродетели. Некоторые из них можно было бы, подобно просветительским пьесам, назвать буржуазными драмами. «Пражский кутила» представляет в этом смысле особенно наглядный образец. Но не в нравоучительных сентенциях, а в показе пражской бедноты, ее трудовых будней, ее морального превосходства над миром имущих заключается интерес «Пражского кутилы». Поэтому наиболее удачными образами пьесы являются второстепенные персонажи: слесарь-подмастерье Филипп, поденщица Гаврдова и некоторые другие, а наиболее яркими сценами — сцены на улице, и лучшая из них — столкновение подмастерья Филиппа с хозяином Ягодой. «Толстый мужчина, — как сказано в ремарке, — в модном костюме, с тростью с золотым набадашником» набрасывается на своего работника и бьет его за то, что тот, встретив своего отца, на минуту отвлекся от работы. Возмущенный Филипп заявляет о своем уходе. Столпившиеся пражане возгласами одобрения поддерживают честного и смелого юношу. Под грозные крики и улюлюканье толпы Ягода вынужден retirроваться.

Этот короткий, но выразительный эпизод свидетельствует о том, что мысль о социальном неравенстве начинала беспокоить Тyla. Со всей яркостью она раскрылась в лучшей из пьес рассматриваемой группы — «Дочь поджигателя». Здесь четко вырисовываются два противоположных мира — мир беспощад-

ных и бездушных хищников, для которых все ценности измеряются золотом, и мир бедных, униженных и оскорбленных, которых отличает богатство души, благородство, великодушие и самоотверженность. Но достоинство пьесы не только в этом. Ее героиней впервые в чешской драматургии становится простая служанка, деревенская девушка Розарка, судьба которой глубоко волнует автора. По своим внутренним качествам Розарка несравнимо лучше окружающих ее людей. Способная на подлинное самопожертвование, она без всякого колебания идет в тюрьму за преступление своего отца. Но Розарка умеет и постоять за себя. С гневом и возмущением она отвергает предложение богатого барышника Подлесского сделаться за долги отца его наложницей. И в этом отказе открыто звучит протест простого человека против стремления имущих растоптать его честь и оскорбить его достоинство. Образ Розарки Валентовой, умной, сердечной, глубоко чувствующей и в то же время мужественной и смелой девушки из народа, — один из самых обаятельных женских образов во всей драматургии Тыла.

На опыте своих чешских предшественников, особенно Клицперы, Тыл учился драматургической технике. Немалую роль в этом сыграла также и его работа над переводами. Для пополнения репертуара он перевел в этот период ряд пьес Шекспира («Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Генрих IV»), а также много произведений популярных в его время драматургов — Ифланда, Коцебу, Раупаха.

Вторую группу составляют сказочные пьесы Тыла, к которым относятся «Волынщик из Стракониц» (1847), «Видение Иржика» (1849), «Упрямая женщина» (1849), «Черт на земле» (1850) и «Лесная панна» (1850).

Этими пьесами Тыл утвердил в чешской драматургии оригинальный жанр, который приобрел большую популярность у зрителей и до последнего времени привлекает внимание чешских драматургов. Это живые картины народной жизни, в которых реалистические эпизоды сочетаются органически с элементами народной сказочной фантастики. В пьесах настоятельно проводится идея любви к родине как высшему благу, осуждается пристрастие к модному подражанию всему иностранному. Сказывается также присущая народной сказке нравоучительность: добродетель, на стороне которой всегда стоят сказочные персонажи, торжествует, а осуждаемый автором порок наказуется.

В сказочном сюжете пьес Тыла всегда можно разглядеть критику современной буржуазной действительности. Драматург вскрывает в своих произведениях общественные противоречия. Не уясняя себе закономерности этих противоречий и их посте-

пенного обострения, он осуждает стремление к наживе, к накоплению капитала. В сказочных пьесах Тыла сказка — это только форма, за которой скрываются острые политические намеки и дается резкая критика современного Тылу политического строя Австрии. Можно предполагать, что к сказочной оболочке Тыл прибегал в своих пьесах и для того, чтобы избежать преследований австрийской цензуры.

Взятые из народных сказок фантастические персонажи у Тыла всегда помогают людям. В «Волынщике из Стракониц» лесная фея Росава охраняет своего сына, бедного музыканта Шванду, в «Видении Иржика» Северин, дух горы Бланик, усыпляет батрака Иржика, чтобы показать ему во сне, к каким бедам ведет стремление к богатству. Фея Ясана в «Лесной панне» раскрывает перед Исидором, который собирается эмигрировать в Америку с целью разбогатеть, отрицательную сущность ожидаемых им материальных благ. В пьесе «Упрямая женщина», отчетливо проводящей свободолобивые демократические идеи, горный дух Златоглав помогает бедному школьному учителю преодолеть препятствия к его браку с любимой девушкой.

Построенные на национальном материале, полные наивной непосредственности и в то же время мудрости народной сказки, эти пьесы прочно удерживаются в репертуаре театров социалистической Чехословакии, радуя зрителей своей свежестью, искренностью и живостью типичных фигур, наделенных характерными для чешского народа чертами.

Особенно популярной стала пьеса «Волынщик из Стракониц», которая прочно вошла в репертуар наших театров, равно как и театров других социалистических стран. Основной персонаж пьесы — молодой крестьянин Шванда, талантливый музыкант, влюбленный в Доротку, отец которой не хочет выдать ее за нищего волынщика. В образе Шванды Тыл выдвигает важную тему о необходимости для художника тесной связи с родиной, с родным народом. Доротка, сильная своей преданностью, чистотой и глубиной чувства, в пьесе Тыла является поэтическим олицетворением родины. Основной мотив сказки — прославление народной чешской музыки — превратился у Тыла в прославление чешского народа, его горячей любви к своей родине.

Тыл умел показывать полные жизни реалистические, типичные образы. В «Волынщике из Стракониц» таковы старый скрипач Калафуна (в русском переводе — Канифоль), носитель народной мудрости, и его жена Кордула. Эти типичные персонажи, как и многие другие в сказочных пьесах Тыла, указывают на глубокое знание им народной жизни, на умение широ-

ко использовать своеобразие живой народной речи. Этим героям противопоставлен образ бывшего студента Панталеона Воцилки (в русском переводе — Кресало), бродяги, для которого родина там, где есть возможность пожить на чужой счет. В этом персонаже, пересыпающем свою речь множеством иностранных слов, Тыл резко осуждает космополитизм, отсутствие патриотизма.

С наибольшей силой и отчетливостью демократизм Тыла и его преданность национально-освободительному движению проявились в исторических драмах, написанных в 1847—1849 годах. Общественно-политический подъем, переживаемый Чехией накануне и во время революции 1848 года, кульминационным моментом которой стало пражское восстание в июне 1848 года, захватил Тыла. Не принимая активного участия в вооруженной борьбе, он примыкал к радикально-демократической группировке чешской интеллигенции, которой, однако, не удалось сорвать контрреволюционную политику либеральной буржуазии. Возглавляемая Палацким, эта буржуазия сотрудничала с дворянством и поддерживала Габсбургов. После поражения пражского восстания она направила общественное движение Чехии к узконациональной борьбе, уводя его в сторону от европейского революционного движения.

Исторические драмы Тыла оказались необычайно актуальными и созвучными современности — они занимают видное место в репертуаре театров социалистической Чехословакии. К этой группе пьес относится прежде всего «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» (1847) — первая в европейской драматургии драма о рабочем восстании. Она была написана под сильным впечатлением восстания рабочих в Праге в 1844 году. По цензурным соображениям действие драмы Тыл перенес в конец XV века. В драме изображены тяжелые условия жизни и работы чешских горняков. Тыл показал в этой пьесе классовый антагонизм между рабочими и управляющим королевских серебряных рудников и монетного двора. Симпатии автора на стороне восставших рудокопов, объединенных ненавистью к угнетателям, но различно относящихся к участию в восстании. Среди них Тыл выделяет три образа: Голого, старшего рудокопа Опата и Вита. Голый изображен автором как человек, стихийно втянутый в рабочее движение, он постоянно колеблется и готов отступить. Опат пользуется большим уважением рудокопов, но он против активных выступлений, сторонник мирного разрешения конфликта. Полагаясь на справедливость властей и божественное милосердие, он погибает в результате своей доверчивости. Вит — инициатор и вождь восстания. Тыл первым в чешской литературе создал

образ рабочего-борца, сделал его героем драмы. Одним из основных персонажей выступает также Гинек, сын управляющего рудников. Он сочувствует борющимся рудокопам, пытается уговорить отца принять требования рабочих, но эта попытка приводит к их гибели. Тыл показывает обреченность на неудачу попыток всякого сговора между классами, интересы которых резко противоположны.

Обращаясь к далекому прошлому, Тыл наполнил действие драмы современным ему содержанием, показал обострение противоречий внутри слагавшегося капиталистического общества.

В «Кутногорских рудокопах» Тыл выступил сторонником активной революционной борьбы. Преодолевая ограниченность своего мировоззрения, он ярко показал трагедию народа, восставшего против своих угнетателей и потерпевшего поражение в силу исторических условий эпохи. Запрещенная после поражения революции 1848 года, драма «Кутногорские рудокопы» впервые была поставлена в День горняка 10 сентября 1949 года.

Бурный 1848 год принес чехам свободу печати, и этим воспользовался Тыл, чтобы опубликовать и поставить свою драму «Ян Гус», немедленно после революции запрещенную австрийскими властями, но продолжавшую появляться на провинциальных и любительских сценах.

Драма была принята восторженно. Чехи увидели на сцене не только любимый ими образ народного героя, но и воплощение в нем идеалов и настроений своего времени.

«Ян Гус» Тыла до сих пор остается лучшей чешской драмой на тему о великом реформаторе, «организаторе гнева и мести народа», как назвал Гуса М. Горький. В новой сценической редакции И. Гонзла «Ян Гус» был одной из первых постановок Национального театра в освобожденной Праге в 1945 году.

Опираясь на «Историю чешского народа» Палацкого, Тыл в трактовке Гуса значительно отступает от этого источника. В своей драме он показал Гуса не только церковным реформатором, но и выдающимся мыслителем, борцом за освобождение народа от гнета немецких феодалов и католического духовенства. Тылу удалось создать живой и исторически правдивый образ выдвинутого народом из своей среды вождя, ставшего подлинным героем, который воплощает лучшие качества свободолюбивого чешского народа.

Важным действующим лицом драмы является народ, активно участвующий в развитии действия, чем подчеркивается органическая связь Гуса с народными массами. Революционную направленность драмы усиливают и высказывания ближайших

друзей и сторонников Гуса — Иеронима Пражского и Яна Жижки. Обращаясь к королю Вацлаву, Жижка говорит о народе:

Не ищущай терпение народа:
Играть с собой он долго разрешает,
Когда ж, пресытившись игрой, восстанет —
От грозной силы троны пошатнутся¹.

Среди исторических драм Тыла наряду с «Кутногорскими рудокопами» и «Яном Гусом» видное место занимает драма «Кровавые крестины, или Драгомира и ее сыновья», впервые поставленная в феврале 1849 года.

Действие драмы развивается в первой половине X века, во времена княжения Вацлава (923—935). Основным поводом для выбора такого сюжета послужило усиление после поражения венского восстания 1848 года деятельности наиболее реакционного крыла чешской буржуазии, которое выступало против чешских демократов, борющихся за свободу и блага народа. Реакционная буржуазия и поддерживавшие венское правительство церковные круги использовали в своей пропаганде так называемую «святовацлавскую» традицию «разумного» соглашения и примирения с врагами народа. С этой контрреволюционной пропагандой Тыл неустанно боролся как журналист. Ответом на нее была и драма «Кровавые крестины». В конфликте между сыновьями Драгомиры Вацлавом и Болеславом намечены два пути развития Чехии. Путь Вацлава и его бабушки княгини Людмилы — это путь измены народным интересам в угоду корыстолюбивому эгоизму господствующих светских и церковных кругов. Болеслав и Драгомира выбирают противоположный путь защиты народной свободы и независимости, путь широких народных масс.

Драма «Кровавые крестины» написана Тылом с большим революционным подъемом, все основные образы показаны живо и ярко, в них раскрыта большая внутренняя борьба. Образ княгини Драгомиры, которую история изображала как язычницу и коварную убийцу княгини Людмилы, Тыл показал как подлинную героиню, ради защиты интересов народа идущую на убийство Людмилы. Вацлав осужден и покинут народом, он должен погибнуть, потому что народ призвал его порвать оскорбительную связь с немецким королем Генрихом Птицеловом, но он отказался выполнить волю народа. В день крестин сына Болеслава Вацлав погибает от руки своего брата (отсюда и название пьесы «Кровавые крестины»).

По существу, главным героем этой патриотической драмы

¹ Перевод Е. Аникст.

является народ, выступающий высшим судьей и в конфликте Драгомиры — Людмилы, и в конфликте Вацлава — Болеслава.

Драма Тыла до наших дней не потеряла своего исторического значения — она учит, что мир надо завоевывать и защищать.

Только в 1955 году в Либерце была впервые поставлена на сцене последняя историческая драма Тыла «Старый город и Малая сторона», написанная в 1851 году и немедленно запрещенная австрийской цензурой. Действие драмы развивается в начале XIV века, но на событиях отдаленного прошлого драматург показывает причины поражения революции 1848 года. В этой драме Тыл проводит идею, что народ ни от кого не может ожидать освобождения и должен надеяться только на собственные силы. Нигде в своих произведениях Тыл не высказывал так отчетливо, как в этой драме, убеждения, что подлинную свободу народ должен завоевать не только в борьбе против чужеземных захватчиков, но прежде всего в борьбе против господствующего эксплуататорского класса собственной нации.

Таким образом, основная идея, проводимая Тылом в его исторических драмах, — это идея борьбы за свободу и счастье чешского народа.

Огромное историческое значение деятельности Тыла заключается в том, что он создал национальную чешскую драматургию, заложив прочные основы для ее дальнейшего развития в реалистическом и демократическом направлении.

Буржуазная критика приложила немало усилий, чтобы исказить прогрессивное значение творчества Тыла, и только в социалистической Чехословакии его драматургия получила правильную оценку и прочно вошла в репертуар.

Современную ему действительность Тыл воспринимал как талантливый художник-реалист, живший одной жизнью со своим народом. Его драматургия и патриотические и демократические идеи, проводимые в статьях и редактируемых Тылом журналах «Прежде и теперь» и «Цветы», не могли не вызвать преследований со стороны австрийских властей во время наступившей после революции тяжелой реакции, сказавшейся на всей идеологической жизни.

Отличаясь исключительной работоспособностью, Тыл принимал самое деятельное участие во всех областях театральной жизни своего времени, а также находил возможность руководить журналом, писать романы и повести, сотрудничать в периодических изданиях.

Когда в 1834 году в Словном театре опять временно прекратились чешские спектакли, благодаря энергии Тыла возникла новая театральная организация. Летом 1834 года в Праге

закрытыми спектаклями начал свою работу любительский театр «У Каэтана», руководителями которого были Тыл, Клищера и поэт Маха. Вокруг них собралась талантливая молодежь, из которой вышло несколько выдающихся мастеров чешской сцены середины и второй половины XIX века. Публичное открытие театра состоялось 22 февраля 1835 года постановкой драмы Клищеры «Жижков меч».

Явно выраженные политические тенденции театра «У Каэтана» привлекли внимание австрийских властей. Театр, ставший важным центром общественно-политической жизни чешского народа, был поставлен в такие тяжелые материальные и политические условия, что в июне 1837 года должен был прекратить свое существование.

Несмотря на кратковременность работы, этот любительский театр имел важное значение. Он дал новый толчок шедшему на снижение любительскому движению, явился выразителем потребности в своем театре для новой, революционно настроенной общественности и — что особенно важно — поставил вопрос о необходимости создания постоянного профессионального чешского театра. Таким образом, ликвидация театра «У Каэтана» отнюдь не означала прекращения борьбы за национальный театр.

В 1842 году антрепренер Штегер приспособил для театра новое здание — на Розовой улице. Чешские спектакли давались здесь через день, в очередь с представлениями на немецком языке. Во главе труппы были Штепанек, ведавший организационно-административной частью, Й. Колар, совмещавший с актерской работой обязанности режиссера, и Тыл, заведовавший репертуаром. Однако театр на Розовой улице не завоевал признания и популярности у зрителя. Несмотря на работу в нем уже пользовавшихся известностью актеров, многие из членов труппы плохо владели чешским языком. В конце 1844 года прекратились чешские представления, и театр стал чисто немецким, а весной 1845 года закрылся навсегда.

Наступали предреволюционные годы, росло и ширилось национально-освободительное движение, и откликом на него явилось возобновление чешских представлений в Сословном театре (1846). Режиссером был приглашен Йозеф Хауэр, а драматургом — Тыл, с обязательством представлять ежегодно две оригинальные драмы и шесть переводных. Здесь и были поставлены исторические драмы Тыла, но с наступлением после революции 1848 года реакции были запрещены все исторические пьесы с патриотическими тенденциями, лучшим актерам пришлось покинуть Прагу.

Тыл, которого справедливо называют «отцом чешского театра», вынужден был отказаться от должности драматурга Со-

словного театра. Он окончил свою жизнь в крайней нужде в провинции, руководителем странствующей труппы. Совсем большим товарищи привезли его в Пльзень, где он и умер.

До последнего дня он сохранил энергию и преданность родному театру, обеспечившие ему любовь и признательность актеров, которым пришлось работать вместе с ним над укреплением позиций чешского театра.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В условиях настойчиво проводившейся германизации национальное сценическое искусство развивалось столь же медленно, как и национальная драматургия. Актерские кадры театров Боуда и «У Гибернов» состояли в основном из представителей молодой чешской интеллигенции, не имевших профессиональной подготовки. Подмостки этих театров были их первой серьезной школой. Именно здесь формировались дарования первых актеров-любителей, творчество которых заложило основы чешского сценического искусства. Популярным актером театра «У Гибернов» был комик Вацлав Свобода. В коллективе театра Боуда были также и немецкие актеры, перешедшие из Ностицкого театра.

Актеры-любители не получали за свои выступления определенного вознаграждения, часто вынуждены были организовывать бродячие труппы. Их положение несколько улучшилось, когда в 1824 году в Сословном театре были введены регулярные чешские представления.

В труппе Сословного театра уже подобралась группа талантливых актеров. Одно из первых мест среди них занимал Йозеф Вилем Грабингер. Его разностороннее дарование развилось в любительских кружках. Приглашенный в 1829 году в труппу Сословного театра, он сразу занял ведущее положение, играя в классическом репертуаре (роль короля Лира) и в чешских исторических драмах. Особенно он выдвинулся как актер комедии — именно он создал и сделал популярными образы основных героев комедий Клицперы. Творчество Грабингера отличалось тщательной разработкой внешнего рисунка роли.

Его сверстником был Йозеф Хауэр. Он с успехом выступал в характерных ролях, играя их с пафосом, сдерживаемым, однако, присущим ему чувством художественной меры. Это был один из немногих в то время чешских актеров, стремившихся к более высоким художественным целям, чем те, какие ставила повседневная практика театра под руководством Штепанека.

В чешских спектаклях выступали также и немецкие актеры.

Особенной любовью зрителей пользовался комик Йозеф Альрам. Его манера игры была основана на старых традициях, его комические приемы часто были грубоваты и не лишены вульгарности, характерной для немецких бродячих трупп. Значительно более тонкой актрисой была его жена Бабетта Альрам. Начав сценическую деятельность как певица, она позже заняла видное положение в драме, где привлекала внимание и симпатии зрителей блестящим исполнением комедийных ролей.

Наряду с названными актерами в чешских спектаклях выступало и много других, но их участие в работе Сословного театра носило случайный, эпизодический характер. Существенной помехой в развитии сценического искусства было то, что актеры, выступавшие в чешских спектаклях, не составляли особой постоянной труппы. В большинстве это были любители, игравшие бесплатно, побуждаемые патриотизмом и любовью к театру. В состав труппы Сословного театра из них входили лишь очень немногие, причем это было обусловлено обязательством участвовать также в спектаклях на немецком языке.

Период с 1834 по 1850 год был важнейшим этапом в развитии национального театра. В эти годы любительские коллективы превращаются в прочные полупрофессиональные труппы, осознается необходимость иметь постоянный профессиональный театр. В 1845 году было основано Общество создания национального чешского театра. Драматургия Тыла определила идейное и тематическое содержание творчества последующих драматургов. Под умелым руководством Тыла устанавливаются принципы сценического искусства, искусства демократического и реалистического. В любительских кружках, на сценах театра «У Каэтана», театра на Розовой улице, Сословного театра им воспитываются талантливые любители, многие из которых превратились в мастеров, составивших позднее основное ядро труппы постоянного театра.

На драматургии Тыла и под его руководством возникла актерская школа, которую можно назвать национальной. В эти годы наибольшим успехом и популярностью пользовались именно исполнители ролей в пьесах на народные сюжеты.

Магдалена Форхгеймова (1803—1870), как певица, выступившая в первой чешской опере «Проволочник» (1826) ШкROUPA, вскоре перешла на драматические роли. Став женой Тыла, она постоянно помогала ему в театральной работе.

Магдалена Гинкова (1816—1883) в четырнадцать лет дебютировала на сцене Сословного театра и исполняла роли сентиментальных героинь. Но уже в двадцать один год она перешла на роли матерей и комических старух в народных пьесах. Особенно удачным было исполнение ею ролей в пьесах Тыла «Ви-



Зрительный зал театра «У Каэтана»

дение Иржика» (Колоусова), «Дочь поджигателя» (Едличкова), «Волинщик из Стракониц» (Кордула).

В шекспировских ролях (Дездемона, Офелия, Порция, леди Макбет) с большим успехом выступала Анна Манетинская (1817—1882), актриса большого и разностороннего дарования. В 1834 году она вступила в постоянную труппу Сословного театра и играла в немецких спектаклях. Участвовала она и в чешских спектаклях, изучая родной язык под руководством Тыла, и за три года овладела языком настолько, что могла играть главные роли в чешских пьесах.

Тыл сумел правильно распознать и направить по верному пути большое самобытное дарование Яна Кашки (1810—1869).

Кашка родился в семье плотника, учился портновскому ремеслу, получил музыкальное образование. Еще будучи учеником, он странствовал с группой музыкантов, руководимой его учителем, зарабатывая себе на существование игрой на скрипке или флейте. С 1826 года Кашка работал в Праге в качестве подмастерья портного. Несколько выступлений в любительских кружках и работа статистом в Сословном театре привели к страстному увлечению театром. Особенно привлекала его игра Тыла, и Кашка отважился просить принять его в труппу только что открывшегося театра «У Каэтана».

Кашка впервые выступил на сцене этого театра в 1835 году в комической роли Поглтонского в драме Клицперы «Жижков

меч». Под руководством Тыла Кашка сформировался как замечательный чешский комик, утверждавший своей игрой реалистическое сценическое искусство, развитое и углубленное его приемниками. «Ян Кашка был вполне национальным, подлинно чешским комиком», — писал о нем Неруда. Кашка никогда не прибегал к излюбленным в те времена приемам дешевого комикования. Он ушел со сцены в 1869 году.

Тыл высоко ценил дарование Кашки как блестящего создателя образов в пьесах из народной жизни. С учетом особенностей его дарования Тылом были написаны роли Калафуны («Вольнички из Стракониц»), Килиана («Пани Марьянка»), Мартина («Дочь поджигателя»), Гонзы («Видение Иржика»), Кубы («Упрямая женщина»).

Кроме своей работы в театре Кашка неоднократно выступал с любителями. Вместе с Тылом он положил начало традиции выездов со спектаклями в села. Принимал он также и активное участие в общественно-политической жизни страны — в 1848 году он был сотником национальной гвардии.

«Записки старого комедианта» (1864) Яна Кашки дают богатый материал для изучения его работы над ролями. Кашка был первым великим чешским актером, основоположником реалистического направления в сценическом искусстве и автором первого теоретического труда, в котором рассматривался вопрос об отношении сценического искусства к жизни. Его книга «Любитель театра» (1845) стала важным руководством театрального искусства, основанным «на собственном многолетнем опыте и на опыте добрых друзей». В этой книге Кашка требует от актеров сознательного отношения к действительности. Выдвигаемые им принципы актерской игры были для своего времени необычайно прогрессивными. В наставлениях актерам Кашка отказывается от сценической условности того времени, указывает направление, открывающее далекие перспективы. Кашка сам был актером жизненной правды, и стремление к реалистическому раскрытию характера было его основным принципом.

По утверждению Кашки, актер должен хорошо понимать, кого он изображает, каков характер этого действующего лица, возраст, каковы обстоятельства его жизни, чтобы создать живой, естественный образ. «Если мы сумеем вдуматься в жизнь человека, которого должны представлять, тогда сами собой придут правильные жесты или мимика, а чувство во многом лучший советник, чем работа перед зеркалом, отчего происходит отвратительная мелочность».

В своем требовании жизненной правды, естественности Кашка решительно выступал против всякого рода штампов, распространенных в театре его времени. Этой правды он добивался



Ян Кашка в роли Гонзы. «Видения Иржика» И. Тыла

также в отношении костюма и грима. Сценическое искусство представлялось ему не только правдивым, но и прекрасным по форме, по своей выразительности.

Кашка принес на чешскую сцену новое искусство, правдивое и подлинно народное. Он всегда стремился создавать образы людей такими, как видел их в жизни, с присущим им характером, без преувеличений и искажений. Хорошим примером может служить Калафуна («Волынец из Стракониц»), в роли которого ярко сказались способности актера создавать оригинальные, живые и реалистически правдивые типы.

С деятельностью Тыла, с его умением угадывать в любителях будущих мастеров связано начало творческого пути одного из крупных представителей иного направления чешского сценического искусства — Й. Колара.

Йозеф Иржи Колар (1812—1896) родился в буржуазной семье и по окончании средней школы поступил на философский факультет (1830). В 1832 году Колар стал домашним учителем в семье одного венгерского магната в Пеште, где и пробыл четыре года. Пребывание в Венгрии оказало большое влияние на Колара. Со своим воспитанником он совершил путешествие по Европе, что значительно расширило его кругозор и сказалось на его последующей театральной работе.

В 1836 году Колар возвратился в Прагу. На родине он нашел кружок молодых патриотов, объединившихся вокруг Тыла и театра «У Каэтана». Стремление Тыла поднять общественное значение и художественный уровень чешского театра привлекло Колара и сблизило его с Тылом, предложившим ему вступить в коллектив. Хорошо знакомый с театром и драматургией, Колар охотно принял предложение и в 1837 году впервые выступил на сцене этого театра в роли Собебора в комедии Клицперы «Адриан из Ржимса». Уже первое выступление обнаружило сценические способности Колара, и Штепанек предложил ему выступить в чешском спектакле Сословного театра в октябре 1837 года в заглавной роли пьесы Коцебу «Граф Бенъовский». Там же Колар сыграл через неделю на немецком языке роль Боротина в «Праматери» Грильпарцера. В свой первый бенефис (1838) Колар с большим успехом играл на немецком языке роль графа фон Штраль в «Кетхен из Гейльбронна» Клейста. Заглавную роль исполняла Манетинская.

Тяжелое материальное положение чешских актеров, игравших бесплатно, заставило Колара обратиться к литературной работе — он переводит драмы Шекспира («Макбет», «Венецианский купец»), Шиллера («Смерть Валленштейна»), Гёте («Фауст»).

С самого начала своей театральной деятельности Колар по-

вел борьбу против актерского дилетантизма. Требовательный к себе, он предъявлял такие же строгие требования и к своим товарищам по работе. Выступая также в качестве критика, Колар требовал профессионализма от актеров, включения в репертуар лучших произведений мировой драматургии.

Последнее требование приводит его к расхождению во взглядах с Тылом. Усиливавшийся антагонизм двух крупных театральных деятелей был вызван принципиальным различием их точек зрения. Тесно связанный с народной средой, Тыл стремился утвердить и развить чешское национальное реалистическое искусство, опираясь прежде всего на народное творчество и имея в виду народную, демократическую аудиторию. Колар стоял на буржуазных позициях, стараясь поднять чешский театр до уровня европейских театров не развитием национальной драматургии и сценического искусства, а путем приобщения его к иностранному репертуару. То, что утверждал Тыл, что считалось лучшими традициями чешского театра, для Колара было лишь пережитком, не соответствовавшим новым временам и мешавшим развитию театра. Для Тыла же принять рекомендуемые Коларом репертуарные новшества значило отказаться от всего, чего он с таким трудом добивался. В 1841 году дело дошло до крупной ссоры и публичного оскорбления Колара всплывшим Тылом.

В 1842 году Колар занял ведущее положение в театре на Розовой улице и вскоре был приглашен в труппу Сословного театра с обязательством играть в чешских и немецких спектаклях.

Возобновление регулярных чешских представлений в Сословном театре дало Колару возможность много работать над собой. В это же время трагедией «Моника» (1846) начинается и его драматургическая деятельность.

Революцию 1848 года Колар принял прежде всего как уничтожение того государственного и общественного порядка, при котором не могло развиваться новое искусство. В революционной борьбе он участвовал и как журналист и как поручик национальной гвардии, для которой написал «Песнь свободы», положенную на музыку Б. Сметаной. Однако по своим общественно-политическим взглядам Колар, будучи человеком консервативным, резко отличался от Тыла.

После подавления пражского восстания реакционная политика в отношении театра стала проводиться не только австрийскими властями, но и чешской буржуазией, которая стремилась оторвать театр от народа. Это прежде всего проявилось в отказе от тех просветительских задач, какие ставили перед чешским театром будители, и в первую очередь Й. К. Тыла.

Антидемократическая политика буржуазии ярко проявилась в деятельности Й. Колара, а также близкого ему по взглядам историка, критика и драматурга Ф. Миковеца (1826—1862). Миковец характеризовал деятельность Тыла как «наивный патриотизм», пренебрежительно критиковал все пьесы Тыла, поддерживая этим австрийскую цензуру, запрещавшую и новые и уже игранные его пьесы.

Начавшееся еще в 1840-х годах расхождение с Тылом особенно обострилось у Колара после поражения революции. Он становится непримиримым идейным противником Тыла, отвергая его демократические принципы и утверждая «аполитичность» искусства театра. Став во главе чешской труппы Сословного театра, он делал все, чтобы свести на нет достижения Тыла.

Своими переводами пьес классиков мировой драматургии Колар несомненно содействовал обогащению чешского репертуара, но, по существу, его деятельность была направлена против национальной самобытности чешского театра. Произведения Шекспира и Шиллера были для него лишь средством к полному вытеснению национальной драматургии, и прежде всего народной, демократической драматургии Тыла.

За первые тринадцать лет сценической работы в полной мере определился характер творчества Колара. В нем сочетались свойственная романтизму ирония и возвышенный пафос с холодным философским анализом. Обладая несомненным сценическим дарованием, Колар был единственным исполнителем таких ролей, как Шейлок, Лир, Гамлет, Яго, Ричард III, Кориолан, Фальстаф, Валленштейн, Мефистофель, и неизменно пользовался успехом у буржуазного зрителя.

Являясь ведущим актером и руководителем чешской труппы, Колар стремился установить сценические принципы, прямо противоположные тем реалистическим принципам, какие утверждал Тыл и какие нашли яркое выражение в творчестве Кашки. Он культивировал преувеличенную декламационность, подчеркнуто патетические жесты. Приукрашивание жизни вместо ее правдивого отражения лежало в основе всей его театральной деятельности.

К концу 1850-х годов часть актеров, ушедших вместе с Тылом в провинцию, после его смерти возвратилась в Прагу. Они оставались верны заветам Тыла и не могли принять сценических принципов Колара, который по-прежнему возглавлял чешскую труппу, в 1858 году отделившуюся от немецкой труппы Сословного театра. Борьба двух направлений в театре все обострялась.

На очень короткое время сверкнул на чешской сцене яркий талант Франтишека Крумловского (1817—1875), которого Тыл

после первой же встречи на репетиции назвал «чудом театра». Сценическая деятельность Крумловского началась рано — почти мальчиком он присоединился к немецкой бродячей труппе. После восьми-девяти лет скитаний с немецкими труппами он обосновался в одном из театров Вены (1840), откуда Штегер пригласил его для чешских представлений в театре на Розовой улице. Здесь Крумловский встретился с Тылом, и началась их большая дружба, оборвавшаяся только со смертью Тыла, памяти которого Крумловский оставался верен всю свою жизнь.

Приход Крумловского в театр сразу поправил материальное положение труппы. С первого появления в заглавной роли драмы Коцебу «Граф Бенъовский» (18 декабря 1842 года) Крумловский покориł пражскую публику чистым чешским языком, огромным темпераментом, богатым модуляциями голосом и редкими внешними данными — красивым, выразительным лицом, высоким ростом и стройной фигурой. Успех его возрастал с каждым спектаклем. В театре на Розовой улице он сыграл роли Вита в «Молодом слепце» Тыла, Вилема и Собеслава в пьесах Клицперы «Род Свояновских» и «Собеслав». Одним из лучших его созданий была роль Бржетислава в драме Тама «Бржетислав и Йитка». В 1844 году в последний раз он выступил на сцене этого театра в роли Карла Моора.

После прекращения чешских представлений в театре на Розовой улице Крумловский покинул Прагу с организованной Тылом бродячей труппой. Возвратился он, только чтобы сыграть в 1850 году роль слепого Жижки в «Смерти Жижки» Колара, но, когда после нескольких представлений пьеса была запрещена, Крумловский в числе других актеров был изгнан из Праги и больше никогда в нее не возвращался. Для него опять начался период скитаний. Он работает то в немецких труппах, то в бродячих чешских коллективах. Очень активное участие он принимал в странствующей труппе под руководством Тыла, в начале 1854 года был в труппе Прокопа в Пльзне, в 1856 году — вместе с Тылом в труппе Цельнера, но нигде не удерживался долго, часто выступая всего в одном-двух спектаклях.

О пребывании Крумловского на чешской сцене сохранилось мало сведений. Однако его близость к Тылу, данная Тылом высокая оценка его дарования позволяют говорить о том, что вместе с Кашкой он проводил в жизнь сценические принципы Тыла, выступая в ролях героического репертуара. Вместе с Кашкой и другими актерами школы Тыла он противостоял Колару.

Судьба этого замечательного актера, прозванного современниками «гениальным бродягой», как и судьба его друга Тыла, тоже умершего в нищете, характеризует тяжелое положение чешского театра в середине XIX века, особенно во времена разгула

австрийской реакции после революции 1848 года. Однако театральная деятельность чешских патриотов, их энтузиазм и неутомимая энергия принесли богатые плоды, приведя к созданию постоянного профессионального чешского театра.

ЧЕШСКИЙ ТЕАТР ОТ 1848 ДО 1871 ГОДА

В марте 1849 года австрийским правительством была «дарована» чехам конституция, устанавливавшая единое общеимперское гражданство, единую торговую и таможенную систему, единый общеимперский рейхсрат. Эта конституция, отражавшая наступление реакции в Австрии, не могла удовлетворить чехов и вызвала с их стороны недовольство и сопротивление. Наиболее демократически настроенные активные участники революции оказались в тюрьме или в ссылке. Наконец, мартовская конституция, практически далеко не осуществленная, была вовсе отменена в декабре 1851 года.

С 1849 года на целое десятилетие Чехия оказалась в тисках баховской реакции. Подавлялись всякие проявления национальной культуры. Политическая жизнь замерла. Были отменены свобода печати, равноправие чешского и немецкого языков, суды присяжных, общинное и земское самоуправление. Зато католической церкви был предоставлен ряд существенных привилегий.

Только в 1859 году проигранная Австрией война с Францией и Пьемонтом вызвала падение правительства Баха. Сменившее его новое правительство оказалось вынужденным пойти на некоторые уступки. Чехам была обещана широкая автономия, восстановлена деятельность областных сеймов.

Несмотря на десятилетний период жестокой реакции, Чехия все же сохранила важное завоевание революции. С отменой барщины и ряда привилегий чешского дворянства средневековые отношения в деревне были уничтожены.

В годы реакции чешский театр, естественно, утратил многое из того, что было им достигнуто в первой половине столетия. Чешские представления в Праге были запрещены. Часть актеров, в их числе Колар и Манетинская, осталась в составе немецкой труппы Сословного театра, многие же — в том числе и Тыл — работали в провинции.

Австрийская реакция, однако, не смогла уничтожить стремление самых широких слоев чешского народа к созданию постоянно действующего национального театра. Основной задачей являлась постройка здания для этого театра. В 1851 году организованное Тылом еще до революции Общество создания на-

ционального чешского театра опубликовало воззвание к народу о начале сбора средств на постройку театрального здания. По всей стране были распространены подписные листы с заголовком «Народ — себе». Основная часть средств по этим листам была собрана среди чешских трудящихся, почему и получила название «грошовых сборов». Часть собранных денег была истрачена на покупку участка и постройку здания Временного театра, открывшегося в 1862 году.

С середины 1850-х годов заметно оживление литературной и театральной деятельности, хотя в период 1848—1871 годов чешская литература не обогатилась крупными национальными драматургами, пришедшими в театр несколько позже. Общество «Чешская Матица» предприняло перевод всех драм Шекспира (1854—1872). В Сословном театре актерами сохранившейся немецкой труппы устраиваются по воскресеньям короткие двухчасовые чешские представления. Борьба за чешский театр постепенно усиливается, и в 1858 году единая труппа Сословного театра была разделена на две части — чешскую и немецкую секции, игравшие в одном помещении. Ослабление реакции, вызванное военными неудачами Австрии, еще более обострило борьбу за самостоятельный чешский театр, и в апреле 1859 года чешская секция преобразовалась в работавший в особом помещении филиал Сословного театра — Новоместский театр (1859—1862), только в организационно-административном отношении связанный с Сословным театром.

Руководимый И. Коларом Новоместский театр сыграл определенную роль в дальнейшем развитии чешского театра. Самый факт его существования, регулярность его работы дали возможность вновь объединить разбросанные после революции по провинции актерские кадры и таким образом подготовить труппу для Временного театра. На афишах театра впервые появилось имя русского драматурга — в 1856 году была поставлена сделанная Фричем инсценировка «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя. Повесть Гоголя привлекла внимание демократа Фрича как пример героической борьбы за свободу и независимость родины. Политический смысл этой инсценировки заключался в показе аналогии в исторических судьбах запорожцев и чехов.

В репертуар Новоместского театра вошли произведения нового поколения чешских драматургов, деятельность которых в полной мере развернулась позднее. Витезслав Галек передал театру свою трагедию «Царевич Алексей» (1860). Темы из русской истории, а затем и произведения русской драматургии становятся с этого времени одним из средств борьбы прогрессивных деятелей чешского театра против заполнения репертуара западными пьесами.

Деятельность Новоместского театра, еще связанного с Сословным театром, подводила итог длительному и трудному периоду формирования национального театра и в то же время намечала и подготавливала переход к новому периоду в истории чешского театра. Началом этого нового периода было открытие Временного театра (1862) — первого профессионального чешского театра, уже не связанного с Сословным театром.

Открытие Временного театра произошло в то время, когда Австрия, потерпев поражение в войне, вынуждена была пойти на ряд уступок, которые повели к быстрому развитию в Чехии капиталистических отношений. Чехия становится одной из наиболее развитых в промышленном отношении областей Австрийской империи. Усиление чешской буржуазии неизбежно приводило ее к столкновению с австро-немецкой буржуазией, в руках которой находилась крупная промышленность. Стремление чешской буржуазии завоевать свой национальный рынок, вытесняя с него немецких конкурентов, вызвало подъем национального движения, усиление освободительной борьбы. В этом отражалось и растущее возмущение народных масс национальным и социальным гнетом. В 1860-х годах возникают первые рабочие организации — кооперативные товарищества, но рабочее движение в это время еще не носило ярко выраженного классового характера, и чешская буржуазия смогла захватить идеологическое руководство над ним, использовать выступления рабочих в своих целях.

Подъем национального движения охватил в эти годы все стороны общественной жизни и способствовал развитию чешской национальной культуры. С новой силой начинается борьба за создание национального театра, оживляется сбор средств на постройку здания.

В 1868 году состоялась закладка здания Национального театра, в фундамент которого были положены камни, привезенные из разных мест страны, связанных с борьбой чехов за национальную самостоятельность. Это событие приняло форму мощной политической демонстрации, выражавшей возмущение чешского народа созданием Австро-Венгерской империи (1867), что лишало чехов надежды на получение политической автономии. Церемония закладки происходила при огромном стечении народа, съехавшегося не только со всей Чехии, но и из России и других славянских стран. «После 1860 года идея создания Национального театра означала, собственно говоря, величайшую политическую идею того времени, идею политической независимости нашего народа», — писал Э. Неедлы.

С Временным театром, просуществовавшим с 1862 по 1883 год, неразрывно связана деятельность одного из виднейших

представителей чешской культуры Яна Неруды (1834—1891). Его взгляды на театр были выражением мировоззрения демократического писателя, посвятившего свою жизнь борьбе за правдивое, реалистическое народное искусство. Временный театр он рассматривал как магнит, который должен притянуть к себе все лучшее, что было накоплено в чешском театральном искусстве, помочь открытию Национального театра, создать отечественный репертуар и свою, чешскую школу сценического искусства. Поэтому Неруда как театральный критик необычайно внимательно следил за постановками новых пьес, за появлением новых актерских дарований.

Хотя Неруда высоко ценил актерское мастерство Й. Колара, он активно вмешивается в борьбу против Колара, в качестве руководителя Временного театра заполнявшего репертуар пьесами Сарду, Ожье, Дюма-сына, немецкими фарсами — всем, что отвечало вкусам чешской буржуазии. В своих критических статьях он с большой радостью отмечал появление пьес молодых чешских драматургов.

Значение пьесы, драматурга, актера, художника Неруда рассматривал всегда со стороны той идейной глубины и правдивости, с какой художник стремится показать общественные язвы, для того чтобы их излечить или уничтожить. Поэтому выдающимися образцами для него были русская прогрессивная литература и искусство: «Русские жанры являются самыми передовыми во всей мировой литературе, будь то роман, новелла или, как у Островского, драма».

Величие и силу искусства Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина Неруда видел в глубокой жизненной правде, в смелом и беспощадном раскрытии ими пороков русского общества.

Первой русской пьесой, поставленной на сцене Временного театра, была «Провинциалка» Тургенева (1863), следующей постановкой — «Ревизор» (1865). В своей рецензии на этот спектакль Неруда подчеркивал обличительную силу сатиры Гоголя, говоря, что «он выставил на осмеяние у позорного столба те результаты, к каким привело Россию самодержавие».

Временный театр уделял много внимания постановкам русских пьес. В 1867 году были поставлены «Свадьба Кречинского» и «Бедность не порок», в 1869 и вторично в 1880 — «Доходное место»; в 1870 — «Гроза». На все эти спектакли Неруда откликался статьями, значение которых выходило за пределы театральных рецензий. Он выступал в них как публицист-демократ, требовавший от родного театра выполнения важных общественных задач. В своей статье о «Доходном месте» (1880) он выдвигает русскую реалистическую драму как основу развития чешского театра.

В статьях Неруды огромное внимание уделяется вопросам воспитания чешских актеров. Он постоянно требовал от них правильного понимания идей драматурга, бережного отношения к тексту роли, жизненной правдивости изображаемых образов. Наиболее полно мысли Неруды о реалистическом искусстве актера сформулированы им в статье «О национальной самобытности чешских актеров» (1881). В этой большой статье Неруда требует, чтобы актер изучал жизнь. Впервые в Чехии он говорит о необходимости перевоплощения — «личность актера должна быть подчинена образу, созданному поэтом... Чем гениальнее и неумомимее актер, тем больше он подчинит черты своей индивидуальности замыслам поэта, но при этом никогда не утратит ее до конца». Неруда стремится воспитать актера-гражданина и патриота, он говорит, что «главным условием национального своеобразия чешского актера является укоренение в его сознании и сердце национального самосознания».

Критические и теоретические высказывания Неруды являются дальнейшим и более углубленным развитием художественных принципов Тыла. Неруда создал прочные основы демократической эстетики театра. Следуя за Тылом, он более отчетливо определил задачи театра как воспитателя и просветителя народа. «Народ — вот кто всегда был высшим судьей для Неруды. К нему он апеллировал, за его свободу боролся, в его твердость верил даже тогда, когда господское большинство проводило против него свою политику. Для Неруды было ясно, что все это временно, что лишь народ вечен и в нем заключается все будущее нации»¹, — так оценивал деятельность Неруды Юлиус Фучик.

Политическая борьба, происходившая в стране между буржуазией и освобождавшимся из-под ее влияния рабочим классом, не могла не затронуть также и театра. Временным театром продолжал руководить Й. Колар, затруднявший проникновение в его репертуар новых, прогрессивных чешских пьес. При поддержке Неруды была поставлена в числе немногих других драма Франтишека Ержабека (1836—1893) «Слуга своего господина» (1871). В этой драме конфликт развивается между фабрикантом и его рабочими. После «Кутногорских рудокопов» Тыла это первая пьеса, в которой были затронуты актуальные социальные проблемы.

Эта борьба отразилась и на творчестве актеров Временного театра. Отвечая вкусам буржуазного зрителя, часть труппы во главе с Й. Коларом стремилась в своем творчестве опираться на

¹ Ю. Фучик, Избранные очерки и статьи, М., 1950, стр. 181—182.

западный репертуар, чуждый чешскому народу. К этой группе принадлежали Сейферт, Поспешилова и другие.

Этой группе противостояла другая, обращавшаяся к иному зрителю — зрителю демократическому. Ян Кашка, Карел Шимановский, Елишка Пешкова, позднее — О. Скленаржова-Малая, Франтишек Колар, Йозеф Шмага, Франтишек Шамберк — все они смотрели на свое искусство как на служение народу. Непосредственным продолжателем дела Кашки был Индржих Мошна (1837—1911), деятельность которого, связанная с утверждением на чешской сцене реалистических и демократических традиций, началась во Временном театре, но наиболее полное развитие получила уже в последующее время, в Национальном театре.

Выдающимся актером и режиссером в труппе Временного театра был племянник Я. Колара Франтишек Карел Колар (1829—1895). Хорошо образованный, убежденный сторонник театральных воззрений Яна Неруды, Франтишек Колар неустанно стремился к утверждению правдивого, реалистического сценического искусства. Ф. Колар пришел в театр, получив образование в Академии художеств, и это очень помогло ему добиться исключительной выразительности. Но при яркой внешней характеристике персонажа он основную цель видел в раскрытии внутреннего содержания образа.

Франтишек Колар был по-настоящему глубоким истолкователем образов Шекспира. Он очень тщательно и психологически верно разрабатывал такие роли, как шут в «Короле Лире», Полоний, Шейлок.

Репертуар Ф. Колара был очень обширен и разнообразен. Он потрясал зрителей в роли Людовика XI в одноименной драме К. Делавиня, в роли мельника в пьесе Раупаха «Мельник и его дитя», но особенным успехом он пользовался в ролях чешских народно-бытовых драм и в русском репертуаре. Им были созданы образы Валенты («Дочь поджигателя» Тыла), сапожника Габршперка («Наши гордецы» Строупежницкого), в русских пьесах — Вышневого («Доходное место») и Дикого («Гроза»).

Ф. Колару принадлежит важная заслуга постановки первых русских пьес на сцене Временного театра. Как режиссер он настойчиво проводил в жизнь принципы Яна Неруды, в работе над спектаклем постоянно требовал от актеров серьезного отношения к делу. Он добивался добросовестной и вдумчивой работы над всякой ролью, будь то в трагедии или в фарсе. «Он выходил из себя, если видел небрежное и легкомысленное отношение актера к делу. Более всего его возмущала поверхностность и мелочность у тех, кто вступал на театральное поприще», — писала о нем О. Скленаржова-Малая.



Sbor pro zřízení českého národního divadla
v Praze.

Сбор средств на строительство Национального театра

Во Временном театре параллельно с драматической труппой работала также и оперная. Здесь впервые была поставлена опера «Проданная невеста» (1866) Б. Сметаны, который был дирижером и руководителем оперной труппы. Обычай совместной работы оперы и драмы в одном помещении перешел в Национальный театр и сохранился до наших дней.

Национальный театр был торжественно открыт постановкой оперы Сметаны «Любуша» в 1881 году. Через два месяца он сгорел, и представления продолжались в здании Временного театра вплоть до 1883 года, когда Национальный театр начал регулярно функционировать во вновь отстроенном помещении, в котором он работает и в настоящее время.

«Чехи — народ угнетенный, находящийся под чужим владычеством, — два раза собирали из последних крох по полтора миллиона гульденов, чтобы построить свой национальный театр для своего родного искусства — и построили»¹, — отмечал А. Н. Островский, выражая этими словами одобрение, с которым передовая часть русской интеллигенции относилась к действиям своих славянских братьев.

С открытием Национального театра начинается новый период развития чешского театра. К этому новому периоду чешский театр пришел уже с большим отечественным репертуаром, с большой группой опытных актеров, прошедших хорошую подготовку на сцене Временного театра. На новом этапе полностью осуществляются демократические и реалистические принципы в драматургии и сценическом искусстве, те принципы, за которые всю жизнь боролись энтузиасты подлинно народного театра — Тыл и Неруда.

РАЗВИТИЕ СЛОВАЦКОГО ТЕАТРА

В исключительно тяжелых и сложных условиях развивался словацкий театр. С XI века Словакия была захвачена Венгрией, и словаки, составлявшие в основном крестьянское население, подверглись усиленной мадьяризации и германизации. До воссоединения с чехами в 1918 году в единую Чехословацкую Республику словацкий народ вел упорную борьбу за сохранение своей национальной культуры, и прежде всего — за сохранение родного языка.

Первое известие о театральных представлениях в Словакии относится к 1439 году, когда в Братиславе школьниками было разыграно пасхальное действо. Об этом представлении не сохранилось никаких подробностей. Но начиная с этой даты сведения о школьных представлениях становятся все более частыми, особенно когда школа оказалась в руках иезуитов. Представления в иезуитских школах давались на латинском

¹А. Н. Островский о театре. Записки, речи и письма», М.—Л., «Искусство», 1947, стр. 67.

языке, а в протестантских — на немецком. По своему характеру это был церковно-школьный театр.

О словацком театре в XVII—XVIII веках можно говорить лишь как о самостоятельном народном театре, развивавшемся аналогично с таким же театром у чехов. Но и таких представлений было мало. Помимо рождественских игр особенно популярной была «Игра о св. Дороте».

История словацкого театра начинается только с 1830 года, когда в Св. Микулаше организовался первый любительский кружок под руководством Гашпара Фейерпатского-Белопотоцкого. Он дал первое публичное представление на словацком языке, поставив пьесу Я. Халупки «Коцурково». За три года своего существования этот кружок поставил тридцать три спектакля по пьесам Халупки, Клицперы, Штепанека и Коцебу.

В 1830-х годах любительские кружки возникают в ряде небольших городов, а в 1841 году по инициативе Андрея Сладковича был организован в Субиттишти Словацкий народный театр преимущественно с переводным репертуаром. Среди других пьес была поставлена «Заира» Вольтера в переводе А. Сладковича. В 1844 году в знак протеста против лишения кафедры Людевита Штура группа братиславских студентов перешла в Левочи и организовала там любительский кружок, руководимый профессором М. Главачеком. За сезон 1845/46 года этот кружок поставил двенадцать словацких пьес, три чешских, две хорватских, четыре немецких и одну венгерскую.

Развитие деятельности любительских кружков вызвало появление оригинальных драматических произведений, авторами которых по большей части были активные участники этих кружков. Расцвет деятельности любительских коллективов, равно как и появление первых произведений словацкой драматургии, относится к 1840-м годам и связан с общим подъемом национально-освободительного движения словацкого народа.

Вплоть до 1920 года, когда был создан первый профессиональный театр — Национальный театр в Братиславе, — любительский театр в Словакии играл исключительно важную роль, зачастую являясь единственным очагом национальной культуры, неизменно привлекавшим внимание народных масс и оказывавшим большое идейно-воспитательное воздействие.

Первые словацкие драматурги находились под сильным влиянием Людевита Штура, выдающегося деятеля славянского возрождения и зачинателя освободительного движения у словаков. Поэтому их произведения выполняли важные будительские функции.

Одним из ведущих словацких драматургов этого периода был Ян Халупка (1791—1871), горячий патриот и демократ,

пьесы которого начиная с 1830 года постоянно включались в репертуар любительских коллективов. Им было написано шесть комедий, но наибольший успех у зрителей имела его первая и лучшая комедия «Коцурково, или Как бы нам в дураках не остаться» (1830). В пьесе сатирически изображена жизнь вымышленного городка Коцурково, разоблачается пустота интересов и глупость мещанства, высмеиваются поборники мадьяризации словацкого народа. Сапожнику Тесношилу и Пану из Худобиц, которые всячески стараются — один по тупости, другой по дворянской спеси — привить словакам венгерский язык, противопоставлены образы молодых убежденных патриотов в лице нового учителя Свободы и его друзей. Эта комедия, очень живо и правдиво отражающая современную действительность, протестуя против социального неравенства, намечала пути дальнейшего развития реалистической словацкой драматургии. Последующие комедии Халупки («Все наоборот», «Трясогузка», «Старик Плеснивец», «Тринадцатый час», «Ювелир») были слабее «Коцуркова» по своему идейному содержанию и художественной форме, но сохранили все же основную направленность его лучшей пьесы.

В предреволюционную эпоху появились драмы Янко Матушки (1821—1877) «Сироты» (1846) и Микулаша Догнаного (1824—1852) «Уход словаков из Братиславы» (1846) и «Поработители» (1848). Эти драмы были проникнуты освободительными идеями и пользовались большим успехом.

Йонаш Заборский (1812—1876), писатель, драматург, оставил в наследство около двадцати пяти исторических драм, в которых прославлял героическое прошлое словацкого народа. Лучшие из них: «Последние дни Великой Моравы», «Отпор задунайских словаков», «Гайдук» и другие. Драматургом, создавшим основной репертуар словацкого театра на раннем этапе его развития, был Ян Паларик (1822—1870). Он родился в Ракове в семье учителя. После окончания гимназии в Жилине Паларик поступил в Трнавскую семинарию, где вместо богословия с большим увлечением занялся изучением литературы и философии французских просветителей. По окончании семинарии Паларик становится настоятелем костела в Старом Текове, а затем, в 1850 году, — в Банской Штявнице, где начинается его литературная деятельность. В журнале «Кирилл и Мефодий» Паларик печатает статьи, в которых разоблачает лицемерие и ханжество духовных властей Словакии. За это он был предан суду и отправлен отбывать наказание в монастырь. Духовные власти, воспользовавшись его заточением, опубликовали в том же журнале «Кирилл и Мефодий» сочиненное ими самими «отречение» Паларика от всех прежде

высказанных им взглядов. Но стремление подобными действиями отторгнуть от Паларика единомышленников было бессмысленно. До конца своей жизни Паларик стоял во главе прогрессивной части словацкой интеллигенции, без устали отстаивая в своих произведениях права родного народа.

Паларик написал всего четыре пьесы, но именно они явились основой словацкого национального репертуара. В первой из них — комедии «Инкогнито» (1858) — он успешно развивает традиции, созданные Халупкой в «Коцуркове». Действие «Инкогнито» происходит в придуманном Халупкой городке Коцуркове, и герои его во многом схожи с персонажами пьесы его предшественника. Паларик вывел в своей комедии самобытные, подлинно национальные образы с чертами, свойственными определенным слоям современного ему общества.

Пан Потомский, гласный городской думы, хочет женить своего сына студента на дочери богатой вдовы Соколовой, но появившийся под видом косца поэт Еланский, патриот и истинный друг словацкого народа, расстраивает его планы. Он разоблачает Потомского как корыстного, лицемерного и жестокого человека. Своим благородством, честностью и прямоотой Еланский завоевывает любовь молодой девушки и получает ее в жены. В «Инкогнито», так же как и в последующих комедиях, Паларик отрицательному персонажу (Потомскому) противопоставляет образ положительный (Еланский), который, вступая с противником в столкновение, отстаивает интересы героев, неустойчивых во мнении (Соколова, Евочка), и выходит из этого столкновения победителем.

Отношение к родному народу для Паларика — критерий патриотизма. «Кто не думает о народе, тот не патриот, а шарлатан...» — заявляет он. Характерной же чертой самого народа является трудолюбие. Потому бедность, по мнению Паларика, не может быть результатом неумелой и нерадивой работы. Ее причины глубже. И хотя в пьесах Паларика встречаются тенденции примирения антагонистических слоев общества, его симпатии неизменно остаются на стороне народа.

В следующей пьесе — комедии «Жестянщик» (1860) — Паларик изображает фабриканта Разумного человеком гуманным, готовым породниться с простым жестянщиком, но он то и дело подчеркивает нравственное превосходство жестянщика Ондreja над всеми, кто его окружает. В отличие от них Ондрей неизменно обнаруживает большую честность, духовное благородство и величие души. Он отказывается от девушки, которую любит, так как не желает покупать счастье ценой даже самого безбидного обмана. Он привык во всем рассчитывать только на себя, прямо и честно смотреть всем в глаза. Его богатство —



Ян Паларик

трудовые руки и доброе имя. «Если сам себе поможешь,— поет Ондрей в песенке,— тебе поможет бог...». Созданный Палариком образ жестянщика, человека труда и высоких нравственных качеств,— яркое свидетельство демократических устремлений автора.

В третьей комедии, «Смирение, или Приключение при дожинках» (1862), Паларик в образах учителя Орьшека и его дочери Милюши продолжает развивать идеи патриотизма. Он с симпатией изображает людей, глубоко и бескорыстно любя-

щих свой народ и стремящихся облегчить его судьбу. Одновременно Паларик выдвигает тему, свидетельствующую о его политической зрелости, дальновидности и подлинном демократизме. Осуждая устами Милюши тех, кто предаёт родной народ, отворачивается от его языка и обычаев, Паларик считает такое ренегатство большим общественным злом. В то же время он провозглашает девиз единения словаков и венгров, резонно заключая, что от этого единения только выиграют оба народа. В условиях постоянной национальной розни, умело подогревавшейся правящими кругами обоих народов, Паларик выступил подлинным носителем прогрессивных идей словацкого общества.

Смелая мысль, стремление автора к художественной выразительности сделали комедии Паларика самыми популярными в стране. Созданные им образы — это всегда живые, яркие, самобытные характеры. Они раскрываются в действии и потому являются всегда поистине действующими лицами. Для всех комедий Паларика характерны народные сцены с обрядовыми песнями, играми и плясками. Это нельзя назвать данью этнографии: песни и танцы были неизменной, органической частью жизни словацкого народа.

Несколько обособленно в творчестве Паларика стоит его трагедия «Димитрий Самозванец» (1862—1864), на создание которой он затратил немало творческих усилий. В художественном отношении она значительно слабее его комедий, но интересна кругом идей, глубоко волновавших автора на протяжении всей его жизни. На первый план выступает у Паларика идея единения русского и польского народов. Димитрий Самозванец изображен у него человеком, стремящимся осуществить заветную мечту — объединить два народа, враждовавшие многие годы. Самозванец выступал у Паларика «глашатаем вольности», человеком, видевшим в русской феодальной системе самое большое зло для единения славян.

Мысли, проводимые в трагедии, были изложены Палариком также в статье «О славянском единстве», опубликованной в 1862 году в журнале «Сокол». Трагедия написана под непосредственным влиянием польского восстания 1863 года. Она показывает, какие большие надежды возлагает автор на простой народ. Народ поддерживает Димитрия Самозванца, так как видит в нем освободителя. Но, взойдя на трон, Димитрий предаёт свои идеалы, предаёт народ и потому терпит поражение. Трагедия «Димитрий Самозванец» почти не имеет сценической истории, но ее значение для творческой биографии автора очень велико.

Комедии Паларика играли ведущую роль в репертуаре лю-

бительских театральных коллективов до создания в Словакии профессионального театра, а с возникновением профессионального театра заняли на его сцене одно из самых почетных мест.

В репертуар словацкого любительского театра наряду с чешскими, немецкими и венгерскими пьесами входили также и переводы мировой классики. Так, в Св. Микулаше играли «Комедию ошибок» Шекспира (1864), «Разбойников» и «Коварство и любовь» Шиллера (1867, 1868), а в Турчанском Св. Мартине был поставлен в 1871 году «Ревизор» Гоголя.

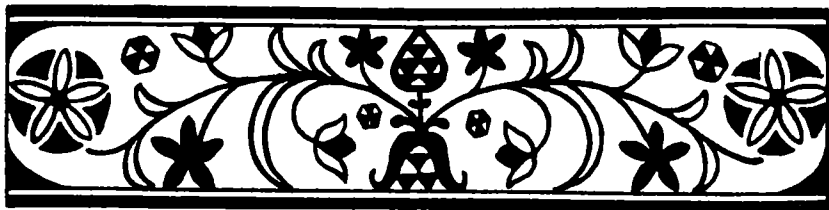
В последующие годы словацкий любительский театр пополнял свой репертуар новыми произведениями национальных драматургов и осуществлял чрезвычайно важную задачу подготовки актерских и режиссерских кадров для будущего профессионального театра.





ИСПАНСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Развитие театра в Испании существенно отличается от развития его в передовых европейских странах. После блестящего расцвета «Золотого века» Испания — с ее «азиатскими» формами абсолютизма, застойностью феодальных отношений и давящей властью воинствующей католической церкви — уже с XVII века пришла к глубокому экономическому и политическому упадку. В течение XVII и XVIII веков Испания в многолетних неудачных войнах теряла одну за другой свои заокеанские колонии, захваченные Англией и Францией. В 1640 году провозгласила свою независимость Португалия, отпавшая от Испании вместе со своими колониями. Тяжелые потери принесла Испания так называемая война за Испанское наследство (1701—1714), в результате которой Испания лишилась большей части своих европейских владений. В огромном выигрыше оказались Англия (получившая Гибралтар) и Австрия, а на испанском престоле воцарилась французская династия Бурбонов.

В течение XVIII века абсолютистская Испания все больше теряет свой международный авторитет, подпадая под влияние развитых европейских стран, главным образом Франции. Лишь во второй половине XVIII века наметился экономический подъем, с которым связаны попытки проведения отдельных реформ. Впрочем, реформы эти были направлены не столько на ликвидацию отживших феодальных отношений, которые душили экономику Испании, мешали всякому движению вперед, сколько на укрепление абсолютистского государства. И все же

такие меры, как изгнание иезуитов (1767), некоторое поощрение промышленности, частичные аграрные реформы, дали свой результат. Измученный нищетой и феодальным гнетом народ начал было распрямлять плечи.

Но французская революция 1789 года активизировала реакционные силы в стране. Испания Бурбонов стала пособницей европейских держав, борющихся с революционной Францией. Приход к власти Наполеона, его сговор с испанской аристократией и фактическое присоединение Испании к Французской империи вызвали бурное возмущение в испанском обществе. Началась первая испанская революция (1808—1814), в которой для народа слились идеи национального освобождения с антифеодальными требованиями. Национально-освободительная война 1808—1814 годов против Наполеона обнаружила неиссякаемые жизненные силы, таившиеся в испанском народе. Но проявиться эти жизненные силы в полной мере не могли, во-первых, из-за слабости и компромиссности национальной буржуазии, которая не смогла довести революцию до конца, не смогла возглавить народное движение. А во-вторых, провинциальная раздробленность и устойчивые «предрассудки лояльности» (К. Маркс) делали в самые кризисные моменты испанское крестьянство и городские низы сторонниками монархии. Все это накладывало характерные штрихи на испанскую культуру.

Возвращение на престол Бурбонов (1814—1833) вновь отдало испанский народ во власть чудовищного произвола, самовластья, инквизиции. Но кровавая расправа с защитниками демократических идеалов не могла остановить развитие медленно, но неуклонно нарастающих в испанском обществе буржуазных тенденций.

Центральной задачей для Испании XIX века становится освобождение от феодально-крепостнических цепей и осуществление буржуазно-демократических преобразований. Под этим знаком развертывается мощное революционное движение, в которое постепенно втягиваются все более широкие массы народа. За семьдесят лет Испания пережила пять революций (1808—1814, 1820—1823, 1834—1843, 1854—1856, 1868—1874). И хотя каждый раз феодально-католической реакции удавалось одержать победу, каждое революционное потрясение расшатывало старые устои, способствовало буржуазному прогрессу и определяло подъем общественной и духовной жизни.

Расцвету испанского искусства XIX века предшествует длительный период тяжелого застоя. После замечательных достижений эпохи Возрождения драматургия и театр конца XVII и первой половины XVIII века находились в состоянии полного упадка. Уменьшилось число театров и актеров. Жестокие пре-

следования со стороны церкви в течение всего XVIII века привели к тому, что некоторые большие города на протяжении целых десятилетий были лишены театров. Эпигонская драматургия постепенно утрачивала связь с великой национальной традицией. Народные массы, бесправные и угнетенные, оказались вне активного влияния на общественную жизнь.

Социальная база, питавшая искусство «Золотого века», отошла в область прошлого. Драматургия топталась на месте. Сохранение старых схем привело к выветриванию живой основы театра. Ведь всякая художественная система — явление исторического порядка. Идеалы, воодушевлявшие корифеев национальной системы, стали чуждыми и даже непонятными. То, что было когда-то искренностью, правдой, превратилось в ходульность, условную патетику. Театральная иллюзия правдоподобия сценического действия разрушилась, и на первый план выступила только внешняя занимательность сюжета. Когда-то оправданная условность сценического языка стала ощущаться как нарочитая вычурность. Произошло самое страшное, что может произойти в театре: сценическое действие перестало соответствовать восприятию зрительного зала. Иностранцы путешественники наперебой отмечают грубость приемов и фальшь, которые господствовали в игре испанских актеров XVIII века, когда они исполняли национальный классический репертуар.

В испанском театре XVIII века начинается борьба между национальной традицией «Золотого века» и классицизмом. Борьба эта в области литературной комедии и трагедии и победа (хотя и не полная) классицизма была, в сущности, подготовлена предшествующим периодом развития драматургии.

Кальдерон был последним великим представителем художественной системы, связанной с ренессансными гуманистическими идеалами и национальными демократическими традициями. Под пером его учеников и ближайших последователей система эта формализовалась, оторвавшись от своей философско-эстетической основы. Даже совершенное по своему техническому мастерству творчество Морето утратило реальные связи с главным эстетическим принципом системы, принципом «подражания природе» (в ренессансном его понимании). Из живого организма испанская национальная драма превратилась в мертвую схему, сильно напоминавшую драматургические конструкции испанских классицистов XVI—XVII веков, пытавшихся вести борьбу с национальной драматической системой Лопе де Вега и его последователей. Стремление к ограниченной игровой площадке (особенно заметное у Кальдерона и его учеников)

живо походило на единство места у классицистов, максимальная концентрация действия — на единство времени. В значительной мере регламентированное к концу существования национальной системы разнообразие метрических и строфических форм сценического стиха вполне согласовывалось с языковыми и стилистическими потребностями закона жанровой иерархии классицистов, ибо сама «комедия» (в осмыслении Лопе де Вега) уже явно разделилась на «комедию» и «трагедию» в классицистском жанровом понимании. Происходил процесс довольно быстрого приспособления национальной драматической системы к исторически иным эстетическим критериям и потребностям. Этот процесс и станет одной из характернейших особенностей истории испанской театральной культуры всего XVIII века. Недаром особое место в тогдашнем репертуаре заняли так называемые рефундации драматургов XVII века — более или менее вольные переработки их пьес. Переработки эти делались уже с учетом неоклассицистских веяний. Характерно при этом, что, как правило, наиболее подходящими для рефундаций оказывались поздние комедии Кальдерона и комедии его учеников. Это лишний раз указывает на несомненную генетическую связь заключительного этапа развития национальной драматической системы с классицизмом (начиная от формальных признаков, указанных выше, и кончая роднящим их духом рационализма).

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

В XVIII веке испанский театр и в особенности драматургия в значительной мере подпадают под иностранные влияния. Большую роль в развитии испанской культуры в целом сыграла Франция. Отчасти это связано с воцарением на испанском троне Бурбонов, а отчасти с тем общим культурным влиянием, которое оказывала Франция в ту эпоху на просвещение всей Европы. Просветительская идеология и классицистский стиль, которые стали утверждаться в Испании уже в 10-е годы XVIII столетия, находились в явной зависимости от французского просветительства и французского классицизма. На долгое время Франция стала как бы непререкаемым образцом. Хотя Просвещение имело в Испании гораздо более робкий характер, чем в передовых странах Европы, оно заметно проявилось во всех областях культуры. Первыми следствиями просветительских веяний стали такие события, как открытие Национальной библиотеки (1711), открытие Испанской Ака-

демии (1714), переиздание образцового для своего времени словаря Себастьяна Коваруббиа-и-Ороско (1726—1739).

К 1713 году относится перевод трагедии Корнеля «Цинна» доном Франсиско Писарро Пикколомини, маркизом де Сан Хуан. С этого перевода, сделанного разнородным стихом, обычно и начинают историю испанской классицистской трагедии. Затем последовали многочисленные переводы и других французских классиков. Переводы были достаточно вольными, и нередко испанские поэты прибегали к замене строгого французского александрийского стиха разнообразием метрических и строфических форм испанского сценического стиха. К 1737 году относится и наиболее основательная «Поэтика» испанского классицизма, написанная Игнасьо де Лусаном. В ней он призывает «подчинить испанский стиль правилам, которые распространены среди культурных наций» (имея в виду прежде всего, конечно, Францию). В первом издании «Поэтики» Лусан еще отдает должное поэтическому таланту Лопе де Вега и Кальдерона. В посмертном переиздании хвалы Лопе и Кальдерону сняты. В трактате Лусана критика драматургии национального прошлого сочетается с требованием самых жестких классицистских правил для новой испанской трагедии.

Испанский классицизм, который исподволь — а иногда и насильственно — вводился на сцену, имел двойные корни. С одной стороны, проводником его были аристократические вкусы испанского двора (связанного теснейшими политическими и династическими узами с французскими Бурбонами) и испанского крупного и среднего дворянства. А с другой — его насаждали испанские просветители, которые, наподобие своих старших французских собратьев, были врагами феодального режима (такие, как Гаспар Мельчор де Ховельянос и Бенито Херонимо Фейхоо). Отсюда и двойственность исторической роли самого испанского классицизма XVIII века. С одной стороны, он как будто бы и противоречил традиционному ходу испанского театра, сталкивал его с пути демократического развития, но с другой — привносил в испанский театр те просветительские идеи, которые в нем отсутствовали.

Во второй половине века «просвещенный абсолютизм» Карла III, а также часть прогрессивно настроенной интеллигенции стали активно поддерживать эти влияния. Были запрещены «аутос сакраменталес» (1765), приняты меры к некоторому упорядочиванию театрального дела.

Сторонники реформирования испанской культуры на основе французской просветительской идеологии получили название «офранцузенных». В это слово не следует вкладывать того

негативного антипатриотического значения, которое оно приобрело в период национально-освободительной борьбы с Наполеоном, став почти синонимом предательства. К. Маркс отмечал, что до начала войны с Наполеоном «офрануженные» имели явно прогрессивное влияние на своих соотечественников. Испанские просветители были тесно связаны с нарождавшейся тогда (хотя и достаточно слабой) испанской буржуазией и передовым дворянством. По мысли Маркса, эта группа «офрануженных» восприняла стремления и принципы французской буржуазной революции и даже надеялась «возродить родину при поддержке Франции». Однако при всей своей прогрессивности позиция испанских просветителей в области культурной политики была явно утопичной. Надеясь с помощью Франции поднять на ноги больную Испанию, испанские просветители особое значение придавали театру и литературе, видя в них возможность непосредственной пропаганды просветительских идей. Сторонниками обновления Испании на просветительно-французской основе были крупные литераторы и ученые Николас Моратин, Томас Ириарте, директор мадридских театров Клавихо-и-Фахардо, Игнасьо де Лусан. Испанские просветители подвергли национальную драму «Золотого века» самым ожесточенным нападкам.

Николас Фернандес де Моратин (1737—1780), автор нескольких классицистских трагедий и первой испанской комедии во французском духе, выступил в то же время как суровый критик национальной драматургии «Золотого века». В своем трактате «Правда об испанском театре» (1763) Н. Ф. де Моратин объявил драму XVII века «школой злобы, зеркалом разврата, академией бесстыдства», в сущности, повторив основные обвинения против испанской драматургии, выдвинутые еще французскими просветителями, для которых испанские драматурги XVII века были воплощением ненавистной феодально-клерикальной реакции. Классицисты добились внесения в запретительные списки лучших пьес Лопе де Вега, Кальдерона (кроме некоторых поздних его комедий), Тирсо де Молина. Однако найти практический противовес старой драматургии они не смогли. Все попытки создать собственную драматургию по французскому или итальянскому образцу успеха не имели («Виргиния» и «Атаульфо» Агустина Монтиано-и-Луяндо, «Санчо Гарсиа» Кадальсо, «Разрушенная Нумансия» Игнасьо Лопеса де Айяла, трагедии Николаса Фернандеса де Моратина). Слишком сильны были старые привязанности испанского зрителя. Недаром, когда Висенте Гарсиа де ла Уэрта, поэт и ученый, выпустил в 1785—1786 годах свое шестнадцатитомное собрание «Испанского театра» (главным образом Кальдерона

и его последователей, опустив Лопе де Вега, Тирсо де Молина и других знаменитых авторов XVII века), это выглядело как протест против классицистского засилия. Характерно и то, что наибольший успех у зрителя имели трагедии самого Уэрта «Рахиль» (1778) и «Еврейка из Толедо»; написанные формально по классицистской схеме, они по внутреннему своему содержанию гораздо больше напоминали драмы Кальдерона.

За единичными исключениями, испанская трагедия в XVIII веке не дала ничего действительно интересного. Если взглянуть на репертуар того времени, то помимо рефундаций, о которых уже шла речь выше, на сцене мелькали переводы и обработки Расина, Вольтера, а в более позднее время Альфьери.

Даже попытка создать собственные трагедии по правилам, но на национальной сюжетике успеха не имела. Крупный поэт и автор нескольких классицистских трагедий Мануэль Хосе Кинтана позднее, в 1821 году, так объяснял причины неудач своих предшественников:

«Наши авторы пытались привить в Испании кто греческую трагедию, кто английскую и немецкую, кто итальянскую во вкусе Альфьери, кто, наконец, — такие были в большинстве — французскую, которая казалась им наиболее законченной и совершенной. Но эти растения не могли по-настоящему процветать на нашей почве, где ничто не находилось в гармонии с ними. Современные трагедии — это более или менее живые отблески поэзии, вкуса и нравов, нам не свойственных, и обычно им недостает той врожденной прелести, той самобытности, которые образуют собственный характер, отличный от других наций и от других авторов».

Большинство пьес, написанных во французском духе, представляли интерес только для небольшого слоя образованных людей.

Одним из немногих исключений на этом фоне были пьесы Гаспара Мельчора де Ховельяноса (1744—1811), впоследствии выдающегося прогрессивного государственного деятеля. Так, в 1792 году привлекла внимание патриотическая трагедия Ховельяноса «Пелайо» (шедшая под названием «Мунуса»), воскрешавшая героические события начала реконкисты. Ее герой Рогундо освобождает сестру Пелайо — полупоэтического героя, которому предание приписывает почетную роль зачинателя борьбы с маврами, завоевавшими в начале VIII века большую часть Пиренейского полуострова. Рогундо активно участвует в борьбе за освобождение родины, убивая ее угнетателя — иноземца.

Большое признание получила и комедия Ховельяноса «Честный преступник» (1774). Эта пьеса во многом расходилась с принципами классицистской драматургии, являясь одним из первых испанских произведений в духе сентиментальной драмы. Передовая мораль, подсказанная просветительской философией XVIII века, согрета здесь подлинным чувством и облечена в форму драматически насыщенного сюжета. «Честный преступник» — одна из немногих пьес XVIII века, имевшая крупный и прочный успех.

В литературе и театре шла ожесточенная борьба между классицистами и приверженцами национальной драматургии. Состояние театра вызывало всеобщее недовольство, потому что пьесы авторов всех направлений по своему содержанию были далеки от жизни испанского народа.

Роль хранителя национальной традиции перешла к низовым жанрам. Не случайно, что подлинно национальным драматургом в XVIII веке был едва ли не один Рамон де ла Крус (1731—1794), ставивший своей целью исправление нравов и изображавший жизнь мадридской мелкой буржуазии и городских «низов» в своих заразительно веселых и колоритных сайнетах (одноактных комедийных пьесках из народного быта — жанр, созданный по типу старинных фарсов, пасо и интермедий). Крупнейший исследователь испанской литературы Менендес-и-Пелайо (1856—1912) называет Рамона де ла Крус «единственным, отважившимся дать в картинках небольших, но исполненных исключительной силы и реализма, верное и поэтическое изображение единственных национальных элементов, оставшихся в этом беспорядочно смешанном обществе». Недаром эти сайнеты охотно ставились на сцене в XVIII и XIX веках. По общественной направленности и по жанру к сайнетам примыкали тонадилы — небольшие музыкальные сценки, пользовавшиеся, как и сайнеты, большим успехом у зрителей. Однако в условиях, которые тогда переживала Испания, такого рода начинания в духе народного театра были недостаточными для возрождения испанской драматургии и сцены.

Дело в том, что театр посещался в основном демократической публикой, которая неизменно отстаивала национальные традиции. Но существо этих традиций было утрачено, в театре царили рутин и невежество; питавшая сцену современная драматургия не имела литературно-художественной ценности. Вне театра находилась литературная драма, обладавшая более высокой художественной культурой и отчасти одухотворенная передовыми идеями века. Но эту драматургию пытались безуспешно навязывать театру сверху — корней в народе она не имела и потому не прививалась.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ XIX ВЕКА

Несмотря на общий упадок испанской драматургии и театра в XVIII веке, к концу этого столетия можно отметить рост количества спектаклей и некоторое улучшение их качества, выразившееся в деятельности даровитых актеров и актрис и в большей тщательности оформления постановок.

В актерской игре не было стилевого единства. Преобладала приподнятая лирическая декламация, еще до известной степени пригодная для исполнения староиспанских пьес. Когда же эта декламационная манера переносилась на пьесы XVIII века, она делалась фальшивой и смехотворной, актеры и особенно актрисы зачастую сбивались в них на плаксивый тон. Классицистская же трагедия исполнялась в совершенно иной манере — торжественной, почти мрачной. Естественность царила только в сайнетах.

Некий «мсье Ш., французский гражданин» в своих «Письмах, писанных из Барселоны ревнителю свободы, путешествующему по Германии», опубликованных в Париже в 1792 году, так характеризовал испанский театр, который, по его мнению, «еще находится в состоянии варварства»:

«Томительное, прерывистое повествование, монотонное и произносимое кислым тоном, — вот что испанские актеры называют декламацией... трагический актер у них — неподвижный автомат, ничего не выражающая фигура, у которой нет рук, либо руки которой не имеют конца. Он не позволяет себе ни одного жеста, ни одной модуляции голоса, которая покажет вам, что он чувствует то, что говорит, и он продекламирует перед вами пятьсот стихотворных строк, не двигая ничем, кроме языка... В высокой комедии испанские актеры преуспевают не более того и одинаково плохо выражают и чувства и большие страсти; но в национальных фарсах, в том, что называется сайнетами, они неподражаемы; тот же самый человек, который только что заморозил вас, погрузив в скуку, кажется другим существом в сайнетах; он владеет тоном своей роли, необходимым для нее жестом и подходящим для нее выражением лица».

Эти замечания зрителя-француза подчеркивают, насколько чуждой оказывалась классицистская трагедия для испанских актеров. Испанские историки театра подтверждают, что в эти годы национальная «сцена переживала один из самых тяжелых кризисов, которые ей приходилось претерпевать на всем протяжении ее существования. Господствовали манерность, фальшь, урок, вызубренный наизусть, опыт, воспринятый без предварительного исследования его достоинств и недостатков.

Актер двигался, как бы реагируя на вынужденные импульсы, не зависящие от его воли. Он был настоящим паяцем, тряпочной куклой, к которой приделали пружину, чтобы эта кукла ходила, действовала и декламировала».

Однако, хотя культура испанского театра этого периода была в целом очень низкой, на сцене подвизался ряд талантливых актеров. Среди мастеров испанской сцены второй половины XVIII века должны быть особенно отмечены четыре выдающиеся актрисы. Артистка исключительной и разносторонней одаренности Мария Ладвенант (1741—1767) глубоко волновала зрителей в ролях, требовавших выражения самых различных чувств, и в спектаклях различных жанров. Исполнительница главным образом трагедийных ролей Мария Росарьо Фернандес, по прозвищу «Ла Тирана» (1755—1803), сумела сочетать в своем творчестве две манеры игры, смягчив и напыщенность классицистской декламации и грубоватость, свойственную эпигонам старого театра. Мария Антония Фернандес, по прозвищу «Ла Карамба» (1751—1787), выступала с огромным успехом преимущественно в тонадильях.

Крупнейшей испанской актрисой была Рита Луна (1770—1832, покинула сцену в 1806 году). Убежденная сторонница и пропагандистка национального репертуара, она возродила на сцене ряд давно не ставившихся пьес великих драматургов «Золотого века», играла также в произведениях современных драматургов, но классицистскую трагедию и комедию она отвергала. Рита Луна верно и глубоко проникала в характеры изображаемых персонажей и с огромной силой воплощала их чувства и страсти, полностью подчиняя зрителей своему искусству.

В театральном обиходе XVIII века сохранялись многие обычаи старого испанского театра. Спектакли отличались разнообразием жанров в пределах одного представления. Если ставилась трехактная комедия, то между вторым и третьим актом исполнялась тонадилья, а по окончании пьесы — сайнет. Состав представлений мог быть и таким: мелодрама в одном акте и опера-буфф; комедия, выступление симфонического оркестра и танец; трагедия и танец, и т. п. Танцы национальные (сегидилья, фанданго, болеро, манчега), а иногда танцы на иностранном ладе (менуэт, алеманда, гавот) были излюбленным элементом представления. Часто одни и те же актеры играли, пели и танцевали.

На сцене и в зрительном зале подчас царил анархия. Никто не заботился о том, чтобы костюмы в исторических пьесах соответствовали эпохе. Большую роль в спектакле играл суфлер. Описывая убогую обстановку спектаклей провинциальных

испанских театров, автор уже цитированных «Писем из Барселоны» говорит о суфлере:

«Он помещается позади сцены, то есть позади простыни, образующей фон сцены; свеча, находящаяся у него в руке, и прозрачность ткани выдают его присутствие зрителю, от которого не ускользает ни один из прыжков, поневоле совершаемых беднягой то в один угол сцены, то в другой, то в середину ее, чтобы явиться на помощь актеру, редко знающему свою роль; и часто бывает, что голос последнего теряется, и слышно лишь суфлера. Суфлер столичного спектакля, хотя и расположенный более удобно, не менее говорлив, и я припоминаю, что слышал в Театро де ла Крус по крайней мере тридцать стихотворных строк, произнесенных очень отчетливо, очень солидно и очень патетично суфлером».

Устройство театра было архаическим. В партере — кресла первых рядов, по бокам — ложи, сзади — амфитеатр и касуэла — специальное помещение для женщин, куда не мог проникнуть ни один мужчина. Касуэла (по-испански кастрюля) имела крышу, по мере ее снижения в глубину снижались и цены. В первом ряду обычно сидели красавицы, «визитная карточка» касуэлы, приходящие чаще не затем, чтобы самим смотреть, а чтобы на них посмотрели, во втором-третьем ряду — богачки. В глубине две двери вели к лестницам, изолированным от лестниц, по которым поднимались мужчины. В театре, как правило, женщины оставались самым шумным народом, и в сторону касуэлы, гудящей, как встревоженный улей, то и дело летели мужские голоса из партера: «Тише, сорочки!», «Замолчите там, в курятнике!» Касуэла продержалась очень долго; в Театро де ла Крус она была уничтожена лишь в 1844 году. Кроме касуэлы женщины могли находиться лишь в ложах со своими семьями.

В шумном театральном зале, где зрители не стеснялись громко разговаривать во время действия, а по партеру сновали продавцы сладостей, где присутствовали представители всех слоев общества (не исключая духовенства), но преобладали и задавали тон демократические элементы, особое внимание обращали на себя так называемые мушкетеры. Это была одна из особенностей староиспанского театра. Между креслами и амфитеатром имелось большое пустое пространство, именуемое согласно традиции «патио» (двор), отведенное для многочисленных обладателей самых дешевых билетов. Эти зрители, смотревшие спектакль стоя, и назывались мушкетерами. Поведение их отличалось полной непринужденностью; они бурно реагировали на представление, и отношение именно этой части публики в первую очередь определяло судьбу пьес и актеров.

В зрительном зале шла борьба приверженцев различных театральных направлений. Постановка едва ли не каждой пьесы во французском духе вызывала шум, а то и скандалы. Лишь в 1814 году в мадридских театрах пространство, занимавшееся мушкетерами, было заполнено рядами скамей.

Заинтересованность народных масс в театре сказалась и на общественном положении актеров, которое в Испании было значительно выше, чем во Франции. Правда, в некоторых местностях, где духовенство особенно резко выступало против театра, актеров лишали причастия, а заодно и гражданских прав. Но вообще в Испании актеры не подвергались ограничениям, хотя их профессия отнюдь не считалась почетной.

Что касается материального положения деятелей сцены, то артисты мадридских театров жили прилично, актеры театров двух-трех других больших городов кое-как прозябали, а в остальной Испании странствующие комедианты голодали, и обстановка их работы была самой примитивной и убогой.

Еще с XVI века в Мадриде существовали два драматических театра, здания которых несколько раз перестраивались, — Театро дель Принсипе и Театро де ла Крус (то есть театр Принца и театр Креста, названные так по наименованию улиц, на которых они находились). В XVIII веке был организован оперный театр — Театро де лос Каньос дель Пераль. Все они находились в распоряжении муниципалитета, который в лице своих советников — рехидоров — формировал труппы и ведал административной и финансовой стороной дела. Во главе каждой труппы стоял руководивший ею актер, именуемый по старинной традиции автором, а в дальнейшем иногда также директором.

Труппы комплектовались по принципу амплуа, сохранявшемуся с XVII века. В составе труппы были первый, второй и третий любовники — «галаны», причем третий «галан» исполнял роли отрицательных персонажей; кроме того, семь-десять «галанов» были актерами на выходных ролях. В труппу входили также первый и второй «грасьосо» — исполнители комических ролей; первый и второй «барба» (борода) — исполнители ролей стариков и пожилых людей, и «вехете» (старикашка) — исполнители ролей комических старичков. В женской части труппы «галанам» соответствовали «дамы» и т. п. Состав труппы варьировался таким образом, что, например, могли быть две вторых или третьих дамы, имелись сверхкомплектные актеры и актрисы для разных амплуа, иной раз обслуживавшие обе столичные труппы, пятая дама только пела, а седьмая исполняла только драматические роли, восьмой галан выступал только в танцах и т. д. В каждой труппе было два-три суфлера.

Суфлерами наряду с малограмотными людьми бывали и писатели, как, например, талантливый автор сайнетов, соперник Рамона де ла Крус, работавший в городе Кадис Хуан Игнасьо Гонсалес дель Кастильо (1763—1800), или автор удачных переработок пьес Тирсо де Молина Дионисьо Солис (1744—1834), прослуживший суфлером в мадридском театре с 1798 по 1818 год.

Театральный сезон продолжался от пасхи до великого поста следующего года. В жаркие летние месяцы, когда публика неохотно посещала театры, играла лишь одна из двух мадридских трупп. Труппы чередовались в театральных помещениях: труппа, игравшая в Театро дель Принсипе, в следующем сезоне переходила в Театро де ла Крус, и наоборот.

Еще с 60-х годов XVIII века раздавались голоса о необходимости театральной реформы, которую классицисты понимали как прекращение представлений пьес «Золотого века», поддержку классицистской драматургии и реорганизацию театрального дела применительно к постановке классицистских пьес.

Благодаря тому, что министром внутренних дел был назначен убежденный приверженец французской драматургии, «офранцузенным» удалось добиться издания Карлом IV декрета о «реформе театров». Согласно этому декрету с 1800 года мадридские театры, около двухсот лет находившиеся в ведении муниципалитета, перешли в управление специально назначенной «хунты» (комитет), состоявшей из председателя, директора, цензора и секретаря.

Хунта, взявшая на себя руководство всей жизнью театров, упразднила должность «автора», возглавлявшего труппу, свела на нет права актеров, лишив их возможности участвовать в выборе не только пьес, но и ролей. Актеры единодушно отказались подписать контракты, устроив нечто вроде забастовки. Однако король издал декрет, запрещающий упорствующим актерам работать в каком бы то ни было театре в его владениях, и актерам пришлось подчиниться. Труппы были укомплектованы по-новому, причем «галаны» стали именоваться теперь «актерами», «дамы» — «актрисами», «барба» был переименован в «старика», «грасьосо» — в «комическую роль». Новый принцип комплектования трупп дал большую экономию.

Хотя очередной сезон и открылся комедиями Кальдерона, в опубликованных хунтой списках запрещенных к представлению пьес (их было шестьсот шестнадцать) фигурировали такие шедевры испанской драматургии, как «Саламейский алькальд», «Жизнь есть сон», «Стойкий принц» и «Маг-чудодей» Кальдерона, «Мудрость женщины» Тирсо де Молина, «Ткач из Сеговии» Аларкона, ибо они менее всего согласовывались с новой

классицистской модой. Вместо них театрам навязывали скверные трагедии на французский лад, освящаемые публикой, и малограмотные переводы с французского. В результате этого репертуар театров оказался столь ограниченным и столь малопривлекательным для зрителей, что уже в следующем сезоне сам строгий цензор хунты стал продвигать на сцену пьесы из числа включенных в запретительный список, притом — вовсе не лучшие пьесы национального репертуара, а потакавшие дурному вкусу своими дешевыми эффектами.

В первые же месяцы после проведения «реформы» начался отлив публики из театров. Через полгода хунта стала лицом к лицу перед изрядным материальным убытком, который в дальнейшем все увеличивался. Порочный замысел «реформы», а также крайне неудачный состав членов хунты, ряд совершенных ею крупнейших ошибок, сводивших на нет то немногое положительное, что было задумано «реформаторами» (например, введение уроков декламации, музыки, танца и фехтования для повышения мастерства актеров), грубое администрирование, сопротивление актеров и зрителей и огромный дефицит в результате бездарного хозяйничания предопределили полный провал «реформы».

Уже в начале 1802 года управление театрами было изъято из ведения хунты¹ и после нескольких неудачных экспериментов организационного порядка в 1806 году было снова передано муниципалитету. Новый регламент в основном возвратил театры к прежнему положению, однако в нем были и некоторые нововведения; так, например, учреждались отсутствовавшие прежде должности художника и машиниста сцены, а также устанавливалось процентное отчисление со сборов в пользу драматургов.

ДРАМАТУРГИЯ МОРАТИНА И КИНТАНЫ

Конец XVIII и первые годы XIX века были для Испании периодом общественно-политической депрессии, несмотря на то, что в области экономики наблюдался некоторый рост производительных сил, способствовавший формированию капитализма. В эти годы царствует слабовольный и бездарный король Карл IV (1788—1808), который фактически передал управле-

¹ Цензура хунты, функционировавшая еще в течение некоторого времени после этого, продолжала стеснять развитие театра, причем параллельно с ней действовала более грозная цензура инквизиции.

ние в руки своей жены Марии Луисы и ее любовника Мануэля Годоя. Постыдное правление фаворита сопровождалось безудержным расточительством, разложением нравов правящей верхушки и дворцовыми распрями, что привело к падению Карла IV и Годоя и облегчило Наполеону овладение испанской короной.

Влияние французской революции на общественную жизнь Испании проявилось не сразу. Оно стало глубоким и сильным в годы войны за независимость. Приверженцами освободительных идей были студенчество и люди умственного труда, то есть очень тонкая прослойка нации. Основная же масса народа, находившаяся под влиянием духовенства, в то время еще не принимала активного участия в общественно-политической деятельности. Тем не менее правительство и церковь, чрезвычайно обеспокоенные событиями во Франции, предприняли гонения на прогрессивно настроенных лиц, последователей Вольтера, Руссо и энциклопедистов; этим гонениям подвергся ряд писателей и государственных деятелей, в том числе и Ховельянос.

Инквизиция издала «Очистительный список» в 1790 году и приложение к нему в 1805 году; задачей их было прекратить дальнейшее проникновение в Испанию французской философии и всех новых веяний общественной мысли. Эти гонения вызвали огромное количество доносов на писателей, студентов и всех подозреваемых в вольнодумстве. Испания жила под тяжким гнетом государственных и духовных властей, всеми силами отстаивавших обреченный на гибель старый строй от наступления передовых сил.

Театр, который был раздираем беспорядочной борьбой самых разных художественных тенденций — как правило, эклектичных и несамостоятельных, — отражал происходившие в стране общественные сдвиги.

Вслед за классицистской трагедией — французской или во французском духе — на испанской сцене появилась итальянская трагедия Альфьери, поддерживаемая свободомыслящими литераторами. Однако в репертуаре господствовала драма нелитературная, в которой преобладали три жанра: 1) так называемая волшебная пьеса, основанная на различных «чудесных», «магических» эффектах (сюжет ее, зачастую образующий цепь совершенно невероятных происшествий, требовал изощрений постановочной техники), 2) слезная драма, рассчитанная на непосредственное воздействие на чувства зрителя, 3) «героическая пьеса», своего рода последний пьес «Золотого века», героем которой был обычно наглый и развязный авантюрист. Во всех этих жанрах был изрядный привкус мелодрамы.

Типичным автором «героических пьес» был Лусьяно Франсиско Комелья (1751—1813). Он инсценировал деяния не только героев прошлого, но и своих современников, не затрудняя себя изучением жизни отдаленных от Испании стран и давая полную свободу своей фантазии. В числе сотни с лишним пьес Комельи имеются и пьесы из русской жизни.

Не лишенный способностей, Комелья, однако, в погоне за успехом хватался без разбора за любые эффектные сюжеты и за любые средства театральной выразительности. В этом он очень напоминает итальянского драматурга, своего современника Кьяри. Драматург Моратин-младший, в своей комедии «Новая пьеса» предавший осмеянию дурной вкус Комельи и подобных ему авторов, так характеризует устами своих персонажей некую «потрясающую пьесу»: «Представьте себе героическую пьесу с более чем девятью эффектными эпизодами. Конный поединок, три сражения, две бури, одно погребение, один маскарад, один пожар города, один обрушившийся мост, два стрелковых учения и один казненный... Во втором акте была буря, потом военный совет, потом бал...»

М. Х. Кинтана в примечаниях к своим «Правилам драмы» писал: «Театр был захвачен тучей ничтожных и невежественных авторов... Не имея достаточных способностей и не обладая усердием, необходимым для какой-либо общественно полезной профессии, они хотели сделать из театра доходную статью, хотя были абсолютно лишены дарования и познаний, необходимых для того, чтобы поддерживать его развитие если не с честью, то по меньшей мере в рамках приличия».

В этот период возрос интерес и к драматургии «Золотого века». Если пьесы более поздних представителей эпохи расцвета во главе с Кальдероном и прежде появлялись на сцене, то теперь стали возрождаться полузабытые пьесы Лопе де Вега и Тирсо де Молина, — правда, в переделках (рефундициях), авторы которых пытались примирить «правила» классицистской драмы с неизменной верностью публики национальному репертуару. Так, они устраняли комический элемент из пьес с трагедийным уклоном, заменяли трехактное деление пьес пятиактным, сокращали количество мест действия.

Традиции драматургии «Золотого века» продолжались и в завоевавшем широкую популярность сайнете на современный сюжет и в его миниатюрной музыкальной параллели. То была сошедшая на нет уже во втором десятилетии XIX века тонадилья: монолог, диалог или сценка, построенные на чередовании декламации и пения под гитару или оркестр.

Наиболее самобытными драматургами переходного периода от классицизма к романтизму были комедиограф Леандро

Фернандес де Моратин и трагедийный поэт Мануэль Хосе Кинтана. Леандро Фернандес де Моратин (1760—1828) был сыном Николаса Фернандеса де Моратина. Материальные затруднения семьи заставили Моратина-младшего поступить в учение к ювелиру. Все же страсть к литературе возобладала, и молодой Леандро, уже обративший на себя внимание лирическими стихотворениями и поэмами, покинув мастерскую ювелира, смог отдаться этой страсти благодаря поддержке всесильного фаворита королевы Годоя. Эта поддержка доставила ему выгодные должности и позволила заняться литературой. Расширению его кругозора содействовали поездки во Францию, Англию, Нидерланды, Германию и Италию. Человек аполитичный, Моратин нисколько не гнушался покровительством бездарного и наглого временщика, принесшего столько бед его отечеству. Моратин участвовал в деятельности хунты, руководившей театрами, занимая специально учрежденную для него должность «исправителя старинных пьес». Не выполняя вандальских функций, присвоенных этой должности, — «исправлять, приспособлять к правилам и приводить в наилучший вид старинные сочинения знаменитейших испанских драматургов», — он тем не менее является истинным автором тех проскрипционных списков, в силу которых с подмостков театров изгонялись прославленные творения Кальдерона, Тирсо де Молина, Аларкона и других корифеев испанской драматургии.

Во время войны за независимость Моратин старался держаться подальше от военно-политических событий. При французах он продолжал занимать свою прежнюю должность официального переводчика и принял от короля Иосифа Бонапарта назначение старшим библиотекарем Национальной библиотеки. Боясь репрессий со стороны патриотов за свое сотрудничество с французами, он в критический момент для оккупантов вынужден был скрыться. Последнее десятилетие своей жизни Моратин провел во Франции.

Проводник влияния французской культуры, Моратин тем не менее был далек от освободительных и демократических тенденций французской общественной мысли XVIII века.

Из этого, однако, отнюдь не следует, что творчество Моратина было чуждо социальной направленности. В его драматургии даже звучат мотивы общественного протеста, но этот протест ограничен лишь сферой быта и литературы. «Моратин, — писал Менендес-и-Пелайо в своей «Истории эстетических идей в Испании», — никогда не знал жизни и не делал попыток к ее изучению; любитель уединения, нелюдимый, человек добрый и благородный по существу, но недоверчивый и малодоступный

для людей, он жил, окруженный своими книгами и очень немногими друзьями, и, видимо, не испытал подлинного негодования против чего-либо, кроме плохих драматургов и дурных пьес».

Человек большой культуры, Моратин в этом отношении явно превосходил всех других испанских драматургов своего времени. Покровительство властей и собственный литературный талант, казалось, должны были бы обеспечить Моратину быстрый и несомненный успех на испанской сцене. Однако каждая его пьеса с трудом пробивалась на сцену. Так, например, одна из лучших комедий Моратина, «Святоша», написанная в 1791 году, появилась на подмостках только в 1804 году, причем в предвидении затруднений Моратин предпослал ей стихотворное посвящение Годою; несмотря на успех, она вызвала травлю со стороны завистливых драматургов и доносы на автора в инквизицию. Правда, постановку лучшей комедии Моратина — «Когда девушки говорят «да» — в 1806 году сопровождал исключительный успех: она прошла двадцать шесть раз подряд (цифра исключительная по тем временам), и лишь наступивший конец сезона прервал ее представления. Тем не менее и на эту пьесу посыпались доносы, и в конце концов инквизиция запретила ее.

Травля его комедий и неприятности, чинимые цензором инквизиции, так подействовали на Моратина, что он порвал наброски других уже начатых пьес и решил отказаться от деятельности драматурга. Таким образом, количество его оригинальных пьес ограничивается всего пятью («Старик и девушка», 1786; «Святоша», 1791; «Новая пьеса, или Кафе», 1792; «Барон», 1803; «Когда девушки говорят «да», 1806).

Неудачи наложили свой отпечаток на характер Моратина. Пессимистические настроения отразились в его письмах, проникнутых горечью; недаром он писал одному своему другу, что было бы лучше, если бы он ничего не сделал в своей жизни.

В обстоятельном «Предварительном рассуждении», предпосланном им собранию своих драматических произведений, Моратин определил комедию как «подражание в диалоге (прозаическом или стихотворном) событию, происшедшему в одном месте и в течение немногих часов в кругу частных лиц, при посредстве какового диалога наряду с соответствующим выражением страстей и характеров осмеиваются обычные в обществе пороки и заблуждения и, следовательно, предлагаются образцы правды и добродетели».

В этом определении торжествует классицистский канон с его тремя единствами, причем оно четко воспроизводит концепцию буржуазного поучительного театра XVIII века. Ограниченно-буржуазная установка Моратина представляется особен-

но наглядной в его заявлении: «Низкая чернь, ее заблуждения, ее беды, ее непостоянство, ее наглое беспутство — это не предмет, достойный искусства, которое должно заниматься только средним классом общества».

Этим принципам Моратин следовал в своей драматургической практике.

Если не считать «Новую пьесу», то четыре прочие пьесы Моратина написаны, в сущности, на одну тему: автор протестует против семейно-бытового уклада, в силу которого девушек выдают замуж помимо их желания. Эта тема доминирует в первой и в последней пьесах — «Старик и девушка» и «Когда девушки говорят «да». Мораль комедии «Барон» (переделанной из одноименной сарсуэлы Моратина) заключается в том, что людям из «среднего класса» не следует стремиться к связям с аристократией. В комедии «Святоша» основная тема совмещается с темой о подлинной и мнимой добродетели. В условиях господства испанской реакции утверждение права девушек свободно распоряжаться своей судьбой казалось смелым и чуть ли не революционным. Это видно из тех гонений, которым подверглась комедия «Когда девушки говорят «да», теперь представляющаяся совершенно безобидной.

Моратин не стремился к полноте психологических характеристик, но это не помешало ему убедительно показать большинство своих персонажей и мотивировать их поступки, удачно подметив отдельные психологические черты. Галерея действующих лиц не отличается разнообразием, некоторые из них переходят из пьесы в пьесу. Так, в образах молодых героинь всех четырех пьес есть немало общего. Сходны между собой комические фигуры матерей невест в «Бароне» и в «Когда девушки говорят «да». Во всех пьесах, за исключением «Старика и девушки», фигурируют пожилые резонеры, нудно и назойливо пытающиеся внедрить в сознание персонажей пьес и зрителей правила буржуазной морали. Некоторые остроумно написанные персонажи (например, действующие лица из комедии «Святоша», охваченные жадой обогащения) хорошо иллюстрируют нравы эпохи. Этому же служат живо и жизненно переданные бытовые детали — в особенности в пьесе «Когда девушки говорят «да».

«Новая пьеса, или Кафе» является сокрушительной сатирой на современных Моратину драматургов-ремесленников и яркой картиной быта мадридской литературной богемы. Действие этой двухактной комедии происходит в кафе. Моратин очень наглядно изобразил печальное состояние испанского театра конца XVIII века: бедность и погоня за заработком побуждают людей, совсем к этому не подготовленных, становиться дра-

матургами, авторы вынуждены подлаживаться к актерам, конкурирующие труппы борются между собой, вершителем судьбы театра и драматургии оказывается клака. Устами резонера донна Педро Моратин говорит об общественной роли театра («театр непосредственно влияет на национальную культуру»), настаивает на необходимости реформы театра, требует от драматургов серьезного отношения к их искусству («чтобы пьесы были хорошими, нужна целая человеческая жизнь, весьма выдающийся ум, неутомимое изучение, постоянная наблюдательность, чувствительность, изысканный вкус — и все же нет уверенности в том, что достигнешь совершенства»).

Действия в этой пьесе, по существу, почти нет, весь ее интерес заключен в диалоге. Вообще в пьесах Моратина, в противоположность драматургии «Золотого века», интрига строится очень просто, прямолинейно.

Развязки во всех пьесах нравоучительны и (за исключением «Старика и девушки») сентиментальны.

В пьесах Моратина, написанных в мягких тонах, мы не найдем ни проявления сильных страстей, ни острых комедийных положений. Но в то же время пьесы его являются результатом непривычной в тот период тщательной работы автора и несут на себе отпечаток его живого, критического ума.

Это в особенности сказалось на языке пьес Моратина, пленяющем совершенством диалога, разговорной живостью, силой характеристик, остроумием, живым комизмом.

«Новая пьеса» и «Когда девушки говорят «да» написаны прозой, «Старик и девушка», «Барон» и «Святоша» — восьми-сложным стихом с ассонансами. Моратин согласно своим классицистским принципам отказался от богатейшего разнообразия строфических и метрических форм драматургии «Золотого века».

Теоретическая оппозиция Моратина по отношению к испанской драматургической традиции и его приверженность к французским образцам значительно ослабляют национальный элемент в его творчестве, и все же этот элемент присутствует. Дело не только в том, что Моратин, по его же словам, стремился одеть комедию в баскиню (черную юбку, принадлежность женского национального костюма) и мантилью, то есть передавать в пьесах национальные бытовые черты. Подобно героиням Лопе де Вега, героини Моратина, как правило, награждаются высоким сознанием чести и человеческого достоинства. Комедии Моратина, как и комедии «Золотого века», несут в себе не одни лишь комедийные, но также и драматические мотивы.

Какая-то затаенная печаль чувствуется в его произведе-

ниях. Финал «Старика и девушки» отнюдь не комический: молодая жена уходит от старого ревнивца, чтобы жить одной «в самом строгом затворничестве». Сила драматизма переживаний и поступков героини особенно характерна именно для испанской драматургии. И хотя в пьесе «Когда девушки говорят «да»» аналогичная ситуация (старик и молодая девушка) дана с другой — счастливой развязкой, все же и здесь в комедийных положениях сквозит налет грусти, зародыш драматизма.

Моратину не удалось осуществить реформу испанского театра, подобную проведенной в итальянском театре Гольдони. Испанская буржуазия была слаба и несамостоятельна, и буржуазная драматургия Моратина отошла от национальных корней, оказавшись слишком зависимой от иностранных образцов. Его творчество, по существу, завершает классицистские искания XVIII века в области комедии. Революционное движение, начавшееся спустя два года после того, как последняя из оригинальных пьес Моратина была поставлена на сцене, резко изменило положение в обществе и в театре. В дальнейшем буржуазная драматургия должна была строиться уже на других основах. Моратин повлиял на позднейших драматургов как раз теми сторонами своего творчества, которые были связаны с национальной традицией и новым, буржуазным мировоззрением.

Занимался Моратин и переводами. Эта его деятельность не прошла бесследно для испанского театра. Он впервые в Испании перевел шекспировского «Гамлета» непосредственно с оригинала. Перевод Моратина обнаруживает свойственные его литературной работе культуру и тщательность. Но, хорошо усвоив буквальный смысл «Гамлета», Моратин не проник в его дух. Поэтика Шекспира, разумеется, была чуждой Моратину, и он снабдил свой перевод примечаниями, подчеркивающими не только неприятие, но и непонимание им многих черт шекспировского гения.

Следует особо отметить еще театроведческую деятельность Моратина. В своем труде «Происхождение испанского театра» (1825), состоящем из основательного «Предисловия», «Исторического рассуждения», примечаний, обширного «Исторического каталога пьес предшественников Лопе де Вега» и «Собрания пьес предшественников Лопе де Вега», — он предстает как первый исследователь истории испанской драматургии, проделавший огромную работу над первоисточниками. Собранию сошедших пьес он предпослал подробное «Предварительное рассуждение», в котором не только изложил свои взгляды на театр, но и дал очерк развития испанской драма-

тургии XVIII века, а также «Каталог пьес, опубликованных в Испании с начала XVIII века по настоящее время» (1825). И эта сторона деятельности Моратина оказалась полезной для тех новаторов, на долю которых выпала задача реформировать испанский театр на романтических началах.

В области трагедии особо значительна была роль выдающегося поэта и историка Мануэля Хосе Кинтаны (1772—1857). Будучи, так же как и Моратин, убежденным классицистом и последователем французской культуры XVIII века, он, однако, резко отличался от Моратина яркой общественной направленностью своего творчества, которое проникнуто патриотизмом и свободолюбием. Кинтана был активным политическим деятелем первой испанской революции, за что в период реакции подвергся шестилетнему тюремному заключению.

Свой стихотворный «дидактический этюд» «Правила драмы» (1791) Кинтана написал девятнадцатилетним юношей, тридцатью годами позже в предисловии и в примечаниях к его изданию поэт признал слабость этого сочинения, излишний ригоризм в отстаивании «трех единств». Но и в этом юношеском опыте Кинтана, следуя наставлениям поэтики Буало, тем не менее в разделе, посвященном комедии, отдавал должное Лопе де Вега, Кальдерону и Морето.

Кинтана оставил лишь две пьесы. Первая из них, «Герцог Визейский» (1801), написана на сюжет мелодрамы английского писателя Метью Грегори Льюиса «Привидение в замке». Место действия пьесы Кинтаны — Португалия, однако в положениях и в тексте нет ничего характерного именно для этой страны и для этой эпохи. Показывая узурпатора жестоким и мрачным злодеем, автор ограничивает сферу его тирании замком. В изображении этого злодея, обстановки старинного замка, сцен, происходящих в полутьме, и т. п. ощущаются элементы мелодрамы, романтические веяния. Публикуя пьесу через двадцать лет после ее постановки, Кинтана критически отнесся к ней, указав, что в его переработке, приспособленной к иной драматической системе, сюжет потерял некоторые свои достоинства и, наоборот, заложенные в нем черты неправдоподобия и преувеличения дали себя знать больше, чем в английском прототипе. В выпренных монологах немало хороших стихов. Однако язык не индивидуализирован. Так, выводя негров-рабов, Кинтана заставляет их говорить языком португальского дворянства.

В другой пьесе — «Пелайо» (1805) — Кинтана обратился к сюжету, уже разработавшемуся испанскими драматургами XVIII века. В основу этого сюжета положены полулегендарные события начала реконкисты в VIII столетии: Пелайо, ко-



Мануэль Хосе Кинтана

роль северной части Испании, не покоренной арабами, первый возглавил отпор арабским завоевателям. Не будучи религиозным человеком, Кинтана не включил в свою пьесу мотива борьбы за Христову веру. Самим Пелайо и его соратниками руководят лишь патриотические мотивы: арабы — их враги не потому, что они мусульмане, а потому, что они порабитители.

Историческая, да и национальная специфика в «Пелайо» тоже чувствуется очень мало. Как и в «Герцоге Визейском», здесь не индивидуализирован диалог, вложенный в тот же стихотворный размер (десятисложный стих с ассонансами). В трагедии мало действия, она носит декламационный характер, изобилуя возвышенными монологами. Ярких образов нет, некоторые положения не мотивированы. Финал сходен с финалом «Герцога Визейского»: освобождение героя из подземелья и гибель врага.

Но при всех недостатках пьесы в «Пелайо» ощущалось то дыхание жизни, которого недоставало предыдущей трагедии Кинтаны. Персонажи родной истории, как ни условно они трактованы, больше говорили уму и сердцу читателя и зрителя, чем совсем отвлеченные фигуры «Герцога Визейского». «Пелайо» согрет горячим патриотическим чувством, вдохновлен благородным стремлением к свободе. Призыв к низвержению тиранов, к борьбе с угнетением, слова о том, что народное море ждет лишь дуновения ветра, чтобы подняться, — шли прямо к сердцу зрителя. Реплика старца Веремундо о гибнущей от унижения Испании («сильные повергнуты, глубокий страх леденит достойных, предатели и слабые продаются, и лишь развратные поднимают голову») прямо напоминала об оскорбляющем сознание патриотов положении страны под властью Карла IV, Марии Луисы и Годоя. А призыв Пелайо «пусть ваши руки воздвигнут из окружающих нас обломков новое государство, новую родину, новую Испанию, более великую и более счастливую, чем прежняя» — звучал как актуальный революционный лозунг. Сам автор в предисловии к пьесе, написанном в 1821 году, говорил, что недостатки пьесы, «по-видимому, перекрывались патриотической направленностью сюжета; стремление к свободе и независимости, которое одушевляло пьесу от начала до конца, охватывало души зрителей и воспринималось ими как непосредственно относящееся к угнетению и упадку, унижавшим в то время нашу родину, ибо в пьесе отражалось негодование, сдерживаемое ими в груди; своими аплодисментами зрители выражали сочувствие политической цели поэта».

Удаче «Пелайо» содействовало то, что пьесу исполняли выдающиеся актеры во главе с величайшим испанским артистом Исидоро Майкесом¹, игравшим Пелайо, представление было богато обставлено, декорации для трагедии написал известный художник Хосе Ривельес (1778—1835). И спектакль

¹ О творчестве И. Майкеса см. в главе «Испанский театр периода войны за независимость», стр. 456.

«Пелайо» имел гораздо больший успех, чем спектакль «Герцог Визейский». Своей патетической силой «Пелайо» резко выделялся на фоне низкопробных пьес, преобладавших в репертуаре театров. Сила эта особенно сказалась в годы войны за независимость Испании. Как указывает французский писатель-искусствовед Луи Виардо (1800—1883) в своих «Этюдах по истории учреждений, литературы, театра и изящных искусств в Испании», «испанцы, вынужденные, как и их предки, отражать нашествие иноземного завоевателя, идя в бой, декламировали наиболее сильные тирады этой действительно пре-красной и патетической трагедии».

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР ПЕРИОДА ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ

1808 год стал переломным моментом в истории Испании XIX века. Интервенция наполеоновской Франции пробудила в испанском народе политическую активность, послужила сигналом к буржуазно-демократической революции. События 1808 года — восстание в Аранхуэсе, стоившее Карлу IV короны, и восстание 2 мая против французов в Мадриде — были направлены, однако, в защиту не только национального достоинства, но и монархии, еще являвшейся в глазах большинства испанцев выразительницей нации. В первом случае ненависть народа обрушилась на Годоя, позорившего монархию и страну, во втором — на оккупантов.

В то время как оба испанских короля — Карл IV, а за ним и Фердинанд VII — отказались от престола в пользу Наполеона, а затем высшие классы и все представители власти подчинились ему, народные массы повсеместно восстали против иноземных захватчиков.

«И так случилось, — писал К. Маркс, — что Наполеон, который — подобно всем людям своего времени — считал Испанию безжизненным трупом, был весьма неприятно поражен, убедившись, что если испанское государство мертво, то испанское общество полно жизни, и в каждой его части бьют через край силы сопротивления». И далее Маркс указывает: «Благодаря Наполеону страна избавилась от короля, королевской фамилии и королевского правительства. Таким образом, были разбиты оковы, которые в противном случае могли помешать испанскому народу проявить свою врожденную энергию»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 433 и 435.

Национально-освободительное движение охватывало крестьянство, ремесленных рабочих, мелкую буржуазию, интеллигенцию, ряд буржуазных групп и даже часть духовенства. Оно носило двойственный характер: борясь с иностранной интервенцией и вместе с тем свергая феодальные устои, оно в то же время отстаивало права «законного» короля Фердинанда VII и прерогативы католицизма. Двойственный характер носила также власть ставленника Наполеона — его брата короля Иосифа I: подчинение Испании французскому владычеству (сопровождавшееся многочисленными насилиями французских войск над испанскими патриотами и вообще над населением) совмещалось с рядом социально прогрессивных антифеодальных и антиклерикальных реформ.

Эти противоречия мешали участникам и свидетелям событий 1808—1814 годов трезво разобраться в них: среди либеральной буржуазии одни видели путь к политическому и социальному возрождению Испании в борьбе с французами, другие же, наоборот, — в поддержке французов, не понимая того, что возрождение страны не может осуществляться с помощью штыков интервентов, тем более что наполеоновская Франция уже не была республиканской Францией 1792 года.

Неподготовленность народных масс и неспособность испанской буржуазии к активному действию привели к тому, что руководство национально-освободительным движением оказалось в руках преимущественно представителей аристократии, духовенства, старой бюрократии. Вот почему сильное в первый период стремление к социально-политическому переустройству страны не смогло воплотиться в жизнь. Но прогрессивные тенденции движения нашли яркое выражение в знаменитой конституции 1812 года, которая, несмотря на наличие в ней некоторых консервативных моментов (в частности, клерикального характера), представляет, по определению Маркса, «воспроизведение старинных фуэрос¹, понятых, однако, в духе французской революции и приспособленных к нуждам современного общества»².

Эта конституция, как и героическая народная партизанская война против оккупантов, имела огромное значение для роста революционного самосознания испанского народа, хотя события 1808—1814 годов и не принесли Испании политического и социального освобождения. Французские интервенты должны

¹ Фуэрос — права и привилегии, которыми пользовались отдельные области Испании при феодализме. (Примечание редакции Сочинений Маркса и Энгельса.)

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 463.

были покинуть Испанию, возвратившийся же Фердинанд VII не только отменил конституцию 1812 года, но и восстановил все прежние порядки, а также предпринял свирепые гонения на мало-мальски прогрессивные тенденции и на их приверженцев. Однако «старому режиму» в Испании был нанесен такой решительный удар, от которого он уже не смог оправиться. Первое революционное движение XIX столетия стало началом целой серии революционных движений, образующих основные звенья новой эпохи в истории Испании. Эта длительная эпоха, заполнившая XIX век и первую половину XX века, заслуживает названия эпохи испанских революций.

Судьбы испанского театра в эти годы были тесно связаны с судьбами народа и страны. Как во всем испанском обществе, в театре пробудились скрытые силы, и он внес свой вклад в общенародное дело освободительной борьбы.

Мадридские театры после событий 2 мая 1808 года почти не работали из-за отсутствия зрителей в течение всего периода первого пребывания французских войск в столице. Но стоило только испанским войскам вступить в Мадрид (13 августа 1808 года), как на следующий же день театры открылись. При этом в начале каждого спектакля исполнялась «лоа» (испанская старинная форма театрального пролога, обычно имевшая целью прославление какого-либо события или лица), посвященная победе над французами. Ставились пьесы, в той или иной мере отвечавшие патриотическим чувствам зрителей. Актеры, несмотря на то, что они жили впроголодь, работали бесплатно в течение трех дней, отдавая сборы целиком в пользу армии.

В этот период пышно расцвела агитационная патриотическая драматургия. Эта драматургия первой войны за независимость Испании во многих отношениях является прототипом аналогичной драматургии второй войны за независимость Испании (1936—1939). Впервые же подобный тип драматургии возник во Франции в якобинскую эпоху. В двух театрах Мадрида за два месяца с небольшим (со второй половины сентября до конца ноября 1808 года) было поставлено десять пьес такого порядка. Агитационные пьесы писались, ставились и издавались не только в Мадриде, но также в Кадисе и в других городах, не занятых французами.

Эта драматургия отличалась большим разнообразием. Здесь были пьесы различных комедийных и драматических жанров, пьесы стихотворные и прозаические, пьесы различные по объему (от одного до пяти актов) и по качеству.

Часть из них была посвящена отдельным крупным эпизодам начавшейся войны за независимость Испании: обороне

испанцами Сарагосы, Валенсии, Хероны, битве при Байлене, в которой испанцы нанесли поражение войскам Наполеона. Пьесы эти показывали стойкость и доблесть не только военных, но и гражданского населения Испании. В одной из пьес об обороне Сарагосы была выведена девушка, вступающая в ряды героических защитников города.

Другие пьесы отображали политические события того же 1808 года, как, например, отречение Карла IV и Фердинанда VII в пользу Наполеона в Байонне. Несмотря на то, что оба испанских короля в действительности играли в Байонне весьма жалкую, более того — отвратительную роль, Фердинанд изображался в виде невинной жертвы козней Наполеона, ибо, как уже сказано, для большинства населения «законный» король был символом государственной и национальной независимости Испании.

Некоторые пьесы на политические темы носили аллегорический характер. Так, в одноактной драме «Тень Пелайо, или Счастливый день Испании» Годой, против которого она направлена, выступает под именем Деспотизм. В пьесе «Союз Испании с Англией» действуют Испания, Французская гордыня, Изобилие, Коммерция, Мореплавание.

Были и пьесы резко сатирического характера, высмеивавшие Наполеона, его брата Иосифа и французов. Например, в остроумной пьеске «Бесплодная проповедь, или Хосе Ботельяс¹ в муниципалитете города Логроньо» был изображен король Иосиф Бонапарт, выступающий с речью, которую ему не удастся закончить, так как во время ее произнесения он выпивает одну бутылку вина за другой, пока не пьянеет окончательно. Значительной долей своего комизма пьеска была обязана смешению языков: Иосиф говорил на ломаном языке, скорее итальянском, чем испанском, а некоторые из его приближенных — на французском.

В комедии «Неистовствующий Наполеон» автор заставляет Наполеона повеситься. В одной из разновидностей распространенных среди произведений этой драматургии «единоличных сцен», то есть монологов, — бурлескной сцене «Смерть Мюрата» маршал Мюрат прячется от разгневанного народа в уборной, но народ обнаруживает его и убивает.

Авторами агитационных пьес были как профессиональные драматурги, так и люди, не связанные с драматургией и театром. К числу первых относятся Гаспар де Савала-и-Самора,

¹ «Хосе Ботельяс» или «Пепе Ботельяс», что можно перевести на русский язык как «Осип Бутылкин» — прозвище короля Иосифа I, которому приписывали чрезмерную склонность к вину.

автор пьес в духе Комелии, написавший две пьесы об обороне Сарагосы — «Арагонские патриоты» и «Бомбардировка Сарагосы» — и уже упомянутые «Тень Пелайо» и «Союз Испании с Англией», и Феликс Энсисо-и-Кастрильон, профессор риторики Мадридского университета, автор ряда посредственных бытовых пьес; ему принадлежит «Бесплодная проповедь» и пьесы об обороне Валенсии и Хероны. Среди сочинителей агитационных пьес были даже духовные лица.

Когда французы во второй раз заняли Мадрид (3 декабря 1808 года), театры закрылись. Оккупанты через несколько дней предписали возобновить представления, очевидно, чтобы создать видимость нормальной жизни в столице. Но население в этих условиях демонстративно бойкотировало театры, и спектакли давали ничтожные сборы, несмотря на то, что в первое время работал только один театр, и то не ежедневно. Оккупационным властям для привлечения публики приходилось прибегать даже к устройству бесплатных торжественных представлений.

В дальнейшем отношения между испанцами и французами несколько смягчились, многие жители Мадрида, покинувшие город, стали возвращаться, жизнь налаживалась, — восстанавливались и театры. На протяжении трех с половиной лет король Иосиф Бонапарт чрезвычайно щедро поддерживал театры столицы: постоянную государственную субсидию получали Театро дель Принсипе, ставивший испанские спектакли различных жанров, и вновь появившаяся итальянская опера.

Однако, несмотря на некоторое улучшение положения и на прекращение бойкота театров населением, тяготы военного времени продолжали сказываться на посещаемости театров, и зрительные залы нередко пустовали. Чтобы поднять сборы, театры то снижали цены, то уменьшали количество представлений, а Театро де ла Крус даже иногда превращался в игровой дом: после короткого спектакля открывалась лотерея. В дальнейшем в театре устраивались и балы-маскарады.

В репертуаре произошло не много изменений по сравнению с довоенным периодом. Правда, при французах участились постановки французских классицистских трагедий, но вместе с тем в одном 1809 году давалось двадцать пьес испанских драматургов «Золотого века» (по-прежнему в переделках). Довольно часто игрались комедии Моратина. Драматурги не отличались устойчивостью политических взглядов, и тот самый Савала-и-Самора, который в 1808 году писал антифранцузские пьесы, через полтора года выступил с трехактной стихотворной пьесой «Милосердие Тита» (подражание одноименной пьесе Пьетро Метастазии), специально написанной и постав-

ленной вместе с «драматической аллегорией» «Храм славы», как указывалось в печатном издании, «в ознаменование тезоименитства нашего августейшего монарха» (то есть Иосифа I). С другой стороны, постановки старинных испанских пьес о знаменитом национальном герое Сиде имели такой успех, что пришлось увеличить количество мест в театре, — это была явная патриотическая демонстрация, направленная против господства иноземцев.

В городах, отбивавшихся от французских интервентов, спектакли подчас носили боевой патриотический характер. Во время второй осады Сарагосы наполеоновской армией (начало 1809 года) генерал Палафокс, командовавший испанскими войсками, распорядился, чтобы для поднятия духа граждан и защитников города была поставлена трагедия Сервантеса «Осада Нумансии», изображающая героический подвиг древних испанцев, защищавших до последнего человека родной город от римских завоевателей.

Ряд патриотических постановок был осуществлен в Кадисе, городе, в течение всей войны остававшемся в руках испанцев.

Во время двухлетней безрезультатной осады Кадиса французами (1810—1812) многочисленные спектакли нередко собирали переполненный зал, несмотря на то, что иной раз приходилось прерывать их из-за вражеской бомбардировки. В числе этих спектаклей были первые постановки пьес находившегося в Кадисе и занимавшего пост секретаря комиссии свободы печати при революционном правительстве Франсиско Мартинеса де ла Роса, впоследствии выдающегося писателя и государственного деятеля, одного из видных, хотя и не постоянных участников романтического движения в испанской литературе и театре.

В условиях Кадиса, осажденного врагами и остававшегося центром национально-освободительного движения, в то время как почти вся страна была оккупирована французами, постановка патриотических и революционных пьес являлась актом политической пропаганды.

Эта активная роль драматургии и театра в революционном Кадисе вполне отвечала духу конституции, принятой кортесами, возглавившими освободительное движение, в том же 1812 году, и была тесно связана с бурлящей общественно-политической жизнью города, где заседали кортесы, где выходило несколько газет и шли оживленные литературно-политические дискуссии. В одном из постановлений кортесов профессия актера была объявлена честной и достойной.

Самое провозглашение конституции отметили в Кадисе постановкой трагедии Альфьери «Брут Старший», которая была переведена с итальянского священником-драматургом Антонио

Савиньоном и шла под заглавием «Свободный Рим». Дух суровой республиканской доблести, вдохновляющий трагедию, был близок зрителям. Ее пропагандистское значение подчеркивалось специально написанным в торжественных стихах прологом, произносимым Свободой и обращенным к испанскому народу; пролог заканчивался словами: «Свободен народ, желающий быть свободным».

Подъем национального самосознания вызвал усиление интереса к испанской драматургии «Золотого века», и за несколько месяцев (конец 1811—начало 1812 года) в театре Кадиса было поставлено пятнадцать пьес Лопе де Вега, Кальдерона и их современников. В то же время в городах, свободных от французской оккупации, полностью исчезли со сцены переводы с французского.

После окончательного ухода французов из Мадрида (27 мая 1813 года) в течение года мадридские театры поставили около тридцати новых агитационных патриотических пьес (кроме того, шли и некоторые из пьес, написанных в 1808 году).

В агитационной драматургии 1813—1814 годов наблюдалось такое же разнообразие и примерно такие же типы пьес, как и в драматургии 1808 года. Теперь явно преобладали пьесы, прославляющие победы испанцев и их союзников англичан над французами, как, например, «Капитуляция Дюпона, или Триумф патриотизма на полях Байлена», «Памплонская битва и поражение маршала Сульта», «Обратное завоевание Бильбао испанскими войсками», и т. п.

Были пьесы, посвященные партизанам и их вождям — Мине, Эмпесинадо: «Мина в Арлабане», «Патриотизм, или Герои Мины», «Доблестный Эмпесинадо в полях Алькала».

Тому же Эмпесинадо была посвящена двухактная пьеса в прозе «Патриотическое «да». Ее завязка заключается в том, что девушка отвечает согласием на предложение любящего ее юноши, но требует от него вступления в ряды партизан Эмпесинадо, а этому противится отец юноши. В пьесе использованы ситуации комедии Моратина «Когда девушки говорят «да», причем автор «Патриотического «да» в предисловии к пьесе упоминает Моратина в следующих выражениях: «Экс-испанский аркадиец Инарко Селеньо (псевдоним Леандро Фернандеса де Моратина), чей высокий талант в области искусства сделает его столь же памятным, как и слабость и порочность его политических взглядов... Презренный! Пусть сожалеют о его судьбе любители словесности и друзья театра».

Гаспар Савала-и-Самора, снова примкнувший к патриотам, написал пьесу «Слово «конституция» и его значение» — это значение и выясняется в пьесе, в процессе беседы крестьян.

Среди пьес, направленных против Наполеона, его брата Иосифа, Мюрата и их приверженцев, выделялся сайнет «Речь дяди Пепе у Ворот Сан Висенте», в которой остроумно спародированы выступления короля Иосифа (он и именуется «дядей Пепе») и высмеяны «офранцузенные»: умирающий от голода герцог появляется верхом на осле, французская куртизанка выезжает подобным же образом и т. п.

В драматургии получила отображение, хотя и довольно незначительное, и борьба между либералами и «раболепными» (реакционерами, сторонниками неограниченной монархии Бурбонов), например в пьесе «Раболепный без маски».

В этот же период (1813 — первые месяцы 1814 года) в мадридских театрах шли, вызывая энтузиазм зрителей, и исторические пьесы с революционной тенденцией: «Кай Гракх» Мари-Жозефа Шенье, «Свободный Рим» Савиньона, «Вдова Падильи» Мартинеса де ла Роса, написанная тремя драматургами XVII века «Сицилийская вечерня», переработанная Энсисо-и-Кастрильоном в антифранцузском духе и получившая двойной заголовок: «Доблесть, хитрость и постоянство, чтобы сокрушить Францию, или Сицилийская вечерня» (испанский заголовок зарифмован), и другие.

13 мая 1814 года Фердинанд VII торжественно въехал в Мадрид — и спектакли революционного содержания сразу же прекратились. Наступил период реакции.

Наивысшим достижением театральной культуры первых двадцати лет XIX века является творчество величайшего актера Испании — Исидоро Майкеса (1768—1820).

Сын ремесленника, ставшего бродячим провинциальным актером, Майкес в раннем возрасте вступил на сцену и провел юные годы в странствиях по провинциальным театрам.

В 1791 году он начал работать в мадридском театре. Его находили холодным и маловпечатляющим актером. Сдержанные, сосредоточенные и сумрачные страсти были ему ближе, чем открытые и яркие выражения чувств. Роли «галанов» испанской драматургии «Золотого века», если они были построены на нежных, утонченных чувствах, на любовных объяснениях и поэтических красотах монологов, не отвечали его склонностям. Характерно, что первый успех у публики завоевала ему (в 1792 году) роль героя-освободителя Рогундо в трагедии Ховельяноса «Мунуса». Это было как бы первое предвестие тех героических образов, которые создали славу Майкеса.

В 1799 году Майкес поехал в Париж с целью поучиться у мастеров французского театра, и в первую очередь у знаменитого Гальма. В творческом облике обоих актеров было много



Исидоро Майес

общего, и эта общность сделала не только чрезвычайно плодотворными наблюдения Майеса над работой мастера, перед которым он преклонялся, но и обусловила тесную дружбу обоих художников. Однако условия жизни в Париже были для Майеса очень тяжелыми, и, когда он вернулся в Мадрид в 1801 году, он настолько обнищал, что, по его собственному признанию, волосы его вылезали наружу сквозь дыры в шляпе.

В 1801—1805 годах Майкес был первым актером и «директором» (то есть художественным руководителем) Театро де лос Каньос дель Пераль, в котором в то время давались и драматические и оперные спектакли. Ставились по преимуществу неглубокие по содержанию пьесы из современного быта, главным образом переведенные с французского. Майкес участвовал во многих из них, выступая также в опереттах. С самого же начала он стал заботиться об улучшении спектаклей с точки зрения режиссуры и актерского исполнения.

Сам Майкес поразил публику непривычной для нее психологической глубиной и простотой своей игры.

В полной мере Майкес проявил себя в роли Отелло (1802). Правда, «Отелло» Шекспира предстал перед испанскими зрителями во французской классицистской переделке Ж.-Ф. Дюсиса, пересказанной по-испански скверными стихами либеральным литератором Т. де ла Калье. Несмотря на двойную порчу шекспировского текста, роль Отелло была сыграна с такой силой, что спектакль утвердил славу Майкеса как первого актера Испании.

Именно Майкес приобщил к Шекспиру испанский театр. Правда, первым шекспировским спектаклем в Испании был «Гамлет» в переводе Рамона де ла Круса с французской переделки Дюсиса (Мадрид, 1772), однако он не имел успеха. Перевод «Гамлета», принадлежащий Моратину, никогда не ставился. Кроме «Отелло» (который постоянно сохранялся в репертуаре Майкеса и в дальнейшем ставился его последователями в различных городах Испании) и «Макбета», поставленного им в двух редакциях, влиянию Майкеса испанский театр обязан и постановкой «Ромео и Джульетты» также в двух разных переводах с переделки Дюсиса (Мадрид, 1803 и 1818).

Майкес выступал во многих французских пьесах. Он сыграл Родриго («Сид» Корнеля, 1803), Оросмана («Заира» Вольтера, 1804). Он не расставался с французской классикой и в более зрелые годы. В 1811—1812 годы Майкес играл юного Иоаса в «Гофоллии» Расина, тирана Полифонта в «Меропе» Вольтера, Цинну в трагедии Корнеля. Он играл и в современных французских пьесах. Выдающийся успех ему принесли роли Монкассена («Бланш и Монкассен, или Венецианцы» А. Арно, 1802), великого магистра ордена тамплиеров («Тамплиеры» Ф. Ренуара, 1807), Оскара («Оскар, сын Оссиана» А. Арно, 1811). Насыщенные трагизмом, мятущейся страстностью, эти роли из репертуара Тальма помогли Майкесу выразить бурливший в его творчестве протестующий дух.

В репертуар Майкеса вошли и трагедии Альфьери, суровая героика которых была близка мужественному искусству испан-

ского актера («Полиник» — в испанском переводе А. Савиньона «Сыны Эдипа», — где роль Ореста стала одной из лучших ролей Майкеса).

Но, в противовес классицистам XVIII века, Майкес не только не порывал с драматургией «Золотого века», но помог ее возрождению на испанской сцене. Он ставил пьесы Лопе де Вега, Кальдерона, Морето, особенно охотно выбирая те из них, в которых с большой силой звучала антифеодалная тема и темы национальной независимости и справедливой власти, признающей права народа. В годы борьбы испанского народа против французских оккупантов и первой испанской революции Майкес поставил две пьесы о Сиде, «Лучший алькальд — король» Лопе де Вега, «Саламейского алькальда» Кальдерона (1810), «Магната из Алькала» Морето (шла под названием «Доблестный и справедливый король», 1811) и другие.

Освободительная тема звучала и в современной испанской драматургии, входившей в репертуар Майкеса. Так, именно он поставил смелую патриотическую пьесу Кинтаны «Пелайо» (1805), а после поражения революции ответил на восшествие Фердинанда VII на престол выдающимся героическим спектаклем — постановкой «Нумансии» И. Л. де Айяла, впервые поставленной в 1775 году (в переработке А. Савиньона, 1814).

Майкес ставил и комедии, в частности Мольера и Моратина-младшего. В 1810 году он выступил в «Новой пьесе» Моратина (роль дона Педро), в его же комедии «Старик и девушка» и в «Тартюфе» Мольера, переведенном для этой постановки испанцем — участником французской революции, философом и писателем аббатом Хосе Марчена (1768—1821) — под заглавием «Ханжа» (заглавная роль), в 1812 году — в премьеру «Школы мужей» Мольера, переработанной Моратином (роль дона Энрике, соответствующего мольеровскому Валеру).

После ухода французов из Мадрида в 1813 году Майкес выступил в первых же появившихся на сцене патриотических пьесах.

В течение всей своей деятельности Майкесу приходилось бороться и со своими коллегами по театру и с властью имущими. Причинами многочисленных конфликтов были не только консерватизм актеров в художественных вопросах, закулисные интриги, ограниченность чиновников, опекавших театр, резкий и властный нрав самого Майкеса, но прежде всего свободолюбие актера, его страстный патриотизм и нетерпимость к деспотизму.

Один из таких конфликтов возник в 1805 году на почве включения в труппу нежелательных для Майкеса актеров и в то же время на почве запрещения инквизицией пьесы Г. Легуве

«Смерть Авеля», — отмены запрещения Майкесу не удалось добиться. Майкес самовольно бросил театр и уехал из Мадрида, а Годой в наказание за «дерзость» запретил ему в течение некоторого времени возвращаться в столицу. В 1806 году Майкесу пришлось вернуться в театр, согласившись принять обидные для него условия.

В мае 1814 года по приказу Фердинанда VII Майкес был арестован вместе с другими либеральными политическими деятелями, писателями и артистами и просидел месяц в тюрьме. А вскоре ему пришлось играть в пьесах в честь Фердинанда VII.

При формировании труппы Театро дель Принсипе в 1817 году коррехидор (в данном случае представитель муниципалитета, ведавший театрами), обозленный на Майкеса, придрался к его заявлению о том, что он не сможет управлять труппой, если ему не будут предоставлены большие права, и попросту не включил его в состав труппы. Тупой чиновник не считался с тем, что дело касалось человека, пользовавшегося общепризнанной славой первого артиста Испании.

В ответ на этот акт произвола значительная часть публики стала бойкотировать Театро дель Принсипе, сборы которого уменьшились больше чем вдвое. В 1818 году Майкес снова вернулся в театр и занял положение первого актера, причем, согласно новому регламенту, актеры должны были подчиняться ему во всех художественных вопросах.

Летом, чтобы поднять сборы театра, Майкес объявил серию своих спектаклей: в течение тридцати дней он выступил двадцать шесть раз в шестнадцати пьесах. Это огромное напряжение, тем более чувствительное, что Майкесу было уже пятьдесят лет, что он только что оправился от болезни и что дело происходило во время изнурительной июльской жары, — подорвало его уже пошатнувшееся здоровье. Но зато, показав зрителям одну за другой свои роли в многообразных, подчас весьма далеких друг от друга жанрах (были представлены: несколько трагедий, несколько различных по характеру испанских и французских комедий, главным образом современных, пьеса «Золотого века», сентиментальная драма), он развернул перед ними богатейшее разнообразие своего могучего и глубокого таланта.

Уже на первом спектакле появление Майкеса на сцене вызвало у публики взрыв энтузиазма: раздавались приветственные возгласы и некоторые зрители бросали к ногам артиста венки с восхвалявшими его надписями — впервые в Испании актера чествовали так, как в Древнем Риме встречали победителей. В дальнейшем восторги возрастали. Это вызвало неудо-

вольствие реакционного правительства и самого короля Фердинанда VII. Реакционная клика помнила выступления Майкеса в пьесах революционного содержания: по ее приказу он за четыре года до того был арестован в качестве либерала. Была установлена слежка за инициаторами оваций в честь Майкеса, оваций, видимо, к тому же и возбуждавших зависть в мелкой душонке Фердинанда. Во всяком случае, король, часто бывавший в театрах, в этот месяц, когда весь Мадрид говорил лишь о спектаклях Майкеса, не только не посетил ни одного из них, но приехал в Театро дель Принсипе именно в один из тех четырех дней июля, когда Майкес не играл.

Осенью продолжался тот же непосильный труд (в течение месяца двадцать два спектакля). Здоровье Майкеса не выдержало этого испытания, и он заболел на втором представлении «Нумансии», которую возобновил в новых декорациях. Показ этой трагедии в годы глухой реакции был большой смелостью. Такие восклицания, как «свободными мы родились, свободными и умрем», представлялись Фердинанду VII крамольными. Фраза о том, что «Испания собственными злосчастными руками выковала цепь, которой суждено сдавливать ее героическую выю», звучала злободневно. Пришлось везде слово «свобода» заменить словом «независимость». Тем не менее впечатление от трагедии, в которой Майкес исполнял главную роль, было очень сильным. Симптоматично, что именно в этой пьесе, насыщенной патриотизмом и свободолобием, Майкес выступил перед зрителями в последний раз (24 и 25 ноября 1818 года).

Преследования Майкеса не прекращались, несмотря на болезнь артиста. Коррехидор затаил на него злобу. Воспользовавшись случаем, он спровоцировал артиста на резкую реплику и затем приказал арестовать его. С согласия министра юстиции был издан приказ об отставке Майкеса, и он был выслан в город Сьюдад-Реаль под конвоем наряда конных солдат, как преступник. Актеры трупп обоих драматических театров, возмущенные и напуганные такой расправой, представили королю объяснения Майкеса и его заверения о согласии работать на любых условиях. Это не дало никаких результатов, так же как протест врачей, которые заявили, что высылка больного артиста равносильна его убийству, и как своего рода демонстрация протеста против этой расправы в момент увоза Майкеса в ссылку перед его домом собралась толпа, из которой раздавались негодующие возгласы. Толпа была рассеяна войсками.

Через некоторое время Майкесу разрешили работать в других городах, и он переехал в Гранаду. Но было уже поздно

Его физическое и в особенности психическое состояние резко ухудшилось. Он заболел буйным помешательством, и жители Гранады под его окнами слушали, как великий актер в припадке безумия декламировал монологи из своих лучших ролей. Затем разом вернулся к нему, но силы его иссякли, и 17 марта 1820 года Исидоро Майкес скончался. Он умер в такой бедности, что после него не осталось средств на сооружение надгробного памятника, и вскоре уже нельзя было найти место его погребения.

Творчество Майкеса связано с классицизмом. Но это классицизм революционной эпохи. В его репертуаре занимали видное место трагедии его современников — как французов, так и Альфьери, в чьем творчестве испанских зрителей привлекали и свободолобивые стремления и бурлящие страсти. А кроме того, и прежние классицистские трагедии исполнялись Майкесом (как и Тальма) по-новому, под влиянием тех же идей революционной эпохи, которые опрокидывали классицистскую абстрактность и сухость, вселяли в трагедийных героев пламенный дух трибунов третьего сословия. Несомненно и то, что в постановках таких трагедий, как «Пелайо» и «Нумансия», как переработка «Сида», автор которой усилил в трагедии Корнеля испанский колорит, чувствовался испанский национальный элемент. Что же до пьес «Золотого века», то, хотя они игрались Майкесом в переделках, они, естественно, укрепляли национальные черты в искусстве Майкеса-трагика.

Так в творчестве Майкеса под знаком новой эпохи объединились два враждовавших между собой направления — классицистское и национальное. Искусство Майкеса было выразителем передовых устремлений этой эпохи, и поэтому оно воспламеняло души зрителей огнем, неведомым публике и исполнителям прежних трагедийных спектаклей.

Наряду с ролями героев-освободителей Майкес играл и злодеев (Каин, Макбет, Полифонт). Все образы, созданные им в трагедиях, поражали страстностью, силой чувств, пламенностью их выражения.

Первый биограф Майкеса — писатель Хосе де ла Ревилья (1800—1859) в своей «Жизни и художественной деятельности Исидоро Майкеса, первого актера мадридских театров» так описывает кульминационные моменты его игры в ролях Отелло, Полиника и Оскара:

«Чье сердце, сколь огрубевшим бы оно ни было, могло вынести беспредельный ужас, внушаемый Отелло в пятом действии, где каждое движение Исидоро, даже самое ничтожное, передавало мысль, будучи немым выразителем свирепого намерения этого жестокого африканца! Кажется, будто и теперь

звучат в ушах его волнующие трагические интонации, эти модуляции голоса, то устрашающие, то патетические, этот возглас «Эдельмира!», произносимый непостижимым образом. Никто из слышавших его не в состоянии объяснить природу тона Майкеса; это было непонятное смешение нежности, сожаления, гнева и досады, когда Полиник в ответ на попытку Иокасты сдержать его негодование против брата — Этеокла — возражал ей горько и скорбно: «Зачем же ты создала меня его братом!»

Пылкий и выразительный в речи, он был таким же и в немом действии, доводя эти качества до невероятной степени... Еще до того как он начинал говорить, зрители испытывали томление и возбуждение, вызываемые предчувствием ужасной катастрофы. Безумие Оскара, убившего своего лучшего друга, Майкес рисовал средствами, не поддающимися описанию: неподвижные, вылезшие из орбит глаза, мертвенно бледное лицо, полуоткрытый рот, беспорядочно спутанные волосы, неуверенные шаги...»

Майкес поражал своей способностью перевоплощения, богатством эмоциональных красок. От взрывов мрачных страстей он легко переходил к выражениям душевной мягкости. Он пользовался различнейшими средствами сценического искусства, давая глубокий анализ образов, чувств и положений.

Выдающийся писатель и государственный деятель Антонио Алькала Гальяно (1789—1865) в своих «Воспоминаниях старика» дал такую зарисовку артистических данных Майкеса: «Его высокий рост, выразительное лицо, полные огня глаза, его голос, несколько глухой, но способный потрясать, величайшая естественность его тона и действия, его сила, эмоциональность, а также напряженность (при отсутствии порывистости) сценического поведения, то ужасающего, то исполненного глубокой нежности,— все это ставило его в первый ряд людей искусства всех народов».

Майкес многому научился у Тальма, в ряде областей он переносил методы и манеру Тальма на испанскую сцену. Этому содействовало кроме общехудожественных предпосылок и общности амплуа сходство творческого темперамента обоих актеров, склонность того и другого к изображению чрезвычайно насыщенных и нередко сумрачных страстей (в трагедии). Майкес, всегда признававший Тальма своим учителем, в одном из писем к нему писал: «Вам я обязан успехами, которые мне удалось сделать в столь трудном искусстве; и если испанский народ видел на сцене точность и достоинство в сценическом воплощении, естественность и красоту в изображении этих персонажей (Майкес имеет в виду Оросмана, Ореста и Оскара.—*Ред.*)—этим я также обязан высокому образцу, которому я решил следовать и о котором я буду всегда помнить».

Но и Тальма с такой же скромностью большого художника не побоялся заявить, что в некоторых ролях, как в ролях Отелло и Оскара, Майкес достиг большего, чем он сам. Знаменитый английский трагик Дж. Ф. Кембл, посетивший Мадрид в 1802 году, то есть еще в самом начале реформаторской деятельности Майкеса, по словам де ла Ревилья, «признал, что испанский трагик превзошел тех, кого считали его соперниками».

Но Майкес был отнюдь не простым подражателем Тальма. Он проделал в испанском театре исторически необходимую реформу, аналогичную той, которую провел во французском театре Тальма, учитывая, но и дополняя опыт Тальма, исходя из отличий испанского театра. Это было тем значительнее и труднее, что деятельность Майкеса проходила в неизмеримо более тягостных общественно-политических условиях: испанский театр переживал глубокий упадок, которого не знал театр французский, и, наконец, в отличие от Тальма, Майкес не получил никакого образования (в частности, его познания в области стихосложения были так малы, что он иногда в своих монологах путал стихотворные размеры, пропуская или добавляя слоги). Это был гениальный самородок.

Майкес, как и Тальма, по существу, производил на практике пересмотр классицистской театральной эстетики. Если, по замечанию мадам де Сталь, Тальма артистически сочетал в своей декламации Шекспира и Расина, то это же сделал и Майкес, но к Шекспиру и Расину он прибавил Лопе де Вега. Майкес разрушал воздвигнутые классицизмом преграды между трагедией и комедией, возрождая плодотворные традиции театра «Золотого века». Он придавал трагедии национальную направленность, что в условиях Испании того времени имело особенно существенное политически прогрессивное значение. Подобно Тальма, он отказался от аристократического «благородства», размерности и условности классицистской трагедии, заменяя их неизвестными прежде психологической глубиной и правдивостью и вместе с тем напряженной страстностью. Это было вторжение в театр духа революционной эпохи. Это был путь к будущему романтическому этапу в развитии театра, огромное обогащение выразительных средств актера, его творческое раскрепощение от догматических «правил».

Майкес устранил резкое расхождение, существовавшее между торжественной декламацией в трагедии, приподнятой лирической читкой стихов в староиспанской пьесе, подчеркнутой, почти буффонной манерой исполнения некоторых пьес комедийного жанра и естественным бытовым тоном в передаче маленьких комедийных сценок. Он нанес решительный удар сценической аффекта-

ции и манерности. Руководя художественной деятельностью театра, Майкес много сделал для повышения культуры спектаклей в целом. Он улучшил постановочную сторону. Правда, он не всегда добивался правдоподобия костюмов и, подчиняясь в этом отношении вкусу публики, стремился главным образом к их роскоши. Более значительные нововведения были сделаны им в области декораций. Так, еще в годы, предшествовавшие наполеоновскому нашествию, он при помощи своего брата Хосе Майкеса, талантливого машиниста сцены, изобретателя новых театральных машин, достиг невиданных прежде эффектов: на сцене весьма «натурально», судя по газетным отзывам, текли потоки, гремел гром, сверкала молния, слышен был шум дождя, града и т. п.

Майкес провел также реформы организационного порядка. Так, испанский театр обязан ему установлением вечерних часов для спектаклей, заменой рукописных афиш типографскими, упразднением своеобразного института «мушкетеров» (см. выше), запрещением продажи орехов в партере, вызывавшей многочисленные скандалы, введением бенефисов, поднимавших авторитет и материальное положение актеров, и др.

В основе многих начинаний Майкеса лежало постоянное стремление отстаивать достоинство актера, честь его профессии, права и интересы театра.

Майкес не создал школы. Моратин писал о нем: «Он учил своих товарищей на тех ролях, которые они готовили вместе с ним, но никогда не пытался систематически обучать их искусству и не сообщал им положений, принятых им самим в качестве твердых принципов, ведущих к цели. Природа его мастерства оставалась тайной; у него не было соперников, и он не стремился иметь учеников».

Общественные условия также не благоприятствовали созданию школы, но тем не менее живой пример Майкеса и работа его отдельных последователей сделали свое большое дело. Испанский театр начал возрождаться в результате деятельности Майкеса.

Роль Майкеса в испанском театре сходна с ролью Гаррика — в английском, Тальма — во французском. Но толчок, который он дал развитию театра своей страны, был большим уже потому, что испанский театр конца XVIII века был более отсталым, чем театры Англии и Франции. Майкес вывел испанский театр из застоя. Он поднял его на уровень новой эпохи, сохраняя его национальный характер, — в той мере, в какой это позволяло отсутствие выдающихся оригинальных драматических произведений, отвечающих потребностям этой эпохи, — и он утвердил его интернациональное значение.

Период, рассмотренный в этих главах, имел очень крупное значение в истории Испании. Это был переходный период: устои старой абсолютистско-феодалной и клерикальной Испании были сокрушены, капиталистические общественные отношения вступали в свои права, снова пробудился национальный дух, народные силы пришли в движение.

Театр, более столетия находившийся в упадке, только на короткое время подъема революционной волны, и то лишь отчасти, мог возвыситься до уровня огромных задач, выдвинутых эпохой. Майкес интуитивно ощущал величие этих задач, но при жизни он оставался гениальным одиночкой — его реформы в результате наступления реакции не могли глубоко укорениться. Зато проделанной им работой он подготовил почву для перемен в жизни театра в следующий период, когда для них сложились объективные условия. Главной причиной отставания театра было отсутствие драматургии, отвечающей запросам времени. Благотворные национальные традиции «Золотого века» были утрачены, классицизм же отнюдь не мог удовлетворить этим запросам. Нужна была драматургия нового типа. Однако писатели не могли посвятить себя ее созданию. Стремясь жить одной жизнью со своим народом, очень многие из них должны были отдавать свои силы активной политической борьбе — и в периоды общественного подъема они были поглощены непосредственно общественной деятельностью, а в периоды реакции подвергались суровым преследованиям. В это переходное время лишь накапливались отдельные предпосылки нового художественного направления — романтизма, которому суждено было развернуться в следующий период.

На пути от классицизма к романтизму особо выдающуюся роль сыграло именно актерское искусство — и Майкес в первую очередь. Испанская сцена обогнала национальную драматургию — может быть, потому, что она располагала опытом классической национальной драматургии, а также драматургии других западноевропейских стран, была непосредственной проводницей новых веяний и новых вкусов.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

С возвращением Фердинанда VII в Испании снова воцарилась абсолютная и клерикальная монархия. В этом короле тщеславие сочеталось с щеДУШИЕМ — испанская история, пожалуй.

не знает более ничтожного монарха. Забившись в угол кареты, чтоб не слышать возгласов: «Смерть королю!» — не раз убегал он из Мадрида, колеся по всей стране, как разбойник, спасающийся от преследования народа. И, как это часто бывает с безвольными людьми, припадки трусости сменялись у него припадками дикой злобы, и тогда кровавая полоса казней простиралась по всей Испании.

При нем были восстановлены старые учреждения, а вместе с ними инквизиция, возродилась и приобрела еще большее влияние камарилья (группа приближенных короля, фактически руководившая государством). «Снова, — пишет историк Рафаэль Альтамира в «Истории испанской цивилизации», — были допущены в Испанию иезуиты¹, умножалось число мужских и женских монастырей, стали закрываться университеты и театры, было запрещено выпускать какие-либо газеты, кроме официальной «Газеты», и преследовалась всякая пропаганда, «вызывающая материальное или моральное ухудшение положения страны». Финансы пришли в упадок, снизились государственные доходы, непомерно выросло число служащих, и опять Испания оказалась государством с голодающим народом и с бедствующей армией, которой не платили жалованья». В учреждениях царил беспорядок, взяточничество, хищения. Либеральные политические деятели и писатели находились в тюрьме либо в эмиграции. Книги прогрессивного направления были под запретом. Прозвевали доносы и сыск. Вместе с тем Испания была ослаблена отпадением от нее колоний в Америке.

Реакция вызвала всеобщее быстро увеличивавшееся недовольство. Она сковывала рост элементов капитализма и этим восстановила против себя буржуазию. Волновалось нищавшее крестьянство. То и другое отражалось на настроениях армии, революционизированной в процессе войны за независимость. Организовывались тайные общества, заговоры, один за другим происходили военные мятежи, руководители которых провозглашали конституцию 1812 года.

Революция была неизбежной — и она произошла в 1820 году, начавшись военным восстанием. Возродившаяся политическая жизнь Мадрида получила широкий размах. Однако либеральная буржуазия и дворянство, возглавившие революцию, не смогли сплотить в едином действии восставшие демократические массы городов и крестьянство, которое оставалось политически пассив-

¹ Из Испании иезуиты были изгнаны в 1767 году. Орден иезуитов, формально упраздненный папой Климентом XIV в 1773 году, но фактически продолжавший существовать, был торжественно восстановлен папой Пием VII в 1814 году.

ным, несмотря на свои революционные настроения. Мероприятия кортесов, избранных на основе конституции 1812 года, оказались половинчатыми. Кортесы не удовлетворили потребностей крестьян, не сумели создать сильное правительство, не приняли решительных мер ни против духовенства, резко враждебного революции, ни против короля, вынужденного подчиниться ей, но также смертельно ненавидевшего ее. Обострились противоречия между двумя фракциями либералов — «умеренными» и «пылкими». Когда в 1823 году французские войска под командованием герцога Ангулемского с согласия Священного союза вторглись в Испанию для подавления революции, прогрессивные силы Испании не смогли оказать им нужного отпора, хотя на этот раз французская интервенция была во всех отношениях реакционной и это было ясно для всех. Злобный, коварный, лживый и трусливый Фердинанд VII (по справедливому определению испанского писателя Бенито Переса Гальдоса, «самое отвратительное из всех чудовищ, божьей милостью восседавших на троне»), постоянно отменявший свои собственные указы и предававший тех, кто имел неосторожность ему доверять, — опираясь на французские штыки, снова восстановил абсолютизм.

Опять восторжествовала реакция, на этот раз еще более жестокая. Но она могла лишь задержать, а не остановить развитие страны. Крепнувшие капиталистические отношения не укладывались в рамки, установленные реставрацией, и подрывали основы абсолютизма. Снова начались восстания. В результате революции 1820—1823 годов прогрессивные идеи получили более широкое развитие в народе, чем прежде. Правительство отвечало на это изъятием всех иностранных книг и книг, изданных в Испании в годы революции, гонениями на писателей, закрытием всех университетов и противодействием просветительным начинаниям. Единственными культурными учреждениями, созданными во время царствования Фердинанда VII, были Музей живописи, Училище медицинской хирургии и Консерватория музыки и декламации (1830). К концу этого царствования под влиянием четвертой жены короля Марии Кристины, искавшей поддержки у либеральных групп, наметилось некоторое смягчение режима. Со смертью Фердинанда VII (1833) период реакции окончился.

Освобождение Испании от наполеоновского нашествия, казалось бы, открывало перед испанским театром возможность нормального развития. Во всяком случае, публика в первые годы периода реставрации проявляла живейший интерес к театру, мадридские театры обычно бывали переполнены.

Но, конечно, общественно-политическая реакция не могла не сказаться. Особенно тяжело отразилась реакция на репертуаре

театров. Начала свирепствовать цензура — духовная и светская. Восстановленная инквизиция запретила ряд популярных пьес, а Фердинанд VII приказал снять с репертуара политические пьесы «Патриот в Кадисе» и «Либералы и раболопные», трагедию Мартинеса де ла Роса «Вдова Падильи», комедию Моратина «Когда девушки говорят «да» и пьесы, в которых был усмотрен антиклерикальный элемент.

В театр хлынули пьесы поверхностного содержания — оригинальные и переводные. Ставилось много комедий на любовные темы. Возродилась «волшебная пьеса». Шли мещанские драмы Коцебу. Главное место в репертуаре заняла импортированная из Франции мелодрама. Все эти пьесы были равно далеки от жизненной и художественной правды.

Не сходили с репертуара и пьесы «Золотого века», но они шли в прежних и в новых переделках.

Деятельность испанских драматургов в эти годы, за немногими исключениями, ограничивалась переводами и переделками. Комедиографом, творчество которого носило самостоятельный характер, был Мануэль Эдуардо Горостиса (1789—1851), первую пьесу которого поставил и исполнял Майкес в 1818 году. В своих веселых, живых и остроумных, но не глубоких комедиях, представляющих картинку из быта мадридского «среднего класса», он следовал по пути Моратина, оставаясь при этом драматическим поэтом второго ранга.

Драматурги более крупного масштаба молчали. Моратин и Кинтана уже прекратили свою драматургическую деятельность. Кинтана и Мартинес де ла Роса за свои передовые взгляды содержались в заключении. Единственным выдающимся драматургом, начавшим писать в эти годы, был участник освободительной войны Анхель Сааведра, будущий герцог де Ривас (1791—1865). Но в период реставрации он писал классицистские трагедии на исторические сюжеты, не представлявшие значительного интереса, и лишь позднейшие драматические и поэтические произведения сделали его главой романтического движения в испанской литературе. Его первая трагедия «Атаульфо» (1814) была запрещена цензурой, следующие ставились в провинции, преимущественно в Севилье, но не попадали на мадридскую сцену. В трагедии «Лануса» (1822) героем был верховный судья Арагона Хуан Лануса, противостоявший гнету инквизиции и короля Филиппа II и казненный по приказу последнего в 1592 году. Приподнятые монологи этой пьесы, направленные против монархической тирании, воспринимались зрителями как призывы покончить с абсолютизмом Фердинанда VII.

В «либеральное трехлетие» 1820—1823 годов, когда появлялось множество различных печатных изданий и велись оже-

сточенные споры во вновь возникших политических клубах, в репертуаре возродились некоторые из запрещенных ранее пьес. в том числе агитационные пьесы 1808 и 1813 годов, а также появились и новые пьесы политического содержания. Некоторые из них непосредственно отражали те или иные события дня, как это видно из заголовков: «Вступление героя Риго в Севилью» («Дни 7 и 8 марта 1820 года»). В последней пьесе речь идет о днях революции в Мадриде, когда король под давлением народа был вынужден восстановить конституцию 1812 года. Были сатирические пьесы, иные носили аллегорический характер, как пьеса «Восстановленная свобода», в которой герои испанского средневековья (Пелайо и Сид) выведены наряду с героями событий 2 мая 1808 года (Даоис и Веларде) и в которой Испанский гений рвет сковывающие его путы под звуки патриотических песен, исполняемых «хором теней».

В общем, в эти годы в репертуаре театров царило, как и прежде, смешение жанров. По свидетельству обозревателя-современника, «пьесы о святых, не исключая бога и пресвятой девы, волшебные пьесы, любовно-героические пьесы, комедии плаща и шпаги, пьесы о маврах и христианах, карикатурные пьесы, пьесы о войне и голоде в стиле Комельи, наконец, настоящие бытовые комедии следуют друг за другом в нашем театре, перемежаемые иногда немногими терпимыми трагедиями, которыми мы располагаем, и бесчисленными переводами с французского и итальянского».

Что касается испанских трагедий этого периода, то им дал меткую оценку Перес Гальдос в романе «Золотой фонтан», действие которого происходит именно в годы революции 1820—1823 годов. «Трагедии писались, правда, но бледные и лишённые жизни, так как их не воодушевляло национальное чувство; в них не жили ни наши герои, ни наш народ. Мы уже знаем, что представляют собой эти картонные герои классических трагедий, скроенные по одному шаблону. Не мыслилась любовь к свободе без «Брута», ни ненависть к монархии без «Цинны». Как изобразить страсть, минуя «Федру», неумолимость рока без «Эдипа», отцеубийство без «Ореста», мятеж без «Прометея», дух независимости без «Персов?»».

И если еще появлялись трагедии из испанской истории, то трагедий на темы современных, подчас столь трагических событий вовсе не было. Животрепещущая современность не укладывалась в классицистские рамки, а новая драматургическая форма еще не была найдена, в то время как репертуарные ресурсы (речь идет о пьесах свободоловливового направления) были, по сути дела, исчерпаны.

Одержав верх над революцией 1820—1823 годов, Ферди-

нанд VII предпринял свирепые гонения на либералов. Одни из деятелей революции были казнены, другие брошены в тюрьму, третьи оказались в эмиграции. А так как почти все выдающиеся испанские писатели придерживались прогрессивных взглядов, причем многие из них принимали активное участие в революционных событиях,— то эти гонения самым тяжелым образом сказались на литературе и театре. Наиболее крупные драматурги — Моратин, Мартинес де ла Роса, Анхель Сааведра, Горостиса — находились за границей. Их пьесы, как и произведения всех других писателей-либералов, были запрещены.

Цензурный гнет достиг неслыханных размеров. Духовная цензура нанесла литературе и театру еще больший вред, чем светская, действовавшая параллельно ей. Цензоры преследовали всякое проявление свободной мысли, стесняли на каждом шагу поэтическое творчество, изощрялись в самых глупых придирках по любому поводу. Слова «бедняк», «нищета» вычеркивались из пьес как возбуждающие вражду к богатым, выражения «мой ангел», «обожаю тебя» разрешались лишь в непосредственно религиозном смысле, комедия Лопе де Вега «Чудеса пренебрежения» была запрещена на том основании, что чудеса творит лишь бог, комедия Кальдерона «Час от часу не легче» также, потому что цензуре почудился в ней намек на тогдашнее реакционно-абсолютистское правительство, и т. п.

Главным театральным цензором был тупой и нечистоплотный монах, преподобный отец Фернандо Каррильо, являвшийся по совместительству духовником приговоренных к смертной казни. Известный впоследствии драматург Антоньо Хиль-и-Сарате (1796—1861), комедии которого уже шли в театрах, пытался продвинуть на сцену оригинальные и переводные трагедии, но почти безуспешно: только одну из переведенных им трагедий разрешила цензура. Трагедию Хиль-и-Сарате «Родриго, последний готский король» (1825), уже тщательно отрепетированную, Каррильо не допустил к представлению, мотивировав запрещение в таких словах: «Хотя на самом деле в мире было много королей, подобных дону Родриго,— не подобает показывать в театре королей, столь увлеченных девицами». В конце концов Хиль-и-Сарате пришлось прервать свою драматургическую деятельность, чтобы возвратиться к ней значительно позже, когда театр уже освободился от «опеки» Каррильо.

Преобладание в репертуаре переводных пьес определялось не только политической обстановкой, но и погоней издателей и антрепренеров за наживой; эксплуатация ими авторов приводила к низкому качеству переводов.

Вкусы зрителей и актеров, несколько улучшившиеся под влиянием деятельности Майкеса, снова резко ухудшились в ус-

ловиях реакции. «Публика восхищается неподходящим к эпохе костюмом только потому, что этот костюм смешон,— констатирует Мариано Хосе де Ларра,— публика аплодирует фальшиво взятому тону только потому, что этот тон преувеличен... верно и художественно сказанная фраза пропускается мимо ушей, всякий неестественный жест, всякая грубо-фиглярская поза вызывает шумное одобрение... Хорошая пьеса не имеет успеха у публики, а успех этот выпадает на долю самых невозможнейших мелодрам...»¹.

Культивировались постановки «волшебных пьес» и мелодрам, отвечавшие влечению зрителей к возбуждающим нервы бездумным спектаклям, основанным на сногшибательных внешних эффектах.

С другой стороны, публика и актеры в этот период обнаруживали и гораздо более здоровую тенденцию: это было тяготение к пьесам драматургов «Золотого века», которые охотно игрались и посещались.

Несмотря на все препятствия, ставившиеся реакцией на пути прогрессивного развития театра, в нем исподволь шли процессы, подготовившие формирование нового направления — романтизма, который открыл значительный и плодотворный период в развитии испанского театра.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА В ИСПАНИИ

Романтическая драма пришла на испанскую сцену вслед за классицистской, не имея в качестве своих предшественников сколько-нибудь развернутую сентиментальную или «мещанскую» драму, как это бывало в других странах. Не удивительно, что современникам ее появление казалось внезапным и неожиданным. «В литературе мы от Моратина пришли к Александру Дюма... Нам подают кофе после супа»,— писал с удивлением критик, сатирик и драматург Мариано Хосе де Ларра.

Однако победа новой литературной школы готовилась исподволь. Испанский романтизм формировался в атмосфере буржуазно-демократических революций, стимулированных национально-освободительной антинаполеоновской войной 1808—1814 годов. Изменения в литературе определялись изменениями в истории. «Как в промышленности, в коммерции, в вопро-

¹ Ларра, Общественные очерки Испании. 1832—1837. Перевод с испанского М. В. Ватсон, Спб., изд. Л. Ф. Пантелеева, 1898, стр. 54.

сах сознания,— писал тот же Ларра,— так и в литературе: свобода — это девиз времени, свобода — это и наш девиз».

Испанский романтизм расцветает в начале 30-х годов XIX столетия и в основном исчерпывает себя к началу 50-х годов. Таким образом, его путь пролегает в период революции 1834—1843 годов и завершается перед революцией 1854—1856 годов. Если первые испанские революции XIX века пробудили индивидуальное самосознание, то революция 1853—1856 годов отчетливо показала решающую роль масс и тем самым несостоятельность и тщетность порывов и побуждений обособленной личности — главного героя романтизма.

Уже в 1840-е годы в Испанию проникают идеи социализма, складывается рабочее движение, формируются рабочие организации. В 1855 году происходит первая в Испании всеобщая стачка, в которой принимает участие сорок тысяч человек.

Однако все эти общественные процессы далеко не сразу и крайне своеобразно преломлялись в чрезвычайно запутанной внутренней жизни Испании, похожей на беспрерывно меняющийся kaleidoscope.

В 1833 году умер Фердинанд VII, правивший страной с 1814 года. Фердинанд VII оставил в стране такую нищету и такой разгул анархии, что за его смертью последовали молниеносная смена правительства, ежемесячные мятежи, народные восстания и дворцовые заговоры. В бурном водовороте событий можно проследить две струи: одна — это крайне реакционные феодально-клерикальные слои, желающие возвести на престол брата Фердинанда VII дона Карлоса (отсюда их прозвище — карлисты), другая — буржуазно-либеральный лагерь, группировавшийся вокруг молодой жены Фердинанда Марии Кристины. В кровопролитной семилетней войне (1833—1840) и та и другая партии постоянно обращались к народу, привлекая его громкими обещаниями и неизменно обманывая его. Народ, находящийся в плену церковных и монархических предрассудков, поднимался не только против своих врагов карлистов и прочих реакционеров, но и, послушный подлому науськиванию духовенства, избивал в тюрьмах демократов.

В так называемых карлистских войнах Мария Кристина одержала верх. Ее реформы и принятый в 1834 году «королевский статут» не принесли освобождения народу, который оставался под гнетом буржуазно-помещичьей коалиции, однако отмена церковных привилегий, запрещение инквизиции и либеральные законы способствовали развитию буржуазии и оживлению всей общественной жизни страны. На этом фоне и возникает течение испанского романтизма, доселе сдерживаемое преградами кровавого самодержавия и выплеснувшееся бурным

потоком, как только рухнула заградительная плотина гнуснейшего режима Фердинанда VII.

Лагерь драматургов-романтиков включает представителей самых разных, а порой и в корне противоречивых политических взглядов. Восторженно приветствовавший творчество Мартинаеса де ла Роса (автора первой в Испании драмы романтического толка «Заговор в Венеции», 1834), Ларра был его непримиримым и ожесточенным политическим противником. Ларра — наиболее радикальный представитель демократического движения, мечтавший о народной революции и бичевавший ставшую у власти буржуазно-феодальную коалицию; Мартинес де ла Роса — один из верховных лиц в этой коалиции, в 1834 году глава правительства, олицетворявший умеренность и половинчатый характер действий буржуазии в революционную эпоху. По меткому выражению Ларры, Мартинес де ла Роса — это «хамелеон по натуре и сторонник полумер». Но была черта, объединяющая и Ларру, и Мартинеса де ла Роса, и сына ремесленника Артсенбуша, и герцога Риваса, — ненависть к абсолютизму Фердинанда VII. Герои их драм несут живой протест против насилия над личностью. Это индивидуалисты, отстаивающие свои права. Их личные интересы неизбежно сталкиваются с деспотизмом окружения, и право на личное счастье они могут завоевывать только в борьбе с ним. Конфликт романтической драмы тем самым получает политическую окрашенность. Не случайно пионер новой драмы Мартинес де ла Роса придает своей пьесе «Заговор в Венеции» качества классицистской политической трагедии: аллегоризм, декларации общественных взглядов, сращивание личной и гражданской темы. Однако гражданский идеал не только героя этой драмы, но и куда более решительных героев последующих романтических пьес отличается туманной неопределенностью. Писатели, не осознающие социальных закономерностей жизни, все общественные движения воспринимают как проявление стихийных порывов индивидов. Когда же стремления личности кладется предел, то это кажется романтикам таинственной и непреодолимой силой, неким непостижимым роковым началом. Стихийность и абстрактность оказываются взаимообусловленными качествами. Для испанского романтизма одинаково характерны отвлеченная философичность и неуемное воображение, зачастую бытующие в одном и том же произведении. И все же испанский романтизм примечателен не универсальными обобщениями, а ощущением потребностей современного момента.

Испанская романтическая литература носит явственный отпечаток французского и английского романтизма. Многие драматурги в годы абсолютистской власти находились в изгнании

в Париже и Лондоне, и их совместное возвращение после амнистии 1833 года было одной из причин молниеносного распространения новых веяний.

Резмигранты, привезшие с собой пьесы Гюго и Дюма-отца, стали переводить и ставить их на испанской сцене. Испанские романтики испытывают и влияние Байрона и Альфьери, в трагедиях которого они находили близкие им необузданность страстей, напряженные внутренние конфликты и тираноборческий пафос. Однако неверно считать, что испанский романтизм был привнесён извне. Обусловленный прежде всего внутренней потребностью выразить новое общественное содержание революционной эпохи, не вмещающееся в рамки рационалистической эстетики классицизма, он переносил на сцену драму испанской жизни. Свообразие истории и литературных традиций страны придали испанскому романтизму отличительные от других европейских литератур черты. Испанский романтизм своими корнями глубоко уходил в национальную драматургию «Золотого века» и был связан с ней так тесно, что современникам казалось, будто сама романтическая школа уже содержалась и была умело развита в бессмертных творениях Кальдерона и Рохаса, Лопе, Тирсо и Аларкона. Недаром европейские романтики задолго до появления романтизма в Испании питали особое пристрастие к испанской драме XVI—XVII веков. Братьям Шлегелям она казалась «еще со времени Кальдерона всегда целиком романтической», а сам Кальдерон воспринимался ими как «наиболее романтический» из всех драматургов мира.

Воскрешение драматургии «Золотого века» было предпосылкой и питательной средой для развития испанского романтизма. Начиная с периода интервенции наполеоновской армии 1808—1814 годов обращение к испанской классике означало не только эстетический, но и патриотический шаг. Залы, пустующие при постановках классицистских пьес, наполнялись публикой при одном упоминании Лопе, Тирсо или Кальдерона. В 1820—1822 годах в Мадриде шло шесть пьес Лопе де Вега, семь пьес Тирсо де Молина, четыре пьесы Кальдерона. Пресса 1820-х и 1830-х годов полна восторженных отзывов об этих драматургах.

Интерес к наследию «Золотого века» поддерживался и теоретическими выступлениями. В этом направлении немало сделал Хуан Николас Бэль де Фабер (1770—1836), еще в 1818—1820-е годы устно и печатно ратовавший «в защиту Кальдерона и старинного испанского театра» (а также добившийся постановки нескольких пьес Кальдерона в Кадисе, где он жил). Поэт и ученый Альберто Листа (1775—1848) прочитал в 1822 году курс лекций об испанском театре «Золотого века».

Наибольшее значение имело выпущенное в Мадриде в

1828 году «Рассуждение о влиянии современной критики на упадок испанского старинного театра и о том, как следует его [театр] рассматривать, чтобы правильно судить о присущих ему достоинствах». Автор трактата Агустин Дуран (1793—1862) утверждал, что испанская драма происходит от подлинно национальных народных основ, и отвергал классицизм как навязанное извне направление, чуждое характеру испанского народа.

Дуран говорил о естественных вкусах и здоровом чутье испанских зрителей. «Большая часть публики,— писал он,— руководимая своими собственными впечатлениями и непосредственным чувством наслаждения, наполняла театры, когда на сцене появлялись пьесы Лопе, Тирсо, Кальдерона и Морето, и иной раз те, кто поносил этих авторов, выходили из театра столь же взволнованными, стыдясь при этом своего участия в общем восторге, который противоречил предписаниям Аристотеля и партийному духу».

Дуран порицал критиков — поклонников чуждого испанскому темпераменту французского и античного театра и превозносил испанских мастеров: «Тщетно бы искали мы в нашем современном театре такой блеск воображения, такую богатую и прекрасную поэзию, которая в старину нежно ласкала душу».

Деятельность Бэль де Фабера, Листа и Дурана подготавливала теоретические основы нового романтического театра. В своих положениях они опирались на опыт теоретиков западноевропейского романтизма (в частности, на оценки А. В. Шлегеля), на традиции национального испанского театра, а также на отдельные практические достижения испанских предшественников романтизма. Такими достижениями были: частичный отказ от жесткости классицистской системы, подготовка мелодрамой ряда выразительных средств романтической драмы, разработка национальной тематики с робким введением «местного колорита», возрождение (через рефундации) интереса к национальной драматургии «Золотого века» с попыткой оживить ее и приблизить к действительности первых десятилетий XIX века.

Дуран непреклонно и плодотворно боролся за возрождение лучших испанских традиций. И если его «Речь» 1828 года была встречена многими приверженцами классицизма в штыки, то изданная им в 1834 году «Испанская Талия, или Сборник драм староиспанского театра», где он провозгласил драму Тирсо «Осужденный за недостаток веры» выдающимся романтическим произведением, снискала всеобщее одобрение. Эта дата триумфального окончания боев за драму XVII века не случайна. 1834 год — год, когда начинает утверждаться романтическая драматургия.

Если у Лопе романтики восприняли импровизационный характер творчества, разнообразие ритмики, то в Кальдероне их привлекал возвышенный идеализм, поэтическое красноречие, синтетический характер творчества, мятежность против общества — черты, впоследствии рассыпанные по всей романтической драматургии. Вот почему победа романтизма совпадает с победой сторонников драматургии «Золотого века».

Политическая реакция, задерживающая естественную эволюцию литературы, настойчиво поддерживала лишь апробированный стиль классицизма. Поэтому после реформ 1833 года попутно с зарождением и развитием романтизма в Испании развиваются и литературные течения, которые в других европейских странах исторически предшествовали романтизму. В драматургии — это «мещанская драма», главными представителями которой являются Бретон де лос Эррерос и Вентура де ла Вега.

Если романтики отражали смятение чувств, пусть неудачные, но честные и страстные поиски людей, чья совесть была разбужена революционной эпохой, то авторы «нравоучительных» пьес отражали стабилизацию и самоуспокоенность тех слоев городской буржуазии, которые были удовлетворены куцыми либеральными реформами.

Мануэль Бретон де лос Эррерос (1796—1873) пишет первые драмы под сильным влиянием классициста Моратина-младшего, но в первой половине 1830-х годов начинает создавать бытописательные драмы. В 1831 году он пишет комедию «Марсела, или Который из трех», примечательную простотой и стройностью сюжета. Молодая вдовушка Марсела, оберегающая свою независимость, отвергает одного за другим трех женихов: болтуна дона Мартина, щеголя дона Агаписто и меланхолика дона Амадео. Быт средних классов передан драматургом настолько точно, что современники указывали на реальные прототипы. Критика буржуазных нравов заметна и в других комедиях Б. де лос Эррероса: «Я возвращаюсь в Мадрид» (1828), «Школа брака» (1852) и другие. Ему чуждо романтическое изображение героического пафоса и экзальтированной любви, он рисует спокойные нравы, создавая реальных персонажей, не обладающих, правда, глубокими характерами. Для драматурга характерно изящество формы, отсутствие глубокого психологизма, морализующие тенденции и черты сентиментализма.

Его последователь Вентура де ла Вега (1807—1865) тоже начинает в русле драматургии Моратина. В молодости горячий поклонник французских просветителей, особенно Вольтера, член тайного общества «Нумантийцы», он впоследствии занимает правые позиции и становится фанатически религиозным.

Однако в лучших своих комедиях, таких, как «Светский человек» (1845), он при помощи естественно развивающейся интриги и блестящего диалога раскрывал правдивые картины быта буржуазной семьи.

МАРТИНЕС ДЕ ЛА РОСА

Хотя в 1830-е и 1840-е годы бытописательные драмы и занимали определенное место в репертуаре, все-таки в центре внимания оказались произведения лучших драматургов-романтиков. Переход от классицизма к романтизму ясно прослеживается в творчестве Франсиско Мартинеса де ла Роса (1787—1862). Он родился в Гранаде в старинной аристократической семье. Чопорное светское воспитание, первые премии в школе и в Гранадском университете, на философский факультет которого он поступил в двенадцатилетнем возрасте, мало предвещали будущего политического и литературного борца. В 1808 году во время борьбы с наполеоновским нашествием хунта гранадских повстанцев избирает его комиссаром. Он сочиняет воодушевляющие бойцов стихотворные обращения. В 1814 году в осажденном Кадисе, в театре, над которым свищут снаряды, он ставит первые свои пьесы: героическую трагедию «Вдова Падилаи» и комедию «Что может дать должность». В том же году бежит за границу от преследований кровавого режима Фердинанда VII, возвращается благодаря восстанию Ригоа (1820), занимает высокие правительственные посты, но с наступлением абсолютистского режима (1823—1833) вынужден бежать во Францию. Вернувшись оттуда, Мартинес де ла Роса становится главой правительства (1834), позже — президентом конгресса, оставаясь до своей смерти одним из виднейших государственных сановников.

Первые его драматические опыты еще в значительной степени подражательны. Он дебютировал комедией «Что может дать должность» (1812). В ней, так же как в комедии «Дочка дома, а мама на маскараде» (1820), заметно влияние Моратина-младшего. В этих комедиях нравов много морализации и мало юмора и действия. Вторая его пьеса, «Вдова Падилаи» (1814), написанная в духе Альфьери и Кинтаны, пропагандировала патриотические и революционные идеи: героиней ее была доблестная испанская женщина Мария Пачеко, вдова и продолжательница дела Хуана Падилаи, вождя «коммунаров», которые в начале XVI века восстали против короля Карла I (он же — германский император Карл V), посягнувшего на народные вольности и потворствовавшего хозяйничанью в Испании его приближенных немцев. Это был политический манифест в защиту либеральных свобод, лишенный, однако, подлинных драматургиче-

ских качеств. Повышенная эмоциональность в разработке характеров, эффектный финал с самоубийством героя — черты, предвещающие романтическую драму. Драматургически более зрела трагедия «Эдип» (1829), которой автор предпослал большое вступление с блестящим сравнительным анализом всех предыдущих «Эдипов» от Софокла до Вольтера. С одной стороны, это одна из лучших трагедий испанского классицизма по рационалистической своей простоте и стройности, уравновешенности, гармоничности и ясности. С другой — в ней явно обозначены черты романтические: напряженная действенность, фантастическая трактовка видений и т. д.

Однако эти опыты ощущаются скорее как «дань времени», нежели как попытка новаторства. Мартинес де ла Роса, по собственному признанию, не был склонен стать ни под стяг классицизма, ни под флаг романтиков. Умеренный либерал, политик в белых перчатках — в своем творчестве он также прежде всего примиритель, все тщательно обдумывающий и взвешивающий. О нерешительной его позиции свидетельствуют теоретические сочинения «Поэтика» (1827) и «Заметки об исторической драме» (1830), в которых он старается уравновесить противоположные тенденции. Однако романтический азарт проник в те его произведения, которые были написаны в Париже в разгар битвы, данной Гюго классику: «Абен Умея» (1830) и «Заговор в Венеции» (1834) — драмы откровенно романтического толка. «Абен Умея» — трагедия о восстании морисков в XVI веке. В ней широко использован «местный колорит» — мусульманские песнопения, мавританские романсы, жестокие династические распри. Заканчивается пьеса убийством короля Абен Умеи и назидательной сентенцией: «Видишь этот поток крови?.. Таков путь, ведущий к трону». Сентиментальность и динамичность — характерные стилиевые черты этой драмы.

Трагедия «Заговор в Венеции», поставленная с громадным успехом 23 апреля 1834 года в мадридском Театро дель Принсипе, имеет принципиальное значение для дальнейших судеб испанского театра. Это пятиактная историческая драма в прозе, весьма вольно трактующая реальные события 1310 года. В драме искусно объединены две интриги: политическая — заговор нобилей против Трибунала десяти, узурпировавшего власть в Венеции, и любовная — история заговорщика кондотьера Руджеро и Лауры, племянницы президента Трибунала десяти Пьетро Моросини.

Руджеро — рыцарь без страха и упрека, с романтической биографией: сам он неизвестного происхождения, родителей своих не знает. Его любовь к Лауре, с которой он тайно обвенчан, озарена мрачной страстью. Их свидание происходит в се-

мейной усыпальнице среди могил и надгробий, освещенных слабым светом ночника. Шпионы трибунала опрокидывают светильник и схватывают Руджеро. Когда отец Лауры идет к всемогущему брату хлопотать о судьбе зятя, то президент трибунала приказывает скрыть от Лауры, что Руджеро жив: «чтобы ей не пришлось оплакивать его дважды». Заговор раскрыт. Во время допроса выясняется, что Руджеро — сын Пьетро Моросини. Но уже поздно. Руджеро обезглавлен, а видевшая сцену казни Лаура сходит с ума.

Политическая тенденция драмы — умеренная: требование либерально-ограничительных конституционных прав. Фигуры заговорщиков трактованы еще в классицистском духе — это абстрактные персонажи, рупоры авторских идей. Зато центральные действующие лица — Лаура, ее отец Джованни Моросини, Руджеро — согреты подлинным человеческим теплом. Сцена, в которой Лаура признается отцу, что тайно обвенчалась (она кончается прощением отца, принимающего сердечное, трогательное участие в судьбе дочери), обнаруживает связь драмы Мартинеса де ла Роса с сентиментальной мещанской драмой и мелодрамой. Мелодраматический характер носит и любовь Лауры к Руджеро — нежная, перемешанная с жалостью к одинокому воину-сироте: «быть может, я так тебя бы не любила, когда б ты счастливым был». Хотя у Лауры хватает смелости прийти в гробницу, где «кровь стынет в жилах и волосы дыбом встают... роковое предчувствие сжимает сердце и не дает вздохнуть», но она наполнена скорее семейно-добродетельной любовью к супругу, чем бунтарством. Поэтому «Заговор в Венеции» можно было бы назвать образцом романтизированной мелодрамы.

В интереснейшей статье, посвященной премьере драмы, Мариано Хосе де Ларра подметил ее новаторские черты, подхваченные затем всей школой испанских романтиков: трагическими героями в ней выступают не короли, а простые смертные («сердце такое же у всех классов, и страсть уравнивает людей»), умение откопать в недрах истории волнующие сюжеты, переплетение жизни правителей и вассалов, интересов общественных и личных, яркую контрастность — предсмертные крики среди карнавальных песен (восстание было поднято во время маскарада), раскрытие страстей как ведущих мотивов в поступках героев.

ЛАРРА

Мариано Хосе де Ларра (1809—1837) был одним из крупнейших деятелей литературы и прожил жизнь более волнующую и романтическую, чем жизнь его собственных драматических героев.

Выстрелом перед зеркалом он покончил жизнь самоубийством. Это было 13 февраля 1837 года. Широко прославившемуся писателю, которого уже ставили рядом с Сервантесом, не исполнилось еще двадцати восьми лет.

Ларра родился в семье просвещенного врача и уже в детстве поражал своих близких необычайно ранним развитием: в полтора года он начал учиться чтению, в три — читал превосходно, в двенадцать лет перевел с французского несколько песен из гомеровской «Илиады». Отец Ларры, поклонник идей французской буржуазной революции, считал Наполеона ее прямым последователем. В 1813 году он уехал во Францию вместе с отступающей армией Иосифа Бонапарта, кратковременного испанского короля, и пять лет скитался там вместе с сыном. Лишь в 1818 году они вернулись в Испанию.

В начале 1828 года в Мадриде начинает издаваться журнал «Сатирический оборотень современности» с подзаголовком: «Издается по собственному почину Мариано Хосе де Ларра».

Ларре девятнадцать лет, но перед нами уже зрелый сатирик-публицист, развивающий традиции боевой сатиры Сервантеса, Кеведо и Вольтера. Реакция запрещает слишком смелый журнал, в 1832 году Ларра начинает издавать новый, «Простодушный болтун», а после его закрытия, в 1833 году, под псевдонимом Фигаро пишет в «Испанском обозрении»:

Со всей клокочущей страстностью и злым, беспощадным сарказмом Ларра обрушивается не только на открытых реакционеров и карлистов, но и на хамелеонскую либеральную буржуазию, трусливую и лживую, не идущую дальше самых куцых реформ. В своих костюмбристских очерках (по-испански *costumbres* — нравы) он бичует дикие нравы страны, паразитизм и моральное уродство правящих классов. Постепенно Ларра сбрасывает покровы аллегории и открыто выражает свою политическую мысль. «Свободу не дают — ее берут». Занимая все более и более левую позицию, он приходит к выводу, что коренные изменения в жизни страны могут быть достигнуты лишь революционным путем: «Победоносное восстание столь же естественно, как извержение вулкана». Но, не находя силы, могущей спасти страну, он видит повсюду лишь страшное зрелище несчастий нации, нищету и слезы, упадок сил. «Мадрид, — пишет Ларра, — это обширное кладбище, где каждый дом — фамильная усыпальница... каждое сердце — урна с прахом утраченных иллюзий и желаний». Гнев и мрачные пессимистические настроения охватывают писателя. Один из последних очерков Ларры наделен характерным подзаголовком «Философский кошмар».

От пессимистического взгляда на общество Ларра неизбежно пришел к личному пессимизму. Нужна была лишь последняя

капля, чтобы переполнить чашу отчаяния. 13 февраля любимая женщина наконец согласилась прийти к нему. Утром Ларра сказал своему другу: «Посмотрю, любит ли еще кто-нибудь меня». Она пришла поздно вечером в полумаске — было время карнавала, — Ларра встретил ее торжествующей радостью. Свидание было недолгим. Она потребовала вернуть письма, прекратить ухаживания и скрылась в веселящейся толпе. Ларру нашли уже мертвым. Бывший студент медицинского факультета, он попал прямо в сердце.

Такая смерть была неизбежным шагом для человека, не знающего компромисса с действительностью. В «Философских кошмарах» он осознал, что страдание дошло до таких пределов, за которыми должно было следовать либо безумие, либо самоубийство. Накал его мятежной страсти не находил разрядки в действии — он не знал даже такого выхода, который искал его современник Георг Бюхнер, обращаясь с революционным воззванием к крестьянам, — и произошел неизбежный взрыв. Подобно Клейсту, мир представлялся ему трагедией, и он творил трагедии из собственной жизни. Стефан Цвейг писал о нем: «Даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации, избытка, он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо...»

Однако самоубийство Ларры — шаг не только эстетический и не только результат любовной драмы. Это и политический акт. Современники не случайно называли роковой пистолет Ларры вертеровским. Испанский романтик, самой смертью бросающий вызов обществу, мог бы повторить решающий довод в защиту самоубийства, приведенный гётевским Вертером: «Когда народ, стонущий под невыносимым игом тирана, возмутится наконец и разорвет свои цепи, назовешь ли ты его слабым?»

Кроме переделок и подражательной комедии «Больше не за прилавком» (1831) Ларре принадлежит поставленная в сентябре 1834 года драма «Масиас». Действие этой четырехактной драмы в стихах происходит в XV веке. Любимую трубадуром Масиасом Эльвиру путем угроз и обмана (утверждая, что Масиас женился на другой девушке) выдают замуж за фаворита герцога Вильены, всемогущего Фернана. Когда Масиас хочет сразиться с обманщиком, герцог заключает его в тюрьму. Проникнув туда с наемными бандитами, Фернан подло убивает Масиаса. Эльвира закалывается у трупа любимого.

Драматические и стихотворные достоинства пьесы невелики. Однако Масиас, которому автор придал собственную непреклонную неудовлетворенность и гордое чувство достоинства, очерчен сильно и притягательно. Лучшие сцены в пьесе те, где проступает бунтарский голос автора, стремящегося сбросить все ста-

рые узы — и социальные и моральные. Таковы два монолога Масиаса. В первом он уговаривает Эльвиру бросить нелюбимого мужа и бежать с ним. И второй — когда Масиас гордо заявляет о своем неповиновении герцогу: «Чем, кроме зла, я вам обязан?» Масиас осмыслен автором как одинокий художник, не находящий себе места в жестоком обществе. Любовная страсть трактована романтически преувеличенно, в ней заключается весь смысл существования Масиаса. Любовь должна быть единственным и всевластным законом; если мир препятствует любви, надо покинуть мир.

Если в городах, если среди людей
Ни веры, ни убежища, ни надежды не найдем,
Звери в лесах свою пещеру отдадут любви!

В традиционный сюжет, обработанный еще Лопе де Вега, Ларра вносит романтическое осмысление. В характерные романтические тона окрашено и самоубийство Эльвиры в финале и ее бунтарский вызов:

Могилы будет алтарем, где скоро
Смерть повенчает нас.

Драма прозвучала как лирическая исповедь автора, как гимн любовному чувству, раздавленному, но не побежденному. Всевластие страстей, использование романской лирики, сюжетика, почерпнутая из средневековья, но рисующая безысходность современной действительности, мотивы драматургии «Золотого века» делают драму одним из первых манифестов нарождающегося испанского романтизма.

К сожалению, Ларра-драматург куда ниже Ларры-прозаика. Его пьесам порой не хватает естественности. И все же сквозь непреодоленные Ларрой условности драматического жанра просвечивает его облик непримиримого поэта-гражданина.

Ларра был превосходным театральным критиком, рецензировавшим все лучшие современные постановки национальной романтической школы (премьеры пьес Мартинеса де ла Роса, Гарсиа Гутьерреса, Артсенбуша). Поражает глубина его проникновения в замысел автора, сила и экспрессия. Он обличает «литературное заискивание перед могуществом», ратует за «верное отражение действительности». В выступлениях в защиту французских и испанских романтиков мы находим отдельные положения, близкие к реалистической эстетике. Однако Ларра воплотил собственные требования не в своих драмах, а в костумбристских очерках, которые стали одним из важнейших источников испанской реалистической прозы. Полноту романтического мироощущения дано было выразить Ривасу.

РИВАС

Анхель де Сааведра, герцог де Ривас (1791—1865) родился в Кордове в семье испанских грандов. С шести лет он кавалер ордена Мальты, с семи — капитан кавалерии; учился в Мадридской благородной семинарии, участвовал в придворном заговоре против будущего короля Фердинанда VII и в войне за независимость. В 1822 году Ривас депутат кортесов, в 1823 году, с воцарением Фердинанда VII, приговорен к смертной казни, бежал на Мальту. Здесь прилежное чтение Шекспира, Байрона и Вальтера Скотта приобщило его к романтизму. Переехав в Париж, Ривас занимается живописью и живет, продавая свои картины. По возвращении в Испанию получает наследственный титул герцога. Постепенно отходит на все более либерально-умеренные позиции, занимает ряд государственных постов.

Ривас пишет ряд исторических романов, романтических поэм, трагедии классицистского толка (например, «Герцог Аквитании»), создает несколько романтических драм, среди них две выдающиеся — «Дон Альваро, или Сила судьбы» (1831) и «Разочарование во сне» (1842).

В «Доне Альваро» рассказано о том, как влюбленный в донью Леонор Альваро в силу стечения обстоятельств становится невольным убийцей ее отца и двух братьев и сам кончает жизнь самоубийством. Образ дона Альваро имеет совершенно исключительное и принципиальное значение для развития национальной романтической школы. Это первый подлинно романтический герой в испанской драматургии. В его характере сконцентрированы многие основные черты героя европейского романтизма. Прежде всего, дон Альваро — отверженный, с характерной для романтического персонажа таинственной и даже экзотической биографией. Он вырос где-то в Америке, родители его неизвестны. (Лишь в самой развязке выясняется, что он сын мятежного вице-короля и дочери вождя индейского племени инков.) Дон Альваро — человек «вне сословий», необычайная, исключительная личность.

Воспитанник дикарей, «естественный человек», он как бы олицетворяет «чистую» суть человеческой природы, лишенной каких бы то ни было социальных или моральных предрасудков.

Его поступки определяет «романтический двигатель» — бурные и неукротимые страсти. Правда, надо заметить, что тут отчетливо сказывается своеобразие испанского романтизма — его связь с драматургией «Золотого века». Дону Альваро много перепало от героев Кальдерона, в первую очередь от Сехисмундо из «Жизнь есть сон»; он аналитически относится к собствен-



Анхель де Сааведра, герцог де Ривас

ным страстям, взвешивает их и постоянно осознает необходимость их обуздания. Ривас мастерски создает такие ситуации, которые, с одной стороны, вызывают вспышки огненного темперамента героя, а с другой — обязывают его сдерживаться. Такова сцена, когда старший брат Леонор, дон Карлос, вызывает Альваро на дуэль. До этого Альваро случайно спас жизнь Карлоса от напавших на него мошенников. Не зная подлинных имен друг друга, они становятся товарищами, и Карлос в свою очередь спасает жизнь Альваро, вынеся его с поля боя. Лишь затем он узнает, что Альваро — убийца его отца, и бросает ему в лицо тяжелые оскорбления, клоня дело к поединку. Глубокий интерес этой сцены заключается в молниеносной смене противоположных чувств в душе Альваро: он гордо отвечает Карлосу гневными репликами и тут же во имя бывлой дружбы смиренно просит о прощении. И лишь когда дон Карлос выказывает намерение убить опозорившую их семейную честь сестру, дон

Альваро в тревоге за жизнь любимой хватается за шпагу и убивает противника.

Наконец, дон Альваро дан в характернейшем для романтизма столкновении — в единоборстве человека и рока. Поступь рока определяет динамику действия, вялая вначале, она становится все более отчетливой и торжествующе мощной к финалу. Все стремится к неотвратимой развязке: подгоняемый бичом судьбы, человек устремляется к гибели.

Развитие сюжета динамично, хоть и перегружено романтической бутафорией и ужасающими эффектами, — вечером в диком горном ущелье на фоне надвигающейся грозы разыгрывается последний акт драмы: второй брат Леонор, дон Альфонсо, заставляет дону Альваро драться с ним на поединке и умирает от его руки, успев перед смертью заколоть оказавшуюся возле места дуэли Леонор. В состоянии крайнего возбуждения, с криком: «Я посланец ада, изгнанный демон! Ад, разверзни пасть и поглоти меня!» — дон Альваро бросается со скалы в пропасть.

Мощному року противопоставлен и могучий образ дона Альваро. Трагическая отчужденность, демонизм страстей включают его в ряды знакомых героев европейского романтизма. Судьбе угодно, чтобы он покорно влачил ее иго, но он смело идет ей навстречу. За свои доблестные героические подвиги Альваро получает прозвище «славы Испании». Любовная интрига здесь не стоит на первом месте и не заглушает основного конфликта — борьбы человека с судьбой. Тема любви так же подчинена этому конфликту, как и тема восстановления братьями Леонор семейной чести. Братья здесь выступают лишь подручными рока и лишены отчетливых индивидуальных характеристик.

В антитезе рок — человек образ дона Альваро приобретает символическое значение, и его размышления носят философски обобщенный характер. Таков знаменитый монолог дона Альваро из третьего акта (безусловно, навеянный монологом Сехисмундо), в котором он говорит о жизни как о непомерной ноше. Мир кажется ему тюрьмой. Он проклинает судьбу, сохраняющую мучительно долгую жизнь несчастному и отнимающую жизнь у счастливого. «Как страшно на свет родиться!» — в отчаянии восклицает дон Альваро.

Однако какое реальное содержание скрывается за романтической символикой образа? Если вначале дон Альваро — отщепенец, родившийся в тюрьме, — несет определенный социальный протест, то затем оппозиция в значительной мере сводится на нет известием, что король милостиво простил его мятежных родителей. У дона Альваро нет никаких гражданских или политических идеалов. В нем нет мятежного духа байроновского

Каина, он даже не дан в борьбе со злом, носителями которого выступают представители ненавистных социальных и моральных сил, как у Гюго. Рок, с которым борется дон Альваро, — понятие чисто условное, лишённое социальной значимости. «Байронизм» герцога Риваса умиротворяется его либерализмом, и бунтарский дух выхолащивается из романтического конфликта. Автор подменяет непонятые им реальные закономерности абстрактной категорией судьбы, поэтому важную роль приобретает случайность. Сама завязка пьесы основана на случае. Маркиз застаёт дону Альваро в комнате своей дочери. Дон Альваро покорно отдаёт себя в руки разгневанного отца и в знак этого бросает на землю свой пистолет. От сотрясения происходит нечаянный выстрел, который смертельно ранит маркиза. Отправляясь не от жизненных коллизий, а от идеи беспросветно мрачного рока, Ривас прибегает к выдуманному сюжету, служащему иллюстрацией к тезису о бессмысленности человеческого существования и подводящему к гнетущему финалу, конечному пессимизму.

В итоге образ Альваро теряет связь с действительностью, его поступками движет не логика характера и жизненных обстоятельств, а главным образом предвзятая авторская метафизическая мысль. Многозначительность образа оказывается ложной. Интригующая и манящая нас романтическая поэтика недосказанного, тот ореол таинственности, которым окружает автор дону Альваро, тоже обманчив.

Если, с одной стороны, внебытовая характеристика высвобождает пьесу из семейных рамок мелодрамы, то чрезмерная абстрагированность приводит в конце концов к той же мелодраматической узости социального охвата действительности. И всё же есть черта, отчетливо отделяющая «Дона Альваро» от мелодрамы, — непримиримость столкновения между человеком и судьбой, непримиримость, существующая объективно. Вопреки либерализму автора конфликт героя со средой не заканчивается благополучной концовкой, от которой потерялась бы вся его острота. В «Доне Альваро» нет дидактической установки и непременно для мелодрамы торжества добродетели, нет и мелодраматической проповеди кротости. Выясняется, что страстная, грешная и полнокровная жизнь храброго, способного на истинную дружбу и вечную любовь человека куда более притягательна, чем затворническая жизнь Леонор, бледно и невыразительно обрисованной автором. Главный интерес здесь не в куцых выводах, а в самом конфликте, в котором моральный перевес оказывается на стороне дону Альваро, сохранившего живую горячую душу.

«Дон Альваро» — первое подлинно романтическое произведение в Испании. Это обнаруживается и в драматургических

приемах. В пьесе перемежаются стихи и проза. Прозанческие сцены — живые, колоритные зарисовки быта городских улиц, попойки в харчевне и т. п. В них сказалось характерное для романтиков стремление соединить прозу с лирикой, комизм с трагедией, шекспиризировать действие. У Риваса они имеют и чисто национальные корни, заменяя интермедии между актами в старинном спектакле. В них выведен ряд испанских типов: подвыпивший озорник студент, погонщик мулов, торговец водой, сатирический образ каноника, увлекающегося боем быков.

В отличие от классицистских драм и драм «Золотого века», где место действия вырисовывается из слов персонажей, развернутые ремарки романтической драмы определяют характер происходящего. В «Доне Альваро» сказывается как этот принцип романтической режиссуры, так и дар живописца, которым обладал Ривас: изобразительная сторона его драмы великолепна.

Премьера «Дона Альваро», состоявшаяся в 1835 году в Театро дель Принсипе, знаменовала собой окончательный крах классицизма.

Идейные мотивы «Дона Альваро» развиваются в драме «Разочарование во сне» (1842), напоминающей по символике и фантастике как кальдероновскую «Жизнь есть сон», так и шекспировскую «Бурю».

Лисардо, живущий на необитаемом острове, страстно стремится попасть в мир людей. Его отец маг Марколан произносит заклинание и усыпляет юношу: во сне он проходит через все радости жизни, покидает искренне любящую Сорю ради честолюбивой мечты занять трон, который он получает ценой преступления, но в свою очередь падает жертвой другого честолюбца, действующего совместно с королевой, как когда-то поступал и Лисардо; теперь Лисардо заключен в тюрьму, покинут всеми и приговорен к смерти. Проснувшись под впечатлением виденного, он отказывается от желания жить в обществе.

Драма написана звучными стихами, полна глубоких раздумий, подчеркивает ненасытность честолюбия и эфемерность земных радостей. Но если кальдероновскому Сехисмундо, образу Лисардо, уроки «сна» помогли стать более жизнедеятельным и победить предначертания судьбы, то герой Риваса, остающийся навеки на скале перед величественно застывшим в безмолвии штиля морем, выражает лишь идею смирения и отречения. Общий мрачный колорит «Дона Альваро» скрашивала притягательность бурной и мятущейся личности. В «Разочаровании во сне», проповедуя ненужность страстных проявлений человеческой природы, Ривас приходит к горчайшему пессимизму.

Симптоматично, что и безнадежность и сама идея рока характерны не только для Риваса и испанского романтизма, но и для многих драматургов других стран Европы середины 1830-х годов, особенно Германии. Сходство проблематики и мироощущения определено тут во многом сходными предпосылками: незрелостью народных масс, неспособностью их на решительные действия, которые могли бы оздоровить находящуюся в катастрофическом положении страну.

АРТСЕНБУШ

Другой плодовитейший писатель романтического круга, Артсенбуш, интересен скорее как блестящий эрудит, великолепный популяризатор классического наследия «Золотого века», чем как собственно драматург.

Хуан Эухенио Артсенбуш (1806—1880) — мадридец, сын известного мастера-краснодеревщика, немецкого переселенца, учился в духовной семинарии, бросил ее, работал столяром, стенографом, пока не перешел к литературной деятельности. Упорным неутомимым трудом он добился звания академика, директора Национальной библиотеки. Он написал множество статей, интересные исследования об испанских писателях XVII века, издавал их сочинения в «Библиотеке испанских авторов». Его перу принадлежит огромное количество драм: исторические («Альфонсо де Касто», 1841; «Мать Пелайо» 1846), символические («Донья Менсия», 1838), комедии моратиновского толка, волшебные комедии («Очарованная бутылка», 1839) и ряд переработок пьес Кальдерона, Тирсо де Молина и Лопе де Вега.

Характерна для драматургии Артсенбуша историческая драма «Теруэльские любовники» (1837) о трагической любви Исавели де Сегура и Диего Марсильи. В ней сильнее всего первое действие. Царица Сулима решает порвать со своим мужем, валенсианским эмиром, берущим себе вторую жену, и бежать с прекрасным иностранцем, который послужил бы ей проводником в чужих странах. Иностранца (им оказывается Марсилья) переносят из тюрьмы в мавританскую спальню с дымиющимися курильницами и яркими цветами. На постель Марсильи кладут полотно с таинственными, написанными кровью письменами, найденное в его камере. Вместо зловонного глубокого подземелья он просыпается среди ослепительной восточной роскоши. Диего Марсилья — носитель романтически безграничной, абсолютной любви:

В час, когда я рожден,
Было заботой творца

Люби дать два образца, —
Дал мужчине и женщину он.
И чтобы их уравнишь,
Чтоб был одинаков их пыл,
Он душу одну разделил,
Сказав: с ней вам жить и любить.
Так вызвал бог к жизни нас,
И мы с Исавелью родились,
И наши глаза открылись
В тот же день и час.

Однако Марсилья беден; чтобы получить руку Исавели, он должен добиться состояния. Из скупых слов Марсильи встает мужественный характер этого воина, храброго искателя приключений, наемного солдата, собственной кровью зарабатывающего себе богатство. Но он попадает в плен к мавританским пиратам, брошен в тюрьму, откуда спасает его Сулима. Верный Исавели, он отказывается от сердца Сулимы и, несмотря на угрозы разъяренной мавританки, предпочитает вернуться в застенки. Но тут выясняется, что кровавые знаки на полотне — это сообщение, написанное Марсильей эмиру о готовящемся против него заговоре вельмож, собиравшихся под сводами того подземелья, где содержался Марсилья. Благородный эмир отпускает его на волю и щедро награждает.

К сожалению, последующие действия почти ничего не прибавляют к характерам Марсильи и Сулимы, они, как и все остальные, статичны. В ущерб развитию характеров сюжет невероятно усложняется. Мстительная Сулима затевает запутаннейшую сеть интриг против свадьбы Исавели и Марсильи. Новый жених Исавели дон Родриго де Асагра хранит письма матери Исавели к бывшему ее любовнику и грозит, что выдаст тайну ее позора, если Исавель не выйдет за него. Исавель становится женой Родриго. Вся эта неразбериха кончается плохо подготовленным скоропалительным финалом: встретившись, Марсилья и Исавель умирают от любви друг к другу.

Так в старинную легенду, записанную в средние века и неоднократно использованную драматургами XVII века, Артсенбуш вводит типично романтические мотивы: искупление за старые грехи, роковые письма и т. д. Артсенбуш лучше рисует ситуацию, чем действие; самый деятельный персонаж Сулима на каждом шагу выдает надуманность и наивность конструкции, мы постоянно видим руку автора, водящую на сцене эту фигуру, поэтому драма носит отчетливо повествовательный характер. Вялый ее диалог, неумение драматургически организовать массу сюжетных мотивов приводят в итоге к отсутствию единства действия, композиционной рыхлости и неряшливости.

И все же драма «Теруэльские любовники» заняла важное

место в истории испанского романтического театра. При всем ее несовершенстве, современники ощутили бунтарский дух ее героя — Марсильи, осмелившегося противопоставить свою силу силе бога. На предупреждение, что брак его любимой Исавели с Родриго «в присутствии бога был заключен», Марсилья отвечает: «В моем присутствии будет расторгнут!»

Вообще же Артсенбуш писал, скорее отправляясь от своих научных изысканий и размышлений, чем доверяясь творческому порыву. В его драмах нет вдохновения, нет страстного романтического протеста, поэтому романтиком Артсенбуша можно назвать только с большими оговорками. Это эклектик, старавшийся писать в духе времени. Признаки романтизма у Артсенбуша выступают лишь как внешние признаки. Его мироощущение лишено символического размаха и широты обобщения, пленяющей нас в подлинном романтизме.

ГАРСИА ГУТЬЕРРЕС

Прямая противоположность характеру творчества и личному облику Артсенбуша — Гарсиа Гутьеррес, поэт и драматург с неистребимым темпераментом и пламенным вдохновением.

Антонио Гарсиа Гутьеррес (1813—1884) родился в Чиклане близ Кадиса, был медиком, но бросил свою карьеру и со скудными пожитками отправился в Мадрид.

Первая его пьеса «Трубадур» не понравилась актерам, и отчаявшийся Гарсиа Гутьеррес поступил в солдаты. Наконец благодаря хлопотам величайшего испанского романтического поэта Эспронседы 1 марта 1836 года в Театро дель Принсипе состоялась премьера «Трубадура». Чтобы попасть на нее, автору пришлось самовольно уйти из казармы. Успех был потрясающим. Впервые в истории испанского театра неистовствовавшая от восторга публика потребовала на сцену автора.

«Трубадур» — создание двадцатидвухлетнего юноши — осталась во многом непревзойденным шедевром, любимейшим произведением публики, вдохновившим Верди на написание одноименной оперы.

Действие драмы переносит нас в Арагон начала XV века, во времена мрачного, полного диких суеверий средневековья. Слуги графа Нуньо де Луна вспоминают, как много лет тому назад отец графа сжег на костре цыганку, сглазившую его сына Хуана, брата Нуньо, а затем дочь казненной Асусена сожгла Хуана. Но из дальнейшего действия выясняется, что полу-обезумевшая цыганка бросила в костер не графского сына, а собственного ребенка. Сын графа вырос, не зная своего происхождения. — это трубадур Манрике, певец любви и возлюблен-

ним горением пафоса. Самые фантастические сцены мы принимаем за реальные, когда замечаем, что их причудливость вызвана отблесками пожара истинных страстей. И само средневековье здесь не кажется бутафорией, но благодаря точности и живописной убедительности деталей приобретает материальную ощутимость.

Но главное достоинство драмы в образной силе его основных действующих лиц — Леонор, Манрике и Нуньо, глубокое проникновение в их внутренний мир.

Кристалльная чистота, пленительная женственность Леонор в соединении с мужеством и силой духа делают ее, в отличие от «голубых», сентиментальных возлюбленных из драм Мартинеса де ла Роса или Риваса, романтической героиней в подлинном смысле этого слова. Ей приходится постоянно выбирать между всемогущим графом и нищим певцом, и Леонор непреклонна в своем свободном выборе. Глубокая любовь придает ей подлинное человеческое достоинство. В каждом поступке чувствуется могучая сила ее страстной природы.

В четвертом акте она уже монахиня, в сумрачной келье, у подножия распятия. Но как не похожи на молитву ее слова, обращенные к богу! В них вновь возникает образ Манрике. Какая трепетная борьба между унаследованным чувством невозможности и огненной любовью начинается в ее душе, когда проникнувший в келью Манрике предлагает бежать из монастыря. Нужна отважная решимость, и Леонор решается:

Твои объятия — вот мой алтарь, я буду
Твоей женой, твоей рабыней...

И в полном изнеможении от противоборства с самой собой падает она в объятия Манрике. Любимый торжествует над богом!

Рыцарственный и отважный Манрике достоин ее любви и жертвы. В нем слиты черты художника, верного возлюбленного и борца против тирании. Его романтические видения поражают по своей красочности, неумности фантазии, и одновременно он бунтарь, называющий короля «узурпатором», один из немногих положительных героев в испанской драматургии, поднявший восстание против королевской власти и отрицающий сословные различия: «Что мне до имени? Мое сердце так же велико, как и королевское...».

Но его устремления лишены четкой определенности. Он борется за идеал чистого и доброго мира, поэтому такое исключительно важное значение имеет для него чистота и верность чувств Леонор. Он выносит неистраченной свою пылкую веру и бросает в лицо графу: «Да, ты палач!» — и идет умирать непокоренным.

Его антипод — граф Нуньо де Луна. Гарсиа Гутьеррес придал бессердечному феодалу черты современного деспота. Веря в силу своей власти, он хочет захватить Леонор, думая, что и к любви можно склонить силой. Только что сокрушавшийся по поводу убийства мятежниками архиепископа, этот демагог и лицемер приказывает своим слугам применить оружие против монахинь, если добром не удастся взять Леонор из-под их охраны. Его фанатизм и варварская жестокость не знают границ, свирепым ударом он убивает старуху-цыганку.

Все время сходится его дорога с дорогой Манрике. Сперва граф и трубадур — лишь соперники в любви. Но по мере развития действия их конфликт принимает все более широкий размах. Нуньо ни на минуту не забывает, что он потомственный вельможа, а Манрике — безродный певец, с презрением он называет Манрике мужиком. Наконец, Манрике становится вождем восстания, граф Нуньо де Луна — главным королевским судьей. Несмотря на расплывчатость положительной программы, социальная окрашенность конфликта свидетельствует о демократизации испанской романтической драматургии. Столкновение между бунтарем и стражем порядка, разрастаясь, заслоняет собой мелодраматическую тему возмездия, носителем которой является Асусена. Этот образ вносит ненужную замысловатость в сюжет, он построен на дешевых эффектах. Сообщенное Асусеной в финале известие о том, что Манрике брат Нуньо, снижает столкновение между графом и безродным трубадуром до пределов семейного конфликта.

С трудом освобождается испанская романтическая драматургия от цепких остатков мелодрамы, генетическую связь с которой продолжает хранить вплоть до творчества Хосе Соррильи. Лишь под влиянием его замечательных драм Гарсиа Гутьеррес освобождается от мелодраматических излишеств и переходит к более простому, сдержанно-величественному стилю в драмах, написанных после скитаний по Америке и Кубе (1844—1849), когда драматург наконец начинает вести «оседлый» образ жизни в Мадриде. Самые знаменитые среди них «Каталонская месть» (1864) и «Хуан Лоренсо» (1865). Хотя формально мастерство автора здесь более безупречно, чем в «Трубадуре», но, написанные на исходе романтизма, они являются уже анахронизмом.

СОРРИЛЬЯ

Завершает драматургию испанского романтизма и намечает пути перехода к реализму творчество Хосе Соррильи-и-Морал (1817—1893). Родился он в Вальядолиде, где его отец служил судебным чиновником. Учился на юридическом факультете,

ним горением пафоса. Самые фантастические сцены мы принимаем за реальные, когда замечаем, что их причудливость вызвана отблесками пожара истинных страстей. И само средневековье здесь не кажется бутафорией, но благодаря точности и живописной убедительности деталей приобретает материальную ощутимость.

Но главное достоинство драмы в образной силе его основных действующих лиц — Леонор, Манрике и Нуньо, глубокое проникновение в их внутренний мир.

Кристалльная чистота, пленительная женственность Леонор в соединении с мужеством и силой духа делают ее, в отличие от «голубых», сентиментальных возлюбленных из драм Мартинеса де ла Роса или Риваса, романтической героиней в подлинном смысле этого слова. Ей приходится постоянно выбирать между всемогущим графом и нищим певцом, и Леонор непреклонна в своем свободном выборе. Глубокая любовь придает ей подлинное человеческое достоинство. В каждом поступке чувствуется могучая сила ее страстной природы.

В четвертом акте она уже монахиня, в сумрачной келье, у подножия распятия. Но как не похожи на молитву ее слова, обращенные к богу! В них вновь возникает образ Манрике. Какая трепетная борьба между унаследованным чувством noblesse и огненной любовью начинается в ее душе, когда проникнувший в келью Манрике предлагает бежать из монастыря. Нужна отважная решимость, и Леонор решается:

Твои объятия — вот мой алтарь, я буду
Твоей женой, твоей рабыней...

И в полном изнеможении от противоборства с самой собой падает она в объятия Манрике. Любимый торжествует над богом!

Рыцарственный и отважный Манрике достоин ее любви и жертвы. В нем слиты черты художника, верного возлюбленного и борца против тирании. Его романтические видения поразительны по своей красочности, неумности фантазии, и одновременно он бунтарь, называющий короля «узурпатором», один из немногих положительных героев в испанской драматургии, поднявший восстание против королевской власти и отрицающий сословные различия: «Что мне до имени? Мое сердце так же велико, как и королевское...».

Но его устремления лишены четкой определенности. Он борется за идеал чистого и доброго мира, поэтому такое исключительно важное значение имеет для него чистота и верность чувств Леонор. Он выносит неистраченной свою пылкую веру и бросает в лицо графу: «Да, ты палач!» — и идет умирать непокоренным.

Его антипод — граф Нуньо де Луна. Гарсиа Гутьеррес придал бессердечному феодалу черты современного деспота. Веря в силу своей власти, он хочет захватить Леонор, думая, что и к любви можно склонить силой. Только что сокрушавшийся по поводу убийства мятежниками архиепископа, этот демагог и лицемер приказывает своим слугам применить оружие против монахинь, если добром не удастся взять Леонор из-под их охраны. Его фанатизм и варварская жестокость не знают границ, свирепым ударом он убивает старуху-цыганку.

Все время сходится его дорога с дорогой Манрике. Сперва граф и трубадур — лишь соперники в любви. Но по мере развития действия их конфликт принимает все более широкий размах. Нуньо ни на минуту не забывает, что он потомственный вельможа, а Манрике — безродный певец, с презрением он называет Манрике мужиком. Наконец, Манрике становится вождем восстания, граф Нуньо де Луна — главным королевским судьей. Несмотря на расплывчатость положительной программы, социальная окрашенность конфликта свидетельствует о демократизации испанской романтической драматургии. Столкновение между бунтарем и стражем порядка, разрастаясь, заслоняет собой мелодраматическую тему возмездия, носителем которой является Асусена. Этот образ вносит ненужную замысловатость в сюжет, он построен на дешевых эффектах. Сообщенное Асусеной в финале известие о том, что Манрике брат Нуньо, снижает столкновение между графом и безродным трубадуром до пределов семейного конфликта.

С трудом освобождается испанская романтическая драматургия от цепких остатков мелодрамы, генетическую связь с которой продолжает хранить вплоть до творчества Хосе Соррильи. Лишь под влиянием его замечательных драм Гарсиа Гутьеррес освобождается от мелодраматических излишеств и переходит к более простому, сдержанно-величественному стилю в драмах, написанных после скитаний по Америке и Кубе (1844—1849), когда драматург наконец начинает вести «оседлый» образ жизни в Мадриде. Самые знаменитые среди них «Каталонская месть» (1864) и «Хуан Лоренсо» (1865). Хотя формально мастерство автора здесь более безупречно, чем в «Трубадуре», но, написанные на исходе романтизма, они являются уже анахронизмом.

СОРРИЛЬЯ

Завершает драматургию испанского романтизма и намечает пути перехода к реализму творчество Хосе Соррильи-и-Морал (1817—1893). Родился он в Вальядолиде, где его отец служил судебным чиновником. Учился на юридическом факультете,



Хосе Соррилья-и-Морал

но покинул его и бросил родительский дом, чтобы отдаться литературе.

На похоронах Ларры Соррилья прочел над его могилой стихи, доставившие ему громкую славу. Странствовал по Франции и Мексике, вернувшись, был избран членом Испанской Академии (1882) и в 1889 году был в Гранаде увенчан лавровым венком. Блистательный поэт, автор живописных романсов и исторических поэм и легенд, Соррилья был популярнейшим драматургом. Его перу принадлежит драма в двух частях

«Башмачник и король» (I ч.— 1840, II ч.— 1841), «Лучший довод — шпага», «Предатель, грешник и мученик» (1849) и ряд других.

Самая знаменитая из его пьес — двухчастная драма «Дон Хуан Тенорьо» — написана в 1844 году. Опираясь на традиционный сюжет, Соррилья создает произведение совершенно оригинальное. В нем нашла высшее художественное воплощение романтическая тема бунтарства, зародившаяся у Ларры («Масиас»), у Артсенбуша («Теруэльские любовники») и других романтиков.

Непосредственным духовным предшественником «Дона Хуана Тенорьо» был «Трубадур» Гарсиа Гутьерреса. Не только образы Манрике и Леонор, но и отдельные ситуации предваряют эту драму Соррильи. Манрике уводит Леонор из монастырской кельи, давая графу Нуньо повод обвинить его в святотатстве. Аналогичную сцену похищения послушницы мы встретим и в «Доне Хуане Тенорьо».

Каждое действие драмы раскрывает нам новую сторону сложной и богатой натуры Хуана. Однако образ не только постепенно раскрывается (хотя уже эта многогранность характеристики указывает на гораздо более полный охват человека у Соррильи по сравнению с предшествующими ему романтиками), он дан в непрерывном изменении, таком разительном, что, пожалуй, до Соррильи подобной эволюции характера не знала вся испанская драматургия.

В первой части драмы рассказывается о похождениях дона Хуана, убившего за год тридцать два противника и соблазнившего семьдесят две красотки.

От принцессы чистокровной
И до дочки рыбака
Побеждал я всех пока
В состязании любовном.

Дон Хуан выигрывает пари у дона Луиса, число жертв которого оказывается меньшим, и обещает в придачу соблазнить невесту Луиса — донью Анну. Образ двойника Хуана — дон Луиса чрезвычайно интересен и не имеет параллелей в других произведениях о доне Хуане. Главный его «подвиг» — разграбленный дворец епископа и ограбление собственной шайки. Страсть к деньгам выдает с головой, что изнанка его «исключительности» — стремление любым путем добиться богатства. Этой цели и должен служить брак, не помешай ему дон Хуан, не терпящий узаконенного актом мещанской морали благополучия. Оказавшийся, в сущности, мещанином, перебежчиком в лагерь буржуазной добродетели, Луис помогает нам понять,

насколько несовместим с этим лагерем дон Хуан, подлинно незаурядная личность, задрапированная в плащ грандиозного гуляки, столь отличного от бюргерской среды. Дерзкий, бесстрашный, безгранично верующий в себя, но внутренне опустошенный и циничный — таков дон Хуан в первом акте драмы.

Затем дон Хуан ловко одурачивает Луиса и добивается Анны. Но его уже привлекает другая цель — Инес, прекрасная шестнадцатилетняя девушка, томящаяся в монастырском заключении. Дон Хуан клянется вырвать ее «из объятий самого сатаны».

Реплика может показаться весьма странной, если вспомнить, что Инес находится не во власти сатаны, а под монастырской сенью. Однако, когда любовь предъявляет свои права, она не терпит в качестве соперника в равной мере ни бога, ни черта. Для дона Хуана, да и для автора, здесь дело вообще не в религиозной проблематике, а в том, что нужно вырвать Инес из объятий того мира, который он, подобно Эспронседе, мог бы назвать «миром-дьяволом».

Служанка приносит Инес любовное письмо Хуана, и мертвенный покой, царивший в душе затворницы, уступает смятению чувств, вызванному бурным потоком страстных будоражащих слов. Инес читает письмо, и на наших глазах в ней происходит внутренняя метаморфоза, не менее резкая и поразительная, чем перемена в душе шекспировской леди Анны в знаменитой сцене встречи с Ричардом Глостером. Своеобразие этой сцены у Соррильи в том, что партнера нет: Инес то вслух читает письмо, то прерывает чтение взволнованными восклицаниями, и мы наблюдаем, как в ней зарождается первая любовь. Эта изумительная «поэма письма» — один из лучших монологов в испанской драматургии — завершается похищением Инес из монастыря прокрадшимся в келью доном Хуаном.

Он привозит ее в свою загородную виллу. Душа Инес уже открылась для неизведанных и захватывающих чувств. Но и сам дон Хуан становится другим — любовью Инес, такая отличная от прочих эфемерных влюбленностей, перерождает его.

То, что не смогли со мною сделать
Ни епископы, ни тюрьмы и ни судьи,
Сделала со мной ее любовь...

Соррилья отказывается от метафизического, статического понимания характера и, раскрывая его изменчивость, встает на путь реалистических исканий. Очищающая сила любви делает Хуана человечным. А человечность, по мнению Соррильи, это и есть подлинно божественный дар. Но это превращение совершает не бог, а земное чувство — любовь.

Поэтическая вершина испанской литературы XIX века — диалог дона Хуана с Инес. Сама местность — вдали от Севильи, среди оливковых рощ, в которых раздаются трели птиц, на берегу поросшей цветами реки, где слышна песня рыбака, — способствует любовному дуэту. Природа открыла взору влюбленного свои поэтические тайны, и дон Хуан рисует Инес чудесную панораму, где каждый листок, каждое дуновение ветра взывает к любви. Природа здесь становится могучим союзником в пробуждении человеческого естества Инес.

Чувство пламенного обожания, которого не мог вызвать господь, вызвал в душе Инес дон Хуан, земной и грешный, но достигший просветления и чистоты.

Впервые искренний со всеми и во всем, дон Хуан просит отца Инес, командора дона Гонсало, отдать ему руку дочери. Но черствая душа добропорядочного буржуа, каким выступает у Соррилья дон Гонсало, не может понять языка любви и небес, к которым он никогда не обращал лица.

Что мне за дело, дон Хуан,
До твоего спасенья?

Однако этот жестокосердный ответ оказывается спасительным для автора — согласись командор на брак, как бы представили мы романтического мечтателя дона Хуана в лоне счастливой семьи?

С трезвостью реалиста Соррилья видит, что для прекрасных мечтаний нет места на земле. Вынужденный защищаться, дон Хуан убивает командора и сопровождающего его дона Луиса.

Первая часть драмы кончается проклятьем миру, не дающему идти дорогой добра, и вызовом богу, допустившему такой миропорядок.

Вторая часть отделена от первой пятилетним промежутком. Дон Хуан возвращается в Севилью, в родной дом, и не может узнать его — дворец превращен в великолепную усыпальницу. Дон Хуан обращается со словами любви к статуе доньи Инес, и среди цветов показывается ее тень, говорящая ему, что она молила бога взять ее душу, и бог сказал, что дон Хуан будет похоронен в одной могиле с ней:

Раз ты хочешь остаться верна
И быть Хуану невестой,
Будешь с ним спасена
Иль в ад отправитесь вместе.

Соррилья безусловно знал, что слова Инес о том, что спасение ее души зависит от другого человека, резко противоречат

религиозному учению. Но драматург был далек от теологической проблематики. Тени и духи для него — лишь романтические атрибуты. Тень Инес несет по-земному прекрасную идею жертвенности ради любимого человека. И Хуана ослепляет и повергает в смятение величие ее подлинного чувства, а не сверхъестественные силы и оживающие статуи, которых он вовсе не боится. В ответ на приглашение статуи командора дон Хуан второй раз посещает гробницу.

В этой заключительной сцене более всего сказываются романтические преувеличения: пляска мертвецов, «макабрский пир» — пародия на ужин дон Хуана, где в кубке вместо вина — зола и огонь. Но все это не заслоняет главной мысли, выраженной в словах Инес:

Что любовь спасла Хуана
У подножия могилы.

Инес освобождает Хуана от командора, желающего увести его с собой в ад. Дон Хуан падает на гробнице донны Анны и умирает, спасенный от кары.

Весь смысл второй части драмы — так называемого покаяния дон Хуана — отнюдь не в его преклонении перед богом, а в том, что через сомнения и колебания дон Хуан окончательно приходит к идее чистой и всемогущей любви. Под конец мы узнаем, что в третьем акте второй части на сцене присутствовала тень Хуана, а не сам Хуан, который уже убит на дуэли у порога собственного дома и сейчас видит, как отпевают и хоронят его тело. Этим подчеркивается резкое раздвоение и несовместимость двух сторон натуры дон Хуана: преходящее — опустошающий цинизм и дешевая поза кутилы и соблазнителя, и непреходящее в его существе — подлинная любовь. Идея очищающей любви, утверждаемая как конечный итог обеих частей, придает драме единство и цельность.

Непреклонная жестокость командора в первой части создает впечатление не живого человека, а каменного истукана, а Инес и после смерти сохраняет черты своего характера и поступает так же самоотверженно, как поступала бы ради дон Хуана при жизни. Побеждает ее человечность, а не бездушная мещанская мораль командора и не проповедуемая аббатисой идея затворничества, отказа от всего человеческого. Но мысль о всемогуществе любви дон Хуан постигает только в час смерти. Таким образом, реалистически осмысливая свой идеал, Соррилья в обеих частях драмы приходит к выводу, что этому идеалу нет места в окружающей действительности.

Образные средства этой драмы свидетельствуют о причудливом переплетении в ней черт романтизма и реализма. Ее ха-

рактеры обрисованы без романтических преувеличений. Каждый даже эпизодический персонаж — яркий тип. Можно сказать, что Соррилья создает психологически достоверные и типические характеры в не типических, а порою и в фантастических обстоятельствах.

Дон Хуан Тенорьо Соррильи затмил в Испании на сцене всех своих предшественников и своих современников, став любимым героем публики. По сей день драма не сходит с репертуара. Последняя из значительных ее постановок осуществлена в 1953 году в Мадридском театре Марии Геррера.

«Кинжал гота» (1842), одноактная драма в стихах — жемчужина испанской драматургии.

Действие происходит осенней ночью 719 года в одинокой хижине в неприступных горах. Свет факела освещает фигуру отшельника-монаха. Монах ждет живущего с ним товарища, боясь, что его настигнет гроза. Появляется незнакомец, которому монах рассказывает о своем товарище-отшельнике, имени которого он до сих пор не знает, хотя тот живет с ним уже пять лет. Раз в год тот становится полубезумным от нахлынувших на него воспоминаний. Незнакомец — последний готский вельможа Теудия — говорит монаху, что как раз в этот день из-за предательства графа Хулиана, дочь которого Каву обесчестил готский король Родриго, мавры разбили войско готов. Входит товарищ монаха, и Теудия падает перед ним на колени, узнав в нем короля Родриго. Он рассказывает королю о страшной судьбе покоренного маврами испанского народа. Родриго узнает, что граф Хулиан жив, и, объятый страхом, рассказывает, что в день поражения, когда он, полубезумный, бродил по горам, явившийся ему в образе черного монаха дьявол напроорочил, что Хулиан убьет его его же собственным кинжалом. С тех пор Родриго не расстается со своим кинжалом. Теудия упрекает короля за его отшельничество. Припоминая минувшие битвы, он говорит: «Кто не борец, тот трус!» — и зовет короля вновь поднять знамя борьбы. Король поддается голосу непреклонного воина. Но тут появляется граф Хулиан. Родриго остается с ним наедине и узнает от него, что принятый некогда им за дьявола монах — брат Хулиана. Мистический страх покидает короля, но Хулиан завладевает его кинжалом, и Родриго отступает, вновь охваченный роковым ужасом. Подоспевший Теудия убивает предателя, и король, простившись с монахом, решительно уходит бороться против мавров.

На нескольких страницах Соррилья обрисовал не только индивидуализированные образы, он чрезвычайно убедительно показал переворот в характере последнего короля готов, еще раз проявив замечательное умение решать главную задачу дра-

матургии — раскрытие эволюции души человека. Полное преобразование здесь происходит буквально на глазах за какие-нибудь полчаса сценического времени, ни на минуту не вызывая сомнения в своей достоверности.

Вначале Родриго — павший духом, покорно склонившийся перед волей судьбы человек, объятый страхом перед гибельным роком, в конце — полный королевского достоинства боец, способный умереть за освобождение родной страны. Гордо и мужественно звучат его прощальные слова к монаху, завершающие драму.

Иду, чтоб сражаться. Но хоть и без трона
Паду я, себе не вернувши корону,—
Могила погибшего в битве солдата
Не хуже ведь царской гробницы богатой.

В этом маленьком шедевре Соррильи опровергается одна из основных романтических идей — идея рока, безраздельно властвовавшего как в драмах Гюго, так и в драмах Мартинеса де ла Роса и Риваса. Теудия презрительно называет веру в фатальные предсказания и размышления о роковой предопределенности пустым предрассудком. Трепетная борьба в душе короля Родриго, за которой мы следим с таким интересом, — борьба между верой в силу судьбы и подсказанным Теудией утверждением, что никто не властен над человеком-борцом, — заканчивается победой над роком.

Характерная для испанского романтизма идея патриотизма здесь выступает как основная идея драмы. Черпая свой сюжет из гуши народного творчества, из многочисленных старинных романсов о последнем короле готов, Соррилья, заклеив предателей родной страны, отвергая как преступную позицию отшельничества, пронизывает свою драму духом гражданственности, призывает к ежечасной битве, к готовности умереть за свой народ.

В этом одноактном произведении Соррильи — подлинная народность, высокий патриотизм, скульптурная лепка образов, мужественный, звенящий стальным ритмом стих.

Несмотря на свою неповторимую индивидуальность, протагонисты драм Соррильи — будь то дон Родриго из «Кинжала гота», дон Хуан в «Доне Хуане Тенорьо» или король Родриго в драме «Башмачник и король» — во многом близки по духу. Их незаурядность, смелый вызов судьбе, активная позиция в жизни, деятельное начало, взгляд на жизнь, как на вечный бой, в котором им дано проявить свою неукротимую энергию, сближает их с таким титаническим образом, как гётевский Фауст. Разговоры о силе судьбы, привидения, таинственные предзнаменования, громы и молнии — у Соррильи все это ста-

новится романтической шелухой, скрывающей мощную реалистическую сердцевину характеров.

Если, согласно Ривасу, участие в презираемой им суете жизни влекло за собой неизбежный «грех», моральное падение человека, то, с точки зрения Соррилы, грешно не быть неутомимым подвижником. Побуждая к активному проникновению в гущу жизни, он тем самым прокладывал путь реалистическому методу.

ТЕАТР И АКТЕРЫ РОМАНТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

В ходе борьбы за демократические свободы свои права отстаивал и театр. После смерти Фердинанда VII была отменена театральная цензура, разрешено играть во время поста и ставить запрещенные при Фердинанде VII произведения, например пьесы Мольера.

На смену классицистскому репертуару шли произведения нового толка, снискавшие бурный успех публики; романтические пьесы, оригинальные и переводные, посыпались как из рога изобилия. Новую жизнь получают и драматурги «Золотого века» — Лопе де Вега и Кальдерон не сходят с афиш театров.

Если в начале XIX столетия в Мадриде было три театра: два драматических — дель Принсипе и де ла Крус — и оперный — де лос Каньос дель Пераль, то в 1830—1840 годах возникают новые театры. Существование некоторых из них оканчивается эфемерным, такова судьба театров Кальдерон де ла Барка, Ромео, Восточные сады, Бретон и других. Однако их количество свидетельствует о театральной лихорадке, охватившей столицу. Другие театры обосновываются надолго, как, например, театры Института, Трех Муз, Лопе де Вега, Комедии, оперный Королевский театр и другие. Все же ведущими драматическими театрами остаются Театро дель Принсипе, переименованный в 1849 году в Испанский театр, и Театро де ла Крус, который в 1849 году переименовывается в театр Драмы, но в 1851 году вновь получает прежнее название.

Юридическое и финансовое положение театров было зыбким и неустойчивым. Сперва ими управлял городской совет, затем королевский комиссар, затем вновь совет, в 1850 году руководство передали в руки комитета драматургов и т. д.

Состав спектаклей по-прежнему был необыкновенно разнообразным. В праздничные дни кроме представляемой пьесы в один вечер с нею давалась большая программа. Например, открытие сезона 1847/48 года в Театро дель Принсипе начиналось с пролога, затем исполнялась симфония, затем комедия Кальде-

рона, затем шли танцы, и заканчивалось все одноактной пьесой Рамона де ла Крус. В будни дело обстояло гораздо скромнее, но все же, как правило, спектакль состоял из нескольких «номеров».

Увековеченные внутритеатральные порядки и амплуа ломались под напором романтического репертуара.

1836—1837 годы— апогей романтизма на сцене. Театры полонены пьесами испанских и французских романтиков. В эти годы окончательно формируется и романтическая манера исполнения. Первым знаменитым актером новой школы был Латорре.

Карлос Латорре (1799—1851) знаменует своим творчеством окончательный переход к романтической манере игры. Дебютировав в 1824 году в мадридском Театро дель Принсипе, он вскоре занимает ведущее положение в труппе и в 1826 году становится директором театра.

Великолепные манеры, глубокая эрудиция, хорошие внешние и голосовые данные, пластичность, изящество, постоянные тренировки (благодаря которым Латорре стал превосходным наездником и фехтовальщиком) делали его незаменимым для ведущих ролей классической драматургии. С появлением романтического репертуара Латорре играет первые роли в современных драмах: Масиаса в «Масиасе» Ларры, дона Манрике в «Трубадуре» Гарсиа Гутьерреса, дона Хуана в «Доне Хуане Тенорьо» Соррильи. Исполнение этих ролей было проникнуто высоким пафосом. Однако страстность Латорре сочеталась с классической стройностью, отточенностью мастерства, тщательно продуманным исполнением. Латорре были близки роли твердые и энергичные, а не нежные и лирические, поэтому роль трубадура, по свидетельству Ларры, ему не удалась.

Заменивший Латорре в амплуа «первых любовников» Хосе Валеро (1808—1891) отличался стихийностью творчества. Он сыграл почти весь бывший репертуар Латорре, в том числе дона Альваро в «Доне Альваро» Риваса, Диего Марсилью в «Теруэльских любовниках» Артсенбуша. Актер огромного темперамента, преувеличенной страстности, он отличался необычайной силой выразительности, одинаково впечатляя как в сценах ярости, так и в сценах безмятежной кротости. Преодолевая присущие многим романтическим пьесам черты внешней мелодраматической эффектности, он всюду и всегда оставался искренним и убедительным. В 1858 году Валеро основывает в Мадриде театр Новедадес. Его игра вызывает бурный восторг публики. Валеро вносит импровизационность в исполнение, уделяет большое внимание мимике, ряд его наилучших сцен — немые.

Близка к творческой манере Валеро ученица Латорре Кон-

сепсьон Родригес (1802—1859), решительно восставшая как против условности классицистской декламации, так и против сентиментализма мелодрамы. Пользуясь поддержкой своего мужа, импрессарио Театро дель Принсипе Хуана Гримальди, человека передовых художественных взглядов, Родригес решительно отстаивала реформы Майкеса. В ее творчестве высокий артистизм сочетался с естественностью, поэтической правдой образов. Лучшие среди них — Леонор в «Доне Альваро» Риваса и Андромаха в одноименной трагедии Расина. Искусство Родригес увлекало человечностью, задушевностью, нежным лиризмом. Ларра восторженно отзываясь о сыгранной ею роли Леонор в «Трубадуре» Гарсиа Гутьерреса, отмечая ее покоряющую искренность.

Если Латорре, Валеро и Родригес — высший взлет романтизма в актерском искусстве, то деятельность супругов Хулиана Ромеа (1813—1868) и Матильды Диес (1818—1883) обозначает переход к реалистической школе.

Ромеа — ученик Латорре, заявившего, что ему надо бы учиться у собственного ученика. С 1840 года Ромеа — ведущий актер, режиссер и директор Испанского театра. Вначале он играл в романтическом репертуаре — короля Родриго в «Лихорадке» (продолжение «Кинжала гота») Соррильи, дон Карлоса в «Доне Альваро», графа Нуньо в «Трубадуре» и в мелодрамах. Даже в самых мелодраматических ситуациях он сохранял естественность, не впадая в преувеличения и не ища эффектов, — таков он был в одной из лучших своих ролей — роли Суливана в мелодраме посредственного французского драматурга Мелисвиля. С одинаковым успехом выступавший как в трагедиях, так и в комедиях, Ромеа становится лучшим интерпретатором комедий Вентуры де ла Вега и Бретона де лос Эррероса.

В последние годы Ромеа все больше добивается исторической точности и индивидуализации костюма, стремится к простоте разговорных интонаций, естественности сценического поведения. Это отражено и в его трудах: «Общее представление о театральном искусстве» (1858), «Учебник декламации» (1859), «Герой в театре» (1866).

Диес с девяти лет начала выступать на сцене, в четырнадцать лет сыграла роль Кристины в пьесе Гальего «Кристина, или Пятнадцатилетняя королева». С 1834 года она играет в Театро дель Принсипе. Среди ее ролей цыганка Пресьо-силья в «Доне Альваро», ряд образов Соррильи. Современников поражала ее многогранность, неповторимая индивидуальность создаваемых ею образов, широта диапазона ее чудесного голоса, звучащего, согласно их отзывам, то нежно и страстно, как скрипка Паганини, то глубоко и глухо, как орган.

Зерна реализма, заключенные в творчестве Ромеа и Диес, дали затем богатые всходы в школе Эмилио Марио.

Торжество романтизма на сцене, как и в драматургии, оказалось блистательным, но не долговечным. «Публика устала от кинжалов, ядов и гробов», — писал современный критик. Уже в 1838 году начинается спад интереса к представлению пьес подобного толка. «Дон Альваро» — знамя испанских романтиков, провозглашенный ими недостижимым шедевром, — всего один раз играется в 1838 году, а в 1839-м не ставится ни разу. Почти исчезают из репертуара переводные пьесы французских романтиков, больше не ставятся мелодрамы Дюканжа. Гораздо реже идут на сцене драмы «Золотого века», явившиеся опорой романтизма, зато все больший интерес вызывают произведения, отражающие реальный быт, в том числе и комедии Бретона и Вентуры де ла Вега. Все это говорит о том, что примерно к концу 1840-х годов романтизм исчерпывает себя. Испанский театр стоит на пороге реализма.

НАЧАЛО КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

История Испании трех последующих десятилетий (1843—1873) полна бесчисленных политических интриг, кровавых событий и авантюрных происшествий. Состав властей меняется с лихорадочной быстротой. За двадцать пять лет царствования королевы Изабеллы (1843—1868) сменилось тридцать четыре правительства.

К середине XIX века в Испании все еще господствуют феодальные отношения, и гнусная придворная камарилья — бесчисленные фавориты королевы, высшие духовники, гранды — сохраняют свои средневековые привилегии. В десятилетнее правление генерала Нарваеса (1843—1853) в стране свирепствует реакция, печать изнемогает под драконовской цензурой, права кортесов сводятся на нет, любое выражение оппозиции жестоко подавляется. В 1853 году у кормила власти становится еще более разнузданный душитель народа граф Сан-Луис. Но никакими репрессиями нельзя искоренить дух свободы. В стране возникают военно-революционные хунты, то и дело поднимаются восстания и, наконец, в 1854—1856 годах разражается четвертая революция. Переодетый лакеем Сан-Луис бежит за границу. 29 июля 1854 года Мадрид восторженно приветствует Эспарtero, которому народ вручает бразды правления. Но правительство Эспартеро, «революционное правительство — выкидыш»¹,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 710.

не сумело использовать высокий подъем революции, только и делало, что отступало перед консервативной оппозицией, возглавляемой О'Доннелем, пока Эспартеро не вынудили уйти в отставку. В июле 1856 года, словив сопротивление кортесов и жестоко подавив восстание мадридских рабочих, О'Доннель захватил власть в свои руки. 1856—1868 годы — время попеременного правления генералов-диктаторов О'Доннеля и Нарваеса. Первый из них олицетворял блок крупных буржуа и капитализировавшихся помещиков, второй был еще более правых взглядов. А над всеми правительствами возвышалась фигура развратной, лживой и мстительной королевы Изабеллы. Однако хоть и медленное, но неуклонное развитие капитализма выводит на политическую арену новую могучую силу — пролетариат. Это придает все больший накал оппозиционной борьбе всех демократических сил. 18 сентября 1868 года испанский флот начинает восстание, переросшее в пятую революцию, в ходе которой Изабелла была изгнана за пределы страны, а 11 февраля 1873 года Испания была объявлена республикой.

Испанская драматургия этого времени не богата великими именами. Эти годы можно было бы назвать годами «межвременья» между упадком романтической школы и торжеством реализма в конце XIX века. Но уже в творчестве крупнейшей драматургов 1850—1870-х годов Лопеса де Аялы и Тамайа-и-Бауса видны определенные зачатки критического реализма.

ЛОПЕС ДЕ АЯЛА

Аделардо Лопес де Аяла (1828—1879) претерпел разительную эволюцию политических взглядов, отразившуюся в его драматических творениях. Уроженец Гуадалканы (Севилья), он закончил факультет права Севильского университета, затем в 1844 году переехал в Мадрид, где занялся литературной и политической деятельностью, подружившись с одним из самых реакционных премьеров Испании, любовником королевы, графом Сан-Луисом. В драме, написанной в эти годы, «Государственный муж» (1851) идеализированно изображены всесильный фаворит Филиппа III герцог Лерма и его друг дон Родриго Кальдерон. Совершенно не касаясь незавидной политической роли этих корыстных интриганов, Аяла делает их поэтическими героями, познающими тщету и суетность мирских почестей. Дон Родриго отвергает возвышенную любовь Матильды в угоду честолюбивым стремлениям. Но горький опыт жизни открывает ему глаза, и в преддверье ожидаемой казни он в предсмертном монологе исповедует стонческую философию: «В спокойствии

души состоит счастье, в том, чтобы быть человеком, состоит величие».

После падения кабинета Сан-Луиса Аяла переходит на все более и более либеральные позиции, занимает ряд высоких государственных постов, а незадолго до смерти становится председателем государственного совета. Его драматургия, вначале имевшая характер прямого подражания «Золотому веку», в особенности Аларкону и Кальдерону, перед которым Аяла благоговел, все больше сближается с современной жизнью. В пьесах 1850—1860-х годов Аяла выступает как защитник буржуазии. Так, в «Новом доне Хуане» (1863) он посрамляет классического любовника и воспекает супружескую верность, как и другие буржуазные добродетели, утверждая, что «худший из мужей стоит больше, чем лучший из любовников». Дидактичность этих пьес искупается изяществом и звучностью, музыкальностью стиха, естественностью и логичностью поведения их персонажей.

Лучшей его драмой заслуженно считается «Консуэло» (1878), в которой Аяла раскрывает неприглядные стороны тех буржуазных слоев общества, которые он пятнадцать лет назад воспевал в своем «Новом доне Хуане».

Реалистической полнотой и многообразием наделен характер главной героини Консуэло. Сперва нас привлекает в ней мягкая женственность, ум, порывы к живописи, к музыке, и лишь постепенно и ненавязчиво раскрывает автор ее бессердечный эгоизм, способный растоптать искреннее и глубокое чувство Фернандо ради того блестящего будущего, которое сулит ей пусть не любимый, зато сказочно богатый Рикардо, ради того чтобы пользоваться утонченными наслаждениями и ощущать собственное превосходство над окружающими. Но и после того как Консуэло выходит замуж за Рикардо и становится очевидным ее жестокое себялюбие, автор не пишет ее одной черной краской; он как бы продолжает объективное исследование человеческого типа. У каждого героя пьесы есть собственное суждение о чести. Например, преуспевающий капиталист Фулхенсио убежден, что самые грязные способы наживы соответствуют закону чести буржуазного общества, и считает себя порядочным человеком. А Консуэло старается «честно» платить свои долги по брачному контракту и, обожая благопристойность, прилагает все усилия, чтобы любить собственного мужа. Бездушный расчет и трезвая рассудочность у нее срослись с поэтическими грезами, и эта лирическая пелена закрыла подлинное содержание Консуэло не только от чужих взглядов, но и от ее собственных глаз. Консуэло воображает себя счастливой, блго Рикардо не жалеет денег на любой каприз красавицы жены.

Но оказывается, что туго набитый кошелек мужа — это

плохая почва для расцвета поэтических грез. В семейной жизни, где все началось с подделки чувств, нечего рассчитывать на искренность и благородство. Рикардо со спокойной совестью берет на содержание певичу Абелу и уезжает развлекаться с ней в Париж, отшвырнув от себя рыдающую Консуэло. Таким образом, золотой терем Консуэло оказывается капканом, в который она сама сунулась по доброй воле.

Теперь она уже обещает свою любовь Фернандо, но тот отвечает: «Ты убила ее во мне». Консуэло остается в полном одиночестве.

В начале пьесы сатирически обрисованным буржуазным дельцам противопоставлен Фернандо, переживающий подлинную трагедию из-за измены Консуэло. Но потрясенный изменностью тех, кому он так свято верил, Фернандо решает стать «как все» и соглашается принять участие в грязных делишках Рикардо и Фулхенсио. Вопреки своим намерениям изобразить передового, образованного «честного капиталиста» образ Фернандо Лопес де Аяла доказал, что обогащение несовместимо с высокой моралью и что царство денег коверкает душу каждого из своих подданных.

Эта объективно присутствующая в его последних пьесах критика нарождающейся буржуазии, емкость и многогранность образов, жизненное правдоподобие ситуаций и сделали Лопеса де Аяла одним из родоначальников испанского реализма.

ТАМАЙО-И-БАУС

Еще отчетливее реалистические искания нашли выражение в драматургии Хосе Тамайо-и-Бауса (1829—1898). Вся жизнь Тамайо связана с театром. Отец его Хосе Тамайо был знаменитым в свое время актером, мать Хоакина Баус — актрисой, актером был его брат Викторин и, наконец, сам Тамайо-и-Баус в девятнадцатилетнем возрасте женился на племяннице выдающегося актера Исидоро Майкеса — Амалии Майкес. С восьми лет он переделывает для своих родителей французские пьесы и впервые выходит раскланиваться перед восторженно требующей автора публикой, держась за руку матери. Пораженные зрители видят «драматурга», которому едва исполнилось десять лет. Этими штрихами биографии легко объяснить сценичность его пьес, принесшую им популярность на всей европейской, в том числе и русской сцене.

Самый первый из его самостоятельных драматургических опытов — «5 августа» (1848) — был так насыщен романтически преувеличениями, что невольно напоминал пародию на уже изживающую себя литературную школу. Но к 1860-м годам,

преодолев лжеромантический пафос и классицистский ригоризм (бытовавший, например, в драме «Виргиния», 1853), Тамайо начинает писать драмы, создавшие ему громкое имя: «Безумие из-за любви» (1855), «Снежный ком» (1856), «Положительный идеал» (1862), «Дела чести» (1863), «Новая драма» (1867), «Порядочные люди» (1870). В них он вырабатывает реалистический метод, утверждая, что «лица, создаваемые воображением поэта, только тогда могут назваться прекрасными, когда они созданы по образу и подобию живых людей».

Первая из этих драм, на шумевшая в свое время, — «Безумие из-за любви». Это история страстной любви королевы Хуаны к своему мужу Филиппу Красивому, который изменяет ей, разоряет казну и притесняет испанцев, возвышая своих соотечественников — фламандских вельмож. Хотя в драме присутствуют элементы критики бесчестной и развратной придворной камарильи, однако, верный своему принципу, что «великая поэзия обитает в сердце», Тамайо уделяет исключительное внимание сердечным неурядицам своей героини. Если вначале автор обещает показать двойную драму Хуаны — женщины, теряющей любимого мужа, и королевы, видящей, как иностранцы грабят ее народ, а ее самое лишают трона, — то потом оказывается, что первая тема раскрывается широко и обстоятельно, а вторая остается в тени. Хуана вспоминает о своем сани лишь тогда, когда это может помочь ее любовной страсти, в остальное же время ей и дела нет до нужд страны. «Я теперь только ревнующая женщина, а не королева», — повторяет она. Лишенная гражданского пафоса, пьеса становится сентиментальной проповедью в защиту обманутой жены. Можно лишь удивляться идеалистической наивности и ограниченности автора, когда, показав сцену народного восстания против тирании, он считает, что народ может успокоиться, если Филипп пообещает, что не будет обижать Хуану.

Однако попытка раскрыть исторические события через житейские конфликты и бытовые сцены делает пьесу Тамайо необходимым звеном в становлении реалистической драмы.

В самой популярной из своих пьес, в «Новой драме», носящей подзаголовок «Бедный Йорик», Тамайо рассказывает, как актер труппы Шекспира Йорик получает в новой драме роль обманутого женой ревнивца и начинает репетировать ее. Одновременно с этим развивается и подлинная драма в жизни актера: он начинает подозревать в неверности свою жену Алису и наконец убеждается в справедливости своих подозрений. Образ Йорика, узнавшего, что его лучший друг и воспитанник Эдмонд изменяет ему с любимой женщиной, преисполнен подлинного трагизма. Хотя значительность образа снижается тем,

что горькое разочарование в любви и дружбе делает Йорика сентиментальным и жалеющим самого себя, благородство его доверчивой и поэтому так легко ранимой души привлекало таких актеров, как Поссарт и Коклен-старший, с неизменным успехом исполнявших эту роль.

Показательно, что положительные герои двух значительных в творчестве драматургов пьес — Фернандо в «Консуэло» Лопеса де Аяла и Йорик в «Новой драме» Тамайо-и-Бауса — приходят к полному краху своих убеждений и, более того, возвращаются с поля битвы совершенно раздавленными. Это не случайно. Оба драматурга не видят пока личности, достаточно сильной, чтобы выстоять в борьбе с уродливой и несправедливой действительностью.

В этой пьесе Тамайо-и-Баус открыто декларирует свою приверженность к сценическому реализму. Сцены, где Йорик репетирует свою роль, могли бы послужить лучшим образцом реалистической актерской школы времен Тамайо, и в то же время в стремлении автора к острым сценическим положениям в известной мере сказывается влияние мелодрамы и романтической драмы. Крайнее напряжение достигается в последнем акте, когда, находясь на сцене, Йорик вместо бутафорского письма получает подsunутую завистливым партнером записку Эдмонда к жене — неоспоримое доказательство измены. Йорик играет сцену ревности с потрясающей правдивостью и на глазах зрителей убивает Эдмонда.

Великолепно зная и понимая законы сцены, Тамайо-и-Баус с трудом постигал законы жизни. Он мог бы воскликнуть подобно Йоригу: «Что же это? Неужели действительная жизнь стала какой-то странной комедией, в которой я ничего не могу понять?» Не умея разобраться в трагическом водовороте политических событий, Тамайо уходит в историческую даль и ограничивается абстрактной проповедью добродетельных чувств. Но там, где нет большой правды современной жизни в изображении чувств, появляется либо холодная стилизация, либо мелодраматическая фальшь. Так возникают фигуры доброго, но плаксивого Шекспира и беспросветного злодея Вальтона, произносящего саморазоблачительные монологи.

Вихрь страстей в душе Йорика, ревность, доводящая его до полубредового состояния, — реминисценции романтической школы. Однако, в отличие от романтиков, Тамайо привлекают чувства сильные, но не исключительные, он ищет в страсти не из ряда вон выходящее, а правдоподобное, и чуждается напыщенной риторики.

Как и в «Безумии из-за любви», Тамайо свойственно полифоническое мышление. Он искусно ведет параллельные интриги,

противопоставляя романтической импровизационности тщательную обдуманность и законченность плана. В переплетении вымысла и действительности драматург подчеркивает не театральность жизни, а действительность вымысла, не «жизнь — это театр», а «театр — это жизнь». Эта реалистическая тенденция особенно усиливается в последней драме «Порядочные люди», в которой Тамайо обращается к современности и создает сатирическую картину буржуазных нравов. «Общество,— пишет он,— делится на бездельников активных и пассивных. Первые мошенничают, вторые смотрят сложа руки». Драма призывает передовых людей к активному действию, ибо «любовь к добру не может быть платонической».

Итак, в конце своего творчества Тамайо-и-Баус переходит от картин исторического прошлого, в которых он воспевал чистую любовь и незапятнанную добродетель, к картинам современности, обрушиваясь с усмешкой сатирика на те пороки, без уничтожения господства которых исторические нравоучения будут пустым звуком.

Творчество Лопеса де Аялы и Тамайо-и-Бауса, отразившее реальные нравы буржуазии и высмеявшее ее, прокладывало дорогу от романтизма к критическому реализму.





ДРАТСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Характер датской национальной культуры конца XVIII и первой половины XIX века обусловлен особенностями исторического развития страны. Абсолютизм, страшась революции, уже в конце XVIII века осуществил ряд вынужденных реформ, из которых прежде всего необходимо выделить отмену крепостной зависимости крестьян, полностью завершённую к 1800 году, а также ограничение прав дворянства, реформу суда, запрещение работорговли в колониях (1792), отмену телесных наказаний.

В результате политический режим в Дании приобрел более либеральный характер, хотя в то же время абсолютизм сохранил всю полноту законодательной власти.

Освобожденная от остатков феодально-крепостного строя страна вступила на путь капиталистического развития, первоначально носившего относительно мирный характер и обеспечившего благосостояние значительной части населения. Датский флот играл большую роль в общей системе европейской торговли.

Отсутствие наиболее острых проявлений абсолютистской реакции не могло не наложить отпечатка на политическую и духовную жизнь страны. Датская буржуазия придерживалась умеренно либеральных принципов, революционные, антимоноархические тенденции не проявлялись у нее сколько-нибудь заметно. Это относится в полной мере и к датскому крестьянству.

Критика недостатков существующего строя носила в Дании неглубокий характер; к тому же суровые наказания грозили всем посягавшим на «священные» принципы абсолютной монархии.

По отношению к событиям Великой французской буржуазной революции Дания первое время придерживалась политики нейтралитета. Она не принимала участия в коалиции европейских государств, направленной против французской республики.

Однако сохранять подобного рода политику оказалось невозможным в условиях ожесточенной борьбы, развернувшейся в начале XIX века между наполеоновской Францией и Англией. В 1801 году британский флот предательски напал на Копенгаген и уничтожил суда, стоявшие на рейде. Отказ Дании участвовать в войне против Франции повлек за собой новое нападение Англии на Копенгаген (1807), варварскую бомбардировку города, разграбление арсенала и захват значительной части датского торгового флота. Так Дания была втянута в войну, и на ее защиту выступила Россия.

Война с Англией была одним из важнейших событий датской истории начала века, оказавшим глубокое воздействие на всю духовную жизнь народа. Подъем патриотического чувства, рост интереса к национальному прошлому несомненно были связаны с событиями этой войны. После разгрома Наполеона — а Дания воевала на его стороне и испытала все тяжелые последствия поражения — наступление реакции обусловило проявление двух противоборствующих тенденций в датской культуре — прогрессивной и консервативно-христианской. Социальная слабость передовых сил датского общества выявилась как в половинчатости и слабости критики устоев абсолютизма, так прежде всего в том, что ведущим направлением в датском искусстве оставался до 1870 года романтизм.

Это не значит, конечно, что в датской литературе той поры вовсе не было элементов реализма (некоторые произведения Гострупа, реалистические и сатирические тенденции в творчестве Андерсена), но все же романтизм явно главенствовал.

Характерной особенностью датского прогрессивного романтизма был его жизнеутверждающий, оптимистический характер. Наиболее ярким представителем этого направления был сначала Адам Эленшлегер, а позднее Ганс Христиан Андерсен, чье творчество, впрочем, выходит за рамки романтизма. Реакционно-христианские тенденции выражали в своем творчестве Северин Ингемани, выступавший также как драматург, и философ Серен Кьеркегор, чье воздействие с особенной силой сказалось в датской литературе во вторую половину XIX века; реакционное учение Кьеркегора вошло одной из основных частей и в философию современного экзистенциализма.

Прогрессивный характер носило творчество драматургов Лудвига Гейберга и Генрика Герца, в лучшей своей части связанное с передовыми идеями эпохи.

ЭЛЕНШЛЕГЕР

Датский театр конца XVIII — начала XIX века переживал кризис. Национальная драматургия не занимала в репертуаре ведущего места: там преобладали пьесы Коцебу, проповедовавшие реакционную, филистерскую мораль, а также пошлые переводные фарсы и сентиментальные нравоучительные комедии. Исполнялись и пьесы, оставшиеся в наследство от периода господства классицизма.

Первым глубоко национальным драматургом Дании XIX века был Адам Готлоб Эленшлегер (1779—1850). В его творчестве получил наиболее полное выражение прогрессивный романтизм, выросший на почве изучения национальной истории и фольклора — саг и народных баллад. Эленшлегер был свободен от реакционных идей романтического скандинавизма, который, по словам Ф. Энгельса, заключался «в восхвалении жестокого, грубого, пиратского древненорманского национального характера... в постоянном пьянстве и в неистовой воинственности, перемежающейся со слезливой сентиментальностью»¹.

Творчество Эленшлегера проникнуто гуманистическим пафосом, оно воспекает высокие, благородные свойства человеческой природы. Любимыми героями писателя являются чаще всего не короли, а представители народа.

Эленшлегер родился в небогатой семье. Вопреки намерениям родителей видеть сына коммерсантом, он рано увлекся литературой и театром и даже попробовал — правда, неудачно — свои силы на актерском поприще. В 1800 году Эленшлегер поступил на юридический факультет Копенгагенского университета, но интересы его по-прежнему лежали в сфере литературы. Нападение английского флота на Копенгаген потрясло Эленшлегера. Вместе с другими патриотически настроенными студентами он вступил в ряды волонтеров, а битва на рейде получила отражение в его драматической сцене «2 апреля 1801 года».

Эленшлегер, ранее интересовавшийся историей родного народа, вновь обращается к ней, а знакомство с сагами и древнескандинавской мифологией раскрывает перед ним новый поэтический мир; отныне он становится главным, хотя и не единственным источником его творчества. Биографы Эленшлегера считают одним из решающих событий его духовной жизни встречу писателя с шеллингианцем Стефенсоном, который за одну ночь обратил Эленшлегера в «новую веру».

Не следует преуменьшать меру воздействия на Эленшлегера немецкого романтизма. Он действительно во многом, и пре-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 5, стр. 420.

жде всего в своем интересе к фольклору и средневековью, близок к немецким романтикам, в особенности к Людвигу Тикку. Не надо, однако, и закрывать глаза на коренные различия между Эленшлегером и его немецкими современниками. Датский поэт отвергает идеализацию средневекового социального уклада, поэтизацию католицизма. Напротив, как мы увидим далее, католическая церковь чаще всего выступает в его пьесах как олицетворение злой, враждебной людям силы. Трагедии Эленшлегера свободны от пессимизма, столь характерного для творчества реакционных немецких романтиков, они утверждают гуманизм, неугасимую веру в торжество правды. Эленшлегеру непонятна разорванность романтического сознания, его алогизм и тяга к мистике. Творчество писателя органически здорово.

Характеризуя в «Автобиографии» основные черты немецкого романтизма, Эленшлегер весьма ясно определяет свое отношение к нему. По его словам, романтики «были совершенно правы, когда оценили поэзию и красоту средневековья. Больших похвал заслуживают лингвисты и поэты новой школы, раскопавшие в монастырской пыли старинные книги и картины, проникнувшиеся их духом и благодаря этому создавшие прекрасные произведения, позволившие красоте средневековья возродиться в идеализированном виде. Однако они были неправы, когда принимали в средневековье в се, закрывая глаза на его безумие и бесчеловечность, стремясь внушить нам мысль о необходимости возвращения к старине и о том, что нет ничего лучшего, как сделаться романтическими варварами». Хотя эти строки написаны Эленшлегером в пору его творческой зрелости, они довольно точно раскрывают восприятие датским поэтом немецкого романтизма в самом начале его литературной деятельности и объясняют причины его идейного конфликта с Тиком.

Первой значительной пьесой Эленшлегера, принесшей ему европейскую славу, была драматическая поэма «Аладдин, или Волшебная лампа» (1805). Свободно интерпретируя фабулу знаменитой сказки, входящей в состав «Тысячи и одной ночи», писатель вложил в нее новое идейное содержание.

Наивное дитя природы Аладдин без всякого труда проникает в подземную пещеру и овладевает волшебной лампой, дающей ему власть над силами природы. Сухой и черствый педант, мудрец Нуреддин, открывший после сорока лет трудов существование этой лампы и пытавшийся ею завладеть при помощи хитрости и обмана, терпит поражение и погибает в столкновении с Аладдином. Казалось бы, естественно было увидеть в антитезе этих двух образов излюбленное романтиками противопоставление наивного, непосредственного гения, постигающего мир при помощи интуиции, и ученого-рационалиста, бессиль-

ного овладеть миром, несмотря на безмерные труды. Не случайно представители реакционного романтизма усмотрели в образе Нуреддина прямой выпад против философии Просвещения. Однако подобная трактовка в корне противоречит замыслам автора. Нуреддин олицетворяет собой не истинное знание и пытливую мысль человека, а жгучую, призывную удовлетворить только эгоистические желания личности. Лампа должна дать Нуреддину в руки власть над миром. Но во имя чего добивается он этой власти? Только ради удовлетворения своего жалкого тщеславия и ненависти к людям, над которыми он хочет царить. Нуреддин — одержимый фанатик, изувер. Природа для него только объект, подлежащий упорядочению. По его словам,

Почти весь мир наукою изучен,
Всему даны название и место,
И только Млечный Путь еще свободен;
Немало там напутала природа,
Но будет время, мы займемся им¹.

Им' руководит стремление каталогизировать вселенную. Он мечтает

Все чистое, высокое низвергнуть
В ту грязь, в которой сам давно гнездится.

Претендент на роль гения и мудреца, он во имя призрака власти отказался от всех радостей жизни.

Нуреддин — создание ночи. Он рожден под созвездием Пса. Ради изуверской жажды власти Нуреддин идет от преступления к преступлению. Так угрюмый рационализм оказывается оборотной стороной человеконенавистнического эгоизма. Ажемудрствование — враждебно жизни, природе, людям, искусству. В этом отношении очень характерен небольшой эпизод пьесы, в котором участвует бесталанный художник, занятый не столько творчеством, сколько бесплодным теоретизированием. Он сам говорит о себе:

Я, как прилежный жук, копаюсь вечно
В теории прекрасного искусства;
Так глубоко я в знания погрузился,
Что не хватает времени творить.

В сущности, эти слова мог бы повторить и сам Нуреддин.

Но значит ли это, что, отвергая сухую рассудочность, Эленшлегер противопоставляет ей интуитивизм? Нет, не значит, Нельзя рассматривать образ Аладдина статически. В самом на-

¹ Здесь и далее перевод А. А. Гозенпуда. Этот монолог предвосхищает «философию жизни» педанта-ученого в драматической сказке венгерского поэта М. Верешмартти «Чонгор и Тюнде».

чале пьесы это действительно только «дитя природы». Бездумно и равнодушно принимает он весть о смерти отца, бездумно спускается в подземную пещеру, как должное принимает свое спасение и дары лампы — богатство и счастье. Все ему достается легко: любовь прекрасной Гюльнары, дочери султана, власть, слава, почет. Первоначально Аладдин не только бездумен, но и эгоистичен. Но вот его постигает несчастье: Нуреддин похищает лампу, и, повинувшись ему, дух лампы уносит в далекие края Гюльнару вместе с дворцом. Аладдина ждет казнь; топор палача уже занесен над его головой, но народ спасает своего любимца. Султан дает Аладдину несколько недель на розыски Гюльнары. И в это мгновение юноша как бы перерождается. Он горько рыдает, узнав о смерти матери, ласкает ее самопрялку, поет колыбельную на ее могиле. Ему чудится призрак лампы, он возвращается на то место, где прежде стоял дворец, и убеждает себя, что здание никуда не исчезало. Аладдин близок к безумию и самоубийству. Так, пройдя через горе и страдания, он впервые начинает постигать смысл и значение жизни. Теперь не только силы чар (волшебное кольцо еще осталось у него), но и одухотворенная любовь к Гюльнаре, стремление освободить ее от власти чародея, вернуть утраченное счастье направляют шаги Аладдина. Раньше за него действовал дух лампы, теперь юноша вступает в борьбу сам. Образ его углубляется и обогащается психологически. Аладдин, не утрачивая своей непосредственности, приобретает мудрость.

Так постепенно проявляются идейный замысел автора и функция образа волшебной лампы. Это не столько внешняя сила, которая позволяет человеку утвердить физическую власть над другим (так смотрит на лампу Нуреддин), сколько проявление внутренней сущности человека, его талант, фантазия, творческий дар. Враг может попытаться присвоить себе плоды чужого гения, но неизбежно правда восторжествует. Итак, лампа Аладдина — это свет творчества и искусства.

Чтоб лампою достойно обладать,
В борьбе избранник должен искушаться:
В победе он блаженство обретет.

Решающая ошибка Нуреддина, а затем и его брата, который тоже пытался присвоить волшебную лампу, заключалась в том, что они видели в ней лишь средство власти над людьми, не постигая ее истинного смысла.

Аладдин приходит к выводу о необходимости бороться со злом. Брат Нуреддина, пошедший ради лампы на убийство старухи Фатьмы, погибает, когда, казалось, он уже почти овладел сокровищем. Не торжество интуитивного гения над мудростью,

ский престол, то Гакон убьет его, если нет, то пощадит. Однако хитрость Гакона оборачивается против него: Олоф, подзадоренный речами посланцев Гакона и под воздействием своего духовника решает во что бы то ни стало завладеть престолом предков и обратиться язычников в христианство. В то же время Гакон вооружает против себя тех, кто еще вчера его защищал, посягая на честь Гудрун, дочери норвежского кузнеца Бергтора. Разжигая внутреннюю усобицу, он оказывается между двух огней. Советником Гакона, толкающим его на путь преступления, является торговец Торер Клаке, образ которого принадлежит к числу решающих удач драматурга. Гакон пытается убить Олофа, но сам едва не попадает к нему в плен. По мере того как неудачи начинают преследовать Гакона, в нем постепенно исчезают отрицательные черты и на первый план выдвигаются мужество, энергия, суровое величие языческого севера. Обращаясь к Олофу, он восклицает:

Во мне ты зришь последний отблеск, искру
Сиянья славы севера седого!
И этой искры, мальчик, не задуть
Тебе с твоими хилыми мечтами!
Ведь христианам только лишь и дела
Что обращать, да исправлять, да хныкать,
А наше дело — всех вас презирать
И замышлять вам гибель как безумцам,
Врагам богов и славы северян!¹

Силы врагов Гакона внутри страны растут. На поле битвы падает старший сын ярла Эрланд. Чтоб умилостивить богов, Гакон решает принести неслыханную жертву — заклать своего последнего сына Эрлинга. Сцена эта достигает почти шекспировской силы. Гакон убивает сына, как ему кажется, во имя отчизны. Но это бессмысленное убийство только отталкивает от Гакона его последних союзников. Тщетно на защиту старой языческой веры выступает сам Один, являющийся Олофу в виде одноглазого путника.

В решающем сражении Гакон побежден. Одиноким, измененным, сопровождаемый рабом, он ищет убежища в доме брошенной им любовницы Торы, чьих братьев он убил в бою. В мрачном подземелье скрывается Гакон. Он не доверяет рабу, который может выдать его врагам. Гакон засыпает. Его мучат кошмары. В бреду он требует, чтобы раб убил его, и тот послушно выполняет волю своего повелителя.

Трагедия завершается монологом Торы у гроба Гакона. Светильник вспыхивает и погасает: вместе с душой ярла исчезает во мраке старая языческая Норвегия.

¹ Перевод А. В. Ганзен.

Действие пьесы разворачивается на ярком и живописном фоне. Даже персонажи второго плана — хитрый и подлый купец Торер Клаке, гордый и свободолюбивый кузнец Бергтор, смелый и благородный лучник Эльнар — выписаны с большой выразительностью. Внимание драматурга останавливается и на фигурах рабов. Здесь необходимо выделить два резко контрастных образа — свободолюбивого, мужественного, честного Гриба и раба по мысли и чувству Каркера, убивающего Гакона и получающего за это в награду петлю. Грибу, если он убьет Олофа, обещана Гаконем свобода. Но преступление чуждо натуре Гриба, и он переходит на сторону врагов ярла.

Когда Олоф принимает Гриба в число своих дружинников, тем самым отпуская его на волю, тот восклицает потрясенный:

Гриб. Свободы час настал!
Олоф. И ярл свободу
Ведь обещал тебе!
Гриб. Но рабством духа
Я ту свободу должен был купить.
Рабом я только зваться перестал бы,
И впал бы в рабство вечное душой.

Благородный образ Гриба, всю жизнь рвавшегося к свободе, олицетворяет в пьесе лучшие черты национального характера.

Первое представление «Гакона ярла» состоялось в Копенгагенском королевском театре 30 января 1808 года с Фрюдендалем в заглавной роли и имело большой успех.

Если в этой трагедии Эленшлегер показал торжество христианства над язычеством, то в пьесе «Пальнатоке» (первое представление 4 апреля 1809 года), напротив, побеждает язычество, а образы христиан (в особенности епископа Попо) изображены резко отрицательными чертами. Это лишний раз показывает, что для Эленшлегера и в «Гаконе ярле» и в «Пальнатоке» важны не религиозные проблемы, а вопрос о том, на чьей стороне народ, кто защищает справедливое дело, борется за единство государства, а кто его разрушает.

Историки литературы называют пьесу Эленшлегера северным «Вильгельмом Теллем», потому что, подобно легендарному швейцарскому стрелку, Пальнатоке вынужден стрелять из лука в яблоко, положенное на голову его сына. На этом, однако, сходство заканчивается, да и самая сцена с яблоком заимствована не из легенды о Вильгельме Телле, а из «Хроники» Саксона Грамматика, о чем справедливо писал сам Эленшлегер в предисловии к своей пьесе.

«Пальнатоке» еще в большей степени, чем «Гакон ярл», — политическая трагедия. Борьба между христианином королем Гаральдом Синезубым и язычником Пальнатоке ведется за

и против свободы страны. Король враждебен народу, а Пальнатоке выступает от имени народа. Он борется с подлым, лицемерным Гаральдом и его вдохновителем, еще более подлым, лукавым епископом Попо, не за страх языческих богов, но во имя священной вольности. Собирая своих единомышленников, Пальнатоке провозглашает клятву:

Хотим создать свободную державу.

Пальнатоке стремится возвести на датский престол Свена, сына Гаральда, заточенного отцом в тюрьму. Чтобы обезвредить Пальнатоке, епископ Попо приходит к нему в лагерь. Здесь раскрываются лицемерие, хитрость священнослужителя, готового ради сохранения власти предать всех и вся, коварство и обман, природа «чудес», которые должны воздействовать на простой народ. В то же время во всем его величии вырисовывается героический и мужественный образ любящего свой народ язычника Пальнатоке. Попо обещает Пальнатоке, если тот примет христианство и подчинится церкви, выдать ему Гаральда и возвести на престол Свена. Он готов явить народу великое чудо: в сумерки, непременно в сумерки, пронести голой рукой раскаленную железную рукавицу. Пальнатоке требует, чтобы это чудо было явлено при свете дня тотчас; епископ отказывается. «Это обман», — восклицает Пальнатоке, на что епископ цинично замечает, что только малая часть народа может это понять.

Обман же этот, если вам угодно,
Обман невинный и весьма почтенный.

Пальнатоке отвергает предложение епископа и бросает ему в лицо гневные и суровые слова:

Хотите вы чернейшее злодейство
В невинности одежды облачить!
Предатель подлый, злой корыстолюбец!
Все ваше христианское ученье
Основано на хитрости и лжи.
Ты возомнил, что воин и потомок
Героев севера путем обмана
Согласен будет одержать победу?!
Иуда жалкий! Бледное лицо
Укрой своей монашескою рясой.
Будь пастырем — на монастырской кухне
Ты чрево ненасытное свое
Трудом и кровью бедняков питаешь.

Чтобы спасти жизнь Свена, осужденного отцом на казнь, Пальнатоке оставляет у себя епископа в качестве заложника. Гаральд посылает своего раба убить Пальнатоке, однако величественный облик спящего воина потрясает раба, и он предупреждает Пальнатоке о грозящей ему опасности. Народный герой

решает расквитаться с предателем королем. Гаральд, мучимый угрызениями совести (ибо он пришел к власти, убив брата), предчувствует свою гибель. Через потайную дверь с самострелом в руках в королевскую опочивальню входит Пальнатоке. Гаральд, ползая на коленях, умоляет его о пощаде. С презрением Пальнатоке глядит на короля и восклицает:

Позор тому,
Кто жизнь свою поставил выше чести!

И стрелок убивает Гаральда. На престол восходит Свен, воспитанник Пальнатоке. Закон и обычай велют ему отомстить убийце отца. На торжественном пире Пальнатоке открывает причины, по которым он убил Гаральда:

Тысячекратно смерть он заслужил,
Я видел кровь и скорбь моей отчизны.
Я твоего отца минувшей ночью
Сразил за то, что он братоубийством
Преступно царским троном завладел,
За то, что продал он отчизну датчан
Поповскому отродию, что всем
Грозил его предательский кинжал.

Погибая от удара меча, старый воин утверждает правоту своего понимания жизни как верного служения родине. Так раскрывает Эленшлегер благородство язычника и разоблачает лицемерие и низость христиан, как епископа, так и молодого короля. Хотя Эленшлегер имеет в виду католическую церковь, его пьеса обличает христианскую церковь вообще. Именно так расширительно поняли «Пальнатоке» датские церковники, обвинившие драматурга в антихристианстве и проповеди язычества. Всем строем своих образов «Пальнатоке» направлен против тенденции реакционных романтиков возвеличивать католическую церковь.

У Эленшлегера есть и другая трагедия, прославляющая героика язычества и мужество верного служения родине — «Старкёдер» (1812). Антиклерикальные черты явственно выступают и в трагедии «Аксель и Вальборг», впервые поставленной в Копенгагене 29 января 1810 года. Сюжет этой пьесы несколько напоминает «Ромео и Джульетту» Шекспира. Однако между «Ромео и Джульеттой» и «Акселем и Вальборг» существует не только художественное, но и идейное различие. Не семейная вражда разделяет любящих в пьесе Эленшлегера, а бессмысленный, жестокий и освященный церковью закон, запрещающий брак между крестовым братом и сестрой. Силой, враждебной любви и человеку, оказываются, с одной стороны, церковь, персонифицированная в образе подлого и корыстолюбивого мо-

наха Кнуда, мечтающего об епископском кресле, а с другой стороны — королевская власть, не уступающая церковной в лицемерии и гнусности.

Правда, в пьесе выступает честный священнослужитель — епископ, но и он, сочувствуя любящим, все же разлучает их, повинуясь церковной догме. Епископ оказывается игрушкой в руках Кнуда, и, по существу, он столь же враждебен Акселю и Вальборг.

Воин Аксель страстно любит прекрасную Вальборг, но они признаны родственниками и брак между ними невозможен. Пять лет Аксель находится на чужбине, но забыть любимую он не может.

Аксель возвращается на родину с буллой папы, отрицающей наличие кровного родства между ним и девушкой. Когда все препятствия к браку устранены, возникает новое: король Гакон влюблен в Вальборг и хочет на ней жениться. Аксель защищает свою любовь. Ни гнев, ни угрозы короля не страшат его. Тогда король решает прибегнуть к помощи церкви. Аксель возлагает свои надежды на буллу, не предвидя всей изощренной казуистики церковников. Хитрый и лукавый Кнуд, потакая сластолюбию короля, плетет сеть интриг. До той поры он безуспешно выполнял роль сводника, склоняя Вальборг ответить на чувства короля. Теперь он составляет план «шахматной партии» против простодушного Акселя, рассчитывая получить в награду епископскую митру. Обращаясь к королю, Кнуд говорит:

Вы Вальборг любите, понятно, — ведь она
Прекрасна. Аксель ненавистен вам —
Понятно тоже: он в любви счастливей,
Но все же можно выиграть игру.
Понятно это, — вы его сильнее.
Природой все отмерено издавна.
Пойдем вперед. Домой вернулся Аксель.
Он сватается к Вальборг, сироте,
Утратившей родителей своих,
А вы — король Норвегии, отца
Ей заменили, и у вас просить
На брак согласие должен Аксель, вы же
По высшим благородным основаниям
Намерены красавицу отдать
Не Акселю. Пока еще нет речи
О том, как развернется ход игры
Естественный и верный, а она
Нас к цели приведет, во всем согласной
С желаньем государя моего.

Лукавый монах советует королю до времени не ссориться с Акселем, так как последнего можно использовать как храброго воина, обещая, что в нужный момент в ход будет пущена церковная казуистика, которая помешает браку Акселя и Вальборг.

Обрадованный надеждой на успех, король соглашается на этот план. Он намерен выступить как страж нравственности и готов обвинить Акселя в кощунстве:

...Страсть дикая его
Противна вере, нравам и закону.
Моя ж любовь — чиста, а потому
Благоприятствовать ей будет небо.

Едва ли можно отчетливее и полнее показать, как эгоизм и корысть скрепляют союз церкви и короля. Гакон для виду дает согласие на брак Акселя и Вальборг. Тем временем Кнуд убеждает епископа, что папская булла, отвергающая кровное родство влюбленных, умалчивает об их церковном родстве. Тогда, прерывая свадебный обряд, епископ навеки разделяет Акселя и Вальборг, так как церковь не может допустить союза между крестовым братом и сестрой. Кнуд разрезает мечом плат, вручая половину его каждому из влюбленных: как невозможно соединить обе половины ткани, так невозможно сочетать Акселя и Вальборг.

После тяжелой душевной борьбы Аксель решает нарушить запрет церкви и бежать вместе с возлюбленной. Все благоприятствует им, к тому же Эрлинг, враг Гакона, нападет на него. И здесь, в момент кульминации драмы, обнаруживается решающая слабость Акселя — вернее, автора пьесы. Герой оставляет возлюбленную и отправляется, как верноподданный, защищать своего лютого недруга, предателя короля. Автор не дает поступку Акселя даже того оправдания, что он жертвует своей любовью ради счастья родины: Гакон принес народу только горе, и его гибель могла бы даровать государству мир. И все же долг верноподданного торжествует. Аксель спасает жизнь Гакона и умирает за него. Умирает от скорби и Вальборг. Финал трагедии — самая слабая часть пьесы в идейном и художественном отношении.

Если рассмотренные выше пьесы связаны с образами родной истории, то написанная автором в 1809 году на немецком языке, а затем переведенная на датский трагедия «Корреджо» (впервые поставлена в Копенгагене 29 января 1811 года) разрабатывает иную, более современную проблему — враждебности художнику общества, в котором все построено на купле-продаже.

Напрасно стали бы мы искать в этой пьесе исторический образ итальянского художника Корреджо. Факты его биографии видоизменены и переосмыслены, а главное, весь строй мыслей и чувств героя ничего общего не имеет с историческим Корреджо. Герой Эленшлегера — жертва отношений, построенных на бессердечном чистогане, и в этом смысле его судьба типична

для судьбы каждого художника в буржуазном обществе. Несомненно, что во многом прообразом героя трагедии была личность знаменитого датского скульптора Торвальдсена.

Тяжело больной, никому не известный провинциальный художник Антонио Аллегри, принявший фамилию Корреджо, ведет вместе с женой и маленьким сыном полунитченское существование. Его ненавидит трактирщик Баттиста, чей бесталанный сын безуспешно пытался стать живописцем. Случайно в ту местность, где живет Корреджо, попадают Микеланджело и Джулио Романо. Из-за происков Баттисты великий автор «Страшного суда» презрительно отзывается о работах деревенского художника, что заставляет Корреджо вовсе упасть духом. Тщетно пытается Джулио Романо подбодрить его. Граф Оттавио, влюбленный в жену Корреджо, приглашает художника к себе во дворец под предлогом покупки картины, а на самом деле для того, чтоб «купить» у него жену. Простодушный Корреджо сначала не понимает смысла речей Оттавио, но затем постигает, какую постыдную сделку предлагает ему сиятельный «ценитель искусства». Оставшись один, художник восклицает:

Я буду биться с ним, я не снесу
Позора. Пусть он телом благороден,
Но только по случайности рожденья;
Я ж благороден духом, я предызбран
И в книге времени останусь жить,
Когда истлеет он, давно забытый.

Но слабый и немощный Корреджо бессилен бороться со своим оскорбителем. Вспышка гнева обессилила его, и он погружается в полуобморочное состояние. Поклонница искусства юная Челестина надевает на голову Корреджо лавровый венок. Баттиста будит художника и вручает ему плату за купленную Оттавио картину — тяжелый мешок с медной монетой.

Трактирщик издевается над художником и выгоняет усталого Корреджо из дворца, известив атамана разбойничьей шайки, засевшей в лесу, о возможности легко завладеть добычей. Но разбойники, увидев картину Корреджо, украшающую келью отшельника, не решаются его тронуть. Эта картина спасает жизнь сыну Баттисты, оказавшемуся в лесу. Согнувшись под тяжестью мешка, с лавровым венком на голове выходит Корреджо и, обессилев, падает. Смерть прекращает его страдания. Глядя на убитого им человека, чье искусство спасло его сына, Баттиста впервые постигает, какое он совершил преступление. Отныне ему никуда не уйти от угрызений совести.

Между тем в самый момент смерти Корреджо приходит известие, что его приглашают ко двору.

«Корреджо» — отнюдь не мелодрама, а Баттиста — не мелодраматический злодей. Он раб наживы, олицетворяющий собой власть денег, враждебную искусству. Другим врагом искусства является «меценат» Оттавио, презирующий художников и выше всего ставящий чувственные наслаждения.

Глубоко символическое значение приобретает образ Корреджо в лавровом венке, обливающегося смертным потом под тяжестью мешка, наполненного медяками, которые получил Оттавио от своих крестьян.

Корреджо не из породы борцов. Он воспитан в христианской покорности и, не смея роптать, несет свой крест. Но то, что этот кроткий праведник, казалось бы, больше всех заслуживающий милость неба, погибает, а Оттавио остается безнаказанным, опровергает идею рабского смирения перед религией, проповедуемую отшельником. Не случайно образ этого последнего самый бледный и невыразительный во всей пьесе.

Зато с большой психологической и драматической силой показывает Эленшлегер страдания художника, его зависимость от власти денег. Однако противопоставление Корреджо Баттисте и Оттавио менее всего отражает романтическую концепцию одиночества непризнанного людьми гения. Корреджо вовсе не стремится уйти в мир мечты, напротив, он хочет быть счастливым на земле, хочет вкушать те скромные, маленькие радости, которые доступны любому среднему человеку. Образ Корреджо сознательно «дегероизирован» драматургом. Этим он также полемически направлен против немецкого реакционного романтизма. Не случайно Л. Тик отнесся к «Корреджо» отрицательно и, в частности, упрекнул Эленшлегера за то, что тот не раскрыл в своей пьесе проблематики искусства, возвышающегося над землей. Отвечая своему критику, Эленшлегер писал: «Я и не пытался решать вопросы искусства, но изображал людей, являющихся художниками». Тик обвинял датского драматурга в том, что его герои то чересчур простодушны, то по-мужицки грубы. Эленшлегер возражал, ссылаясь на пример Гёте и Микеланджело: «Разве грубость крестьянина не лишена своеобразного благородства, и разве мощный гений не предпочитает ее изысканным речам придворных или напыщенной риторике?» Он говорил о том, что вовсе не следовал в своей трагедии романтической моде, и отвергал «монастырски-мистический дух», присущий романтикам.

Первый период творчества Эленшлегера завершается трагедией «Гагбарт и Сигне» (1816), сходной по теме с «Акселем и Вальборг», но развертывающейся в другой среде. Здесь на пути любящих встает племенная и родовая вражда, закон кровной мести. Действие пьесы относится ко временам язычества. Элен-

шлегер отнюдь не идеализирует скандинавское варварство, показывая, что оно так же враждебно простым человеческим чувствам, как и христианское средневековье.

Юный герой Гагбарт хочет померяться силой с Альгером и Альфом, сыновьями зеландской владычицы Беры. Альф погибает от руки Гагбарта. Бера проклинает убийцу своего сына и изгоняет его из страны. Но Гагбарт полюбил дочь Беры, прекрасную Сигне, и не в силах расстаться с ней: Сигне нарушает закон родовой вражды — она также любит Гагбарта. Воины Беры схватывают героя во время его свидания с Сигне; когда же он легко разрывает путы, Бера отрезает у Сигне прядь волос и связывает ею руки Гагбарта. Этих сладостных уз он не хочет разорвать. Гагбарт осужден на казнь. Сигне клянется, что и она умрет вместе со своим возлюбленным. Не дождавись удара секиры палача. Гагбарт, не зная, что Бера решила, насладившись его смертной мукой, в последнее мгновение даровать ему жизнь, закалывается. Верная своему обету, уходит из жизни и Сигне. Перед величием любви, победившей ненависть и страх смерти, вынуждена склониться жестокая и властная Бера.

После написания этой пьесы в драматургии Эленшлегера наступает перерыв, а новые его пьесы в большинстве слабее предшествующих. Сказывается усталость поэта. Слабеет его трагедийная сила. Усиливается описательность, заменяющая действие. Монологи героев приобретают черты, приближающие их к лирике. Естественно, что театр проходит мимо этих книжных драм.

В то же время Эленшлегер все чаще прибегает к приемам мелодрамы. Примером может служить трагедия «Варяги в Царьграде» (1827). История пребывания Гаральда Гардраада в Византии сведена к любовному соперничеству императрицы Зои, жены Романа Аргироса, и ее дальней родственницы Марии. Главный герой драмы Гаральд лишен даже тени исторической достоверности. Совершенно фантастический характер носят в пьесе его взаимоотношения с киевской княжной Елизаветой, дочерью Ярослава Мудрого, носящей имя Элизиф. Киевская княжна, переодевшись в мужское платье, тайно от отца покидает Киев и приходит в Византию к любимому ею, но разлюбившему ее Гаральду.

Черты внешней эффектности и внутренней психологической слабости отмечают драмы Эленшлегера «Торденсьольд» (1833), «Королева Маргарита» (1833) и др. Среди последних трагедий Эленшлегера выделяется «Амлет» (1846), воспроизводящий один из эпизодов «Хроники» Саксона Грамматика и сознательно противопоставленный шекспировскому «Гамлету».

В драме Эленшлегера нет философских раздумий, высокого гуманистического смысла шекспировской трагедии. И Амлет и царубийца дядя в равной мере порождены средневековьем. Тема датской пьесы — борьба за престол, в которой оба противника прибегают к преступлению.

Огромное в количественном отношении наследие Эленшлегера, в котором наряду с драмой значительное место занимают лирика и эпос, в большей степени принадлежит литературе, чем театру. Но Эленшлегер оказал глубокое воздействие на последующих драматургов. Увенчанный лаврами первого поэта Скандинавии и яростно преследуемый многочисленными врагами, он послужил примером для многих писателей Дании и Норвегии, в том числе для молодого Ибсена. Эленшлегер открыл для национальной литературы мир скандинавской мифологии, исландские саги, поэзию средневековья. Позитизация старого языческого уклада, обличение зловещей роли христианской церкви, любовь к сильным, властным, цельным характерам, ненависть к половинчатости и дряблости не могли не привлечь к Эленшлегеру внимания Ибсена, когда он писал «Богатырский курган», «Пир в Сульхауге» или «Улафа Лильекранса». Конечно, не приходится и сравнивать психологическую содержательность образов епископа Попо и епископа Николаса в «Борьбе за престол», но все же первый предваряет второго.

Там, где кончает Эленшлегер, начинается Ибсен.

ПРЕЕМНИКИ ЭЛЕНШЛЕГЕРА

Драмы Эленшлегера — самое яркое проявление героического романтизма в датской литературе первой трети XIX века. Произведения его современников не могут идти ни в какое сравнение с ними, к тому же значительная их часть (драмы Н. Грундтвига и Г. Бредаля) не предназначалась для сцены. Еще более слабы драмы реакционного романтика Б. Ингеманна (1789—1862), проникнутые мотивами религиозного самоотречения, покорности и мистической экзальтации. Социальные взаимоотношения изображаемого им средневековья предстают в идеализированном виде, а борьба народа за освобождение обычно рисуется у Ингеманна как нарушение божественных и человеческих законов. В трагедии «Мазаниелло» (1815), посвященной знаменитому народному восстанию в Неаполе в 1649 году, писатель дает ложную и клеветническую картину, не жалея черных красок для самого Мазаниелло. Эта трескучая и фальши-

вая мелодрама не имела успеха и быстро сошла со сцены. Более успешно сложилась судьба другой драмы Ингеманна «Бланка» (1816), представляющей сценическую переработку вставной новеллы из «Жиль Блаза» Лесажа. Эта новелла вдохновила многих драматургов (среди них — Сорена), оперных композиторов и хореографов. История Бланки, насильственно разлученной с любящим ее сицилийским принцем и погибающей от руки ревнивого мужа, превратилась под пером Ингеманна в сентиментально-нравоучительную мелодраму, вызывавшую потоки слез у зрительниц. Ингеманн написал несколько романтических драм, выдержанных в духе трагедий рока Э. Вернера — «Львиный рыцарь» (1816) и др. Писатель сознательно уходил в мир идеализированного средневековья, а когда обращался к современности, то сочинял реакционные пастшвили на освободительные идеи 1820-х годов (драма «Ренегат» и др.). Героика и прогрессивность содержания лучших драм Эленшлегера были чужды Ингеманну, который лишь формально подражал своему великому современнику.

Героические и патриотические мотивы, столь мощно выраженные в драматургии Эленшлегера, оказываются не характерными для нового этапа датской литературы.

Реакция, восторжествовавшая в Дании после разгрома Наполеона, торжество идей Священного союза не могли не оказать воздействия на литературу и театр. Не случайно на смену героическим политическим трагедиям Эленшлегера приходят сказочно-фантастические пьесы Гейберга, его же водевили. Происходит известная дегероизация театра. Романтизм не утрачивает своего ведущего положения в литературе, но он приобретает более пассивный характер. Наряду с романтически сказочными мотивами в области комедии появляются черты бытового жанризма. В творчестве крупнейших датских драматургов этой поры Й. Л. Гейберга и Г. Герца сочетание романтических и бытовых сцен выступает по-разному.

Датская романтическая драматургия опиралась на фольклор и преимущественно разрабатывала темы сказочно-легендарные, а в пьесах, носящих жанровый характер, реальная действительность выступала не в типических, а в случайных проявлениях. Поэтому ведущим жанром датской драматургии в эту пору оказывается не социальная комедия, несравненные образцы которой в прошлом создал Гольберг, а водевиль и романтическая сказка. Было бы, однако, неверно распространять эту характеристику на всю датскую драматургию 1830—1840-х годов и не увидеть сатирической целеустремленности поздних льес Гейберга, а в романтических сказках не заметить осуждения бесплодной мечтательности, отрыва от жизни.

Крупнейшим датским драматургом нового периода, антиподом Эленшлегера, его суровым и зачастую несправедливым критиком был Йоханн Лудвиг Гейберг (1791—1860), писатель необычайно разносторонний и плодовитый. Критик и эстетик, он был последователем и пропагандистом Гегеля, автором многочисленных философских трудов. Талантливый журналист, издававший лучший в Дании литературный еженедельник «Копенгагенская летучая почта», он был автором сыгравшей большую роль в Дании работы «О водевиле» (1826). Он написал более тридцати комедий, драм и водевилей, с успехом шедших на копенгагенской сцене. Гейберг выступал также в качестве режиссера и в течение нескольких лет руководил национальным датским театром. Он был человеком на редкость разносторонним — дипломатом, математиком, медиком, музыкантом, профессором местного университета. По своей энциклопедичности Гейберг несколько напоминал великого просветителя Гольберга. Впрочем, как ни соблазнительна эта параллель, однако она носит внешний характер.

Деятельность Гейберга была лишена внутреннего единства и просветительской целеустремленности, столь характерных для его гениального предшественника. Гейберг критиковал недостатки датского общества с либеральных позиций, и в этом отношении в значительной мере уступал своему отцу, выдающемуся журналисту и драматургу XVIII века. При всем том творчество Гейберга носит прогрессивный характер и является одним из значительнейших завоеваний передовой датской культуры XIX века. В нашем обзоре деятельности Гейберга мы остановимся, естественно, только на характеристике его драматургии.

Первая пьеса Гейберга, «Пророчество Тихо Браге» (1812), посвященная великому датскому ученому, только по форме может рассматриваться как драматическое произведение, в целом же она бездейственна, диалог чередуется в ней с чисто лирическими эпизодами. Уже в этой юношеской пьесе Гейберг стремился использовать наряду с диалогом также и вокальные номера, что характерно для всей его последующей драматургии. Мало оригинальны и пьесы Гейберга для театра марионеток — «Дон Жуан» (обработка одноименной комедии Мольера) и «Горшочник Вальтер» (обе напечатаны в 1813 году). Под влиянием Гольберга и Эленшлегера Гейберг написал комедию «Рождественские игры и новогодние шутки» (1816), направленную против обскурантизма.

В дальнейшем Гейберг отдал дань увлечению испанской классической драматургией. Это выразилось в его диссертации о Кальдероне и в романтической драме «Доброе начало — поло-

вина успеха» (1817), написанной в подражание автору «Стойкого принца».

Длительное пребывание Гейберга в Англии и Франции временно оторвало его от занятий драматургией, но по возвращении на родину (1825) он с новыми силами обратился к театру. Одна за другой появляются на копенгагенской сцене остроумные, живые пьесы Гейберга, которые он сам называет водевилями. Однако пьесы эти мало напоминают французские водевили и очень прочно связаны с реальным датским бытом. От водевиля в этих пьесах — только использование куплетов. Но и здесь едва ли сыграло роль влияние Скриба: введение песни в действие характерно для романтической датской драмы (Эленшлегер), а традиции великого шведского поэта-музыканта Бельмана были для Гейберга ближе, чем приемы французского водевиля. Главное же, пьесы Гейберга отнюдь не опираются на приемы внешней интриги. Это комедии характеров, продолжающие традиции датской классической литературы. Однако Гейбергу были ближе жанровые пьесы Гольберга, типа «Комнаты роженицы», чем его острые социальные сатиры. Наиболее интересными водевилями Гейберга являются «Царь Соломон и шапочник Йорген» (1825), «Апрельские дурачки» (1826), «Рецензент и зверь», «Приключение в Розенборгском парке» (1827), «Неразлучные» (1827), «Датчанин в Париже» (1833), «Нет» (1836).

Гейберг высмеивает неумеренную чувствительность и слащавость драм Коцебу с их пошлой морализацией, насыщает свои водевили острыми злободневными намеками на факты литературы и общественной жизни, выводит на сцену реальных современников. Драматург пользуется простейшими обыденными ситуациями, раскрывая условность и бессмысленность обычаев современного ему общества. Источником смешного становится сама жизнь. Действие водевилей Гейберга обычно разворачивается в Копенгагене: в доме чиновника, ремесленника, на улице, в саду, в вестибюле театра, в конторе. Герои этих пьес — не карикатуры, а реальные копенгагенцы. Зрители узнавали в них самих себя и смеялись над нелепостью ими же установленных обычаев. Сатира Гейберга не глубока, она задевает только бытовой уклад, бессмысленные традиции, маленькие человеческие слабости.

Одна из лучших комедий этого типа — водевиль-оперетта «Приключение в Розенборгском парке». Движущей пружиной действия является ревность молодого чиновника Фольмарка и легкомыслие его друга, молодого хирурга Гумлегарда. Последний нашел потерянный женой Фольмарка Шарлоттой браслет, подаренный ей мужем, и хочет его вернуть владелице.

В парк приходит старый пенсионер Винтер, собирающийся жениться по объявлению в брачной газете, а затем и дама, отозвавшаяся на это объявление,— повивальная бабка фру Зоммер, в прошлом соблазненная и брошенная тем же Винтером. Фольмарк, узнав о пропаже браслета, устраивает жене сцену ревности. Ситуация осложняется тем, что старик Винтер принимает жену Фольмарка за даму, пришедшую по объявлению, а фру Зоммер решает, что Фольмарк и есть ее будущий муж. Возвращение Гумлегарда с браслетом приводит действие к благополучному концу, и пьеса заканчивается несколькими свадьбами: Гумлегард женится на сестре Шарлотты, дочь фру Зоммер выходит замуж за слугу Винтера Петера, а сам Винтер искупает грех молодости, вступая в брак с повивальной бабкой.

Этот водевиль изобилует множеством забавных ситуаций, а искристый, остроумный диалог, напоминающий лучшие страницы комедий Гольберга, легко и свободно переходит в пение. Смехотворные ситуации, однако, не носят самодовлеющего характера. Гейберг показывает бессердечие и животное сластолюбие Винтера, и «добродетельный» буржуа предстает перед зрителем как олицетворение эгоизма и безнравственности.

Гейберг ненавидит дух торгашества и стяжательства и отдает свои симпатии людям труда, честным мастеровым и ремесленникам. Он раскрывает ложь и фальшь буржуазной добродетельности, высмеивает «общества воздержания для достижения вечного счастья», олицетворяющие буржуазную мораль. В этом он также верен традициям Гольберга. Недаром реакционные критики так часто обвиняли Гейберга в безнравственности.

Критика современной действительности в пьесах Гейберга довольно ограничена. Высмеивая пошлость обывательского существования, писатель не может противопоставить ему никакого положительного идеала. Романтическая неудовлетворенность и мечта художника получили отражение в философских сказочных пьесах Гейберга — «Холм эльфов» (1828), «Эльфы» (1838), «Фата Моргана» (1838) и «День сонливца» (1840). Особняком в наследии Гейберга стоит сатирическая драма «Душа после смерти» (1841).

Были сделаны попытки на основании внешнего сходства вывести эти пьесы Гейберга из традиций немецкого реакционного романтизма, тем более что «Эльфы» и в сюжетном отношении опираются на сказку Л. Тика. Однако эти попытки ошибочны.

Рационалисту Гейбергу была чужда бесплодная мечтательность. Его творчество свободно от мистики, а колорит его пьес ясен и светел.

Сказочная драма «Холм эльфов» открыла для датских зрителей и читателей мир датской сказочной поэзии. Правда, пьеса эта противоречива: в ней сказались и монархические иллюзии автора.

В хижине старой Карин воспитывается молодая девушка-найденыш Агнета, она любит рыцаря Эббесена, который, повинувшись воле короля Кристиана, должен жениться на его крестнице Эльсбете. Но последняя любит рыцаря Пауля Флемминга и пользуется его взаимностью. Таким образом, воля короля должна разрушить счастье четырех влюбленных. В последний раз хочет Агнета встретиться с возлюбленным на Холме эльфов. Карин рассказывает девушке, что, когда ее нашли малюткой, рядом с ней лежали кольцо и цепь, вслед за тем зарытые на Холме эльфов. Волшебное кольцо после многих перипетий попадает в руки Агнеты и оказывает свое чудесное действие: девушка встречает короля Кристиана, открывает ему свою любовь к жениху Эльсбеты, и король обещает ей помощь. К нему же обращаются Эльсбета и Флемминг, умоляющие не разлучать их. Неожиданно открывается тайна происхождения Агнеты: она крестница короля, ее похитили и заменили другой девочкой, то есть Эльсбетой. Тогда король благословляет две супружеские пары.

В пьесе Гейберга воссоздан поэтический колорит народной сказки, ярко очерчены характеры великодушного короля Кристиана, пылких влюбленных, трусливых слуг, мудрой старухи Карин. Фантастика вторгается в жизнь: эльфы водят хороводы, помогают людям. Однако в пьесе главенствует реальное начало, сказочные эпизоды играют второстепенную роль: ведь король мог встретить Агнету и без помощи кольца эльфов. Чудеса могут получить и рационалистическое истолкование. В последующих пьесах Гейберга фантастика уже царит полновластно, а быт оттесняется на задний план и, что особенно существенно, его косность становится объектом осмеяния.

В пьесе «Эльфы» осмеивается унылая проза мещанской жизни, педантизм и тупость и воспевается поэзия народной сказки. Школьный учитель Гриммеман отрицает существование эльфов и проповедует всесилие розги. Непередаваем комизм сцены, в которой он готовится прочесть крестьянам свой трактат о пользе телесных наказаний, в то время как проказливые эльфы то уносят листки его рукописи, то прячут его очки, то опрокидывают табакерку. В наказание за свою жестокость к детям он проваливается под землю и попадает в царство гномов, где долгие годы выполняет работу вьючного осла. В царство гномов и фей попадает также немая девочка Мария, с которой любят играть эльфы. Когда семь лет спустя Мария

возвращается к людям, она так выросла и изменилась, что родители ее не узнают, тогда как для нее все на земле осталось без перемен. Даже место Гриммемана занял такой же тупой педант — Миннегримм. Только один человек — слуга Мартин, с детства любивший Марию, узнает ее и остается ей верен.

В этой пьесе Гейберг сопоставляет поэзию жизни с убожеством и обывательской пошлостью.

Наиболее близка к традициям романтической драмы «Фата-Моргана» Гейберга, однако и в ней он отходит от принципов немецкой романтической школы. Царство фей рисуется здесь силой, враждебной людям, а люди борются с волшебством, олицетворяющим обман, лживую иллюзию, во имя утверждения жизни. В этой пьесе можно найти своеобразную полемику с привычной романтической антитезой мечты и действительности. Миражи феи Морганы обрекают людей на жизнь между сном и бодрствованием или попросту губят их, как моряков в открытом море. Фея Моргана олицетворяет собой иллюзию. Человек ей ненавистен. Она утверждает, что люди не способны на деяния и подвиги. Они только жалкие насекомые, их удел — прозябание. Они всего боятся и стремятся заглушить свой страх иллюзиями, а потому останутся рабами феи Морганы. Для них нет иной правды, кроме неправды. Опровержению этой мысли и посвящена пьеса.

Для того чтобы погубить юношу Клотальдо, фея дарит ему золотой браслет с драгоценной жемчужиной, отражающей мир иллюзий. Каждый, кто посмотрит на эту жемчужину, увидит в ней самого себя, свои помыслы и мечты. Клотальдо влюблен в принцессу Маргариту и приносит ей жемчужину в дар. Герцог Дионисио, отец Маргариты, награждает Клотальдо титулом барона. Граф Сиракузский, за которого против воли должна выйти замуж Маргарита, хочет завладеть волшебной жемчужиной. Между ним и отцом невесты вспыхивает ссора, завершающаяся полным разрывом. Воины графа Сиракузского нападают на дворец и овладевают им. Клотальдо схвачен и осужден на смерть. Он понимает теперь, что жемчужина является источником всех бед, несчастий и распрей, а сейчас в опасности сама Маргарита. Разгадав обманчивую ценность жемчужины, он во имя спасения высшей ценности — жизни Маргариты — ударом меча уничтожает жемчужину, тем самым освобождаясь от чар злой феи.

Центральная сцена пьесы развертывается в заоблачном царстве Морганы, куда проникает Клотальдо, чтобы освободить томящуюся в неволе принцессу. Тщетно пытается волшебница запугать юношу. Она уничтожает воздушный мост, по которому он поднялся в ее царство. Но Клотальдо, преодолев

миражи, уже не витает в облаках, а прочно и твердо стоит на земле. И Моргана в злобном бессилии вынуждена отступить. Нетрудно разгадать аллегорию пьесы: победа над живыми иллюзиями освобождает сознание человека, открывая ему путь к деянию и подвигу.

В пьесе Гейберга участвуют, созданные в духе комических масок Гоцци, находящиеся при дворе Пьеро и Арлекин, олицетворяющие собой ложное знание и псевдоискусство. Образы эти носят ярко сатирический характер. Одна из масок показывает бесплодность идеалистических исканий отвлеченной «красоты», а другая — тщетность всех попыток столь же отвлеченного определения материального мира. Автор отвергает бесплодные эстетические искания идеалистов, но и в материализме он видит только узкоутилитарное начало.

С годами усиливалось отвращение, испытываемое Гейбергом к буржуазной действительности, его горький скепсис. Уход в фантастику не мог удовлетворить писателя. Горестно размышляя над судьбой человека, он создал своеобразную философски-сатирическую драму «Душа после смерти» (1841), проникнутую духом глубокого критицизма по отношению ко всем ценностям буржуазного мира. Это произведение в высшей степени пессимистическое. У героев этой пьесы нет никаких иллюзий, но отсутствует также и поэзия, возвышенная мечта.

Основной тезис автора заключается в том, что между адом, ожидающим человека после смерти, и реальной действительностью нет существенных различий. Герой пьесы, вернее, его «душа», олицетворяющая обывателя и мещанина, поочередно попадает в рай, чистилище и ад. Для «души» нет места ни в раю, ни в чистилище, так как для нее характерны величайшее невежество и чудовищные, вернее, нормальные буржуазные пороки. Зато, попав в ад, «душа» оказывается в привычной для нее обывательской среде. Драма проникнута злой иронией по адресу современников. Она свидетельствует о глубоком скепсисе, овладевшем писателем, который оказался способен только осуждать все и вся, смешав воедино и прогрессивные и консервативные явления. Но основной удар наносит Гейберг реакции — политической и духовной.

Рядом с Гейбергом должен быть назван его последователь Генрик Герц (1798—1870), также испробовавший свои силы в области водевиля и романтической драмы. Несравненный полемист, он начал свою литературную деятельность с сатирических писем, якобы сочиненных недавно умершим консервативным писателем Баггесеном и направленных против Эленшлегера. Герцу принадлежат многочисленные комедии и водевили, опирающиеся на традиции Гольберга. Среди последних выде-

ляются «Любовь и полиция» (1827), «Наследники» (1829), «Сберегательная касса» (1836), «Зоологический сад для бедных» (1836).

Герц пробовал свои силы и в области психологической и исторической драмы, но высшие его достижения связаны с пьесами романтического характера — «Дом Свена Дириंगा» (1836) и «Дочь короля Рене» (1845).

«Дом Свена Дириंगा» — самое яркое и национально самобытное произведение писателя. Не только сюжет и многочисленные подробности, почерпнутые из старинной баллады, но самые образы героев свидетельствуют о проникновении автора в стихию фольклора. Даже метрика драмы воспроизводит формы народной поэзии. Действие драмы разворачивается в средние века. Богатый вдовец Свен Диринг после смерти своей жены женится на Гульдборг. У него от первого брака четверо детей, среди них красавица Регисса, у Гульдборг от первого мужа — дочь Рагнгильд. Плохо живется детям Свена Дириंगा при злой мачехе. Они ходят в отрепьях и спят на соломе. Мать их не находит покоя в могиле и по ночам навещает своих детей. В Региссу влюблен храбрый рыцарь Стиг Гвидде, ему отдает свое сердце и Рагнгильд. Страстная и ревнивая Рагнгильд хочет отравить Региссу, но призрак мертвой матери защищает свою дочь. Рагнгильд умирает. Обезумевшая от отчаяния Гульдборг хочет известить Региссу, ее братьев и сестер. И снова мертвая мать встает из гроба на защиту своих детей. Регисса и Стиг празднуют свадьбу, а злая мачеха и отец, потрясенные чудом, как бы рождаются к новой жизни.

Пестра и причудлива структура этой пьесы. С одной стороны, она овеяна духом древней поэзии, с другой — автор пользуется приемами современной мелодрамы. Мрачная, «готическая» фантастика сочетается с бытовыми характерными сценами. Автор мастерски пользуется приемом контрастного противопоставления характеров. Образы волевой, властной Гульдборг, слабовольного Дириंगा, страстной и порывистой Рагнгильд, кроткой и мечтательной Региссы созданы рукой большого художника.

Глубоко поэтична и лирическая драма «Дочь короля Рене». История слепой от рождения девушки, которой любовь к рыцарю Тристану и знания восточного врача возвращают зрение, вдохновила П. И. Чайковского на создание его известной одноактной оперы «Иоланта». «Дом Свена Дириंगा» и «Дочь короля Рене» на долгие годы сохранились в репертуаре датского театра, а первая из этих пьес оказала воздействие на ранние произведения Ибсена, в том числе на «Пир в Сульхауге» (хотя великий писатель и отрицал это).

АНДЕРСЕН

В отличие от Гейберга и Герца, не ставивших в своем творчестве больших социальных тем, величайший писатель Дании, знаменитый сказочник Ганс Христиан Андерсен (1805—1875) отразил в своих произведениях глубокие сдвиги, происшедшие в сознании датской интеллигенции под воздействием революции 1830 и особенно 1848 года. Это не значит, что Андерсен был революционером. Но его творчество сильно любовью к простым людям, к народу, ненавистью к буржуазному чистогану. Правда, сильнее всего Андерсен проявил себя не в драматургии, хотя пьесы и занимают значительное место в его наследии.

Писатель всю жизнь был тесно связан с театром, а в юности даже выступал на сцене как танцовщик и актер. Первая, юношеская пьеса Андерсена, показанная на сцене, «Любовь на башне св. Николая» (1829), отмечена воздействием Гейберга. Наиболее значительны пьесы Андерсена: драматическая поэма «Агнета и водяной» (1834), драмы «Мулат» (1840), «Мавританка» (1842) и «Королю снится» (1844), сказочные комедии «Цветок счастья» (1844), «Дороже жемчуга и золота» (1849), «Оле Лук Ойе» (1849) и «Бузинная матушка» (1851), реалистические комедии, напоминающие Гольберга, — «Новая комната роженицы» (1845) и «Первенец» (1850).

Драматургия Андерсена — самое демократическое явление датского театра первой половины XIX века. Она проникнута духом гуманизма. «Агнета и водяной» — сказочная история молодой девушки, ставшей женой водяного и матерью его детей. Затосковав по людям, она возвращается на землю, но все ее близкие и друзья давно мертвы. Услышав плач своих детей, она бросается в море и разбивается о прибрежные скалы. Андерсен не осуждает Агнету за «измену христианской вере», он возвеличивает в ней чувство матери и верность долгу. В своих пьесах Андерсен пародировал реакционно романтический жанр трагедии рока, сентиментальные драмы подражателей Коцебу, мелодраматическую аффектацию. Театральная пародия пронизывает весь начальный период творчества Андерсена.

Из зрелых драм Андерсена наиболее значительна пьеса «Мулат», за которую он выдержал длительную борьбу с цензурой и которая имела при ее постановке огромный успех у демократической аудитории. Пьеса эта разоблачает расизм. Действие ее происходит на острове Мартиника. Талантливый естествоиспытатель мулат Горацио обладает высоким умом и благородным сердцем. Он сочувствует неграм и мулатам, ра-

ботающим на плантациях, и помогает им сбросить цепи рабства. В его хижине во время грозы находит убежище жена плантатора Ребельяра Элеонора и ее воспитанница графиня Цецилия Ратель. Обе женщины увлечены мулатом, который вторично спасает их от опасности. На Мартинику после долгого отсутствия возвращается Ребельяр, жестокий и подлый работорговец. Он оскорбляет Горацио, который с большим достоинством защищает себя и свою честь. Ребельяр решает «поставить на место» чернокожего и с этой целью пытается превратить свободного Горацио в раба. Слуги плантатора ночью схватывают мулата, связывают его по рукам и ногам и бросают в тюрьму. Горацио будет продан с публичного торга. Он тяжело переживает свою судьбу. Во время аукциона, не выдержав оскорблений Ребельяра, мулат вырывает у плантатора из рук палку и ломает ее. За это он будет казнен, ибо черный не смеет поднять руку на белого. Горацио спасает Цецилия, объявляя, что выходит за него замуж. Молодая девушка восклицает:

Нет, он не раб, но человек свободный,
Душою чистый, сердцем благородный,
А значит, он не может быть рабом!

В пьесе Андерсена противопоставлены не только плантатор Ребельяр и сочувствующие неграм белые люди, но и фигуры во всем противоположных друг другу мулатов Горацио и Палема — раба, бежавшего с плантации Ребельяра. В лице последнего драматург хотел изобразить ту крайнюю степень озлобления и жажды мести, которая овладевает измученным невольником. Его жизнь — сплошная цепь бесчеловечных истязаний. Палем мечтает залить остров кровью плантаторов, истребить всех белых, не отделяя виновных от невинных. Совсем иным человеком является Горацио, который только в целях самозащиты прибегает к силе. Однако, хотя автор целиком на стороне Горацио, а в Палеме подчеркивает только разрушительную стихию, правота оказывается на стороне последнего. Палем мечтает о том, чтобы над его родиной развевалось знамя свободы, а для этого нужно окропить землю кровью угнетателей.

Драма Андерсена направлена против расизма и рабства. Она утверждает равноправие всех людей независимо от цвета их кожи. Писатель осуждает не только злых плантаторов, но самый институт работорговли. Нет и не может быть примирения между рабами и их хозяевами, утверждает он.

В другой романтической драме, «Мавританка», отмеченной воздействием драмы Кальдерона «Любовь после смерти», Андерсен рисует один из эпизодов борьбы испанцев с маврами. В центре драмы — трагический образ молодой испанки Рафа-

эллы, воспитанной в духе фанатической ненависти к маврам и, к ужасу своему, узнающей, что она сама — мавританка по крови. Таким образом, она силою обстоятельств поставлена между обоими борющимися лагерями. Во имя счастья родины Рафаэлла повторяет подвиг римлянина Курция, закрывает своим телом открывшуюся в земле бездну.

В сущности, и в этой пьесе, хотя и мало удачной, Андерсен разоблачает чудовищную бесчеловечность расовой и национальной ненависти. Характерно, что носителями положительной, гуманистической философии в этой драме оказываются не победители испанцы, а побежденные мавры.

Андерсен неоднократно обращался в своих драмах к фантастике, либо инсценируя собственные сказки («Оле Лук Ойе»), либо разрабатывая сходные с ними мотивы. Фантастические пьесы, в которых действуют наряду с реальными бытовыми персонажами кобольды, гномы и феи, предназначались им не для королевского театра, а для народного, носившего название «Казино». Эти бесхитростные пьесы Андерсена имели большой успех у демократической аудитории, и писатель в своих воспоминаниях с гордостью воспроизводит восторженные отзывы о них слуг и кучеров.

Несомненно, что Андерсен использовал в своих пьесах традиции сказок Карло Гоцци и австрийского драматурга Раймунда. Это относится прежде всего к пьесе «Дороже жемчуга и золота», в которой пестрая феерия обрамляет историю юноши Элимара. Вместе со своим слугой Генриком Элимар, повинаясь воле царя духов, отправляется на поиски чистой сердцем, верной жены, которая «дороже жемчуга и золота». Сходная тема разработана в комедии Раймунда «Бриллиант короля духов», которой и подражал, по его собственному признанию, Андерсен. Однако образное содержание этой пьесы не сводится к прославлению семейной добродетели, которое дано в пьесе Раймундом. У Андерсена сильна сатирическая струя, разоблачение лицемерия, ханжества, лживой морали, пресмыкательства перед властью имущими (сцены в Стране Обезьян и Стране Истины). Прославлению семейного очага посвящена драматическая сказка «Цветок счастья», которую Андерсен противопоставляет романтическим поискам «голубого цветка».

Сатирические и жанрово-бытовые мотивы определяют содержание пьес Андерсена «Новая комната роженицы», самое название которой указывает на ее родство с комедией Гольберга, и одноактной комедии «Первенец», рассказывающей о том, как бесталанный писатель, воспользовавшись отсутствием друга, присвоил себе его пьесу. И здесь использованы некоторые приемы Гольберга.

Антифеодалная направленность характеризует одноактную романтическую драму Андерсена «Королю снится».

При внешнем жанровом разнообразии (романтическая драма, сказка-феерия, бытовая комедия, водевиль, фарс) драматургия Андерсена внутренне очень цельна, она утверждает высокие гуманистические идеи и разоблачает силы, мешающие человеку. С годами усиливается реалистическая и сатирическая направленность пьес Андерсена, и в этом смысле великий сказочник был продолжателем Гольберга и прямым предшественником замечательного художника-реалиста и демократа Й. Гострупа.

Йенс Кристиан Гоструп (1818—1892) в своих пьесах только формально сохраняет верность водевильным формам Гейберга. Творчество Гострупа связано с изображением демократической среды и поднимает на большую художественную высоту популярную в Дании «студенческую комедию», или комедию из студенческой среды, один из прогрессивных жанров национальной литературы. Пьесы Гострупа бичуют общественные пороки. Гоструп — убежденный демократ, он презирует богачей и сочувствует беднякам. Хотя он и не поднимается до отрицания устоев буржуазного общества, но его сатира метко разит филистерство и собственническую мораль. Свободолюбие и патриотизм составляют одну из самых привлекательных черт писателя. К лучшим его пьесам относятся комедии «Учитель и ученики» (1825), «Соседи-визави» (1844), «Воробей в журавлином хороводе» (1846), «Гроза» (1846), «Приключения на прогулке» (1848). Драматургическая деятельность Гострупа продолжалась вплоть до 1880-х годов.

АКТЕРЫ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Датский театр первой половины XIX века по составу актеров был одним из самых блестящих в Европе. На его сцене исполнялись драмы, оперы, водевили, балеты. Зачастую одним и тем же актерам приходилось выступать в произведениях самых различных жанров.

Андерсен вкладывает в уста героя одного из своих романов, только что вернувшегося из Парижа, следующие слова: «Театр здесь, как и там, — самый могущественный орган народной жизни. Наш театр стоит высоко, чрезвычайно высоко, в особенности если вспомнить, в каких многообразных областях проявляется его деятельность. Наш единственный театр должен быть одновременно равен Французской Комедии, Гранд

Опера, театру Водевиль и театру Порт-Сен-Мартен. Те актеры, которые сегодня у нас выступают в трагедиях, завтра будут играть комедию и водевиль. У нас есть таланты, не уступающие лучшим дарованиям Парижа». В другом месте Андерсен, вспоминая 1820-е и 1830-е годы, писал: «Наша датская сцена принадлежала тогда к числу первых в Европе. Ее украшали такие таланты, как Нильсен, Рюге, Фрюдендал, Стаге, Розенкильде, Фистер, г-жа Гейберг и г-жа Нильсен». В то же время Андерсен рассказывает о том, что пьесы крупнейших датских драматургов — Эленшлегера, Гейберга и Герца — были освистаны зрителями.

Возникает странное противоречие: талантливые актеры, своеобразная, интересная драматургия и — более чем неожиданный результат совместных трудов драматургов и актеров. Объяснение заключается в том, что в течение долгого времени существовал разрыв между развитием датской национальной драматургии и первой сцены Дании. Пьесы Эленшлегера не сразу утвердились в репертуаре. В Копенгагенском театре преобладали произведения переводные и художественно малосодержательные, сначала драмы и комедии Ифланда и Коцебу, позднее — водевили Скриба. Национальная драматургия пробивалась на сцену очень медленно. То же происходило и в области музыкального театра. Только начиная с 1820—1830-х годов можно говорить об укреплении союза датской драмы и театра.

Несмотря на устойчивость сценических традиций, особенно в жанре высокой трагедии, появление пьес Эленшлегера не могло не вызвать обновления актерского мастерства; новое содержание, новые образы требовали иных приемов воплощения. Мерный и спокойно-медлительный александрийский стих сменяется порывистым, страстным пятистопным ямбом. Однако Эленшлегер не порывает еще с героикой классицистской трагедии. Его образы величавы и монументальны. Сочетание страстной энергии и мощи, психологической насыщенности и лиризма требовало от актеров отказа от старых приемов. Декламация и статуарность начинают уходить в прошлое, сменяются более правдивыми приемами актерской выразительности.

Самым ярким и сильным актером театра Эленшлегера и даровитым поставщиком его пьес был Йоханн Кристиан Рюге (1780—1842), врач по профессии, пришедший в театр с любительской сцены. В искусстве Рюге неразрывно сочетались классическая монументальность с романтической патетикой. Рюге умел передавать и трагический пафос Эленшлегера и его задумчивый лиризм, взволнованность чувств, обремененную в строгие величавые формы. Лучшими его ролями в репертуаре Эленшлегера были Гакон, Пальнатоке и Старкёдер.

Однако не трагедии Эленшлегера главенствовали в репертуаре Копенгагенского театра. И хотя в этих пьесах выступала вся труппа, высшие ее актерские завоевания связаны не с романтической трагедией, а с комедией, бытовой драмой и водевилем. Такие превосходные и разнообразные актеры, как Фредерик Шварц (1753—1838) и М. Розинг (1756—1818), с наибольшей полнотой проявляли свой талант в комедийном репертуаре, в ролях жанрово-бытового плана. Начиная с XVIII века датский театр был всего сильнее именно в воплощении комедии. Традиции Гольберга театр сохранил и в последующие годы. Среди лучших комедийных актеров датской сцены нужно прежде всего назвать Педера Йоргена Фрюдендаля (1766—1830), Кристена Нимана Розенкильде (1786—1861), Фердинанда Лудвига Линдгрена (1770—1842) — блестящих мастеров жанровой и бытовой комедии, великолепно игравших характерные роли. Эти мастера всегда шли от жизни, не впадая в карикатуру и фарс, и потому, даже исполняя водевили Скриба или сентиментальные драмы Коцебу, создавали реалистические образы.

Большая часть актеров датского театра пришла на сцену из университета: высокий уровень культуры исполнителей определял вдумчивость их работы над ролью. Деятельность Розенкильде и Линдгрена неразрывно связана с постановкой пьес Гейберга, Андерсена, Герца и, конечно, комедий Гольберга.

Лучшие черты датского национального актерского стиля, последовательно реалистического и психологически богатого, представлены в творчестве Иоахима Лудвига Фистера (1807—1896), который в истории датской сцены сыграл роль, подобную роли Щепкина и Мартынова в русском театре. Фистер был преемником Линдгрена, неизмеримо обогатившим традиции своего предшественника. Его искусство отличалось большой простотой и богатством жизненных наблюдений, оно было подлинно демократично. Изумительный мастер перевоплощения, обладавший драгоценным народным юмором, он создавал образы, поражавшие своей правдивостью. Выразительная мимика и интонация, большая пластичность делали его одинаково сильным в комедии и в комической опере. Фистер был непревзойденным истолкователем пьес Гольберга. Вершиной его искусства был образ Йеппе в комедии «Йеппе с горы». С творчеством великого актера неразрывно связано сценическое воплощение современной датской комедии и водевиля. Фистер мастерски передавал созданные для него Гейбергом роли Микеле в «Датчанине в Париже», Балтазара в «Дне сонливца» и Цирлиха в «Апрельских дурачках». Непревзойденным сатирическим шедевром был созданный им образ сухого, унылого и жестокого Минегримма в комедии «Эльфы». Зритель смеялся и ненавидел этого бездуш-

ного педанта. Фистер был актером, чей смех обладал разящей сатирической силой. Но он умел также трогать и волновать зрителей, ибо его искусство раскрывало драму человеческой жизни.

Самой даровитой актрисой датского театра была Юхана Луиза Гейберг (1812—1890), жена драматурга. Она выступала во всех жанрах — от водевиля до романтической трагедии, и современники тщетно пытались определить, где она была выше. По-видимому, все же стихия ее таланта ярче всего проявилась в комедии и романтической драме. В репертуаре этой выдающейся актрисы отражены все этапы развития современной ей датской драматургии — от Эленшлегера до Гейберга, Герца и Андерсена. Она была первой и лучшей исполнительницей ролей Агнеты в «Холме эльфов», Морганы в «Фата Моргана», Иоланты и Рагнгильд. В то же время она превосходно играла роли Марии Стюарт и леди Макбет. Умная, культурная, обладающая большим сценическим обаянием актриса, она умела сочетать непосредственность с упорной работой над ролью. Психологическая содержательность ее сценических созданий восхищала зрителей. Андерсен отдавал ей преимущество перед величайшими актрисами французской сцены. Даже такой суровый и взыскательный художник, принадлежавший к новой эпохе, как Ибсен, высоко ценил ее талант. Он посвятил ей одно из своих лучших стихотворений, знаменитое «Письмо в стихах» (1871), в котором воссоздал облик великой артистки, назвав ее живым олицетворением Дании.

В спектаклях датского театра поражали зрителей превосходная сыгранность и чувство ансамбля. Современники восхищались музыкальной стройностью исполнения пьес Гейберга, Герца и Андерсена. Успеху спектаклей в значительной мере способствовала музыка композиторов Винтера, Кулау, Вейзе. В техническом отношении особенно совершенны были спектакли театра «Казино», в которых главенствовало феерическое начало, мгновенные частые перемены, театральные трюки. Так, в сказочной комедии Андерсена «Дороже жемчуга и золота» домовый, по ходу действия, бросал орех в стену, которая исчезала, открывая бесконечный туннель, из которого появлялся паровоз с железнодорожным вагоном. Часть действия в этой пьесе происходила в корзинке воздушного шара, несущегося над облаками. Сложные технические превращения осуществлялись и в сказочных комедиях Гейберга, например в «Фата Моргана».

Блеску и расцвету датской сцены в первую половину XIX века способствовали также успехи музыкального, главным образом балетного театра, с которым связана деятельность выдающихся хореографов Винченцо Томазелли-Галеотти (1733—1816)

и двух представителей семьи Бурнонвилей — Антуана (1760 — 1843) и его сына Августа (1805—1879). В эту пору датский балет завоевал одно из первых мест в Европе. Г. Х. Андерсен писал в книге «Базар поэта», что датский национальный балет по тонкости, изяществу и поэтичности неизмеримо превосходит современный немецкий и австрийский балет и что хотя в итальянском и французском балете больше танцовщиков и блеска постановок, но это превосходство не относится к самой хореографии.

В. Галеотти, один из талантливейших учеников и последователей сподвижника Глюка, выдающегося итальянского хореографа XVII века Г. Анджолини, стремился синтезировать в своем творчестве завоевания мирового трагедийного пантомимного балета. На протяжении сорока двух лет работы в Копенгагене он не только воспитал замечательную труппу, но и осуществил ряд принципиально важных для развития мировой хореографии спектаклей, в том числе балеты на темы шекспировских трагедий — «Ромео и Джульетта», «Макбет» и др. Он ставил также балеты, проникнутые духом сентиментализма, а также произведения, овеянные романтической героикой, опиравшиеся на скандинавские легенды и предания. Его балет «Лагерта» (1804) с музыкой Шалля был откликом на патриотический подъем, овладевший в ту пору датским обществом. Героика, олицетворявшая собой величие национального характера, была конкретизирована в образе легендарного Рагнара Ландборга, партию которого исполнял А. Бурнонвиль-старший. Характерной особенностью балетов Галеотти было использование вокальных — сольным и хоровых — номеров. Изображая в своих хореографических композициях жизнь многих европейских народов, Галеотти перенес на копенгагенскую сцену балет Анджолини из русской жизни «Казак».

Наиболее талантливым из двух Бурнонвилей был младший — Август, длительное время стоявший во главе датского балета, художник необычайно широкого и яркого дарования. За свою долгую жизнь он осуществил постановку множества балетов — жанровых, мифологических, комедийных, романтических, рисующих жизнь всех эпох и народов. Работавший некоторое время в Петербурге, Бурнонвиль впоследствии поставил в Копенгагене балет из русской жизни «Из Сибири в Москву» на музыку Меллера.

Некоторые балеты Бурнонвиля, связанные с образами датской истории и мифологии, являются как бы запоздалой аналогией трагедиям Эшеншлегера. Иногда хореограф непосредственно переносил на сцену темы и образы датской литературы. Таков его балет «Вольдемар» (по одноименному роману Ингеманна).

Если Эленшлегер написал трагедию «Корреджо», то Бурнон-виль поставил балет «Рафаэль». Образ светлой и праздничной Италии, нарисованный в балетах «Праздник в Альбано», «Неаполь» и др., несомненно навеян романом Андерсена «Импровизатор». Воздействие «Аладдина» Эленшлегера сказалось на балете Бурнонвиля «Абдала». Бурнонвилю принадлежит ряд героических балетов, вдохновленных «Эддой» и скандинавскими легендами: «Валькирия» (музыка Гартмана), «Песнь о Трийме» (музыка Гартмана) и др. Так независимо от Вагнера и притом на балетной сцене впервые появились боги Валгаллы. Бурнонвиль разрабатывал образы национального фольклора, сочетая сказочные и бытовые темы в балетах «Народное предание», «Горная хижина», «Свадебный поезд» и другие, приближаясь к гениальным сказкам Андерсена.

Менее значительны были достижения датской национальной оперы, хотя и здесь следует назвать произведения композиторов Ф. Кулау, К. Вейзе, И. Гартмана. Значительное участие в развитии оперного искусства своей родины сыграл Андерсен, бывший одним из самых плодовитых либреттистов. В союзе с ним Гартман создал замечательную народную оперу «Маленькая Кристен», обошедшую все скандинавские сцены.

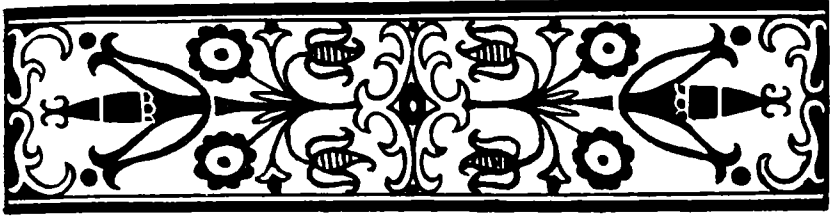
Так в разных областях — в драме, в балете и опере — формировались элементы национального театрального искусства Дании. Высший расцвет скандинавского театра наступил во второй половине XIX века, когда север выдвинул одного из величайших драматургов мира — Генрика Ибсена.





ИЛЬСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Подавление восстания Т. Костюшко (1794) повело к полной ликвидации Речи Посполитой как самостоятельного государства. В октябре 1795 года Пруссией, Австрией и Россией был подписан акт раздела, а в ноябре Станислав Понятовский подписал акт об отречении от польского престола. По третьему разделу к России отошли Курляндия, Литва, Белоруссия и Волынь, основные же польские земли были захвачены Пруссией и Австрией. Ликвидация польского государства поставила польский народ в условия тяжелого национального гнета и вызвала с его стороны сильное сопротивление, выразившееся в широком развитии национально-освободительного движения.

Наиболее тяжелым было положение польских земель, оказавшихся под властью Пруссии, которая активно взялась за онемечивание присоединенных областей. Сюда было направлено огромное количество прусских чиновников. В управлении и судопроизводстве был введен немецкий язык. Пруссия усиленно колонизировала захваченные области, скупая польские помещичьи земли и поселяя на них немецких колонистов. По отношению к шляхте немцы выработали определенную систему. Они старались ее морально разложить, содействуя организации всевозможных клубов и кружков, преследовавших единственную цель — развлечение. Это было нужно немцам для того, чтобы отвлечь поляков от общественно-политической деятельности. Немцы поощряли кутежи и разврат, чтобы заставить поляков разоряться и продавать поместья, которые затем скупались немцами за бесценок.

Австрия, к которой по разделу отошла Галиция, стремилась выжать из этой области побольше доходов. Австрийцы всячески старались помешать развитию польской культуры. Польский язык в школах и административных учреждениях постепенно вытеснялся немецким. Стремясь упрочить свое положение, австрийские власти разжигали национальную рознь между польским и украинским крестьянством, населявшим Галицию.

Одним из наиболее значительных исторических событий начала XIX века были наполеоновские войны; они не могли не отразиться на судьбе разделенной Польши. Во время мирных переговоров в Тильзите (1807) Наполеон и Александр I заключили соглашение об образовании независимого Варшавского княжества, созданного из части польских земель, захваченных Пруссией. Независимость княжества была иллюзорной, но эта иллюзия сыграла для поляков большую роль, возбудив надежды на восстановление самостоятельного польского государства.

Эти надежды были разрушены Венским конгрессом, который подтвердил в 1815 году разделение страны между тремя державами. По трактатам конгресса большая часть Варшавского княжества была присоединена к России и составила Царство Польское. В ноябре 1815 года Александр I подписал конституцию Царства Польского, которая устанавливала его нераздельную связь с Российской империей. Вся полнота исполнительной власти принадлежала здесь русскому царю, а законодательную власть он должен был осуществлять вместе с сеймом, состоявшим из двух палат — сената и посольской палаты.

Русское правительство, в отличие от прусского и австрийского, на первых порах признавало культурную самостоятельность Царства Польского. Все административные должности занимали здесь поляки. В школах преподавание велось на польском языке. В административных сношениях внутри Царства Польского употреблялся польский язык, а для сношений с Петербургом пользовались общеевропейским дипломатическим языком — французским. Все это должно было подчеркивать национальную самостоятельность Польши. Однако за этим скрывалось стремление царской России привлечь поляков на свою сторону и обезвредить Польшу, как потенциально враждебного соседа, чтобы потом слить ее с другими частями Российской империи.

Большинство шляхетского общества с удовлетворением приняло конституцию 1815 года. Но самодурство великого князя Константина, назначенного главнокомандующим польской армией, и антипольская деятельность сенатора Новосильцева, комиссара при административном совете, заставляли опасаться нарушений этой конституции.

Постепенно усиливающаяся реакционная политика царизма оживила национально-освободительное движение, во главе которого стояли либерально-шляхетские и буржуазные круги. В 1816 году возникают тайные студенческие общества в Варшавском и Виленском университетах и тайные организации среди офицеров польской армии. В мае 1821 года было организовано Патриотическое общество, установившее связи с русскими декабристами. В 1828 году в Варшаве возникло тайное военное общество в офицерской школе подхорунжих. Участники этого общества предполагали убить Николая I во время его коронации, после чего должно было последовать вооруженное выступление. Так началась подготовка к восстанию, которое вспыхнуло в Варшаве в ноябре 1830 года.

В период, предшествовавший восстанию, в Польше отчетливо намечалась расстановка общественных сил. Если польские демократические круги считали неизбежной вооруженную борьбу с царизмом, то представители земельной аристократии и крупной буржуазии надеялись договориться с Николаем I о восстановлении конституции 1815 года. При всех тактических разногласиях между отдельными группами землевладельцев все они держались общей классовой политики по отношению к крестьянству: крестьяне должны были оставаться в кабале у помещиков, а проведение аграрной реформы откладывалось до получения Польшей независимости. Такая политика не могла привлечь к революционному движению крестьянские массы.

Восстание началось в Варшаве в школе подхорунжих и в польских воинских частях. Его основными деятелями были молодые офицеры варшавского гарнизона, к которым присоединились ремесленники, мелкая буржуазия, интеллигенция и учащая молодежь. Восстание возглавил генерал Хлопицкий, бывший участник восстания Костюшко.

Восстание быстро охватило все Царство Польское и вызвало живой отклик в австрийской и прусской частях Польши, но в конечном счете было подавлено. 8 сентября 1831 года был подписан акт о капитуляции Варшавы.

Главной причиной неудачи восстания было нежелание господствующего класса отказаться от своих феодальных привилегий. По словам Ф. Энгельса, «в 1830 г. господствующий класс в Польше оказался настолько же эгоистичным, ограниченным и трусливым в законодательном собрании, насколько самоотверженным, полным энтузиазма и мужества был он на поле битвы»¹.

«Восстание 1830 года, — продолжает Энгельс, — не было ни национальной революцией (оно оставило за бортом три четвер-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 491.

ти Польши), ни социальной или политической революцией; оно ничего не изменяло во внутреннем положении народа; это была консервативная революция»¹.

Восстание было подавлено потому, что оно оказалось не в состоянии разрешить основную социальную проблему — освобождение крестьян от крепостной зависимости и наделение их землей. Революционно-демократические элементы в Царстве Польском были слишком слабы, и руководство восстанием оставалось в руках шляхты, которая и привела его к крушению. В письме к Ф. Лассалю от 19 апреля 1859 года К. Маркс замечает, что революционные деятели из среды польского дворянства «стали, с одной стороны, проводниками современных идей, а с другой стороны, на деле представляли интересы реакционного класса»². Основная же масса крестьянства оставалась в стороне от движения и неохотно давала рекрутов для повстанческой армии. Характерно, что, когда восстание перекинулось в Литву, крестьяне ловили участвовавших в восстании шляхтичей и передавали их русским властям.

После падения Варшавы родину покинули вместе с частями польского войска многие гражданские участники восстания. В результате развитие польской культуры после 1831 года на долгое время как бы раздваивается. Теперь приходится отличать культуру Царства Польского и Галиции от культуры польской эмиграции («выходства»), центром которой был Париж. В эмиграции протекает деятельность основных представителей польского романтизма.

После разгрома восстания 1830—1831 годов начался длительный период репрессий против польского народа. Паскевич, назначенный наместником Царства Польского, главное внимание направил на подавление малейших проявлений национально-освободительной борьбы. Царское правительство стремилось теперь ликвидировать все проявления национального чувства и национальной самостоятельности. Николай I отменил конституцию 1815 года, вместо которой ввел в 1832 году «Органический статут Царства Польского», уничтоживший существование сейма и польского войска. Воеводства были преобразованы в губернии. Правительство закрыло университеты в Варшаве и Вильно, а также Кременецкий лицей. Была введена строжайшая цензура, запрещавшая печатать произведения Мицкевича, Словацкого и Лелевеля. Все эти мероприятия русского самодержавия нашли поддержку со стороны Австрии и Пруссии, проводивших усиленную германизацию польских земель.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 492.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, стр. 484.

Однако, несмотря на все репрессии, проводившиеся на территории Польши, национально-освободительное движение не прекращалось. В первые годы после поражения восстания оно развивалось в среде эмиграции, сосредоточившейся во Франции. Там развернулась острая идеологическая борьба между консервативно-монархической группировкой, выступавшей против всяких социальных реформ, и Демократическим обществом, провозгласившим лозунг социально-политической революции. Основной целью Демократического общества было привлечь польское крестьянство к борьбе за независимость. На польских землях в это время образовалась целая сеть тайных организаций, получивших наибольшее распространение в Галиции.

Если в первые годы после восстания ведущая роль принадлежала эмиграции, то к концу 1830-х годов положение изменилось. Оторванные от родины, эмигранты поддавались мистическим настроениям. Маркс и Энгельс писали в 1848 году: «Не эмигрировавшие поляки гораздо больше восприняли общеевропейскую культуру, гораздо лучше познали потребности Польши, где постоянно жили, чем почти вся польская эмиграция... Польша сама была наилучшей школой для изучения того, что нужно Польше»¹. Этим объясняется переход ведущей роли в развертывании борьбы за национальное освобождение к революционным демократам в самой Польше.

Среди тайных патриотических организаций видное место занимал Союз польского народа (1839), центр которого находился в Варшаве. Одним из наиболее деятельных членов союза был Эдвард Дембовский (1822—1846), революционно-демократическое мировоззрение которого сформировалось в 1840-х годах. Дембовский и Мицкевич создали теоретическую основу польского революционного романтизма, выдвинув проблему народности в искусстве. Дембовским были написаны работы «О драме в современной польской литературе» (1843) и «Очерк истории польской литературы» (1845), где автор ставил задачей «осветить идейное развитие литературы в сопоставлении и связи с политической историей народа, дать оценку писателям и их произведениям с точки зрения их политического значения и влияния на общественную жизнь». Как политический деятель Дембовский выступал с революционно-демократической программой, оказавшей большое влияние на интеллигенцию, рабочих и ремесленников.

Независимо от Союза польского народа возникла революционная организация, возглавляемая Петром Сцегенным (1800—1890). Сельский ксендз, вышедший из крестьянской семьи, он

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 5, стр. 381.

облекал свои революционные и демократические убеждения в религиозно-этическую форму, облегчавшую ему сближение с крестьянством. Свою программу Сцегенный изложил в форме якобы папской буллы к польскому крестьянству (1843). Он призывал к классовой борьбе, утверждал идею солидарности трудящихся разных народов. Он писал: «В будущей войне польские и русские крестьяне и горожане станут на одной стороне, а польские и русские паны и короли — на другой стороне. Крестьяне будут стрелять не в крестьян, а в панов». Эти идеи антифеодальной борьбы получили широкое распространение в народе.

Революционное движение развивалось также в прусской и австрийской частях Польши. В Познани возникла революционная организация под названием «Союз плебеев» (1842), в Галиции острота классового антагонизма между крестьянами и помещиками придавала деятельности тайных организаций большую решительность и целеустремленность.

1840-е годы были временем обострения антагонизма между крестьянством и шляхтой на разделенных польских землях. Все более отчетливо проявлялось различие ориентаций демократических кругов польского народа и его шляхетско-аристократической верхушки, стремившейся сохранить свое влияние и искавшей поддержки у соответствующих правителей.

Крестьянское восстание в Галиции 1846 года, разрозненные восстания крестьян в Царстве Польском, неудавшееся восстание в княжестве Познанском, назначенное на февраль 1846 года, — все это свидетельствовало о начале буржуазной революции в Польше. Сложность задач, стоявших перед польским народом, раздробленным между тремя государствами, приводила к тесному переплетению в буржуазной революции антифеодального и национально-освободительного движения. Буржуазная революция в Польше имела форму отдельных революционных выступлений, происходивших в течение 1846—1864 годов и отличавшихся разной степенью вовлечения в революционное движение народных масс.

Революционные события 1848 года, происходившие в большинстве стран Западной Европы, нашли живой отклик в польских землях и вызвали еще большее обострение национально-освободительного движения. С особенной силой оно проявилось в Царстве Польском — наиболее передовой в экономическом отношении части Польши.

Уже в 1830-х и 1840-х годах начинается расслоение шляхты, вызванное развитием капиталистических отношений. Выходцы из среды обедневшей шляхты образуют польскую разночинную интеллигенцию, находившуюся под различными идейными влия-

ниями. Одним из источников этих влияний была польская эмиграция, знакомившая Польшу с утопическим социализмом и с научным социализмом К. Маркса и Ф. Энгельса.

Очень важную роль сыграло также усвоение поляками идей русских революционных демократов. После закрытия польских университетов польская молодежь устремилась в университеты Киева, Москвы, Петербурга. Здесь в студенческих кружках поляки знакомились со взглядами русских революционных демократов. Огромное влияние оказывал А. И. Герцен, постоянно выступавший за свободу и независимость Польши и доказывавший, что ее невозможно достичь без освобождения крестьян. На необходимости разрешения аграрного вопроса в Польше настаивал и Н. Г. Чернышевский, пропагандировавший идею революционного союза русского, украинского и польского крестьянства. Влияние передовой русской общественной мысли было наиболее значительным. Из среды польских интеллигентов, получивших образование в русских университетах, вышли самые последовательные борцы за свободу польского народа. Углубление кризиса крепостнических отношений в результате поражения царской России в Крымской войне дало новый толчок развитию освободительного движения.

Усилилось антифеодалное движение польских крестьян. Нарастание революционной ситуации в самой России заставило царя Александра II пойти на некоторые уступки. Был подписан манифест об амнистии ссыльным и эмигрантам, было разрешено издать в Варшаве некоторые произведения Мицкевича. В 1861 году — восстановлен государственный совет Царства Польского, открыт Варшавский университет (под названием Главная школа).

Но остановить революционное движение царскому правительству не удалось. В 1861 году в Польше начались широкие крестьянские волнения. К ним присоединилось движение городских рабочих, ремесленников, мелкой буржуазии, шляхты. В январе 1863 года вспыхнуло восстание. Изданный руководителями восстания манифест призывал народ к борьбе за независимость и за наделение крестьян землей. Разрешение аграрного вопроса мыслилось в форме выгодной для помещиков и исключавшей активное участие крестьян в освободительной борьбе. Однако расчеты руководителей восстания на союз с помещиками не оправдались. Восстание распалось на ряд разрозненных выступлений отдельных партизанских отрядов и в 1864 году было подавлено. Оно явилось последним выступлением, в котором шляхта играла руководящую роль.

После разгрома восстания начался длительный период террора, осуществляемого наместником графом Бергом, а также пресловутым Муравьевым-вешателем. Все особые учреждения

Царства Польского были уничтожены и заменены учреждениями общеимперского типа, поляки были устранены из административного аппарата, а делопроизводство переведено на русский язык. И все же в результате восстания царское правительство вынуждено было в 1864 году провести в Польше аграрную реформу, отменить крепостное право, наделить крестьян землей без выкупа, учредить земскую общину — гмину, отменить судебные права помещиков.

Эта аграрная реформа способствовала капиталистическому развитию сельского хозяйства. Она обусловила пополнение рабочего класса, послужив толчком к дальнейшему росту промышленного производства и к укреплению в стране капиталистических отношений.

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР 1800—1830 ГОДОВ

Разносторонняя деятельность В. Богуславского разрешила в основном проблему создания национального репертуара и проблеме подготовки профессиональных актерских кадров. Укрепление положения польского театра происходило в течение сложного в общественно-политическом отношении периода между третьим разделом 1795 года и восстанием 1830 года. В это время польский театр стал прочным, жизнеспособным организмом, развитие которого было затем нарушено ноябрьским восстанием и последовавшим за ним длительным периодом реакции.

Когда в 1799 году Богуславский возвратился в Варшаву, с ним вместе приехал композитор Иосиф Эльснер. Вскоре они поделили между собой руководство варшавским театром: Богуславский сосредоточил внимание на театре драматическом, Эльснер стал во главе музыкального театра.

В 1814 году Богуславский передал руководство театром своему зятю Людвигу Осинскому (1775—1838), литературному критику и переводчику, профессору польской литературы в Варшавском университете. Осинский был убежденным сторонником французского классицизма, переводчиком «Сида» Корнеля (1801). Он обращал большое внимание на литературную сторону переводных и оригинальных пьес. Однако Осинскому были чужды интересы национального театра, которыми так дорожил Богуславский. Иностранный репертуар он предпочитал польскому. При Осинском театр постепенно утрачивает то общественно-политическое значение, какое придал ему Богуславский. Но общественный подъем перед восстанием 1830 года побудил театр больше внимания уделять национальному репертуару и ставить

переводные пьесы, связанные с демократической театральной культурой. В конце 1820-х годов шумный успех имели постановки комедий А. Фредро «Дамы и гусары» и Ф. Раймунда «Крестьянин-миллионер». В 1830 году была возобновлена музыкальная комедия Богуславского «Краковцы и горы», поставлены «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера и запрещенная ранее опера Д. Обера «Немая из Портичи». Труппа в этот период состоит в основном из воспитанников Богуславского и учеников созданной им школы. К руководству театром в 1827 году приходит актер, драматург и переводчик Людвик Дмушевский, начавший свою деятельность под руководством Богуславского.

В начале 1829 года в Варшаву прибыла из провинции другая труппа, руководимая Юзефом Милевским. Ее спектакли имели большой успех, показавший потребность во втором польском театре. В результате на основе труппы Милевского был создан в Варшаве Театр Розмаитости (Rozmaitosci — Разнообразия), открывшийся в сентябре 1829 года и находившийся в ведении дирекции Национального театра.

Оживление общественно-политической жизни в конце XVIII века вызвало интерес к социальным и политическим проблемам. Организованное в Варшаве Общество друзей науки (1800) стало центром, объединявшим прогрессивных писателей и публицистов, различных по своим политическим взглядам. В польском обществе распространяются философские идеи Вольтера, Руссо и энциклопедистов. Драматургов привлекает просветительский классицизм Вольтера. Во французских трагедиях поляки в начале XIX века видели изображение гражданских добродетелей, преданности и любви к отчизне. Такая драматургия была созвучна настроениям прогрессивных кругов польского общества, и потому естественным было утверждение в Польше классицистских тенденций, получивших название варшавского классицизма. Польский шляхетский классицизм, возникший после раздела Польши и культивируемый в варшавском Обществе друзей науки, отнюдь не был подражанием французским образцам, напротив, для него было типично критическое восприятие их.

Для варшавского классицизма характерно обращение к национально-историческим сюжетам. В то время как классицисты XVIII века, в точности следуя традициям, выводили античных героев, иногда прикрывая античным костюмом польского шляхтича, в начале XIX века в классицистской форме разрабатываются уже не античные, а национальные сюжеты. Однако классицистская трагедия не получила большого развития в Польше первой четверти XIX века.

Только одна трагедия этого времени выделяется своими

художественными достоинствами и идейным содержанием. Это «Барбара Радзивилл» Фелинского.

Алоизий Фелинский (1771—1820) был сыном луцкого земского судьи. Живя в деревне, он усердно изучал французскую литературу, особенно произведения Вольтера и Руссо. Уже в пятнадцатилетнем возрасте он начал писать стихи. В 1811 году им была закончена и отправлена в Варшаву на суд друзей трагедия в стихах «Барбара Радзивилл». Еще до ее опубликования и постановки на сцене в 1817 году трагедия вызвала восторженные отзывы критики и друзей автора. На сцене она прошла с необычайным успехом.

Трагедия привлекала зрителей своим патриотическим пафосом. На сцене действовали люди, напоминавшие о славном прошлом страны. Король Сигизмунд-Август был изображен отважным воином, неизменно благородным, верным в любви, твердым в своих решениях. Королева Барбара являла образец любящей жены, готовой на жертву ради блага народа. В трагедии подчеркивалось, что чувства национальные должны быть выше личных. Зрителей волновала драматичность сюжета, противопоставление благородному королю его матери, итальянки Боны Сфорца, и магнатов, добивавшихся от него согласия на развод с Барбарой и на новый брак с Екатериной Австрийской. В духе новой морали звучал ответ короля своей матери, в котором он защищал свое чувство и проклинал «гнусную науку царедворцев». Трагедия не лишена риторичности, но прекрасной язык, звучные стихи и, главное, мысли, волновавшие современников, заставляли забывать о некоторой условности и схематичности в обрисовке ее характеров.

Фелинский строго выдержал в своей трагедии классицистские единства, не нарушая правдоподобия. И вместе с тем «Барбара Радзивилл» показывает, что польский классицизм начала XIX века был явлением самобытным, отражавшим настроения польской шляхты. По своим убеждениям Фелинский принадлежал к консервативной шляхте; его основной целью было укрепление моральных устоев и развитие просвещения в шляхетской среде.

Самобытность польской классицистской трагедии сказывалась не только в использовании национальных сюжетов. Драматурги ставили в ней вопросы об обязанностях монарха, о патриотизме. В их пьесах находили отражение недовольство и протест против поведения части польской аристократии, ставшей своей личные интересы выше интересов общественных. Поэтому польская классицистская драматургия начала XIX века отражала общие принципы польского Просвещения и имела прогрессивное значение для своего времени.

Варшавские классицисты не ограничивались созданием драматических произведений. Они вели борьбу за театр, стремясь сделать его проводником своих взглядов. Эта борьба за театр привела к появлению польской театральной критики. В варшавских аристократических салонах часто проводились обсуждения спектаклей; результаты этих обсуждений стали появляться в 1814—1819 годах в «Газете Варшавской» в виде театральных рецензий, подписанных шифрами «X» или «XX». Эти «иксы» и были создателями польской театральной критики.

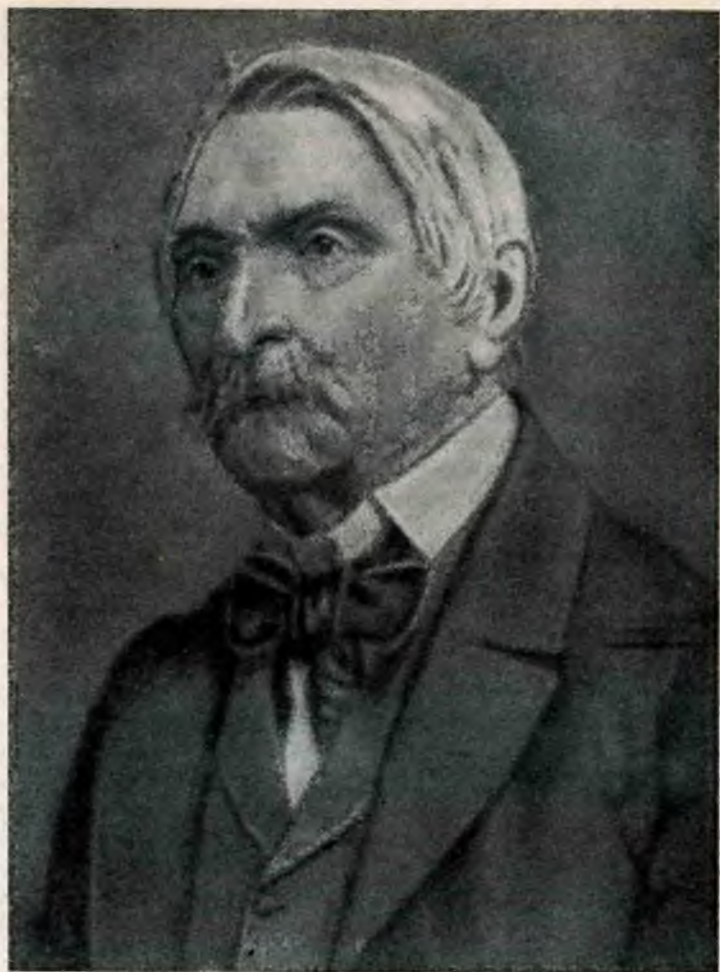
ФРЕДРО

Одновременно с классицистской драматургией начинает развиваться в первой трети XIX века драматургия с отчетливо выраженными реалистическими тенденциями. Подлинным создателем польской реалистической оригинальной драматургии, и в частности национальной польской комедии, был Александр Фредро (1793—1876).

Фредро принадлежал к старой польской аристократии. Уроженец Галиции, он провел детство в родовом поместье отца, где получил беспорядочное домашнее образование. В воспитании молодого Фредро сказывалась характерная для того времени французomania — с детства он владел французским языком, и в произведениях его часто встречаются галлицизмы. Здесь же, в доме отца, он сталкивался с представителями старосветской шляхты, которую позднее так живо изображал в своих комедиях.

Большое влияние на развитие патриотического чувства Фредро оказали волнующие рассказы бывших участников восстания Костюшко. В 1809 году, когда войска Юзефа Понятовского, маршала наполеоновской армии, вошли в Галицию, охваченный патриотическим порывом Фредро вступил в уланских полк. В 1812 году он участвовал в походе Наполеона в Россию, едва не погиб при переправе через Березину, в Вильно заболел тифом и оказался в русском плену. При содействии друзей ему удалось в 1813 году бежать из плена, переодевшись в крестьянское платье. Выздоровев, Фредро возвратился на военную службу и участвовал в битве под Лейпцигом.

После отречения Наполеона, на которого польская шляхта до самого конца возлагала надежды как на восстановителя независимой Польши, военная служба потеряла для Фредро всякий смысл. Однако служебные формальности заставили его пробыть еще около трех месяцев в Париже; здесь он усердно посещал театр, который, по его словам, произвел на него неопи-



Александр Фредро

суемое впечатление. Особенно захватывало его исполнение французских комедий и водевилей.

Фредро вышел в отставку в 1814 году, а в 1815 году написал свою первую комедию «Интрига на скорую руку». Она была поставлена на сцене Львовского театра (без имени автора), но успеха не имела. Впоследствии Фредро переделал ее в музыкальную комедию «Новый Дон-Кихот» (1822).

С 1817 года Фредро поселяется в деревне и здесь серьезно занимается самообразованием и литературной деятельностью. В 1818 году он пишет первую комедию, которую признает достойной напечатания, — «Пан Гельдхаб». Опасаясь австрийской цензуры, так как в комедии изображалась жизнь немецких поселенцев в Польше, Фредро отправил ее в Варшаву. Она была поставлена с большим успехом на варшавской сцене в 1821 году. Успех комедии, а также поступавшие к нему из Варшавы и Львова запросы на новые пьесы ободрили автора. Он пишет с 1818 по 1835 год двадцать одну комедию, которые пользуются неизменным успехом и занимают прочное место в репертуаре польского театра.

В 1835 году в журнале «Краковские научные записки» появилась критическая статья участника восстания 1830 года романтика Северина Гощинского «Новая эпоха польской поэзии». В этой довольно резкой статье Гощинский разбирает и комедии Фредро. Признавая остроумие и веселость его комедий, легкость стиха, а также «несколько мест, достойных знаменитого писателя», Гощинский обвинял Фредро в «космополитизме, в безнравственности, низменности чувств» и утверждал, что Фредро в своем творчестве не национален, что его комедии не народны.

В этой полемической статье Гощинский выступал против Фредро с позиций демократической группы, считавшей, что главной силой в революционном движении должно быть крестьянство. Он считал Фредро, пользовавшегося большой популярностью среди магнатов, представителем реакционной помещичьей партии. И действительно, реакционная шляхта зачастую использовала пьесы Фредро в качестве идеологического оружия, истолковывая их как защиту шляхетских привилегий и традиций.

Почти одновременно со статьей Гощинского была напечатана статья реакционного романтика Винcentия Поля «Театр и Александр Фредро», который усматривал в комедиях Фредро восхваление шляхты, ее традиций и обычаев, иначе говоря, отождествлял идеалы изображаемой в комедиях Фредро и осмеиваемой им шляхты с идеалами самого драматурга.

Своеобразным ответом на эти статьи явился изданный Фредро в 1838 году пятый том его комедий, включавший такие замечательные пьесы, как «Мечь» и «Пожизненная рента». Однако эта книга не вызвала никакого выступления в защиту популярного драматурга, после чего Фредро принял решение замолчать. Правда, после девятнадцати лет молчания он снова взялся за перо и написал еще семнадцать пьес, которые были опубликованы только после его смерти. Однако из этих пьес лишь очень немногие удержались в репертуаре. Написанные в

старой манере, сложившейся в период до ноябрьского восстания, они попадали на сцену в такое время, когда совершенно изменились требования, предъявляемые к театру и драматургии.

Поэтому, говоря о Фредро и о значении его творчества, приходится иметь в виду главным образом комедии, написанные им до 1835 года. Именно в этих пьесах Фредро явился подлинным создателем польской национальной комедии.

Фредро хорошо знал родную Галицию, умел наблюдать жизнь и использовать эти наблюдения. В своих комедиях он дает живое, непосредственное изображение быта различных групп польского шляхетского общества, рисует галерею портретов помещиков, представителей старой шляхты, польского офицерства, почтенных и смешных помещиц, веселых и бойких служанок. Все эти персонажи выступают в необычайно действенных сценах и ситуациях, вызывающих смех. Фредро хорошо чувствовал сцену, ее возможности, ее требования. Он обладал прирожденным даром драматурга, и у него не найдется ни одной пьесы, которая была бы несценичной. Все они рассчитаны не на чтение, а на представление, сюжеты их всегда динамичны, характеры героев раскрываются не столько в диалогах, сколько в действии.

Фредро часто называют «польским Мольером». Не подлежит сомнению, что Фредро учился у Мольера мастерству построения комедии, живости языка и диалога, яркой сценичности ситуаций. Но, используя внешние приемы французской комедии, Фредро в своем творчестве никогда не был подражателем. Все его комедии построены на национальном материале, на непосредственном наблюдении польской действительности. В комедиях Фредро можно найти отклики на многие явления общественной жизни Польши. В этом отношении он был продолжателем того направления в польской драматургии, какое было намечено его предшественниками, особенно Заблочким. Хотя по своему происхождению и по окружавшей его среде Фредро принадлежал к крупной шляхте, все же нельзя признать правильной оценку, данную ему Гошчинским и Полем. Если Фредро и не понимал некоторых социальных противоречий своего времени, все же он был безусловно далек от идеологии той старосветской шляхты, которую изображал в своих комедиях. Тенденциозная критика сильно исказила подлинное лицо драматурга, который всегда был художником-реалистом.

Черты реализма проявляются уже в комедии «Пан Гельдхав» (1818). Герой комедии типичен для своего времени. Это человек, которому чужды польские национальные интересы. Он занят исключительно сколачиванием капитала и всячески стремится втереться в ряды аристократии, выдав свою дочь замуж за князя. Гельдхав — богатый немец-мещанин, составивший большое

состояние на поставках гнилого овса и испорченной муки в армию во времена наполеоновских войн. Он так занят спекуляциями, что у него нет ни времени, ни желания заняться своим образованием. Он может тратить большие деньги, чтобы пустить пыль в глаза и показать свое богатство, но, по существу, он остается скрягой. Принимая двух-трех гостей, он выставляет на стол все серебро и в то же время приказывает лакею сливать в одну бутылку остатки вина и по счету сдавать ему огарки свечей. Гельдхаб — тип, выхваченный из жизни; таких людей Фредро мог наблюдать в большом количестве среди живших во Львове немцев. Другая центральная фигура пьесы — разоряющийся князь Родослав — знаменует разложение феодального дворянства, его циничную погоню за деньгами. Интересен также образ Флоры, дочери Гельдхаба, мечтающей о княжеском титуле и о блестящей жизни в варшавских салонах.

Хотя Фредро любил добродушно смеяться над своими героями, за веселостью его комедий можно увидеть острый и дерзкий по своему реализму памфлет. Такова одна из лучших комедий Фредро «Муж и жена» (1820). Хорошее знание жизни и нравов львовского «высшего света» позволили автору нарисовать живую картину морального разложения крупной шляхты. В этой комедии раскрывается семейная жизнь польской аристократии. В ней всего четыре действующих лица — муж, жена, любовник и горничная. Каждый образ, каждая ситуация облачают моральный упадок аристократической семьи. Муж изменяет жене с ее горничной, жена изменяет мужу с его ближайшим другом, горничная отбивает у своей хозяйки любовника, а затем бросает его ради ее мужа и своего хозяина. Фредро показывает себя мастером блестящего диалога и острых сценических положений.

Постановка комедии во Львове (1822) и в Варшаве (1823) вызвала отрицательные отклики современников, понявших, что пьеса несет острую сатиру, направленную против господствующего класса. Поэтому в течение долгого времени эта блестящая комедия Фредро крайне редко появлялась на сцене и только в театрах народно-демократической Польши прочно вошла в репертуар.

В комедии «Иностранщина» (1822) Фредро высмеивает распространенное в польском обществе пристрастие ко всему иностранному и пренебрежение своим, национальным. Патриотическое чувство автора возмущает и галломания и англомания, в конце пьесы он заставляет старика Радостя, который страдал англоманией, признать, что «чужое ни черта не стоит, а лучше всего — свое!», а патриотически настроенный Эдислав подтверждает, что «чужие края приятны, но отчизна милее».

Фредро вполне сознательно отвергает все, что противоречит интересам его родины, хотя эти интересы и понимаются им довольно ограниченно, с шляхетских позиций.

Даже в пьесах, рассчитанных прежде всего на смех зрителей, проявляется стремление Фредро обличить пустоту и карикатурность людей и жизни. Так, несомненные элементы общественной сатиры содержатся и в такой веселой популярной комедии Фредро, как «Дамы и гусары» (1825).

В комедии с большим блеском раскрывается умение Фредро постоянно находить для своих героев острые комические ситуации. Действие комедии, хотя и ограниченное единством времени и места, развивается стремительно. Несмотря на то, что Фредро больше всего интересуют сценические положения, характеры в его пьесе очерчены живо, с юмором. В ней действуют живые люди, несколько водевильно подчеркнутые в соответствии с водевильностью сюжета. Действие происходит в имении старого гусарского майора, где он с несколькими друзьями-однополчанами проводит отпуск и куда неожиданно приезжают три его сестры, «одна другой старше и толще», и племянница. В этой веселой, забавной комедии, рассказывающей о том, как старые гусары один за другим неожиданно влюбляются и сдают свои позиции убежденных холостяков и женоненавистников, с особой яркостью проявился присущий Фредро дар нравописателя. Свежесть, лиризм, точность жизненных наблюдений, умение с блестящим юмором воспроизвести реальные черты уходящего в прошлое старого польского помещичьего уклада жизни и высмеять его нелепость придают комедии «Дамы и гусары» неувядающую прелесть. Недаром она до наших дней держится в репертуаре польского театра и является частым гостем на советской сцене.

Обличительная позиция Фредро в большей или меньшей степени сказывается во многих его произведениях. Это заставляет отказаться от характеристики его как наблюдателя, объективистски, без всякой оценки, зарисовывающего явления окружающей его жизни.

Особенно яркий отклик на политическую жизнь страны Фредро дает в комедии «Караул, что творится!» (1826). Она переполнена намеками на охватившее польское общество подавленное настроение, на произвол властей, на преследование национальной мысли и патриотических обществ. По замыслу автора, эта пьеса — политический памфлет в аллегорической форме. «Три старые бабы», господствующие в местечке Осеке над мужским населением, символизируют три поделавших Польшу государства, а под Осеком, где происходит действие и где теперь «хуже, чем в аду», автор подразумевает всю Польшу. Совершен-

но естественно, что при существовавшем положении вещей аллегория должна была быть замаскирована, и Фредро придал своей комедии мнимо исторический характер («действие происходит сто лет назад»), развернув действие ее в старопольской обстановке. Несмотря на это, в Варшаве пьеса совсем не была разрешена к постановке, а во Львове она была поставлена лишь в 1835 году, когда многие политические намеки уже утратили свою актуальность.

Одна из лучших комедий Фредро — «Девичьи обеты, или Магнетизм сердца» — написана в 1826—1827 годах, но окончательно отделана в 1833 году. С большим мастерством нарисованы в комедии образы двух девушек — активной, волевой Клары и нежной, пассивной Анели.

Клара, побуждаемая пренебрежением к мужчинам, уговаривает свою подругу Анелю также дать обет не выходить замуж. Но в поместье, где живут девушки, приезжают двое молодых людей, один из которых, Густав, необычайно изобретателен и предприимчив. Оба юноши влюбляются в девушек, и действие комедии сводится к их разнообразным уловкам, имеющим целью заставить Клару и Анелю отказаться от своих обетов. Благодаря активности Густава обеты в конце концов нарушаются, и комедия заканчивается двумя помолвками. Эта искрящаяся весельем комедия является наиболее жизнерадостным из всех произведений Фредро.

Между тем в Польше назревали крупные события, на которые Фредро не мог не откликнуться. Когда в Варшаве началось ноябрьское восстание 1830 года, Фредро развил в Галиции активную деятельность. Он работал в тайном общественном комитете, занимался пересылкой повстанцам оружия, снаряжения и денег, но непосредственного участия в вооруженной борьбе не принимал. Начавшаяся в 1831 году в Галиции эпидемия холеры заставила его увезти семью в Вену. Здесь он получил известие о падении Варшавы.

После 1832 года были написаны наиболее значительные и зрелые комедии Фредро «Пан Йовяльский» (1832), «Месь» (1834), «Тетушка» (1834) и «Пожизненная рента» (1835). Одна из этих комедий, «Тетушка», была непосредственным откликом на современные политические события: здесь изображается положение политического эмигранта, живущего под постоянной угрозой ареста.

Во время восстания 1830—1831 годов Фредро был свидетелем полного равнодушия, с каким часть шляхты относилась к этому трагическому для Польши событию. Воплощением такого спокойного, невозмутимого существования и является главный герой комедии «Пан Йовяльский». Если сейчас Йовяльский —

только комическая фигура, заставляющая зрителя смеяться над его непоколебимым спокойствием и над способностью по всякому поводу вспоминать подходящую поговорку или пословицу, то в 1832 году этот образ был негодующим протестом драматурга-патриота, умевшего смехом прикрывать свою глубокую скорбь. Йовяльский — фигура очень типическая. Для него личные, эгоистические интересы выше интересов национальных. Ему нет никакого дела до трагедии, которую переживает родина, поскольку происходящие события его непосредственно не затрагивают. Фредро издевался над такими обломками старого патриархального быта. Он язвительно обличал пустое тщеславие и словесный эгоизм шляхетства, его полное равнодушие ко всяким общественным делам.

Такое же сатирическое изображение старого быта — в комедии «Мечь», невольно вызывающей в памяти повесть Гоголя о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Двух соседей, кравчего Раптусевича и стряпчего Мильчека, разделяет жестокая вражда, возникшая из-за клочка земли. Воинственный Раптусевич готов убить своего соседа на поединке, а мирный Мильчек мечтает упрятать своего врага в тюрьму. Кравчему приходит в голову план «страшной» мести своему соседу. Под опекой Раптусевича живет племянница Клара, а у стряпчего есть сын Вацлав. Тайно от стариков Клара и Вацлав любят друг друга, но из-за непримиримой вражды соседей не могут и заикнуться о браке. Кравчий же решает, что самым жестоким ударом соседу будет этот брак. Он велит своим слугам схватить Вацлава и обвенчать его с Klarой в домашней часовне. Молодые люди счастливы таким неожиданным устранением препятствий, а старикам остается только примириться.

В образах Раптусевича и Мильчека Фредро создал высокохудожественные, типические фигуры представителей старой шляхетской Польши, ее застойного быта и нравов, создал с целью их обличения, а отнюдь не идеализации.

Помимо главных персонажей, кравчего и стряпчего, сатира Фредро обрушивается на оскудевшего шляхтича Папкина. Это образ хвастливого враля и жалкого труса, живущего прихлебательем на чужой счет, необычайно наглого, когда он чувствует себя в безопасности, и готового унижаться, как только он почувствует малейшую опасность. В лице Папкина Фредро жестоко высмеивает вырождение шляхты вследствие ее неспособности к производительному труду и нежелания приспособиться к новым условиям жизни.

Не менее сатирична последняя комедия этой группы — «Пожизненная рента», в которой Фредро показывает уродливые формы распада старого польского быта и капитуляции шляхты

в новых условиях национальной жизни. Главным героем комедии является ростовщик Латка, завладевающий имением молодого разорившегося шляхтича, кутилы Леона. Но Латке противопоставляется другой, еще более ловкий хищник нового склада Твардош, и в борьбе с ним Латка терпит поражение. В этой комедии, как и во всех других пьесах Фредро, за водевильными приемами построения можно разглядеть серьезную тему — показ развития капитализма в Польше, рост значения и власти денег в общественной и личной жизни. Комедия построена на материале наблюдений автора над жизнью Львова, в ней очень сильно чувствуется местный львовский колорит.

После «Пожизненной ренты» Фредро надолго отошел от драматургии. За эти годы он развил широкую общественную деятельность, направленную к экономическому подъему Галиции. На галицийское крестьянское восстание 1846 года Фредро откликнулся политическим трактатом «Замечания о социальном положении Галиции в 1846 году», в котором подверг серьезной критике политику австрийского правительства, начиная со времен разделов Польши.

Живое участие Фредро принял также в революционном движении 1848 года. Он был одним из организаторов национальной гвардии и депутатом галицийской Народной рады. Следует отметить, что сын Фредро Ян Александр в бурные дни революции 1848 года состоял в венгерской повстанческой армии. После разгрома революции Фредро вместе с сыном эмигрировал в Париж (1850). В 1852 году австрийские власти заочно возбудили дело по обвинению Фредро в государственной измене. Это дело было, однако, прекращено апелляционным судом в 1854 году.

Живя в Париже в 1850—1855 годах, Фредро интересовался общественной жизнью, которую воспринимал очень критически. Ему, участнику походов Наполеона, было глубоко чуждо французское общество Второй империи, охваченное бешеной погоней за наживой.

Возвратившись в 1855 году во Львов, Фредро нашел на родине много перемен. Строились железные дороги, развивалась промышленность и торговля, в экономике складывались капиталистические отношения. Мало-помалу менялась и шляхта, которая частично превращалась в городскую буржуазию. Эти перемены нашли отражение в первых же комедиях Фредро, написанных после возвращения из-за границы. Так, в комедии «Сколько хлопот!» (1858) одно из действующих лиц замечает: «Конь шляхетский, боевой товарищ рыцарства, теперь является только биржевым товаром в руках спекулянтов».

Выросши в атмосфере старого быта, Фредро не всегда правильно оценивал новую обстановку. Осмеивая отрицательные

стороны прошлого, он дорожил его отдельными чертами. С сожалением отмечал Фредро оскудение шляхты, утрату ею патриотических чувств, воинской доблести. Он признавал закономерность перемен, осуждал поляков, не желающих считаться с требованиями современности, но в то же время не видел прогрессивных сил современности, его шляхетская ограниченность не позволяла ему признать необходимость социальной перестройки Польши.

Среди последних комедий Фредро отметим пьесу «Великий человек на малые дела» (1855—1857). Основной персонаж ее Гениалькевич воображает себя общественным деятелем, вождем; ему кажется, что он призван всем и всеми руководить, хотя в действительности он ограничивается лишь регистрацией бесчисленных бумажек в заведенной им канцелярии. Под опекой Гениалькевича находилось имущество его родственников, но он так управлял им, что наследники остались без гроша, хотя он и не преследовал при этом никаких личных корыстных целей. Фредро смеется над пустой хлопотливостью своего героя, хотя это уже не обличительный смех, а спокойная, снисходительная усмешка.

Во всех своих комедиях Фредро обнаруживает высокое драматургическое мастерство. Его диалог всегда блестящ, остроумен, стремителен. В стихотворных пьесах он широко пользуется ритмом народных польских танцев — краковяка, мазурки. В комедиях Фредро проходит вереница самых разнообразных персонажей, живых, ярких представителей польского общества. Творчество Фредро глубоко национально, потому что оно отражает определенный кусок польской действительности и основано на непосредственном наблюдении этой действительности, которую автор стремился оценивать критически. Огромное историческое значение Фредро в том, что, создав оригинальную польскую реалистическую комедию, он придал ей законченную художественную форму и освободил от подражания иностранным образцам. Комедии Фредро разрешили проблему национального комедийного репертуара — они надолго, вплоть до настоящего времени, заняли прочное место на польской сцене.

ПОЛЬСКИЙ РОМАНТИЗМ

Наиболее значительным из художественных направлений в польской литературе и театре первой половины XIX века был романтизм. С ним связана деятельность самых крупных польских поэтов XIX века Мицкевича, Словацкого и Красинского.

Именно на почве романтизма произошло сближение польского театра с вершинами польской литературы, точно так же как это имело место в основных западноевропейских странах—Франции, Англии и Германии.

Романтическое движение в польской литературе и театре было теснейшим образом связано с национально-освободительным движением, направленным против иноземного гнета. Естественно поэтому, что для польского романтизма, как и для романтизма всех зависимых, угнетенных стран—Италии, Венгрии, Чехии и других,—была характерна прежде всего революционная направленность: романтизм прогрессивный явно преобладал здесь над романтизмом консервативным и реакционным.

Польский романтизм развивался в течение того исторического периода, когда во всех слоях польского общества была свежа память об утраченной независимости, когда стремление к восстановлению этой независимости было основной проблемой народной жизни, когда польское общество сначала готовилось к восстанию 1830 года, а затем, после подавления этого восстания, горько переживало его трагическую неудачу.

При всем том романтическое движение в Польше, как и романтическое направление во всех других странах, было далеко не однородным. В творчестве основных его представителей отражалось глубокое различие их мировоззрений, определявшееся в конечном счете различием классовых точек зрения на современную действительность, на задачи и цели ее перестройки. Так, между романтизмом Мицкевича и Словацкого и романтизмом Красинского существовало глубокое различие.

В развитии польского романтизма большую роль сыграл историк и общественный деятель Ирахим Лелевель (1786—1861), читавший лекции в Кременецком лицее и позже в университетах Варшавы и Вильно. Лелевель был идейным вождем радикальных кругов польской общечественности. Его постоянный интерес к истории народных масс и его демократические тенденции оказывали большое влияние на молодежь и способствовали росту революционных настроений.

В спорах о классицизме и романтизме активное участие принял профессор Варшавского университета К. Бродзинский, который в своей работе «О классицизме и романтизме» (1818) выдвигал требование создания самобытной литературы, свободной от подражания иностранным образцам и опирающейся на изучение природы и человека.

В борьбе за утверждение в польской литературе романтизма видное место занимает Мауриций Мохнацкий (1804—1834). Участник тайной студенческой организации, Мохнацкий в 1820-х годах выдвинулся как литературный критик и публицист, убеж-

денный сторонник нового, романтического направления. Его литературные высказывания, разбросанные по отдельным статьям, были сведены им в книге «О польской литературе в XIX веке». Мохнацкий развивал и активную политическую деятельность — он был видным деятелем восстания 1830—1831 годов и одним из первых его историков.

На территории Польши романтизм культивировался в различных поэтических школах. Драматургия польского романтизма возникла уже после подавления восстания, она создавалась в среде «выходства», то есть эмиграции, сосредоточившейся главным образом в Париже. Здесь собрались представители и польской аристократии, и мелкошляхетской и разночинной интеллигенции. Именно здесь, в эмигрантской среде, развилась реакционная националистическая теория, получившая название мессианизма. Это было учение об особом предназначении польского народа как народа-избранника, своими страданиями призванного искупить грехи всего человечества и освободить всю Европу. Это учение нашло большее или меньшее отражение в творчестве крупнейших представителей польской романтической литературы и драматургии.

В развитии польской драматургии после восстания можно заметить существенные изменения. Если творчество Богуславского и его современников было органически и непосредственно связано с театром, то в 1830—1840-х годах наблюдается разрыв между театром и литературой. Театр в Польше продолжал развиваться по пути, намеченному Богуславским, в традициях реализма. Между тем представители романтического направления создавали свои драмы в эмиграции, и потому эти драмы по цензурным условиям не могли войти в репертуар польского театра. Только позднее, в конце XIX столетия, они заняли видное место в репертуаре польского театра, но в момент их написания оставались лишь литературными произведениями, да и сами авторы не всегда предназначали их для сцены. Таким образом, крупнейшие представители польского романтизма оказались драматургами без театра.

МИЦКЕВИЧ

Великий польский поэт-демократ Мицкевич не может быть назван драматургом в точном смысле слова. Однако значение его в развитии всей польской культуры настолько велико, что и в истории театра его творчество занимает очень видное место.

Адам Мицкевич (1798—1855) родился в небольшом поме-

стве около Новогрудка, городка Минской губернии. Отец его происходил из мелкой шляхты, работал в качестве адвоката, был участником восстания Костюшко. Получив первоначальное образование в местной доминиканской школе, Мицкевич поступил сначала на физико-математический, а затем перешел на историко-филологический факультет Виленского университета (1815—1819). Город Вильно (ныне — Вильнюс) в то время жил интенсивной культурной жизнью, в университете преподавали видные профессора. Особенной популярностью пользовались лекции историка Лелевеля, который очень быстро сделался идейным вождем студенческой молодежи. Его влияние сказалось и на организации в 1817 году виленскими студентами тайного общества филوماتов (дословно — «друзей науки»), отражавшего нарастание в Польше национально-освободительного движения. В задачи общества входило повышение умственного и морального развития его членов, а также просвещение народа. Филоматы стремились путем личного самоусовершенствования вернуть польскому народу духовную и политическую свободу.

Около кружка филوماتов, составлявшего тайное руководящее ядро, образовалось большое студенческое общество филаретов (дословно — «друзей добродетели»), устав которого был утвержден ректором университета (1820). Однако уже в 1822 году общество филаретов было запрещено, а в 1823 году кельи виленского монастыря базилиан заполнились арестованными филоматами и филаретами. Среди них был и Мицкевич, вернувшийся в отпуск в Вильно из Ковно, куда он был направлен после окончания курса в университете учителем уездной школы. Следствие вел сенатор Новосильцев, карьерист, проводивший в жизнь реакционные установки царского правительства по отношению к Польше. После окончания следствия Мицкевич был выслан во «внутренние губернии» Российской империи и в конце октября 1824 года выехал в Петербург.

Мицкевич провел в России пять лет (1824—1829). Он жил главным образом в Петербурге и в Москве, но побывал также в Одессе и в Крыму. За это время он сблизился с Пушкиным, Рылеевым, Бестужевым, Боратынским, Вяземским и многими другими русскими писателями. Пребывание Мицкевича в России в период восстания декабристов имело огромное значение для развития его творческих сил. Известный польский критик Т. Бой-Желенский писал: «Высылка в Россию была изгнанием, но и освобождением, можно сказать, самым счастливым событием в жизни Мицкевича, и он так же смотрел на это. Фактом является то, что пребывание в России сыграло в духовной жизни Мицкевича колоссальную роль... Россия поразила его не государственным могуществом, но высокой культурой... Он очу-

тился наконец в среде, достойной его, познакомился с выдающимися людьми... Здесь он был принят как равный в среду великих, венчаемый, чествуемый. Не думаю, чтобы так приняли Мицкевича, если бы он из Ковно приехал в Варшаву. Это были самые полные, самые счастливые годы его жизни, там он обрел осознание своего гения»¹.

Мицкевич был врагом русского самодержавия, но с сочувствием относился к русскому народу, страдающему под тяжким гнетом. Ему очень много дало непосредственное общение с представителями русской передовой общественной мысли. Впечатления этих пяти лет, наблюдения над русской действительностью отразились в отрывках из третьей части «Дзядов», в особенности в том из них, который носит название «Русским друзьям», где польский поэт говорит:

Пусть эта песнь моя из дальней стороны
К вам долетит во льды полуночного края,
Как радостный призыв свободы и весны,
Как журавлиный клич, веселый вестник мая.
И голос мой вы все узнаете тогда:
В оковах ползал я змеей у ног тирана,
Но сердце, полное печали и стыда,
Как чистый голубь, вам вверял я без обмана².

Когда Мицкевич уезжал из России признанным и высоко оцененным поэтом, русский поэт И. И. Козлов сказал его другу Одынцу: «Вы дали его нам сильным, а мы возвращаем вам его могучим»³. В этой фразе ясно сказалась и высокая оценка русскими поэтического дарования польского поэта, и признание его свободолюбивых призывов, и дружеские чувства передовых русских людей, надолго сохранивших память о Мицкевиче.

В 1829 году Мицкевичу удалось получить заграничный паспорт. После длительного путешествия он поселился в Париже и уже больше никогда не возвращался на родину.

Весть о ноябрьском восстании 1830 года застала Мицкевича в Италии. Известия с родины его сильно волновали, хотя он и держался в стороне от восстания, так как не верил в его удачный исход. Считая своим долгом быть вместе с восставшими, он направился на родину, но, когда он добрался до границы, Варшава уже была сдана Паскевичу, а остатки польского войска вместе с большим количеством гражданского населения покидали Польшу.

¹ А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, т. 1, М., 1948, стр. 47.

² Там же, т. 3, 1952, стр. 286. Перевод здесь и далее В. Левика.

³ Там же, т. 5, 1954, стр. 631.



Адам Мицкевич

Мицкевич очень болезненно воспринял национальную катастрофу Польши. В творчестве его наступает перелом: он продолжает дело повстанцев, «ведя войну пером, когда мечи вложены в ножны». После остановки в Дрездене, где им была написана третья часть драматической поэмы «Дзяды», он возвратился в Париж, где написал свое последнее поэтическое произведение, поэму «Пан Тадеуш» (1834), которую один из друзей Мицкевича назвал «могильным камнем, положенным рукою гения на старую Польшу». В дальнейшем Мицкевич становится пламенным публицистом, оратором и политическим деятелем польского «выходства», продолжающим вести упорную идейную борьбу против усиливающейся реакции и денационализации. В 1841 году произошло его сближение с мистиком Товянским, в котором поэт увидел посланного богом нового Мессию. В то же время в основанной им политической газете «Трибуна народов» (1849) Мицкевич печатает публицистические статьи, проводящие революционно-демократические идеи. В этих статьях он выступал горячим противником всяческого насилия и тирании. В 1848 году он участвовал в организации польских революционных легионов в Италии.

Жизнь Мицкевича в эмиграции была тяжела и в материальном и в моральном отношении. Некоторое время он был профессором римской литературы в Лозанне, затем получил кафедру славянских литератур в Коллеж де Франс, в Париже (1841—1844). Но в последние годы его лекции превратились в пропаганду религиозно-мистического учения Товянского, и в 1844 году они были прекращены министерством просвещения. От крайней нужды избавила Мицкевича предоставленная ему через несколько лет Наполеоном III скромная должность библиотекаря Арсенала. Во время русско-турецкой войны (1855) Мицкевич занялся организацией польских легионов в Турции. Для этого он приехал в Константинополь, но там заболел холерой и умер 26 ноября 1855 года.

Драматургическая деятельность Мицкевича была очень ограниченной по своему объему. Сохранились сведения о двух задуманных им, но не осуществленных драмах. Известно также, что в 1827 году в Петербурге он в кружке друзей в течение двух часов импровизировал на предложенный одним из присутствовавших сюжет историческую драму в стихах «Самуэль Зборовский».

От написанной Мицкевичем в Париже на французском языке трагедии «Якуб Ясинский, или Две Польши» (1836) сохранился лишь небольшой отрывок.

Действие этой трагедии происходило в Литве в период восстания Костюшко. Главным героем трагедии был возглавивший

восстание в Вильно полковник Якуб Ясинский, видный польский революционный поэт.

Мицкевич написал также на французском языке драму «Барские конфедераты» (1837), которую предназначал к постановке в театре Порт-Сен-Мартен. В пьесе был показан героизм польских патриотов и предательство магнатов. Несмотря на поддержку со стороны Жорж Санд и Альфреда де Виньи, она не была поставлена на французской сцене. Из пяти актов драмы до нас дошли только первые два, остальные же затерялись. На основании сохранившегося отрывка трудно судить о пьесе в целом. По-видимому, причиной отклонения пьесы театром был исторический польский сюжет, который вряд ли мог заинтересовать французского зрителя.

Драмы «Самуэль Зборовский» и «Барские конфедераты» публицистичны. В них обнаруживаются и патриотизм Мицкевича, и его тоска по родине, и мечты о независимой Польше. На композиции «Барских конфедератов» отразилось воздействие французской мелодрамы, сказавшееся также в характеристиках персонажей и особенно в стиле их речей.

Однако не эти несохранившиеся целиком произведения определяют место Мицкевича в истории польской драматургии. Гораздо большее значение имеет его драматическая поэма «Дядьды». Четыре части поэмы написаны в разное время и различны по содержанию. Первая, от которой сохранились только отрывки, вторая и четвертая части были написаны в Ковно (1821—1822), третья — в Дрездене десять лет спустя (1832).

В предисловии ко второй части «Дядьдов» Мицкевич, поясняя заглавие поэмы, пишет, что «дядьдами» называется торжественный обряд, справляемый в память умерших предков и восходящий к дохристианским верованиям: «Народ справлял «дядьды» тайно, в часовнях или пустующих домах близ кладбища. Там обычно ставят угощение — разную еду, напитки, плоды и призывают души умерших»¹. В христианскую эпоху этот обычай был приурочен ко дню 2 ноября, посвященному католической церковью памяти умерших предков. Мицкевич указывает далее: «Возвышенная цель обряда, пустынная местность, ночное время, фантастичность обстановки некогда сильно волновали мое воображение; я вслушивался в сказки, рассказы и песни о мертвецах, возвращающихся с просьбами или предостережениями; и во всех этих чудовищных вымыслах можно было уловить определенные моральные стремления и определенную идею, образно выраженную простым деревенским людом. Настоящая поэма написана именно в таком духе, обрядовые же

¹ А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, т. 3, стр. 32.

песни и заклинания в большинстве переданы верно, а иногда и дословно взяты из народной поэзии»¹.

Такой обряд показан во второй части поэмы. Действие происходит в часовой, куда собрались крестьяне и крестьянки во главе с кудесником, выполняющим функции жреца. Под мрачно-торжественные повторы хора:

Глушь повсюду, тьма ложится,
Что-то будет, что случится? —

кудесник вызывает души умерших. Один за другим появляются призраки, и это дает поэту повод высказать свои суждения о жизни и деятельности людей. В появлении призраков детей-ангелочков и девушки с ягненком звучит осуждение безмятежной, не ведавшей горечи жизни и бездеятельной любви. Этот приговор был близок к учению филоматов о деятельной морали, о служении добру и правде. Особенно ярко показан призрак пана, жестокого помещика-крепостника, терзаемого мстителями-птицами — душами замученных им крестьян. Призраку помещика, просящему о милости и прощении, хор отвечает: «Тому, кто ни разу не был человеком, человек ничем не поможет». Под конец является призрак юноши, молча и неподвижно стоящий, не поддающийся заклинаниям кудесника и исчезающий лишь после того, как из часовни уводит одетую в траур пастушку, которая была причиной его самоубийства.

По своей форме эта часть поэмы похожа на текст оратории: речи-арии кудесника и призраков чередуются с выступлениями хора. Драматическое действие в ней отсутствует, отсутствует оно и в непосредственно следующей за ней четвертой части. Связь между этими частями устанавливается прежде всего тем, что в четвертой части действие происходит тоже в день поминовения предков. Далее эта связь устанавливается через образ Густава, призрак которого является вечером в дом сельского ксендза. Этот юноша когда-то был учеником ксендза и три года назад покончил жизнь самоубийством вследствие несчастной любви. Образ Густава появлялся уже во фрагментах первой части поэмы и без имени — в конце второй. Здесь, в четвертой части, он рассказывает ксендзу историю своей любви.

Этот рассказ, если оставить в стороне его фантастический, сверхъестественный элемент, написан с характерной для Мицкевича конкретностью и поражает своим исключительным внутренним драматизмом. Тема «дзядов» отступает здесь на второй план, и фабула сосредоточивается на личной судьбе отшельника, под видом которого Густав является в дом ксендза. В его

¹ А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, т. 3, стр. 32.

монологам Мицкевич с необычайной силой раскрывает также и собственную, личную драму, порожденную в студенческие годы его любовью к Марыле Верещак, которая надолго оставила в душе поэта глубокий след. Здесь Мицкевич уже очень близко подходит к форме драмы, создавая драматическое напряжение, внутреннюю динамику в речах Густава, временами полных иронии и сарказма (таковы насмешки над ограниченностью ксендза, выпады против «царьков», «господ богатых», «цензоров», «льстецов больших вельмож» в последнем монологе Густава). Рассказ Густава, в сущности, глубоко драматичен.

Этот драматизм с наибольшей силой проявляется в стоящей несколько особняком третьей части «Дзядов». Мечтательный юноша Густав, выступающий во второй и четвертой частях «Дзядов», превращается здесь в Конрада, борца и политического деятеля.

Как драму рассматривал третью часть «Дзядов» и сам автор, после пролога сделавший надпись: «Акт первый». По-видимому, Мицкевичем было задумано большое драматическое произведение, в последующих актах которого должна была быть показана Польша, восставшая и борющаяся. Однако этот замысел не был осуществлен.

Содержанием написанного первого акта третьей части «Дзядов», состоящего из девяти сцен, является следствие, которое вел в 1823—1824 годах в Вильно сенатор Новосильцев по делу о студенческих обществах филоматов и филаретов. Но, написанная после подавления восстания 1830—1831 годов, эта часть «Дзядов» показывает события 1820-х годов в новом, более трагическом освещении, какое придала им политическая катастрофа 1831 года.

Подчеркивая внутреннюю связь описываемых событий с фактами, относящимися ко времени написания драмы, Мицкевич пишет в предисловии к третьей части: «История страданий Польши — это история многих поколений и неисчислимого множества жертв. Кровавые дела творятся над поляками на всем пространстве нашей родины и в чужих краях. В моей поэме я показал некоторые мелкие детали этой огромной картины, несколько эпизодов из времен гонений, которым подвергались мои соотечественники при императоре Александре I»¹. Не будучи непосредственным участником восстания, Мицкевич использовал свои живые и яркие воспоминания о событиях, в которых он играл видную роль, для того чтобы выразить глубочайшую национальную скорбь.

¹ А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, т. 3, стр. 125.

Героem третьей части «Дзядов» является Густав, которого события переродили. В прологе, изображающем Густава заключенным в келье виленского монастыря базилиан, узник говорит: «Под скипетром цзя свобода невозможна», и потом пишет по-латыни углем на стене: «Густав умер 1823 года 1-го ноября», и с другой стороны: «Здесь родился Конрад 1823 года 1-го ноября». На смену романтическому влюбленному ковенских частей «Дзядов» приходит борец за дело народа. Имя Конрада приводит на память героя поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод», не знающего никаких преград в своей борьбе за свободу родины. Принся в жертву свою любовь, Валленрод становится магистром Тевтонского ордена, для того чтобы взорвать его изнутри.

Конрад из «Дзядов» — титанический образ, родственньй Каину и Манфреду Байрона, но он представлен Мицкевичем в реальной и даже обыденной обстановке студенческого кружка.

Драматургическая композиция третьей части поэмы и наличие элементов драмы в ее ковенских частях настоятельно выдвигали вопрос о ее сценическом воплощении. Однако и объем поэмы в целом и отсутствие необходимой для драмы стройности и последовательности в развитии действия потребовали сценической обработки, которая и была впервые осуществлена сыном поэта.

Кроме этой сценической обработки есть еще три обработки. В 1901 году в Кракове «Дзяды» были поставлены в сценической редакции С. Выспянского. В 1932 году во Львове «Дзяды» были поставлены в новой обработке Леона Шиллера, а в 1955 году — в «Год Мицкевича» — в Варшаве в Театре Польском в обработке А. Бардини.

Хронологически действие третьей части ограничено процессом членов общества филоматов и филаретов. Первая сцена начинается ночью в коридоре монастыря, превращенного в тюрьму. Сюда выходят из своих келий арестованные филареты; затем они направляются в камеру Конрада, где вспоминают друзей, пьют вино, поют. Вся сцена написана в реалистической манере и переполнена выпадами против цзя. Конрад поет песню, звучащую призывом к борьбе, к великому мщению.

Уже в этой песне вырисовывается тираноборческий и титанический облик Конрада. Его титанизм полностью раскрывается во второй сцене, носящей подзаголовок «Импровизация».

«Импровизацию» можно считать центральной, основной сценой драмы. Исключительная по силе и драматическому напряжению, «Импровизация» — это вложенный в уста Конрада пламенный протест поэта-патриота против страданий, обрушившихся на его родину. Конрад — Мицкевич вступает здесь в

борьбу с самим богом, вырастает в подлинного титана, воплощающего в себе весь польский народ:

Одно с моей страной дано мне бытие.
Мне имя — Миллион. За миллионы
Несу страдание свое¹.

Конрад требует у бога власти над людьми. Не получив ответа, он бросает страстные богоборческие упреки, говоря, что бог не отец вселенной, а... царь! Последнее слово произносит за Конрада «голос дьявола».

По своему богоборческому пафосу «импровизация» Конрада приближается к «Манфреду» и «Каину» Байрона.

За «Импровизацией» следует мистериальная по форме сцена в манере средневековых представлений — борьба ксендза Петра с адскими силами, стремящимися овладеть душой Конрада.

Начиная с этой третьей сцены, драма вступает в область видений и пророчеств, отражая мистические настроения Мицкевича, выразителем которых автор делает доминиканца, ксендза Петра. Именно эти сцены (третью, четвертую, пятую) имел в виду А. И. Герцен, замечая, что в «Дзядях» «дух отрицания... борется с католическим воззрением. Но оно с каждым шагом берет верх»². Эти три сцены написаны в приподнятом романтическом стиле. Следующая, шестая сцена происходит в роскошной спальне сенатора Новосильцева, на которого черти нагоняют кошмарный сон. Эта буффонная сцена выдержана в фарсово-реалистической манере средневекового театра, что вполне согласуется с остросатирическим изображением сенатора.

В последующих двух сценах Мицкевич возвращается к историческому реализму первой сцены. Обе сцены написаны с большим сарказмом, в них много живости, вполне реальные образы выписаны ярко и выпукло. В сценическом отношении эти сцены значительно выше тех драм, которые были написаны Мицкевичем в Париже.

В седьмой сцене Мицкевич переносит действие в великосветский салон в Варшаве. Здесь он резко противопоставляет две группы гостей. Одна из них, разговаривающая по-французски, состоит из продавшихся царской власти генералов, крупных чиновников и светских поэтов. Другую группу, разговаривающую по-польски, составляют представители мужественной, патристически настроенной молодежи, среди которой находится и будущий организатор восстания 1830 года Петр Высоцкий. Чередуя беседы этих двух групп гостей, Мицкевич дает волю своему гражданскому негодованию и патриотизму.

¹ А. Мицкевич, Собр. соч. в пяти томах, т. 3, стр. 164.

² А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. II, стр. 264.

Восьмая сцена, «Пан сенатор», показывающая Новосильцева и окружающую его клику, рисует мрачную картину царского террора в Литве. Мицкевич создает здесь образы, поражающие силой своего обличения и гневным сарказмом. В особенно неприглядном свете показан Новосильцев, расправляющийся за чашкой кофе и во время бала допросами и пытками заключенных. Наибольшей силы негодование Мицкевича достигает в сценах встречи Новосильцева со слепой матерью студента Роллисона, доведенного длительным следствием и истязаниями до самоубийства.

Заключительная, девятая сцена — «Ночь дядов» — возвращает нас к обряду поминок. Перед кудесником и «женщиной в трауре» появляются призраки реакционного профессора Бекю, убитого шаровидной молнией, и прокурора Байкова. Вслед за ними появляется призрак Конрада, несущегося в кибитке по заснеженной дороге на север.

Вся третья часть «Дядов» отличается глубоким патристическим чувством, высокой поэтичностью и драматизмом. Именно в третьей части «Дядов» проявляется драматургическое дарование Мицкевича. Фантастические элементы в «Дзядах» сочетаются с фигурами реальными. Элементы романтической поэтики соединены с конкретным изображением жизни.

«Дзяды» — чрезвычайно интересная попытка Мицкевича создать новую форму национальной драмы. В своих рецензиях, статьях и письмах Мицкевич уделял много внимания вопросам драматургии, выдвигая положение, что драма — это «поэзия, приведенная в движение перед зрительным залом». Такая драма должна, по мнению Мицкевича, «объединить все виды подлинно национальной поэзии».

В своих определениях национальной драмы Мицкевич опирается на античную драматургию и Шекспира, учитывая также опыт мистериального театра. В «Дзядах» и можно увидеть стремление создать монументальную народную драму мистериального стиля, показывающую борьбу добра и зла. Своей драме Мицкевич придал определенную политическую окраску, показав в ней «судьбу человеческую, судьбу народную».

Все высказывания Мицкевича о драме обнаруживают большое сходство с взглядами Пушкина. Это сходство проявляется и в высокой оценке, данной польским поэтом «Борису Годунову».

Хотя Мицкевич и не был связан с польским театром непосредственно, он оказал все же большое влияние на польскую драматургию. Дрaму Словацкого «Кордиан» можно рассматривать как своеобразное продолжение третьей части «Дядов», а в монументальной драме С. Высянского «Освобождение» (1902),

герой которой тоже носит имя Конрад, можно видеть развитие некоторых взглядов Мицкевича и одновременно — полемику с польским мессианизмом, которому великий поэт отдал некоторую дань в свои последние годы.

СЛОВАЦКИЙ

Оторванным от родного театра оказался и крупнейший драматург польского романтизма Словацкий, творчество которого, как и творчество Мицкевича, имело большое значение для всего дальнейшего развития польской культуры.

Юлиуш Словацкий (1809—1849) родился в Кременце в семье профессора польской литературы. Образование он получил сначала в виленской гимназии, а затем на юридическом факультете Виленского университета (1825—1828). Но университет в эти годы переживал глубокий упадок в результате «чистки», произведенной Новосильцевым, и не мог многого дать Словацкому в смысле общего развития. Не проявляя интереса к юридическим наукам, Словацкий большую часть времени посвящал чтению поэтических произведений. Он рано увлекся Байроном, его привлекали сильные, титанические образы, созданные английским поэтом. Но еще важнее было влияние на Словацкого польского романтизма с его национально-патриотическими тенденциями. В атмосфере польского романтизма развивалось и крепло поэтическое дарование Словацкого, зарождался его интерес к национальному прошлому и к крупным историческим событиям в жизни других народов.

В 1829 году Словацкий поступил на службу в министерство финансов в Варшаве, где и застало его восстание 1830 года. Он отозвался на восстание несколькими стихотворениями, полными патриотического и революционного пафоса («Гимн», «Кулик», «Ода к свободе», «Песнь литовских легионеров»). Весной 1831 года, в самый разгар восстания, Словацкий, которому болезненное состояние не позволяло взяться за оружие, уступая настояниям матери, выехал за границу. В течение 1830-х годов Словацкий переезжает с места на место и в 1838 году окончательно поселяется в Париже.

В Италии Словацкий встретился с поэтом Красинским, и знакомство вскоре перешло в тесную дружбу, продолжавшуюся до 1843 года, когда между ними произошел разрыв на почве резкого расхождения политических взглядов.

Первоначально Словацкий был далек от мистического учения Товянского, которым увлекался Мицкевич. Но затем он



Юлиуш Словацкий

в 1842 году тоже вступил в кружок Товянского. В этом погружении в мистицизм сказалась внутренняя надломленность Словацкого, его бессилие преодолеть противоречия между идеалами и действительностью, какие он находил и в самой Польше и у польских эмигрантов. В своем мистическом настроении Словацкий приходит к убеждению, что судьба народов отражает борьбу между духами света и духами тьмы и что реальное значение имеет не физическая сила, а только духовная мощь.

Среди польской эмиграции отчетливо выявились различные по своим классовым признакам течения. Представители реак-

ционнo-аристократического течения мечтали о восстановлении старой Польши и искали спасения во внутреннем совершенствовании и помощи извне. К этому течению примыкала и группа фанатически настроенного католического духовенства, проповедовавшего путь пассивного мученичества. Революционно-демократическое течение возглавлялось передовыми представителями мелкой и средней шляхты, образовавшей в Польше городское сословие, близкое по своей идеологии к прогрессивной средней буржуазии. Сторонники этого течения хотели, по выражению Словацкого, «поделить землю и провозгласить волю крестьян и равенство шляхты с евреями и цыганами».

Увлечение мистицизмом не помешало Словацкому принимать участие в революционно-демократическом движении, ставившем целью активное вмешательство в судьбу польского народа. Эта прогрессивная группа польской эмиграции, предвосхищая общеевропейское революционное движение, готовила уже в 1844—1845 годах организацию общепольского восстания, которое должно было начаться в австрийской и прусской Польше. Организаторы восстания надеялись привлечь к нему широкие народные массы обещанием надела земель. Восстание, ставившее целью восстановление независимой Польши, должно было носить социальный характер: был выдвинут лозунг уничтожения помещиков, шляхты. Эта организация решительно порывала со старой королевской и шляхетской Польшей. Однако в 1846 году прусское правительство раскрыло заговор на своей территории, и восстание вспыхнуло только в австрийской части Польши, в Галиции, где оно было, однако, вскоре подавлено австрийским правительством.

Увлеченный идеей революции, Словацкий принял активное участие в подготовке восстания и в 1848 году даже выезжал в Познань, чтобы попытаться объединить польские силы для продолжения революционной борьбы. Однако вскоре он был выслан прусской полицией и вернулся в Париж, где и умер в 1849 году.

Формально не примыкая ни к реакционно-аристократическому, ни к революционно-демократическому течению в политике, Словацкий идейно был связан именно с последним, возглавляемым Иoaхимом Лелевелем. Об этом свидетельствует и его поэтическое творчество, и его активное участие в подготовке восстаний 1846 и 1848 годов, и его разрыв с реакционным романтиком Красинским, который был сторонником шляхетско-аристократической Польши и советовал Словацкому «бросить гайдамацкие ножи».

Драматургическая деятельность Словацкого началась еще до выезда его за границу. Форма драмы была излюбленной в

его творчестве, так как она давала простор поэтическому воображению, его необычайно развитой и богатой фантазии. Наряду с Мицкевичем крупнейший представитель польской романтической поэзии Словацкий оставался поэтом и в драматургии. Его драмы привлекают богатством образов, прихотливостью метафор. Изумительно владея родным языком, Словацкий придал ему невиданную музыкальность, гибкость, нежность, выразительность.

Буржуазные исследователи творчества Словацкого, стараясь снизить прогрессивное значение его творчества, постоянно отмечают, что в своей драматургии он был неоригинален, подражал Шекспиру, Гюго, Пушкину, Байрону, Мицкевичу и т. д. На самом же деле Словацкий в своих драмах необычайно самобытен. Даже заимствуя основной мотив, он всегда разрабатывал его вполне самостоятельно.

Словацкий хорошо знал и чувствовал театр, умел находить яркие сценические ситуации. Основные образы его драм обрисованы четко и дают простор актерскому творчеству. Он умеет создавать драматическое напряжение, привлекать внимание зрителя.

Драматургическая деятельность Словацкого распадается на три периода. К первому (1829—1832) относятся его юношеские трагедии, написанные еще на родине. Ко второму (1833—1841) — наиболее значительные драмы Словацкого, созданные им в годы эмиграции. К третьему периоду (1842—1849) относятся пьесы, написанные под влиянием «новой веры» мистика Товьянского.

Первым драматическим произведением Словацкого была трагедия «Миндовг» (1829) на сюжет из далекого прошлого Литвы. В предисловии к парижскому изданию пьесы автор характеризует ее как юношеское произведение. В качестве своих источников он указывает хроники и «Историю государства российского» Карамзина.

Драма, изобилующая ужасами, убийствами и отравлениями, обнаруживает неопытность автора. В ней нет единства действия, образы ее героев очерчены схематично. Действие развивается в языческой Литве. Литовский князь Миндовг притворно принимает христианство, чтобы получить от папы королевскую корону и поддержку крестоносцев. Это отступничество вызывает проклятие матери и восстание литовского народа, выбирающего своим королем племянника Миндовга Тройната. Миндовг гибнет от руки князя Довмунта, мстящего за похищение и отравление своей жены Альдоны. Основная линия драмы искажена и личным характером мести Довмунта и тем, что Тройнат, выступающий сначала как представитель языческой Литвы и

осуждающий ренегатство Миндовга, в конце концов оказывается лишь честолюбцем, приходящим к власти через убийство детей Миндовга и при помощи тех же крестоносцев, которым он обещает не проникать в земли пруссов.

В этой юношеской трагедии легко найти отзвуки драм Шекспира (безумная Альдона навеяна образом Офелии), французской мелодрамы (сцена в монастыре), поэм Мицкевича («Гражина», «Конрад Валленрод») и поэм Байрона. Но при всей незрелости этой пьесы в ней впервые проявилось обличение Словацким агрессивных стремлений католической церкви. Антиклерикальная направленность творчества Словацкого в дальнейшем будет сказываться все более отчетливо. Эта черта вызвала отрицательное отношение к «Миндовгу» в аристократических кругах эмиграции.

Следующая драма — «Мария Стюарт» (1830), тоже написанная на родине, показывает значительное развитие драматургического дарования Словацкого. Драма эта не является подражанием Шиллеру. К разработке своей темы польский драматург подошел вполне самостоятельно. У Словацкого Мария Стюарт — не узница Елизаветы, а шотландская королева, обладающая полнотой власти и обаянием, перед которым не может устоять никто из ее окружения. Характер Марии, ее поступки приводят ее к гибели. Словацкий решительно отказывается от традиционного для католической Польши восприятия Марии Стюарт как мученицы за религию. Трагедия носит открыто антииранический характер. Безграничное самовластие порождает цепь преступлений. Королева, не знающая обязанностей правителя перед народом, предающаяся наслаждениям, предстает в трагедии как «роковая», демоническая женщина, несущая гибель всем, кто ее любит. На ее глазах убит Риццио, молодой музыкант и секретарь королевы; ее муж, Дарнлей, погребен среди развалин своего взорванного замка; умирает отравленный юноша-паж; наконец, Ботвель, организатор убийства Дарнлея и позднее муж Марии, кончает свою жизнь в тюрьме.

«Мария Стюарт» как драма стоит неизмеримо выше «Миндовга». Образы ее очерчены гораздо полнее и глубже. Сосредоточив основное внимание на характере героини, Словацкий старался раскрыть также и характеры других персонажей.

В «Марии Стюарт» есть образ Ника, шута Дарнлея, написанный с яркой поэтичностью и привлекающий своей необыкновенной мягкостью и человечностью. Обычно объясняют появление этого образа влиянием Шекспира. Следует, однако, отметить, что в разработке характера Ника Словацкий был вполне самостоятелен, и этот образ явился его большим достижением.

Трагедии «Миндовг» и «Мария Стюарт» положили начало польской романтической драме, которая получила дальнейшее развитие в произведениях Словацкого, написанных им в годы эмиграции.

Наибольшее количество драм было создано Словацким между 1833 и 1838 годами. Часть их была им напечатана в Париже, многие были изданы только после его смерти, несколько драм сохранилось лишь в отрывках, а некоторые были утеряны и известны только по названиям (например, «Уоллес» — трагедия из истории борьбы Шотландии за независимость).

Первой пьесой Словацкого, написанной в эмиграции (в Швейцарии), была знаменитая драма «Кордиан» (1833), представляющая первую часть задуманной Словацким трилогии. «Кордиан» был напечатан в Париже без имени автора. Некоторые критики сначала приписывали его Мицкевичу — главным образом потому, что у героя пьесы, Кордиана, есть много черт, сближающих его с Конрадом третьей части «Дзядов».

В «Кордиане» Словацкий освобождается от своего юношеского увлечения абстрактными романтическими героями Байрона. Сюжетом драмы послужил заговор, организованный в 1828 году в варшавской школе подхорунжих. Этот заговор, не осуществленный в намеченное время, явился подготовкой к восстанию 1830—1831 годов, начало которому было положено воспитанниками той же школы подхорунжих.

Из трех актов два первых служат как бы прологом, а непосредственное действие драмы разворачивается лишь в третьем акте.

Драма начинается большой сценой, озаглавленной «Вступление. Года 1799, дня 31 декабря, ночью». Действие происходит в Карпатах, около дома легендарного чернокожника Твардовского. Под новый год нового столетия здесь собрались дьяволы. Богатой фантазии Словацкого начало века представляется седьмым днем творения, когда бог отдыхал и ничего не создал. Этим пользуются дьяволы, деятельно стряпающие людей, которые все будут искажать и портить, «сановников для затыканья щелей в правительстве». Из котла, над которым трудятся дьяволы, постепенно добываются руководящие деятели ноябрьского восстания — Хлопицкий, Чарторыйский, Скшинецкий, Немцевич и другие. Все они изображены в сатирическом освещении. Рассвет прерывает работу адских сил. Наряду с этими бессильными, не способными к активной борьбе и потому предающими интересы народа представителями наступающего века вырастает поколение пылкое, наделенное бунтарским характером. К нему принадлежит и Кордиан.

После короткого «пролога» начинается действие драмы. Оно

показывает постепенное превращение мечтательного юного шляхтича Кордиана в борца за освобождение родины. Оно напоминает показанное в «Дзядях» Мицкевича перерождение Густава в Конрада.

В первом акте мы видим во всем изверившегося пятнадцатилетнего Кордиана, «с вершин мечты тропинкою сомнения идущего к болоту», к обыденщине. Чтобы выйти из этого «таинственного круга», он пытается застрелиться. Второй акт имеет пометку «Год 1828». Он построен в виде коротких сцен, действие которых развивается в различных местах. Из Лондона Кордиан переносится в Дувр, оттуда на итальянскую виллу, затем во дворец Ватикана и, наконец, на вершину Монблана, откуда туча переносит его в Польшу.

В этой быстрой перемене мест действия можно усмотреть влияние на Словацкого драматургической техники Шекспира. Не случайно в Дувре Кордиан читает отрывок из «Короля Лира» и говорит: «О Шекспир!.. Я предпочел бы в мраке быть глубоко, но видеть мир твоим хотел бы оком!» Подобное обращение к Шекспиру связано и с ломкой старой драматургической формы. Рождался новый тип драмы, с богатым раскрытием путей духовного роста героя. В сцене аудиенции у папы римского, в лице которого драматург заклеил папу Григория XVI, осудившего в своей булле ноябрьское восстание как «бунт против власти законного монарха», Словацкий проводит резкую антиклерикальную тенденцию. Клерикализм всегда был ненавистен Словацкому, Ватикан он воспринимал как цитадель реакции и одного из злейших врагов польского народа. Горьким сарказмом наполнены слова, вложенные им в уста папы:

Царь, словно ангел с веткою оливы,
Заботится о Польше неустанно.
Так пусть же успокоится и Польша,
Пусть чтит царя и господу боится!..

Третий и последний акт носит подзаголовок «Заговор во время коронации». Он начинается народными сценами (первая и третья), созданными, быть может, не без воздействия пушкинского «Бориса Годунова».

Весь этот акт написан с большой силой, особенно четвертая сцена, происходящая в подземелье собора св. Яна, куда на собрание заговорщиков является Кордиан в шинели воспитанника школы подхорунжих. В это собрание, деловито обсуждающее вопрос о цареубийстве, Кордиан вносит титанический порыв к действию. Кордиана здесь можно сравнивать с Конрадом Мицкевича, переходящим от слов к делу. В противоположность старику председателю собрания, в котором угадывается Немцевич и который отвергает в принципе политическое убийство

как позорящее народ, Кордиан призывает к убийству царя и вызывается сам совершить этот подвиг. Охваченный революционным порывом, он хочет одним ударом завоевать свободу и счастье своему народу. Стремление к возвышенному подвигу, к принесению себя в жертву за благо родины увлекает молодую, горячую группу заговорщиков.

В тот момент, когда Кордиан должен претворить свой порыв в действие (сцена пятая), он теряет рассудок, словно «через ухо в мозг его вонзаются клинки стальные», и оказывается не в состоянии нанести решительный удар. В сцене галлюцинаций Кордиана, когда он идет к царской спальне, Словацкий сумел раскрыть психическое состояние своего героя, донося его до читателя и зрителя в конкретных образах. Кордиан падает без чувств. На шум выходит из своей спальни царь Николай I, приказывающий охране схватить Кордиана и расстрелять его.

Ярко, с большим драматургическим мастерством написаны последние четыре сцены этого акта. Здесь привлекает внимание обрисовка образа Николая I, жестокого, мстительного и двуличного. Разговор царя со своим наместником (сцена девятая) раскрывает отношение Словацкого к российскому самодержавию и его глубокую скорбь о Польше, изнывающей под гнетом царской реакции.

«Кордиан» был первой драмой Словацкого, в которой действие происходит на родной почве и отчетливо проявляется горячая любовь поэта к родине. Словацкий пытался в этой драме осмыслить причины неудачи ноябрьского восстания, приведшего польский народ к катастрофе, несмотря на героизм его организаторов.

В трагической судьбе Кордиана драматург показал бессилие шляхты, оторванной от народных масс и не опирающейся на их поддержку. Рисуя в первом акте подростка Кордиана, обуреваемого мечтами о подвиге и славе и в то же время раздираемого сомнениями и колебаниями, Словацкий предопределяет неудачу его попытки совершить индивидуальный подвиг. Будучи откликом на исторические события, «Кордиан» не является исторической драмой. Образ самого Кордиана, созданный творческой фантазией Словацкого, воплощает те мечты, какими жила перед восстанием радикальная мелкошляхетская интеллигенция.

Трагедия «Кордиан» написана широкими, сочными мазками. Она свидетельствует о творческой зрелости автора, показывает глубокое философское и историческое осмысление им событий. Художественный метод «Кордиана» основан на романтической поэтике, которая проявляется в использовании романтических символов, метафор, во введении фантастических сцен.

Шаг к реализму Словацкий делает в написанной прозой драме «Горштынский» (1835). Драма была опубликована только после смерти автора по рукописи, в которой не сохранилось нескольких листов.

Действие драмы относится к 1794 году, когда начатое в Кракове восстание Костюшко распространилось на Варшаву и на Литву. Восстанием в Вильно руководил полковник Якуб Ясинский, сторонник якобинской системы террора против изменников родине. Первым был отдан под суд и повешен великий гетман литовский Шимон Коссаковский, один из руководящих деятелей Тарговицкой конфедерации.

В драме сплетаются два сюжета — история обиды и тяжбы между старым барским конфедератом Горштынским и гетманом Коссаковским и изображение подготовки и развития виленского восстания, связанного с судьбой сына гетмана, Щенского. По мере развития действия частный конфликт отодвигается и на первый план выступает тема виленского восстания. В последних актах «Горштынского» революционный народ, решающая роль которого в «Кордиане» только намечена автором, является уже главным действующим лицом. По существу, в драме говорится о двух восстаниях — 1794 и 1830 годов. При этом восстание 1830 года воспринимается через ту проблематику, которая была поставлена восстанием Костюшко. На фоне этих исторических событий рисуется образ Щенского, который олицетворяет революционно настроенную шляхту и отчетливо показывает ее внутренние противоречия и ее бессилие. Щенсны Коссаковский — выразительный образ шляхетского революционера 1830 года. Он восстает против своего отца и против своего класса, но восстает как одиночка. Потому он и гибнет, а его роль принимает на себя Неизвестный, опирающийся на народ и умеющий вести его за собой. Таким образом, Словацкий в этой драме продолжает начатое в «Кордиане» развенчивание оторванной от народа шляхты, воплощая в образе Щенского трагедию лучшей ее части, неспособной предотвратить национальную катастрофу.

Тщательно разработан реалистический образ Горштынского, ослепленного русскими солдатами при подавлении восстания барских конфедератов. В сценах с гетманом, с Щенским и с женой Словацкий психологически верно показывает переживания слепого Горштынского, его непримиримую позицию по отношению к гетману Коссаковскому, его большую любовь к жене и внутренний перелом в отношении к Щенскому.

Во время пребывания в Женеве у Словацкого явилась мысль драматизировать начальный период истории польского народа. Скудость летописного материала обеспечивала свободу творческому воображению Словацкого, которое прихотливо

смешивало действительность с фантазией, реальные образы с образами, созданными народом в его сказках и поверьях. Написанные им две драмы из задуманного цикла — «Балладина» (1834) и «Лилла Венеда» (1839) — проникнуты философскими идеями и ставят большие общечеловеческие проблемы.

В декабре 1834 года Словацкий написал матери о том, что законченной им «Балладине»: «Из всех вещей, порожденных до сей поры моим мозгом, эта трагедия — лучшая, главным образом потому, что она открыла мне новый путь, новую поэтическую область... Вся трагедия похожа на старую балладу, написана она так, как мог бы ее сложить сам народ... Если у нее есть родственное сходство с какой-нибудь известной пьесой, то разве с «Королем Лиром» Шекспира».

В «Балладине» все время скрещиваются две линии: одна идущая от Шекспира, и другая — идущая от народного творчества; они сливаются в образе самой Балладины, нарисованной с шекспировской мощью и глубиной и в то же время наделенной чертами, роднящими ее с злыми феями народных сказок.

Балладина, которую один из критиков назвал «польской леди Макбет», добивается княжеской короны, нагромождая ради этого преступление на преступление. Но когда она уже торжествует свою победу, то падает, пораженная молнией: следуя народной мудрости и народной этике, зло, содеянное против человека и против человечности, карается гневом небесных сил, под которыми в «Балладине», совершенно очевидно, Словацкий видел гнев народный.

В этой драме Словацкий создал образы, наделенные индивидуальными характерами; действие ее развивается быстро, в постоянно сменяющихся друг друга острых драматических столкновениях. Народная стихия сказалась во введенных в драму фантастических персонажах — нимфы Гопланы, Хохлика и Искорки. Они постоянно вмешиваются в дела людей, стирая грань между миром реальным и фантастическим. Уже Красинский отметил в этом сходство «Балладины» со «Сном в летнюю ночь» Шекспира.

Язык «Балладины» необычайно поэтичен, почерк романтика Словацкого виден в драме в нагнетании ужасов, нарастании контрастных сопоставлений событий, которое характерно не только для «Балладины».

Из намеченного большого цикла драм за «Балладиной» последовала только одна «Лилла Венеда», действие которой отнесено к мифическим временам. Смутные предания о происхождении польского народа открывали большой простор творческой фантазии Словацкого и давали ему возможность широко поставить проблему судеб Польши. Отнеся действие в до-

историческое прошлое, Словацкий дал в «Лилле Венеды» отклик на события 1830—1831 годов в обобщенном, философском плане.

В драме противопоставлены два народа — пассивные, склонные к поэзии и музыке венеды, во главе которых стоят мудрые старцы-арфисты, и вторгшиеся в их земли воинственные лехиты. По замыслу Словацкого в венедях следует видеть польский народ, в лехитах — чужеземцев-поработителей. Святыня венедов — чудесная арфа, в которой воплощается их сила, — находится в руках старого короля Друида; в момент последней решительной схватки венеды ждут звуков этой арфы и песни короля, но арфа захвачена врагами; вместо нее Друид находит в футляре арфы труп своей дочери, Лиллы Венеды, задушенной королевой лехитов. Венеды погибли, и только из пепла их трупов возникнет в будущем мститель. Лехиты победили потому, что у них есть вера в себя, есть желание действовать сообща. И хотя Словацкий бросает жестокий упрек венедам — полякам за то, что они умеют только ворожить да играть на арфах, его симпатии полностью на их стороне. Образ Лиллы Венеды представляет воплощение героической жертвенной любви, а образы ее братьев — мужественной стойкости и готовности к борьбе.

Дробя действие на короткие сцены, происходящие в различных местах, Словацкий в этой драме, построенной на резких контрастах, создает ряд глубоких по своей характерности образов. Таковы полный внутренних противоречий выходящий за пределы реального образ Леха, образ вещи Розы Венеды, словно выскочивший из народных рассказов Сляз, трагичная в своей гордыне и злобе Гвинона и чарующая мягкостью, добротой и глубокой человечностью Лилла Венеды. Почти через всю драму проходит своеобразный поединок между Лиллой и Гвиноной. Пусть физически в этом поединке победила Гвинона: духовная победа, торжество добра, принципов высокой гуманности остается на стороне «бедного белого цветика» Лиллы.

К ранним драмам Словацкого относится «Мазепа» (1834). Как трагедия страсти «Мазепа» стоит близко к его же «Марии Стюарт». Однако дошедший до нас текст создан в 1840 году, так как первая редакция трагедии была автором уничтожена.

Пьеса имела сценический успех, обусловленный быстрым развитием ее действия, поэтическим блеском и умением автора создавать неожиданные ситуации.

Однако в этой пьесе слишком много построено на случае; драматические ситуации ярки, сценичны, но слабо мотивированы; характеры очерчены резко, но каждый из них окрашен одной краской. В этой трагедии отразилось увлечение Словацкого французской мелодрамой. Отсюда унаследованы и приемы

обрисовки характеров, и роль, отводимая случаю, и некоторые стилистические приемы.

Последняя драма этого периода, «Фантазий» («Новая Деянира», 1841), написана на современную тему (действие ее происходит около 1841 года).

«Фантазий» подтверждает эволюцию Словацкого от романтизма к реализму. В этой драме показано разорение старой землевладельческой шляхты в связи с развивающимися капиталистическими отношениями (граф Респект). Создавая образ героя пьесы Фантазия Дафницкого, Словацкий выступает против реакционного романтизма и его беспочвенных иллюзий. При этом Словацкий наделяет Фантазия многими чертами характера Красинского. Уходящему миру графов Респектов и Дафницких Словацкий противопоставляет в качестве положительных персонажей старого русского майора-декабриста Вольдемара Гавриловича и поляка Яна, сосланных в Сибирь за участие в крестьянских отрядах ноябрьского восстания. Ян — революционер, сознательно связавший себя с народным движением. В его образе ясно сказались демократические тенденции Словацкого.

Итак, во второй период своего творчества Словацкий создал свои лучшие пьесы, наиболее полно утверждающие его славу национального польского драматурга. В драмах этого периода Словацкий, подобно Пушкину, подражал Шекспиру «в его вольном и широком изображении характеров».

Иной характер имеют драмы Словацкого третьего периода, созданные под влиянием мистического учения Товьянского. Для драм этого последнего периода характерно уже увлечение не Шекспиром, а Кальдероном и его мистическими пьесами. Не случайно Словацкий перевел на польский язык «Стойкого принца» Кальдерона (1845). Глубокий внутренний кризис, переживавшийся в это время Словацким, обусловил и резкое изменение его творческого метода. В то время как в драмах второго периода все более усиливались реалистические тенденции, в драмах третьего периода («Ксендз Марек», 1843; «Серебряный сон Саломей», 1844) усиливаются мистические мотивы, выступают идеи мессианизма, но в то же время в них присутствует обличение аристократии, ее корыстной политики. В одном из писем 1843 года Словацкий говорит, что «как одержимый он пишет быстро, желая, чтобы как можно больше духа излилось из него». Властью «духа» проникнуты все драмы Словацкого этого времени, приобретающие своеобразный мистериальный характер. Внутренний кризис поэта сказался и в том, что большая часть драм последних лет не была им закончена и сохранилась лишь в виде фрагментов и планов. Так отразилось на Словац-

ком пагубное влияние мистического учения Товянского, которое нашло благодарную почву в душевной надломленности драматурга, необычайно остро реагировавшего на противоречия современной действительности. Поэтому, говоря о значении Словацкого-драматурга, приходится иметь в виду главным образом его драмы, написанные до 1842 года.

Наряду с величайшим польским поэтом Мицкевичем Словацкий должен быть назван величайшим национальным драматургом Польши. Поэтический гений Словацкого в его драмах сочетается с высоким драматургическим мастерством. Хотя пьесы его создавались на чужбине, они глубоко национальны. В них всегда находится живой отклик на события польской современности, они пронизаны чувством горячей любви к родине. При этом Словацкий не скорбит об ушедшей, отжившей Польше; ему дорога современная, страдающая Польша и обновленная Польша будущего. Словацкий велик своей верой в здоровые силы польского народа. Такие герои его драм, как Кордиан и Лилла Венета, гибнут, но они гибнут ради этого будущего. Художественное совершенство большинства его драм, их высокий гуманизм, пронизывающая их вера в будущее обеспечивают Словацкому почетное место в театрах народно-демократической Польши.

Историческое значение Словацкого-драматурга огромно. Он решительно порвал со всеми пережитками классицистской традиции, первый ввел в польскую драматургию шекспировский тип драмы. Неисчерпаемое богатство творческой фантазии Словацкого дало ему возможность создать ряд ярких, вполне оригинальных и глубоко национальных образов и наделить их индивидуальными характерами. Правда, иногда эта же фантазия увлекала его, не давала ему довести до конца отделку драмы. И все же Словацкий определил один из путей развития польской драматургии на целое столетие вперед.

Несмотря на сценические достоинства пьес Словацкого, сам автор не рассчитывал на их постановку на польской сцене. И действительно, только во второй половине XIX столетия драмы Словацкого стали появляться на сцене, притом — в австрийской части Польши. В Царстве же Польском даже имя Словацкого находилось под запретом царской цензуры. Из всех его пьес была допущена на сцену только одна — «Мазепа» (1872), — с тем чтобы в списке персонажей «король» был заменен «князем», а на афише имя автора было обозначено инициалами «Ю. С.». Композитор В. Желенский написал на сюжет драмы Словацкого оперу «Балладина», но царская цензура потребовала изменения названия оперы (она была названа «Гоплана»), изъятия из нее роли короля Попеля и выдвижения на первое

место фантастического элемента. Лишь с такими изменениями опера была допущена к постановке в Варшаве в 1898 году. Только после приобретения Польшей независимости и особенно в народно-демократической Польше драматургия Словацкого заняла видное место в репертуаре польских театров.

КРАСИНСКИЙ

Словацкому и Мицкевичу должен быть решительно противопоставлен третий выдающийся представитель польского романтизма — поэт и драматург Зигмунт Красинский (1812—1859), деятельность которого развивалась тоже в эмиграции.

И по происхождению и по своей идеологии Красинский принадлежал к старинной родовой аристократии. Его мать, урожденная Радзивилл, умерла рано и не оказала значительного влияния на сына. Отец, Винцентий Красинский, был генералом, служившим в армии Наполеона и совершившим вместе с ним поход в Россию. После падения Наполеона отец Красинского служил русским императорам Александру I и Николаю I и был одним из виднейших представителей русской партии в Царстве Польском. Реакционность генерала Красинского проявилась во время суда над поляками; обвиненными в соучастии в заговоре декабристов, когда он один настаивал на строгом приговоре. Во время ноябрьского восстания 1830 года генерал Красинский переселился в Петербург.

Зигмунт Красинский родился в Париже, детство провел в родовом поместье отца, а затем в Варшаве. Болезненный и слабый, Красинский воспитывался в полном подчинении воле отца. И все же он не мог принять его русской ориентации и крайностей его реакционных взглядов. Двойственное отношение к отцу, его взглядам и убеждениям проявлялось в течение всей жизни поэта и нашло отражение в его творчестве.

Красинский получил чисто аристократическое домашнее воспитание и образование и рано пристрастился к чтению. Поступив в Варшавский университет, он вскоре покинул его из-за резкого столкновения с товарищами на политической почве. В 1829 году отец отправил его за границу продолжать занятия в университете в Женеве.

Польское восстание, заставшее Красинского за границей, потрясло его. Последовавший затем от отца вызов на родину, переезд в Петербург и представление ко двору Николая I крайне обострили нервное состояние писателя. В Петербурге он почти не выходил из своей комнаты. В 1833 году он получил

разрешение на выезд за границу для лечения. Живя в Италии, Германии, Швейцарии и Франции, Красинский встречался с Мицкевичем и подружился со Словацким. Учение Товянского захватило и Красинского, хотя и в меньшей степени, чем Мицкевича и Словацкого. В свои религиозно-мистические воззрения Красинский привносил многое от идей польского гегельянца Пешковского, которые представляли собой своеобразную модификацию польского мессианизма (учение о поляках как об избранном народе, главном носителе правды Христовой, которая спасет мир).

Красинский обладал систематическим знанием европейских литератур, хорошо знал историю и немецкую философию; но его творческая фантазия не была так развита, как у Словацкого, и для него было более характерно отвлеченное, а не образное мышление. В области драмы он отдавал явное предпочтение Шиллеру перед Шекспиром.

Социально-политические симпатии Красинского были устремлены к феодальному прошлому. В 1837 году он писал, что только «дворянству присуще могущество, закал, то, что составляет богатырский элемент в народе». События и уроки истории показывали ему неизбежность гибели старой аристократии и торжества демократии, но собственная дворянская идеология заставляла его отрицательно относиться к развитию революционного движения, свидетельствовавшего о демократизации общества. Революция 1830 года, заставшая Красинского за границей, стала для него образцом социального переворота, а польское восстание — образцом национального крушения. На этой почве расхождения идеологий и произошел разрыв между Словацким и Красинским во время подготовки восстания в Польше в 1846 году. Аристократизм Красинского неизбежно вел его к пессимизму, к неверию в возможность освобождения Польши. Оно виделось ему лишь в далеком будущем. Этот же аристократизм делал ему глубоко чуждой ту новую, демократическую Польшу, к которой стремился Словацкий.

Красинский видел приближение неизбежного крушения старого мира, который был ему близок и понятен. Будущее же, тот социалистический строй, наступление которого он предвидел по логике событий, страшил его. В его драмах ярко проявилась его внутренняя раздвоенность — с одной стороны, сознание неизбежности будущей перестройки мира, ломки его старых устоев, с другой — боязнь этого будущего и отвращение к нему. Красинскому было свойственно стремление к большим политическим и социальным конфликтам и обобщениям. Его можно назвать драматургом-философом, наблюдающим со стороны проходящую мимо него жизнь и старающимся в событиях

прошлого и настоящего усмотреть логику этих событий и определить их дальнейшее развитие. Свои наблюдения драматург производит с позиций отмирающей аристократии, и это придает его драмам определенную реакционную окраску. Все это особенно сильно проявилось в первой и лучшей драме Красинского — «Небожественная комедия» (1833).

В «Небожественной комедии» Красинский осмысливает и обобщает свои впечатления от событий Июльской революции во Франции и от Лионского восстания ткачей. Он широкими мазками набрасывает картину социальной революции, как она рисуется его воображению. В драме показано столкновение двух миров — старого, носителем идей которого является аристократ граф Генрих, и нового, представляющегося Красинскому в виде демократической республики и воплощенного в лице вождя рабочих и крестьян Панкратия. Эти два основных персонажа антагонистичны не только по своему социальному происхождению, но и по своим характерам. Граф Генрих — артистическая натура, требующая от жизни поэзии, Панкратий — воплощение воли и холодного рассудка. Все развитие действия показывает неизбежность гибели Генриха и его партии. Панкратий во главе восставшего народа выбивает армию старого мира со всех ее позиций; ее остатки, руководимые Генрихом, заперлись в форте св. Троицы. В последней битве Генрих приказывает штыками гнать на защиту укреплений князей, графов и банкиров, упавших духом и умоляющих начать переговоры о сдаче. Но все напрасно. Демократы берут замок приступом, Генрих бросается в пропасть, а Панкратий тщетно ищет среди толпы сдвинутого этого единственного достойного противника. Панкратий впадает в раздумье, ему кажется, что со смертью Генриха из власти победителей ушел самый «гений» народа, воплощенный в аристократии. Он признает, что им сделана лишь половина дела; теперь новая, цветущая жизнь должна быть построена на развалинах старой жизни.

Показывая решительное столкновение двух миров, Красинский видит неизбежность победы нового, но не показывает того будущего, ради которого велась такая ожесточенная борьба. Драма заканчивается мистическим видением: перед Панкратием вырастает исполинская фигура Христа, опирающегося на крест. Панкратий не выдерживает его укоряющего взора и падает мертвым со словами: «Ты победил, Галилеянин!» Такой финал драмы характерен для колеблющегося, раздираемого внутренними противоречиями поэта, который в одном из писем поясняет, что образ Христа был для него символом той высшей правды, которая воцарится на земле, когда сойдут со сцены борющиеся антагонистические классы.

Вторая драма Красинского — «Иридион» (1835) — философская поэма в драматической форме. Действие происходит в Древнем Риме. В этой исторической обстановке поставлена волновавшая поляков проблема мести. Герой драмы, Иридион, сын грека и жрицы германского бога Одина, представляется верноподданным римлянином только для того, чтобы иметь возможность приблизиться к императору и, пользуясь его доверием, поднять восстание. В жертву этой мести он приносит и свою сестру, обрекая ее на роль наложницы Гелиогабала. Он вносит раскол в скрывающуюся в катакомбах общину христиан, рассчитывая привлечь их на свою сторону во время восстания. Весь этот сложный план строится ради освобождения Греции, родины Иридиона. Руководителем и вдохновителем Иридиона является друг его отца, старый нумидиец Массинисса, носитель идей зла и отрицания.

В поэме Мицкевича «Конрад Валленрод» была поставлена аналогичная проблема: Конрад ради мести и освобождения своей отчизны становится магистром Тевтонского ордена, чтобы в корне подорвать его мощь. Но Конрад Мицкевича — волевая, активная личность, тогда как у Иридиона проявляются колебания, неустойчивость, отсутствие воли в решительный момент. Это и приводит к крушению столь тщательно разработанного им замысла. Иридиона спасает Массинисса, погружающий его в многовековой сон. Пробудив Иридиона от сна в 30-х годах XIX столетия, Массинисса показывает ему папский Рим, жалкие развалины великого города и остатки римского народа в виде нищих. Исполнив свое обещание — показать падение Древнего Рима, поработителя Эллады, — дух зла Массинисса собирается уже унести Иридиона в царство тьмы, когда за него вступается дух добра в образе Корнелии Метеллы — христианки, некогда пошедшей за Иридионом и потом раскаявшейся. Она спасает душу Иридиона, возвещая, что ему прощена его ненависть к Риму за его любовь к Элладу.

Голос с неба указывает Иридиону путь искупления — он должен жить новой жизнью среди поработленного народа в «стране могил и крестов», страдать вместе с этим народом и верить, что после долгих испытаний человечество достигнет счастья и свободы. Подразумевая под «страной могил и крестов» свою родину, Красинский в этом мистическом финале своей драмы является проповедником мессианизма, утверждающим особую искупительную миссию Польши.

Символика и мистицизм, господствующие во второй части драмы (с момента усыпления Иридиона), не соответствуют реалистической манере и напряженному драматическому действию ее первой части.

В изображении римского быта, а также богатого дворца Иридиона, где разрабатывается план заговора, драматург вполне конкретен. Так же конкретны и образы драмы. В ней много ярких захватывающих сцен, например погребальный костер сестры Иридиона, сцены с христианами в катакомбах. Действие драмы развивается последовательно, со знанием законов сцены. Но вся конкретность и сценичность снимаются автором в финале. Сцену заполняет грандиозный образ Массиниссы, напоминающий Сатану Мильтона.

Драмы Красинского по своей драматургической манере стоят особняком в польской драматургии эпохи романтизма. По своей форме они далеко опережают современную им драму, приближаясь к модернистской драматургии конца XIX и начала XX века. Написанные прозой с большими длиннотами, они явно не предназначались автором для сцены и попали на нее только в XX веке. «Иридион» был поставлен А. Шифманом в 1913 году в созданном им Театре Польском, «Небожественная комедия» — им же в 1920 году и позднее Леоном Шиллером в 1926 году в Варшаве и в 1938 году в Лодзи. В СССР «Небожественная комедия» ставилась в первые послереволюционные годы, в частности в Ленинграде в 1923 году.

Внутренняя надломленность, неуверенность в своих позициях, сознание своей классовой и личной обреченности обеспечили популярность Красинскому в кругах европейской интеллигенции рубежа XIX—XX веков, остро и болезненно переживавшей кризис буржуазного общества. Вместе с тем это сделало его чуждым новой, демократической Польше, решительно порвавшей с дорогим для Красинского старым миром и создающей ту новую жизнь, которая осталась второй, неосуществленной половиной дела Панкратия, героя его «Небожественной комедии».

КОЖЕНЕВСКИЙ

Если в драматургическом творчестве поэтов-эмигрантов нашли выражение по преимуществу романтические устремления различных групп польской интеллигенции, то в произведениях драматургов, работавших в самой Польше, нашли дальнейшее развитие реалистические тенденции, проявившиеся с большой силой уже в творчестве Богуславского, а затем Фредро. Наиболее ярким выразителем этих тенденций в драматургии сороковых XIX столетия был Юзеф Коженевский (1797—1863).

Он родился в Галиции, в скромной шляхетской усадьбе под Бродами. Первоначальное образование Коженевский получил

в школе в Бродах. Большое значение для него имело пребывание в Кременецком лицее (1808—1819), который был одним из важнейших центров культурной жизни страны. В лицее началась и его поэтическая деятельность.

По окончании курса в лицее Коженевский был приглашен генералом Красинским в Варшаву в качестве домашнего учителя его сына Зигмунта. В доме Красинских Коженевский часто встречался с представителями варшавского классицизма, влияние которых сказалось на его раннем творчестве. После смерти А. Фелинского он был назначен профессором Кременецкого лицея по кафедре красноречия и литературы (1823).

С наступлением реакции после подавления ноябрьского восстания Кременецкий лицей был закрыт (1832), а на его базе был организован Киевский университет. В числе других профессоров Кременецкого лицея в Киев был переведен и Коженевский, которому было поручено здесь преподавание мифологии и римских древностей. Из Киева он был переведен в Харьков на должность директора гимназии (1838). Здесь он пробыл до 1846 года, затем его направили в Варшаву на службу по учебному ведомству.

Драматургическая деятельность Коженевского развивалась в основном в харьковский период его жизни, когда им были написаны наиболее значительные пьесы. Но первые опыты в области драматургии были им сделаны еще в Кременце. Свои силы Коженевский пробовал в различных жанрах, но лучше ему удавались комедии, написанные в реалистической манере. Его можно считать зачинателем польской буржуазно-демократической драматургии.

В раннем творчестве Коженевского сказывалось влияние различных литературных направлений. В сборнике «Драматические опыты» (1826) были напечатаны две его первые драмы — «Клара» и «Анея». Оба эти произведения, показывающие столкновение двух миров — буржуазного и аристократического, написаны под явным воздействием старых приемов сентиментализма. Следующими произведениями были две неопубликованные трагедии в классицистской манере (1826—1827), в которых он шел по стопам Фелинского. За ними последовали две романтические драмы — «Димитрий и Мария» (1828) и «Красавица» (1829). Историческая драма «Монах» (1830) построена в мистериальной манере, с хорами. Жанр исторической драмы был чужд Коженевскому; это он ясно сознавал и в дальнейшем возвратился к этому жанру только один раз — в драме «Андрей Баторий» (1846).

Коженевским было написано более пятидесяти пьес. В большинстве их он не затрагивал больших актуальных проблем,

ограничиваясь главным образом изображением быта и нравов средних городских слоев польского общества. Именно эти пьесы, написанные с хорошим знанием сцены и дававшие благодарный материал для актеров, и заполняли репертуар польских театров середины XIX века. Некоторые из них до сих пор удерживаются на сценах народно-демократической Польши.

Такова комедия «Замужняя девушка» (1844), сюжет которой построен на том, что двадцатисемилетняя девушка выдает себя за замужнюю, чтобы привлечь нерешительного кавалера. В комедии «Усы и парики» (1852) действие развивается в Варшаве времен Станислава Понятовского. Серьезное изучение эпохи помогло автору исторически правдиво нарисовать картину нравов, господствовавших в придворном обществе. Коженевский сатирически изображает представителей «высшего света», перенявших французские моды, пересыпающих свою речь французскими словами, ищущих покровительства короля и выдающих в парике опору власти и мудрости. Этой группе персонажей драматург противопоставил другую группу, утверждающую старопольскую добродетель и считающую, что не все то разумно, что модно. Этим персонажей автор изображает с явной симпатией. В них он хотел показать патриотизм, нравственность и отвагу — те черты характера, какими Коженевский хотел наделять шляхту.

В комедии «Богатство или имя» (1859) драматург снова касается вопроса о пороках шляхетско-аристократического общества, основываясь на своих наблюдениях варшавской жизни. Новым является отражение в комедии развития капиталистических отношений. Коженевский здесь указывает шляхте путь к труду, хотя и не затрагивает темы обуржуазивания шляхты.

В своих комедиях Коженевский с большим мастерством разворачивает действие; он умеет создавать живые и острые сценические ситуации. Его комедии шли с большим успехом на сценах всех польских театров, а также в Киеве и Петербурге. Имя Коженевского-драматурга было очень популярным. Однако не эти реалистические зарисовки складывающегося в Польше буржуазного быта обеспечивают историческое значение его творчества. Гораздо важнее его две драмы, стоящие несколько особняком.

Первой из них была драма «Карпатские горцы» (1840), написанная на основе личных наблюдений автора во время двух поездок его в Карпаты, в район реки Черемоша, где развивается действие драмы. Там он имел возможность хорошо познакомиться с гцулами, с условиями их жизни, о чем он сам рассказывает в небольшом очерке, предпосланном драме.

Драма «Карпатские горцы» явилась своеобразной вехой в

развитии польской драматургии. Коженевский подходит здесь к изображению крестьянского быта как непосредственный наблюдатель, воспринимающий тяготы крестьянской жизни в их настоящем виде. Отсюда большая реалистичность драмы, несмотря на характерные для эпохи элементы сентиментализма и мелодраматизма. Большая общественная заслуга Коженевского заключалась в том, что он первый заговорил полным голосом о тяжелом положении угнетенного народа под властью австрийцев.

Главного героя драмы, Антося Ревизорчука, по проискам стражника Прокопа, выслуживающегося перед австрийскими властями, сдают в рекруты, хотя он единственный сын у матери-вдовы и по закону должен быть освобожден от военной службы. Его отправляют на призывной пункт закованным в кандалы. Драма начинается с праздничного гулянья с танцами и популярным у гуцулов состязанием в метании топора. Антось оказывается победителем. Этот успех выводит из себя Прокопа, у которого зарождается мысль отправить ненавистного Антося в солдаты. Его силой хватают во время сна стражники. Невеста Антося Пракседа отправляется со своим дядей на его розыски в австрийской армии и находит его стоящим на часах. В Антосе просыпается желание вернуться на родину, он срывает с себя мундир, бросает ружье и уходит. Став дезертиром, он уже не может вернуться в свое село и вынужден сделаться разбойником. Драма кончается трагично: Пракседа сходит с ума, а Антось отдает себя в руки солдат, и ему грозит расстрел.

В драме сказались демократические взгляды Коженевского, его горячий протест против произвола австрийских властей. Искренне и страстно звучат в драме слова Антося, тоскующего на чужбине о свободе, о родных горах.

Достоинства драмы — хорошо развитое действие, целостная композиция, правдивое изображение характеров.

Но есть в драме существенные недостатки. К их числу относится помимо отмеченной мелодраматичности несколько книжный язык. В сцене сумасшествия Пракседы слишком очевидно подражание Шекспиру — сцене сумасшествия Офелии.

«Карпатские горы» произвели сильное впечатление на родине Коженевского и были признаны наиболее самобытным произведением польской драматургии того времени. Однако при попытке поставить ее на сцене Львовского театра она встретила много препятствий со стороны австрийской цензуры. Постановка состоялась только в 1844 году с большими купюрами (были опущены все упоминания о немцах, об австрийской администрации, об армии, о военной службе, все немецкие слова

и выражения), с обильными добавлениями музыки, пения и танцев.

«Карпатские горы» прочно вошли в репертуар польского театра. Роль Антося привлекала внимание крупнейших польских актеров, начиная с ее первого исполнителя во Львове — Виталиса Смоховского. Большую популярность приобрела драма в Западной Украине, где появилось пять ее переводов начиная с 1849 года.

Демократизмом и гуманизмом проникнута и сатирическая комедия Коженевского «Еврей» (1843), действие которой развивается в Бердичеве и его окрестностях. В этой пьесе можно заметить непосредственное продолжение обличительной тенденции, характерной для драматургии Фредро. Здесь остро показаны распад помещичьего быта и обеднение польской аристократии, готовой самыми неблагоприятными средствами поддерживать свой привычный образ жизни. Вместе с тем в этой пьесе открыто звучит протест против распространенных в Польше антисемитских тенденций. Выведенные в пьесе евреи наделены положительными, благородными чертами. Это возвышает их над польскими помещиками, отличающимися жадностью, склонностью к интригам и приверженностью к старым шляхетским традициям. В этой комедии сказалась реалистическая манера Коженевского, его умение наблюдать и выхватывать из окружающей действительности типические образы.

Несмотря на многие недостатки, творчество Коженевского намечало пути дальнейшего развития польской драматургии. В своих лучших произведениях Коженевский порой поднимается до критического реализма и становится, таким образом, зачинателем того литературного направления, которое будет характерным для 70-х и 80-х годов XIX столетия.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПОЛЬШИ С 1832 ПО 1863 ГОД

Развитие театра в Польше во второй трети XIX века было в основном связано с расширением и углублением реалистических принципов Богуславского, а также с влиянием драматургии Фредро и Коженевского, произведения которых заняли преобладающее место в театральном репертуаре.

В течение всего интересующего нас периода Варшава продолжала оставаться театральной столицей Польши. Познань к этому времени была уже сильно онемечена, театры же Львова и Кракова начали играть ведущую роль лишь во второй половине столетия.

Общее руководство театрами в Царстве Польском было поручено в 1832 году генералу Юзефу Раутенштрауху, показавшему себя деятельным администратором. При нем завершилась постройка нового здания театра, закладка которого состоялась в 1825 году. Новый театр был открыт 24 февраля 1833 года постановкой оперы Россини «Севильский цирюльник». Характерно, что теперь прежнее название театра «национальный» было заменено более нейтральным: он стал называться Большим театром.

Осенью 1829 года открылся в Варшаве второй театр под названием Театр Розмаитости. Кроме того, благодаря работам Раутенштрауха было построено театральное здание в Калише и реставрированы старые королевские театры в Оранжерее и на острове¹.

Основанная Богуславским драматическая школа была закрыта в 1832 году, но уже в 1836 году вместо нее возникла новая. Ее руководителем и основным преподавателем стал Бонаventura Кудлич (1780—1848), который был также художественным руководителем обоих варшавских театров.

Кудлич родился в окрестностях Познани. Он был учеником Богуславского и начал свою сценическую деятельность в его труппе в Познани. Здесь он быстро выдвинулся как актер весьма разностороннего дарования, с успехом выступавший в трагедии, драме и комедии. В дальнейшем Кудлич стал выдающимся педагогом, воспитавшим целое поколение польских актеров. Лучшие представители польского сценического искусства много лет спустя с гордостью говорили о себе: «Я воспитанник школы Кудлича». Образ этого крупного театрального деятеля, которому многим обязана польская сцена, был впоследствии увековечен Станиславом Высянским в его драме «Ноябрьская ночь».

В середине XIX века на польской сцене выдвинулся ряд крупных актеров. Видное место среди них занимал Алоизий Жулковский-сын (1814—1889). Он был учеником Кудлича, обладал хорошим певческим голосом и вступил в труппу в качестве хориста (1839). Дирекция предполагала сделать из него оперного певца и потому неохотно позволяла ему выступать в комедиях. Но Жулковский вскоре из хориста превратился в яркого характерного актера. Сравнительно мало изменяя внешность, он достигал исключительного разнообразия своих сценических воплощений. Выступать ему приходилось главным образом в одноактных комедиях и водевилях.

¹ Об этих театрах см. во втором томе «Истории западноевропейского театра», раздел «Польский театр», стр. 742.

Учеником Кудлича был также Людвик Панчиковский (1804—1871). Он сыграл множество эпизодических ролей и во многих случаях определил последующую традицию их исполнения на польской сцене. Панчиковский всегда создавал в этих маленьких ролях образы живых людей. Ограничиваться маленькими ролями его заставляла не только врожденная скромность, но также органический недостаток речи — шепелявость. Для спектакля, поставленного в ознаменование 35-летнего юбилея его сценической деятельности, он выбрал роль, в которой было всего пять слов. Панчиковский создал образы Дындальского в «Мести» Фредро, Бжидчевича в «Евреях» Коженевского, Маршалка в «Охранной грамоте» Малецкого, Капеллана в «Дамах и гусарах» Фредро и много других живых и типических образов.

Показательной для польского театра того времени была судьба актера Богумила Дависона (1818—1872). Обычно его считают представителем немецкого сценического искусства, хотя его актерское дарование сформировалось и развилось на польской почве. Дависон родился в Варшаве в бедной еврейской семье. В 1834 году он поступил сотрудником в редакцию «Газеты варшавской». Посещение спектаклей пробудило в нем любовь к театру и страстное желание стать актером. Благодаря содействию директора театра Дависон был принят в школу, где он два года воспитывался под руководством Кудлича. Уже в школе Кудлич обратил внимание на одаренность Дависона, который вскоре стал его любимым учеником. В 1837 году Кудлич пригласил его в труппу варшавского Театра Розмаитости. Выступления в Варшаве и затем в Вильно укрепили положение Дависона в театре, и вскоре он получил приглашение перейти в труппу львовского театра Скарбка, где быстро занял ведущее положение. Однако в 1847 году Дависон вынужден был навсегда покинуть Львов и польскую сцену и перешел на немецкую, где и прославился главным образом исполнением шекспировских ролей. Причиной перехода Дависона из польского театра в австрийский было широкое распространение в Галиции антисемитских настроений, которые вызвали резкие столкновения между Дависоном и другими актерами львовского театра. Отрыв актера от родной почвы привел позже к перевесу в его исполнительской манере внешней формы.

Одним из выдающихся польских актеров был Ян Круликовский (1820—1886). Его сценическая деятельность началась в Люблине (1837) под руководством Хелховского. С 1846 года Круликовский играл в Варшаве. Его творчество отличалось тщательной отделкой ролей. Выступал он преимущественно в ролях отрицательных персонажей в популярной в то время французской мелодраме. Талант Круликовского, его отличное

владение актерской техникой особенно проявились в ролях Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера, майора в «Замужней девушке» Коженевского и воеводы в «Мазепе» Словацкого.

Из актрис на варшавской сцене до 1848 года продолжала блистать в ролях героинь классицистских трагедий Юзефа Ледуховская (1780—1849), служившая примером для актрис младшего поколения. Ее преемницей была Леонтина Гальперт (1803—1894), начавшая свою сценическую деятельность в провинциальной труппе в 1821 году, откуда затем перешла в Варшаву. В своем творчестве она всегда опиралась на изучение жизни, характеров людей.

Восстание 1830—1831 годов не могло не сказаться на оскудении национального репертуара. Для драматургии эмигрантов доступ на польскую (особенно варшавскую) сцену был закрыт. На польской сцене 30-х годов видное место занимают переводные комедии Скриба, пользовавшиеся большим успехом. В репертуаре тех лет преобладает развлекательная линия. Серьезная драма, ставящая большие идейные проблемы или живо откликающаяся на современность, в эти годы на сцене почти не появляется. В 1842 году начинается двадцатилетний период руководства варшавскими театрами Игнатия Абрамовича, в прошлом наполеоновского солдата, а после восстания — адъютанта Паскевича. Типичный ренегат, Абрамович, назначенный обер-полицмейстером Варшавы в чине генерала, совмещал эту должность с управлением театрами. Он обращал внимание только на упорядочение внешне-административной стороны театрального дела, мало внимания уделяя идейной и художественной стороне. При нем начала развиваться в польском театре «система звезд», вредно отзывавшаяся на общем художественном уровне спектаклей. Но материальная сторона спектаклей значительно улучшилась. При варшавских театрах были организованы склады декораций, реквизита, костюмов, обуви.

Директором драматического театра был при Абрамовиче балетмейстер Филипп Тальони, но его скоро сменил Ян Северин Ясинский. Подобно Богуславскому и Кудличу, Ясинский был подлинным энтузиастом театра, которому отдавал все свои силы. Его деятельность охватывала все области театральной жизни того времени. В 1821 году он пятнадцатилетним юношей поступил в драматическую школу, потом пять лет выступал в Театре Розмаитости. Всего он прослужил в варшавских театрах тридцать пять лет, сыграв около шестисот ролей. Как педагог работая в школе, Ясинский шел по стопам Кудлича. Как директор театра он много сделал для упорядочения театрального дела. Зато как режиссер он неоднократно подвергался упрекам в рутинерстве. Особенно большое внимание Ясинский

обращал на пополнение репертуара. Сам он развил интенсивную деятельность в этой области: после него осталось около двухсот шестидесяти пьес — оригинальных, переводных и переделанных. Часто выезжая за границу, Ясинский хорошо знал французский театр и был большим его поклонником. Он старался перенести на польскую сцену комедии Скриба, продолжая и еще больше укрепляя наметившееся уже до него преобладание в репертуаре развлекательной линии. В 1862 году Ясинский оставил театральную деятельность.

После Крымской войны произошло некоторое ослабление политической реакции в Польше, и общественная жизнь в Варшаве стала постепенно активизироваться. Начинаясь подготовка к новому восстанию 1863 года. Театры в Варшаве часто пустовали, возрастало недовольство управлением Абрамовича. Оно выражалось в зрительских манифестациях и «кошачьих концертах», которые в конце концов вынудили Абрамовича искать спасения в бегстве (1861). Театральные представления во время восстания неоднократно прекращались. Театры посещались главным образом русскими: поляки в период восстания избегали зрелищ. После разгрома восстания актеры были лишены права на пенсию, в декабре 1865 года был закрыт оперный театр, а в январе 1868 года — театральная школа.

Итак, до 1870 года польский театр, развивавшийся в тяжелых условиях борьбы польского народа за независимость, создал богатую национальную драматургию и выработал принципы национального сценического искусства. В новый период он вступил уже с большими достижениями, основа которых была заложена еще в начале XIX века «отцом польского театра» — Войцехом Богуславским.





РУМЫНСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

XIX век ознаменовался в Румынии большими свершениями не только в области гражданской истории, но и в жизни национального искусства. Еще до полного освобождения Молдавии и Валахии от векового турецкого ига (1853), до провозглашения в Сан-Стефано (1878) независимости Румынского государства в стране возникает собственный профессиональный театр, своя сильная и яркая драматургия, пронизанная патристическими и гуманистическими идеями, наконец, собственная Академия сценического искусства, подготовившая к 50-м годам XIX века плеяду замечательных актеров и деятелей театра.

Деятельность «отца румынского театра», профессора декламации Костаке Аристия, подвижничество первого актера и режиссера Костаке Караджале, блестящая сатирическая драматургия Василе Александри, творчество великого румынского актера-реалиста Матея Милло и, наконец, открытие в 1852 году Национального театра в Бухаресте — таковы основные вехи бурного развития театральной жизни Румынии в первой половине и в середине XIX века.

История Румынии — это история многовековой борьбы румынского народа против чужеземного гнета и феодальной раздробленности. Первыми коренными жителями Румынии были фракийские племена даков и готов. Расположенная на самой границе Запада и Востока, территория Румынии напоминала в древности огромный проходной двор, куда с запада устремлялись в I—II веках нашей эры римские колонисты, а в течение последующих десяти веков поочередно вторгались с востока

полчища кочевых народов — готов, гуннов, аваров, болгар и других славянских племен. Вслед за славянами в IX веке пришли венгры, которые, в свою очередь, были оттеснены печенегами. Затем пришли половцы и, наконец, в XIII веке — татары, вскоре ушедшие обратно на восток.

Местное население испытало на себе многие инородные влияния, в том числе и славянское. Из Болгарии было воспринято христианство по византийскому обряду. Кириллица долгое время служила основой румынской письменности и лишь в 1856 году была заменена латинским алфавитом.

Из смешения разнородных этнических элементов постепенно сложились молдавская и валашская народности с общим романским языком, включавшим много славянских корней. Валашское княжество, или господарство, подпало под власть турок в конце XIV века, Молдавия же — значительно позже, после упорной полувековой борьбы за свою независимость во время царствования Стефана Великого (1457—1504), который опирался на помощь Московской Руси.

Последующие три века румынской истории заполнены бесконечными боярскими междоусобицами. Общественный строй обоих княжеств характеризовался резким разделением населения на военно-земледельческую аристократию (бояре), мелкопоместное дворянство, городское сословие и закрепощенное крестьянство.

Массовое обезземеливание крестьян, с одной стороны, и образование крупных боярских латифундий — с другой, создавали в стране острые контрасты между богатством и нищетой. Задавленное гнетом крестьянство не могло служить опорой в борьбе против турецкого ига. Валашские и молдавские господа стали усиленно искать связей и поддержки за границей. Именно в это время развиваются политические и культурные связи с Москвой, установленные еще при Стефане Великом. Иван Грозный строил в Молдавии монастыри. Борис Годунов оказывал денежную помощь молдаванам, борющимся против турок. В первой половине XVII века киевский митрополит Петр Могила, сам родом из Молдавии, послал господарю Василе Лупу книгопечатню с мастерами. Петр I предпринял решительные шаги для освобождения княжеств от турецкого ига, заключив военный союз с валашским господарем Константином Бранковяну и молдавским — Дмитрием Кантемиром, который после неудачного Прутского похода вынужден был бежать от турок в Россию.

Постоянные междоусобицы среди бояр, тяжелое положение румынского крестьянства, изнывавшего под двойным гнетом, ослабляли внутренние силы сопротивления турецким завоевателям и являлись вместе с тем важнейшей причиной экономиче-

ской и культурной отсталости Румынии. После поражения военного союза Дмитрия Кантемира с Петром I турецкое правительство отменило выборность господарей и стало назначать их из чуждых коренному населению пришельцев — греков-фанариотов (жителей Фанара, предместья Константинополя).

Начиная с последней четверти XVII века история Молдавии и Валахии тесно переплелась с историей русско-турецких отношений, ибо, по словам К. Маркса и Ф. Энгельса, эти княжества были «единственно возможной ареной сражений между Турцией и Россией»¹.

Наряду с ростом национально-освободительного движения русско-турецкие войны XVIII и XIX веков оказали решительное влияние на судьбы Румынии. Объективное содержание этих войн имело для Румынии прогрессивное значение, потому что они усилили освободительную борьбу румын против турецкого владычества, содействовали формированию капиталистических отношений и — как следствие этого — росту национального самосознания румынского народа.

Особенно большое воздействие на жизнь и умы румын оказало в начале XIX века знаменитое крестьянское восстание 1821 года, руководимое Тудором Владимиреску. Широкий размах этого восстания и влияние его на дальнейшие судьбы страны обуславливалось тем, что оно было направлено как против иноземных (фанариотских) господарей, так и против боярского гнета. Национально-освободительные цели в этой борьбе слились с социальными требованиями. Восстание привело к ликвидации фанариотского режима, однако плоды восстания пожали бояре. Владимиреску был убит, бояре добились права избирать господарей из своей среды, но основная масса румынского населения — крепостное крестьянство — продолжала пребывать в забитом и нищенском состоянии. И тем не менее, несмотря на поражение восстания, оно всколыхнуло всю страну, разбудило от спячки все слои населения и оказало плодотворное влияние на развитие национального самосознания, проявившегося с особенной силой в литературе и искусстве, прежде всего в искусстве театра.

Бурное развитие румынской культуры в XIX веке отражало столь же стремительно протекавший социально-исторический процесс. Подобно соседним восточноевропейским народам (болгарам, сербам, венграм), чье развитие задерживалось в силу тех или иных исторических обстоятельств, Румыния долгое время, вплоть до XIX века, была лишена возможности создавать свой национальный театр. В устном народном творчестве — в зна-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, стр. 305.

менитых румынских балладах и дойнах,— в музыке и в народных танцах, главным образом проявлялся художественный гений румынского народа. Но даже и в музыкальном искусстве сказался пестрый, смешанный характер румынской культуры. В соответствии с этапами румынской истории на народной песне отразились перекрестные влияния древней Дакии и Македонии, Византии и Турции, Венгрии и славянских народов. Характерные интонации цыганского и венгерского мелоса органически вошли в глубоко самобытный музыкальный фольклор румынского народа и оказали влияние на формирование своеобразного исполнительского стиля народных музыкантов. Мелодия румынской песни и танца богата украшениями, ритм ее сложный, капризный, смешанный.

Когда в конце XVIII — начале XIX века стал обостряться кризис феодального режима в Турции, в ее европейских владениях — прежде всего в Румынии и Болгарии — начинают зарождаться капиталистические отношения.

Еще в начале XVIII века, после периода славянских влияний, в Румынии усиленно начинают разыскивать корни национальной культуры и происхождения румын. Господарь Дмитрий Кантемир (1673—1723), отец русского поэта Антиоха Кантемира, в своей книге «Хроника стародавности румыно-молдо-влахов», пользовавшейся широкой известностью, стремился доказать романское происхождение своего народа.

В другой работе, «Описание Молдовы», Д. Кантемир дал первый социологический, этнографический и географический очерк Молдавии, переведенный на многие европейские языки.

В силу исторических обстоятельств культура молдавского и румынского народов долгое время имела единые источники, и поэтому такие деятели, как К. Негруци, В. Александри, Б. П. Хаждэу, являются одновременно классиками молдавского и румынского искусства.

В период господства религиозной синкретической литературы в румынских княжествах Д. Кантемир развивает в своих философских и научных трудах светское начало, что являлось значительным шагом вперед в румынской культуре. Особый интерес представляет его ранняя работа «Диван, или Спор мудреца со светом (Этика)», в которой хотя и заметно сильное влияние теологии, однако дана яркая социальная критика морали и нравов эгоистичных и жадных румынских бояр.

Вплоть до XIX века европейская культура была почти неизвестна в Румынии, жившей изолированной жизнью. С тем большей жадностью румынские правящие круги обратились к европейской и в первую очередь к французской культуре, к открывшейся возможности знакомства с Западом. Страна захле-

бывалась от избытка переводной литературы разных эпох и народов, с трудом отделяя подлинные достижения европейской культуры от ее мнимых и сомнительных побед.

После 1830 года зарождавшаяся румынская буржуазия вместе с либеральным дворянством повела борьбу за национальное освобождение и буржуазно-демократические реформы. Национально-освободительное движение в Румынии на первом этапе носило культурно-просветительный характер, выступая против фанариотского духовного ига, а затем все настойчивее направлялось против политического гнета Турции. Как ни ограничено было это движение по своему существу, оно привело к значительному подъему национальной жизни. Именно в эти годы в Румынии возникают важнейшие центры национальной культуры: высшие школы, литературные общества, журналы, газеты.

К этому же времени относится и зарождение профессиональных театральных трупп сначала в Бухаресте (1833), а затем и на северо-востоке страны, в Яссах (1836).

Румынский театр не прошел в своем развитии всех ступеней театрального искусства, пройденных в свое время западноевропейским театром. Он не знал мистерий, школьной драмы, чистого классицизма и даже романтизма. Румынский театр создавался в период, когда в передовых западноевропейских странах вступала в свои права буржуазная реалистическая драма. Приобщаясь к общеевропейскому театральному искусству лишь в середине XIX века, румынский театр вынужден был за короткий срок нагнать другие страны и включиться в русло современной театральной культуры.

Такое ускоренное театральное (как, впрочем, и литературное) развитие, характерное в XIX веке для многих стран Восточной Европы, обусловило существование в искусстве этих стран смешанных стилевых явлений. В Румынии, например, нельзя найти классических образцов различных театральных направлений: черты классицизма в ранней румынской драме тесно соседствуют с романтическими тенденциями, просветительский реализм — с реализмом критическим как в драматургии, так и в сценическом искусстве.

Но, заимствуя опыт и подражая учителям, румынский театр привносил в школу критического реализма свое яркое национальное своеобразие, свою горькую, саркастическую иронию над уродливыми формами румынской действительности.

Первым деятелям румынской сцены пришлось встретиться с огромными трудностями. Дело было не только в том, что в их распоряжении не было национального репертуара, что велика была конкуренция заезжих французских и немецких гастролеров, пользовавшихся особой поддержкой властей, не только в том,

что первые румынские актеры и драматурги влачили жалкое существование. Главное препятствие для успешного развития национального театра заключалось в том, что румынские бояре и новоявленная буржуазия совмещали закоснелое невежество со слепым раболепием перед всем иностранным, проникавшим в Румынию после ослабления турецкого засилия. В силу своей ограниченности румынское дворянство и буржуазия, преклоняясь перед французской культурой, учились прежде всего не идеям великих просветителей — Вольтера, Руссо, Дидро, не революционному духу французского народа, а внешней стороне французской культуры, парижским модам и «светским манерам».

Эти тунеядствующие румынские бояре и мещане во дворянстве и были главной преградой на пути прогресса национальной экономики и культуры.

Народ клеймил смехом и презрением своих жестоких и чванливых господ. Смех, ирония, сатира стали основным оружием румынского театра, родившегося в недрах народа. Первым национальным драматургам и актерам Румынии пришлось, таким образом, начать свою просветительскую миссию с трудной задачи разоблачения всего косного, уродливого, аномального в жизни своей страны. Так исторические условия Румынии определили ведущую роль комедии и сатиры в национальном театральном искусстве.

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Профессиональный театр в Румынии складывался в 30-е и 40-е годы XIX века, в период так называемого национального возрождения. Рост румынской буржуазии, ее борьба за внутренний рынок, против турецкого и фанариотского засилия, влияние идей французской буржуазной революции, дошедших, хотя и с опозданием, до восточных окраин Европы, наконец, воздействие греческого восстания Александра Ипсиланти — все это, вместе взятое, накаляло политическую атмосферу в стране.

Как и в других странах юго-восточной Европы, путь прямых революционных действий в Румынии был прегражден отсутствием политической свободы, экономической и культурной отсталостью страны. Вот почему, прежде чем вспыхнул пожар революции 1848 года, охвативший своим пламенем и Румынию, движение национального возрождения в этой стране приняло культурно-просветительский характер. Оно подготовляло революцию в сознании людей путем развития национального языка, литературы, печати и театра, несущих передовые идеи

времени. Этой же цели служили многочисленные «культурные общества», возникшие в стране в 1830-е годы под непосредственным влиянием растущего революционного подъема. Легальной программой этих обществ была борьба за развитие румынского языка и признание его государственным языком страны, а также приобщение румынского общества к передовой западноевропейской культуре посредством переводов произведений Мольера, Вольтера, Шиллера, Альфьери, Сервантеса. Особо подчеркивалось в программах этих обществ значение театральных постановок пьес этих авторов, а также создание отечественной драматургии.

За легальной культуртрегерской деятельностью этих обществ часто скрывались более серьезные политические цели. Не случайно в годы, предшествующие революции 1848 года, и в дни самой революции румынские «культурные общества» превращались в организационные центры восстания, а руководители их — в вождей буржуазно-демократической революции. Характерно, что почти поголовно все зачинатели румынского театра — Георге Асаки, Костаке Аристия, Михаил Когэльнічану, Костаке Негруци и другие — были не только просветителями — писателями, драматургами, публицистами, но и крупными общественно-политическими деятелями. Некоторые из них (М. Когэльнічану, В. Александри и другие) были непосредственными участниками революции.

В тесной связи с деятельностью «культурных обществ» в 30-е годы XIX века возникают первые профессиональные театральные труппы и актерские школы в Бухаресте и Яссах.

До того времени наиболее распространенным среди румынского народа был кукольный театр папушаров (от слова «папуша» — кукла). Преследуемые властями, папушары только в XIX веке получили право на свободное передвижение. В импровизации папушаров, выходявших обычно из крестьянской среды, содержалась социальная сатира, выражалась в условной формочающей народных масс.

Самым популярным персонажем театра папушаров был Василаке — созданный фольклором образ героя-пересмешника, выступавшего со злой критикой существующих в Румынии общественных порядков. Острые шутки Василаке чаще всего были направлены против турок. Но доставалось от него и местным боярам. Театр папушаров прославлял борьбу за свободу Тудора Владимиреску и насмехался над господами-фанариотами. Особенно известна труппа кукольников, работавшая под руководством Мирона. Театр Мирона создал новый отрицательный персонаж папушаров — немца Карла, представлявшего собой сатиру на румынского короля Кароля I, немца по происхождению.

Театр папушаров был близок по форме и содержанию к русскому Петрушке. Еще в XVIII веке по Молдавии бродила труппа русских кукольников, составленная из бежавших из России крепостных крестьян. Они выступали со своими куклами в течение нескольких лет в Яссах, в Ботошнах, а затем направились в глубь страны.

Первые сведения о драматическом театре Румынии относятся к началу XIX века. В 1816 году румынский просветитель Георге Асаки собрал вокруг себя школьную молодежь и поставил в Яссах на румынском языке переведенную им пастораль Флориана и Геснера «Миртил и Хлоя». В речи, обращенной к исполнителям этой пьесы, Георге Асаки так сформулировал просветительскую программу деятельности первых румынских актеров: «В то время, — говорил он, — когда румынский язык изгнан из дворцов и звучит лишь на пастбищах да в крестьянских дворах, вы, благородные умом и родом, сломали эти оковы и впервые заговорили на том же языке и так же, как и те, кто дает нам хлеб и мед... В этом спектакле вы говорили на том же языке, что и они — люди, имеющие такое же право на уважение, знание, любовь и труд... Вы достойны того, чтобы зрелость национальной сцены стала памятью о вашей прекрасной молодости. Капля, как бы она ни была мала, падая со скалы, пробивает путь реке, которая последует за нею!»

Этот первый документ румынской сцены дает яркое свидетельство не только того горячего энтузиазма, с каким зарождалось в Румынии театральное дело, но и тех больших идейно-общественных задач, которые возлагали на румынский театр его первые создатели. О серьезности в подходе к репертуару свидетельствует и тот факт, что вслед за пасторалью «Миртил и Хлоя» последовала трагедия Вольтера «Альзира», сыгранная, правда, воспитанниками Г. Асаки не на румынском, а на французском языке.

В 1817 году княгиня Рала Караджа построила в Бухаресте первое театральное здание, которое дало в румынской столице приют актерам-любителям и иностранным гастролерам.

Не только в Яссах и в Бухаресте, но и в отдаленных районах страны стихийно возникали в первой четверти XIX века любительские и полублюительские театральные труппы.

Но настоящая история профессиональной румынской сцены начинается в 1833 году, когда в Бухаресте под давлением демократических кругов открывается Филармоническое общество. Основной его задачей была подготовка профессиональных кадров румынских драматических и оперных артистов для зарождавшегося национального театра. Организация Филармонического общества явилась чрезвычайно полезным начинанием



Сцена из пасторали «Миртил и Хлоя» Флорнана и Геснера

демократических кругов Румынии. Знаменательно, что руководителями этой первой актерской школы в Румынии, основанной еще до появления здесь профессионального театра (случай, весьма необычный в истории мировой театральной культуры), были видные общественно-политические деятели Элиаде Радулеску и Ион Кымпиняну.

Главным педагогом драматического класса при Филармоническом обществе Бухареста был профессор декламации Костаке Аристя. По значению, которое сыграл Аристя в воспитании первого поколения румынских актеров, его можно сравнить с Густавом Модена, работавшим примерно в те же годы в Италии.

Костаке Аристя (1800—1880) был одним из выдающихся деятелей национального возрождения Румынии. Писатель, переводчик, критик, драматург, активный участник освободительной борьбы против турецкого ига, Аристя был в то же время профессиональным деятелем театра. Он начал выступать на сцене в любительских спектаклях, которые давали при княжеском дворе учащиеся греческой Академии в Бухаресте (1817). Но вскоре покровительствовавшая искусству княгиня Рала Караджа послала его в Париж учиться актерскому искусству у великого французского трагика Тальма. Аристя глубоко усвоил



Костакe Аристия

творческие принципы своего учителя и стал их страстным проводником. Он воспринял от Тальма не только мысль о том, что актерское искусство должно быть близким «правде природы», но и идею высокой гражданственности искусства, большой общественной функции актера-гражданина.

Особенно была близка художественной натуре Аристия эмоциональная сторона актерского творчества. Желание психологически оправдать роль приводило его подчас к разрыву с проповедовавшимися им же принципами классицистской деклама-

ции. Это особенно сказывалось в его актерской работе, ибо Аристия, будучи профессором Филармонического общества, не переставал и сам играть на сцене в Румынии и за границей.

Для своих бенефисов Аристия выбирал исключительно классический репертуар, главным образом трагедии своего любимого автора — Вольтера. В русской прессе сохранился интересный отклик на игру Аристия в классической драме. Петербургский журнал «Северная пчела» (за 1844 год) так описывает гастроли Аристия в Греции: «К. Аристия безусловно талантлив... Очевидцы рассказывают, что в Афинах, где Аристия играл классическую трагедию, он так испугал дам возрожденной Эллады реализмом своей игры, что некоторые из них упали в обморок». Очевидно, что слава о мастерстве румынского артиста уже при его жизни перешагнула за пределы страны.

Своих воспитанников по Филармоническому обществу Аристия учил прежде всего правдивой декламации. «Читать чисто, сохраняя знаки препинания», — наставлял К. Аристия своих воспитанников, заставляя их «акцентировать по смыслу» и предостерегая от «монотонности рифмы». Полагаясь на свое художественное чутье и опыт, Аристия ошупью шел к выработке новых речевых форм, отличающихся от напыщенной классицистской декламации прежде всего приближением к «правде природы».

Большое значение придавал Аристия связи слова и действия в искусстве актера. Он считал, что «натуральность» игры достигается путем органического сочетания слова с жестом и мимикой, с правдивой передачей чувства и характера создаваемого образа.

Аристия шел в воспитании актера от слова к действию. В этом также сказалась его связь с классицистской традицией. Только в заключительной части своего курса обучения актера Аристия выдвигал перед воспитанниками задачу «показа страстей и характеров, подражая, насколько возможно, природе». Но хотя Аристия и отделял процесс овладения внешней актерской техникой от раскрытия внутреннего мира образа, именно это последнее он и считал «венцом актерского искусства». Ему он придавал особое значение, считая, что весь предыдущий школьный курс актерской техники является лишь подготовительной ступенью в воспитании актера-виртуоза.

По свидетельству современников, Аристия требовал от выпускников своей студии «быть постоянными наблюдателями природы страстей», «искренними живописцами природы», а не ее «рабскими подражателями». Он призывал с воодушевлением отбирать у природы все самое ценное, для того чтобы «понаравиться зрителям, волновать и учить их». Придавая большое действительное значение искусству, Аристия постоянно напоминал своим ученикам, что «театр — это амвон, трибуна, школа».

Важно отметить, что кроме профессиональных навыков Аристия и другие профессора Филармонического общества — в первую очередь его друг и помощник Элиаде Радулеску, читавший курс литературы, — прививали будущим румынским актерам убеждение в высоком призвании актера-гражданина, являющегося, по их словам, «законодателем и хранителем общественного здоровья».

Учебно-воспитательная работа сочеталась в Филармоническом обществе с актерской практикой. Это содействовало накоплению профессионального мастерства у молодых актеров и формированию национальной актерской школы. Уже в 1834 году, через год после начала занятий на актерских курсах, Аристия поставил силами своих воспитанников первый публичный спектакль в Бухаресте. Был представлен «Магомет» Вольтера в переводе на румынский язык Э. Радулеску. Выбор этого произведения был не случайным. Здесь сказалось не только пристрастие руководителя постановки к драматургии великого французского просветителя, но и возможность на материале одной из лучших пьес Вольтера развернуть критику турецкого гнета и религиозного фанатизма, пустившего корни в румынской действительности. Классицистский стиль исполнения переплетается в спектакле с присущими румынскому актеру живостью и склонностью к преувеличению, гротеску.

Премьера спектакля, в котором впервые выступили профессиональные актеры и актрисы, прошла с успехом. Публика требовала повторения спектакля. Успех постановки «Магомета» у демократического зрителя побудил труппу Аристия смелее расширять репертуар и более активно вмешиваться своим искусством в жизнь. Число учеников школы возросло до семидесяти человек. В репертуар труппы была включена «Заира» Вольтера, а также некоторые пьесы Мольера и Альфьери. Однако деятельность Филармонического общества вскоре вызвала враждебное отношение светских и духовных властей Румынии, усмотревших в зарождавшемся румынском театре угрозу общественному порядку, рассадник патриотизма и вольнодумия. В результате последовавших яростных нападок на Филармоническое общество со стороны правящих классов оно вынуждено было в конце 1836 года временно прекратить свою деятельность.

Но идеи и труд, вложенные Аристия в создание национального театра, не пропали бесследно. Из первых учеников Аристия вышли впоследствии ведущие актеры румынского театра, продолжившие начинание своего учителя и доведшие до конца дело создания профессионального румынского театра.

В том же 1836 году Филармоническое общество было организовано в другом конце Румынии — в Яссах, где руководителя-

ми театральной жизни также стали выдающиеся деятели румынской культуры: просветитель Георг Асаки; писатель-публицист, впоследствии видный политический деятель Михаил Когэльнічану, ставший одним из ведущих руководителей революции 1848 года в Молдавии; Костаке Негруци — известный писатель, театральный деятель и переводчик А. С. Пушкина, лично встречавшийся с великим русским поэтом во время южной ссылки последнего.

Особое значение Когэльнічану придавал правильному пониманию истории как средству пробуждения национального сознания. «До сих пор, — писал Когэльнічану в 1843 году, — все те, кто занимался национальной историей, имели в виду только биографию господарей, ничего не упоминая о народе — источнике всех движений и деяний, без которого господари ничего не значили бы».

Яссы в конце 1830-х годов стали настоящим центром театральной жизни Румынии. В открывшемся здесь в 1839 году первом румынском Национальном театре ядро труппы составили приехавшие из Бухареста ученики Аристия, в числе которых был Костаке Караджале, дядя будущего великого румынского комедиографа. С деятельностью Ясского театра связано также начало драматургического творчества создателя румынской комедии Василе Александри.

Программа Ясского театра предусматривала последовательную борьбу за развитие национального сценического искусства, за формирование отечественного репертуара, против засилия иностранных гастролеров. Все это было подчинено четко сформулированной главной цели деятельности ясских актеров — «превращению театра в школу патриотического и гражданского воспитания зрителей». На сцене Ясского театра в переводных классических пьесах (прежде всего Мольера), а затем и в оригинальной драматургии — пьесах В. Александри — прозвучала критика феодальной тирании и невежества, обывательских нравов, проповедь буржуазно-демократических свобод.

Первым румынским актерам приходилось сталкиваться на каждом шагу с огромными трудностями. Особенно тяжело было преодолевать пренебрежительное отношение господствующих классов к зарождавшемуся национальному театральному искусству. Слепо преклоняясь перед всем иностранным, румынские бояре жертвовали огромные суммы на содержание французских и итальянских трупп (главным образом оперных) и отказывали во всякой поддержке отечественным актерам. Так же точно относились к национальному театру и официальные румынские власти. В 1840 году одна лишь французская гастрольная труппа в Бухаресте получила от государства 600 золотых динаров, а

отечественные актеры — всего 200. Ясский театр субсидировался правительством в 1853 году в размере 600 золотых, а итальянская оперная труппа ежегодно получала в качестве субсидии 1100 золотых.

Несмотря на все трудности, дело создания отечественного театра в Румынии благодаря энтузиазму его создателей и поддержке широких демократических кругов медленно, но верно продвигалось вперед. После Ясс открылись театры в Ботошанах и Крайове, куда выезжал для их организации неутомимый подвижник румынской сцены Костаке Караджале. Под давлением прогрессивной общественности в 1840 году был издан правительственный указ о строительстве Национального театра в Бухаресте. Прошло еще шесть лет, прежде чем на деньги, собранные у передового дворянства, приступили к постройке этого театрального здания. Еще через шесть лет, 31 декабря 1852 года, новый театр в Бухаресте под названием Большой театр (переименованный в Национальный в 1877 году) открыл свои двери перед румынским зрителем. На его сцене обосновалась труппа под руководством Костаке Караджале, специально приехавшим для этого из Крайовы.

Новый театр был открыт румынским спектаклем «Зоя, или Румынская любовь». Демократические круги румынской столицы ликовали по поводу того, что впервые в театре раздались звуки не увертюры из «Фра-Дьяволо», а румынской речи. Однако новый театр открылся румынским спектаклем лишь случайно, в связи с тем, что запоздали декорации для итальянской оперной труппы.

ВАСИЛЕ АЛЕКСАНДРИ

У самых истоков румынского профессионального театра стоит яркая, самобытная фигура поэта, писателя и драматурга Василе Александри (1821—1890). Сын боярина, выросший на молдавской земле, возвращавшийся в народной среде, Александри рано проникся любовью к родному краю, интересом к простому крестьянскому люду с его нравами и обычаями, тягой к красочным народным песням и легендам. Достигнув тринадцати лет, Александри, как это было принято среди румынских дворян, отправился для завершения образования в Париж. Получив степень бакалавра, он затем путешествовал по Италии и лишь в 1840-х годах вернулся на родину.

Столкнувшись с нищетой и косностью в своей стране, Александри вместе с К. Негруци и А. Руссо смело выступает с критикой привилегированных сословий на страницах первого демо-

кратического журнала «Дачия литерарэ», основанного М. Когэльничану в 1840 году. Первые стихи Александри отличаются широким обращением к фольклору: он перерабатывает народные баллады и песни (цикл «Дойны»), вводит в поэзию картины родной природы, сцены из народного быта, образы народных повстанцев — гайдуков. Его стихотворение «Пробуждение Румынии» (1848) было революционной песней восставших трансильванских крестьян. В циклах стихов «Ландыши» и «Маргаритки», в легендах, в «пастелах» — стихотворениях о природе — поэт достигает соединения лиричности, эпики и гражданственности.

В отличие от многих своих соотечественников, побывавших за границей, Александри вынес из своих поездок убеждение, что ничто так не мешает успешному развитию национального искусства и культуры, как рабское подражание иностранным образцам. В своих статьях, в многочисленных стихах и поэмах, в повестях и рассказах («История одного золотого», «Яссы в 1844 году» и др.) Александри впервые в истории румынской литературы обратился к острым темам современности, безбоязненно ввел в литературу образы людей из низов, колоритные сцены из народного быта. Наряду с этим Александри повел на страницах печати и на подмостках сцены борьбу с лицемерием, косностью, невежеством и раболепием румынских бояр и мещан.

Особенно много работал Александри в области драматургии. Он создал цикл комедий, разоблачающих пороки и язвы боярско-крепостнической Румынии. Начав с пьес, высмеивающих нравы боярства и мещанства, мнивших себя «высшим светом», Александри постепенно расширял и обострял сатирическое изображение румынского общества. Его перо драматурга-сатирика приобретало все более разящую силу. От фарсовых приемов в первых комедиях он шел к политическому и социальному гротеску в позднейших сатирических произведениях.

В своей комедии «Йоргу из Садагуры» (1844) Александри едко высмеивал преклонение перед всем иностранным, искажение правящими классами Румынии родного языка, превращение его в своеобразный провинциальный жаргон французского. В следующей комедии, «Яссы в дни карнавала» (1845), драматург расширил рамки сатиры, наполнив ее большим социальным содержанием. Он пригвоздил к позорному столбу жестокость и одновременно заячью трусость румынского боярства, лицемерие и корыстолюбие правящих классов.

Советник господаря постельничий Лунэтеску из комедии «Яссы в дни карнавала» — один из первых сатирических типов политических деятелей в румынской классической драматургии. Он во многом предвосхищает гротескные персонажи сатиры Караджале. Лунэтеску помешан на заговоре, который якобы гото-

вится против властей. Признаки заговора мерещатся ему во всем — и в том, что «заговорщики» не подходят к барской руке, и даже в том, что у него в веке забился «живчик». Не менее едко нарисован в комедии образ полицейского комиссара, готового принести в жертву родине любую жизнь, кроме своей.

С наибольшей силой талант Александри как комедиографа раскрылся в жанре социально-бытовой комедии, преобладающей в его творческом наследии. Произведения этого вида представляют большой интерес не только как свидетельство мастерского владения Александри искусством построения фарсовой, буффонной пьесы. За обычно легким сюжетом всегда скрывался глубокий смысл, непримиримая идейная направленность против главного врага румынского прогресса — тунеядства бояр и мещанской обывательщины.

Александри трезво оценивал реальную обстановку в стране. Придавая исключительно большую, действенную роль искусству театра, он считал, что главным объектом критики и сатиры на сцене должно стать само румынское общество 1840-х годов.

«Гордые барыньки, гордые, но трусливые; наглые, расточительные, ставшие добычей ростовщиков дамы, ненавидящие Молдавию с тех пор, как вояжировали «в нутро» (в Европу); матери, приезжающие на карнавал в столицу охотиться за зятьями, считающие своих дочерей «камнями в доме»; глупцы, хитрецы, мошенники всех общественных ступеней; несуразные суверия, смешные претензии; наконец, сам неустановившийся характер полувосточного общества, в которое начали проникать западные моды, мысли и нравы», — так очерчивал круг главных тем, образов, сюжетов для своего творчества румынский драматург.

Александри подчинял всю свою деятельность просветительским задачам. Он сознательно подрезал крылья своей художественной фантазии, отрекался от всегда занимавших его планов создания монументальных исторических драм и делал то, что, по его мнению, было наиболее необходимо в данный момент для румынского театра. «Современный театр, — писал он, — не создается за один день, он требует времени и жертв. Если отсутствуют необходимые условия, автор вынужден ограничиваться легкими пьесами, соответствующими на первой ступени дилетантскому характеру исполнительства, и идти вперед постепенно, вставив удила своему воображению, принуждая себя к черной работе и не поднимая творческую фантазию выше уровня исполнителей».

Связанный с отечественной средой, Александри, как многие крупные художники восточноевропейских народов, разрабатывал те формы и жанры искусства, пользовался теми красками, кото-

рые в данную эпоху были более всего доступны пробуждающемуся национальному чувству и психическому складу его народа. При этом он мало заботился о «чистоте формы» и жанровых каномах. Все художественные средства для него были хороши в достижении поставленных идейно-воспитательных задач. Так, накануне революции 1848 года и непосредственно после нее Александри отдает свои силы «легкой пьесе». Он создает комедии «Камень в доме» (1847), «Кирица в Яссах» (1850) и «Кирица в провинции» (1852) — острые сатиры на мелкое румынское дворянство, усердно подражающее светскому тону аристократической знати.

Как настоящий художник-реалист, Александри умел на простом обыденном сюжете создавать интересное, глубоко поучительное зрелище. В этой связи особый интерес представляет его комедия «Камень в доме».

На первый взгляд сюжет и образы этой комедии могут показаться традиционными, почти банальными. И действительно, разве мало в мировой драматургии пьес, в которых мать стремится поскорее сбить с рук единственную дочку, притом сбить повыгоднее, с небольшим приданым и за богатого жениха. Если сюда добавить довольно традиционный образ самой невесты — недалекой, хотя и не лишенной юмора девушки со смазливym личиком, которой предстоящий брак сулит освобождение от надоевшей материнской опеки, — то этим, собственно, исчерпывается вся драматическая коллизия в пьесе Александри. Даже для названия он использовал крылатое выражение, желая лишний раз подчеркнуть, что в его пьесе речь пойдет о самом заурядном факте. Кстати, драматург вовсе не скрывал, что заимствовал фабулу этой пьесы из одного французского фарса.

Но за легкой и развлекательной интригой, за живым комедийным диалогом и остроумной перепалкой действующих лиц, за непритязательными куплетами, за смешными недоразумениями с переодеванием в темноте и прятаньем в платяном шкафу — постоянно заметна саркастическая усмешка автора. То, что Александри «смеялся сквозь слезы», создавая свои комедии, легко обнаружить в забавной, веселой пьеске «Камень в доме». В его героине — молодящейся вдове боярыне Замфире, которая не прочь пофлиртовать с домашним врачом немцем Францем, то и дело проступают мрачные черты помещицы-самодурки, этаким румынской помпадурши, топчущей в грязи большие человеческие чувства. В образе же наивной Маргьолицы, ее дочери, проглядывают черты воспитанницы «темного царства», где нет любви, а есть голый расчет, черты, которые тем более отвратительны, что они проникли в душу здоровой и от природы неглупой девушки, чей мещанский идеал не поднимается выше

«лошадей, кареты, шляпок и браслета». Создавая свои пьесы, Александри стремился к разоблачению «темного царства» в Румынии.

Особая заслуга Александри состоит в том, что он создал собирательный сатирический образ румынского мещанства в лице постоянной героини его разоблачительных фарсов — Кирицы. Ставшая в Румынии нарицательным типом, Кирица Александри — это воплощение невежества, косности, обывательщины румынского «среднего класса». Наряду с пьесами о Кирице Александри прославился в 1860-х годах как автор политических памфлетов-монологов «Клеветник-ультрадемагог», «Санду-архиретроград» и других. Направленные против реакционных политических деятелей (Брэтиану, Росетти), эти своеобразные водевили-монологи, сочетающие пение, танец, слово и действие, разоблачали тупоумие бояр-консерваторов, карьеризм политических дельцов, демагогию румынских либералов. Официальная критика обвиняла Александри в злой тенденциозности, но передовые люди Румынии видели в нем румынского Аристофана. Эти монологи нашли блестящего исполнителя в лице актера М. Милло.

Последний период творчества Александри, падающий на время, последовавшее за поражением революции 1848 года, характеризуется усилением социальных мотивов в его комедии «Бояре — мироеды» (1874), а в 1880-х годах — обращением к историческим фольклорным сюжетам. В 1879 году он пишет «историческую легенду в стихах» «Деспот Водэ», действие которой разворачивается в Молдавии XVI века. Главной проблемой, поставленной в этой пьесе, является вопрос о взаимоотношении правителя и народа, на который он должен опираться, если хочет сохранить свою власть.

В пьесе-феерии «Синзяна и Пепеля» (1880) Александри возвращается к излюбленному им сатирическому жанру, причем пользуется главным образом эзоповским языком. Черпая полной пригоршней из богатого румынского фольклора, он сознательно стилизует румынские сказки, строит действие пьесы целиком на литературно обработанных фольклорных мотивах, заставляя оживать цветы и животных, саркастически высмеивая в сказочных образах царя Рогоза, Пекале, Саранчи и Жги-воеводы правившего в те годы в Румынии Карла Гогенцоллерна (Кароля I) и его министров — лстивых царедворцев. Реакционная буржуазно-дворянская коалиция, пришедшая тогда к власти в Румынии, опиралась на продажные политические партии либералов и консерваторов. Именно их имел в виду Александри, когда выводил в своей пьесе «Синзяна и Пепеля» сатирические образы «прогрессивных раков», «бюрократов» и мощнокра-

тов». Главенствующая обличительная тенденция в драматургии Александри не истощилась, таким образом, до конца его жизни. В феерической комедии он не ограничивается сатирическими персонажами и выводит положительных героев в образах людей из народа, какими являются крестьянская девушка Синзьяна и простой деревенский парень Пепеля.

С творчеством Александри тесно связано дальнейшее развитие профессиональной румынской сцены. Взгляды Александри на театр выражали прогрессивные устремления румынского либерального дворянства и зарождавшейся буржуазии, выступавших против чудовищных привилегий правящей знати. Восточная роскошь и паразитический образ жизни боярства исключительно резко контрастировали с нищетой и рабским состоянием народа. «Высшее общество Молдавии, — писал в те годы известный поэт, публицист и драматург Алеку Руссо (1819—1859), — напоминает тех англичан, которые, живя в колониях, не знают ни языка, ни нравов, ни одежды туземцев». Презрение ко всему национальному характеризовало образ мыслей и психологию румынских господствовавших классов.

Столкнувшись после приезда из Парижа с румынской действительностью, Василе Александри в качестве публициста и театрального деятеля активно вступил в борьбу за создание действенного национального искусства. «Поскольку мы еще не обладаем ни свободной трибуной, ни повседневным оружием журналистики, — писал он, — я задумал сделать из театра орган, который бичевал бы дурные нравы и смешные стороны нашего общества».

Александри отдавал себе ясный отчет в трудностях, стоявших на пути зарождавшегося румынского театра. «...Три вещи надо создать для того, чтобы достичь удовлетворительного результата, — писал он. — Это: 1) язык, 2) игра актеров, 3) воспитание публики». Таким образом, речь шла о формировании самых основ театрального искусства.

Александри начал борьбу одновременно по трем линиям. На первое место он ставил задачу очищения румынского репертуара от потока низкосортных переводных пьес. Уничтожающе окрестив эти пьесы «смехотворной и тошнотворной макаронадой — болтовней», Александри справедливо утверждал, что подобная макулатура, заполнившая румынские подмостки, подрывает интерес публики к драматическим произведениям. Вместо них Александри предлагал ставить зарубежных классиков (главным образом Мольера), а также отечественные пьесы на современные темы, прежде всего — комедии, сатиры, фарсы.

Выдвижение в репертуаре на первый план произведений сатирического и острокомедийного жанра не было случайным.

В этом нашла выражение особенность исторической жизни румынского народа и развития его культуры. Неустановившийся характер «полувосточного» румынского общества, находившегося под многовековым гнетом Оттоманской империи, — общества, в которое начали проникать западные моды, идеи и нравы, принимавшие на румынской почве уродливые, карикатурные формы, давал исключительно богатую пищу для сатирического воспроизведения действительности.

Обо всем этом с недвусмысленной ясностью говорил Александри, когда, мечтая о создании румынской исторической драмы, он вынужден был временно отказаться от этого замысла: «Если бы непрерывные вихри, которым подвергалась наша страна на протяжении многих веков, не заморозили развития литературы и искусства по всей Румынии, если бы кроме отдельных летописцев, занимавшихся описанием разрозненных исторических фактов и биографий господарей, у нас имелись бы и другие авторы, которые оставили бы нам портреты предков и подробные очерки обычаев прошлого, — мы могли бы сегодня точно представить себе румынское общество с его подлинной физиономией, духом, традициями предыдущих эпох, и это облегчило бы нам создание жизненно достоверных романов и исторических драм».

Вот почему всю силу своего таланта, ума, всю свою любовь к родине Александри вкладывал в сатирические произведения, бичующие пороки и язвы современной ему Румынии. «Театр — единственная трибуна, которая нам осталась для выражения тех чувств, которые хочет задушить наше правительство, — писал он своему другу, революционеру Н. Бэлческу. — Нам осталась любовь к нашей родине. Румыния — наша возлюбленная».

К концу жизни поэт вновь обращается к драмам на античные сюжеты и пишет «Фонтан Бландузии» о жизни Горация и драму «Овидий» (1883—1885).

Александри был крупнейшим драматургом Румынии середины XIX века. Но вместе с ним активно трудились менее заметные драматурги, сделавшие немало для развития национального театра: Чезар Боллиак (1813—1881) — автор драмы «Матильда» (1836), поэт Элиаде Радулеску (1802—1872) — переводчик «Магомета» Вольтера и автор драмы «Мирча» (1844), писатель и драматург Б. П. Хаждэу (1838—1907), создавший одну из лучших исторических драм в румынском театре — «Рэзван и Видра» (1867), и ряд других румынских драматургов первого поколения.

Направленность передового румынского искусства 1830—1840-х годов ярко характеризует революционный просветитель Ч. Боллиак — активный участник революции 1848 года. В своих

многочисленных статьях на страницах газет «Бучумул» («Рожок»), «Республика Румынэ» и других Боллиак выступал как пламенный поборник объединения румынских княжеств, революционного союза румынского и венгерского народа в борьбе за свои права. Боллиак признавал большую созидательную роль за искусством и литературой, призванными, по его мнению, оказывать воспитательное и преобразующее влияние на людей. Он утверждал, что не существует «чистого искусства», что искусство всегда служит определенным политическим интересам и целям. В своей работе «Поэзия», опубликованной в «Листке для разума, сердца и литературы» за 1846 год, Боллиак подчеркивал, что теоретики «искусства для искусства», прикрываясь этим лозунгом, на самом деле борются за литературу, служащую реакционным классам. Он считал истинно ценным лишь то искусство, которое служит интересам народа. «О поэт, — писал Боллиак, — ты слишком много занимался небом и потерял связь с землей!.. Наступило сейчас время, чтобы поэзия привела в действие все свои средства для коренной переделки, для полного преобразования сознания людей, для изменения всех представлений о мире, которые до сих пор были у человека... Когда поэзия возвысится до подобающего ей положения, когда искусство снова возьмет в правую руку факел, а в левую — бич слабостей и порока и будет говорить на понятном для всех языке сегодняшнего дня, тогда народные торжества и празднества будут устраиваться народом для народа, тогда и прекрасные произведения искусства вновь приобретут свое достоинство и силу...»¹.

КОСТАКЕ КАРАДЖАЛЕ

Выдающийся деятель румынской сцены Костаке Караджале (1812—1887), дядя будущего великого комедиографа Иона Луки Караджале, тоже принадлежит к плеяде зачинателей румынского театрального искусства.

Воспитанник К. Аристрия, Караджале прошел школу Бухарестского филармонического общества, а после закрытия ее переехал в Яссы, где организовал труппу из учеников Ясского театрального училища и с 1839 года начал давать спектакли. После нескольких лет работы в этом городе, бывшем до открытия в Бухаресте Большого театра центром театральной жизни Румынии, Караджале со своей хорошо организованной

¹ Цит. по кн.: «Передовые румынские мыслители XVIII—XIX вв.», М., Соцэкгиз, 1961, стр. 240—241.



Костаке Караджале

труппой переехал в Крайову. Здесь им было заложено начало периферийного театра на юге страны, просуществовавшего несколько лет. К. Караджале в своем искусстве проводил идеи революции 1848 года. В 1852 году, обогащенная большим сценическим опытом, крайовская труппа Караджале, приняв наименование Национальной румынской труппы, приступила к работе в только что построенном здании Национального театра в Бухаресте.

Талантливый организатор театрального дела в Румынии, Караджале был крупным актером и умелым педагогом. Как актер, он в первый период своего творчества (конец 1830-х — начало

1840-х годов) следует советам и наставлениям своего учителя Аристия. Классицистская выучка сказывалась прежде всего в подчеркнутой однокрасочности образов. Так, играя в трагедиях Вольтера, Караджале раскрывал прежде всего «идею» мракобесия и фанатизма Магомета, деспотизм, тиранию Цезаря. Стремясь как можно полнее выразить эмоциональную сущность образа, Караджале нередко впадал в излишнюю риторику и чувствительность, за что подвергался критике со стороны современников. М. Когэльничану, отдавая должное эмоциональности игры Караджале, вместе с тем предостерегал его от чрезмерного увлечения этой стороной актерского творчества, благодаря которой он легко мог впасть в ложный пафос на сцене.

Со временем Караджале и его товарищей по сцене начали упрекать в отходе от «правдоподобия». Зритель требовал от труппы Караджале и ее руководителя отказа от классицистской манеры игры, не имевшей под собой социально-исторической почвы в Румынии 30—40-х годов XIX столетия. Все чаще раздаются требования к актеру заменить условную классицистскую декламацию правдивой речью, соответствующей характеру героя. Тот же Когэльничану — горячий поклонник актерского мастерства Караджале — критикует его за чрезмерную патетику и требует от него «меньшей сентиментальности и большей натуральности».

Нелегко было Караджале перейти от классицистской напыщенности и риторичности к реалистическому стилю игры. Но, признавая справедливость критики, он упорно шел к реализму на сцене. Все чаще вводил он в свой репертуар классические комедии Мольера и современные румынские и переводные мелодрамы, все реже облачался он в восточный костюм Магомета и в римскую тогу Цезаря, и в его гардеробе все большее место занимают обычные современные костюмы.

Во второй период своего творчества Караджале создает блестящие комедийные образы, главным образом в мольеровском репертуаре. С большим успехом он играет роли Журдена, Скапена, Гарпагона. Путь к сценическому реализму завоевывался румынским актером на мольеровском репертуаре ценой напряженного труда. Актер большого темперамента, Караджале первое время поблекнул в ролях скряг, ханжей, мещан. Но такую жертву стоило принести ради того, чтобы приблизиться к реализму и к современности.

За годы своей работы в театре Караджале воспитал целое поколение румынских актеров. Будучи директором Национального театра в Бухаресте начиная с 1852 года, Караджале основал при театре актерскую школу, которой сам руководил. Он воспитывал в своих учениках (их было около двадцати) серьезное



Здание Национального театра в Бухаресте

отношение к труду актера и глубокое проникновение в характер исполняемого образа, чтобы «не превращаться в марионетку с вечно неизменным лицом». Караджале впервые вводит в работе с актером систематические репетиции, изучение эпохи, в которую происходит действие пьесы, а также ряд общеобразовательных дисциплин. В этом он был горячим единомышленником Александри, который, отмечая у первых румынских актеров отсутствие образования и специальных знаний драматического искусства, говорил: «Как может войти актер... в роль короля, князя или даже простого рыцаря, если он никогда не читал никакой истории, не слушал лекций по литературе и не задумывался над изучением характера образа, который он должен создать?»

В последний период своей деятельности Караджале, думая о будущем румынского театра, провел ряд дополнительных реформ для приближения сценического искусства к реализму, увеличил актерскую труппу, разнообразил ее репертуар, главным образом за счет современной румынской драматургии, стал придерживаться точных исторических костюмов.

Большое место в жизни Караджале занимала его непрерывная борьба против конкуренции иностранных гастролеров, пользовавшихся неограниченной поддержкой властей, а также против засилия низкопробного переводного репертуара. В 1844 году Караджале поставил свою пьесу «Молдавская репетиция» из

жизни актеров, в которой изобразил положение театра и его борьбу за права румынского актера и утверждение реализма на сцене.

Актер-гражданин Караджале разделил участь многих талантливых художников боярской Румынии: он умер в нищете и безвестности, не имея на старости лет даже крова над головой.

МАТЕЙ МИЛЛО

В 1848 году в Румынии произошла буржуазно-демократическая революция. Несмотря на то, что она была подавлена турками и боярами, феодальный порядок в стране был потрясен до основания и обречен на гибель. Дух буржуазного демократизма и национального самосознания охватывал все более широкие слои прогрессивной интеллигенции, либерального дворянства и буржуазии; он наложил свою печать на все области литературы, искусства и культуры Румынии.

Под влиянием этого прогрессивного движения в стране все громче раздавалось требование, чтобы румынский театр был «театром для всех», и прежде всего для «среднего сословия». Еще при жизни Караджале на подмостки бухарестского Национального театра пришел выдающийся румынский актер-реалист Матей Милло, начавший новый период в истории румынского театрального искусства. Милло — подлинный основоположник румынской школы актерского мастерства.

Матей Милло (1814—1896) принадлежал к числу отщепенцев румынского боярства. Он представлял довольно многочисленную группу деятелей передовой румынской культуры второй половины XIX века, которые хотя и были по своему происхождению связаны с господствующим классом, но решительно порвали со своей средой и посвятили себя служению демократическим слоям румынского народа. Его отец, богатый помещик из-под Ясс, дал сыну хорошее образование. Милло учился за границей, побывал в Париже, где приобщился к передовым идеям времени и к современному искусству. Вернувшись в 1840 году на родину, Милло, вопреки желанию родителей, решил навсегда связать свою судьбу с театром. Он мечтал стать знаменитым актером и стал им, хотя ради этого ему пришлось порвать со своей семьей и выслушать проклятие отца. «Боярский титул не дает мне ни тепла, ни холода, а если я буду принимать советы родных, то так навечно и останусь боярином Милло — заурядным человеком, как и все остальные. Но как артист — другое дело. Пускай меня ругают, но я не умру безвестным...».



Матей Милло

Не только жажда славы влекла молодого Милло на сцену. На первых порах, быть может, он и сам еще не отдавал себе полностью отчета в том, что подмостки притягивали его к себе открывающейся возможностью влиять на умы и чувства соотечественников. Первым выступлением Милло было исполнение им главной роли в собственной пьесе «Поэт-романтик» (1834). Затем он воплотил роли Шейлока, Отелло, Гамлета, Рюи Блаза, Санчо Пансы. Революционные настроения передовой румынской молодежи конца 1840-х годов подсказали способному начи-

нающему актеру выбор для своего бенефиса в Ясском театре сезона 1847/48 года пьесы неизвестного автора под названием «Мулат». В этой пьесе Милло, по отзыву современной критики, «показывал нищую жизнь негров, но его правдивая игра как бы намекала на жизнь румынских крепостных и рабов — цыган в нашей стране». Не случайно этот спектакль был через несколько дней запрещен цензурой.

Отнюдь не погоня за славой определяла творческий путь Милло и в последующие годы, когда он решительно отказался выступать в бьющих на верный успех у зрителя слезных мелодрамах и высоких трагедиях и шел по более трудному новаторскому пути, популяризируя далеко еще не совершенные произведения отечественной драматургии, выводя в них образы простых, заурядных людей, взятых из живой румынской действительности.

Милло был страстным поборником современной румынской пьесы, поднимающей актуальные вопросы румынской жизни. Он был блестящим интерпретатором сатирических произведений современных драматургов, и в первую очередь Александри. Слава актера-новатора и реалиста приходит к Милло тогда, когда он впервые на румынской сцене создает остросатирический образ мадам Кирицы в одноименной пьесе Александри. Бичуя в этом образе мещанство, обличая пошлость, глупость и пустоту внутреннего мира румынских бояр, Милло закладывал тем самым основы критико-сатирической традиции в реалистическом искусстве румынского актера.

Милло был разносторонним актером, выступавшим и в фарсах, и в классических комедиях, и в трагедиях. Везде и во всем он оставался художником-реалистом. Его реализм был не реализмом внешних деталей, а глубоким внутренним реализмом актера, стремившегося правдиво отобразить действительность в ее острых противоречиях.

Придавая большое значение общественной функции искусства, Милло не останавливался перед борьбой с официальными властями, которым не нравилась боевая, разоблачительная направленность его творчества. Обосновавшись в 1852 году в Национальном театре Бухареста, Милло предпринял постановку на его сцене так называемых «мелочей» — одноактных сатирических пьес на злобу дня. Особенно прославился Милло постановкой запрещенного вскоре цензурой спектакля-обозрения «Старые вещи, или Политическое отрепье». Он дал в этой пьесе острую критику двух буржуазных партий современной ему Румынии — консервативной и либеральной, мало отличавшихся одна от другой по своим продажным, демагогическим целям. По ходу действия этого спектакля Милло читал свои знаменитые политические

куплеты о продаже старого платья, «испачканного несправедливостью, истрепанного глумлением над свободой». Для всех, в том числе и для властей, было очевидно, что под аллегорическим образом старого платья актер прозрачно высказывал мысль об измене революционным идеалам 1848 года. Полиция выключила свет в театре, но Милло продолжал спектакль при свечах. После закрытия занавеса Милло был арестован в своей артистической уборной.

Недостаток национального репертуара вынуждал Милло самого писать пьесы. Он создает остросатирические пьесы на современные темы: «Баба Хырка», «Воды Вэкэрешть», «Жианул», «Нишкореску» и др., противостоявшие развлекательным французским фарсам, заполнившим в 50—60-е годы прошлого столетия румынскую сцену.

Несмотря на многочисленные рогатки властей и цензуры, издавших в 1851 году специальный запрет на театральные представления, в которых содержалась критика правительства, официальных и должностных лиц, пьесы В. Александри, К. Негруци, А. Руссо, К. Караджале, Ч. Боллиака проникали благодаря стараниям Милло на сцену, критикуя реакционные порядки и утверждая новые демократические идеалы.

Подобно большинству передовых художников румынской сцены середины XIX века, жестоко нуждавшихся при жизни, Милло умер в нищете. Еще при жизни большого актера-реалиста на сцене румынского театра появились первые произведения Иона Луки Караджале, как бы непосредственно принявшего из рук Милло эстафету передовых реалистических традиций румынского национального искусства.



ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Тик Л., Кот в сапогах. Перевод В. Гиппиуса.— Журн. «Любовь к трем апельсинам», кн. I, Пг., 1916.

Тик Л., Фортунат. Драматич. сказка, т. I—II. Перевод А. Шишкова.— В сб. «Избранный немецкий театр», т. III, М., 1831.

[Тик Л.], Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. Послесловие П. Н. Сакулина, М., 1914.

Клейст Г., фон, Собр. соч., т. 1, 2. Пг.—М., изд-во «Всемирная литература», 1923. Вступительная статья В. Зоргенфрея. Переводы под редакцией Н. С. Гумилева и В. А. Зоргенфрея. (Содержание: т. 1— «Семейство Шроффенштейн», перевод Б. Пастернака.— «Роберт Гискар герцог Норманский», отрывок из трагедии, перевод Б. Пастернака.— «Амфитрион», перевод А. И. Оношкович-Яцына; т. 2— «Разбитый кувшин», перевод Ф. Сологуба.— «Пентесилея», перевод Ф. Сологуба и А. Чеботаревской.— «Кетхен из Гейльбронна», или «Испытание огнем», перевод Ф. Сологуба).

Клейст Г., фон, Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья А. Дейча. Редактор А. Дымшиц, М., «Искусство», 1962. (Содержание: «Семейство Шроффенштейн», перевод П. Мелковой.— «Роберт Гискар», перевод Б. Пастернака.— «Пентесилея», перевод Ю. Корнеева.— «Кетхен из Гейльбронна», перевод Н. Рыковой.— «Разбитый кувшин», перевод Б. Пастернака.— «Принц Гомбургский», перевод Б. Пастернака).

Гейне Г., Собр. соч. в десяти томах, т. I, Гослитиздат, 1956. (Содержание: трагедии «Альмансор», перевод В. Зоргенфрея.— «Вильям Раткларф», перевод В. Зоргенфрея, и др.).

«Гейне и театр». Вступительная статья А. Дейча «Генрих Гейне и театр», М., «Искусство», 1956. (Содержание: трагедии «Альмансор» и «Вильям Раткларф», перевод В. Зоргенфрея.— Либретто Гейне «Богиня Диана», перевод Е. Лундберга.— «Доктор Фауст», перевод А. Горнфельда.— «Летучий голландец», перевод Е. Лундберга.— Высказывания Г. Гейне о драматургии и театре).

Вернер Э., Двадцать четвертое февраля. Перевод А. Шишкова, М., 1832.

То же, перевод С. Н. Струговщикова.— Журн. «Пантеон», 1840, ч. I, кн. 2.

Гофман Э. Т. А., Необычайные мучения одного театрального директора. Перевод М. В. Карнеева, Спб., 1896.

Гофман Э. Т. А., Принцесса Бландина, М., 1925.

Гофман Э. Т. А., Принцесса Брамбилла.— Собр. соч., т. 8, Спб., 1899.

Бюхнер Г., Драмы. Вступительная статья А. К. Дживелегова, М., изд-во «Всемирная литература», 1923.

Бюхнер Г., Сочинения. Перевод Е. Т. Рудневой. Вступительная статья А. К. Дживелегова, М.—Л., «Academia», 1935. (Содержание: «Смерть Дантона», драма.— «Ленц», новелла.— «Леонс и Лена», комедия.— «Войчек», сцены из неоконченной драмы.— «Гессенский крестьянский вестник», воззвание к гессенским крестьянам.— «Катон Утический», речи.— Письма. 1831—1837).

Граббе Кр., Дон Жуан и Фауст. Трагедия в 4 д. Перевод Н. Холодковского.— Журн. «Век», 1862.

Гуцков К., Уриэль Акоста. Трагедия в 5 д. Перевод Г. Пиралова. Послесловие Ф. П. Шиллера, М.—Л., «Искусство», 1937.

То же. Перевод Э. Линецкой, М., «Искусство», 1955.

Гуцков Карл, Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья М. Тронской, М., «Искусство», 1960. (Содержание: «Ричард Сеvedж, или Сын одной матери», перевод П. Мелковой.— «Вернер, или Сердце и свет», перевод В. Брускова.— «Школа богачей», перевод А. Авербаха.— «Коса и меч», перевод Е. Лях (Ионовой).— «Уриэль Акоста», перевод Э. Линецкой.— «Прообраз Тартюфа», перевод Н. Оттена и Е. Якушкиной.— «Королевский наместник», перевод М. Осиповой).

Геббель Ф., Трагедии. Вступительная статья С. А. Адрианова, М.—Л., «Academia», 1954. (Содержание: «Ирод и Марианна», перевод В. А. Зоргенфрея.— «Гигес и его кольцо», перевод В. А. Зоргенфрея.— «Нибелунги», перевод Н. А. Холодовского, переработанный С. А. Адриановым. Часть I—«Роговой Зигфрид»; часть II—«Смерть Зигфрида»; часть III—«Месть Кримгильды»).

Геббель Ф., Юдифь. Трагедия в 5 д. Перевод В. Гофмана, М., 1908.

То же. Перевод Ф. Комиссаржевского, Одесса, 1909.

Геббель Ф., Магдалина. Перевод А. Плещеева и В. Костомарова.— Журн. «Время», 1861, № 1 (январь).

Фрейтаг Л., Журналисты. Комедия в 4 д. Перевод Е. М. Бабецкого.— Журн. «Театрал», 1896, № 84.

Фрейтаг Л., Техника драмы. Перевод В. М. Спасской.— Журн. «Артист», 1891, № 15, 16, 18; 1892, № 19; 1894, № 37, 41, 44.

Людвиг О., Маккавей. Перевод и обработка Н. К. Мельникова (Сибиряка), литографированное издание.— Журн. «Театр и искусство», 1909.

Лассаль Ф., Франц фон Зиккинген. Перевод А. и С. Криль, Спб., 1873.

6) Пособия

Шерер В., История немецкой литературы, т. II, Спб., 1893.

Франк Куно, История немецкой литературы, Спб., 1904.

Фохт Ф. и Кох М., История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. Перевод П. Л. Погодина, Спб., 1900.

Стороженко Н. И., Очерк истории западноевропейской литературы, М., 1912.

- Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, М., 1931.
- Шюке А., История немецкой литературы. Перевод Е. А. Некрасовой, М.—Л., 1923.
- Шиллер Франц, История западноевропейской литературы нового времени, т. II, М., 1935.
- Троицкий Э., Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии, М.—Л., 1940.
- Меринг Фр., Литературно-критические статьи, т. II, Л., «Academia», 1934.
- Игнатов С., История западноевропейского театра нового времени, М.—Л., «Искусство», 1940.
- «Литературная теория немецкого романтизма», сб., Л., 1934.
- Телетова Н. К., Граббе Х. Д. «Дон-Жуан и Фауст». Первая комедия Х. Д. Граббе — сатира на современную Германию. — «Ученые записки Елабужского Гос. Педагогического института». Серия филологических наук, т. XIII, Елабуга, 1962, стр. 262—289 и 290—311.
- Devrient E. d., Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig, 1848—74. Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt von W. Stuhlfeld, Berlin, 1929.
- Kühne G., Porträts und Silhouetten, Hannover, 1843.
- Rötscher H. Th., Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, Berlin, 1847.
- Laube H., Das Norddeutsche Theater, Leipzig, 1872.
- Räder A., 50 Jahre Deutscher Bühnengeschichte (1836—1886). 1886.
- Brandes G., Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, Leipzig, 1891.
- Martersteig M., Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1904; 2. Ausgabe, 1924.
- Gross E., Die ältere Romantik und das Theater, Leipzig, 1910.
- Winds A., Der Schauspieler in seiner Entwicklung von Mysterien zum Kammerspiel, Berlin, 1919.
- Gaehde Chr., Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart, Leipzig, 1921.
- Loewy S., Deutsche Theaterkunst von Goethe bis Reinhardt, Wien, 1922.
- Michael Fr., Deutsches Theater, Breslau, 1923.
- Witkowsky G., Deutsches Drama des 19. Jahrhunderts, Berlin, 1904; Leipzig, 1923.
- Winds A., Geschichte der Regie, Berlin u. Leipzig, 1925.
- Weddingen O., Geschichte der Theater Deutschlands, Berlin.
- Gregor J., Weltgeschichte des Theaters, Zürich, 1933.
- Drews W., Die Grossen des deutschen Schauspiels, Berlin, 1941.
- Jacobs M., Deutsche Schauspielkunst. Henschelverlag, Berlin, 1954.
- Fechter P., Das Europäische Drama, Mannheim, 1956.
- Wandran G., Berlin — Stadt der Theater, Henschelverlag, Berlin, 1957.
- Drasch E., L. Tiecks Bühnenreform, München, 1908.
- Tieck L., Dramaturgische Blätter, Leipzig, 1852.
- Minde Pouet G., Heinrich von Kleist, 1897.
- Schmidt E., Heinrich von Kleist als Dramatiker, Berlin, 1906.
- Brahm O., Heinrich von Kleist, Berlin, 1911.
- Meyer Benfley H., Das Drama Heinrich von Kleists, 1911—1913
- Kuhn W., Heinrich von Kleist und das deutsche Theater, 1912.
- Reinhold C. F., Heinrich von Kleist, Berlin, 1919.
- Walzel O., Kleist als Tragiker, Berlin, 1936.

- March R., Heinrich von Kleist, Cambridge, 1954.
- Mansolf W., E.T.A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater, Berlin, 1920.
- Minor J., Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, Frankfurt, 1883.
- Nieten O., Christian Grabbe. Sein Leben und seine Werke, Dortmund, 1908.
- Prölls J., Das junge Deutschland, Stuttgart, 1892.
- Dietze W., Junges Deutschland und deutsche Klassik, Berlin, 1957.
- Zabelitz Z., Georg Büchner, sein Leben und sein Schaffen, Berlin, 1915.
- Honigmann G., Die sozialen und politischen Ideen im Weltbild Georg Büchners, Giessen, 1929.
- Diem E., Georg Büchners Leben und Werk, Heidelberg, 1954.
- Gross E., Joh. Fr. Ferd. Fleck, Berlin, 1904.
- Hökker G., Ludwig Devrient, der geniale Meister der Schauspielkunst, Glogau, 1899.
- Bab J., Die Devrients, Berlin, 1932.
- Goldschmidt R. K., Ed. Devrients Bühnenreform, Leipzig, 1921.
- Grabbe Chr., Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrigen deutschen Schaubühnen, Düsseldorf, 1835.
- Thormann W. E., Immermann und die Düsseldorfer Musterbühne, Berlin, 1920.
- Mayne H., Immermann, der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte, München, 1921.
- Lindau P., Laube und Dingelstedt als Regisseure, 1898.
- Rötscher H. Th., Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin, 1845.
- Poppe Th., Friedrich Hebbel und seine Dramen, Berlin, 1900.
- Walzel O., Hebbel Probleme, Leipzig, 1909.
- Dosenheimer E., Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels, Halle, 1925.
- Rees G. B., Fr. Hebbel as a dramatic artist, London, 1930.
- Müller J., Das Weltbild Fr. Hebbels, Halle, 1955.
- Stern A., Otto Ludwig, Ein Dichterleben, Leipzig, 1911.
- Meyer A., Die ästhetischen Anschauungen Otto Ludwigs, Winterthur, 1957.
- Freytag G., Vermischte Aufsätze aus den Jahren 1848—1894, Leipzig, 1901.
- Seiler F., Gustav Freytag, Leipzig, 1898.
- Hoffmann J., G. Freytag als Politiker, Journalist und Mensch, Berlin, 1922.

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Грильпарцер Ф., Сафо. Перевод Н. Арбенина, М., 1895.
- Грильпарцер Ф., Праматерь. Перевод и вступительная статья Александра Блока, Спб., 1909.
- Грильпарцер Ф., Пьесы, т. I, М.—Пг., изд-во «Всемирная литература», 1923. Перевод А. А. Блока, Е. Р. Малкиной, С. Тужима; ред. Н. Гумилев и М. Лозинский. Вступительная статья и предисловие Ф. Ф. Зелинского. (Содержание: «Праматерь». — «Толедская еврейка». — «Горе лжецу»).
- Грильпарцер Ф., Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья Е. Эткинда, Л.—М., «Искусство», 1961. (Содержание: «Сафо»,

перевод Т. Гнедич.— «Величие и падение короля Оттокара», перевод П. Карпа.— «Волны моря и любви», перевод В. Шора.— «Сон — жизнь», перевод Св. Свяцкого.— «Еврейка из Толедо», перевод И. Снеговой и Л. Гинзбурга.— «Либуша», перевод Н. Рыковой).

Гальм Ф., Гризельда. Переделка для русской сцены П. Ободовского.— Журн. «Пантеон», 1840, ч. III, кн. 7.

Гальм Ф., Философский камень. Перевод Б. П. Филимонова.— Журн. «Пантеон и репертуар», 1850, т. I, кн. 2.

Гальм Ф., Равенский боец. Перевод В. К-го.— Журн. «Живописное обозрение», 1883, т. III и IV.

Гальм Ф., Сын лесов. Перевод В. Крылова, М., 1885.

Гальм Ф., Буйный ветер. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, Спб., 1903.

Нестрой Иоганн, Незначительный человек. Комедия в 3 д. Перевод Б. Кремнева, М., ВУОАП, 1955.

б) Пособия

Laube H., Schriften über Theater, Berlin, 1959.

Laube H., Das Wiener Stadttheater, 1875.

Lothar R., Das Wiener Burgtheater, Leipzig, 1899.

Die Theater Wiens, 2 Bde, Wien, 1903.

Minor J., Aus dem alten und neuen Burgtheater, Wien, 1920.

Gregor J., Wiener szenische Kunst, Wien, 1924.

Almanach der Osterreichischen Bundestheater, Wien, Bergland Verlag, 1957.

Jahrbücher der Grillparzer-Gesellschaft, 34 Bände, Wien, 1890—1937.

Farinelli A., Ferdinand Raimunds Liebes- und Leidengeschichte, Leipzig, 1892.

Fuhrmann K., Raimunds Kunst und Charakter, Berlin, 1913.

Kindermann H., Meister der Komödie, München, 1952.

Rommel O., Die Alt-Wiener Volkskomödie, München, 1952.

Krauss K., Nestroy und die Nachwelt, Wien, 1912.

Mantner F. H., Nestroy und seine Kunst, 1937.

Koch F., Raimund und Nestroy in Idee und Wirklichkeit, 1956.

Die Alt-Wiener Volkskomödie, Wien, 1952.

Fischer E., Von Grillparzer zu Kafka, Wien, 1962.

Rieder H., Wiener Vormärz, Wien, 1956.

Fuerst N., Grillparzer auf der Bühne, Wien — München, 1958.

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Катона Йожеф, Банк-бан. Перевод М. Павловой под редакцией Б. Гейгера.— В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., «Искусство», 1955.

Верешмарты Михай, Чонгор и Тюнде. Перевод А. Гершковича и А. Гозенпуда. Предисловие А. Гершковича, М., «Искусство», 1955.

Верешмарты Михай, Избранное. Предисловие Е. Малыхиной, М., Гослитиздат, 1956. (Содержание: «Чонгор и Тюнде», перевод Л. Мартынова.— «Кровавая свадьба», перевод Н. Чуковского, перевод прозы А. Красновой.— «Циллей и Хуняди», перевод Л. Мартынова, перевод прозы А. Красновой).

Кишфалуди Карой, Трое сразу. Перевод И. Салимона. Предисловие А. Гершковича.— В кн.: «Маленькие комедии XIX века», М., «Искусство», 1960.

Сиглигети Эде, Цыган (Семья цыгана), М., ВУОАП, 1956.

Петефи Шандор, Тигр и гиена. Перевод и предисловие А. Гершковича, М., «Искусство», 1957.

Мадач Имре, Трагедия человека. Перевод и предисловие Э. Крашенинниковой, Спб., 1905.

б) Пособия

Вольф, проф., Dramaturg Karl Kisfaludi und seine Spodvizhniki.— «Ученые записки имп. Московского университета», 1834, № 10, апрель.

Гершкович А., Катона, М.—Л., «Искусство», 1960.

Гершкович А., Драматургия Венгрии.— В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., «Искусство», 1955.

Bayer Jozsef, A magyar drámairodalom története, 1—2 kötet, Budapest, 1897.

Bayer Jozsef, A nemzeti játékszín története, 1—2, Budapest, 1887.

Magyar Színháztörténet, Szerkesztette. Hont F. Budapest, 1962.

Egressy Galambos Gábor emléke, Pest, 1867.

Deryn é naplója. 1—3 kötet, Budapest, 1900.

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Клицпера В. К., Каждому по заслугам. Вступительная статья А. Гершковича.— В сб.: «Маленькие пьесы XIX века», М., «Искусство», 1960.

Тыл И. К., Воляничик из Стракониц. Пьеса-сказка в 3 действиях. Вступительная статья проф. П. Богатырева. Перевод и новый сценический вариант Ф. Даниэл, Б. Метальникова, Т. Габбе, М., «Искусство», 1953.

Тыл И. К., Избранное. Вступительная статья Г. Лещинской, М., Гослитиздат, 1954. (Содержание: «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы», перевод Е. Аникст.— «Воляничик из Стракониц, или Пир ведьм», перевод П. Богатырева.— «Ян Гус», перевод Е. Аникст, и др.).

Тыл И. К., Избранное, М., Гослитиздат, 1956.

Тыл И. К., Театр. Вступительная статья Л. Солнцева, М., «Искусство», 1957. (Содержание: «Фидловачка, или Не бранись и не сердись», перевод В. Чехихиной.— «Пражский кутила, или Что ему все же помогло», перевод Н. Роговой.— «Пражская служанка и деревенский подмастерье, или Дочь поджигателя», перевод Ил. Граковой и Л. Касюга.— «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы», перевод Е. Аникст.— «Упрямая женщина, или Влюбленный помощник учителя», перевод П. Клейнер и А. Соловьевой.— «Видение Иржика», перевод И. Бархаша.— «Лесная дева, или Путешествие в Америку», перевод И. Бархаша.— Статьи и заметки).

Халупка Ян, Кошурково, или Как бы нам в дураках не оставаться. Перевод О. Малевича и В. Савицкого.— В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. I, М., «Искусство», 1955.

Неруда Ян, Избранное, М., Гослитиздат, 1950.

б) Пособия

«История Чехословакии» в трех томах, т. 1 и 2, Изд-во Академии наук СССР.

Фучик Ю., Избранное, Гослитиздат, 1955.

Неедлы Эд., Статьи об искусстве, М.—Л., 1960.

Савицкий В., Драматургия Чехословакии.—В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. I, М., «Искусство», 1955.

Vondráček J., Dějiny českého divadla 1771—1824, Praha, 1956.

Bartoš J., Prozatímní divadlo a jeho činohra, Praha, 1937.

Otruba M. a Kačer M., Tvůrčí cesta J. K. Tyla, Praha, 1961.

Justl V., Václav Kliment Klicpera, Praha, 1960.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Моратин Леандро Фернандес, де, Святоша. Комедия в 3 действиях. Перевод И. Шафаренко. Послесловие Э. И. Плавскина, Л.—М., «Искусство», 1960.

Моратин Л. Ф., Согласие девушек. Комедия в 3 действиях. Перевод К. Тимковского.—Журн. «Сын отечества», 1843, кн. II (февраль) (Иностранная словесность).

Моратин Леандро Фернандес, де, Когда девушки говорят «да». Комедия в 3 действиях. Перевод Н. Любимова, М., 1940 (стеклогр.).

Де Ларра М., Отъезд вовремя. Комедия в 1 действии. Перевод С. Костырева.—«Москвитянин», 1851, ч. II, № 7.

Тамахо и Боус, Иорик. Драма в 4 действиях. Перевод П. А. Каншина, М., 1890 (литограф.)

Тамайо и Баус, Сумасшествие от любви. Перевод В. Родиславского и О. Новицкого, М., 1875.

Тамайо и Баус, Новая драма (Бедный Иорик). Перевод и вступительная статья П. О. Морозова, М.—Пг., 1919.

б) Пособия

Гюббар Гюстав, История современной литературы в Испании, М., 1892.

Келли Джемс, Испанская литература, М.—Пг., 1923.

Петров Д. К., К истории романтизма.—Журн. «Министерство народного просвещения».

Смирнов А. А., Испанский романтизм. Глава в кн.: «История западной литературы» под ред. Батюшкова, т. 3, М., 1914.

Тикнор Д., История испанской литературы, т. 3, М., 1891.

Adams Nicholson B., The Romantic dramas of García Gutiérrez, New York, 1922.

Alonso Cortés N., Zorilla, Vol. 1—3, Valladolid, 1916—1920.

Azorín, Rivas y Larra, Madrid, 1916.

Blanco García Francisco, La literatura española en el siglo XIX, Vol. 1—2, Madrid.

Cook John A., Neo-classic drama in Spain, Dallas, 1959.

Cotarelo y Mori, Emilio, Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo, Madrid, 1902.

Díaz de Escovar, Narciso, y Lasso de la Vega, Francisco de P., Historia del teatra español, Vol. 1—2, Barcelona, 1924.

Díaz-Plaja Guillermo, Introducción al estudio del Romanticismo español, Madrid, 1936.

J. García Mercadal, Historia del romanticismo en España, Barcelona, 1943.

Peers Edgar A., A history of the romantic movement in Spain, Vol. 1—2, Cambridge, 1940.

Piñeiro E., El romanticismo en España, Paris, 1904.

Valbuena Prat, Angel, Historia del teatro español, Barcelona, 1956.

Vian, Cesco, La litteratura spagnola del seculo diciottesimo, Milano, 1958.

ДАТСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Эленшлегер А., «Габбарт и Сигна», скандинавская драма, перевод с немецкого В. Дерикера, Спб., 1843.; «Старкотер», сказочная драма в 5 д., перевод с немецкого В. Дерикера.— «Библиотека для чтения», 1841, т. 41.; «Аладдин, или Волшебная лампа», драматическая сказка в 2-х частях. Вольный перевод с немецкого В. Дерикера, Спб., 1842 (приложение к журналу «Северный архив» за 1842 г.); «Корреджио», перевод П. Петровского.— «Библиотека для чтения», 1840, № 3; то же, перевод Ното Сум (М. А. Филиппова).— «Век», 1883, № 2; «Ярл Гокон», перевод с датского А. Ганзен.— «Вестник Европы», 1897, № 7 и 8; отдельное издание, М., 1907.

Андерсен Г. Х., Пьесы: «Первенец», «Дороже жемчуга и золота», «Грезы короля».—Собрание сочинений Андерсена в 4 томах. Перевод с датского А. и П. Ганзен, Спб., 1894, т. III.

Андерсен Г. Х., Пьесы-сказки: «Дороже жемчуга и золота»; «Оле Лукойе»; «Бузинная матушка». Перевод с датского. Составление, вступительная статья и примечания Вл. Матусевича, М., «Искусство», 1963.

Герц Г., «Дочь короля Рене», лирическая драма в I д. Перевод с немецкого В. Зотова.— «Пантеон», 1850, т. II, кн. 4 (при публикации авторство пьесы ошибочно приписано Андерсену); «Дочь короля Рене». Перевод с датского Ф. Б. Миллера.— «Русский вестник», 1883, февраль.

б) Пособия

Горн Ф., История скандинавской литературы, М., 1894.

«История западной литературы» (1800—1910), под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, т. II, М., 1913 (К. Тиандер — «Эленшлегер и датский романтизм»), и т. III, М., 1914 (К. Тиандер — «Отголоски романтизма в Дании и Швеции»).

Hansen P., Den danske skueplads, København, B. II.

Neiendam R., Folketeatrets historie, København, 1952.

Torpøe-Jensen H. G., Den danske skueplads, København, 1922.

Андерсен V., A Oehenschläger, København, 1899—1900, B. I—III.

Jensen B., Andersen Skuespil, København, 1927.

Neiendam R., «Casino», København, 1948.

Vogur M., I. L. Heiberg, København, 1947—1949.

Krogh T., Heibergs voudeviller. B. I—III. København, 1942.

Brøndsted M., Henrik Hertzes teater. København, 1946.
Hostrup H., I. Ch. Hostrup. København.
Neiindam R., I. L. Heiberg. København, 1937.

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Мицкевич А., Собр. соч. в 4 томах, т. 4, М., 1954.
Словацкий Ю., Три драмы. Перевод К. Бальмонта, М., 1911 (Содержание: Балладина. — Лилла Венеда. — Гелион. — Эолион).
Словацкий Ю., Избранное. Вступительная статья К. Н. Державина, М., Гослитиздат, 1952. (Содержание: «Кордиан», перевод Л. Мартьянова. — «Мазепа», перевод С. Мар (Аксеновой). — «Лилла Венеда», перевод В. Луговского, и др.).
Словацкий Ю., Избранные сочинения в двух томах, т. 2. Вступительная статья К. Державина, М., Гослитиздат, 1960). (Содержание: «Балладина», перевод С. Свяцкого. — «Мазепа», перевод С. Мар (Аксеновой). — «Лилла Венеда», перевод В. Луговского. — «Фантазий, или Новая Деянира», перевод Л. Мартьянова, и др.).
Красинский З., Небожественная комедия. Перевод П. Лебедева. — Журн. «Русский вестник», 1874, VI.
То же. Перевод А. Курсинского, М., 1906.
Красинский З., Иридион. Перевод Уманского, Спб., 1904.
Фредро А., Комедии. Вступительная статья К. Державина, М., «Искусство», 1956. (Содержание: «Пан Гельдхаб», перевод Е. Полонской. — «Муж и жена», перевод П. Арго. — «Драмы и гусары», перевод П. Арго. — «Пан Иовяльский», перевод Н. Мицкевича. — «Месть», перевод В. Дыиник. — «Великий человек на малые дела», перевод В. Оболевича и С. Свяцкого).
- Кожневский Ю., Карпатские горы. Перевод С. Игнатова. — В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. I, М., «Искусство», 1955.

б) Пособия

- «История Польши», т. 2, АН СССР, 1958.
Люксембург Р., Адам Мицкевич. — В кн.: «О литературе», М., Гослитиздат, 1961.
Спасович В. Д., Очерки по истории польской литературы. — В сб.: «За много лет» (1859—1871), Спб., 1872.
Ядмирский А. И., Новейшая польская литература от восстания 1863 г. до наших дней, Спб., 1908.
Брандес Г., Романтическая литература Польши. — Собр. соч., т. XX, Спб., 1913.
Козловский Л. С., Польский романтизм. — В кн.: «История западной литературы» (1800—1910), под ред. Ф. Д. Батюшкова, т. III, М., 1914.
Михневич Вл., Прошлое польского театра. — В кн.: «Варшава и варшавяне», Спб., 1881.
Оболевич В. Б., История польской литературы, Л., 1960.
Ростоцкий Б., Драматургия Польши. — В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. I, М., «Искусство», 1955.
Горский И. К., Адам Мицкевич, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955.

Горский И. К., «Кордиан» Юлиуша Словацкого. К вопросу о критике шляхетского бунтарства.—«Краткие сообщения (Институт славяноведения Академии наук СССР)», 27, 1959, стр. 68—86.

Левинская С., *Драматургия Юлиуша Словацкого* (от «Балладины» к «Фантазию»). Автореферат, Киев, 1953.

Треугутт Стефан (1809—1849), Юлиуш Словацкий — поэт-романтик. Перевод с польского, Варшава, 1959.

Estreichel K., *Teatra w Polsce*, Warszawa, Państw. inst. wyd. (1953).

Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku. Pod ud. Tadeusza Siverta. Wrocław, 1957.

Bogusławski W., *Oktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*. Warszawa, 1962.

Zeleński T. (Boy), *Obrachunki fredrowskie*. Piswa, t. 5, Warszawa, PIW, 1963.

Mickiewicz na scenach polskich, Wrocław, 1959.

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Александр и Василе, *Избранное*. Перевод А. Комаровского (Пьесы: «Камень в доме». — «Кирица в Яссах». — «Синзяна и Пепеля»), Кишинев, 1956.

б) Пособия

«Передовые румынские мыслители XVIII—XIX вв.», М., Соцэкгиз, 1961.

Розенцвейг В., *Драматургия Румынии*. — В сб.: «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., «Искусство», 1955.

Massoff Ioan, *Teatrul Romînesc. Privire istorică*. Vol. I (De la obârşie pînă la 1860), Buhareşti.

В. Коробан, *Василе Александр и Кишинев*, 1959.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович, Игнатий — 607, 608
 Август II — 127
 Адамбергер, А. — 254
 Адан, Адольф — 117
Агоста, Габриэль (Уриэль) — 129 ✓
 Аларкон, Хуан Руис де — 437, 439, 441, 475, 508
 Александр I — 10, 552, 579, 596
 Александр II — 557
 Александри, Василе — 611, 614, 617, 623—630, 634, 637, 638
 Альбрехт Баварский, герцог — 206, 207
 Альрам, Бабетта — 401
 Альрам, Йозеф — 401
 Альтамира, Рафаэль — 467
 Альфьери, Витторио — 431, 454, 458, 462, 475, 478, 617, 622
 Ангулемский, герцог — 468
 Андерсен, Ганс Христиан — 516, 540—543, 544—548
 Анджолини, Гаспаро — 547
 Анжели — 182
 Аникст, Е. Ф. — 397
 Аншютц, Генрих — 294, 295
 Арань, Янош — 340, 365
 Ариосто, Лодовико — 40
 Аристия, Костаке — 611, 617, 619—623, 631, 633
 Аристотель — 213, 214, 290, 476
 Аристофан — 29, 38, 87, 628
 Арним, Ахим фон — 20, 44, 46—57, 61, 62, 90
 Арним, Беттина фон — 48
 Арно, Антуан — 458
 Артсенбуш, Хуан Эухенио — 474, 483, 489—491, 497, 504
 Асаки, Георге — 617, 618, 623
 Баггесен — 538
 Байза, Йозеф — 317, 318, 356—358
Байрон, Джордж Ноэл Гордон — 64, 277, 279, 339, 475, 484, 486, 580, 583, 586—588
 Бакунин, М. А. — 217
 Бальзак, Оноре де — 40, 115, 196
 Барабаш, Тибор — 316
 Бардини, А. — 580
 Барнай, Людвиг — 237
 Баус, Хоакина — 509
 Бауэрле, Адольф — 258, 268
 Бауэрнфельд, Эдуард — 182, 246, 298, 299
 Бауэр, Броуно — 17
 Бауэр, Эдгар — 17
 Бах, В. — 365, 409
 Бек, Август — 177
 Бекман, Фридрих — 296, 297
 Белла II, король Венгрии — 343
Белинский, В. Г. — 125
 Беллини, Винченцо — 348
 Бельман, Карл Микаэль — 534
 Бёме, Якоб — 41
 Бенке, Йозеф — 347, 359
 Бер, Михаил — 107, 136
 Беранже, Пьер-Жан — 115, 339
 Берг, Альбан — 105

- Бернауэр, Агнеса — 206, 207, 209
 Бёрне, Людвиг — 21, 90, 113—114, 117—119, 122, 161
 Бестужев, А. А. — 573
 Бетховен, Людвиг ван — 180, 181, 248
 Бешенени, Дьёрдь — 320
 Библиена, Джузеппе — 376
 Бинбарг — 122
 Бирх-Пфейфер, Ш. — 122, 182
 Бисмарк, Отто, князь — 197
 Блок, А. А. — 276, 277, 291
 Блюм — 182
 Богуславский, Войцех — 558, 559, 572, 600, 604, 605, 607, 608,
 Бой-Желенский, Тадеуш — 573
~~Божак, Пьер — 116, 155~~
 Боллак, Чезар — 630, 631, 638
 Бонапарт, Иосиф — 441, 450, 452, 453, 456, 481
 Боратынский — 573
 Боровский, Карел Гавличек — 375
 Бранковяну, Константин — 612
 Бредааль, Г. — 531
 Брентано, Клеменс — 20, 28, 40, 44, 46—49, 51, 74, 103
 Бретон де лос Эррерос, Мануэль — 477, 505, 506
 Бродзинский, Казимир — 571
 Брокман, Иоганн Франц — 255—257
 Брэтнану — 628
 Брюль, Мориц фон — 140, 148, 150
 Брюсов, В. Я. — 67
 Бурбоны — 425, 426, 428, 429, 456
 Булла — 377
 Бульвер-Литтон, Эдуард Джордж — 219
 Бурначини, Лодовико Оттавио — 252
 Бурнонвиль, Август — 547, 548
 Бурнонвиль, Антуан — 547
 Бэлческу, Николай — 630
 Бэль де Фабер, Хуан Николас — 475, 476
 Бюргер, Готфрид Август — 40
 В Бюхнер, Георг — 12, 21, 68, 97—106, 119, 122, 138, 200, 482
 Бюхнер, Людвиг — 97
 Бюхнер, Эрнст — 97
 Вагнер — 301
 Вагнер, Рихард — 117, 152, 180, 216—225, 230, 274, 548
 Вакенродер, Вильгельм — 25, 34—36, 74
 Валеро, Хосе — 504, 505
 Ватсон, М. В. — 472
 Вашшеллини, Миклош — 314, 347
 Вебер, Карл Мариа фон — 181
 Веерт, Георг — 88
 Вейдинг — 98, 99
 Вейдман, И. — 254
 Вейднер — 254
 Вейзе, К. — 546, 548
 Веларде — 470
 Вентура де ла Вега — 477, 505, 506
 Верди — 175
 Верешмарти, Михай — 316, 317, 330, 333—338, 340, 348, 352, 354—357, 358, 359, 365, 519
 Верещак, Марыла — 579
 Вернер, Захарий (Цахарнас) — 52, 53—55, 56, 61, 87, 212, 279, 532
 Виардо, Луи — 449
 Вигман — 193
 Вида, Ласло — 319, 346
 Виланд, Кристоф Мартин — 32, 260
 Виллар, Жан — 103
 Вилгельми, Фридрих — 296, 297
 Вильд, Антонин — 383
 Винбарг, Рудольф — 21, 120
 Виндишгрец, Альфред, князь — 272
 Винкельман, Иоганн Иоахим — 26
 Винтер — 546
 Виньи, Альфред де — 124, 318, 577
 Владимиреску, Тудор — 613, 617
 Вольтер (Аруэ), Франсуа-Мари — 130, 245, 256, 290, 317, 339, 417, 431, 439, 458, 477, 479, 481, 559, 560, 616—618, 620, 622, 633
 Вольтер, Шарлотта — 301, 302, 306—308
 Вольф, Пий Александр — 141, 148, 175
 Выспянский, Станислав — 580, 582, 605
 Вяземский, П. А. — 573
 Гаазе, Фридрих — 127, 166, 228, 235—237
 Габсбурги — 244, 282, 311, 312, 318, 334, 364, 365, 374, 376, 395
 Габсбург, Рудольф — 249, 281, 282

Габсбург, Фердинанд — 373
Гайдебуров, П. П. — 133
Гайдн, Иосиф — 245, 248, 251
Галеви, Людовик — 217
Галек, Витезслав — 410
Гальего — 505
Гальм. Ф. — 186, 298
Гальперт, Леонтина — 607
Гальяно, Антоньо Алькала — 463
Ганзен, А. В. — 522
Ганнибал — 95
Гараи, Янош — 327
Гаррик, Давид — 465
Гарсиа Гутьеррес, Антонио — 483,
491—493, 495, 497, 504, 505
Гарсиа де ла Уэрта, Висенте — 430
431
Гартман, И. — 548
Гауптман, Герхарт — 13, 303
Геббель, Фридрих — 196, 201—
210, 211, 223, 274
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 14—17, 22, 28, 120, 533
Гейберг, Йоханн Лудвиг — 516,
532—538, 540, 544—546
Гейберг, Юхана Луиза — 544, 545
Гейне, Генрих — 13, 21, 28, 37, 38,
46, 51, 53, 55, 78, 85, 90, 92,
106—117, 118, 122, 161, 197, 219
Гейцингер, Амалия — 296, 297
Гельдерлин, Фридрих — 19, 21—25
Генрих Тюрингский, ландграф — 51
Гергей, Артур — 364
Геррера, Мария — 501
Гёррес — 44
Герц, Генрик — 516, 532, 538—
540, 544—546
Герцен, А. И. — 57, 311, 312, 365,
375, 557, 581
Геснер — 618
Гёте, Иоганн Вольфганг — 8, 18,
21—23, 26, 33, 34, 40, 46, 48,
51, 54, 55, 58, 62, 63, 65, 66,
93, 99, 102, 124, 126, 127, 136,
153, 161—164, 166, 169, 170—
173, 175, 179, 180, 182, 183,
185, 186, 195, 199, 228, 229,
237, 275, 289, 291, 301, 304,
306, 317, 333, 354, 387, 405,
521, 529
Геттнер, Герман — 18
Гизо, Франсуа Пьер Гийом — 195
Гинкова, Магдалена — 401
Главачек, М. — 417
Глейх, Йозеф Алоиз — 258—260,
268

Глюк, Кристофор Виллибальд —
76, 547
Гогенцоллерны — 8, 120
Гогенштауфены — 94, 95
Гоголь, Н. В. — 82, 410, 412,
568
Годой, Мануэль — 439, 441, 442,
448, 449, 452, 460
Годунов, Б. Ф. — 612
Гозенпуд, А. А. — 519
Гольбейн, Франц фон — 74, 75, 78,
159
Гольберг (Хольберг), Людвиг —
532—535, 538, 540, 542, 543,
545
Гольдони, Карло — 37, 445
Гольтей — 182
Гомер — 333, 481
Гонзал, Индржих — 396
Гонсалес дель Кастильо, Хуан Игнасьо — 437
Гораций, Флак Квинт — 630
Горостиса, Мануэль Эдуардо —
469, 471
Гоубкий, А. М. — 369, 373, 396
Гоструп, Йенс Кристиан — 516,
543
Готфрид Страсбургский — 222
Гоувальд, Кристоф Эрнст, барон — 52, 57
Гофман, Эрнст Теодор Амадей —
20, 40, 47, 69, 73—84, 150, 152,
156, 157, 159
Гоцци, Карло — 37, 39, 40, 47,
73, 77—81, 86, 538, 542
Гошинский, Северин — 563, 564
Граббе, Христиан Дитрих — 20,
68, 92—97, 117, 119, 122, 138,
179, 187
Грабингер, Йозеф Вилем — 400
Григорий XVI — 589
Грильпарцер, Франц — 229, 248,
275—291, 293, 296, 298, 300,
307, 321, 352, 387, 405
Гримальди, Хуан — 505
Гримм, братья — 20, 44—46
Грипенкарл, Роберт — 195
Грифус, Андреас — 44, 49, 50,
217
Гропиус, Карл Вильгельм — 187
Грубе, Макс — 166
Грундтвиг, Н. — 531
Грюн, Анастасиус — 246
Губер — 134
Гумбольдт, Вильгельм фон — 139
Гус, Ян — 373, 396

Гуттен, Ульрих фон — 198, 200
Гуцков, Карл Фердинанд — 21, 97,
99, 120—134, 138, 161, 162,
195, 202, 203, 238, 299
Гюго, Виктор — 99, 115, 119,
213, 475, 479, 487, 502, 586

Дависон, Богумил — 127, 239, 240,
606

Дагерр, Луи Жак Манде — 187

Данте Алигери — 40

Дантон, Жорж-Жак — 100

Даоис — 470

Деббелли, Карл Теофил — 143

Девриент, Людвиг — 21, 75, 78,
116, 141, 147—158, 159, 162,
167, 230, 268

Девриент, Эдуард — 150, 153, 158,
162, 164, 168, 177, 181, 190,
230—233, 237, 240

Девриент, Эмиль — 228, 237—240

Декарт, Рене — 339

Делавинь, Казимир — 414

Дембовский, Эдвард — 555

Деплешен, Е. — 187

Деринг, Теодор — 65, 166, 228,
232—236

Дерине (Сеппатаки), Роза — 347—
349, 351

Деросси — 179, 180

Джонсон, Бен — 173

Дидро, Дени — 16, 213, 245, 256,
257, 317, 616

Диес, Матильда — 505, 506

Диккенс, Чарльз — 196

Дилен, М. — 266

Дингельштедт, Франц — 209, 226—
230, 233, 235, 285.

Дмушевский, Людвиг — 559

Добровский, Йосеф — 375

Дугонич, Андраш — 320

Дузе, Элеонора — 307

Дурей, Агустин — 476

Дьердьван, Алберт — 335

Дюканж, Виктор — 506

Дюма, Александр (отец) — 115,
217, 472, 475

Дюма, Александр (сын) — 300,
472

Дюсис, Жан-Франсуа — 458

Еврипид — 34, 178

Ержабек, Франтишек — 413

Ермолова, М. Н. — 132, 291, 307

Желенский, Владислав — 595

Жене — 193

Жигмонд, король венгерский — 334

Жуковский, В. А. — 84

Жуковский, Алоизий (сын) — 605

Заблоцкий, Франтишек — 564

Заборский, Йонаш — 418

Закс, Ганс — 40, 44

Занд, Карл — 10, 11

Зейдельман, Карл — 21, 122, 158—
170, 233, 235

Зейме, Готфрид — 22

Зикинген, Франц фон — 198

Зима, А. — 380

Зонненталь, Адольф фон — 125,
301, 302—303

Зонненфельс, Йосиф — 253

Ибсен, Генрик — 306, 365, 531,
539, 546, 548

Иван Грозный — 612

Изабелла, королева испанская —
506, 507

Иммерман, Карл Леберехт — 20,
21, 88—92, 95, 117, 118, 138,
141, 162, 171, 178—187, 225—
227, 230, 301

Ингеман, Бернхард Северин — 516,
531, 532, 547

Йосиф I, король испанский — 452,
454, 456

Йосиф II, король австрийский —
244, 245

Ипсиланти, Александр — 616

Ириарте, Томас де — 430

Ифланд, Август Вильгельм — 36,
39, 56, 76, 118, 139, 140, 142—
144, 146, 148, 154, 155, 158,
172, 182, 186, 340, 359, 393,
544

Йесснер, Леопольд — 228

Йокаи, Моор — 316, 317, 362, 365

Кадаальсо, Хосе — 430

Казинци, Ференц — 318

Кайнц, Йозеф — 72

Кальдерон де ла Барка, Педро —
32, 33, 43, 48, 75, 180, 182, 183,
185, 186, 275, 427—431, 437,
440, 441, 446, 455, 459, 471,

475—477, 484, 489, 503, 508,
533, 541, 594
Калье, Т.—458
Кампе — 75
Кант, Иммануил — 14, 15, 17, 22,
27, 58, 60, 147
Кантемир, А. Д.—614
Кантемир, Дмитрий — 612—614
Канторне, Анна — 350, 352
Караджа, Рала — 618, 619
Караджале, Ион Лука — 631, 638
Караджале, Костак — 611, 623—
625, 631—635, 638
Каразмин, Н. М.—586
Карл Брауншвейгский, герцог —
169
Карл Великий — 84
Карл I — 478
Карл III — 429
Карл IV — 437—439, 448, 449,
452
Карл V — 198
Карл XII — 127
Карл, эрцгерцог — 72
Карлос, дон (брат Фердинан-
да VII) — 473
Кароль I, король румынский — 617,
628
Каррильо, Фернандо — 471
Катель — 58
Катон Утический — 97
Катона Йозеф — 284, 317, 319—
321, 323—326, 328, 330, 333,
341, 348, 354, 358, 360, 361,
363
Каульбах, Вильгельм — 227
Кашка, Ян — 402—405, 407, 408,
414
Кеведо-и-Вильегас, Франсиско —
481
Кельх, В.—102
Кельчен, Ференц — 313, 314, 317,
318, 335
Кемберленд, Ричард — 153, 167
Кембл, Джон Филипп — 464
Кемьен, Жигмонд — 317
Керубини, Луиджи — 180
Кин, Чарльз — 227
Кинг, Эдмунд — 116, 150, 153, 155,
157, 167
Кинтана, Мануэль Хосе — 431,
438, 440, 441, 446—448, 459,
469, 478
Кирога, Антонио — 108
Кишфалуди, Карой — 317, 320,
327—330, 353, 360

Кишфалуди, Шандор — 317—319,
321
Клавико-и-Фахардо — 430
Кларен, Г.—106
Клейст, Генрих фон — 20, 44, 48,
49, 57—72, 92, 96, 118, 133,
175, 180, 182, 208, 225, 228,
229, 233, 405, 482
Климентий XIV — 467
Клингеман, Август — 155, 169,
293
Клингер, Фридрих Максимилиан —
92, 99, 320
Клицпера, Вацлав Климент — 382,
383—386, 388, 390, 391, 393,
399, 400, 402, 405, 408, 417
Клицпера, Франтишек — 383
Клопшток, Фридрих Готлиб — 318
Коварубна-и-Ороско, Себа-
стьян — 429
Когэльничану, Михаил — 617, 623,
624, 633
Коженевский, Юзеф — 600—604,
606, 607
Козлов, И. И.—574
Кок, Поль де — 113
Коклен, Бенуа-Констан (стар-
ший) — 511
Колар, Йозеф Иржи — 399, 405—
407, 408—410, 412, 413
Колар, Франтишек Карел — 414
Комелья, Лусьяно Франсиско —
440, 470
Коменский, Ян Амос — 373
Комиссаржевская, В. Ф.—291
Конт, Огюст — 196
Корн, Максимилиан — 295, 303
Корнелиус, Петер — 227
Корнель, Пьер — 113, 124, 127,
317, 429, 458, 462, 558
Корреджо (Антонио Аллегри) —
527
Коссаковский, Шимон — 591
Коссаковский, Шенсны — 591
Костышко, Тадеуш — 53, 551, 553,
561, 573, 576, 591
Котта — 99
Корш, Ф. А.—102
Коцебу, Август — 10, 36, 39, 46,
73, 76, 78, 83, 118, 144, 161,
164, 182, 280, 296, 320, 327,
340, 359, 383, 393, 405, 408,
417, 469, 517, 534, 540, 544,
545
Кошут, Лайош — 313, 362, 364

Крелинггер — 177, 204
Красинская-Радзивилл — 596
Красинский, Винцентий — 596
Красинский, Зигмунт — 570, 571, 583, 585, 592, 594, 596—600, 601
Крейслер, Фриц — 79
Кромвель, Оливер — 167
Круликовский, Ян — 606
Крумловский, Франтишек — 407, 408
Крус, Рамон де ла — 432, 458, 504
Крюгер — 377
Кудлич, Бонаventura — 605—607
Кулау, Ф. — 546, 548
Кулчар, Иштван — 346
Курц, Иосиф — 249—251
Курций — 542
Кымпиняну, Ион — 619
Кьеркегор, Серен — 516
Кьяри, Пьетро — 440
Кюи, Ц. А. — 111
Кюне, Генрих — 120

Лаборфалви, Роза — 359, 360
Ладвенант, Мария — 434
Ламартельер, Ж.-А.-Ф. — 98
Ламотт-Фуке, Фридрих де — 75, 84, 85
Лангхоф, Вольфганг — 106
Ланге — 147
Ланге, И. — 254
Ландборг, Рагнар — 547
Лануса, Хуан — 469
Ларош — 251
Лабра, Мариано Хосе де — 472—474, 480—483, 496, 497, 504, 505
Лассаль, Фердинанд — 197—200, 554
Латабар, Арпад — 347
Латабар, Калман — 347
Латабар, Калман (младший) — 347
Латорре, Карлос — 504, 505
Лаубе, Генри. — 21, 120, 122, 133—138, 150, 155, 195, 216, 226, 227, 294, 299—304, 306, 307
Лаутеншлегер, К. — 193
Левальд, А. — 122, 133, 161, 162
Левик, В. В. — 574
Левинский, Иосиф — 301—306, 307, 308
Легуве, Г. — 459

Ледуховская, Юзефа — 607
Лелевель, Иоахим — 554, 571, 573, 585
Ленау (Нимбш фон Штреленау, Николаус Франс), Николаус — 246
Лендваи, Мартон — 316, 359, 360
Лендваи, семья — 347
Ленский, А. П. — 132
Ленц, Якоб — 320
Лессаж, Ален-Рене — 532
Лессинг, Готгольд Эфраим — 8, 16, 21, 32, 36, 108, 130, 162, 172, 175, 180, 182, 213, 228, 245, 254, 256, 257, 291, 303, 326, 347, 357, 358, 377
Либкнехт, Вильгельм — 169
Линдгрэн, Фердинанд Лудвиг — 545
Лист, Ференц — 114, 217, 228, 316
Листа, Альберто — 475, 476
Лопе де Вега — 275, 290, 427—431, 440, 444—446, 455, 459, 464, 471, 475—477, 483, 489, 503
Лопес де Аяла, Аделардо — 507—509, 511, 512
Лопес де Аяла, Игнасьо — 430, 459
Лоэнштейн, Каспар фон — 44
Луна, Рита — 434
Луначарский, А. В. — 22, 216, 218, 224
Лупу, Василе — 612
Лусан, Игнасьо де — 429, 430.
Льоренте, Хуан Антоньо — 129
Льюис, Метью Грегори — 446
Людвиг, Отто — 196, 210—212, 230, 300
Лютер, Мартин — 198
Люттихау — 175, 176

Мадач, Имре — 316, 317, 364—370
Майкес, Амалия — 509
Майкес, Исидоро — 448, 456—466, 469, 471, 505, 509
Майкес, Хосе — 465
Макс, король баварский — 228
Малецкий, Мечислав — 606
Манетинская, Анна — 402, 405, 409
Марат, Жан-Поль — 85
Маргарита, королева австрийская — 281
Марно, Эмилио — 506

Мария Кристина, королева испанская — 468, 473

Мария Луиса, королева испанская — 439—448

Мария-Терезия, королева австрийская — 244, 245, 252, 374

Маркс, Карл — 7—9, 13, 14, 16—18, 42, 43, 90, 100, 112, 114, 118, 119, 127, 169, 170, 194—200, 201, 215, 245—248, 311, 313, 365, 426, 429, 449, 450, 506, 517, 553—555, 557, 613

Мартинес де ла Роса, Франсиско — 454, 456, 469, 471, 474, 478—480, 483, 494, 502

Мартынов, А. Е. — 545

Марчена, Хосе — 459

Матушка, Янко — 418

Маха, Карел Гинек — 399

Махачек, Карел Симеон — 387

Медьери, Карой — 351—353

Мейербер, Джакомо (Якоб Бер) — 136

Мейсль, Карл — 258, 259

Мелисвиль — 505

Меллер — 547

Мендельсон-Бартольди, Феликс — 177—181, 191

Менендес-и-Пелайо, Марселино — 432, 441

Менцель, Вольфганг — 122, 135, 161

Мериме, Проспер — 108, 196

Меринг, Франц — 45, 71, 93, 96, 120, 132, 205, 207, 212, 278, 279, 288

Метастазιο, Пьетро — 453

Меттерних, Клеменс Лотар — 10, 11, 30, 81, 195, 245, 246, 258, 271, 272, 284, 312

Микеланджело Буонарроти — 529

Миковец, Ф. — 407

Милевский, Юзеф — 559

Милло, Матей — 611, 628, 635—638

Мильтон, Джон — 600

Мина (Эспос-и-Мина), Франсиско — 455

Мирон — 617

Мицкевич, Адам — 554, 555, 557, 570—583, 586—589, 595—597, 599

Могнаа, Петр — 612

Модена, Густав — 619

Мольер (Жан-Батист Поклен) — 29, 32, 63, 124—126, 320, 326, 360,

383, 459, 503, 533, 564, 617, 622, 623, 629, 633

Мональдески — 135

Монтескье, Шарль-Луи — 339

Монтиано-и-Луиандо, Агустин — 430

Мор, Томас — 339

Моратин, Леандро Фернандес де — 438, 440—446, 453, 455, 458, 459, 465, 469, 471, 472, 477, 478

Моратин, Николас Фернандес де — 430, 441

Морето, Агустин — 427, 446, 459, 476

Морозов, П. О. — 128

Моросини, Пьетро — 479

Мохнацкий, Мауриций — 571, 572

Мочалов, П. С. — 150, 155, 157,

291

Моцарт, Вольфганг Амадей — 73—75, 180, 245, 248, 252, 254, 268

Мошна, Индржих — 414

Мундт, Теодор — 120, 122

Муравьев, М. Н. — 557

Мюллер — 253

Мюллер, Адам — 49, 58, 63

Мюллер, Венцель — 265

Мюльнер, Адольф — 52, 55—57, 61, 279

Мюнцер, Томас — 198

Мюрат, Иоахим — 456

Мюссе, Альфред де — 318

Наполеон I Бонапарт — 9, 10, 12, 19, 20, 22, 30, 49, 58, 60, 62, 69, 74, 83, 91, 95, 97, 113, 139, 140, 245, 284, 426, 429, 439, 449, 450, 452, 456, 481, 516, 552, 561, 569, 596

Наполеон III (Луи Бонапарт) — 576

Нарваес, Рамон Мариа — 506, 507

Негруци, Костаке — 614, 617, 623, 624, 638

Неедлы, Зденек — 376, 411

Немцевич, Юлиан-Урсин — 588, 589

Немцова, Бажена — 375, 390

Неруда, Ян — 403, 412, 413, 416

Нестрой, Иоганн Непомук — 182, 248, 268—274

Николаи, Христофор Фридрих — 36

Николай I — 365, 553, 554, 590, 596

Нильсен — 544

Нильсен, А. — 544

Ницше, Фридрих — 203

Новалис (Фридрих фон Гарденберг) — 19, 20, 25, 30, 41, 64, 74, 114, 318

Новерр, Жан-Жорж — 257

Новосильцев, Н. Н. — 552, 573, 579, 583

Обер, Даниэль-Франсуа-Эспри — 559

О'Доннель, Леопольдо — 507

Одынец — 574

Ожье, Эмиль — 412

Оксенгеймер, Фердинанд — 147, 148

Онуа'д — 46

Опитц, Мартин — 44

Осинский, Людвик — 558

Островский, А. Н. — 124, 412, 416

Остужев, А. А. — 133

Оттокар II, король австрийский — 281, 282

Паганини, Никколо — 114, 505

Падилья, Хуан — 478

Паларик, Ян — 418—421

Палафокс-и-Мельси, Хосе, герцог — 454

Палацкий, Франтишек — 375, 395, 396

Пантелеев, Л. Ф. — 472

Панчиковский, Людвик — 606

Паскевич, И. Ф. — 364, 554, 574, 607

Паули — 175

Пачеко, Мария — 478

Пелайо — 470

Перес Гальдос, Бенито — 468, 470

Перро, Шарль — 37, 38

Петефи (Петрович), Шандор — 316, 317, 338—345, 352, 360—362, 364

Петр I — 612, 613

Петрарка, Франческо — 40

Пешкова, Елишка — 414

Пешковский — 579

Пий VII — 467

Писарро Пикколomini де зан Хуан, Франсиско — 429

Плавт, Тит Макций — 63

Платен, Август фон — 20, 57, 85—87, 91, 117, 138

Платон — 22

Поль, Винцентий — 563, 564

Понсар, Франсуа — 114

Понятовский, Станислав-Август — 551, 602

Понятовский, Юзеф — 561

Поспешилова — 414

Поссарт, Эрнст — 237, 511

Преггаузер, Готфрид — 245, 249, 250, 256

Прокоп — 408

Пугачев, Е. И. — 128

Пушкин, А. С. — 10, 108, 128, 277, 336, 337, 339, 573, 582, 586, 594, 623

Радулеску, Элиаде — 619, 622, 630

Раймунд, Фердинанд — 182, 248, 259—268, 270, 383, 542

Расин, Жан — 32, 113, 178, 317, 431, 458, 464, 505

Раулах, Э. — 114, 161, 167, 182, 383, 393, 414

Раутенштраух, Юзеф — 605

Рашель (Элиза-Рашель Феликс) — 116

Ревилья, Хосе де ла — 462, 464

Рейнгардт, Макс — 67, 69, 72, 102, 228, 229

Рельштаб — 155, 156

Рембрандт, Харменс ван Рейн — 191

Ренуар, Франсуа-Жюст-Мари — 458

Рётшер, Генрих Теодор — 162, 169, 170

Ривельс, Хосе — 448

Риго, Рафаэль — 108, 478

Риц — 190, 191

Ричардсон, Семюзель — 257

Рихтер, Жан Поль — 22

Роберт, Людвиг — 153

Родригес, Консепсьон — 505

Розенкильде, Кристен Ниман — 544, 545

Розинг, М. — 545

Розенплют, Ганс — 44

Ромеа, Хулиан — 505, 506

Росетти — 628

Россини, Джакомо-Антонио — 114, 605

Ротт — 164, 177

Ротшильд, Джемс — 114
Рохас, Фернандо де — 475
Руссо, Алеку — 624, 629, 638
Руссо, Жан-Жак — 53, 439, 559,
560, 616
Рылеев, К. Ф. — 537
Рюге, Иоханн Кристиан — 544

Сааведра де Ривас, Анхель, гер-
цог — 469, 471, 474, 483—485,
487—489, 494, 502—505

Сабина, Карел — 375
Савала-и-Самора, Гаспар де — 452,
453, 455

Савиньон, Антонио — 454—456,
459

Савитс — 193

Сакко, Иоганна — 254

Саксон Грамматик — 523, 530

Салтыков-Щедрин, М. Е. — 82

Саллюстий, Гай Крисп — 339

Сан-Луис — 506—508

Санд, Жорж — 115, 339, 577

Сарду, Викторьен — 300, 412

Свобода, Вацлав — 400

Севедж, Ричард — 123

Секей, семья — 347

Секейне (Анико), Анна — 354

Сейферт — 414

Сен-Жюст, Луи-Антуан — 339

Сен-Симон, Клод-Анри — 97, 122,
367

Сентпетери, Жигмонд — 346, 353,
354

Сервантес Сааведра, Мигель де —
34, 40, 454, 480, 617

Серов, А. Н. — 218, 219

Сиглангети, Эде — 317, 327, 329—

332, 348, 358, 359, 364

Сид Кампеадор — 454, 470

Сисери, Пьер-Люи-Шарль — 187

Скленаржова-Малая, О. — 414

Скотт, Вальтер — 484

Скриб, Огюстен-Эжен — 113—115,
119, 128, 217, 300, 360, 534,
544, 545, 607, 608

Скшинецкий — 588

Сладкович, Андрей — 417

Словацкий, Юлиуш — 554, 570,

571, 582—596, 597, 607

Сметана, Бедржих — 390, 406, 415,
416

Смоховский, Виталис — 604

Собеслав II, король чешский — 386

Солис, Дионисьо — 437

Сологуб (Тетерников), Ф. К. — 67

Сорен, Жозеф — 532

Соррилья-и-Морал, Хосе — 495—
505

Софокл — 25, 44, 176, 177, 213,
479

Спиноза, Барух (Бенедикт) — 22,
129, 339

Сталь, Жермена де — 30, 464

Стаге — 544

Станиславский (Алексеев), К. С. —
132

Стендаль (Анри Бейль) — 108,
196, 213

Стефан Великий — 612

Стефани — 254

Стефани, Г. — 253

Стефенсон — 517

Стиль, Ричард — 124

Страницкий, Иосиф — 245, 249,
250

Сухово-Кобылин, А. В. — 412

Сцегенный, Петр — 555, 556

Тальма, Франсуа-Жозеф — 456,
458, 462—465, 619, 620

Тальони, Мария — 161

Тальони, Филиппо — 607

Там, Вацлав — 379—381, 383, 408

Там, Карел — 380

Тамайо, Хосе (отец) — 509

Тамайо-и-Баус, Викторин — 509

Тамайо-и-Баус, Хосе — 507, 509—
512

Тассо, Торквато — 40

Теккерей, Уильям — 196

Телеки, Л. — 317

Тепфер — 165, 182, 383

Теренций — 153, 182

Тик, Доротея — 32

Тик, Людвиг — 19, 20, 25, 28—

30, 32, 34—44, 46, 47, 49, 50,
57, 61, 62, 72—74, 80, 86, 93,

103, 114, 122, 144, 146, 171—
179, 182, 183, 191—193, 225,
235, 290, 518, 529, 535

Тирсо де Молина — 430, 431, 437,
440, 441, 475, 476, 489

Товянский, А. — 576, 583, 584, 586,
594, 597

Толстой, А. Н. — 102

Толстой, Л. Н. — 306

Тольди, Ференц — 319, 328, 357

Томазели-Галеотти, Винченцо —
546, 547

Томпа, Михай — 365
Торвальдсен, Бертель (Альбер-
то) — 528
Тургенев, И. С. — 412
Турунский, Франтишек — 386, 387
Турский, Григорий — 285
Тыл, Йозеф Кэтан — 375, 388—
399, 401—409, 413, 416
Тэн, Ипполит — 196

Удвархеи, Миклош — 354
Уланд, Людвиг — 84
Усов, Д. — 217

Фан, Андраш — 346
Фейер, сестры — 347
Фейербах, Людвиг — 18
Фейерлатский-Белопотоцкий, Гаш-
пар — 417
Фейхоо-и-Монтенегро, Бенито Хе-
ронимо — 429
Фелинский, Алоизий — 560, 601
Фердинанд VII, король испан-
ский — 449—452, 456, 459—461,
466, 468—471, 473, 474, 478,
484, 503
Фернандес, Мария Антония — 434
Фернандес, Мария Росарьо — 434
Филипп II, король испанский —
469

~~Фильдинг, Генри — 257~~
Фистер, Иоахим Лудвиг — 544—
546

Фихте, Иоганн — 14—17, 20, 22,
27, 28, 49, 84

Фихтнер, Карл — 295, 296, 299,
303

Флек, Иоганн Фридрих Ферди-
нанд — 143—148, 150, 153, 155,
156

Флориан, Ж. — 618

Фогель, Генриетта — 58

Форстер, Георг — 8, 9, 22

Форхгеймова, Магдалена — 401

Франц-Йосиф, австрийский импера-
тор — 297

Француз, Карл Эмиль — 99

~~Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-
Проспер Леметр) — 116~~

~~Фредро, Александр — 559, 561—
570, 600, 604, 606~~

Фредро, Ян Александр — 569

Фрейлиграт, Фердинанд — 88, 181

Фрейтаг, Густав — 196, 212—215,
238, 300

Фридрих II — 49, 70

Фридрих-Вильгельм I — 128

Фридрих-Вильгельм III — 9

Фридрих-Вильгельм IV — 176, 235

Фрич, Йозеф Вацлав — 375, 410

Фрюдендаль, Педер Йорген — 544,
545

Фурье, Франсуа-Мари-Шарль —
367

Фвччик, Юлиус — 413

Хаджеу, Б. — 614, 630

Хайнау — 365

Халупка, Ян — 417—419

Хауэр, Йозеф — 399, 400

Хевеши, Ш. — 369

Хелль, Т. — 182

Хелховский — 606

Хиль-и-Сарате, Антоньо — 471

Хлопицкий, Гжегож Юзеф — 553,
588

Хмелевский, Иосиф Красослав —
386

Ховельянос, Гаспар Мельчор де —
429, 431, 432, 439, 456

Хонт, Ф. — 369

Христина, королева шведская —
135

~~Цвейг, Стефан — 482~~

~~Целестин, Йозеф — 354~~

~~Цельнер — 408~~

Чайковский, П. И. — 539

Чарторыйский, Владислав — 588

~~Чернышевский, Н. Г. — 16, 17, 106,
365, 557~~

Чести, Марко Антонио — 252

Чоканай, Михай-Витяз — 318, 320,
341

Шадов, Вильгельм — 179, 183

Шалль, К. — 168

Шаль — 547

Шамберг, Франтишек — 414

Шамиссо, Альберт фон — 75

Шамфор, Себастьян Рок Никола —
98

Шагобриан, Франсуа-Рене де —
114

Шафарик, П. — 375

Швамберкова, Анна — 383

Шванда, Антонин — 383

Шварц, Фредерик — 545
Шедявий, Прокоп — 380
Шекспир, Вильям — 21, 31—34, 40,
44, 77, 79, 92, 101, 102, 107,
115, 133, 136, 143, 144, 146,
153, 154, 157, 166, 171, 173,
176, 178, 183, 186, 192, 200, 210,
213, 228, 229, 231, 234, 239,
255—257, 275, 290, 291, 296,
299, 301, 303, 305, 320, 326, 333,
339, 340, 344, 352, 354, 355,
358, 359, 361, 362, 380, 383,
393, 405, 406, 410, 414, 421,
445, 458, 464, 484, 510, 525,
582, 586, 587, 589, 592, 594,
597, 603
Шеллинг, Фридрих — 14—17, 20,
22, 25, 31—33, 318
Шенк, Э.— 355
Шенье, Мари-Жозеф — 456
Шерер, Вильгельм — 201
Шеридан, Ричард Бринсли — 358,
361
Шетер, И.— 318
Шиллер, Леон — 580, 600
Шиллер, Фридрих — 8, 18, 21—23,
36, 58, 63, 84, 92, 93, 102, 129,
130, 133, 136, 137, 143, 144,
146—148, 153, 164, 171, 173,
182, 185, 195, 199, 200, 204,
205, 228, 232, 238, 268, 275,
289, 291, 292, 299, 300, 304,
306, 307, 318, 320, 333, 352,
354, 358—360, 380, 383, 387,
405, 407, 421, 559, 587, 597,
607, 617
Шимановский, Карел — 414
Шифман, А.— 600
Шкрупп, Франтишек — 391, 401
Шлегель, Август Вильгельм — 19,
20, 25, 26, 29, 30—34, 75, 84,
114, 178, 290, 317, 318, 475, 476
Шлегель, Фридрих — 19, 20, 25—
30, 32, 33, 34, 475
Шлейермахер, Фридрих — 20, 120
Шмага, Йозеф — 414
Шопен, Фридерик — 114
Шопенгауэр, Артур — 216
Шоппе, Амалия — 202
Шпейдель, Людвиг — 306
Шпильгаген, Фридрих — 196
Шрёдер — 293
Шрёдер, Софи — 292—295
Шрёдер, Фридрих Людвиг — 142—
144, 147, 158, 173, 180, 182,
183, 185, 255, 256, 293

Шрейфогель, Иосиф — 62, 72,
162, 277, 291, 293, 300
Штегер — 399, 408
Штепанек, Ян Непомук — 382, 383,
399, 400, 405, 417
Штефан — 377
Штирнер, Макс — 17
Штих, Берта — 177
Штраус, Давид Фридрих — 17
Штур, Людевит — 417
Шуберт, Франц — 114, 248

Щепкин, М. С.— 545

Эгрешши, Габор — 316, 359, 360—
364
Эйнем, Готфрид — 102
Эйхендорф, Йозеф — 44
Эммерих, Екатерина — 48
Эмпесинадо (Мартин Диас).
Хуан — 455
Экгоф, Конрад — 183, 185
Эленшлегер, Адам-Готлоб — 516—
519, 521, 523, 525, 527, 529—
534, 538, 544—548
Эльснер, Иосиф — 558
Энгельс, Фридрих — 7—9, 13, 14,
16—18, 21, 42, 43, 85, 88—90,
100, 112, 118—120, 127, 169,
181, 194—200, 215, 245—247,
311, 313, 365, 449, 450, 506,
517, 553—555, 557, 613
Энсисо-и-Кастрильон, Феликс —
453, 456
Эразм Роттердамский — 339
Эркель, Ференц — 316
Эрнст, герцог баварский — 206,
207, 209
Эрнст, Пауль — 197
Эслайр — 161
Эспартеро, Бальдомеро — 506, 507
Эспронседа, Хосе де — 491, 498
Эшенбах, Вольфрам фон — 224
Эшенбург — 32

Юлиус — 175

Якоби — 78
Ясаи, Мари — 352
Ясинский, Якуб — 577, 591
Ясинский, Ян Северин — 607, 608:

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Август Вильгельм Шлегель	31
Людвиг Тик	35
Захарий Вернер	54
Генрих Клейст	59
Август Платен	86
Карл Иммерман	89
Карл Гуцков	121
Генрих Лаубе	134
Иоганн Фридрих Фердинанд Флек	145
Людвиг Девриент	149
Людвиг Девриент в роли Шейлока. «Венецианский купец» В. Шекспира	151
Э. Т. А. Гофман и Л. Девриент в кабачке Лютера и Вегнера в Берлине	152
Людвиг Девриент в роли Фальстафа. «Генрих IV» В. Шекспира	154
Людвиг Девриент в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира	157
Карл Зейдельман	160
Карл Зейдельман в роли Карлоса. «Клавихо» И. В. Гёте	163
Карл Зейдельман в роли Карла XII. «Возвращение Карла XII на родину» Тёпфера	165
Карл Зейдельман в ролях: Шевы, «Еврей» Р. Кэмберленда (слева) и Кромвеля, «Роялисты» Э. Раупаха (справа)	167
Карл Зейдельман в роли барона Скарабеуса. «Прерванная партия в вист, или Чучело» К. Шалля	168
Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира. Постановка К. Иммермана. Дюссельдорф, 1840 г.	192
Фридрих Геббель	202
Сцена из комедии «Журналисты» Г. Фрейтара, 1853 г.	214
Рихард Вагнер на репетиции оперы «Тристан и Изольда» в Берлине	221
Франц Дингельштедт	226
Эдуард Девриент	231

Теодор Деринг в роли Франца Моора. «Разбойники» Ф. Шиллера.	232
Теодор Деринг в роли Фальстафа. «Генрих IV» В. Шекспира . . .	234
Теодор Деринг в роли мастера Антона. «Мария Магдалина» Ф. Геб- беля	236
Эмиль Девриент в роли маркиза Позы. «Дон Карлос» Ф. Шиллера	238
Эмиль Девриент в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира	239

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

Старый Леопольдштадт-театр. Вена, 1835 г.	251
Фердинанд Раймунд	261
Сцена из комедии «Девушка из страны фей, или Крестьянин-мил- лионер» Ф. Раймунда	262
Сцена из комедии «Скованная фантазия» Ф. Раймунда	264
Сцена из комедии «Расточитель» Ф. Раймунда. Ф. Раймунд — Ва- лентин, М. Дилен — Розель. Вена, 1834 г.	265
Иоганн Нестрой	269
Сцена из комедии «Злой дух Лумпацивагабундус» И. Нестроя. Вена, 1833 г.	273
Сцена из комедии «Леди и портной» И. Нестроя	274
Франц Грильпарцер	276
Зрительный зал Бургтеатра. Вена, 1810 г.	292
Иосиф Шрейфогель	293
Иосиф Левинский в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира	305

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

Афиша первого спектакля «Банк-бан», поставленного на сцене театра в Кошицах, 1833 г.	322
Эде Сиглигети	329
Сцена из пьесы «Беглый солдат» Э. Сиглигети	331
Роза Дерине	349
Анна Канторне	350
Карой Медьери	351
Жигмонд Сентпетери в роли Заха. «Клара Зах» К. Кишфалуди	353
Старое здание Национального театра, построенное в 1837 году	356
Внутренний вид старого здания Национального театра	357
Йожеф Байза	358
Роза Лаборфалви в роли Гертруды и Мартон Лендван в роли Банка. «Банк-бан» И. Катоны	360
Габор Эгрешши в роли Банка. «Банк-бан» И. Катоны	363

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР

Прага. Конный рынок в конце XVIII века. Справа был построен театр Боуда	378
Сословный театр	381
Вацлав Климент Клицпера	385
Йозеф Каэтан Тыл	389
Зрительный зал театра «У Каэтана»	402
Ян Кашка в роли Гонзы. «Видения Иржика» Й. Тыла	404
Сбор средств на строительство Национального театра	415
Ян Паларик	418

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

Мануэль Хосе Кинтана	447
Исидоро Майкес	457
Анхель де Сааведра, герцог де Ривас	485
Антонио Гарсиа Гутьеррес	492
Хосе Соррилья-и-Морал	496

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

Александр Фредро	562
Адам Мицкевич .	575
Юлиуш Словацкий	584

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

Сцена из пасторали «Миртил и Хлоя» Флориана и Геснера	619
Костаке Аристия	620
Костаке Караджале	632
Здание Национального театра в Бухаресте	634
Матей Милло	636

ОГЛАВЛЕНИЕ

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

(Э. И. Глумова-Глухарева, С. С. Мокульский, Э. Л. Троицкий)

Исторические условия развития (С. С. Мокульский)	7
У истоков немецкой романтической драмы (Гёльдерлин) (С. С. Мокульский)	21
Эстетические теории братьев Шлегелей (С. С. Мокульский)	25
Драматургия Людвиг Тика (С. С. Мокульский)	34
Драматургия гейдельбергских романтиков (С. С. Мокульский)	44
Вернер и трагедия рока (С. С. Мокульский)	52
✓ Клейст (С. С. Мокульский)	57
✓ Гофман (С. С. Мокульский)	73
Борьба против романтической драмы (С. С. Мокульский)	83
✓ Бюхнер (С. С. Мокульский)	97
Гейне (С. С. Мокульский)	103
Драматургия «Молодой Германии» (С. С. Мокульский)	116
Театральная жизнь Германии начала XIX века (С. С. Мокульский)	138
✓ Актерское искусство первой половины XIX века (С. С. Мокульский)	147
Режиссура первой половины XIX века (Э. Л. Троицкий)	171
Драматургия 1848—1870 годов (Э. И. Глумова-Глухарева)	193
Сценическое искусство 1848—1870 годов (Э. И. Глумова-Глухарева)	225

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

(Л. И. Лобко)

Исторические условия развития	243
Развитие австрийского театра в XVIII веке	248
Театры венских предместий первой половины XIX века	257
Грильпарцер	275
Бургтеатр до революции 1848 года	291
Австрийский театр после революции 1848 года	297

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гершкович)

Исторические условия развития . . .	311
Драматургия венгерского романтизма .	316
✓ Катона	319
✓ Кишфалуди и Сиглигети	326
✓ Верешмарти	333
✓ Петефи	338
Бродячий театр и его актеры	345
Национальный театр в Пеште	354
✓ Мадач	364

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР

(С. С. Изнагов, Л. П. Солнцева)

✓ Исторические условия развития . . .	373
✓ Драматургия	379
✓ Тыл	388
✓ Сценическое искусство	400
Чешский театр от 1848 до 1871 года .	409
Развитие словацкого театра	416

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

(В. А. Силюнас, Н. Б. Томашевский, А. В. Февральский)

✓ Исторические условия развития (Н. Б. Томашевский)	425
✓ Испанский театр XVIII века (А. В. Февральский)	428
Испанский театр на рубеже XIX века (А. В. Февральский) .	433
Драматургия Моратина и Кинтаны (А. В. Февральский)	438
Испанский театр периода войны за независимость (А. В. Февральский)	449
✓ Испанский театр периода реставрации (А. В. Февральский) .	466
Романтическая драма в Испании (В. А. Силюнас)	472
Мартинес де ла Роса	478
Ларра	480
Ривас	484
Артсенбуш	489
Гарсиа Гутьеррес	491
Соррилья-и-Морал	495
✓ Театр и актеры романтического периода (В. А. Силюнас)	503
Начало критического реализма (В. А. Силюнас)	506
Лопес де Аяла (В. А. Силюнас)	507
Тамайо-и-Баус (В. А. Силюнас)	509

ДАТСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гозенпуд)

Исторические условия развития	515
Эленшлегер	517
Преемники Эленшлегера	531
Андерсен	540
Актеры и сценическое искусство	543

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

(С. С. Игнатов)

Исторические условия развития . . .	551
Польский театр 1800—1830 годов . . .	558
✓ Фредро	561
Польский романтизм	570
✓ Мицкевич	572
✓ Словацкий	583
Красинский	596
✓ Коженевский	600
Театральная жизнь Польши с 1832 по 1863 год . . .	604

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гершкович)

Исторические условия развития . . .	611
Становление профессионального театра . . .	616
Василе Александри	624
✓ Костаке Караджале	631
Матей Милло	635
<i>Приложения</i>	
Библиография	641
Указатель имен	651
Перечень иллюстраций	662

