

15.334.3.
(3/2)

71-90

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
5

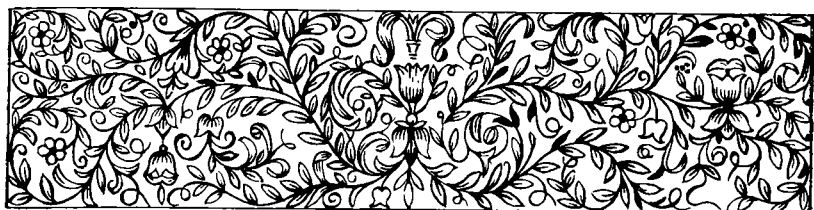
491726

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



1871 ~ 1918





ВВЕДЕНИЕ

История западноевропейского театра 1871—1918 годов связана с одним из наиболее противоречивых периодов в развитии европейской культуры. Капитализм вступает в свою последнюю стадию — империализм, множатся признаки, свидетельствующие о его приближающемся и неотвратимом крахе; обостряется и углубляется классовая борьба, что находит свое отражение в идеологии и искусстве буржуазного общества.

Как и в других областях духовной жизни этого периода, в театре усиливается процесс идейного и эстетического размежевания. Драматурги и деятели театра испытывают на себе влияние различных философских и эстетических систем. В полной мере сказывается выявленное В. И. Лениным столкновение двух культур в одной национальной культуре¹: последовательно буржуазной, обретавшей все более откровенную реакционную направленность, и культуры, обладавшей демократическими и даже социалистическими чертами.

Литература и искусство все более настойчиво стремятся осмыслить социальные проблемы всемирно-исторического значения, определяющие жизнь отдельных наций, их общественный уклад, самый характер классовых противоречий. Франко-прусская война 1870 года и Парижская коммуна — первый в истории опыт пролетарской диктатуры, осуществленный народом Франции в 1871 году, — открывают собой эпоху, которая завер-

¹ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 24, стр. 119—123 («Критические заметки по национальному вопросу», § 2).

шится победой Великой Октябрьской социалистической революции в России 1917 года. Содержание политической жизни этих десятилетий обнаруживает себя и в колониальных по своему характеру войнах, и в событиях первой русской революции 1905 года, получившей международный резонанс, и, наконец, в событиях первой мировой империалистической войны — наиболее трагических в истории европейского общества начала XX века.

Экономически 1870—1918 годы характеризуются прежде всего перерастанием старого капитализма свободной конкуренции в капитализм монополистический. Рост рабочего класса, усиление его общественной роли сопровождаются созданием самостоятельных политических партий пролетариата. Крепнет самосознание рабочих, углубляется понимание ими своей исторической роли в социальной борьбе. Политическая активизация масс особенно дает себя знать с 80-х годов XIX века и в силу перемещения центра рабочего движения в Россию получает свое высшее выражение в русской революции 1905 года.

Как указывал В. И. Ленин, две основные исторические тенденции воздействовали на развитие общественной жизни на рубеже XX века. «С одной стороны, тенденция буржуазии и оппортунистов превратить горстку богатейших, привилегированных наций в «вечных» паразитов на теле остального человечества... С другой стороны, тенденция *масс*, угнетаемых сильнее прежнего и несущих все муки империалистских войн, скинуть с себя это иго, ниспровергнуть буржуазию. В борьбе между этими двумя тенденциями неизбежно будет разворачиваться теперь история рабочего движения»¹.

С наступлением эпохи империализма капитализм постепенно исчерпывает возможности дальнейшего территориального расширения, встает на путь агрессии. Колониальная политика облекается в одежды цивилизаторской миссии белого человека. Шовинистические идеи национальной исключительности, расовой избранности широко распространяются буржуазной пропагандой.

Эта тенденция привилегированных наций захватить господство над остальной частью человечества вызывает все более усиливающийся отпор угнетаемых масс. В колониях зарождается и ширится борьба за национальную независимость, идеи революционного марксизма овладевают сознанием трудящихся, убеждающихся на опыте классовой борьбы в несостоятельности проповеди классового мира, в утопическом характере теории буржуазной демократии.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 175.

Рост классового самосознания в массах, заметное полевание прогрессивно мыслящей буржуазной интеллигенции — знаменательные явления эпохи пролетарского освободительного движения.

Приближение общего кризиса оказывает огромное влияние на все стороны духовной жизни европейского общества.

Буржуазная мысль все настойчивей придерживается тех идеологических систем, которые имеют охранительный характер, отстаивают неизменность капиталистического мира, сводят общественные процессы к простой совокупности разрозненных человеческих судеб. Направление *позитивизма*, получившее свое обоснование в работах О. Конта (1798—1857), Дж. Ст. Милля (1806—1873) и Г. Спенсера (1820—1903) в середине века, в 70—80-е годы приобретает широкое распространение как философская система, претендующая «примирить» материализм с идеализмом.

Позитивизм сводил роль философского познания к описанию результатов непосредственных наблюдений. Отрицалась возможность проникновения в сущность явлений, установления закономерных связей и отношений. Согласно позитивизму, наука была призвана не объяснять, а «описывать», и это открывало пути для проникновения агностицизма.

Но при всей зыбкости субъективистских истолкований действительности в позитивизме их общая направленность оставалась проявлением «всеобщего, простого здравого смысла» (Конт). В этом отражался буржуазный практицизм нового направления, когда знание объявлялось ценным лишь в той мере, в какой оно отвечало «реальным потребностям». Милль в своей «Системе логики» (1843) утверждал: «В общественной жизни люди обладают лишь такими свойствами, которые вырастают из законов природы отдельного человека и могут быть к ним сведены».

Извечной основой общества позитивисты считали семью — эту «школу традиций и повиновения» — и отсюда проецировали и самое общество как «единый организм, базирующийся на солидарности своих частей и разделении труда между ними» (Конт). Гармония такого общества должна быть обеспечена «альтруистическими инстинктами», личными добродетелями людей. Абсолютизируя достижения естественных наук, позитивисты истолковывали классовую эксплуатацию как естественное следствие биологического закона (Спенсер) и полагали возможным перенесение на общественную жизнь законов физики» (Конт).

В конце XIX и начале XX века позитивизм окончательно перерождается в субъективно-идеалистическую систему «эмпириокритицизма», представленную в работах Э. Маха (1838—1916) и Р. Авенариуса (1843—1896). Развиваемые ими взгляды

приводят к отрицанию объективной действительности, сводят реальность к сумме «переживаний», «комплексу ощущений», трактуют материю как «комплексы элементов опыта», накопленного человеческим сознанием.

Подвергая сокрушительной критике теории позитивизма и махизма, марксистская философия в трудах Ф. Энгельса, а позже — В. И. Ленина и Г. В. Плеханова подрывала монополию буржуазной философии. Идеология пролетариата в эти годы еще не становится, однако, ведущей силой в области культуры. Позитивистские философские учения воздействовали на искусство того времени. Теоретиками натурализма (И. Тэн, Э. Золя) была некритически воспринята философия и социология позитивизма, они отождествляли биологические и социальные законы, переоценивали роль расы и среды в формировании личности, искали объяснение сложных социальных и психологических процессов, обращаясь к теориям социал-дарвинизма, преувеличивали роль наследственности.

Перед лицом тех потрясений, которые готовы были совершиться в буржуазном мире — а отчасти и совершились, — буржуазная мысль проникается ужасом, отчаянием, апокалипсическим ожиданием конца. Уже пессимизм А. Шопенгауэра (1788—1860), сопровождаемый и обоснованный острым анализом противоречий человеческой жизни, не только выражал отказ мыслителя от иллюзий, свойственных эпохе поступательно развивающегося капитализма, но и убеждал читателя в безысходности его судьбы, в иллюзорности надежд на безоблачное будущее.

В связи с усиливающимся разочарованием в возможностях и будущем буржуазной демократии буржуазные идеологи выдвигают идею «сильной личности», «сверхчеловека», противостоящего «толпе», и тем самым доводят до крайности идеи буржуазного индивидуализма. В философских сочинениях Ф. Ницше (1844—1900) получает свое наиболее резкое выражение проповедь волюнтаризма. Вслед за Шопенгауэром главной силой природы и общества Ницше объявляет волю. Именно «воля к власти» отличает «избранные натуры», стоящие «по ту сторону добра и зла» и выдающие свою аморальность за отличительную черту «расы господ». Ницше как будто рассеивал либеральный миф о врожденных добродетелях мещан, но совершалось это ценой полного отрицания всех общественных и нравственных установлений, препятствующих триумфу «белокурой бестии». Философские взгляды Ницше, выражавшие хищническую природу буржуазного общества, стали в 20—30-е годы XX века основой для человеконенавистнической фашистской идеологии.

На рубеже XIX—XX веков получают широкое распространение и многие другие идеалистические направления — интуитивизм А. Бергсона, неокантианство, прагматизм и др. Буржуазная мысль со всей очевидностью свидетельствует (а в иных случаях и осознает) наступивший глубочайший кризис — кризис науки, культуры, самого общества.

В связи с кризисом в физике, глубоко раскрытым В. И. Лениным в его книге «Материализм и эмпириокритицизм», рушились претензии механистического естествознания на абсолютную истину. Прежняя гордая уверенность в силе человеческого знания заменяется печальным «ignobimus» (не познаем). «Конечная сущность мира», как будто бы уже достигнутая буржуазной наукой, снова ускользнула из рук ученых. На смену механистическому мировоззрению приходит отрицание научного знания, мистицизм, иррационализм: возникает «философия жизни».

Мировоззрением «стареющих наций» назвал эту философию один из ее основоположников Вильгельм Дильтей (1833—1911). Скептицизм по отношению к науке и научным методам, самоуглубление, превознесение непосредственного переживания и иррациональной интуиции в противовес научному познанию — вот ее характерные черты.

На основе субъективистской философии складывается эстетика, которая определила художественную практику символизма, а в начале XX века — школы «потока сознания», экспрессионизма, сюрреализма. «То, что я знаю, может знать всякий, — сердцем моим владею я один» — эти слова Вертера Г. Зиммель (1858—1918) делает лозунгом всей эстетической платформы «философии жизни»: искусство есть единственное средство выражения жизни нашего сердца; не общественное, а частно индивидуальное — вот его область. «Для нас имеет ценность лишь пережитое в чувстве», — пишет Дильтей.

В изложении А. Бергсона (1859—1941) антирационалистическая эстетика, принятая как платформа представителями различных субъективистских школ в искусстве XX века, получила свое дальнейшее развитие в соответствии с общими положениями философии интуитивизма. «Мои чувства и мое сознание, — утверждает Бергсон, — дают мне лишь практически-упрощенное представление о действительности. В представлении о предметах и обо мне самом, которые они мне дают, стерты бесполезные для человека различия, полезные для человека сходства усилены... Выражаясь, наконец, еще точнее, мы не видим самих предметов; чаще всего мы ограничиваемся тем, что читаем приклеенные к ним ярлыки... Таким образом, всякое искусство, — будь то живопись, скульптура, поэзия или музыка, — имеет своей целью устранить практически полезные символы, общеприня-

тые условные общие положения, одним словом, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас с самой действительностью лицом к лицу».

Таким образом, с точки зрения Бергсона, интуиция, выявляющая неповторимые, индивидуальные явления «действительности», то есть психологические переживания, служит основным инструментом для художника. Поэтому Бергсон и определяет искусство, как непосредственное видение, бескорыстное, отрешенное от полезности, изображение главным образом внутреннего мира человека, противостоящего обществу и не определяемого им.

Для «философии жизни» характерно метафизическое противопоставление общего и единичного в человеке, социального и индивидуального. «Философия жизни» формулирует принципиально отличный от реалистического метод изображения личности — символизм, поскольку и сама личность и природа творчества, как она считает, иррационалистичны.

* * *

Экономические, социальные и политические противоречия эпохи становления империализма придали новые черты процессу идейного и эстетического размежевания на почве искусства. На смену двум основным направлениям, определявшим художественную жизнь XIX века, — романтизму и критическому реализму — приходят новые школы, которые в одних случаях противостоят друг другу, в других — оказываются связанными общностью художественных исканий.

Реалистическое искусство конца и начала века вносит много нового в проблематику и формы художественного творчества. В частности, именно в 70—90-х годах реалистические принципы широко реализуются в драматургии и на сцене. Г. Ибсен, Б. Шоу, Г. Гауптман наряду с их великими русскими современниками — Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым — сделали реалистическую драму достоянием общекультурной жизни Европы. Многие западноевропейские драматурги испытали на себе благотворное влияние Ибсена, Толстого, Чехова. Позднее гигантская фигура основоположника литературы социалистического реализма М. Горького привлечет к себе внимание всей творческой интеллигенции Запада.

Свидетельством демократизации реалистического искусства новейшего времени является то обстоятельство, что уже не с буржуазным обществом, а с народом связывают наиболее выдающиеся художники эпохи свою положительную программу. Реалистическое искусство выступает в защиту общенациональных интересов и демократических традиций. Ибсен, Бьернсон,

Роллан или писатели с земель Польши, Чехословакии, Венгрии—тех стран, где особенно остро проявляет себя национально-освободительная борьба, обращаются к историческому прошлому, фольклору, реалистически переосмысливают народные образы, внося в них новое, гражданское содержание. Они как бы принимают эстафету романтиков, для того чтобы в драматических обстоятельствах современной социальной борьбы увидеть выражение вековых чаяний народа и сделать их достоянием общественного сознания.

В творчестве Р. Роллана, выступившего на рубеже века со своими «Драмами революции», ярко выразилось намерение передовой интеллигенции Франции противопоставить героике революции 1789 года меркантилизму буржуазных отношений современности, оздоровить театральное искусство, обратившись к обрисовке значительных человеческих характеров.

В новых исторических условиях актуальной становится пролетарская тема. Ее выдвигают не только Э. Золя, но и Гауптман, Мирбо, Голсуорси. Тема пролетарского движения, эксплуатации, социального унижения рабочего-труженика входит в драматургию, порождая наиболее острые сценические конфликты.

Искусство обратилось к обрисовке демократических персонажей. На сцене появляются реалистически очерченные типы рабочих, крестьян, бедноты и различной интеллигенции. Актеры обращаются к изучению жизни трудового народа, обывателя, «маленького человека» города и деревни, который изображается теперь не только в обыденных условиях, но и вступающим в борьбу за свои права или втянутым в огромную «беду войны».

В то время как буржуазная драма переживает упадок (пьесы Зудермана в Германии, Пинеро в Англии), реалистическое направление в драматургии и театре противостоит эпигонствующему искусству, которое питает иллюзии мещанского благополучия.

В творчестве революционных писателей эпохи — коммунаров и участников национально-освободительной борьбы — реалистический метод получил социалистическое выражение. Пролетарская борьба в Европе выдвигает поэтов и писателей-трибунов — Эжена Потье во Франции, Максима Горького в России, которые не только выразили веру в конечную победу пролетарского дела, но стали каждый в своих национальных условиях великими пропагандистами коммунистических идей.

Углубление социальных противоречий буржуазного общества создавало предпосылки для дальнейшего развития реалистического метода. Однако широкие круги художественной интеллигенции, еще далекие от марксизма, не могли прийти к по-

следовательным, исторически-объективным выводам о состоянии и перспективах общественной жизни. Этим объясняется распространение в искусстве 80—90-х годов позитивистских идей и натуралистической эстетики. В творчестве многих выдающихся художников эпохи — в драматургии Ибсена, Золя, Гауптмана, Шоу и в режиссерской деятельности Рейнгардта, Антуана, Брами — реализм проявляет свои новые возможности и утверждается в сложной взаимосвязи с другими стилевыми течениями эпохи, и прежде всего во взаимодействии с натурализмом.

Свое обоснование натуралистическая теория получила уже в 60-х годах XIX века в работах создателя культурно-исторической школы в литературоведении Ипполита Тэна (1828—1893). В «Философии искусства» (1865—1869) Тэн, по его собственному выражению, «как настоящий натуралист» подошел к задаче изучения скульптуры и живописи Италии и Нидерландов, утверждая, что каждое явление культуры в конечном счете является порождением трех факторов — расы, среды и момента. Как детерминист Тэн выступил и в качестве историка литературы («История английской литературы», 1863—1865), требуя от исследователя документальности, беспристрастности. Однако представления Тэна о процессах творчества и созданных художниками образах носили механистический характер. Раса или наследственность, среда (физическая или историческая), время создания произведения, с точки зрения Тэна, целиком предопределяли результаты творчества. Тэн игнорировал значение индивидуальности художника, сводил психологию к физиологии, придавал исключительное значение инстинктам, определяющим, с его точки зрения, разнообразие человеческих характеров. Уже Тэн говорил о том, какие эффекты может извлечь художник из клинических описаний маниакальных состояний, психозов, душевного расстройства. Эти идеи Тэна были остро восприняты Золя, заявившего о себе как о последователе Тэна в предисловии к роману «Тереза Ракен» (1867).

Позитивистская эстетика Тэна имела свои достоинства. В ней преобладало историческое, социологическое начало, она противостояла романтическому произволу в критике. Однако за научностью и «объективностью» в ней скрывались механистическое (по преимуществу биологическое) рассмотрение процессов формирования личности, недооценка значения характеров («В «Терезе Ракен» я хотел изучить темпераменты, а не характеры», — говорит Золя), объективизм, отрицание активной роли идеала, мировоззрения в творчестве писателя.

Как отмечал М. Горький, «даже в лучшем своем выражении — у братьев Гонкуров — натуралистический прием изображения действительности, описывая точно и мелочно вещи и пейзажи,

изображал живых людей крайне слабо и «бездушно». Кроме почти автобиографической книги «Братя Земганно», Гонкуры во всех других книгах тускло, хотя и тщательно, описывали «истории болезней различных людей или же случайные факты, лишённые социально типического значения».

Разработка натуралистической теории принадлежит Э. Золя (1840—1902). Выступая со статьями в начале 80-х годов, Золя, уже будучи автором значительной части романов из эпопеи о «Ругонах-Маккарах» (1871—1893), вступил в полемику с буржуазно-охранительным и эпигонским искусством с позиций натурализма. В сборниках статей «Экспериментальный роман» (1880), «Натурализм в театре» (1881), «Романисты-натуралисты» (1884) Золя утверждал, что искусство должно приблизиться к научным формам познания, приобрести документальный характер. Отвращение к мещанской узости, фальши в искусстве, страстные поиски правды, горячий демократизм, требование содержательности, драматическое отображение центрального конфликта эпохи — «борьбы труда и капитала, за порогом которой стоит социальная революция» (Золя), — изображение капиталистического города, индустрии, деревни, биржи — все эти аспекты творчества Золя шире его программы.

Ко времени выступления Золя, и в значительной степени благодаря ему (так как Золя-художник постоянно выходил за рамки натуралистической концепции), в натурализме выявились две стороны — узкий эмпиризм, «художественный позитивизм», и то, что связывает натурализм с социально-значительным, реалистическим искусством эпохи.

В сборнике статей «Натурализм в театре», выступая против эпигонов Бальзака и Гюго, против «школы здравого смысла» — Ожье, Дюма-сына, Сарду и других, — порицая их за сужение тематического диапазона, за проповедь узкоутилитарной, мещанской морали, Золя противопоставлял этому поверхностному творчеству стремление к подлинному бытописанию, требуя расширения социальных сфер искусства, введения демократического героя, антибуржуазной заостренности. Конечно, биологизм (враждебный сентиментальному схематизму в обрисовке внутреннего мира), объективизм (направленный против мещанского морализирования и назойливого подчинения правды жизни авторской «идее»), прямолинейный документализм (обличающий принцип надуманно-идиллического жизнеописания), остаются «родимыми пятнами» натурализма Золя и его последователей в литературе и театре. Но опыт натурализма в целом не всегда отделим от основных поисков и завоеваний реалистического искусства 80—90-х годов, особенно в драматургии и театре. «Золяизм» при его просчетах оказался значительным

этапом в формировании новой французской и немецкой драматургии. «Современный натурализм,— писал Ф. Меринг,— ознаменовал собой новый подъем буржуазной литературы, ее решительный выход из той трясины, в которую эта литература была погружена в течение семидесяти годов... Гауптман и Гольц — художники несравненно более высокого калибра, чем были Линдау и Вихерт».

Наиболее выдающиеся достижения драматургии и зарубежного театра новейшего времени связаны с именами Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана и Р. Роллана.

Творчество Генрика Ибсена сосредоточило самые существенные черты прогрессивного направления современного искусства: остроту социальной критики, неотрывной от проблем нравственного характера; доведение личных, семейных конфликтов до конфликтов большого общественного масштаба; сохранность национальных традиций и развитие новых форм реалистического воспроизведения действительности; изображение внутреннего мира человека и выход за пределы непосредственного действия — в прошлое героя, придающее драме емкость романа. Несмотря на безысходность финала многих его драм последнего периода творчества, драматургия Ибсена была выражением здоровых сил общества. В ее трагическом накале ошутими страстная социальная мысль, негодующий гражданский пафос.

В соответствии с историческим моментом развития нации, с состоянием общественной жизни Норвегии, реализм Ибсена оказался сплавом весьма противоречивых компонентов. Замечательное выражение в драме Ибсена получили черты бытового реализма. В области психологической обрисовки характеров его можно сравнить только с такими искушенными мастерами психологического портрета, как Г. Флобер и Л. Н. Толстой, с которым его роднит и настойчивое намерение обратиться к философско-этической проповеди. Но наряду с этими чертами реализма, которые становились общим достоянием передового искусства второй половины века, Ибсен широко обращается к романтическим аллегориям и реалистической символике. Они становятся органическими элементами его художественного метода, средоточием философско-этического начала драматургии. Ибсен расширяет границы реалистического изображения, «отвоевывая» у романтиков и символистов характерные для них художественные средства.

Аллегорические и символические образы служат у Ибсена высокой цели познания действительности во всем ее многообразии, во всей ее противоречивости.

Философская драма Ибсена — принципиально новое явление сценического искусства. Новаторство Ибсена проявилось не

только в том, что он сделал достоянием театра опыт, накопленный искусством бытового и психологического реализма в области романа. Норвежский драматург нашел новые пути к выявлению процессов психической жизни героев, их внутреннего мира, слив в неразрывном потоке речь, произносимую актером вслух и «про себя». Широкое использование внутреннего монолога позволяет Ибсену сделать затаенное зримым. Подтекст, раскрывающий внутреннюю борьбу личности, приобретает у Ибсена определяющее значение. Ибсен поставил перед актером и зрителем задачу обнаружить истинную логику человеческих поступков и решений, исходя из последовательного анализа душевного состояния героев.

Шоу, выступая вслед за Ибсенем, опираясь на свой опыт участника движения фабианского социализма, пошел дальше норвежского драматурга в выявлении зависимости людей от социальных условий, с большей конкретностью раскрыл противоречия буржуазного общества. В драматургии Шоу критика капитализма и империалистической экспансии получила наиболее последовательное выражение. Шоу с глубокой иронией и сарказмом выявлял несоответствие между буржуазной моралью и практикой, собственничеством и порядочностью, экспансионистскими претензиями Великобритании и волей «опекаемых» ею народов.

Шоу сыграл выдающуюся роль в борьбе с салонной буржуазной драмой и с декадентским стремлением многих художников конца века укрыться в мире «чистого искусства». Наряду с этим он внес много нового в драматургию, в реалистическое искусство, переосмыслив принципы изображения в свете ибсеновской концепции драмы и предложив новый подход к жизненному материалу.

Логика изображения, последовательность, историзм — черты, в высшей степени свойственные драматургии Шоу. Но они выступают в своеобразных, парадоксальных формах, опровергая обывательские понятия псевдопсихологического и псевдоисторического, наивно-сентиментального подхода к действительности. Драматургия Шоу отходит от традиций бытового реализма. Она подчеркнута интеллектуальна. Определяющими в ней являются гротеск и сценическая условность. Шоу отказался от традиционного понимания художественной и сценической достоверности, широко использовал принцип контрастов, смешивая правдоподобное с невероятным.

Драматург нового типа, опирающийся на традиции сатирической литературы XVIII века и прежде всего на опыт Дж. Свифта, Шоу значительно расширил понятие «жизненная правда», внося свой вклад в развитие искусства XX века.

Иной характер претворение реалистических принципов получило в драматургии Германии. Выдвинув наиболее значительных представителей в конце 80-х годов, антибуржуазная немецкая драма в своей борьбе с официозным театром опиралась на опыт европейских и, в частности, французских натуралистов. Современный немецкий театр в значительной степени был создан Г. Гауптманом и первым постановщиком его пьес Отто Брамом. Сценические конфликты и сам язык персонажей драматургии Гауптмана в первых его пьесах несли элемент нарочитой депозитизации, были своеобразной формой протеста против социальной аморфности и сентиментальности буржуазной драмы. Гауптман добился удивительной рельефности в изображении повседневных сторон немецкой действительности, раскрывая через обыденное социальный драматизм человеческих взаимоотношений.

В творчестве Гауптмана, как и у Золя, ярко обнаруживается наиболее продуктивная черта натурализма — социальная заостренность. Выступая в период, когда подъем рабочего движения и крестьянские волнения до крайности обострили социальные отношения германской империи, Гауптман, преодолевая ограниченность натуралистического эмпиризма, отыскивал опору в самой социальной действительности, осмысленной с позиций классовой ненависти («Ткачи»). Однако ему трудно было преодолеть несоответствие между реальным живописанием нравов и неопределенностью, абстрактностью выводов.

Характерной чертой прогрессивной драматургии новейшего времени является тяготение к рассмотрению жизненных проблем с точки зрения социальной борьбы масс. Ибсен отмечал, что «приходил при разработке некоторых вопросов бессознательно и непосредственно к тем же выводам, к каким приходили социалисты-философы путем научных исследований». Идеи фабианского социализма послужили отправным началом для Шоу в его беспощадной критике английской буржуазии. Тема социального бесправия масс, разработанная Гауптманом в «Ткачах», определила пафос его творчества, сделала пьесы Гауптмана оружием в классовой борьбе народа, несмотря на идейные срывы и шатания самого художника. Искусство новейшего времени обогатилось также деятельностью участников Парижской коммуны и национально-освободительного движения.

Развитие демократического движения в 90-е годы и возросший интерес пролетариата и народных масс к театру определили стремление художников сцены откликнуться на потребности эпохи, обратиться к новой, народной аудитории. М. Поттешер и Р. Моракс выступают наиболее значительными организаторами театров для крестьян во Франции и Бельгии. В Берлине создается Свободная народная сцена для рабочей ауди-

тории. В Париже организуется ряд общественных театров для населения беднейших кварталов («Гражданский театр» Луи Люме, «Народный театр» в Бельвиле и др.).

Всевропейское движение за создание народных театров было горячо поддержано социалистами (Ж. Жоресом во Франции, Ф. Мерингом — в Германии), поскольку оно противопоставляло себя буржуазно-охранительному и упадническому искусству.

Выдающаяся роль в пропаганде идеи народного театра принадлежит Ромену Роллану. В книге «Народный театр» (1903) Роллан непосредственно связал задачи создания нового искусства с социалистическим движением. Призывая средствами искусства способствовать оздоровлению нации — «трудиться над созданием нового человека, его морали, его правды», — Роллан видел главную задачу нового искусства в борьбе с «социальными несправедливостями, с которыми сталкивается совесть человечества и которые человечество должно уничтожить».

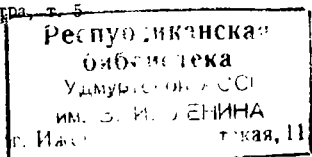
Репертуарная программа, предложенная Р. Ролланом для нового театра, выходила далеко за рамки мероприятий, которые уже были осуществлены Морисом Поттешером и другими деятелями движения. В то время как Поттешер в Народном театре в Бюссане ограничивался постановкой народно-бытовых пьес, Роллан ратовал за театр социального действия, за героический театр, на сцене которого воскресли бы революционные события прошлого Франции и других стран.

Пьесы Р. Роллана свидетельствовали о намерении писателя отойти от традиций бытовой и психологической драмы, выявляя прежде всего идейные столкновения эпохи французской революции. Осознание героем его исторического призвания, которое подчас становится выше индивидуальной человеческой судьбы; осознание всем народом своего торжества в дни победы революции — эти проблемы, положенные Ролланом в основу замысла пьес, позволили ему срывать покровы обыденного с человеческой души, чтобы обнаружить героическое. Страстный поклонник Ибсена, Роллан по-новому подошел к проблеме этической критики личности, противопоставив индивидуалистическому началу коллективистское.

В исторических условиях, когда его новаторские идеи еще не могли быть последовательно реализованы, Роллан пытался сформулировать и чутко предугадал принципы новой эстетики, определившей дальнейшее развитие революционного искусства.

* * *

Кризисные явления буржуазной действительности и буржуазного сознания нашли свое негативное выражение в декадансе и символизме. Антиобщественный, анархический характер евро-



пейского декаданса был очевиден и для самой буржуазии, подвергавшей его упорной критике с позиции буржуазной морали.

Декадентское мироощущение определялось растерянностью буржуазной интеллигенции перед неразрешимыми для нее социальными противоречиями эпохи. Как об этом красноречиво свидетельствуют многие заявления П. Верлена, О. Уайльда и других, декадентство провозгласило бегство от действительности панацеей от всех бед. На деле оно обрекало художника на одиночество, социальную изоляцию. Декадентское искусство, лишенное гражданского пафоса, проявляло нетребовательность в вопросах морали, жило буржуазной рутинной. Формалистические тенденции, развивавшиеся на почве декаданса в искусстве — манерность, вычурность стиля декадентских произведений, — находились в органической связи с его проблематикой.

Общей чертой декадентского творчества является противопоставление частного — общему, когда самостоятельно рассматриваемое и гипертрофированное чувство, обычно связанное с болезненной надломленностью психики героя, становится определяющим моментом авторского замысла. Абсолютизация человеческих страстей, повышенный интерес к маниакальным, патологическим состояниям человеческой психики, к эротике, приводящей к жажде самоуничтожения, к насилию и убийству, характерны для творчества итальянского романиста и драматурга Габриеля Д'Аннунцио (1863—1938). В его романах «Наслаждение» (1889), «Жажда смерти» (1894), в пьесе «Мертвый город» (1898) и др. жертвами болезненной страсти являются люди с кроткой и возвышенной душой, и вместе с тем симпатия автора оказывается на стороне героев, одержимых безумной жаждой убийства.

Поэтизация нищенской «сильной личности», моральное оправдание насилия в произведениях Д'Аннунцио 80—90-х годов сменились открытой пропагандой шовинистических и милитаристских идей, а затем, в последний период его деятельности, и фашизма. Декадентство Д'Аннунцио непосредственно смыкалось с политической реакцией.

В декадентской концепции бытия социальная, гражданская практика человека отступает на второй план и перестает быть целью художественного познания. Искусство декаданса обращается к эстетизации уродства, жестокости, широко проповедует аморализм. Примечательна в этом отношении оценка «Саломеи» (1893) Оскара Уайльда, которую дает Р. Роллан в своем письме к композитору Рихарду Штраусу. Атмосфера пьесы Уайльда, по мнению Роллана, «приторна до тошноты: от нее так и несет пороком и литературщиной... Саломея Уайльда и все присные... — существа нездоровые, грязные, действуют как бы

в истерическом исступлении и под влиянием алкоголя; разврат у них светский, припудренный».

В отличие от своих сказок, проникнутых гуманистическим мироощущением, в пьесе «Саломея» Уайльд поэтизирует жестокость чувственной страсти Саломеи. Пьеса остается в памяти как пример диковинного злодеяния. Произведение, по замыслу автора, трагическое, «Саломея», как и многие трагедии Д'Аннунцио,— типично декадентская драма низменной страсти. Реализация трагических сюжетов оказалась невозможной на почве декаданса, поскольку поэты конца века были неспособны обратиться к рассмотрению больших исторических, социальных и этических проблем.

Со временем распространения в Европе декадентских тенденций связано возникновение символизма, субъективистского направления в искусстве 80—90-х годов, которое стало эстетической платформой для художников различной творческой направленности, а подчас и различных политических взглядов. Символизм приобрел реакционное, декадентско-мистическое выражение в произведениях анархически настроенной европейской интеллигенции, растерявшейся перед неразрешимыми для нее социальными проблемами эпохи становления империализма. Наряду с этим у ряда художников символизм сочетался с сочувственным отношением к борьбе масс за социальную справедливость. В таком случае писатели-символисты не порывали с гуманистической основой своего творчества.

Эстетическая программа, как и художественная практика символизма, оказалась весьма противоречивой. Абстрактно-гуманистические поиски нравственного идеала, критика буржуазного общества сочетались в символизме с откровенной апологетикой индивидуализма, характерной для нищезанятия; поиски новых средств художественной выразительности смешаны в символизме с декадентской эстетизацией и формализмом.

Содержание и практику символистского искусства и, в частности, опыт развития символистского театра, нельзя свести лишь к отдельным философско-мистическим, идеалистическим в своей основе положениям, определившим эстетику символизма. Философско-эстетическое содержание нового искусства было определено его основоположниками (П. Верлен, С. Малларме во Франции, М. Метерлинк в Бельгии) непоследовательно и фрагментарно. Понятие о символизме, как о самостоятельном направлении, сложилось по существу лишь в 90-х годах, и оно опиралось на весьма разноречивый опыт развития искусства Франции, Бельгии, Германии, Англии, России и других стран в условиях конца прошлого века.

Как уже отмечалось, теоретической основой символизма явилась субъективно-идеалистическая философия (А. Шопенгауэр, Э. Мах и неокантианцы) и главным образом так называемая «философия жизни» Ф. Ницше, В. Дильтея, А. Бергсона. Сама эта школа могла бы быть названа символистско-философским течением, поскольку она развивалась одновременно с формированием литературного символизма и во многом опиралась на его опыт. Иррационалистическая, интуитивистская эстетика Бергсона, экспрессионистская эстетика Г. Зиммеля явились уже следствием развития буржуазного искусства в его символистский период.

По утверждениям самих символистов, их искусство было реакцией на плоский натурализм, который выдвигал на первый план внешнее, а всю оценку личности сводил к биологической основе. Именно против этой тенденции восстал символизм, бросившись в противоположную крайность, основываясь на чисто индивидуальном, внутреннем, интимном.

Убежденные в дисгармоничности окружающей их действительности, отворачиваясь от буржуазной практики, символисты начинают возвеличивать духовное начало, сосредоточивают все свое внимание на внутреннем мире человека, полагающем в самом себе найти все многообразие бытия. Характерной чертой символистской поэзии явилась художественная мистификация процессов действительности, иррационалистическое истолкование личности и природы творчества.

Символисты видели задачу искусства в познании нематериальных, преимущественно духовных сфер. Конкретный образ получил у символистов новое прочтение. Для символиста важна затаенная, скрытая сторона того или иного явления. Поскольку искусство «зрит незримое», «чувствует неосязаемое», символист подчеркивает в образе инносказательное, подчас мистическое содержание. Слово, как средство рационального познания, нередко утрачивает у символистов свой смысл, в то время как особое внимание уделяется звуковому началу речи.

* * *

Сценическое искусство последней трети XIX и начала XX века, отражая идейные и художественные столкновения, существовавшие в сфере современной драматургии, само развивалось по многим стилевым линиям и выражало различные социальные устремления эпохи.

Театры, как и вся национальная культура на рубеже двух веков, обрели две резко определившиеся ориентации — буржуазно-охранительную, целиком predeterminedенную идеологией господствующего класса, и позицию, близкую демократическим

массам, открывающую перспективу для утверждения социалистического идеала. Одни театры в формах помпезных романтизированных зрелищ, салонных мелодрам или декадентских представлений проповедовали шовинистические чувства, мещанское самодовольство или уход от действительности в мир поэтических грез. Зато другие, лучшие театральные организмы этого времени создавали спектакли глубокой жизненной правды, когда через показ внутренней жизни человека раскрывались важнейшие социальные противоречия века, когда столкновение нравственных концепций с миром буржуазной лжи и благополучия придавало действию подлинную масштабность и трагическую силу, когда искусство приводило зрителей к антибуржуазным, а порой и революционным выводам. В новом театре происходило воссоздание на сцене действительности в формах самой жизни, и если в иных случаях подробности жизнеописания заслоняли главное содержание действия, то крупнейшие мастера современного театра в конечном счете преодолевали ограниченность натурализма и достигали подлинных глубин реалистического творчества, многообразия жанровых решений драмы.

В области сценического искусства была объявлена решительная борьба с профессиональной рутинной, с пережитками классицистской и романтической манеры игры, выдвигались требования, продиктованные своеобразием реализма Золя, Ибсена, Шоу и Гауптмана.

Этот реализм был обогащен утонченным психологизмом при изображении внутреннего мира человека и исторической и бытовой достоверностью внешней обрисовки действия. Но с этими тенденциями—при их одностороннем развитии—были связаны и отрицательные черты нового театра: болезненная неврастеничность актерского исполнения, перегрузка действия излишними бытовыми подробностями, «археологическим натурализмом».

В своем развитии реализм чутко улавливал общественные процессы эпохи и воспринимал явления жизни в их сложнейшей взаимосвязи. Романтическое представление о личности, которая силой нравственного воздействия способна изменить общество, воспринималось в конце XIX века как наивное и утопическое. Искусство ставило своей целью познание объективного хода вещей как некоего целостного процесса, еще не во всех случаях осознанного людьми, но творимого ими и постепенно выясняемого в своей общественной сущности. Взамен героя-протагониста, подчиняющего себе действие, Ибсен, Шоу, Гауптман, Роллан выводят на сцену многих героев, совокупная деятельность которых только и могла, по их мысли, воссоздать сценическое действие в его подлинно реальных очертаниях. Создание такой

общей картины жизни требовало полной согласованности личных, отдельных творческих усилий и замыслов, их подчинения единой художественной воле и единому идейному замыслу. Вырастает значение целого коллектива, ансамбля мастеров сценического воплощения. Самый перевод произведений новой драматургии на язык сценического искусства требовал особо углубленного понимания подтекста отдельных ролей и подчинения их единой эстетической системе, создания своего рода общей атмосферы спектакля, синтеза отдельных компонентов спектакля в целостное сценическое действие. В результате чего рождалось ощущение большой жизни, раскрывались социальные аспекты эпохи, выявлялись сложнейшие взаимоотношения людей в их страстной борьбе за нравственный и социальный идеал.

Важнейшим достижением театра рубежа XIX—XX века было создание спектакля, как целостного эстетического явления, насыщенного глубочайшей психологической правдой. Перед сценическим искусством открылись новые богатейшие перспективы для реализации заключенных в нем самом возможностей, и именно это предопределило рождение новой и важнейшей художественной функции — искусства режиссуры, которое позволило создать целостный современный спектакль.

На предшествующем этапе развития театра функцию режиссера брали на себя или драматические авторы (Гёте, Иммерман, Лаубе, Дингельштедт), или ведущие актеры (Ч. Кин, Г. Ирвинг, супруги Банкрофт, Э. Вестрис). Их деятельность определяла целостное восприятие пьесы, углубленное толкование ролей, поиски актерского ансамбля, борьбу со сценической рутинной постановкой массовых сцен, историческую точность оформления и усовершенствование сценической техники. Высшим достижением этой режиссуры были спектакли Мейнингенского театра, в которых постановщики герцог Георг и Кронек нашли пути приближения к жизненной правде, добились согласованности сценической композиции, значительно подняли культуру изобразительной стороны спектакля, дали образцовое реалистическое решение массовых сцен. Но реализм мейнингенских постановок носил противоречивый характер. В них подчас сочетались археологическая детализация внешнего оформления с непреодоленным традиционализмом романтического истолкования ведущих ролей.

Режиссерское искусство начала и середины XIX века, сыграв очень значительную роль в общем подъеме сценической культуры, было, скорее, дисциплинирующей, а не ведущей силой сценического творчества. Постановочные достижения часто приглушали собой идейное и психологическое содержание драмы, режиссура еще не была способна выразить идею пьесы

в самой атмосфере действия, находить точные стиливые решения того или иного автора, согласовывать индивидуальные актерские исполнения в единую художественную систему и на этой основе добиваться целостного образа спектакля.

С дальнейшим развитием и усложнением сценического творчества режиссер, как художник особого синтетического плана, становится центральной фигурой театрального производства: он объединяет и организует все компоненты спектакля — творчество актера, художника, композитора и др., подчиняя их единому идейно-художественному замыслу.

Первая плеяда режиссеров нового периода начала свою деятельность с резкой полемики с устойчивыми традициями сценического искусства, с омертвелостью многих актерских приемов. Их деятельность была связана с организацией так называемых «свободных театров», трупп, которые составлялись главным образом из актеров-любителей и артистической молодежи. Молодые талантливые исполнители, большей частью выходцы из демократической среды, были близки к героям новой драмы и в меньшей степени подвержены воздействию сценических штампов. Через систему «свободных театров» в сценическое искусство влились новые свежие силы. Знаменателен был и репертуар новых театральных организаций, свободный от ремесленной мещанской драматургии и состоящий в основном из инсценировок современных социальных романов или из пьес Л. Толстого, Ибсена, Гауптмана, Горького («Власть тьмы» и «Ткачи» в парижском Свободном театре, ряд социальных драм Ибсена, пьесы Шоу в лондонском Независимом театре, пьесы Гауптмана в берлинском театре Свободная сцена и в Немецком театре, «На дне» в берлинском Малом театре).

Руководители этих театров (Андре Антуан, Отто Брам, Джекоб Грейн) добивались в своих постановках максимального приближения сцены к жизни, создания психологической атмосферы действия, предельной естественности и бытовой правдивости актерского исполнения, точности сценического оформления. Ими были воспитаны коллективы актеров, придерживающихся единых творческих принципов.

Режиссура «свободных театров», связанная с достижениями режиссерского искусства предшествующего периода, решительно отвергла помпезный стиль «постановочных спектаклей». Эстетические принципы школы натурализма ломали традиционные сценические амплуа, и со сцены новых театров вместо «любовников» и «благородных отцов» заговорили живые люди — крестьяне, мелкие буржуа, рабочие, в спектаклях зажила толпа, организованная уже не по принципу живописной выразительности, как это было у мейнингенцев или у Ч. Кина, а показанная в инди-

видуальных характеристиках и одновременно выявленная в монолитной социальной сущности. Девизом новой режиссуры стала простота и естественность сценической игры как при исполнении отдельных ролей, так и при общей мизансценировке спектакля. Внутренней двигательной силой всех творческих поисков была демократизация искусства. Но при всем этом художественная практика «свободных театров» содержала натуралистические крайности, сказывающиеся в стремлении к фотографической точностью воссоздать на сцене «кусочек жизни», в мелочном копировании случайных бытовых подробностей, в подчеркивании физиологических, а то и патологических свойств изображаемых персонажей. Это приводило нередко к обмельченному показу жизненной правды, к потере образной силы и социальной масштабности. Отрицательно сказывался на деятельности «свободных театров» и принципиально заявленный «либеральный эклектизм» в подборе репертуара, в связи с чем на сцену этих театров попадали пьесы декадентского толка.

В условиях ожесточенной конкуренции и засилия мещанского репертуара «свободные театры» могли существовать только на положении студий, имевших свою относительно узкую аудиторию. Поэтому их существование было недолгим — Свободный театр Антуана прожил только восемь лет (1887—1895), Свободная сцена в Берлине и Независимый театр в Лондоне тоже просуществовали недолго. Но значение этих начинаний в общем ходе развития сценического искусства было очень велико. Большинство актеров, прошедших школу «свободных театров», силой таланта преодолели крайности натурализма и заняли выдающееся положение. Помимо этого сама эстетика нового направления воздействовала на творческую практику многих академических, национальных театров европейских стран. Хотя при этом необходимо отметить, что слияние традиционных форм творчества и новаторских требований не дало значительных результатов и не привело к подлинному обновлению искусства. Компромиссность эстетической программы была предопределена отсутствием единой репертуарной линии, зыбкостью идеологических позиций театров, ограничивающих часто свою реформу пределами новой сценической технологии.

В совершенно ином плане проходило развитие Московского Художественного театра, близкого по своим позициям европейским «свободным театрам», но ясно определившего свои идеологические устремления как театра демократической интеллигенции, художественно-общедоступного, разрабатывавшего сценический метод психологического реализма. В результате Московский Художественный театр вырос в творческий организм мирового значения. Его художественная практика сыграла весь-

ма существенную роль в развитии реализма на сценах западноевропейских и американских театров. Первые гастроли Художественного театра за границей в 1906 году оставили значительный след в творческой практике ряда режиссеров и актеров зарубежного театра, способствуя их освобождению от узкой, натуралистической трактовки реализма.

Новые театральные направления прокладывали себе дорогу в условиях сохранения традиционных форм сценического искусства, причем эти последние, обладая национальным своеобразием, развивались, ощущая на себе как положительное, так и отрицательное воздействия новых направлений.

В тех странах, где традиционное искусство придерживалось консервативных форм (например, во Франции на сцене театра Французской Комедии), оно вступало в прямое противоречие с новым искусством и вызывало резкие нападки со стороны деятелей нового театра (критика Золя и Антуана манеры классицистских актеров). В тех же случаях, когда адепты академического направления пытались обновить его, не меняя при этом содержания своего творчества, эстетизированные формы традиционного стиля получали явно выраженный стилизованный характер. Подобного рода эволюцию пережили выдающиеся актеры французского театра Муне-Сюлли и Сара Бернар.

Крупные актерские индивидуальности, стоящие в стороне от процессов перестройки искусства, выступали, скорее, «последними могиканами» прошлых стилевых направлений, а не пролагателями новых путей современного театра. Коклен во Франции, Поссарт и Барнай в Германии, Ирвинг в Англии были актерами огромного личного таланта, но их искусство отличалось академическим традиционализмом, они были «мастерами сцены», а не властителями дум. Создаваемые ими образы, по преимуществу классические, при всей их драматической наполненности, оказывались лишенными современного смысла, которым были столь богаты роли их прямых предшественников — французских актеров-романтиков, великих итальянских трагиков или пламенного Эдмунда Кина.

Но когда актеры крупных дарований ощущали трагические коллизии и героя нового времени, их игра обогащалась огромной силой убедительности, простотой и человечностью. Таково было искусство Э. Дузе, И. Кайнца, Г. Режан, в котором сохранность лучших традиций национальной школы и восприятие принципов нового искусства приводили к тому, что психологический реализм был неотделим от большой идейности, выражающей себя через трагическую смятенность, стихийное бунтарство и лирическую тоску по иной, лучшей, честной жизни. Новизна сценического стиля заключалась в полном отсутствии внешней

эффектности; мастерство тут служило только средством глубокого и точного раскрытия внутреннего мира героев. Укрупненный стиль трагической игры предшественников (классиков и романтиков) оказался замененным более утонченными формами реализма, переживание выражалось не только прямым действием и словом, но и через подтекст роли. И это давало возможность включить в сферу духовной жизни героя не только мир осознанных идей, но и весь психологический комплекс образа, всю его «натуру» в целом. Так расширялся плацдарм социальной борьбы, которая велась уже не героями-индивидуалистами а людьми типа Норы и доктора Стокмана, по самой своей нравственной природе неспособными примириться с миром узаконенной фальши. Таково большинство образов Дузе, Кайнца. Так укреплялись гуманистические и демократические основы нового сценического искусства. Нравственная нетерпимость к миру корысти и грубого эгоизма часто перерастала в чувство социального протеста (пример — образы Кайнца и Дузе).

Но новая манера психологически утонченного реализма часто приводила к излишнему субъективизму исполнения, к примату интуиции и подсознательных рефлексов над разумным постижением внутреннего мира образа, к подчеркнутому болезненному лиризму и неврастеничности. Такими чертами было отмечено проникновенное искусство Сандро Моисси и экспрессивный, эмоционально перенасыщенный стиль игры Э. Цакони, актеров самого рубежа XIX—XX веков, уже охваченных растерянностью перед лицом противоречий старого мира.

* * *

На принципиальный разрыв с реальной действительностью в театре ориентировался символизм. Малларме призывал к созданию синтетического театрального представления, сочетающего слово, цвет, музыку и воздействующего на зрителя аналогично музыке, то есть образами, не поддающимися конкретной расшифровке. Символисты выдвигали принцип автономности творчества режиссера и художника за счет драматургии, как идейной основы спектакля. Спектакль-зрелище, ритм, движение, как начала «иррациональные», противопоставлялись рационалистическим формам сознания и творчества. Символисты пытались реставрировать различные виды средневековых представлений — мистерии, миракли и др., использовать театральную технику и стили различных эпох. Многогранному образу, создаваемому актерами реалистического театра, символисты противопоставляли односторонне заостренный, поэтически преобразованный образ-символ. Живописность мизансцен, скульптурность поз, музыка, свет и другие выразительные средства

подчас использовались для создания мистической атмосферы, внушали зрителям чувство иллюзорности окружающего мира.

Однако не всегда обращение к символистским средствам изображения свидетельствовало о намерении художника бежать от действительности, видеть в символистской поэзии эстетическую догму. Так, например, обнаруживается существенное различие между деятельностью в 90-х годах Художественного театра Поля Фора и театра Творчество, руководимого Люнье-По. Театр Фора, по преимуществу литературный, задыхался в путях формалистически понимаемой символистской эстетики, его репертуар был ограничен пьесами мистико-символического направления. В отличие от своего непосредственного предшественника Фора Люнье-По ставит Метерлинка, Ибсена, Стриндберга, Гауптмана, Роллана, а позже и Горького (драма «На дне» с участием Элеоноры Дузе и Сюзанны Депре, 1905). Самый выбор драматических произведений, несмотря на односторонность их истолкования, придавал опытам Люнье-По и других режиссеров новое значение. В их интерпретации символизм, как средство художественного отображения действительности, входил в арсенал искусства, которое противопоставляло буржуазной действительности поиски идеала и подчас подводило зрителя к мысли о необходимости социальных преобразований.

Этим объясняется интерес к опыту символистов русских режиссеров К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова. Их привлекало преобладание в творчестве символистов лирического начала, использование форм образно-поэтического, условного мышления, обращение к символу как к средству передачи эмоциональной идеи, а в отдельных случаях и социального протеста.

Поставленная Станиславским в 1908 году пьеса Метерлинка «Синяя птица» сохранилась в репертуаре Художественного театра как глубоко поэтическое выражение мечты о счастье, обретаемом в поисках истины. Детски-наивное отношение героев Метерлинка к действительности, их вера в сказочность мира и человеческого бытия и наряду с этим убежденность, что они способны противостоять силам зла, определяют пафос спектакля. Сказочное содержание пьесы Метерлинка позволило Станиславскому по-своему воспринять опыт символистского театра в области режиссуры и организации сценического действия. Замысел пьесы требовал уделить особое внимание созданию атмосферы таинственности в зрительном зале. Станиславским были широко использованы возможности художественной стилизации и пр.

В постановке Мейерхольда пьесы Верхарна «Зори», осуществленной в ознаменование третьей годовщины Октябрьской

социалистической революции, преодолевался утопизм символистского мирозерцания и воспевалась воля пролетарских масс, способных, по словам Верхарна, «победить, взорвать и уничтожить зло». Революционная символика пьесы, написанной Верхарном в 1898 году, наполнилась новым содержанием и оказалась созвучна настроениям победившего пролетариата.

Продуктивное начало в поэтике символизма нашел и Вахтангов. В постановке «Чудо святого Антония» в Третьей студии МХАТ (1921) он выявил антибуржуазное содержание комедии Метерлинка, смело обратился к средствам поэтической стилизации, противопоставляя светлые, гуманистически осмысленные образы Антония и служанки Виргинии безликой и мрачной группе обывателей-собственников.

Освоение опыта символизма в поэзии, драматургии и сценическом искусстве новейшего времени осуществлялось в двух направлениях, в соответствии с социально-исторической природой самого символизма. Философско-эстетические установки — мистицизм, интуитивизм, иррационалистическое истолкование искусства, метафизическое противопоставление социального и индивидуального — связали символизм со школой «потока сознания», выдвинувшей в начале XX века таких крупных представителей, как М. Пруст и Дж. Джойс. Мистификация жизненных процессов, «разложение крупного и осознанного до мельчайшего и подсознательного» (А. В. Луначарский) нашли дальнейшее выражение у экспрессионистов и сюрреалистов. Наряду с этим символизм, как и натурализм, оказался в сложной взаимосвязи с развитием всего нового искусства. В творчестве крупнейших художников эпохи Ибсена, Шоу, Гауптмана, Золя, Мопассана эти стилевые течения искусства 70—90-х годов своеобразно преломились, придав особые черты реалистическому методу, средствам художественной выразительности, а подчас и средствам обобщения в произведениях этих писателей. Луначарский отмечал, что пьеса Ибсена «Строитель Сольнес» «символична в хорошем смысле слова—то есть не с приближением к мистике... а со стремлением обобщить действительность до синтетических образов».

Как средство обобщения процессов жизни реалистическая символика «вызревала» в творческой деятельности Ибсена и в связи с практикой всего символистского движения и в единоросте с крайностями этой практики. Спор, который вело искусство «за» и «против» символизма, натурализма (как промежуточных звеньев на пути новых художественных исканий), был решен в пользу реалистического метода, который вышел из этой борьбы вооруженным новыми возможностями, отвечавшими потребностям современности.

В области сценического искусства примером этому служат постановки Макса Рейнгардта, самого выдающегося мастера режиссуры западноевропейского театра рубежа XIX—XX веков.

В работах Рейнгардта был создан новый тип синтетического спектакля, отличный и от натуралистически достоверного действия и от стилизованных форм символистских постановок. Целостное восприятие драматического действия и образное его воссоздание на сцене приводило к поискам форм, способных передать поэтическое восприятие жизни, чуждое мещанскому прозаизму, но и не уводящее от реальной действительности. В приемах условного искусства воссоздавался мир поэтической правды, обогащенный свободной фантазией, проникновенным лиризмом, яркой зрелищностью и музыкальностью. Этот новый тип синтетического спектакля совмещал и тончайшую обрисовку внутреннего мира героев и самую атмосферу живой природы: рождалось образное восприятие действительности.

Творчество Рейнгардта было гармоническим синтезом «живописной режиссуры» с «режиссурой слова». Теперь все компоненты театрального искусства были подчинены единой цели — нахождения точного сценического образа для идей, характеров и жанра пьесы. Пользование условными, метафорическими формами театра не противопоставляло их правде психологических переживаний и позволяло находить поэтический аспект роли, вводить ее образ в мир непосредственно творимого на сцене искусства, в мир прекрасного.

Новая режиссура давала ключ к созданию различных жанров — от интимной драмы и ярких карнавальных действий ренессансных комедий до масштабных героических трагедий и острых политических народных драм. По-новому встала проблема показа в театре народных масс, и не только в плане четкой организации и индивидуальной характеристики отдельных фигур в массовых эпизодах, но и в более углубленном понимании проблемы героя и массы. Такого рода попытки были сделаны Рейнгардтом, Отто Брамом и на сцене парижских театров Антуаном, а позже Люнье-По (в постановках историко-революционных драм Р. Роллана). Решая эту задачу, режиссеры пытались в зримом, эмоционально конкретном действии ответить на вопросы о взаимоотношении героя и массы, порой сознательно, а чаще стихийно говорили о массе, как о творце истории, как о величайшей исторической силе, содержащей революционный потенциал.

Масштабы темы — шли произведения Шекспира, Мольера, греческих трагиков, Ибсена — предопределяли рождение крупных сценических форм, усложненных композиционных решений, динамической сменяемости ритмов, органического введения в дей-


ствие световых и музыкальных компонентов. Актер, оставаясь в центре действия (Рейнгардт был воспитателем ряда выдающихся актеров психологического плана), входил в целостную эстетическую систему спектакля, подчиненного единой художественной воле, идейному замыслу режиссера.

Но развитие новой режиссуры и в плане синтетических форм было ограничено неопределенностью, сбивчивостью идеологических устремлений. Это нередко уводило действие в сферу «чистой театральности», и тогда формы условного театра, несущего через метафорическую образность определенное нравственное содержание, лишались этого содержания и претендовали на самоценность, тем самым сближаясь с декадентским искусством.

Развитие театрального искусства по мере движения общества к исторической дате 1917 года приобретало ясно выраженный антагонистический характер — обострение социальных противоречий вело к очевидному расслоению художников, к их открытому, ожесточенному столкновению. Со сцены пропагандировались империалистические и националистические идеи, прославлялся буржуазный миропорядок, воспевался аморализм. Но крепили и противодействующие силы, происходила консолидация демократических художников, многие из которых преодолевали кризис творчества и видели выход из идеологических метаний в прямом признании закономерности социалистической революции.

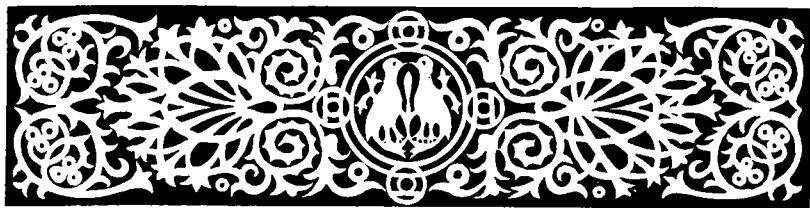
Идеология социализма вдохновляла уже лучшие умы века, к ней открыто примкнули величайшие писатели эпохи — Анатоль Франс, Ромен Роллан, Бернард Шоу. Недвусмысленно заявляя о своей ненависти к миру гнущего капитализма, они с огромным воодушевлением приветствовали новый социалистический мир, рожденный в России Великой Октябрьской революцией.





ФРАНЦУЗСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

К концу 1860-х годов режим Второй империи вызвал резкое недовольство всех слоев населения. Неудачная внешняя политика Наполеона III, растущее рабочее движение породили у французской буржуазии твердое убеждение, что республика сможет лучше защитить ее интересы, чем империя. В буржуазных кругах росли республиканские настроения.

Спровоцированная Германией война была на руку французскому правительству. Но франко-прусская война 1870—1871 годов уже через полтора месяца (19 июля — 2 сентября 1870 года) привела Францию к национальной катастрофе. Полный разгром французской армии под Седаном выявил гнилость бонапартистского режима.

Вторая империя пала. Революционное выступление народных масс Парижа привело к провозглашению республики (4 сентября 1870 года).

Однако политическая активность народных масс, революционные идеи, распространявшиеся в стране, страшили французскую буржуазию больше, чем потеря национального достоинства. Поэтому, намеренно уступая прусским войскам, власти рассчитывали угрозой иностранной оккупации сломить сопротивление трудящихся. Несколько вспышек восстания — в октябре 1870 года, в январе 1871 года — заставили буржуазию решиться на сдачу Парижа и принять необычайно тяжелые и позорные условия капитуляции. «Правительство национальной обороны»¹, в котором власть получили буржуазные республи-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 17, стр. 321—322.

канцы во главе с Тьером, фактически было «правительством национальной измены»¹. Попытка властей разоружить рабочих оказалась последней каплей, переполнившей чашу терпения.

Рабочие Парижа ответили на этот акт предательства всеобщим вооруженным выступлением. 18 марта 1871 года начался героический семидесятидвухдневный период Парижской коммуны, первого в мире пролетарского государства. Парижская коммуна сыграла огромную историческую роль, положив начало новому этапу общественного развития всей Европы. Начался новый «вполне законченный исторический период, именно: от Парижской коммуны до первой Социалистической Советской Республики»².

В число активных деятелей Коммуны входили многие представители художественной интеллигенции: художник Гюстав Курбе, революционные поэты Эжен Потье, Жан-Батист Клеман, Луиза Мишель, писатели Жюль Валлес, Леон Кладель, актеры Максим Лисбонн, Розали Борда, Мари Агар, режиссер Фредерик Курне и другие. Одни с оружием в руках, другие участием в организационной деятельности Коммуны или своим творчеством помогали решению новых грандиозных задач, возникших во всех областях государственного строительства.

Коренная демократизация общественного строя потребовала ломки всего государственного аппарата и социально-экономической системы, реформы просвещения и культуры, улучшения материальных условий жизни трудящихся.

Недолгий период Парижской коммуны характеризуется огромной интенсивностью исторического творчества масс. Реформы коснулись и театра. Разумеется, за такой короткий срок не могла возникнуть новая драматургия, отражающая революционную действительность. Но поиски методов организационной перестройки театра (ликвидация частных антреприз и создание театров, руководимых коллективами артистов), организация бесплатных концертов, восстановление театров, закрытых правительством национальной обороны,— все это осуществлялось, несмотря на тяжелейшие условия гражданской войны, обороны Парижа, разруху, голод, саботаж буржуазной художественной интеллигенции, материальные затруднения.

Дни Парижской коммуны положили начало острой неприимости идеологической борьбы, характерной для всего последующего этапа развития культуры и искусства, и дали огромный стимул развитию традиции демократического искусства.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 17, стр. 322.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 16—17.

После разгрома Коммуны наступил период тяжелой реакции. За майской кровавой неделей 1871 года, когда «кровавые сабаки»¹ Тьера пытали, расстреливали, травили мужчин, женщин, детей, последовали массовые каторжные приговоры, ссылки, казни.

Только после выборов 1877 года положение республики укрепились, хотя она и продолжала оставаться консервативной «республикой без республиканцев». Пришедшие к власти умеренные круги не торопились проводить реформы. Франция медленно и осторожно переходила от бонапартизма к буржуазной демократии. Вожди буржуазных республиканцев предпочитали отложить реформы до «более уместного» случая. Кстати, именно с французским словом «уместный», «удобный» связан и известный термин «оппортунизм», которым стали обозначать отступническое, антиреволюционное течение в рабочем движении.

Последствия франко-прусской войны тяжело сказались на дальнейшем развитии Франции. Надолго замедлился темп ее промышленного роста. Огромная контрибуция, выплаченная Францией, позволила Германии в индустриальном развитии обогнать Францию. Без преувеличения можно сказать, что результаты франко-прусской войны таили в себе зародыш противоречий, вызвавших первую мировую войну 1914—1918 годов. Реваншистские настроения, рост шовинизма, милитаризма — типические черты Третьей республики. Именно они и сделали эту республику неустойчивой — ей все время угрожали то попытки монархического переворота, то генерал-реваншист и демагог Ж. Буланже, чуть было не захвативший власть в конце 1880-х годов.

Буржуазная Франция, вознаграждая себя за понесенные в войне убытки, перешла к широкой колониальной экспансии. Захват Туниса, проникновение в Западную и Центральную Африку, на Мадагаскар, завоевание Вьетнама — все это способствовало обогащению французских биржевиков, экспорту капиталов, превращению Франции в империалистическую державу.

Разгром Коммуны, отнявший у Франции тысячи самых мужественных и благородных граждан, придал политической жизни страны на долгое время черты авантюризма, коррупции, аморализма. Господствующий класс рвался к наслаждению благами жизни. Французского буржуа интересовала только добыча.

Бесконечные политические скандалы — разоблачение массовой торговли орденом Почетного легиона (1887), махинации с военными поставками, гигантский по своим зловещим последствиям «панамский скандал» и т. п. — сотрясали Францию.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 17, стр. 360.

Акционерная компания Панамского канала в конце 1880 года потерпела крах. Свыше полумиллиона мелких вкладчиков лишилось своих сбережений, разорилось. Как ни противились расследованию «высшие сферы», общественное негодование не позволило скрыть факты. И тогда выяснилось, что эта дутая компания существовала благодаря подкупам, что разрешение на выпуск лотерейных билетов было получено с помощью крупных взяток министрам, сенаторам, депутатам, высшим чиновникам, а рекламную шумиху создавали подкупленные крупные газеты.

В 1880—1890-е годы все чаще возникали массовые длительные носившие политический характер стачки, участились столкновения рабочих с правительственными войсками. Глубокое недовольство буржуазной республикой способствовало усилению рабочего движения, распространению идей научного социализма. В 1880 году была создана Рабочая партия, принявшая марксистскую социалистическую программу, вводную часть которой написал К. Маркс.

Но во французском рабочем движении были очень сильны различные мелкобуржуазные течения. Раздробленность рабочего класса Франции, его неоднородность (от индустриальных рабочих до ремесленников) привели к тому, что идеи «разумных» реформ «в пределах возможного» («возможное» — по-французски «possible», отсюда термин «поссибилисты»; так во Франции называли реформистов, отколовшихся в 1882 году от Рабочей партии) или демагогические лозунги анархистов находили в рядах французского пролетариата немало приверженцев.

В начале 1890-х годов анархисты совершили ряд террористических актов — устраивали взрывы в кафе, ресторанах, в 1892 году бросили бомбу в зал заседаний палаты, а в 1893 году убили президента Карно. Все эти бессмысленные акты индивидуального террора вредили рабочему движению. Сторонникам революционного марксизма, вождям французского пролетариата Ж. Геду и П. Лафаргу приходилось вести напряженную борьбу против поссибилистов, анархистов, разъяснять рабочим демагогию буржуазных радикалов.

В сложной обстановке не всегда легко было ориентироваться. Немало ошибок совершили Гед и выдвинувшийся в 1890-е годы молодой, талантливый политический деятель, социалист Ж. Жорес. Но они оставались горячими защитниками дела рабочего класса, в то время как другие группировки социалистов все больше скатывались на позиции реформизма, оппортунизма, становились проводниками буржуазных влияний в рабочем движении.

Обострение классовой борьбы в 1890-е годы привело Францию на грань гражданской войны. Толчком, прбудившим многих,

стоявших доселе в стороне от политической жизни, оказалось «дело Дрейфуса». Это была «одна из тысяч и тысяч бесчестных проделок реакционной военщины»¹.

В 1894 году в руки французской контрразведки попал написанный от руки документ, сообщающий германскому посольству секретные сведения французского штаба. Обвинение в измене пало на молодого офицера Альфреда Дрейфуса, еврея по национальности. Несмотря на то, что графологическая экспертиза не подтвердила его виновности, антисемитское руководство генерального штаба добилось осуждения Дрейфуса, его разжалования и пожизненной ссылки.

Реакционные круги использовали дело Дрейфуса для раздувания шовинистических и реваншистских настроений и для борьбы с прогрессивными силами. Немедленно после осуждения Дрейфуса Палата депутатов приняла закон о смертной казни за измену, несмотря на решительный протест Жореса, разоблачившего этот закон, который угрожал прежде всего социалистам.

Через два года дело Дрейфуса снова взволновало всю Францию. Вновь назначенный начальник контрразведки полковник Пикар обнаружил доказательства невиновности Дрейфуса. Больше того, он нашел подлинного виновника — французского офицера, венгра по происхождению, Эстергази. Но в начале 1898 года военный суд оправдал Эстергази. Пикар был арестован, уволен с военной службы. Это вызвало необычайный взрыв общественного возмущения. Частный случай несправедливости стал огромным политическим событием, разделившим всю Францию на враждующие партии.

Среди самых горячих «дрейфусаров» — защитников Дрейфуса — были Эмиль Золя, Анатоль Франс. Пламенным протестом против реакции было проникнуто знаменитое письмо Золя президенту Французской республики Феликсу Фору, напечатанное 13 января 1898 года в газете «Орор» («Заря») под названием «Я обвиняю!». Оголтелой пропаганде национализма и мракобесия великий писатель Франции противопоставил гневные и мужественные слова правды. Он назвал дело Дрейфуса «чудом беззакония», «социальным преступлением», заклеившим Францию позором. Он показывал, что все обстоятельства дела подтасованы, что оно состряпано в угоду милитаристам, клерикалам и антисемитам.

Письмо Золя произвело потрясающее впечатление не только во Франции, но и во всем мире. На стороне Золя были крупнейшие художники, писатели Франции, весь французский народ.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 83.

Реакция перешла в открытое наступление. Золя был отдан под суд, приговорен к тюремному заключению и только отъезд из Франции спас его от приговора. Все это происходило в обстановке разнузданных выступлений реакции и поднимающихся на борьбу с ней народных манифестаций в защиту Дрейфуса. На улицах Парижа происходили стычки и драки, яростные споры на заседаниях Палаты депутатов переходили в кулачные бои, в грубую ругань.

В те же дни конца 1898 года началась грандиозная стачка строительных рабочих.

Внутренний политический кризис усугублялся ухудшением внешнеполитического положения Франции, агрессивная колониальная политика которой вызывала недовольство то Англии, то Германии.

Чрезвычайное обострение борьбы, ее переход «из парламентской сферы в народную» — как докладывал русский посол князь Урусов, — испугало правящие круги. Французская буржуазия, чтобы избежать гражданской войны, предпочла пойти на ряд осторожных уступок, обходных маневров.

Компромиссное решение дела Дрейфуса (вторичный суд, подтвердивший «виновность» Дрейфуса, «помилование» его президентом и окончательная реабилитация в 1906 году) и назначение в 1899 году министром торговли и промышленности лидера «независимых социалистов» А. Мильерана были проявлениями этой политики ловкого обмана масс. Мильеран совершил прямое предательство, согласившись войти в состав буржуазного правительства, где рядом с ним заседал военный министр Галифе, один из душителей Коммуны, — «Галифе-убийца», как называли его в народе. Поведение Мильерана было прямым проявлением ревизионизма, отказа от революционного пути борьбы. Но часть социалистов не поняла этого. «Мильеранизм» снова помешал единству рабочего движения.

Во Франции тех лет, писал позднее В. И. Ленин, «перед рабочим классом объективно выдвигались уже историей задачи социалистического переворота, от которого *отманивали* пролетариат Мильераны посулом крохотных социальных реформ»¹.

Первые годы XX века проходили во Франции под знаком все усиливающейся активности военщины и разгула захватнических настроений крупной буржуазии. По масштабам колониальной экспансии Франция в эти годы заняла второе место в мире.

«200 семейств» крупнейших финансистов бесконтрольно царили в сфере экономики, определяли политику. Огромный вывоз капитала за границу, который тормозил индустриальное раз-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 25.

витие страны, придал французскому империализму «ростовщический» характер.

Резкое ухудшение материального положения масс вызвало новый подъем классовой борьбы, особенно обострившейся под влиянием русской революции 1905 — 1907 годов. Движение солидарности с русской революцией охватило широкие круги. В начале 1905 года было создано «Общество друзей русского народа», во главе которого стал Анатоль Франс. Прогрессивная интеллигенция открыто высказывала свою симпатию к борющемуся народу России. Усилилась стачечная борьба рабочих. Грандиозные стачки все чаще принимали политический характер, сопровождались демонстрациями, вооруженными столкновениями. В 1907 году в движение втянулись крестьяне. В стране складывалась революционная ситуация. Активная политическая деятельность помогла консолидации социалистических сил — в 1905 году была создана объединенная социалистическая партия. Революционная активность масс нарастала. И все же гибкой политикой уступок, обещанием реформ и в то же время репрессиями правительству радикалов (Клемансо, Бриан) удалось остановить революцию: социалисты действовали недостаточно решительно — оппортунистические элементы были все еще очень сильны. Французской буржуазии удалось остановить приближавшуюся революцию, потому что в стране не было пролетарской, последовательно марксистской партии, которая объединила бы и направила к революционной цели стихийные выступления масс.

А между тем обстановка в Европе становилась все более угрожающей. Балканские войны 1912—1913 годов, нависшая угроза мировой империалистической войны за передел мира требовали решительных действий со стороны социалистов.

В конце XIX—первых годах XX века сложились непримиримо враждебные империалистические группировки — Тройственный союз Германии, Австро-Венгрии и Италии и Тройственное соглашение (Антанта) Англии, Франции и России. Уже началась серия столкновений «великих держав» из-за сфер влияния, шла лихорадочная гонка вооружения.

Во Франции, как и в других странах, войне предшествовал дикий разгул милитаристской пропаганды. Одним из трагических результатов этого шовинистического угара было убийство 31 июля 1914 года националистом Вилленом самого любимого рабочими лидера социалистов Жана Жореса, который вел неутомимую и смелую антивоенную пропаганду.

3 августа 1914 года Германия объявила Франции войну. Французские социалисты в этот грозный час отступили от принципа пролетарского интернационализма, поддались буржуаз-

ной шовинистической пропаганде — все фракции парламента безоговорочно проголосовали за военные кредиты, и лидеры социалистов (Ж. Гед и другие) вошли в правительство «национальной обороны».

Понадобился тяжкий опыт четырех кровавых лет войны и влияние Великой Октябрьской социалистической революции в России, чтобы революционная часть французского пролетариата порвала, наконец, с оппортунистами.

В течение всех лет войны нарастали антивоенные и революционные настроения трудящихся масс. Вызванный войной быстрый рост промышленности и численности пролетариата, пролетаризация крестьянства, упорное стремление правящих кругов ценой любых жертв довести войну до победного конца, привели к резкому обострению классовой борьбы. Росли стачки, в 1917 году начались массовые восстания в армии. Весть об Октябрьской революции была с огромным сочувствием встречена рабочими, прогрессивной интеллигенцией. На требования поддержать Советскую Россию правительство Клемансо ответило террором, направленным против революционного движения, подготовкой интервенции против Советского государства и усилением военных действий. В 1918 году Германия капитулировала. Франция заняла одно из ведущих мест в лагере стран-победительниц.

Но революционное движение продолжалось. Ярчайшими его проявлениями были восстание моряков французской черноморской эскадры, посланной для подавления Советской власти (1919), широчайшее забастовочное движение (особенное значение имела всеобщая забастовка железнодорожников 1920 года) и главное — отход большей части французских рабочих от реформистских течений. В годы войны внутри социалистической партии начала складываться оппозиция, возглавленная Марселем Кашеном. Длительный опыт социальной борьбы и влияние Октябрьской революции привели к глубоким изменениям в сознании масс. В конце 1920 года на конгрессе в Туре была создана Коммунистическая партия Франции.

* * *

Сложная социально-политическая борьба, наступление империалистической реакции, рост демократических сил определили и необычайно сложную и многообразную по формам идеологическую борьбу.

1871 год поставил перед художниками Франции новые задачи и оказал огромное влияние на развитие искусства в целом, вне зависимости от того, принял или не принял тот или иной художник идеи Коммуны, понял или не понял ее сущность. На арену истории вышел класс, который властно заявил о своих историче-

ских целях. С этим уже нельзя было не считаться. Несмотря на замедленность развития во Франции рабочего движения и его зараженность мелкобуржуазными идеями, оппортунизмом, реформизмом, социалистические идеи властно овладевали умами. Мир вступал в новый исторический период.

В этой обстановке эстетические искания в области искусства становились все более напряженными. Французские художники метались в поисках путей, испытывая многообразные воздействия, пытаясь понять новые закономерности жизни или прятаясь от ужасов действительности в мистику, в «потустороннее», в поиски «чистой красоты», способной вернуть человеку утраченную гармонию. Эта эпоха чрезвычайно богата всякого рода декларациями, нередко отрицающими все прошлое, а главное — все современное искусство, и экспериментами, которые не выходили подчас за пределы дилетантизма.

Однако господствующее влияние в литературе конца XIX — начала XX века принадлежит критическому реализму. Широко распространенное мнение, что великие представители французской литературы второй половины XIX века отошли от драматургии, что разрыв между театром и литературой, углублявшийся в течение всего XIX века, завершился полной победой ремесленников — авторов «хорошо сделанный пьес» — не соответствует действительности.

Реалистическая литература оказала огромное воздействие на театр в целом. Не случаен резкий рост количества инсценировок на французской сцене. С 1870-х годов в театрах идут многочисленные инсценировки романов и рассказов Бальзака, Гонкуров, Золя, Доде, Ренара, Мопассана. Многие из этих спектаклей стали крупными театральными событиями. Инсценировки принесли в театр новые конфликты, сюжеты, образы, оказав влияние и на актерское искусство и на постановочные принципы. Правда, большинство инсценировок снижали идейно-художественную ценность романов и не могли до конца решить проблему обновления драматургии. Однако усвоить опыт романа — означало увеличить емкость драматической формы, углубить социальное содержание, пойти по пути решительного расширения тематики и проблематики драмы.

В этих поисках приняли непосредственное, хотя и неравноценное участие Флобер и Золя, Гонкуры и Доде, Франс и Мопассан. Никто из этих писателей не был драматургом по преимуществу. Но театр их всех привлекал, они обогащали его разработкой теоретических проблем драматургии, сценического искусства и творческим участием в создании нового типа драмы.

В литературе также отчетливо выявились тенденции, резко различные по своей идеологической и эстетической сути.

Многообразием поисков отмечен и французский театр. Консерватизм традиций сохранял почти в неприкосновенности искусство актеров «официального» театра—Французской Комедии. Далекий от современности, этот театр все больше приобретал характер музея, хранителя национальной культуры. Несмотря на то, что после 1871 года здесь выдвинулись крупнейшие актеры — Ж. Муне-Сюлли, С. Бернар, Б. Коклен и другие, это не изменило рутинно-академического облика Французской Комедии. На сцену этого «святотелища» редко проникали современные идеи, а если и проникали, то скорее в консервативно-охранительном варианте.

Бульварные театры уже в годы Второй империи утрачивают свой демократический характер, превращаясь в центр увеселений буржуазной публики.

Экспериментальной базой театрального новаторства становятся с 1880-х годов студийные малые театры. Зачинателем этого движения выступает страстный энтузиаст, основоположник французской режиссуры, создатель Свободного театра А. Антуан. Движение «свободных театров», проникшее во многие страны Европы, зародилось в Париже в 1887 году и было связано поначалу с натуралистическими исканиями Антуана—убежденно-последователя театральной теории Золя. Но вскоре возникли еще и символистские театры, тоже экспериментально-студийного типа. А когда были созданы первые драмы Р. Роллана, то и их сценическое рождение оказалось связанным со студийными театрами Парижа.

Борьба между различными тенденциями развития театра была ожесточенной и непримиримой.

Одним из течений французского театра конца XIX века был натурализм — направление в искусстве, опиравшееся на философию позитивизма (О. Конт). Это типично буржуазное философское учение пыталось примирить науку с идеализмом, отделить его от материализма, атеизма, революционных идей. Охранительный характер позитивизма сказался и в социологии: приравнивая общественные законы к биологическим, позитивизм объявлял существующий порядок вечным.

Позитивистское учение сложилось уже в первой половине XIX века, но широкое распространение оно получило в середине и конце века, в значительной мере определив развитие искусства и эстетической мысли. Крупнейший французский историк, философ и теоретик искусства Ипполит Тэн (1828—1893), один из основоположников культурно-исторической школы в искусствоведении, был последовательным пропагандистом позитивистских идей. Ярко талантливый литератор, он в своих очерках об отдельных писателях проявлял и блестящую эрудицию

и живую наблюдательность. Но базой его обобщений служила все та же позитивистская социология. Человек и общество, с точки зрения Тэна, фатально подчинены в своих действиях «расе, среде и моменту». «Социальный дарвинизм» обрекал человека на пассивную роль, делал его рабом наследственности, биологических стимулов, биологически трактуемой «среды».

В 1870-е годы теоретиком нового театра выступил великий французский писатель Э. Золя. Свою борьбу за обновление литературы и театра он вел под флагом натурализма, весьма некритически воспринимаемая философию О. Конта и многие теоретические положения И. Тэна. Однако театральная теория Золя оказалась одним из самых значительных явлений в истории театрально-эстетической мысли эпохи. Золя подготовил многие плодотворные искания конца XIX и XX века. Ни его теоретическая мысль, ни его литературная деятельность не укладывались в тесные рамки позитивизма. Не случайно рождение во Франции режиссерского типа театра связано с натурализмом. Золя, подвергая критике современный ему французский театр, потребовал более правдивого и широкого отражения жизни на сцене. Он отверг и академически «возвышенные» театральные традиции, и эстетское парение над жизнью, и мешанскую ограниченность буржуазной салонной драмы. В призыве Золя сорвать завесы буржуазной морали и всяческих иллюзий, обнажить язвы, выставить на всеобщее обозрение тщательно маскируемое уродство жизни была своя глубокая историческая логика. «Золяизм» чрезвычайно обогатил литературу, драматургию, театр. Беда, однако, заключалась в том, что, опираясь на позитивистскую философию и эстетику, увлеченные требованием «научности», Золя и его последователи далеко не сразу ощутили, что позитивистская теория таила в себе угрозу сужения рамок искусства. Приманка позитивизма, отрицающего причинную связь явлений, неизбежно вела искусство к «преклонению перед фактом» (Горький), к отказу от обобщений, от активного вмешательства в жизнь, от призыва к переустройству жизни. Недооценка общественных законов, определяющих жизнь человека, и преувеличенное внимание к биологическим, наследственным, расовым признакам роковым образом сказались на развитии натуралистического искусства, мешая постижению им общественных противоречий. В произведениях художников-натуралистов физиологизм, описание патологических явлений нередко превращались в самоцель.

Это очень сильно сказалось в драматургии последователей и учеников Золя, писавших пьесы для Свободного театра Антуана. Л. Энник, П. Алексис, А. Сепар, Ж. Жюльен, О. Метенье и другие завели драму и театр в тупик натуралистической догмы.

Созданная ими «комеди росс»—«грубая комедия»— была крайним проявлением лишенного обобщений искусства «куска жизни», «выреза из жизни» (по выражению теоретика этой группы Ж. Жюльена). Излишняя бытовая детализация, неприкрытая грубость, физиологизм отвлекали драматургов от большой проблематики, ограничивая их поисками чисто внешнего правдоподобия, обнажения биологической стороны жизни и серой ее обыденности.

Чрезмерный натурализм нашел выражение в смаковании патологии в «театре ужасов», гиньоле, смыкаясь с антигуманистическим декадентским искусством.

Но в таких случаях натурализм и «золяизм» отнюдь не были тождественны. Теория Золя предусматривает не только биологизм. «Золяизм» с его протестом против всякой искусственной романтизации действительности, требованием расширения жизненного материала, проникновения в глубины народного бытия, коренной демократизации искусства стал крупным явлением европейской духовной жизни.

Нельзя не отметить близости к Золя крупнейшего французского драматурга-реалиста конца XIX века—Анри Бека. «Золяизм» сильнейшим образом окрашивает также многие драматургические опыты рубежа XIX—XX веков (Э. Фабр, Э. Брие, О. Мирбо и другие), проявляясь не только в стремлении к «документальности» или в натуралистической иллюстративности, но и в тяге к центральным конфликтам и темам современности. Именно драматурги «золяистского» лагеря решительно вырвались за пределы салонно-адультерной темы, вывели на сцену реальную жизнь Франции эпохи дела Дрейфуса, «панамского скандала», ожесточенных классовых боев, колониальной экспансии.

Огромную положительную роль в развитии французского театра сыграл Андре Антуан. В режиссуре Антуана проявился физиологизм, преувеличенное внимание к внешнему правдоподобию. Но главным в его искусстве всегда оставалась борьба за идейность, правду, народность театра. Он первый последовательно осуществил на французской сцене принцип ансамбля, добивался психологической глубины, единства режиссерского замысла спектакля. Благодаря Антуану репертуар французских театров конца XIX века обогатился пьесами крупнейших современных европейских драматургов — Л. Толстого, Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Стриндберга, Г. Гауптмана и других. Вводя их на французскую сцену, Антуан преодолел яростное сопротивление столпов буржуазной драмы и критики. За ним последовали и другие режиссеры. Но самое появление на французской сцене большой европейской драмы было подготовлено борьбой

за обновление театра, которую вели Золя и его приверженцы.

В 1880—1890-е годы наряду с натурализмом в различных вариантах с самостоятельной идейно-эстетической программой выступают неоромантики и символисты.

Тяга к поэтическому и героическому театру нашла выражение в неоромантической драматургии Э. Ростана, которая на историческом и легендарном материале противопоставила грубо материальному, уродливому миру поэзию восторженной мечты, возвышенной любви, романтического подвига. Антибуржуазная позиция Ростана придала его пьесам поэтическую приподнятость и сохранила до наших дней обаяние его лучшей драмы — «Сирано де Бержерак», прославляющей свободолюбие, независимость, смелость человека. Но в условиях наступления реакционной идеологии неоромантическая драма испытывала влияние политического консерватизма, сближалась с католицизмом. Романтическая тема индивидуального протеста после Парижской коммуны звучала наивно. Поэтическое, отрываясь от реального, оборачивалось стилизацией, внешней риторикой, религиозной мистикой.

Во французском театре нашел выражение и импрессионизм, возникший еще в 1860-е годы, как одно из проявлений художественного протеста против пошлости мещанского существования, отвращения к буржуазному образу жизни, бунта против официально признанного салонного искусства, против бездушия академических традиций. Генетически связанный с натурализмом, импрессионизм стремился запечатлеть «жизнь, как она есть», во всем богатстве ее красок, оттенков, субъективных впечатлений художника от безграничного многообразия бытия. Но в противовес натуралистам молодые художники-импрессионисты отворачивались от тягостных фактов социальной жизни, от беспощадной ее материальности. Ими руководила страстная жажда красоты и духовности, но искали они ее не в мистических легендах и изысканной стилизации неоромантиков, а в окружающей их реальной жизни. В потоках воздуха, солнечных лучей, серебристого тумана предстала на их полотнах поразительная красота природы. Этот апофеоз пейзажа был поэтическим гимном жизни, противопоставленным уродству буржуазной цивилизации. И колористические завоевания импрессионистов вошли в мировое искусство. Их обостренное внимание к субъективности восприятия во многом определило развитие театра — не только его декоративной стороны (тут художники-импрессионисты стали подлинными новаторами, изменив функцию декорации, сделав ее не только бытовым фоном, но важным фактором образного решения спектакля), но и режиссуры и актерского искусства.

Культура реалистического театра на рубеже XIX—XX веков вобрала в себя импрессионистскую субъективность, впечатлительность, неуловимую вибрацию душевной жизни. В актерском искусстве появились небывалые прежде простота и трепетность, полутона, подтекст, беспокойный, меняющийся ритм, рожденный обостренностью восприятия, усложненностью душевной жизни. В нем стало меньше крупных мазков, титанизма, но оно становилось психологически более тонким. Во французском театре этот тип психологического реализма представлен искусством Габриэли Режан (1857—1920).

Однако усиление субъективизма таило опасность полного отхода от реальности. При всей поэтической красоте импрессионизм суживал рамки искусства, вел его к неизбежному отрыву от насущных вопросов современности.

По мере нарастания угрожающих и тревожных симптомов близких общественных потрясений в искусстве «конца века» усиливаются черты растерянности, отчаяния, чувства обреченности, стремления бежать от действительности, укрыться от «грубо-материальных» фактов жизни в мир «непознаваемого», «потустороннего», лежащего за границами земного бытия. Идеология кризиса проникла в литературу, в театр и создавала почву для роста декадентских течений.

Впрочем, откровенная проповедь реакционных идей далеко не всегда связывалась с определенным направлением искусства. Эти идеи звучали и в психологически разработанных, с внешними приметами реалистически показанного быта глубоко реакционных, проникнутых антидемократическим, милитаристским духом пьесах М. Барреса и в иступленном мистицизме католических драм Э. Дюжардена, Ж. Пеладана.

Во французском театре сознательная антиобщественность декадентского искусства с его ницшеанским презрением к морали «рабов» и утверждением права господ на абсолютный аморализм, с его извращенной чувственностью, цинизмом, призывом к садистическим наслаждениям нашла многообразные проявления. Декадентские идеи нередко звучали в «развлекательном» адюльтерно-уголовном репертуаре бульварных театров. Это тот тип театра, который Р. Роллан гневно называл «домом разврата для Европы» — самый массовый, а потому и самый опасный тип декадентского театра.

Немалую роль в утверждении декадентских мотивов сыграл и театр символистов с его темой роковой безысходности, кликушеским призывом смерти, ужасом перед непостижимыми силами, властвующими над бессильным, беспомощным человеком.

Эстетика символистского театра, опирающаяся на идеалистические философские учения конца XIX века, была проник-

нута мыслью о мистическом иррационализме жизни, о бессилии разума, науки постигнуть таинственные предназначения рока. Только сверхчувственная интуиция может проникнуть в мир высшей духовности, лежащей за пределами материального бытия,—так считали символисты.

Чтобы создать театр мистических откровений, неслышного общения душ, режиссеры символистского театра под предлогом борьбы с натурализмом стремились убрать со сцены всякое жизненное правдоподобие. Они искали поэтических символов в музыке, в странной причудливости живописных декораций, во власти поэтического слова. Они стремились при помощи сукон и света дематериализовать сценическое пространство или создавали декоративные панно, лишённые реальных жизненных очертаний, пробуждающие в зрителе смутное ощущение поэтического образа. Они хотели и актеров подчинить власти поэтического символа, убрать со сцены живые человеческие характеры, разговорные интонации, реальное действие. Актеры первого символистского театра, созданного семнадцатилетним поэтом Полем Формом в 1890 году, изумляли зрителей условностью пластики, приглушенной монотонностью интонаций, «замогильными голосами».

В театре было особенно очевидно, как намеренный отрыв от реального приводил подчас к нелепой вычурности форм, безвкусице, к смыканию с декадентским искусством. Эстетская стилизация, то есть сознательный отказ от воспроизведения жизни, ориентация театра на повторение форм искусства далекого прошлого, неизбежно вела к культу изыска, непонятности, аристократического индивидуализма, с его презрением к «грубым» вкусам толпы.

Но уже режиссер О. Люнье-По, сменивший П. Фора и создавший в 1892 году Театр Творчество, ощутил бесперспективность театральных экспериментов, полностью оторванных от реальности. Продолжая ставить мистико-символистские пьесы, он обратился к классической драматургии (Калидаса, Шекспир, Дидро, Гоголь, Байрон, Мюссе) и к крупнейшим явлениям современной драмы, поднимающей большие социальные проблемы (Ибсен, Бьёрнсон, Стриндберг, Роллан, Горький). Он понял, что сила воздействия театра — в глубоком раскрытии неотрывно связанной с реальностью жизни человеческого духа. Далеко не все в творческом опыте Люнье-По оказалось плодотворным. Но то, что в своих лучших спектаклях он стремился к поэтическому обобщению больших жизненных проблем, было значительным шагом вперед. И не случайно именно Люнье-По первый во французском театре обратился к драматургии Р. Роллана, поставив драмы «Аэрт» (1898), «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), и первый во Франции поставил «На дне»

(1905) Горького с Элеонорой Дузе в роли Василисы и Сюзанной Депре в роли Наташи.

Этот выход к революционному гуманизму Роллана и Горького был подготовлен всем развитием французского театра, никогда не иссякавшим в нем мощным родником реалистического искусства и той острой классовой борьбой, которая развернулась во Франции на рубеже веков.

Обострение классовой борьбы вызвало и повышенный интерес к проблемам народного театра. Во Франции этих лет предпринимались многочисленные попытки создания народного театра (в Париже, Бюссане, Пуату, Бретани, Гаскони, Ниме, Безье, Оранже, Нанси, Лилле, Лимузене и т. д.). Направленность этих театров зачастую была неопределенной. Лишь немногие из них были связаны с социалистическим движением и опирались на социально-значительный репертуар. Во главе других стояли деятели декадентско-эстетского толка, видевшие задачу народного театра в возрождении религиозных мистерий.

Но сама идея создания театра для народа пустила на французской почве глубокие корни. Она увлекла Р. Роллана, который, размышляя о задачах народного театра, отверг и пессимистическую драматургию натурализма, и «псевдогероическую» драму неоромантиков, и «отвратительную и глупейшую смесь» сентиментальности с порнографией современного буржуазно-развлекательного театра, и «дряблые грезы декадентского искусства», и «мистический туман» символизма. Роллан провозгласил необходимость создания народного театра, который понесет в массы радость, энергию, просвещение. Для этого театра он писал свои «Трагедии веры» и «Драмы революции»—«эпопею революционного театра».

Идеи народного театра пронес через все свое творчество выдающийся реалистический актер и режиссер Фирмен Жемье, который в 1920 году создал Национальный Народный театр. Эти же идеи вдохновляли и замечательного актера и режиссера Жака Копо, подлинного зачинателя французского театра XX века, горячего и убежденного сторонника системы К. С. Станиславского.

Эстафету борцов за народный театр принял в 1950-е годы Жан Вилар. Идеи народного театра и в наши дни живут в творчестве многих замечательных деятелей французской сцены.

Таким образом, во французском театре на рубеже XIX—XX веков, несмотря на засилие «бульварного» репертуара, устойчивость застывших академических традиций, проникновение натуралистического бытописательства, хлынувшую на сцену волну эстетства, мистики, субъективизма, шли глубокие и плодотворные процессы. Многие начинания, творческие устремле-

ния, идеи французского театра этих переломных лет были подхвачены следующими поколениями и вошли в большую национальную традицию, обогащаемую до наших дней крупнейшими мастерами французской сцены.

ТЕАТР ПЕРИОДА ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Революция 18 марта 1871 года, которая привела к провозглашению Коммуны, явилась результатом мощного революционного подъема масс, усиленного военным поражением Франции в франко-прусской войне, и политикой буржуазного правительства «национальной измены», предавшего интересы Франции и видевшего в военной силе Германии защиту от надвигающейся революции. Рабочие Парижа поднялись на борьбу за национальное возрождение Франции и за освобождение французского народа от власти буржуазии, которая довела страну до позорного поражения.

Парижская коммуна существовала всего семьдесят два дня и пала в борьбе с французской буржуазией, поддержанной правительством победившей Германии. Но опыт Парижской коммуны имел огромное историческое значение. Государство, созданное Парижской коммуной, являлось первым в истории опытом диктатуры пролетариата.

Большое историческое значение имела политика Парижской коммуны в области культуры и, в частности, театра.

Коммуна не смогла осуществить коренной перестройки театрального дела. Театральной политике Коммуны временами не хватало политической четкости и последовательности; это объясняется влиянием на Коммуну мелкобуржуазных группировок, отсутствием сильной рабочей партии и четко разработанной программы действий. «Но главное, чего не хватало Коммуне,— по словам В. И. Ленина,— так это времени, свободы оглядеться и взяться за осуществление своей программы». И все-таки то, что сделано Коммуной в социальной области, «достаточно ярко вскрывает ее характер, как народного, рабочего правительства...»¹.

Отношение к театру рабочего правительства принципиально отличалось от театральной политики буржуазного правительства. Коммуна утверждала театр как средство просвещения народа, требовала создания репертуара высокого идейного и художественного качества, общедоступности театра, демократизации зрителя, уничтожила частнособственнический принцип.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 220.

лежащий в основе буржуазного театра, и стремилась создать театр нового типа, находящийся в руках коллектива творческих работников, под общим руководством государственных органов просвещения.

Несмотря на трудности военного времени и враждебное отношение ряда деятелей привилегированных театров к новой власти, Коммуна бережно и внимательно отнеслась к доставшемуся ей театральному наследию.

Парижские театры в момент перехода власти в руки рабочего правительства находились в плачевном состоянии. Война и осада Парижа привели к полному расстройству театральной жизни города. Из тридцати пяти театров Парижа работала, и то не регулярно, лишь незначительная часть. Руководимое Тьером буржуазное правительство «национальной обороны» объявило о закрытии всех театров Парижа, мотивируя это тем, что «пробывание театров открытыми находится в противоречии с общим настроением парижского населения». Однако потребность в театре была настолько велика, что уже в ноябре правительство вынуждено было дать разрешение на открытие нескольких театров. Но значительная часть театральных помещений была использована военным ведомством. В здании Гранд Опера были размещены склады картофеля, зерна, муки и военная хлебопекарня. В Одеоне был устроен продовольственный склад. Многие помещения других театров были заняты под лазареты.

Театральная политика Коммуны была направлена прежде всего на возобновление нормальной работы всех парижских театров. Это составляло главную задачу правительства Коммуны в области театра в течение марта — апреля 1871 года. Культурная деятельность коммунаров проходила в тяжелых условиях гражданской войны, в обстановке осажденного города и тем не менее отличалась большой интенсивностью и охватывала самые различные стороны жизни театра — от освобождения театральных зданий до репертуара.

Имеются сведения о том, что ЦК Национальной гвардии предлагал использовать здание Французской Комедии для военных надобностей, но большинством голосов это предложение было отклонено — Парижская коммуна бережно охраняла старейший национальный французский театр.

Правительство Коммуны, окруженное кольцом врагов, нуждавшееся в максимальном увеличении вооруженных сил республики, все же находило возможным освобождать актеров от военной службы.

Проявлением заботы правительства Коммуны об интересах работников искусств было создание федерации артистов. Кроме защиты профессиональных интересов это объединение должно

было стать опорой для развития нового искусства, свободного от власти денег и капиталистической эксплуатации, проводником театральной политики Коммуны. Поддержка Коммуной федерации артистов, многочисленные льготы, оказываемые ее членам, должны были улучшить положение актеров, а тем самым способствовать нормальной работе театров.

Однако при создании федерации артистов была допущена большая ошибка, свидетельствующая о неизжитых еще мелкобуржуазных иллюзиях о единстве интересов всех групп интеллигенции, без учета их классовой принадлежности. Это открыло возможность для заполнения федерации артистов людьми, враждебно настроенными к Коммуне или, в лучшем случае, аполитичными, которые использовали эту организацию для ведения подрывной работы против Коммуны.

Охраняя театры и создавая благоприятные условия для их работы, правительство Коммуны стремилось сделать театр доступным для широких масс трудящихся. Одним из средств достижения этой цели была раздача бесплатных билетов для солдат Национальной гвардии и рабочих. Продолжая традиции французского театра времен первой революции, Коммуна вводила в практику посещения театра организованным рабочим зрителем, распределяя билеты по муниципалитетам и военным штабам. Эти меры сильно изменили состав театральной публики. Новый театральный Париж ничего общего не имел с «Парижем *francs-fileurs*¹, Парижем бульварных завсегдатаев обоего пола, богатым, капиталистическим, позолоченным, тунеядствующим Парижем; тем Парижем, который со своими лакеями, жуликами, литературной богемой, кокотками наполнял теперь Версаль, Сен-Дени, Рюэй и Сен-Жермен»². Место этой публики заняли рабочие в блузах, солдаты и офицеры в форме Национальной гвардии. Этот состав театральной публики вызывал возмущение буржуа: «Куда девалась элегантность и благовоспитанность большой публики Второй Империи?.. Кепи и красные пояса (то есть национальные гвардейцы и члены Коммуны) пришли на смену черным сюртукам», — возмущается один из буржуазных историков французского театра.

В своей репертуарной политике Коммуна исходила из понимания театра как средства общественного воспитания и просвещения. Отсюда установка на создание репертуара, отвечающего задаче воспитания в массах революционного сознания, гражданственности и патриотизма, требование включения в репертуар

¹ *Francs-fileurs* (буквально: «вольные беглецы») — насмешливое прозвище, данное парижским буржуа, бежавшим из города во время его осады.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 17, стр. 354.

театров наряду с классикой политически-актуальных, современных пьес. Эта задача не могла быть разрешена в течение 72-дневного существования Коммуны. К тому же серьезной помехой был саботаж контрреволюционно настроенной части актеров и администрации театров.

Так, например, один из членов Коммуны, мэр 1-го округа Пийо, предложил театру Французской Комедии поставить антимонархическую пьесу «Юний Брут» Ш. Суйе. Однако реакционное настроение большей части труппы Французской Комедии привело к тому, что пьесу не поставили, ссылаясь на ее нескещенность, отсутствие нужных актеров, необходимость больших расходов на постановку и пр.

Нежелание вводить в репертуар новые пьесы, отвечающие требованиям Коммуны, было одной из скрытых форм борьбы театра Французской Комедии против Коммуны. В начале существования Коммуны наиболее влиятельные в труппе актеры высказывались за закрытие театра, но позднее, убедившись, что сделать это им не позволят, под видом гастролей добились разрешения на отъезд большей части труппы в Лондон.

Наибольшей политической злободневностью в репертуаре театров Коммуны отличались пьесы и обзоры, часть которых изображала события франко-прусской войны и осады Парижа. Так, в небольших театрах Парижа, более демократических и близких Коммуне, шли пьесы: «Процесс дезертира», обзор «Париж 1 марта», посвященное вступлению немецких войск в Париж, «У меня свой план» — пьеса, очевидно, высмеивавшая печально знаменитый план генерала Трошю. Выражением антиклерикальной и антирелигиозной политики Коммуны являлась постановка мелодрамы В. Дюканжа «Иезуит».

Текущий репертуар театров состоял главным образом из произведений французской классики (Корнель, Расин, Мольер), водевильно-опереточной буржуазной драматургии Второй империи и старых мелодрам.

Большое место классики в репертуаре не противоречило взглядам Коммуны на задачи искусства. Но в политической обстановке напряженной гражданской войны засилие классики на сцене театра Французской Комедии стало для реакционной части труппы этого театра одной из форм борьбы против требований Коммуны сблизить театр с современностью, с революционной действительностью.

Сохранение водевильно-опереточного репертуара отвечало жизнерадостному настроению пролетарского Парижа. Отзывы современников передают нам атмосферу оптимистической бодрости, стремление к веселью и смеху, характерную для Парижа времен Коммуны.

Но, с другой стороны, этот же водевильно-опереточный репертуар, доставшийся по наследству от буржуазного театра, свидетельствовал и об ограниченности театральной политики Коммуны и об ошибках, допущенных ею под влиянием мелкобуржуазных теорий, в частности, идей Прудона о невмешательстве государства в дела искусства.

Отсутствие новых пьес, отвечающих идейным и художественным требованиям современности, усиливало значение тех мелодрам, которые своими демократическими тенденциями, остротой драматических положений и силой изображения страстей были близки настроениям революционного зрителя. В театрах Парижа в дни Коммуны с успехом шли пьесы В. Дюканжа («Тереза, женевская сирота», «Шестнадцать лет»), А. Деннери и А. Буржуа («Детский врач»), Сиродена, Делакура и Моро («Лионский курьер» и др.).

Из произведений современных французских драматургов довольно значительное место в репертуаре парижских театров занимали пьесы, проникнутые критическим отношением к нравам буржуазного общества Второй империи. В театре Жимназ исполнялись комедии «Полусвет», «Идеи г-жи Обрэ», А. Дюма-сына «Путешествие г-на Перришона» Э. Лабиша.

Неудовлетворенность работой театров — и особенно их репертуаром — заставила Коммуну широко развивать концертную деятельность. Коммуна использовала концерты как наиболее гибкую организационную форму, позволяющую дать широким массам народа репертуар, наиболее отвечающий требованиям времени.

В начале мая состоялись грандиозные концерты в здании бывшего императорского дворца Тюильри. Устройство концертов во дворце помимо удобства использования огромного помещения имело большое политическое значение. Места монархов и придворных занимал новый хозяин — победивший французский народ. Эта мысль была выражена в воззвании, вывешенном на стенах дворца: «О, народ! Золото, которое струится по этим стенам, — это твой пот. Довольно ты питал своим трудом и поил своей кровью ненасытное чудовище — монархию! Теперь, когда революция тебя освободила, ты вступаешь во владение своим имуществом! Ты здесь у себя! Но сохрани свое достоинство, потому что ты силен! И зорко гляди, чтобы тираны сюда не вернулись больше никогда!»

Основу репертуара концертов составляли произведения, выражавшие революционные настроения народа, патриотические и гражданские чувства, протест против социальной несправедливости буржуазного общества. В концертах исполнялись стихотворения любимых народом поэтов — В. Гюго, О. Барбье, Э. Моро, А. Бувье и других. Особенной популярностью пользо-

вались стихи Гюго из книги «Возмездие», стихотворение Барбье «Добыча», «Зима» Моро и «Чернь» Бувье.

Кроме стихов в программу концертов включалось исполнение отрывков из пьес революционного содержания, не входивших в репертуар театра. Так, например, в концертах исполнялись сцены из антимонархической пьесы Гюго «Король забавляется». Музыкальная часть концертной программы составлялась из произведений классической музыки — арий и инструментальных отрывков из опер Дж. Верди («Риголетто», «Эрнани», «Трубадур»), Дж. Россини («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль»). Особый энтузиазм публики вызывало исполнение старых революционных французских гимнов — «Походной песни» и особенно «Марсельезы», которая стала в это время гимном Коммуны и исполнялась на заседаниях, на улицах, ее пели войска Коммуны, на сценических подмостках, неизменно вызывая энтузиазм публики, подхватывавшей знакомый припев.

Кроме того, в концертную программу входили популярные песни и романсы.

Репертуар концертов с наибольшей силой выражал революционную направленность театральной политики Коммуны. К концертам относятся слова коммунара Леона Кладеля о том, что в театрах и цирках времен Коммуны «каждый вечер славил гимнами и торжественными одами священные восстания наций, разбивающих свои цепи и освобождающихся от тирании императоров и королей».

Революционный характер концертного репертуара способствовал тому, что именно в концертной деятельности выдвинулись в качестве любимиц парижского народа актрисы Мари Агар и Розали Борда, сыгравшие огромную прогрессивную роль в театральной жизни Парижа в дни Коммуны.

Мари Агар (1832 — 1891), одна из крупнейших трагических актрис Франции, занимала особое место в труппе театра Французской Комедии. От монархически настроенного большинства труппы она отличалась демократическими симпатиями и подлинным патриотизмом, который и привел ее к сотрудничеству с Коммуной. Отличалась Агар от своих товарищей по сцене и в творческом отношении. Она была ученицей известного чтеца и учителя декламации А. Рикюра. Политическое лицо Рикюра характеризуется его участием в революции 1848 года. Взгляды Рикюра на актерское искусство делали его противником рутинной школы, господствовавшей в игре актеров театра Французской Комедии. По словам знавшего его русского писателя П. Д. Боборыкина, «манеру игры и декламации актеров Комеди Франсэз Рикюр считал устарелой, напыщенной, охотно любил передразнивать многих актеров и актрис...»

Агар впервые дебютировала в 1859 году и в течение ряда лет выступала сначала в кафе-концертах, а затем в театрах Одеон и Порт-Сен-Мартен. В 1863 году она была принята в труппу Французской Комедии, но вскоре перешла в Одеон и играла там до 1869 года, когда опять была приглашена в театр Французской Комедии, где занимала амплу трагических героинь и с большим успехом выступала в трагедиях Корнеля и Расина.

Агар, которую считали «славнейшей» из учениц Рикюра, принесла на сцену Французской Комедии не свойственную этому театру простоту в исполнении трагических ролей, отказ от напыщенной декламации, бурный темперамент и эмоциональность, заставлявшие ее нарушать общепринятые традиции этого театра.

В концертах Коммуны Агар выступала с исполнением «Марсельезы» и революционных стихов Гюго, Барбье и Моро. Особенный восторг вызывало исполнение Агар «Марсельезы», которая вошла в ее репертуар

после крушения Второй империи. Театральный критик Теофиль Готье оставил описание Агар, исполняющей «Марсельезу»: «Скульптурная красота м-ль Агар, ее мраморная бледность, ее волосы, черные, как ночь, ее глубокий, симпатичный и теплый голос, который умеет быть и растроганным и звучать подобно фанfare, делают ее одним из благороднейших олицетворений патриотической и воинственной Оды. Если м-ль Рашель была мстительною Немезидой, то м-ль Агар походит на Победу, распростершую свои золотые крылья. Она, в сущности говоря, не поет «Марсельезу», но очень искусно соединяет мелодию с речитативом и достигает весьма большого успеха. Конечно, только декламировать эти возвышенные строфы в том самом театре, где Рашель рычала ими с такой грозной экспрессией, — это смелая задача; но смелость оказалась тут счастливой, и умная артистка поняла, что если пение не могло бы не остаться



Мари Агар

тем же самым, то экспрессия должна была стать иной. И в ней у Агар преобладает героический порыв и уверенность в победе».

Правительственный печатный орган Коммуны «Официальная газета французской республики» писала о выступлении Агар на одном из патриотических концертов: «Г-жа Агар воспламенила аудиторию, прочитав «Раненого льва» Гюго с присущим ей великолепным талантом и с тем изяществом и экспрессией, которые придают ее дикции еще больше выразительности».

Журналист-коммунар Луи Баррон описывает концерт, начинающийся с исполнения «Марсельезы», после которой выступает Агар: «...но музыка умолкает и возбуждение успокаивается... Трагическая актриса Агар (из Комеди Франсэз) приветствует народ как императора и читает ему глуховатым, теплым и вибрирующим голосом... стихотворение на злободневную тему...»

После падения Коммуны Агар подвергалась преследованию со стороны реакционной буржуазной прессы, требовавшей наказания актрисы и ссылки ее в Кайенну. Агар вынуждена была в течение шести лет играть в провинции и за границей. Дважды за эти годы она возвращалась в театр Французской Комедии и затем вынуждена была его оставлять. Затравленная, больная, не нашедшая себе места в театре Третьей республики, вынужденная покинуть Францию, актриса умерла со словами: «Жить стоило!»

Творчество Агар в дни Коммуны свидетельствовало о том, что наряду с реакционным большинством в труппе театра Французской Комедии имелась небольшая группа актеров, близкая к демократической интеллигенции. Политика Коммуны оказывала воздействие на актеров, усиливая социальное расслоение в их среде.

Творчество другой популярнейшей французской актрисы Розали Борда (1841—1896) было связано с народным демократическим искусством Франции. Борда начала свой путь как провинциальная певица, выступая в кафе и кабаре с песнями, исполнившимися ею под аккомпанемент гитары. Успех Борда в южных провинциях Франции был настолько велик, что в конце 1860-х годов она была приглашена в Париж, где заняла место первой кафе-концертной певицы Парижа. Борда внесла в искусство кафе-концертной эстрады новую струю. Вместо характерного для этого жанра эротического уклона Борда пропагандировала социальную песню. Актриса, близкая к народным кругам, несла в своем творчестве идеи революционного протеста против социальной несправедливости. В ее творчестве выражалось чувство гнева народа и призыв к восстанию. Революционный пафос творчества актрисы получил наиболее полное раскрытие в дни Ком

муны, когда Борда выступала в концертах, исполняя «Марсельезу» и другие популярные революционные песни.

Борда прославилась прежде всего как исполнительница песни «Чернь» (текст Алексиса Бувье, музыка Дарсье). Если с «Марсельезой» было связано представление о патриотическом подъеме народа, защищающего свою страну от нападения иноземных «тиранов», то «Чернь» более соответствовала характеру революции 1871 года, вождем которой выступил рабочий класс, революции, направленной против отечественной буржуазии, в союзе с немецкими войсками угрожавшей Франции и революции. «Чернь» воспевала стальное племя — рабочий класс:

Есть в городе французском старом
Стальное племя. Но легла
Печная гарь густым загаром
На мускулистые тела.
Такой родится на рогоже,
Как роскошь — доски чердаков.
Вот чернь. Так что же?
И я таков!

Сохранившиеся описания выступлений Борда ярко рисуют величественный облик народной певицы Франции, выразившей революционный пафос впервые взявшего в руки власть народа. Образ актрисы предстает как воплощение мощи, величия и мужества революции. Баррон так описывает исполнение Борда песни «Чернь»: «...Борда, великодушная в своем развевающемся пеплуме, охваченном пунцовым шарфом, с длинными, распущенными волосами, обрамляющими ее широкое и красивое лицо, с пышной декольтированной грудью и обнаженными руками, появляется, как воительница... Массивная и крепкая... она шествует медленно и величественно. Ее большие глаза зачаровывают зал. И все взгляды вопрошают ее, ловят ее движения, ее жесты...

«Чернь» — это революционный гимн нового времени, апология, возвеличение униженного рабочего... Надо слышать этот гимн, который Борда рычит своим могучим голосом со свирепой страстью, с огнем мятежа и ненависти, сжигающим все души. Стихи этой небогатой рапсодии гудят и сверкают в ее устах, как шпаги, а при горделивом припеве:

C'est d'la Canaille!
Eh bien!.. j'en suis!..¹

невольню прищелкиваешь языком; этот припев подобен красной бандерилье, которой приводят в ярость быка. Борда завертывается

¹ «Это чернь! Ну, что же... Я принадлежу к ней!» (франц.). — Цит. по кн.: Ю. Д а н и л и н, Парижская коммуна и французский театр, М., 1963, стр. 246.

в складки красного знамени, ее вытянутая рука указывает на невидимого врага, которого нужно ненавидеть и беспощадно уничтожать. Толпа вне себя: в этих диких звуках она узнает свое вдохновение, свою заветную мысль. Она аплодирует руками и ногами, она встает, неистово крича: «Браво! бис!» Артистка повторяет последний куплет...»

Творчество Борда вызывало ненависть врагов Коммуны. После победы версальцев Борда вынуждена была оставить сцену и уехать из Парижа. Дальнейшую судьбу этой замечательной актрисы по французским источникам проследить невозможно. Несмотря на то, что поражение Коммуны застало Борда в расцвете ее творческих сил, буржуазная пресса как бы заживо похоронила ее, сохранив полное молчание о последующем периоде жизни актрисы.

Ценные сведения о последних годах жизни и творчестве Борда сообщает в 1875 году русский журнал «Отечественные записки». В корреспонденции из Парижа, рассказывающей о французском театре Третьей республики, содержатся горькие строки, посвященные трагической участи народной актрисы Франции, «которая вынуждена петь на маленькой сценке плохого кафе-шантана. Борда, обладающая сильным голосом и талантом первостепенной трагической артистки, узнала горьким опытом, что значит, с одной стороны, огорчать цензуру выбором песен для исполнения, а с другой — не угождать вкусам представительниц «полусвета», к услугам которых чуть не вся парижская журналистика, не обмолвившаяся о Борда никогда ни полусловом...»

В компетентности автора этих строк сомневаться не приходится — они принадлежат перу французского радикального журналиста Шоссена, который мог рассказать о судьбе актрисы Коммуны только на страницах передового русского журнала, редактировавшегося М. Е. Салтыковым-Щедриным и Н. А. Некрасовым.

Нельзя не сказать о герое Коммуны, актере и театральном деятеле Максиме Лисбонне (год рождения точно не установлен, умер в 1905 году). Во время Парижской коммуны Лисбонн в качестве офицера революционной армии сражался на фронтах, опоясывавших Париж. Во время майских боев Лисбонн, командуя отрядами вольных стрелков и Национальной гвардии, до последнего дня отражал натиск версальских войск, был ранен, попал в руки версальцев и был осужден на пожизненную каторгу.

После амнистии 1880 года Лисбонн вернулся в Париж и стал во главе театра Бюфф-дю-Нор, где им был осуществлен ряд постановок на историко-революционные темы: «Гош» и «Марат», посвященные деятелям Великой французской революции, драма

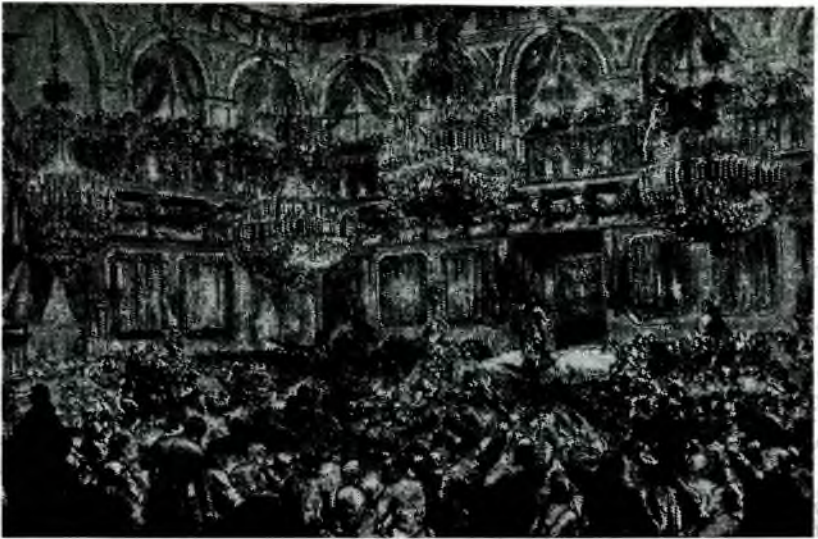
Луизы Мишель «Надина», автор которой, по словам реакционно настроенного критика, «как будто вознамерился реабилитировать Коммуну...»

К началу мая 1871 года Коммуна уже обладала известным опытом в деле ломки буржуазной государственной машины и замены ее новой государственностью. Это нашло свое выражение и в театральной политике последних недель Коммуны. Не ограничиваясь заботой о нормальном функционировании театров и улучшении их репертуара, правительство Коммуны предпринимает решительные меры по созданию театра нового типа, основанного на социалистических принципах и призванного заменить собой старый театр.

В этом отношении большое принципиальное значение имеет задуманная правительством Коммуны коренная перестройка самого консервативного и косного театра Франции — Гранд Опера. Этот театр имел крепкие, вековые связи с культурой господствовавших классов — дворянства и буржуазии. Королевская Академия музыки, превратившаяся в годы Второй империи в Императорскую оперу, стала излюбленным театром буржуазной аристократии, вкусы которой налагали яркий отпечаток на всю художественную практику театра.

В то же время этот театр с его большой музыкально-театральной культурой представлял собой огромную художественную ценность. Устранив контрреволюционно настроенного директора, проводившего тактику саботажа и стремившегося законсервировать театр, Коммуна назначает новое руководство, которое должно было совершить коренную перестройку Гранд Опера при активном участии делегатов, избираемых всеми «службами» театра. Практически это должно было выразиться в уничтожении эксплуатации работников театра директором или группой предпринимателей, в привлечении к управлению выборных от всех цехов, включая и технических работников, ранее самых бесправных и эксплуатируемых, и в установлении принципа справедливой оплаты труда. Очевидно, конкретный план осуществления этих мероприятий был разработан с большой точностью. Назначенный Коммуной директор театра в речи, обращенной к труппе, говорил о «новых началах», которые должны помочь «осуществиться мечте, столь безнадежно лелеяемой до этой поры всеми нами, артистами — работать на нас самих, вместо того чтобы тратить свою жизнь и талант на создание богатства директоров».

Новое руководство успело осуществить лишь подготовительную работу. Были начаты репетиции программы, предназначенной для торжественного открытия театра, намеченного на 22 мая. В этот спектакль входило исполнение революционных гимнов,



Концерт в Гранд Опера во времена Коммуны

новых кантат, написанных молодыми композиторами, и отдельных актов из опер.

О значении, которое Коммуна придавала театру, свидетельствует тот факт, что на одном из последних заседаний революционного правительства, происходившем в крайне напряженной политической и военной обстановке, был принят декрет о театрах (от 19 мая 1871 года).

При обсуждении проекта декрета члены Коммуны высказывались за необходимость коренной реформы всего театрального дела, которое должно было быть перестроено на новых, социалистических основах. Театр, говорил один из членов Коммуны, — «самое великое и самое лучшее средство просвещения народа. Предшествовавшие нам правительства превратили театр в средство обучения всем порокам, мы же сделаем его средством обучения всем гражданским добродетелям... порочных людей мы превратим в нацию граждан».

Одной из задач перестройки театрального дела объявлялось уничтожение эксплуатации труда актеров. «В искусстве эксплуатация, быть может, еще более ужасна, чем в мастерских, — говорил делегат просвещения Вайян, — и весь персонал театра эксплуатируется сверху донизу. Танцовщица вынуждена продаваться, чтобы существовать. Одним словом, это грабеж от начала до конца». Поэтому необходимо «преобразование нынешнего»

собственнического и привилегированного режима в систему ассоциаций, полностью находящихся в руках самих актеров». «Подобно тому как революция 1789 года предоставила землю крестьянам, наша революция 18 марта должна закрепить средства на орудия производства за рабочим», — сказал по этому поводу Вайян.

Горячий спор вызвал вопрос о понимании свободы театра. Вождь мелкобуржуазных «неоякобинцев» драматург Феликс Пиа возражал против руководства театром революционным правительством, видя в этом нарушение принципа свободы: «Я не допускаю вмешательства государства ни в область театра, ни в область литературы... в свободной стране, провозглашающей свободу личности, свободу мысли, ставить театры под опеку государства — значит действовать не по-республикански». С тех же псевдо-«левых» позиций Пиа возражал против существования государственного оперно-балетного театра, мотивируя это тем, что крестьянам Франции такой театр не нужен и заставлять их оплачивать его содержание — значит проявлять тиранию. Однако по основному вопросу декрета — о соотношении театра и государства — победила точка зрения, выраженная в выступлении Вайяна, требовавшего передачи театров ведомству по просвещению, которое должно осуществлять руководство театральным репертуаром.

21 мая декрет Коммуны о театрах был опубликован: «Театры подведомственны делегации по просвещению. Всякие субсидии и привилегии театрам упраздняются. Делегации поручается положить конец режиму эксплуатации в театрах со стороны директора или компании предпринимателей и в кратчайший срок заменить его режимом ассоциаций...»

Этот закон не получил практического применения — наступили трагические майские дни Парижской коммуны. Но историческое значение декрета и прений, развернувшихся во время его обсуждения, очень велико. В них нашли воплощение основные принципы театральной политики государства революционного пролетариата, и впервые в истории была выражена мысль о необходимости перестройки театра на социалистической основе.

Влияние идей Коммуны на театр не ограничивается временем ее существования. Вопрос о необходимости революционного переустройства театра, поставленный Парижской коммуной, не был снят после ее падения. Передовые театральные деятели, выступавшие с резкой критикой буржуазного театра и стремившиеся к созданию нового, революционного народного театра, в последние десятилетия века, по существу, продолжали дело, начатое в дни Коммуны.

ТЕАТР ПЕРИОДА ТРЕТЬЕЙ РЕСПУБЛИКИ

ДРАМАТУРГИЯ

В годы Третьей республики развитие театра протекало в условиях все большего размежевания классовых сил, все более острых идеологических столкновений. На сцене продолжали господствовать буржуазная «проблемная драма», академически трактуемая классика, развлекательная комедия. В театре отчетливо проступали признаки глубокого кризиса, отказа даже от той малой правды, которую в эпоху Второй империи несли произведения Лабиша, Ожье, Дюма-сына. Идейная легковесность сценических созданий до такой степени контрастировала с тревожными событиями общественной жизни, что все чаще стали раздаваться голоса, требовавшие обновления театра, его сближения с современностью. Первым на этот путь стал Эмиль Золя.

ЗОЛЯ

Большой писатель, крупный публицист, критик и теоретик искусства, Золя через все свое многогранное творчество пронес любовь к театру и сыграл значительную роль в театральной жизни Франции последнего тридцатилетия XIX века. Деятельность Золя знаменовала начало больших новаторских исканий, стремление вырвать театр из состояния застоя и осуществить его коренную реформу. Творчество Золя — признанного главы французского натурализма и крупнейшего теоретика нового театра — сложное и подчас противоречивое, открыло новый этап в развитии европейского искусства.

Эмиль Золя (1840—1902) родился в Париже. Вскоре семья переселилась в провансальский городок Экс, где в это время работал его отец, талантливый инженер-строитель. Будущему великому писателю рано довелось столкнуться с трудностями и материальными лишениями. В семилетнем возрасте он потерял отца. В 1858 году Золя с матерью возвратился в Париж, где и закончил лицей. Затем юный Золя служил писцом на товарном складе, зарабатывая гроши. Весь досуг он отдавал поэзии. С 1862 года, попав на службу в известное издательство Ашетт, Золя получил возможность ближе познакомиться с литературно-театральной жизнью Парижа, установить личные связи со многими писателями.

Первые литературные опыты Золя связаны с его юношеским увлечением романтиками — Гюго и Мюссе. В печати Золя дебютирует в 1864 году сборником рассказов «Сказки Нинон»,

затем следуют повести «Исповедь Клода» (1865) и «Завет умершей» (1866).

В числе ранних созданий Золя особое место занимает драматургия. На школьной скамье сочиняет он свою первую пьесу «Одураченный наставник» (1856). Несколько позднее в Париже он инсценирует басню Лафонтена «Молочница и кувшин», пишет одноактный стихотворный водевиль «С волками жить, по-волчьи выть». Вскоре из-под его пера выходит маленькая прозаическая комедия «Дурнушка» (1865). Это первое попавшее на сцену сочинение Золя; правда, будучи поставлена в Марселе в 1867 году, «Дурнушка» выдержала всего три представления и была навсегда погребена в архивах автора. В том же 1867 году на сцене театра «Жимназ» в Париже поставлена инсценировка раннего романа Золя «Марсельские тайны», сделанная совместно с М. Ру.



Эмиль Золя

Середина 1860-х годов — время напряженных творческих исканий Золя. С 1864 года он выступает не только как писатель, но и как автор многих теоретических и критических статей, помещаемых в различных газетах («Общественное спасение», «Фигаро» и др.). Некоторые статьи 1860-х годов Золя объединяет в сборники. Таков, например, сборник «Мой салон» (1866), посвященный другу юности П. Сезанну.

Молодой Золя жадно впитывает все новейшие веяния. Особый интерес пробуждают в нем идеи О. Конта, получающие широкое распространение во Франции Второй империи. С начала 1860-х годов выходят книги, которые становятся для него источником мудрости и вдохновения. В 1862 году в Париже появляется перевод вскоре ставшей знаменитой работы Ч. Дарвина «Происхождение видов»; в 1865 году врач Клод Бернар выпускает книгу «Введение в экспериментальную медицину». Золя увлечен пози-

тивизмом; его привлекает пафос научных открытий, громадные успехи в области естественных наук и возможность найти адекватное биологическим закономерностям объяснение явлений общественного и морального ряда. Он склоняется перед авторитетом И. Тэна, уже известного к этому времени своими работами, особенно «Историей английской литературы» (1863), предисловие к которой окончательно закрепило за ним славу глашатая новых эстетических принципов. Молодой Золя, восхищенный мыслями Тэна, называет его выразителем духа эпохи, особо ценит суждения Тэна за принципиально новый, научный, как он говорит, подход к общественной и художественной жизни.

В середине 1860-х годов Золя, идущий по стопам Тэна и братьев Гонкур, становится поборником натуралистического направления. В 1870-е годы Золя, приступивший к созданию эпопеи «Ругон-Маккары» (20 томов, 1871—1893), продолжает публиковать многочисленные критические статьи. Когда в 1875 году ему был временно закрыт доступ во французские издательства, он использовал дружеские связи с русскими писателями и при непосредственном содействии И. С. Тургенева стал постоянным сотрудником либерального журнала «Вестник Европы», на страницах которого поместил шестьдесят четыре корреспонденции (1875—1881) — «Парижские письма», а также два романа: «Проступок аббата Муре» (1875) и «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876).

К началу 1880-х годов созданы основные эстетические и театрально-критические работы Золя. Теперь он собирает разрозненные статьи в сборники, которые публикует один за другим: «Экспериментальный роман» (1880), «Наши драматурги» (1881), «Натурализм в театре» (1881), «Литературные документы» (1881), «Кампания» (1882). Кроме названных сочинений очень значительны: предисловие Золя ко второму изданию романа «Тереза Ракен», предисловие к роману «Добыча», а также посвященные современному театру страницы романа «Нана».

К началу 1880-х годов относится и выступление так называемой «меданской группы», сплотившейся вокруг Золя. С середины 1870-х годов завязались дружеские отношения Золя с молодыми литераторами, разделявшими его эстетические воззрения. Маленький загородный домик Золя в Медане стал местом регулярных дружеских встреч. В 1880 году вышел в свет сборник рассказов «Меданские вечера», в который вошли новеллы Золя, Гюисманса, Алексиса, Энника. Здесь же появилась знаменитая «Пышка» Мопассана. Сборник этот был воспринят современниками как своего рода манифест натуралистической школы. «Натурализм,— пишет Анри Барбюс,— достиг господствующего положения к 1880 году и благодаря творческой мощи Золя сохра-

нял преобладающее положение, оказывая все возрастающее влияние на литературу в течение двенадцати или пятнадцати лет».

В деятельности Золя этого периода очень большое внимание отводится театру. Естественно, что взгляды Золя на театр неотделимы от его общеэстетических представлений, от его борьбы за новый метод в искусстве.

Увлеченный научными открытиями последних лет и глубоко неудовлетворенный всем тем, что происходит в театре, Золя зовет к перенесению в искусство метода научного экспериментального исследования. В статье «Прудон и Курбе» (1864) он, полемизируя с Прудоном, справедливо обвиняет его в грубо социологическом подходе к искусству, но при этом решительно отрицает возможность какой-либо связи художественного эксперимента с общественно-политической жизнью. Наука «только одна царит вечно. Она составляет главное, между тем как политика есть придаточное», — пишет Золя в эти годы. Задачу художника он видит в том, чтобы рисовать кусок действительности и делать это с максимальной научной добросовестностью. «Мы... испытываем потребность в точном анализе», — писал Золя, считая, что научный анализ должен породить новое искусство.

Золя всегда говорил о себе, о своих единомышленниках-натуралистах как о продолжателях национальных реалистических традиций — Дидро, Стендаля, бывшего «первым сыном Дидро», великого Бальзака, которому, по словам Золя, «принадлежит век и на которого должен равняться театр». А между тем искусство, за которое боролся Золя, хотя и было связано генетически с реализмом, качественно от него отличалось, так как выросло на иной идейной основе, иначе решало вопрос о соотношении с реальностью.

Противопоставляя свою эстетическую позицию искусству великих предшественников, Золя заявляет: «...природа и истина не нуждаются в драпировках, они должны быть представлены в своей наготе». В сборнике статей «Экспериментальный роман» Золя говорит об излишних «драпировках» у Стендаля; Золя не устраивает и «беспорядочная фантазия» Бальзака, его «необузданные вымыслы, стремление дать непомерно увеличенную личность». Так возникает глубоко принципиальное расхождение с Бальзаком, и это расхождение теоретически обосновано. Бальзак мыслил создание больших типических обобщений «путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров», предостерегал от копирования жизненных явлений и звал художника находить «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей, событий», или, как он его обозначал, «социальный двигатель». Не употребляя термина реализм, Бальзак сформулировал основной реалистический принцип искусства; Золя

много говорит о реализме, но фактически отказывается от величайшего завоевания реализма. Он ставит «задачу изучить не характеры, а темпераменты», свой научный метод он видит в том, чтобы шаг за шагом проследить в своих героях «глухое воздействие страстей, власть инстинкта». Уже в 1868 году Золя писал: «Я не хочу, как Бальзак, принимать решения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом. Я удовлетворюсь тем, что останусь ученым».

В программном сборнике статей «Натурализм в театре» Золя дает развернутое определение своей позиции: «В науке натурализм — это возвращение к опыту и анализу, это создание химии и физики, это точные методы, которые с конца последнего века обновили все наши знания; в истории — это разумное изучение фактов и людей, розыски источников, воскрешение обществ и их быта, в критике — это анализ темперамента писателя, воспроизведение эпохи, в которой он жил, — жизнь, заменяющая риторику; в литературе и особенно в романе — это постоянная компиляция человеческих документов». И хотя Золя-художник поднимается часто до больших обобщений, у Энгельса были все основания сказать, что Бальзака он считает «гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего...»¹. Потому и Плеханов, отдавая дань таланту Золя, резко выступает против натурализма. Он пишет: «Этот метод был теснейшим образом связан точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонность, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обуславливаются *общественными отношениями*».

Но при всей ограниченности натуралистической теории в конкретных исторических условиях 1870—1880-х годов эстетические взгляды Золя в целом и его театральная программа в частности, а также весь его богатый литературный опыт были огромным художественным завоеванием. Он расширил социальный диапазон искусства, по-новому, со всей беспощадностью, оказавшейся для него доступной уже после 1871 года, изобличил мир купли-продажи, впервые пристально взгляделся в человека, занятого тяжелым физическим трудом. Со всем пафосом ученого, исповедующего только веру в науку, он обрушился на клерикализм, вскрыв его философско-моральную несостоятельность и политическую реакционность. Задумав эпопею «Ругон-Маккары», как «биологическую и общественную историю одной семьи в эпоху Второй империи», Золя показал в ряде случаев взаимо-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 36.

действие этих двух факторов. Пристрастие к анализу биологической природы человека, увлеченное его подчас от реалистических обобщений, позволило ему в то же время найти новые выразительные средства, новый художественный язык, во многом обогативший последующее искусство.

Золя убежден в крайне тяжелом положении современного театра, который он характеризует как «погреб, лишенный воздуха и света». Театр, по словам Золя, «утерял все сильные свойства гения и спасается только благодаря ловким ремесленническим приемам». Упадок театра, его отставание от литературы, в частности, от громадных достижений реалистического романа очевиден не только Золя. Об этом же неоднократно говорят Гонкуры, которые приходят к пессимистическим выводам, так как полагают, что через каких-нибудь пятьдесят лет книга окончательно убьет театр. Золя соглашается с Эдмоном де Гонкур в оценке положения современного театра, но вывод делает иной. Он пишет: «В то время как де Гонкур предсказывает в близком будущем смерть больному, я утверждаю, что больной переживает просто кризис, что он подвергается эволюции, после которой он окажется более мощным и близким к действительности».

Центральная проблема, поднимаемая Золя в его театральнокритических статьях, это проблема репертуара. Как бы отступая от своих общезстетических высказываний, он рассматривает искусство не как «научный эксперимент», а как плод духовной жизни общества, в свою очередь могущий воздействовать на окружающий мир.

Все статьи Золя проникнуты чувством глубокой неудовлетворенности, которую порождает репертуар современного коммерческого театра. Золя резко полемизирует со стоящим на буржуазно-охранительных позициях критиком Сарсе, восхваляющим ту драматургию, что царит на французской сцене. Он говорит об ограниченном кругозоре французского театра, который неспособен освоить ни Шекспира, ни Шиллера, ни современную русскую драму, так как скован не только академическими традициями театра Французской Комедии, но и законами современной буржуазной драмы. Неоднократно в своих статьях Золя заговаривает о Скрибе, у которого «действующие лица вырезаны из картона» и который в своих пьесах ярко воплотил формулу, ставшую каноном французской драматургии второй половины XIX века. Золя беспощадно обрушивается на ремесленническую пьесу, на господствующее в театре «стереотипное клише» и приходит к горькому выводу: «сама литература изгнана из театра».

Анализируя современный репертуар, Золя особо оговаривает место романтической драмы. Для него несомненно, что искусство «находится в постоянном движении», что в своем развитии

оно «отражает фазы развития человеческого разума», который в свою очередь связан с объективными общественными обстоятельствами. Золя понимает, что романтическое движение в целом сыграло глубоко прогрессивную роль в борьбе с обветшалым классицизмом. «Начиная с XVIII века в недрах трагедии зарождается романтическая драма», которая «расчистила нам путь и провозгласила свободу искусства». Но теперь романтическая драма стала тормозом в развитии театра.

Особое место во всех своих работах Золя уделяет анализу творчества Гюго. Он охотно признает громадную роль, которую сыграла драматургия Гюго около 1830 года. Более того, Золя всячески подчеркивает заслуги Гюго в области поэзии, «он был и будет нашим величайшим лирическим поэтом», — не устает повторять Золя. Он отмечает, что Гюго, теоретик и драматург, проложил путь современному искусству. В то же время не удивительно, что Золя противопоставляет Гюго школе Бальзака — Стендаля и пишет: «Человеческая комедия» — выше всех «Отверженных». Драматургия Гюго при всех ее бесспорных поэтических достоинствах не может удовлетворить требованиям Золя. Об «Эрнани» он говорит, что «это драма, в которой поэт все принес в жертву эффекту... нагромоздил массу невероятностей», а в пьесе «Рюи Блаз» господствует «сценический лиризм, находящийся вне истины, вне здравого смысла».

Весьма прочное место в репертуаре французского театра, особенно крупнейшего национального театра Французской Комедии, занимает классицистская драматургия. В нападках на статичность, условность, декламационность классицистской трагедии Золя повторяет доводы, которые звучали во Франции уже в XVIII веке и которые затем пламенно отстаивал Гюго. Но Золя глубоко оригинален, когда обращает внимание на сходные черты в искусстве классицизма и романтизма. И дело не только в том, что он говорит об устаревшем, омертвевшем характере трагедии и романтической драмы. Гораздо существеннее то, что он подчеркивает роднящую метод и классицистов и романтиков склонность к обобщению, абстрагированию, пренебрежению индивидуализацией: «их персонажи — это уже не живые существа, но логически выведенные чувства, доводы, страсти». И те и другие исходят, по словам Золя, из ложной эстетической посылки — необходимости «преобразования и урезывания правды. Было принято за исходный принцип, что правда недостойна искусства; и вот из жизни пытаются извлечь какую-то сущность, какую-то поэзию, — под предлогом, что природу нужно прочистить и возвысить».

В этих определениях Золя проявляется некоторый схематизм; борясь за обновление театра, он в эти годы очень опасно

относится ко всякому «поэтическому вымыслу». При всем том он убежден, что современные драматурги могут и должны освоить лучшее в богатой национальной традиции. Золя восхищается яркими и острыми комедиями Мольера, мечтает о создании живой комедии, подобной «Жоржу Дандену» или «Мизантропу». «Как хорошо вернуться к Мольеру, когда берешь на себя такую трудную задачу, как защита истины и свободы в театре!»— восклицает Золя. Что до классицистской трагедии, то, осуждая ее «мертвую форму», «риторику, систему наперсников, бесконечных повествующих монологов», Золя предвосхищает Р. Роллана, когда зовет к большому героическому искусству, увлеченно пишет о патетике «Горация» Корнеля и «Ифигении» Расина, советует «позаимствовать у трагедии ее величавую простоту, углубленный психологический анализ и неприязнь к запутанной интриге».

Естественно, что в центре внимания Золя — поиски путей создания новой драматургии. Первое условие, выдвигаемое им,— обращение драматургов к современному жизненному материалу. Задача заключается в том, чтобы поднять драму до уровня романа, который превосходно научился рисовать современную жизнь. Золя не устает повторять: «Так возьмите же современную среду, поселите в ней живых людей,— тогда вы напишете прекрасные сочинения». В противовес художникам, видящим в современности лишь недостойную внимания грубую прозу, Золя утверждает: «... поэзия везде, во всем, больше еще в настоящем и реальном, чем в прошлом и абстракции». Так, внося новое в понимание поэзии, Золя провозглашает тезис, который ляжет в основу всех исканий реалистической драматургии конца XIX века.

Требование современности сочетается у Золя с общим его стремлением к демократизации драматургии. Он считает необходимым включить в круг внимания театра широкие слои народа. Он пишет: «Ни одна пьеса Ожье, Дюма и Сарду... не спускается до незначительных людей, носящих материи по 18 су за метр; таким образом, целая общественная область, большинство человеческих существ почти исключено из театра».

В такой постановке вопроса Золя переключается с Гонкурами, которые также звали к показу народа. Правда, Гонкуры ограничились сферой романа, не веря в возможность возрождения французского театра. Но суть не в том. Интерес к жизни социальных низов типичен для эстетики натурализма, теоретически обосновавшей право всех жизненных явлений на отображение в искусстве. Однако позиция Гонкуров принципиально отлична от демократизма Золя. Авторы «Жермини Ласерте» правдиво рассказали подлинную историю падения и трагической гибели служанки, которая, не имея «умственной опоры», оказывается во власти неумолимого инстинкта. Гонкуры теоретически

обосновали свое пристрастие к простому люду тем, что мужчина и женщина из народа, более близкие к природе и к первобытному состоянию, представляют собой простые и несложные создания, в то время как цивилизованных парижан «из общества» «нужно изучать годами, чтобы их раскусить, чтобы их познать, чтобы их поймать». Гонкуры, таким образом, видят в выходе из народа лишь удобный материал для анализа физиологической природы человека.

Совершенно иначе решает эти вопросы Золя. Автор «Западни», и «Жерминаля» хотя и остался далек от революционных выводов и не смог до конца усвоить уроки и законы классовой борьбы, но через всю жизнь пронес глубокую веру в народ и заботу о его судьбе. Отсюда и его эстетические призывы сделать героями современного искусства людей труда. «Только нашим рабочим и крестьянам свойственна простая и могучая осанка героев Гомера», — говорит он.

В борьбе за новый репертуар Золя улавливает те принципы, на которых должна строиться драматургия. Вторая половина XIX века — время возникновения новых жанровых форм, когда трагическое проникает в самые непривычные для него прозаические, обыденные сферы, когда рождаются такие драматургические формы, как трагическая бытовая драма, трагическая психологическая драма и другие. Золя выступает за это видовое и жанровое многообразие и в теоретических работах и в своей практике драматурга.

Но в рассуждениях Золя неизбежно возникает глубокое противоречие. Оно связано с центральной проблемой теории драмы — с проблемой драматического конфликта. Всей логикой своих убеждений Золя ратует за раскрытие в драме больших острых столкновений, за показ конфликта между человеком с могучей осанкой героев Гомера и убогой буржуазной действительностью. Но эта реалистическая тенденция вступает в неразрешимое противоречие с исходными натуралистическими положениями. Биологический фатум обязательно притупляет социальный конфликт. Для Золя характерно субъективное стремление к созданию значительной реалистической драмы и фактическая невозможность осуществить эту мечту. Следование натуралистическим принципам влечет за собой отказ от столкновения борющихся в драме сил, от той «сшибки», без которой Белинский не мыслил себе драматического произведения.

Выступая как теоретик драмы, Золя много внимания уделяет проблеме соотношения действия и характера. Его не устраивает царящая на французской сцене драматургия, в частности, и потому, что в ней преобладает внешнее действие, нарушается глубокая и обязательная, с его точки зрения, взаимосвязь характера

с действием. В центре внимания драматурга, по утверждению Золя, должен находиться человек. Необходимо, говорит он, «чтобы человек оставался центром, предметом, который хотел изобразить автор. Человек — вся сумма эффекта, в нем должен сосредоточиваться общий результат». Подходя к драме, как к литературному произведению прежде всего, Золя постоянно подчеркивает видовую и жанровую специфику ее: «Кто говорит о театре, тот говорит о действии,— это не подлежит сомнению. Однако действие не есть накопление приключений, наполняющих газетные фельетоны. Во всяком талантливом литературном произведении факты стремятся упроститься, изучение человека заменяет усложнение интриги, и это так же очевидно в театре, как и в романе».

Неотступно следя за практикой живого театра, видя основу его жизни в репертуаре, Золя в то же время прекрасно понимает, что спектакль складывается из ряда компонентов, каждый из коих должен соответствовать задуманной им реформе. Подхватывая мысли, высказанные еще Дидро, он стремится теоретически обосновать принципы, на которых должен строиться спектакль; Золя исходит из метода «точного анализа мест и людей» и, естественно, большое внимание уделяет декорационному искусству, призванному, как он говорит, воссоздать ту реальную среду, в которой «рождаются, живут и умирают действующие лица». И на этот раз Золя исторически подходит к затронутому вопросу. Он обращается к прошлому, отмечает, что театр XVII века, в котором «среда еще не идет в счет», а «герой всегда остается типом, никогда не анализируется как индивидуум», не знал точных декораций, так как «окружающую среду не считали способной оказывать какое-либо влияние на действие и действующих лиц». Но уже в XVIII веке и особенно в начале XIX века произошли большие сдвиги. «У нас были трагедии Вольтера,— пишет Золя,— где декорации уже играли роль; у нас были романтические драмы, придумавшие фантастические декорации и извлекавшие из них самые крупные эффекты», настала пора совершить коренную реформу, так как «в настоящее время точные декорации представляют результат мучающейся потребности в реальности». Разумеется, создание «точной декорации» необходимо лишь в тех случаях, когда герои «сотканы из плоти и костей и вносят с собой воздух, которым они дышат».

Размышления Золя о внешнем облике спектакля органично сливаются со всей системой его театрально-эстетических взглядов. Он говорит: «Среда должна определять персонаж. Когда материальная среда будет изучаться с этой точки зрения, когда она на театре будет производить такое же живое впечатление, как описание у Бальзака; когда зрителю, едва поднимется зана-

вес, будет достаточно посмотреть на место, где живут персонажи, чтобы получить первоначальное представление об их характерах и привычках,— тогда все поймут, какова важность точной декорации. Нет сомнения, что мы в эту сторону и движемся; среда, та самая среда, изучение которой преобразовало науку и литературу, неминуемо займет в театре значительное место. Здесь я возвращаюсь к проблеме метафизического человека, абстрактного трагического героя, который довольствовался тремя стенами, тогда как физиологический человек наших современных пьес все более настоятельно требует того, чтобы его характер был определен декорацией, иначе говоря — средой, продуктом которой он является».

Весьма примечательно, однако, что именно Золя, так страстно ратующий за воссоздание на сцене точной среды, окружающей человека, предостерегает от механического копирования жизни и, как бы предвидя крайности натуралистической театральной практики, говорит: «Совершенно точное воспроизведение природы невозможно на сцене». И добавляет: «Было бы нелепо думать, что станет возможным переносить настоящую природу на подмостки, ставить настоящие деревья, настоящие дома, освещенные настоящим солнцем. Раз условности обязательны, нужно согласиться на более или менее совершенные иллюзии, заменяющие реальность». Для Золя важно лишь, чтобы сохранение театральных условностей не помешало новому методу точного воспроизведения на сцене жизненной правды.

В решении вопроса о внешнем оформлении спектакля важен для Золя и вопрос о театральном костюме. «Я не устану повторять... — пишет он, — что в театре все взаимно связано. Правда костюмов невозможна без правды декораций, манеры чтения, наконец, самих пьес. Все движется в одном и том же направлении, по натуралистическому пути». Золя с благодарностью вспоминает великих мастеров сцены Клерон, Лекена, Тальма и других, так много сделавших в свое время для становления исторически точного театрального костюма. Но большинство современных актеров, особенно актрис, нарушает элементарную сценическую правду. Многие актеры, поняв, что среда диктует выбор костюма, «стали при выборе среды отдавать предпочтение той, где допускается роскошь». Эта страсть к красивым туалетам вызывает негодование Золя, настаивающего на том, что театр призван рисовать грубую правду жизни, показывать не только роскошь, но и нищету, не только бальные костюмы, но и лохмотья.

Золя не заговаривает об искусстве режиссуры. Но все его суждения свидетельствуют о том, что он не мыслит спектакля вне единого целостного решения. Это весьма симптоматично. Время, когда Золя создавал свои театрально-критические работы,

есть время формирования молодого режиссерского искусства, которое очень скоро получит широкое развитие и во Франции и в других странах Европы. Он улавливает эти нарастающие тенденции и своими статьями во многом подготавливает расцвет театральной режиссуры.

Очень большое внимание Золя уделяет актеру. Он глубоко неудовлетворен современным актерским искусством, решительно ополчается на консерваторию, в стенах которой готовили актеров по раз навсегда принятым условным нормам.

Особенно прочно держались условности на сцене театра Французской Комедии, академические традиции которого, по мнению Золя, стали тормозом для дальнейшего развития сценического искусства. В своих критических замечаниях Золя касается деятельности крупнейших мастеров сцены Франции, которые раздражают его фальшивой неестественностью, постоянной погоней за эффектным жестом и позой, неоправданным поворотом «лицом к публике», следованием мертвым традициям напевной декламации. Даже такой большой мастер сцены, как Муне-Сюлли, не может его удовлетворить. Он говорит, что Муне-Сюлли, обладая огромным личным талантом, отстает от жизни и не отвечает своим творчеством новейшим исканиям. «Для нашего слуха речь его слишком отрывиста и слишком неистова. Его певучий голос вызывает у нас недоумение; когда он вращает глазами и скалит белые зубы, мы это воспринимаем как преувеличение».

Исключением Золя считает Сару Бернар, в груди которой, по его словам, «горит современное пламя». Но и эта большая актриса не отвечает до конца новаторским исканиям Золя. «Я хотел бы увидеть ее в роли очень современной и очень живой женщины, вскормленной парижской почвой». Это, полагал он, помогло бы актрисе освободиться от замораживающих ее талант условностей. Из современных ему французских артистов Золя выделяет рано умершую Эме Декле. Золя был глубоко прав, когда с огорчением говорил о том, что плеяда больших мастеров современной французской сцены осталась в стороне от тех бурных новаторских исканий, которые переживал театр. «Этим актерам чужд интерес к современному литературному движению. Они не годятся для создаваемых ныне произведений. Одним словом, наше натуралистическое движение еще не имеет своих Фредериков-Леметров и своих Дорваль».

Золя писал эти строки в 1881 году. Через несколько лет появятся во Франции театральные деятели, близкие ему по духу. Прежде всего это Антуан и актеры его театра. Но их выступления относятся к концу 1880-х—началу 1890-х годов, когда сам Золя уже вступит на путь новых художественных поисков.

Воплощение своей мечты об актере, переживающем, а не играющем, Золя суждено было увидеть в искусстве великого итальянского трагика Т. Сальвини. В рецензиях на гастроль итальянской труппы в Париже Золя отмечает непривычную для французской сцены естественность, простоту, слаженность ансамбля. Что до Сальвини, то Золя, оговаривая невысокие литературные качества и мелодраматизм пьесы Джакомоети «Гражданская смерть», восторженно пишет о Сальвини в роли беглого каторжника: «Актер захватил меня целиком, я был потрясен. Я почувствовал в нем человека, живое существо, обуреваемое теми же страстями, что и я». Золя указывает на то, что манера исполнения Сальвини отличается чувством меры, утонченностью анализа, простотой и, главное, правдой, глубокой правдой и естественностью.

Итак, натуралистическая театральная теория Золя окончательно сложилась к началу 1880-х годов. Она оказала громадное воздействие на развитие театра конца XIX века. Следы этого воздействия многообразны и выходят далеко за пределы Франции.

Для театральной жизни Франции важны были не только теоретические работы Золя, не только многочисленные его театрально-критические статьи, но и его драматургия, хотя она и занимает весьма скромное место, особенно при сопоставлении с романами, принесшими ему мировую известность.

Первым значительным созданием Золя в области драматургии явилась его пьеса «Мадлен» (1865), вскоре послужившая автору основой для одного из его ранних натуралистических романов «Мадлен Фера». Пьеса не была опубликована, затерялась в бумагах Золя и попала ему на глаза много лет спустя; тогда она и была предложена Антуану, который поставил ее в Свободном театре 3 мая 1889 года.

Пьеса эта весьма примечательна. Она построена на материале современной повседневной жизни. Действие разворачивается в маленьком провинциальном городке, в скромном уютном домике молодого врача Франциска Юбера. С самого начала возникает в драме ощущение тревоги. Уютно в маленькой гостиной Юберов, где возле колыбели со спящим младенцем собрались добродушная мать Юбера, его молодая жена Мадлен и старая верная служанка Вероника. За окном тревожно свистит ветер. По мере развития действия порывы ветра усиливаются, предвещая неумолимость трагической развязки. В центре внимания Золя — печальная судьба вчерашней парижской грешницы Мадлен, которая, став год назад женой Франциска, порвала со своим прошлым и чувствует себя сегодня счастливой женой и матерью. В драме приходят в столкновение непримиримые силы: ложная аскетическая доктрина, вырастающая на основе предрассудков, и жи-

вая вера в право человека на счастье во всех его простых и земных проявлениях. Носительницами конфликта становятся Мадлен и Вероника. Старая служанка религиозна и нетерпима, сурова и резка. Это она в первой сцене, читая вслух Библию, отказывает в прощении библейской грешнице Магдалине, это она в финале фанатично осуждает современную раскаявшуюся грешницу Мадлен. Но Вероника в пьесе не одинока. Ласковая г-жа Юбер вся во власти предрассудков, и только неведением объясняется ее теплое отношение к жене сына. Узнав об ее прошлом, г-жа Юбер наносит Мадлен последний удар — уезжает, увозя с собой ребенка. Те же условности и предрассудки присущи Жаку Готье, бывшему возлюбленному Мадлен, который своим приездом невольно нарушил семейную идиллию. Логика у всех этих людей одна — Мадлен пограла привычные нормы поведения. Против нее ополчается весь окружающий мир. Есть один человек, сохраняющий до конца любовь к Мадлен. Это Франциск, но и он не может противостоять окружающим. Единственное, что он предлагает жене,— принять яд вместе с ней. От этого решительно отказывается Мадлен. Драма кончается самоубийством героини. В этой ранней пьесе Золя ставит большую этическую проблему и резко осуждает жестокость религиозной и обывательской морали. Уже это отличает пьесу от царящей на сцене, сглаживающей все острые углы драматургии. В пьесе проявляется неопытность Золя-драматурга. Она сказывается в мелодраматизме некоторых сцен (например, сцена в гостинице, куда попадают Мадлен и Франциск, тщетно пытающиеся убежать от своей судьбы) и в некоторых наивных приемах Золя (например, символическое звучание имени героини, подкрепленное цитатами из Библии). Но все это не может заслонить весьма плодотворных драматических исканий Золя. «Мадлен» — первая драма, в которой автор при помощи ремарок восстанавливает реальную обстановку, нагнетает действие, создавая ощущение непреодолимости и обреченности. Тщательно выписаны или оговорены в тексте детали, необходимые Золя. Привлекает в пьесе живой, трепетный диалог. Эта драма, во многом еще несовершенная, является подступом к самой значительной пьесе Золя — «Терезе Ракен».

В 1867 году Золя опубликовал роман «Тереза Ракен» — ярчайший образец натуралистической литературы. Книга была навеяна романом Э. и Ж. Гонкуров «Жермини Ласерте» (1864). Она встретила резкий отпор официальной критики, но удостоилась похвалы И. Тэна и братьев Гонкур. Предисловие Золя ко второму изданию романа стало важнейшим манифестом натуралистической школы. А в 1873 году Золя переработал «Терезу Ракен» в драму и напечатал ее с предисловием, в котором провозгласил

основные положения своей театральной теории. Он прекрасно понимал, что законы романа и драмы различны, и все же взялся за переделку романа, объясняя это так: «Мне казалось, что «Тереза Ракен» содержит столь превосходный для драмы сюжет, что можно рискнуть осуществить на сцене попытку, о которой я порой мечтал. Я нашел здесь среду, которую искал, героев, которые меня полностью устраивали».

Золя привлекла возможность создания драмы нового типа, в которой действие заключается «во внутренней борьбе действующих лиц» и определяется не внешними событиями, а логикой «ощущений и чувствований». И он фактически создает на основе романа совершенно самостоятельное драматическое произведение.

В пьесе Золя сводит до минимума внешнее действие, но значительное внимание уделяет воссозданию бытовой обстановки. Драма открывается непривычно развернутой ремаркой, подробно описывающей большую комнату, служащую одновременно столовой и спальней, в скромной, расположенной над лавкой квартире г-жи Ракен. Золя сразу вводит нас в затхлую атмосферу уныло-однообразного существования семьи Ракен. Единственное событие — убийство Лораном мужа Терезы Камилла Ракен — происходит между первым и вторым действием. Незаметно проходит год, убогое существование героев продолжается. Первый акт заканчивается тем, что Ракены и их друзья, собравшись вместе в очередной четверг, увлеченно играют в домино. Второй акт открывается сценой, в которой те же действующие лица в той же комнате продолжают игру. Нет только утонувшего Камилла. Золя всячески стремится подчеркнуть, что внешне ничто не меняется.

С самого начала возникает мотив вопиющего раздвоения в жизни героев. Нарушая унылый замедленный ритм действия, Золя вводит в первом акте сцену бурного, страстного объяснения в любви случайно оставшихся наедине Лорана и Терезы Ракен, а затем все опять входит в привычную колею. Кажущийся мирным финал первого акта таит бурю, так как любовники уже принимают решение уничтожить Камилла. Это раздвоение непрерывно нарастает. Во втором акте тот же благопристойный буржуазный мирок. Контраст внешнего и внутреннего углубляется. Ласковое внимание г-жи Ракен к убийце ее сына Лорану, сочувствие друзей горю молодой вдовы, испытывающей на самом деле лишь радостное облегчение, усиливают эмоциональное напряжение драмы. Высшей точки этот контраст достигает в третьем акте, когда в убранную розами благоухающую спальню вводят молодоженов — Терезу и Лорана. Идиллическое начало акта резко контрастирует с его финалом — мучимые

раскаянием убийцы обличают друг друга, а случайно услышавшая их разговор старая г-жа Ракен, впервые поняв истину, падает на пол, пораженная параличом. И, наконец, мрачный четвертый акт, в котором после ряда мучительных для преступников сцен наступает неминуемая трагическая развязка: терзаемые муками совести, преследуемые неотрывно устремленным на них ненавидящим взглядом парализованной старухи, Тереза и Лоран кончают самоубийством.

В драме сохраняется внешняя статичность, она усиливается нарочитым повтором отдельных ситуаций, реплик и т. п. Золя настаивает на соблюдении единства места, но одна и та же декорация предстает в непрерывном изменении. В начале первого акта через окно, упирающееся в голую стену, проникает отраженный дневной свет, к концу акта в комнате темнеет. И так на протяжении всей драмы меняется световая гамма. Меняется и облик всех предметов, находящихся на сцене. Благодаря такому построению драмы Золя удается не только воспроизвести детали быта и обстановки, но и передать атмосферу непрерывно нарастающего напряжения, которое разрешается в финале катастрофой.

Золя, задумавший в романе, а затем и в драме «Тереза Ракен» воплотить свой экспериментальный метод, говорил, что его интересует лишь физиологическая природа человека. «Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим нервам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти. Тереза и Лоран — животные в облике человека, вот и все... Любовь двух моих героев — это всего лишь удовлетворение потребности; убийство, совершенное ими, — следствие их прелюбодеяния». И Золя удается проследить, как Тереза и Лоран, оказавшись во власти биологических сил, неминуемо гибнут. Однако судьбу героев Золя определяет не только это.

Уже в романе звучало беспощадное осуждение автором затхлого мира лавочницы Ракен. Но в развернутых описаниях детально прослеживались не столько социальные, сколько физиологические истоки поступков и чувствований действующих лиц. Создавая драму, Золя, естественно, вынужден был заменить повествовательное изображение непосредственным показом действий героев. Сама природа драматургии, которую он очень чутко улавливает, диктует ему свои законы. И Золя так живо воссоздает гнетущую атмосферу мелкобуржуазного обывательского мирка, так выразительно показывает самоуверенную тупость и надменность буржуа Камилла, ограниченность и самодовольство бывшего полицейского комиссара Мишо и старого чиновника

Гриве, что неизбежно вызывает сочувствие к Терезе, заживо погребенной в лавке Ракегов. В драму врывается резко критическая разоблачительная интонация, и становятся понятными гневные упреки охранительной критики, нападавшей на создание Золя.

В пьесу, написанную уже в период работы над «Ругом-Маккарами», проникают новые, по сравнению с романом, созданным в 1867 году, мотивы. Существенно, например, изменение, которое претерпевает один из второстепенных образов романа. Это образ крошечной, болезненной, с дряблым лицом Сюзанны. Из унылого создания, жены мелкого служащего Оливье в романе, в драме она превращается в молодую цветущую девушку, племянницу старого Мишо. Сюзанна противостоит гнетущей скуке окружающего и грязным страстям, овладевшим Терезой. Золя немного иронизирует над недалекой Сюзанной, живущей в мире несбыточных сказочных грез. Но образ этот необходим в драме для того, чтобы резче подчеркнуть разрыв между мечтой и реальностью. А там, где появляется мечта, не может господствовать одна лишь биологическая фатальность и оживает вера в человека.

Братья Гонкур в «Жермини Ласерте» рисовали «клинический анализ любви», сводя само понятие любви к инстинкту и делая это темой романа. Золя тоже толкует любовь как выражение инстинкта, но занят он при этом анализом угрызений совести. И крушение личности, преступившей законы человечности, которое со всей натуралистической скрупулезностью прослеживает Золя, нарисовано им как растаптывание человеческого в человеке. Это уже не просто физиологическая, но прежде всего моральная проблема. Моральное возмездие, постигающее и впечатлительную, нервно возбудимую Терезу и грубо чувственного Лорана, глубоко гуманистично. В таком повороте темы — залог создания Золя лучших его произведений и образов — прачки Жервезы («Западня»), шахтерки Катерины («Жерминаль») и машиниста Жака («Человек-зверь»).

«Терезой Ракег» Золя открыл новую страницу в истории французской драматургии. Обыденная среда, подчеркнута прозаическая повседневность, отсутствие нарочитых сценических эффектов, тщательно оговоренные и обыгранные бытовые и психологические детали, живой, точный, но нарочито приземленный язык — все это само по себе звучало подлинно новаторски. Но, быть может, самым значительным завоеванием Золя было нащупывание глубинного плана, который внешне никак в драме не обозначен, но, по существу, является определяющим в развитии действия. Наличие этого второго плана позволило Золя подняться над частностями быта и насытить драму большой проблематикой.

Есть закономерность в том, что «Тереза Ракен» оказалась единственной в своем роде драматургической пробой Золя. Большой художник, он не мог не уловить того, что прямолинейное следование позитивистским принципам угрожало самой природе драматургии. Золя в начале 1870-х годов не мог преодолеть рамки натуралистической эстетики и вскрыть социальные закономерности повседневного бытия. В дальнейших своих драматических произведениях он отошел от намеченного пути, надеясь найти опору в классических традициях. А между тем именно в «Терезе Ракен», которую Антуан назвал подлинно современной трагедией, Золя уловил тот особый драматургический язык, который подхватили создатели новой литературной реалистической драмы конца XIX — начала XX века.

«Тереза Ракен» была поставлена в 1873 году на сцене театра Ренессанс, но выдержала всего лишь девять представлений. «Те, кто присутствовал на премьере, были захвачены этой потрясающей драмой,— писал в 1881 году Мопассан,— быть может, произведенный ею слишком сильный эффект помешал публике до конца разобраться в пьесе. Ее неоднократно пытались возобновить, но полного успеха так и не добились». В 1892 году драма была заново поставлена в театре Водевиль, а затем обошла все театры Франции. К этой пьесе Золя обратились в поисках нового современного репертуара «свободные театры» Англии и Германии. Роль Терезы Ракен принесла известность великой итальянской актрисе Элеоноре Дузе. На сцене театра Французской Комедии «Тереза Ракен», уже широко известная в Европе, была поставлена к десятилетию со дня смерти Золя, в 1912 году.

В России пьеса появилась в журнале «Дело» в 1874 году под названием «Муки совести», но попала под цензурный запрет. Лишь пять лет спустя ее сыграла французская труппа в Петербурге в Михайловском театре. В 1897 году там же спектакль был возобновлен. В 1921 году «Тереза Ракен» была поставлена на русском языке в театре Корша с участием М. М. Блюменталь-Таминой, М. А. Токаревой и В. О. Топоркова.

В 1874 году Золя опубликовал новую пьесу «Наследники Рабурдена». Поставленная в том же году в Париже в театре Кюни, комедия подверглась ожесточенным нападкам буржуазной критики. Впоследствии театры многократно обращались к этой пьесе Золя. Она сохранилась в репертуаре европейского, в том числе и советского театра, до настоящего времени.

Золя постоянно восхищается комедийно-фарсовой традицией, зовет следовать великим мастерам прошлого — Аристофану, Шекспиру, Мольеру — и с горечью говорит: «Я хорошо знаю, что в наши дни этих гениев освистали бы, если бы в один прекрасный вечер они появились на одной из наших парижских сцен».

Он охотно признается, что многое почерпнул из комедий Мольера.

В основу комедии Золя положил заимствованную из «Вольпоне» Бена Джонсона историю «группы наследников, ожидающих вскрытия завещания». Но эту ситуацию он перенес в современную Францию, нарисовал нравы маленького провинциального городка Санлис. Свободно обращаясь с первоисточником, Золя сделал своих героев самыми обыкновенными людьми. Центральный герой — бездумно добродушный шестидесятилетний Рабурден ничем не напоминает вымогателя и хищника Вольпоне, да и никто из персонажей Золя не совершает никаких насилий и преступлений. Основной мотив комедии — погоня за богатством. Все наследники с нетерпением ожидают смерти «нежно любимого дядюшки». Возникает галерея метко схваченных характеров: дряхлый восьмидесятилетний Шапюзо, мечтающий пережить своего бывшего компаньона, равнодушный ко всему, кроме денег, доктор Мург, охотно снабжающий здорового Рабурдена лекарствами, легкомысленная г-жа Россар, думающая только о туалетах, г-жа Фике, занятая различными сделками и спекуляциями и твердо верящая, что скорая смерть дядюшки позволит ей выдать замуж дочь Эжени. Все действие строится на возне персонажей вокруг наследства, которого нет, так как сейф, стоящий в комнате на самом видном месте, давно пуст. Но когда действие достигает в третьем акте кульминации и всем становится ясно, что рассчитывать на наследство не приходится, ничто не меняется. Напрасно Рабурден огорчается, никто из его наследников не рискнет рассказать в городе о происшедшем. Прозорливая Шарлотта утешает крестного: «Подумайте сами, что станет с вашими наследниками, если они не будут наследниками Рабурдена... Весь город будет показывать на них пальцами, никто не станет раскланиваться с ними, никто не окажет им уважения, не предоставит кредита. Поймите: их общественное положение только в том и состоит, что они — ваши наследники. Не захотят же они сами пустить себя по миру!»

И Шарлотта права. Один за другим возвращаются наследники в дом Рабурдена, чтобы теперь уже открыто участвовать в комедии обмана.

Так Золя рисует мир пошлости, господство мелкого стяжательства и бесчеловечности. Все симпатии автора на стороне деревенской девушки Шарлотты, крестницы Рабурдена, которая насквозь видит наследников и ловко движет интригой. Ей удается вернуть растраченное Рабурденом приданое и обеспечить свой брак с простоватым, но честным Домиником. Образ Шарлотты, созданный в традиции мольеровских служанок, вносит свет и радость в этот убогий, уродливый мир.

При всей шутиливой легкости комедия Золя затрагивает типические проблемы, и не случайно критика обвиняла Золя в клевете на современную реакционную действительность. На этот раз Золя пытался обновить драматургию, следуя лучшим реалистическим заветам французского искусства, и добился успеха.

Создавая затем трехактную комедию «Бутон розы» (1878), Золя заимствовал сюжет из «Озорных рассказов» Бальзака и говорил, что «Бутон розы» — легкий фарс, небольшое «развлечение между двумя значительными работами» (имеются в виду романы «Западня», 1877, и «Страница любви», 1878). Несмотря на это, Золя искренне огорчился, когда поставленная в Пале-Рояле в 1879 году пьеса была освистана.

Как всегда, Золя обращается к современности. Действие разворачивается в провинциальной гостинице, принадлежащей двум друзьям — Брошару и убежденному старому холостяку Рибелье. Брошар вынужден в день своей свадьбы покинуть молодую жену Валентину и уехать для срочных закупок на ярмарку. Охранять честь жены и следить за ее поведением он поручает Рибелье. Валентина, отстаивая свое достоинство, решает проучить мужа. Дочь офицера, выросшая в военной среде, она договаривается со своими друзьями-офицерами и дразнит приставленного к ней Рибелье. Возникает цепь забавных комических положений. В финале вернувшийся из поездки Брошар переживает приступ ревности, но затем понимает свою неправоту. Все симпатии автора на стороне Валентины, которой удается проучить мужа. Комедия привлекает правдивыми зарисовками нравов, легкостью, живым, остроумным диалогом. Она не столь уж безобидна, как может показаться на первый взгляд. Отдельные сцены и реплики звучат остросатирически. Брошар, отстаивающий принцип «дела превыше всего!», терпит поражение.

На этом, собственно, заканчивается деятельность Золя-драматурга. Однако для французского театра большое значение имеет не только драматургия Золя, но и многочисленные инсценировки его романов. Сам Золя весьма осторожно относится к инсценировке как таковой. В сборнике «Наши драматургии» он говорит: «Опасно переделывать роман в драму. Драма должна создаваться из материала, подходящего для этого жанра. Создавать же ее из кусочков романа — значит заранее делать ее банальной и нежизнеспособной».

Показательно, что Золя лишь однажды взялся за создание инсценировки. Вызвано это было желанием видеть Сару Бернар в современной роли. В 1880 году он решил превратить в драму один из ранних своих романов «Добыча» (1871). Так родилась пьеса «Рене». Золя вспоминал впоследствии: «Без Сары Бернар я, вероятно, никогда не написал бы этой пьесы... она видела

в образе Рене великолепную, очень ей подходящую роль». Но актриса уехала на гастроли, а по возвращении не рискнула взяться за эту работу. Золя долго пытался добиться постановки «Рене». Когда же пьеса в 1887 году была поставлена в театре Водевиль, то провалилась. «Рене» не может идти ни в какое сравнение с «Терезой Ракен» — это типичная инсценировка, очень невыгодно отличающаяся от первоисточника. Резко обличительный роман, в котором затронуты острые жизненные конфликты, превратился в пятиактную мелодраму, завершающуюся картиной гибели героини. Следуя своим принципам, Золя строит действие на одной сюжетной линии. Но на этот раз все сводится к адюльтеру, да еще с оттенком кровосмешения. История любви Рене и ее пасынка Макса вызывала ассоциацию с образом классической Федры Расина, но не поднималась до его трагической мощи. Золя вынужден был признать слабость пьесы.

Все остальные инсценировки создавались помимо Золя, в лучшем случае, с его безмолвного согласия. И все-таки именно благодаря Золя французский театр впервые получил новую острую проблематику, нового демократического героя, ту непривычную среду и подлинность жизненного материала, за которые сражался автор «Натурализма в театре». Если не считать ранней инсценировки романа «Марсельские тайны» (1867), то можно увидеть, что романы Золя проникают на сцену в момент расцвета натуралистического направления в театре и во многом способствуют укреплению его позиций. Большинство инсценировок идет на сцене театров бульваров, привыкших к весьма посредственному репертуару, поставляемому ловкими сочинителями. Каждый же спектакль, сделанный по роману Золя, превращается в громкое событие духовной жизни Франции.

В 1879 году на сцене Амбигю-Комик появляется «Западня», вызвавшая невероятный скандал уже при публикации романа (1877). Золя двойственно отнесся к инсценировке В. Бюснака и О. Гастино. Его огорчило превращение героев в «мелодраматических злодеев», отсутствие драматургической стройности, выдвижение на первый план любовной интриги между Лантье, Жервезой и Виржини и, наконец, финал, в котором на сцене оставались три трупа. Но вместе с тем Золя радовался появлению на подмостках «грубой прозы жизни», приветствовал новые пути сценического решения спектакля, отвечавшие его собственным теоретическим принципам. Буржуазный зритель и пресса были шокированы. Сарсе в своих статьях негодовал. Но спектакль прошел триста раз и был возобновлен в 1885 и 1893 годах.

Громадный успех «Западни» закрепил интерес театра к романам Золя. Резкими нападками, обвинениями в непристойности и грязи встретила буржуазная критика «Нана» в инсценировке

В. Бюснака на сцене театра Амбигю (1881). И на этот раз роман многое утратил при инсценировке. Но премьера прошла с громадным успехом. За четыре месяца состоялось сто спектаклей. А. В. Луначарский, видевший этот спектакль в 1912 году, подчеркнул интерес и любовь к нему со стороны демократического зрителя Парижа. Вскоре появляются новые инсценировки — ставится «Кипящий горшок» (инсценировка В. Бюснака, театр Амбигю, 1883), а затем — «Чрево Парижа» (инсценировка В. Бюснака, Театр-де-Пари, 1887). Закономерен интерес к Золя со стороны Антуана, жадно вчитывавшегося в строки статей своего учителя. Свободный театр Антуана в состав своего первого спектакля, состоявшегося 30 марта 1887 года, включает «Жака Дамура» Золя (инсценировка новеллы сделана Л. Энником); 23 декабря 1887 года здесь ставится инсценированная Сеаром новелла «Все для чести». Много лет спустя в Театре Антуана была поставлена «Земля» (инсценировка Ш. Юго и Р. де Сент Арроман, 1902).

Значительным событием театральной жизни Франции стало появление в 1888 году на сцене театра Шатле инсценировки Бюснака по роману Золя «Жерминаль». Цензура запретила спектакль. Золя энергично боролся за снятие запрета и добился успеха. Инсценировка Бюснака была значительно слабее романа. Антуан негодовал, что Золя позволяет так плохо переделывать свои творения. Но Золя был глубоко удовлетворен, что на французскую сцену проникли наконец те герои, та простая реальная жизнь, о которых он так долго и упорно мечтал. В начале 1890-х годов попадает на сцену театра Одеон «Страница любви» (инсценировка Э. Золя и Ш. Самсона, 1893) и др. Единственной не попавшей на сцену была переработка романа «Человек-зверь» (инсценировка В. Бюснака).

Таким образом, творчество Золя-романиста приобрело для театра колоссальное значение. У Антуана были все основания сказать, что именно благодаря Золя театр завоевал право постановки пьес на любую тему, право выводить на сцену рабочих, крестьян, солдат — эту многоголосую, великолепную толпу.

Последний период работы Золя характерен прежде всего необычайной активизацией его общественной и публицистической деятельности. Дело Дрейфуса, расколовшее всю мыслящую Францию на два непримиримых лагеря, сделало Золя подлинной «совестью Европы». Именно в эти годы вырос Золя-публицист. В 1898 году он выступил со статьями, которые были объединены в сборник «Истина шествует» (1901). Особенно взволновало современников письмо Золя к президенту республики Фору, опубликованное 13 января 1898 года в газете «Заря» под заголовком «Я обвиняю». «Его смелая речь пробудила Францию», — говорил

Анатоль Франс. Начался судебный процесс над Золя. Лишенный звания кавалера Почетного легиона, которое было ему присвоено в 1888 году, приговоренный к тюремному заключению, он уехал в Англию, где продолжал борьбу («Письма к Франции»). Вернулся Золя на родину в июне 1899 года и до конца своих дней страстно обличал французскую военщину и клерикализм.

В эту пору грандиозного гражданского и нравственного взлета Золя по-прежнему чутко реагирует на все явления искусства, по-прежнему его волнуют судьбы театра. Наиболее полно взгляды Золя выразились в ряде статей, в частности, объединенных в сборник «Новая кампания» (1896). Он находит теперь нового противника и в сборнике «К молодежи» прежде всего обрушивается на все виды мистицизма и оккультизма, получившие столь широкое распространение на рубеже веков. Непримиимо враждебно относится Золя к различным проявлениям эстетства.

Золя освобождается из плена позитивистских представлений, выступает с резкой критикой охранительной позиции И. Тэна. Его отпугивает не только «сатанизм» декадентов, но и бескрылые произведения эпигонов натуралистической школы.

Параллельно творческим исканиям в области романа (трилогия «Три города» и незавершенная тетралогия «Четыре Евангелия») Золя и в драматургии пытается нащупать новые пути. Он чувствует, что натуралистический театр—это пройденный этап, отказывается от им самим узаконенной на сцене грубой прозы жизни и, мечтая о создании высокопоэтического театра, пишет цикл аллегорических драм. Таковы построенные на библейском и легендарно-фантастическом материале пьесы: «Мессидор» (1897), «Ураган» (1901), опубликованные уже после смерти автора «Дитя-король», «Виолен», «Сильванир, или Париж, охваченный любовью» и др. Аллегоризм, абстрагированность образов, лироэпическая стихия этих поздних опытов Золя может вызвать ассоциацию с расцветшей в это время символистской драматургией. Однако такое впечатление обманчиво и строится лишь на чисто внешних признаках.

В предисловии к роману «Труд» (1901) Золя писал: «Естественный вывод из всего моего творчества: после длительного обсуждения действительности, проникновение в будущее; все это в лирических тонах, моя любовь к силе и здоровью, плодovitости и труду, жажда истины и справедливости, которые восторжествуют». В написанных ритмической прозой пьесах Золя воплощает свою глубокую веру в жизнь, в торжество справедливости, воспеваает труд и красоту человека и решительно противопоставляет свою позднюю поэтически-приподнятую драматургию искусству декаданта. Золя не предназначал эти драмы для театра. Однако некоторые из них попали на сцену. А. Брюно,

талантливый ученик Ж. Массне и страстный почитатель Золя, использовал их как либретто для своих опер. В театре Опера был поставлен «Мессидор» (1897), на сцене театра Комической Оперы появились «Ураган» (1901), «Дитя-король» (1905). Кроме того, Брюно создал на материале произведений Золя еще ряд опер: «Мечта» (1891), «Осада мельницы» (1893), «Ошибка аббата Муре» (1907), «Четыре дня» (1916).

Незадолго до смерти Золя задумал цикл драм «Франция в пути», в котором хотел столкнуть в непримиримом конфликте большие социальные силы, проследить ход исторического развития. В эти годы Золя мечтает о создании народного театра. Последний драматургический замысел Золя свидетельствует о его сближении с театрально-эстетической программой нового поколения художников, нашедших в Роллане своего наиболее яркого выразителя.

Золя скончался, отравившись угарным газом, поздней осенью 1902 года и не успел довести до конца свои новые искания.

Творчество Золя оставило неизгладимый след в истории театра. Его боевой дух, непрерывное устремление вперед, отказ от всяких компромиссов и негибкая вера в человека делают жизненными для последующих поколений многие принципы, разработанные Золя. Это и позволило Анри Барбюсу сказать о Золя: «Надо ставить эту великую тень не позади нас, но перед собой и использовать ее в духе просвещения людей, коллективных требований и драматического прогресса, который изменит лицо мира,— повернуть ее не к XIX веку, но к XX и будущим векам, вечно навстречу юности».

ФЛОБЕР

В театральной деятельности Золя нашли наиболее яркое выражение новаторские устремления художников, стремившихся сблизить театр с действительностью. Но он не остался одиноким. После Парижской коммуны во французском театре появляется группа драматургов, которые самостоятельно или под влиянием Золя стремились обогатить драматургию опытом романа, создать драму, поднимающую большие темы современности, построенную на конфликтах, отражающих состояние общественной жизни Третьей республики.

Одним из первых стал на путь поисков драматургии нового типа Гюстав Флобер (1821—1880). Великий романист с юности любил театр, увлекался Аристофаном, Шекспиром, Мольером, Бомарше, старинным народным фарсом, феерией. Флобер решительно не принимал современного ему буржуазного театра, называя его «школой деморализации», воплощением мещанства.

Как ни мало работал Флобер в области драматургии, каждая пьеса, созданная им, противопоставлена театру его времени и является как бы программным документом реализма.

Еще в годы Второй империи он написал феерию «Замок сердец» (1862) — пьесу, в которой сказочная история о злых гномах, пожирающих человеческие сердца, насыщена остросовременным, реальным содержанием. Флобер строит сюжет так, чтобы его герои — юноша и девушка, чистая любовь которых должна спасти людей, — столкнулись со всеми «соблазнами» буржуазного мира. Заключенная в пьесе злая сатира на мещанство, обличение собственничества, бессердечия, душевного убожества буржуазии привели к тому, что до конца жизни Флобер так и не смог добиться постановки феерии. Даже напечатать «Замок сердец» ему удалось только через семнадцать лет в журнале «Ла ви модерн». Последние картины пьесы были опубликованы 8 мая 1880 года, в день смерти Флобера.

После феерии Флобер обратился к жанру комедии нравов, написав пьесу «Слабый пол» (1873) по сценарию своего умершего друга Луи Буйе, чтобы материально поддержать его семью. Но и эта комедия, где Флобер обличал духовную ограниченность, продажность, мелкое хищничество женщин буржуазного мира — от кокеток до ханжески добродетельных законных супругов — была воспринята как «безнравственная» и на сцену не попала.

Неудачи не отбили у Флобера вкуса к театру. В 1874 году в парижском театре Водевиль состоялась, наконец, премьера его комедии «Кандидат». Пьеса потерпела жестокий провал и прошла всего четыре раза. «Публика в зале отвратительная, — с горечью писал Флобер Жорж Санд, — одни щеголи да биржевики, которые даже не понимают истинного смысла слов». Буржуазная критика, обливая пьесу грубой бранью, вынесла категорический приговор — Флобер не знает театра, на может постигнуть законов сценичности. Но Флобер как раз и стремился разрушить эти законы. Критики упрекали его пьесу в повествовательности, в перенесении на сцену принципов романа. Но для Флобера в основе драмы и романа лежали одни и те же эстетические принципы, поэтому он не мог принять требований особой «сценической оптики», подчиняющей театр условным сюжетным схемам буржуазной драматургии.

В своих исканиях Флобер столкнулся с непониманием не только врагов, но и друзей. Даже Жорж Санд не приняла «Кандидата»: «Сюжет отвратительный, он слишком реален для сцены и трактован с чрезмерной любовью к реальности», — писала она Флоберу. Но хотя Флобер признал свою драматургическую неопытность, самое право на реализм и сатиру он защищал даже от старшего и любимого друга — Жорж Санд. «Что ни гово-

рите,— писал он ей,— *сюжет* по-моему хорош. Вы хотите, чтобы я не замечал глупости людской и лишил себя удовольствия ее изобразить!».

Трагически противоречивый художник, не видевший в народе силы, способной изменить действительность, Флобер не верил в социальный прогресс. В нем возникало желание скрыться от ужасов реального мира в утопии «чистого искусства». Он призывал творить с безличной «объективностью», «без любви и ненависти». С презрением говорил он о политике, видя в ней лишь стихию насилия и обмана. Но отвлечение к бесчеловечной жестокости буржуазного мира порождало могучую обличительную силу его искусства. Разрушая им же самим провозглашенный культ «чистой красоты», Флобер требовал от художника исследовать реальную жизнь, искать в искусстве правду, только правду. А лозунгу аполитичности он сам же противопоставил уничтожающе сатирическое изображение буржуазного либерализма и буржуазной реакции в романах «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств». Современник революционных боев 1848 и 1871 годов, Флобер, отвергая революцию, выполнял в то же время великое исторически прогрессивное дело, которое объективно способствовало революционному движению: он срывал покровы с буржуазной действительности, разоблачал все иллюзии, всю ее лживую маскировку демократизмом, религией, моралью.

Комедия «Кандидат» — откровенная пощечина буржуазному политиканству. В основу ее сюжета положена типичная и остро-современная ситуация. Комедия эта написана в годы утверждения буржуазной демократии, когда политическая беспринципность и всеобщая продажность стали синонимами «республики без республиканцев». В «Кандидате» рассказана история буржуа, который, накопив состояние и оставив дела, решает от безделья и тщеславия вступить на политическое поприще, стать депутатом. Комедия начинается с выдвижения кандидатуры Руслена и завершается его избранием. В процессе избирательной кампании недалекий, но добродушный семьянин превращается в одержимого фанатика, приносящего в жертву честолюбию и жену, которую он ради нескольких лишних голосов толкает в объятия любовника, и дочь, которой бесстыдно торгует, обещая ее руку тому, кто обеспечит ему больше шансов на избрание.

Сатирическая острота комедии усиливается тем, что Руслен не обладает никакими политическими идеями и убеждениями. В зависимости от аудитории он выступает то как консерватор, то как либерал. Мгновенные переходы Руслена из лагеря в лагерь составляют главную динамическую силу и комизм пьесы. Они становятся все более частыми по мере развития действия, достигая кульминации в монологе третьего акта: репетируя речь

перед избирателями, Руслен начинает с проклятий в адрес «гидры анархии», переходит к воспеванию буржуазии и завершает славословием «мозолистой руки рабочего».

Но беспринципен не только главный герой комедии. В пьесе нет ни одного положительного персонажа. «Политические» требования избирателей поражают скудоумием и крохоборством. Для буржуа выборы — это только средство поправить свои личные дела. С первого действия и до конца пьесы Руслен различными способами покупает голоса своих избирателей. Вакханалия подкупов непрерывно возрастает, постепенно охватывая всю социальную лестницу буржуазной Франции — от разорившейся аристократии до народных масс.

Беда Флобера в том, что ни в одном из показанных им общественных слоев он не нашел силы, которую мог бы противопоставить изображенному в пьесе уродливому миру. И в этом одна из причин неуспеха комедии не только у «щеголей и биржевиков», но и у демократического зрителя. «Консерваторы рассердились на то, что я не задел республиканцев, а коммунарам хотелось бы, чтобы я выругал легитимистов» — писал Флобер. Позиция принципиальной беспартийности лишила комедию «Кандидат» утверждающей идеи, которой так жаждал французский демократический зритель в эти тяжелые годы разгрома революционных сил. И все же пьеса сильна именно своей тенденциозностью. Флоберу не удалось остаться «беспристрастным», его пьеса — это гневный суд над буржуа.

В «Кандидате» с особой отчетливостью проявилось намерение Флобера создать реалистическую драматургию, способную, как роман, охватить всю полноту действительности. Общая картина складывается здесь из мелких деталей быта и социальной жизни, из множества сталкивающихся личных устремлений. Флобер конкретно раскрывает обусловленность характера социальной средой. Банальность мыслей персонажей комедии, мелкость и неопределенность их чувств, водевильность ситуаций — все эти средства, которыми Флобер передает идиотизм мещанской жизни, ее внутреннее омертвление.

Из всех современников Флобера «Кандидата» высоко оценили только И. С. Тургенев и Э. Золя. Их оценка особенно важна потому, что они сами стремились к обновлению театра и ясно поняли, какие перспективы открывает путь, намеченный в «Кандидате».

ДОДЕ

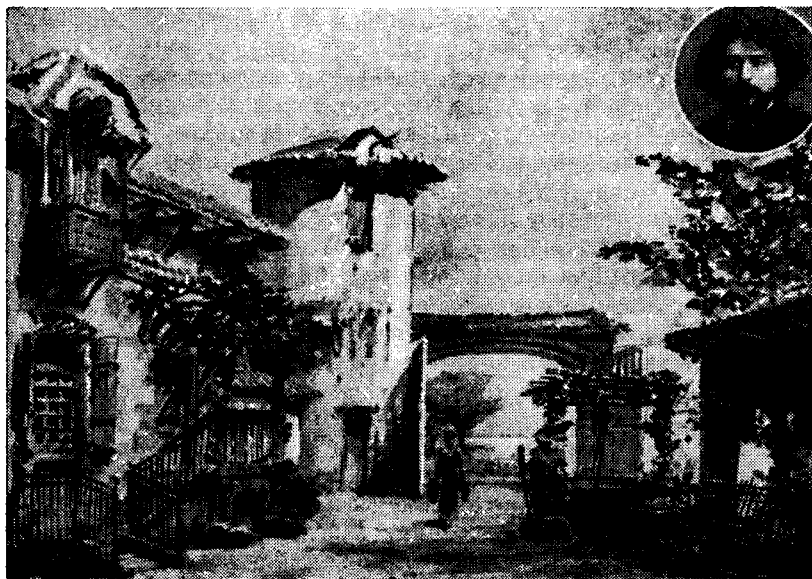
Накануне Парижской коммуны начал свою драматургическую деятельность выдающийся писатель-реалист Альфонс Доде (1840—1897). Увлеченный театром, он уже в 1860-е годы написал

ряд комедий, психологических этюдов в драматической форме, мелодрам. Но драматургическая зрелость пришла к нему в 1870—1880-е годы, когда он приступил к инсценировке своих новелл и романов. В 1872 году в театре Водевиль была поставлена самая знаменитая из драм Доде — «Арлезианка», написанная по одному из рассказов сборника «Письма с моей мельницы». С присущим Доде красочным и живым ощущением родного ему Прованса он воссоздает в этой пьесе крестьянский быт, простые, суровые, патриархально честные нравы. «Арлезианка» откровенно полемична по отношению к буржуазной драме А. Дюма-сына, Э. Ожье и других. Их назойливой морализации, прославлению буржуазной семьи как очага добродетели, их трезвому практицизму и откровенному безразличию к жизни народа Доде противопоставляет естественную народную мораль, крестьянское представление о чести.

Действие пьесы разворачивается на ферме Розы Мамаи, старой, давно овдовевшей крестьянки, все силы нерастроченной любви отдавшей своему старшему сыну Фредери. И вот теперь любовь приходит к ее первенцу. Фредери полюбил девушку из Арля — арлезианку. Ее нет в списке действующих лиц, но все действие определено ею, образ ее становится осязаемым, зримым. Кажется вначале, ничто не мешает счастью Фредери. И вдруг приходит злая весть: погонщик табунов Митифьо заявляет, что он любовник арлезианки и, чтобы удержать ее, этот тронутый городской культурой «чужак» способен на все. Фредери сломлен этим ударом. Он искренне хочет полюбить Виветту, славную крестьянскую девушку, которая с детства любит его. Виветта — воплощение верности, нежности, трудолюбия, самоотречения. Но арлезианка сильнее — в ней буря и красота, влекущее, роковое начало. Страсть вновь овладевает Фредери, мысль о смерти не покидает его. В припадке безумия, преследуемый видениями измены, он бросается с чердака и разбивается насмерть.

Попутно через пьесу проходят два художественно очень важных для нас персонажа — младший сын Розы, пятнадцатилетний наивный, недоразвитый, но нежный, ласковый мальчик, прозванный Дурачком, и опекающий его старый пастух, носитель мудрости, верности, человечности. По местному поверью, Дурачок охраняет семью от несчастья. Все пятнадцать лет в доме был мир, покой, удача во всем. В момент гибели брата Дурачок «просыпается». От сказок, от детских бессмыслиц он обращается к реальности, приходя как бы на смену брату. Эта вторая сюжетная линия еще больше усиливает колорит поэтической легенды, которым овеяна пьеса.

Социальной темы, в собственном смысле слова, в «Арлезианке» нет. Но в ней есть искренняя симпатия к простым и цельным



«Арлезианка» А. Доде. Эскиз декораций А. Рубе, Ф. Шаперона и Жамбона, 1885 г.

людям, сильные чувства, горячие души. Среда, которую рисует Доде, объективно противопоставлена буржуазному миру — крестьяне, герои этой драмы, неспособны на пошлость, мелочность, корысть. Доде воспевает близость к природе, верность единой любви, высокое и чистое утверждение долга, способность на огромное, всепоглощающее чувство. Это сближает его пьесу с народной балладой, песней. Замечательная музыка Ж. Бизе к «Арлезианке» способствовала длительности ее сценической жизни.

Вслед за «Арлезианкой» Доде иногда сам, иногда в сотрудничестве с кем-либо инсценировал свои новеллы и романы. В театрах Водевиль, Жимназ, Одеон идут пьесы Доде «Фромон младший и Рислер старший» (1876), «Набоб» (1880), «Джек» (1881), «Сафо» (1885), «Нума Руместан» (1887), «Лгунья» (1892) и другие. В этих инсценировках нашла выражение идейная и литературная эволюция Доде. Стиль писателя, вначале мягкий, добродушный, не лишенный черт идеализации патриархально-народной жизни, становится более жестким, сатирическим. Доде не мог остаться в стороне от обостряющейся классовой борьбы. В его романах 1870-х и 1880-х годов усилилось обличение современных буржуазных нравов, росло сочувствие пролетариям, труженикам,

маленьким людям. Уже не картины провансальского крестьянского быта рисовал Доде, но буржуазный мир промышленников, финансистов, политиканов, показывая, как эгоизм, погоня за карьерой, циничное равнодушие, пустое фразерство, лживая мораль, церковное ханжество губят семьи, разъедают человеческие души, уничтожают естественные человеческие чувства.

Все это отразилось и в пьесах Доде, написанных на сюжеты романов. Социальная сфера и общественная проблематика их значительно шире, чем в современной буржуазной драме. Инсценировки Доде вливались в общее русло новаторской реалистической драматургии конца XIX века. Многие их сцены привлекают жизненной достоверностью, присущим Доде живописным мастерством в изображении буржуазной «ярмарки тщеславия» с ее внешним блеском и духовной нищетой.

Резкий рост общественного недовольства в 1880-х годах оказывает сильнейшее влияние на писателя. Это сказалось не только в его острых обличительных романах тех лет («Евангелистка», 1883; «Бессмертный», 1888 и др.), но и в драме «Борьба за существование» (1889), которая занимает одно из главных мест в драматургическом наследии Доде. Ее герой Поль Астье — один из страшных хищников буржуазного мира, аморалист ницшеанского толка, добивающийся политической карьеры и богатства при помощи влюбленных в него женщин.

Поль Астье во многом близок Жоржу Дюруа, герою романа Мопассана «Милый друг». Типическое значение этого персонажа подчеркивал М. Горький, говоря, что во Франции конца XIX века, где появились ранее невозможные «разнообразные «панамы», «создалась атмосфера душная и сырая, в которой, однако, очень хорошо дышалось Полю Астье и всем людям его типа, исповедовавшим прямолинейный материализм и относившимся скептически ко всему, что было идеально и призывало к переустройству жизни...»

«Прямолинейный материализм» — основа мировоззрения Поля Астье. Доде удалось подметить серьезное и угрожавшее трагическими последствиями социальное явление. В пьесе идет речь о буржуазной молодежи, сделавшей ницшеанские выводы из учения Дарвина. Поль Астье четко и недвусмысленно формулирует свой символ веры: «Сильный уничтожает слабого!» Он презирает тех, кто довольствуется мелкими целями: «Я хочу властвовать и хочу подняться высоко... Хочу управлять событиями и людьми...» Жестокость, алчность, моральная беспринципность, хладнокровная готовность к убийству, стремление править миром — таковы типические черты современного буржуазного героя, запечатленного Доде. В пьесе отчетливо звучит сигнал социальной опасности.

Мимо театра не прошел и Ги де Мопассан (1850 — 1893), с юности пробовавший свои силы то в фарсе, то в стихотворных комедиях, то в исторической драме.

Наиболее зрелые драматургические произведения Мопассана — драма «Мюзотта» (1891), которую он создал (совместно с Ж. Норманом) по своей новелле «Ребенок», и комедия «Семейный мир» (по новелле «У постели», 1893), — казались современникам полными «смелого реализма» (Ж. Норман).

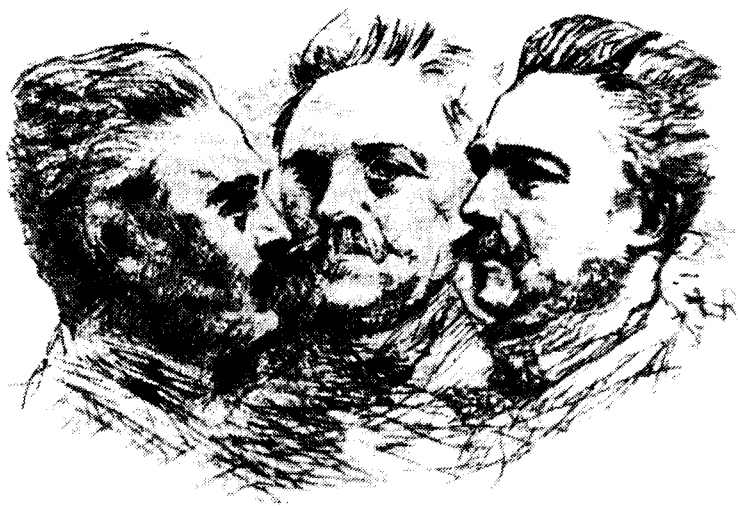
Мопассан и в пьесах, так же как в новеллах, открыто бросал вызов буржуазной морали. В «Мюзотте», например, молодой, только что женившийся по страстной любви художник Жан Мартинелли узнает, что его бывшая любовница — натурщица Мюзотта — при смерти, и что он — отец ее новорожденного ребенка. Повинуясь голосу совести, Жан едет к Мюзотте и дает ей слово взять ребенка к себе, быть ему настоящим отцом. Мюзотта умирает. Юная супруга Жана — Жильберта, вопреки сопротивлению семьи, признает справедливость поступка мужа и соглашается стать приемной матерью «незаконнорожденного». Не прибегая к гротеску, Мопассан в этой пьесе создает галерею мастерски обрисованных мещан, которых всполошило нарушение обывательской морали, так как соблюдение внешней благопристойности для них гораздо важнее законов человечности, совести, доброты.

Уже после смерти Мопассана многие его произведения были инсценированы («Мадемуазель Фифи», Свободный театр, 1896; «Иветта», Водевиль, 1901; «Пышка», Театр Антуана, 1902, и др.), обогатив общий фонд социально значительного репертуара на французской сцене.

БЕК

Искания выдающихся романистов сыграли значительную роль в становлении французской социальной реалистической драмы конца XIX века. Но подлинным ее создателем стал крупнейший драматург этого периода Анри Бек (1837—1899).

В статьях, рецензиях, воспоминаниях Бек настойчиво защищал литературу, способную противостоять всеобщему безверию, равнодушию, «неуважению ко всему», повести за собой молодежь, лишенную иллюзий, выросшую в эпоху политического, социального, морального кризиса. Позитивные идеалы Бека основывались на буржуазно-демократических, республиканско-либеральных взглядах. Он был далек от мысли о коренной перестройке общества, никогда не ставил вопроса о сущности буржуазного государства. Но он ясно видел социальную несправедливость, царящую в капиталистическом мире, и симпатии его всегда были



Ари Бек. Офорт О. Родена

на стороне жертв этой несправедливости. Страстный патриот, Бек напоминал в статьях, что родина всегда нуждается в мужественной готовности, честности, деятельности своих сыновей.

В пьесах Бека провозглашенные им положительные начала представлены слабо и носители их бессильны в борьбе. Автор выступает прежде всего как обличитель. Но скрытая страстность его авторской интонации, суровая и разящая сила приговора буржуазной действительности отделяют его от драматургов натуралистической школы, стоящих на позициях объективистского невмешательства в жизнь.

И все же Бек высоко ценил современных ему реформаторов театра, причастных к натурализму. Театральную теорию Золя Бек признавал «великолепной» и с глубоким уважением относился к творчеству Антуана, который принес на сцену простоту и естественность.

Бек выступил как драматург в 1867 году, создав либретто оперы «Сарданапал», поставленной в Лирическом театре (по драме Дж.-Г. Байрона, музыка В. Жонсьера). Неуспех не остановил начинающего драматурга. Он тут же пишет комедию «Блудный сын», которую ему удается поставить в театре Водевиль (1868). Эта веселая пьеса, построенная по законам водевиля, написана в манере «физиологий» 1850—1860-х годов. Бек открыто следовал

традиции знаменитого карикатуриста, очеркиста, драматурга и актера Анри Моннье (1799—1876), одного из создателей бытового сатирического нравоописательного очерка. Папаша Бернарден из пьесы Бека поразительно напоминает обобщенный сатирический портрет мещанина — Жозефа Прюдома, созданного Моннье в рисунках, очерках, в пьесе «Величие и падение господина Жозефа Прюдома» на сцене театра Одеон (1852). Этот образ, ставший во Франции нарицательным, подсказал Беку не только комедийную характеристику его тупого, самодовольного, склонного к торжественной позе и декламации героя, но и полные юмора жанровые сценки из быта провинциальных мещан, парижских консьержей и «полусвета». Положенная в основу сюжета история похождения провинциалов, приезжающих в столицу «повеселиться», позволяет показать ряд забавных происшествий, в которых заложено, однако, сатирическое начало. Бек раскрывает лживость мещанской нравственной проповеди, аморализм семейного быта буржуа. Лаконичными штрихами рисует он трусливое приспособленчество мещанина: «В политике, мадам, я принадлежу к тем, кто всегда поддерживает то, что существует... до тех пор, пока оно не свалится. Правительства меняются, мои убеждения остаются неизменно все теми же...» — говорит Бернарден.

Но уже в следующей пьесе, пятиактной драме «Мишель Попер» (1870), Бек отказался от жанризма. Через двадцать пять лет, издавая свои «Воспоминания драматурга», Бек писал, что его творчество направляла забота о реформе, о социальной справедливости. «Когда я написал «Мишеля Попера», — говорит Бек, — я собрал вокруг романтической интриги все требования современного социализма». Однако представления Бека о «современном социализме» ограничиваются скромными реформистскими пожеланиями и прославляет он «мирный» народ, подчиненный законности и порядку. Выходец из рабочих, инженер-химик Мишель Попер, внешне простоватый, лишенный светского лоска, оказывается гениальным изобретателем, открывшим тайну искусственного получения алмазов. Честный и мужественный человек, способный на глубокое и сильное чувство, Мишель Попер морально противопоставлен автором паразитизму и цинизму буржуазно-аристократической среды. Но герою Бека чужды мысли о борьбе с общественной несправедливостью. Все действие пьесы протекает в узком семейном кругу и строится на взаимоотношениях Попера с его женой, красавицей аристократкой, о бесчестии которой он узнает после свадьбы.

Задумав написать социальную трагедию, Бек фактически создал мелодраму. Она привлекает гневной силой обличения. С горечью и сарказмом Бек показывает преступность общества,

в основе которого лежат грязные вожделения, необузданный эгоизм. Грубому хищничеству он противопоставляет идеалы личной порядочности, трудолюбия, крепкой семьи, симпатию к труженикам. «Мишель Попер» на новом этапе продолжает традиции социальной мелодрамы 1830—1840-х годов с ее неопределенным демократизмом, прямолинейной обнаженностью конфликта, элементами сентиментальной морализации, повышенно-эмоциональной интонацией.

Однако даже скромный демократизм «Мишеля Попера» испугал директоров парижских театров. Получив отказ от театров Французской Комедии, Порт-Сен-Мартен и Одеона, Бек решил сам поставить пьесу. Он снял помещение театра Порт-Сен-Мартен и пригласил труппу во главе с известным актером Тайядом. 17 июня состоялась премьера, и народный зритель тепло принял пьесу. Но спектакль успел пройти всего восемнадцать раз: началась франко-прусская война, театр закрылся, и сам автор ушел на фронт.

Первые произведения Бека, включая и комедию «Похищение» — «пьесу на тезис», протестующую против закона о нерасторжимости брака и скандально провалившуюся в театре Водевиль (1871), — это только подступы Бека к драматургии, поиски им своей темы, своей индивидуальной манеры.

Настоящей творческой зрелости Бек достиг в драме «Вороны» (1882), поставленной в театре Французской Комедии. Ее созданию предшествовали грандиозные исторические события, положившие начало новому историческому этапу развития Франции. Бек, который как солдат участвовал в войне 1870—1871 годов, непосредственно ничем не откликнулся на Седанский разгром, падение Империи, Парижскую коммуну. Как и великий его современник Флобер, он не понял и не принял первой в мире пролетарской диктатуры. Но созданная после разгрома Коммуны Третья республика принесла ему жестокое разочарование. Его сатира стала резче, ненависть к миру хищников целеустремленней, постижение им закономерностей буржуазной жизни — более глубоким. Все это нашло выражение в драме «Вороны».

Фабула пьесы проста. Счастливая и обеспеченная семья Виньеронов, готовящаяся праздновать помолвку младшей дочери Бланш с молодым дворянином Жоржем де Сен-Жени, внезапно теряет отца. Его скоропостижная смерть оставляет семью жертвой «воронов». Компаньон Виньерона — Тесье, его нотариус Бурдон, архитектор Лефор, пользуясь деловой неосведомленностью семьи, разоряют вдову и ее детей. Сын уходит в армию. Расторгается помолвка Бланш, и несчастная опозоренная девушка теряет рассудок. Старшая сестра Жюдит пытается стать учитель-

ницей музыки или пойти на сцену, но ей не удается найти работу. Чтобы спасти своих близких от нищеты, средняя сестра Мари соглашается выйти замуж за Тесье — безобразного, старого, скупого и бессердечного хищника. Этот проникнутый горечью «благополучный финал» трагической иронией завершает пьесу.

Как и в «Мишеле Попере», положительное начало Бек видит здесь в нравственной чистоте личности, в здравом смысле, в крепости семейных связей. Он сам ощущает беспомощность своих «честных» героев, их неспособность к сопротивлению. Покорная безропотность жертв предопределяет победу хищников и вносит в драму ноты трагической безысходности. Но мрачный пессимизм сливается в «Воровах» с беспощадностью обличения. Порывая с буржуазно-апологетической драматургией Второй империи, Бек искал источник драматизма в самих законах буржуазного общества, формирующего взаимоотношения, способ мышления, поведения людей.

Герои Бека действуют согласно своим убеждениям и принятым в обществе правилам. Автор ищет основу их поступков и мыслей не в глубинах подсознательного, а в социальной психологии.

Полное отсутствие изобретательной интриги и внешних эффектов, строгая простота действия, его логичность, собранность, рационалистическая ясность стиля заставили некоторых французских критиков назвать Бека литературным и театральным консерватором, «последним классицистом» (П. Бланшар). И однако именно новаторская сущность «Воронов» поразила современников.

«Наши предшественники, — говорит Бек, имея в виду школу Дюма-сына, — были моралистами, а мы наблюдатели». Конкретность наблюдения и воспроизведения жизненных ситуаций лежит в основе реалистического метода Бека.

Логика действия «Воронов» основана не на «психологической математике» классицизма, а на неумолимой логике обстоятельств буржуазного образа жизни, обрисованного Беком тщательно, детально, точно. Даже беспомощность членов семьи Виньеронов объясняется не врожденным прекрасодушием, но тем, что они недавно разбогатели и еще не стали своими в буржуазном кругу. Тему «нуворишей» Бек толкует по-своему: показывая необразованность старших Виньеронов, незнание ими светских обычаев, безвкусную роскошь их обстановки, он не смеется над ними, но глубоко сочувствует этим труженикам, которые прожили тяжелую жизнь и, неустанным трудом добившись достатка, остались простыми, доверчивыми, добрыми людьми. «Нуворишество» оборачивается здесь отсутствием специфически буржуазных черт. Однако атмосфера буржуазной жизни обвола-

кивает семью Виньеронов. Уже в первом, «благополучном», действии пьесы почти непрерывно говорят о деньгах и делах.

Деловой шквал обрушивается на Виньеронов после смерти главы семьи, достигая апогея во втором и третьем действиях, где Бек с обычной для него тщательностью раскрывает «технология» всеобщего предательства и грабежа. На неопытных в делах женщин надвигается лавина счетов, им угрожают коммерческим судом, долговыми обязательствами, государственной казней, опекунским советом и т. д. Все учреждения буржуазного государства оказываются ловко приспособленными для преступных махинаций хищников, для жестокой расправы с их жертвами. Обобщения Бека, как видим, далеко выходят за пределы частного семейного эпизода.

Преодолев раннее увлечение водевилем, мелодрамой, пьесами «на тезис», Бек в «Воронах» обрел истинный голос обличителя, сатирика, реалиста. В итоге, как рассказывает сам драматург, от его пьесы последовательно отказались театры Водевиль, Жимназ, Порт-Сен-Мартен, Гэте, Ключи, Амбигю-Комик. В течение пяти лет крупнейшее драматическое произведение эпохи не могло попасть на сцену. Но когда, наконец, 14 сентября 1882 года театр Французской Комедии поставил пьесу, «Вороны» сразу стали классикой, а Бек был признан главой новой школы драматургии. Однако недоброжелательное отношение буржуазной критики и театральных дельцов к Беку не ослабело.

Измученный бесконечными хлопотами о постановке «Воронов», Бек был вынужден отказаться от задуманной им трилогии о буржуазном обществе XIX века. За «Воронами» должны были последовать «Денежный мир» и «Полишинели». Вторую пьесу Бек так и не написал, третья осталась незаконченной — замысел «Человеческой комедии» в драме был задушен буржуазным театром. А между тем по написанным Беком трем актам и фрагментам последних двух актов¹ «Полишинелей» можно судить о замысле драматурга, постепенно расширявшего масштабы охвата действительности, стремившегося в «Полишинелях» дать широкую панораму буржуазной жизни.

Полишинели — это властители жизни, дельцы, политики, журналисты, злые шуты, пляшущие дикую, гротескно-уродливую пляску, попирая ногами все человеческие святыни, все нравственные ценности. Действующие лица этой пьесы — финансисты, государственные деятели, темные дельцы, виртуозно обирающие доверчивых обывателей; погрязшие в распутстве

¹ Пьеса была закончена драматургом Анри де Нуссаном, который ввел интригу, объединяющую все сохранившиеся фрагменты. Переведена на русский язык под названием «Дельцы» (перевод С. Бронского, ВУОАП, 1956).

архимиллионеры с уголовным прошлым, которые держат в руках биржу, правительство, судьбы нации.

Буржуазный деловой мир представлен в этой пьесе с широтой романов Золя; главный герой этой финансовой эксцентриады — банкир Тавернье — явный собрат Аристида Саккара («Деньги» Золя). Поистине, в этой драме отразилась «вся Панама», как писал об этом Бек.

В «Полишинелях» снова появляется образ талантливого изобретателя. Но если герой ранней пьесы Бека, Мишель Попер, погибал в результате случайной неудачи — женитьбе на развращенной аристократке, то судьба инженера Крете типична для мира «полишинелей» — этих игрушек случая, становящихся жертвами финансовых воротил.

В этой незаконченной пьесе Бек наметил контуры большой социально-сатирической драматургии, выступил как прямой продолжатель традиции Бальзака и как соратник Золя.

В «Воспоминаниях драматурга» Бек говорит, что если бы его драмы легче проникали на сцену, он не стал бы писать комедий. Он стремился к изображению суровых, трагических сторон жизни. Но после «Воронов» Бек создает в основном комедии. Вынужденный отказаться от своего «делового» театра, он сосредоточил внимание на буржуазной морали, подвергнув интимную жизнь буржуа такому же «научному», точному и суровому анализу, какому в «Воровах» и «Полишинелях» подвергал финансовые махинации дельцов. Характерны в этом плане три пьесы, написанные, в сущности, на одну тему, — все они посвящены женщине буржуазного мира — «Челнок» (1878), «Честные женщины» (1880, обе поставлены в театре Ренессанс) и, наконец, знаменитая «Парижанка» (1885), принеся автору самый шумный успех, но встреченная жестоким осуждением всех ханжей буржуазного мира. Сначала Французская Комедия и Водевиль от нее отказались, и поставил комедию театр Ренессанс (1885). Только через пять лет «Парижанка» появилась на сцене Французской Комедии и, наконец, в 1893 году завоевала триумфальный успех в театре Водевиль в исполнении Режан, гастроли которой принесли Беку европейскую известность.

Драматург беспощаден к буржуазным нравам. Он действительно «пишет скальпелем». Эти пьесы — род литературной графики, рисунок их скуп, лаконичен, издевательски точен.

С наибольшей силой тема буржуазной семьи раскрыта в «Парижанке». Клотильда, героиня этой пьесы, не куртизанка (как в «Челноке») и не светская дама (как в «Честных женщинах»). Бек рисует портрет типичной женщины из среднебуржуазной среды. Домовитость, забота о карьере мужа, о его удобствах, о благосостоянии семьи — закон ее жизни. Здравомыслящая,

рассудительная, трезвая, она одинаково не допустит ни нарушения покоя семьи и внешней благопристойности, ни ущемления своих любовных интересов. Она обманывает мужа с «другом дома», виртуозно и естественно лжет, ловко избавляется на время от постоянного любовника, чтобы вступить в связь с человеком, устраивающим мужу повышение по службе. Бек рисует свою героиню без всякой морализации. В «Парижанке» он больше, чем в других пьесах, выступает как бесстрастный наблюдатель. Но в самой холодности, сухости, точности рисунка заключен авторский приговор.

Последние пьесы Бека («Вдова», «Отправление», «Четверо играющих в домино», «Наказание») менее значительны, чем предыдущие, хотя во многих сценах этих пьес звучит та же горькая ирония, то же мучительное для Бека осознание расхождения между естественной человечностью и социальными условиями мира «вбронов» и «полишинелей».

МИРБО

Одним из интереснейших драматургов, последователей Золя и Бека, был Октав Мирбо (1850—1917), писатель неровный, в романах которого («Аббат Жюль», 1888; «Себастьян Рок», 1890; «Дневник горничной», 1900 и др.) злое обличение буржуазной действительности сочеталось с мучительными и чаще всего бесплодными поисками антибуржуазного идеала. С явной симпатией относясь к идеям социализма, проклиная буржуазное государство, буржуазную политику, администрацию, систему воспитания, религию, мораль, Мирбо не верил в возможность революционного преобразования действительности, в коренное общественное переустройство. Отвращение к буржуазному образу жизни нередко толкало его к натуралистическому описанию грязных вожделений, патологических извращений, всего, к чему приводит человека уродливое воспитание и лживая буржуазная мораль. И это сближало его в известной мере с декадентской литературой.

Одно время Мирбо был близок к анархистам, но идеи индивидуального террора оттолкнули его: после ряда взрывов и убийств, организованных анархистами в 1893—1894 годах, Мирбо отошел от них. Его глубоко взволновало дело Дрейфуса. Вместе с Золя, Франсом и другими передовыми деятелями французской культуры Мирбо выступил в защиту Дрейфуса, гневно протестовал против кровавой расправы русского царизма с рабочими 9 января 1905 года, против ареста М. Горького, вошел в президиум созданного в 1906 году под председательством А. Франса Общества друзей русского народа. Не случайно так

высоко ценил творчество «острого Мирбо» М. Горький, считавший, что в созданных Мирбо образах запечатлены черты современного буржуазного героя.

В 1890—1900-е годы Мирбо был не только писателем. Свои антибуржуазные взгляды он высказывал как оратор, публицист, печатал полные негодования статьи в «Юманите», сочувствовал бастующим рабочим, входил в редакцию социалистической газеты «Орор».

Драматургия — одна из самых ценных страниц литературного наследия Мирбо. Он пришел к ней в годы наибольшей своей общественной активности, и это сказалось в ее реалистической силе и обличительной устремленности. Первая же его пьеса резко отличалась от обычного репертуара буржуазных театров. Драма «Дурные пастыри» (Ренессанс, 1897), хотя и была подготовлена инсценировками романов Золя, особенно «Жерминаля» (1888), но с такой правдивостью показала страдания рабочих, их жестокую эксплуатацию и зреющее в массах сознание неизбежности революционной борьбы, что объяснить ее появление на сцене можно только политической напряженностью обстановки в стране, где острота классовых противоречий дошла до революционной ситуации.

Все трагические события этой драмы происходят в рабочем поселке огромного металлургического завода и в доме заводо-владельца. Зловещий образ завода — Молоха, пожирающего человеческие жизни, встает в ремарках и репликах. Отравленный воздух завода уже убил двух сыновей старого рабочего Луи Тье, умертвил его жену. В этой «обители пыток и ужасов» на гибель обречены все. Рабочим уготованы лишь непосильный труд, лишения, болезни и неизбежная ранняя смерть.

Совершенно нов во французской драматургии образ молодого рабочего Жана Руля, профессионального революционера, интернационалиста, который побывал во многих странах и везде сталкивался с эксплуатацией, с искусно насаждаемым невежеством и порожденной им бессловесной покорностью. Цель жизни Жана Руля — пробудить в массах стремление к борьбе.

Мирбо с присущей ему едкой иронией развенчивает все способы буржуазного обмана рабочих. Владелец завода Арганд одержим «манией эмансипации»: он создает кооперативы, профессиональные школы, пенсионные кассы. Но все созданные им учреждения обогащают его самого, отнюдь не улучшая участи рабочих. А когда рабочие поднимаются на борьбу, «либеральный» капиталист вызывает жандармов. Дочь Арганда Женевьева — почти гротескное воплощение ненавистной Мирбо буржуазной филантропии. Светская барышня балуется живописью и нанимает в качестве натурщиц самых изможденных старух,

любуюсь их морщинами. А в семью умирающей от голода и лишений работницы Женевьева приносит конфеты для детей и корсаж для старшей дочери.

Беспощаден Мирбо и к примиренческой позиции сына Арганда — Робера, который проповедует всеобщее братство, равенство, классовый мир.

Эту пьесу не раз обвиняли в пропаганде анархистских идей. Между тем формы борьбы, к которым призывает Жан Руль, не имеют ничего общего с анархизмом. Стачечники выставляют требования восьмичасового рабочего дня (а это в конце 1890-х годов один из важных лозунгов международного социалистического движения), очищения воздуха в мастерских, механизации вредных процессов производства, возвращения на завод рабочих, уволенных во время стачки, и т. п. Отказ Арганда выполнить эти требования приводит к вооруженному столкновению между рабочими и полицией. На разгромленной жандармами баррикаде погибает Жан Руль, умирает, призывая к мести, его возлюбленная, молоденькая работница Мадлена Тье. Но и фабриканта настигает жестокое возмездие. Рыдая, склоняется он над трупом своего сына, убитого при попытке остановить кровопролитие. «Это расчет», — говорит в финале пьесы Луи Тье, смотря на мертвую дочь, на сложенные рядами трупы погибших, на сломленного горем хозяина.

В политической программе Жана Руля, разумеется, много неопределенного, но сама эта неопределенность отражает сложные пути развития рабочего движения во Франции, где влияние различных мелкобуржуазных тенденций в рабочем движении было чрезвычайно сильным.

Революционер-одиночка, Жан Руль стремится прежде всего пробудить в массах дух сопротивления и сознание человеческого достоинства. «К счастью, — говорит один из фабрикантов, — у него нет политического чутья, и он не знает, куда идет и чего хочет». Приходится согласиться с этой характеристикой. Политической перспективы нет не только у Жана Руля, но и у самого автора пьесы.

Жан Руль выступает как некий пролетарский Бранд, ведущий народ ввысь, в горние обители духа, и поэтому в пьесу проникает оттенок своеобразного мессианизма. В отдельных сценах автору изменяет его жесткая реалистическая кисть. Речь героев пьесы становится сентиментально-возвышенной, слова их окрашиваются религиозными интонациями. И все же пьеса занимает существенное место в истории французской драматургии, потому что в ней впервые открыто показана революционная борьба пролетариата, и впервые истинного героя современности автор видит в вожаке пролетарских революционных масс.

В последующие годы Мирбо пишет ряд одноактных пьес, изданных в 1904 году под названием «Фарсы и моралите». Это острые политические памфлеты и сатирические сцены, отражающие разные стороны буржуазной жизни. Первую из них Мирбо написал сразу после «Дурных пастырей». В одноактной пьесе «Эпидемия» (1898) действие, по ремарке автора, «происходит в наши дни в провинциальном городе». На заседании городской думы обсуждается вопрос о возникшей в военных казармах эпидемии тифа. Военные власти настаивают на срочных мерах. Казармы — грязные очаги заразы, солдаты пьют вместо воды невозную жижу. Необходимо немедленно провести водопровод, а значит — голосовать за кредиты. Это сообщение мэра вызывает бурю: «У нас нет денег на такие фантазии!.. — восклицают почтенные буржуа. — Город обременен долгами... Нам нужно перестроить театр...» Скандал разрастается. Мирбо не боится гипербол. «Солдаты созданы, чтобы умирать, — кричат гласные городской думы, — это их долг, их ремесло, эпидемия — школа героизма! Неуместные требования военных властей — это неуважение к армии, убийство патриотизма!»

Но буря негодования обрывается внезапным известием — эпидемия проникла в город, скончался один из буржуа. Ужас и опеченение охватывают всех. Мэр произносит карикатурно-патетическую речь о павшем собрате.

Реквием по мелкому буржуа сменяется бешеным взрывом энергии. На этот раз не солдатам и не беднякам угрожает опасность. Эпидемия грозит обрушиться на самих гласных, на их семьи. Теперь они рвутся голосовать за кредиты. Раздаются лихорадочные возгласы: «Займы! Налоги! Экспроприация!» Все уместно, чтобы спасти жизнь буржуа. Надо разрушить старые кварталы, воздвигнуть новые, насадить сады, построить бани, фильтры, обеспечить гигиену, антисептику, профилактику. Криками: «К урнам! К урнам!» — завершается этот памфлет, который возрождает одну из самых значительных традиций французской драматургии, получившую плодотворное развитие и в XX веке (Паньоль, Салакру и многие другие).

Драматургический этюд Мирбо весь построен на массовых сценах, в нем использован принцип своеобразной «музыкальной» организации материала — движение толпы, состоящей из многих индивидуализированных персонажей, но действующих совместно, меняя темп, ритм, напряженность. Маленькая пьеска Мирбо была вызывающе новаторской не только по теме, но и по манере написания. Она требовала режиссуры, ее нельзя было поставить ни в академической манере Французской Комедии, ни в салонной, ни в фарсовой манере бульварных театров. Не случайно этой пьесой заинтересовался А. Антуан. Она была поставлена

в 1898 году в Театре Антуана, роли мэра и члена оппозиции в ней исполняли Антуан и его молодой соратник Фирмен Жемье, впоследствии один из крупнейших передовых деятелей французского театра XX века.

В той же памфлетной манере написана и другая одноактная комедия Мирбо «Бумажник», которую Жемье поставил в 1900 году в театре Ренессанс, сыграв в ней роль Жана Гениля. Если в «Эпидемии» Мирбо высмеял муниципальные власти, то здесь он издевается над другой опорой буржуазного государства — полицией. Тупость, жестокость, циническая развращенность носителей власти, их полное и всестороннее равнодушие к справедливости получили в пьесе «Бумажник» живописное и убедительное выражение. Герой этой комедии эlegantный, светски изысканный комиссар полиции придумывает своеобразный «романтический» способ свиданий со своей любовницей — уличной девицей Флорой. Она устраивает скандал у полицейского участка, ее хватают и тащат в полицию, — и тут любовники остаются наедине, укрытые от взора ревнивой жены. Комиссар находит даже нечто «шекспировское» в этом сочетании скотской грубости и «возвышенных чувств».

В разгар любовной сцены полицейские втаскивают Жана Гениля — жалкого нищего старика («гениль» по-французски — лохмотья). Комиссар встречает его грубым окриком. Но выясняется, что Гениль нашел бумажник, в котором лежит десять тысяч франков, и по простоте душевной принес его в полицию, чтобы разыскать владельца. Комиссар потрясен — в поступке нищего опять же есть нечто шекспировское, он заслуживает установленной премии за добродетель. Но тут выясняется, что Жан — бездомный бродяга, у него нет адреса, он ночует на скамейках. Комиссар возмущен: человек обязан иметь пристанище, иначе он преступник, он общественно опасен. И несчастного старика отправляют в тюрьму, помогая ему ударами и пинками обрести «адрес». Когда потрясенная всем этим Флора кричит комиссару, что он гадок, что она ненавидит его, он и ее отправляет в тюрьму. Пьеса, начинающаяся с побоев и криков, завершается побоями и криками. Буржуазное государство показано у Мирбо как воплощение грубого насилия и цинизма.

Во всех памфлетах Мирбо парадокс, гипербола служат средством психологической и социальной характеристики.

Единственный «положительный герой» всех фарсов Мирбо — добрый, наивный и честный старый нищий Жан Гениль, бесильное жалкое создание.

Мирбо утрачивает веру в возможность активного социального сопротивления. Это сказалось и в его лучшей пьесе «Дела есть дела». Поставленная в 1903 году в театре Французской Комедии,

она в том же году была переведена на русский язык с авторским посвящением перевода Льву Толстому.

Центральная фигура пьесы — хищник большого масштаба миллионер Исидор Леша. Дикий самодур, грубый негодяй, для которого не существует жалости и прочих «глупостей», Леша в то же время ловкий делец, подкупающий правительство, партии, депутатов. Его богатство нажито темными махинациями. В его великолепном имении «все кричит о преступлении». По словам дочери Леша Жермены, вся жизнь отца — это «зверская алчность ...низменные инстинкты...». Жермена рассказывает своему возлюбленному, служащему у Леша инженеру-химику Люсьену Гарро, что все дела ее отца опираются на воровство, шантаж, мошенничества, убийства, что их великолепный замок — страшный вертеп, откуда посетители не раз уходили, потеряв деньги, честь, толкаемые к неизбежному самоубийству.

Исидор Леша — хам, осознавший силу денег, гнусное и опасное воплощение собственничества. Пьеса Мирбо многими мотивами связана с «Воронами» Бека, но в то же время полемична по отношению к этой пьесе. Мирбо уже не верит в возможность тесных семейных связей, любви, самопожертвования. Для него буржуазия античеловечна по самой своей сути. Дочь для Леша — только товар, который надо выгодно сбить с рук. Сын, Ксавье, — живая реклама богатства отца и поэтому его единственная привязанность. Этот двадцатилетний хлыщ сорит деньгами, проигрывает по двести тысяч франков, носится в роскошном автомобиле. Все это позволяет Ксавье якшаться с «золотой молодежью» и, следовательно, укреплять связи отца с аристократией.

Исидор Леша — поразительно колоритная индивидуальность, но он буржуа до мозга костей, воплощение семейных, социальных, политических, моральных принципов крупного финансиста, предпринимателя, дельца. Презируя аристократию, он тем не менее жаждет титулов.

Показывая, как капиталист «заглатывает» и переваривает пережитки феодального строя, Мирбо в то же время демонстрирует насилие и демагогию Леша по отношению к рабочим. Он издевается над рабочими, жестоко эксплуатирует их, играя при этом в демократизм. Демагогия — основа основ его существования. Собираясь стать депутатом, Леша кричит: «Мы не люди старого порядка, мы не графы, не князья. Мы — чистейшие демократы, труженики... Кому принадлежит этот царственный замок? Князю? Нет! Герцогу? Нет! Пролетарию принадлежит он, пролетарию и социалисту... Исидору Леша».

В финале Мирбо подвергает своего героя жестоким испытаниям. Его дочь Жермена отказывается от навязываемого ей отцом унижительного брака с сыном маркиза и порывает с семьей,

уходя с Люсьеном из дома. И почти сразу после этого разъяренному Леша сообщают об автомобильной катастрофе, в которой погиб его сын. Впервые Леша действительно потрясен. Он рыдает, горе его подлинное, неподдельное. Этим пытаются воспользоваться два мелких дельца, чтобы заставить Леша «подмахнуть», не глядя, выгодный для них контракт.

Но даже в такую минуту делец берет верх над отцом. Леша читает контракт, кричит своим собеседникам: «Мерзавцы! Воры!» В тот момент, когда к дому приносят труп сына, Леша диктует своим будущим «компаньонам» поправку к договору, оставляющую за ним все права финансового и административного управления.

Создав типический характер большой обобщающей силы, Мирбо снова ищет в этой пьесе людей, способных бросить вызов ненавистному ему буржуазному укладу. Но в решении этого вопроса он, как всегда, неизмеримо слабее, чем в обличении. Жермена и Люсьен, в сущности, слабые люди, все их желания сводятся к тому, чтобы не принимать личного участия в грязных делах. Это и позволило поставить пьесу Мирбо на академической сцене, где роль Леша крупно и выразительно сыграл великолепный характерный актер Фероди.

Театр Французской Комедии показал и последнюю пьесу Мирбо «Очаг» (1908), в которой автор срывает маску показной добродетели с буржуазной филантропии. Пьеса в том же году была переведена на русский язык и напечатана в одном из сборников издательства «Знание», которым в это время руководил Горький. В этой пьесе жертвами выступают воспитанницы «Очага», основанного известным филантропом — ученым, членом Академии, сенатором бароном Куртеном. За счет несчастных детей, которых морят голодом и бьют, поставляют в качестве живого товара знатным «покровителям», барон Куртен достигает почестей и богатства. Он написал множество трудов о филантропии, о любви к ближнему, о рабочем движении, об эмансипации женщин. Но этот просвещенный либерал — мракобес и преступник. Он присваивает пожертвования, торгует своими политическими мнениями и красивой женой, трусливо покрывает все преступления распутной и злой начальницы «Очага», так как она, зная о его темных делах, умело шантажирует этот «столп добродетели».

Мирбо внешне бесстрастно, а по существу с внутренней яростью показывает страшные факты: смерть маленькой девочки, «забытой» в холодном чулане; голодных детей, которые увешивают приют гирляндами и с завистью наблюдают за роскошным завтраком знатных благотворителей, посетивших «Очаг»; грубость воспитательниц, истязавших детей; зверское избиение

хорошенькой воспитанницы, воспротивившейся грязным вождениям начальницы приюта; дряхлого благотворителя — маркиза, втихомолку договаривающегося с начальницей о «пикантных» девочках. Все это происходит на фоне чудовищного равнодушия «филантропов». Дамы флиртуют, меняют любовников, охотно продаваясь тем, кто нужен для финансовых комбинаций их мужей, устраивают благотворительные завтраки, на стоимость которых можно было бы месяцами кормить «опекаемых».

В реализме Мирбо сочетаются точно отобранные, хотя и имеющие иногда натуралистический оттенок, жизненные обстоятельства с гротеском, показывающим чудовищное уродство мира, построенного на античеловечности.

Проблематика «Очага» Мирбо во многом близка проблематике ряда пьес Шоу. Оба они знают цену политической и моральной демагогии буржуазии, оба срывают маски показной официальной добропорядочности. Но парадоксы и разящая насмешка Шоу приводят к мысли о неправомерности буржуазного образа жизни, а гротеск Мирбо выдает его ужас перед действительностью, его убеждение в неизбежности социального зла.

ФАБР

В 1890-е годы к драматургам, борющимся за социальную драму, примкнул Эмиль Фабр (1870—1955). Горячий последователь Золя, он стремился принести на сцену живое дыхание современности. Сын режиссера и директора театра в Марселе, Фабр в начале 1890-х годов стал драматургом, актером, журналистом, принял участие в организации созданного в Марселе Свободного театра, который по примеру Свободного театра Антуана пытался воплотить сценические принципы Золя. Вскоре Фабр послал Антуану в Париж свою комедию «Деньги». Успех этой пьесы, показанной в Свободном театре в 1895 году, сразу создал Фабру репутацию серьезного драматурга, поднимающего острые вопросы социальной жизни. Реалистические искания Фабра привлекли к нему внимание Фирмена Жемье, который поставил почти все его наиболее значительные пьесы, играя в них центральные роли («Общественная жизнь», 1901; «Хищница» по роману Бальзака «Жизнь холостяка», 1903; «Позолоченные чрева», 1905; «Победители», 1908; «Крупные буржуа», 1914).

Театр Фабра развивает формулу «делового театра» Бека, поднимает вопросы внутривнутриполитической борьбы, конкуренции монополистических объединений, колониальной политики. И чтобы разобраться в них, он использует метод той самой документальной «науки», к которой призывал Золя.

Фабр начинает свой творческий путь с традиционной семейной темы («Деньги»), показывая, однако, буржуазную семью отнюдь не в тоне умиленного прекраснодушия, свойственного буржуазно-охранительной драматургии. В пьесе Фабра мужья толкают жен на разврат, чтобы извлечь деловую пользу из их любовных связей; дети ожидают смерти отца, чтобы наброситься на его наследство; дочь выкрадывает любовные письма матери, чтобы при помощи доноса и шантажа вытеснить мать из завещания отца. Грязь царит в деловой сфере, где все строится на подкупе и мошенничестве, грязь заливают семейную жизнь буржуа, определяемую всеобщей ненавистью, нечистыми вожделениями, циничной жадной обогащения.

Уже в комедии «Общественная жизнь» (1901) Фабр полностью разрушает рамки интимной семейной драмы. История «честного» мэра города Салента, Ферье, разыгрывается на широком фоне жизни Салента в дни муниципальных выборов. В этой пьесе множество действующих лиц — члены муниципалитета, крупные собственники, представители различных партий, компаний, комитетов, банков, газет. Все они ведут сложнейшие многосторонние интриги, кого-то сталкивают с дороги, на кого-то клеветают, раздувают сенсации, торгуются, вырывая в дикой сумятице предвыборной борьбы обещания, взятки, должности, барыши. Превосходно владея искусством театральной «массовки», Фабр передает движение толпы, ее текучесть, разноголосый говор, четко в то же время расставляя акценты, определяя сталкивающиеся в борьбе силы. Он показывает буржуазное политиканство, как всеобщую свалку, борьбу всех против всех. Тот, кто попадает в эту клоаку, не может остаться чистым.

Ферье — радикал-социалист, убежденный сторонник буржуазной демократии и честной политики, вынужден отступить со всех своих позиций. Уступая неистовому нажиму своих же соратников, он во имя победы на выборах идет на сделку с ненавистными ему клерикалами, соглашается удовлетворить требования крупных банков и дельцов, тем самым теряя возможность построить ясли, школы, больницы, которые он мечтал дать городу. Победа Ферье на выборах достигается ценой его величайшего политического, морального, идеологического поражения. Но разоблачив буржуазную политику, Фабр не видит на политической арене никакой силы, противостоящей корысти и коррупции правящих классов. Рабочая партия, выставленная своего кандидата, в глазах Ферье, да и самого Фабра, представляет собой лишь сборище демагогов. Фабр не меньше своего героя страшится революционных устремлений масс.

Написав смелую, правдивую пьесу, в которой он выступил с обличением радикалов накануне их прихода к власти, драма-

тург безошибочно предсказал перерождение французского радикализма в партию империалистической буржуазии. Но реакционной буржуазной политике он противопоставил лишь общие слова о честности и трудолюбии.

Обличительная интонация еще резче звучит в одной из лучших пьес Фабра «Позолоченные чрева» (1905). Непосредственно навеянная «панамским скандалом», эта пьеса раскрывает историю гигантского финансового краха некоего акционерного общества, владеющего колониальными предприятиями. Как истинный «золяист», Фабр детально раскрывает механику биржевых махинаций, игры на понижение и повышение, приемы и методы борьбы конкурирующих финансовых тузов. Эти хищники, пожирая друг друга, торгуя честью, совестью, патриотизмом, вырастают в пьесе в какую-то чудовищную, непреодолимую силу, которая толкает людей к катастрофе. В их круговорот втягиваются сотни тысяч мелких держателей акций. Крестьяне, буржуа, аббаты, ремесленники, светские дамы, журналисты, швеи, интеллигенты, загипнотизированные призраком наживы, охваченные чем-то вроде массового психоза, поддаются ажиотажу и расплачиваются за это разорением и гибелью.

Показав с подлинным драматизмом страшную картину биржевой паники, отчаяние людей, потерявших все свои средства, Фабр завершает пьесу деловым сговором вчерашних противников — биржевых дельцов, замысляющих новую финансово-колониальную авантюру.

Колонии!— слово, которое определяло внешнюю политику Франции, манило искателей наживы, гнало на край света французских солдат, отдававших жизни ради обогащения своры хищников,— мелькает почти во всех пьесах Фабра. Колониальные предприятия — источник дохода большинства действующих в его драмах крупных капиталистов, которые то провоцируют восстания в колониях, чтобы сыграть на понижении стоимости акций, то требуют послать карательные отряды, чтобы усмирить восставших и повысить свои доходы на бирже.

Ярче всего колониальная тема раскрыта в пьесе «Саранча» (Водевиль, 1911), написанной в годы разгула экспансионистских устремлений правящей клики, наступления милитаризма, нарастания массового революционного движения во Франции. Ни в одном произведении Фабра «документальность» и публицистичность не достигали таких размеров. Он хочет превратить пьесу в грозное и веское предупреждение об опасности, нависшей над буржуазной Францией, заставить задуматься, принять неотложные, срочные меры. Поэтому так тщательно собирает и публикует Фабр зловещие факты чиновничьих злоупотреблений, бездарного управления. Он черпает эти сведения из совре-

менной колониальной печати и парламентских отчетов, из документов о проникновении Франции в Индо-Китай.

Хотя Фабр нигде не уточняет время и место действия, не возникает сомнения, что события происходят во Вьетнаме. «Местный колорит», придающий ощущение исторической и жизненной достоверности, здесь достигается прежде всего за счет подлинности фактов. В пьесе нет почти ни одного вымышленного события, здесь все от жизни — грязной, грубой, кровавой, почти неправдоподобной по разнузданной жестокости. На этот раз с еще большим правом, чем в других пьесах, Фабра можно упрекнуть в фотографичности, в чрезмерном увлечении отдельными фактами, газетными статьями, статистическими сводками. Но этот публицистический прием оправдывает себя в пьесе, где речь идет о грабительстве колониальных чиновников, о монополиях и банках, циничной эксплуатации поработенных народов, о том, как европейская «цивилизация» принесла Вьетнаму страдания, насилие, пытки.

Не все в одинаковой степени художественно выразительно в пьесе Фабра. Иной раз чувство меры изменяет ему, и присущая Фабру рассудочность вносит в пьесу черты нарочитости, дидактизма, натуралистической прямолинейности. Однако ему удается создать трагически верную картину всеобщей коррупции, круговой поруки, узаконенного бандитизма.

Накал событий в пьесе Фабра делает восстание неизбежным. Непосильная тяжесть налогов, непрерывные оскорбления национального достоинства — все это неумолимо приводит к мощному революционному взрыву. Фабр не показывает самого восстания. Его сила раскрывается лишь через атмосферу паники, царящей в осажденном дворце губернатора. Пьеса написана не с целью прославить героические деяния народа. В сущности говоря, драматург целиком примыкает к позиции единственного выведенного в пьесе честного чиновника Бериньи и «доброего» губернатора Карвена, которого в самом начале действия «саранча» выживает из «своей» колонии. Вместе с ними Фабр напоминает о самотверженных усилиях французских инженеров, коммерсантов, солдат, колонистов, завоевавших Францию «огромные пространства с населением в сорок миллионов жителей», о том, что «в алчной борьбе за наживу, в которую втянуты все народы мира», Франция погибла бы, не имей она этих новых земель.

Пьеса написана умным буржуазным мыслителем, который понимает авантюризм и гибельность империалистической политики, ищет пути предотвращения надвигающейся катастрофы и настойчиво рекомендует отказаться от империалистических методов управления колониями.

Фабр далек от желания содействовать национально-освободительной борьбе. В «Саранче», как и в других пьесах Фабра, очевидна его позиция буржуазного демократа. Он ненавидел клерикалов, монархистов, империалистов, как черную силу, готовую задушить все достижения демократии, все завоевания французской культуры, ведущую Францию к войне, к бедствиям, к национальной катастрофе. Но в то же время Фабр с недоверием и опаской присматривался к рабочему движению и страшился революционного подъема масс, не принимая идеи коренного общественного переустройства.

Нельзя не видеть ограниченности и непоследовательности позиций Фабра, натуралистических черт его творчества. Но Фабра отделяет от натурализма решительный отказ от позиции объективистского невмешательства в жизнь. Пьесы Фабра написаны не пассивным наблюдателем, а ярко тенденциозным художником, человеком действия, страстным публицистом. Его пьесы и до нашего времени не потеряли обличительной силы, значения трагического документа.

БРИЁ

К Фабру близок Эжен Бриё (1858—1932), один из наиболее популярных драматургов 1890—1900-х годов. Его высоко ценил Б. Шоу, видевший в Бриё художника, который «безжалостно вскрывает истину и разрушает идолов». Действительно, Бриё часто затрагивал острые моральные и социальные проблемы. В «Бланшетте» (Свободный театр, 1892), в «Заместительницах» (Театр Антуана, 1901) он поднимает вопрос о развращающем воздействии цивилизации и нравов буржуазного мира на жизнь и сознание крестьян.

В пьесе «Стечение обстоятельств» (Комеди Паризьен, 1894) Бриё обнажает преступную сущность буржуазного государства, лживость «демократической» избирательной системы, продажность прессы, депутатов. Пьесы «Бегство» (Французская Комедия, 1896), «Симона» (Французская Комедия, 1903) направлены против реакционного истолкования дарвинизма, против понимания наследственности как биологического рока, тяготеющего над людьми.

Пьесы Бриё — типичные для конца XIX века драмы идей. В них много дискутируют, резко сталкиваются противоположные взгляды на жизнь. Но Бриё редко удается нарисовать значительные человеческие характеры. Его наблюдательность обычно не переходит пределов жанризма, более или менее живых зарисовок нравов. Большинство произведений Бриё прямолинейно дидактичны. Этот род «пьес на тезис» с мелодраматическими

ситуациями, не подчиненными логике развития характеров и обстоятельств, а служащими для доказательства авторской идеи. На стиль Бриё оказало сильное воздействие натуралистическое требование «научности», документальности. Как и Фабр, он постоянно оглашает различного рода статистические данные, официальные документы, законы и т. д.

Характерна в этом смысле пьеса «Материнство» (Театр Антуана, 1903), посвященная автором «господину Президенту и гг. членам межпарламентской комиссии по борьбе с уменьшением населения во Франции». Бриё выступает в этой пьесе против лицемерия буржуазных нравов и государственных установлений. Напрасно правительство издает указы, призывающие повысить рождаемость, — дети обходятся слишком дорого. Мелкие буржуа и рабочие не в состоянии прокормить большую семью и знают, что дети их обречены на нищету. Буржуазная мораль клеймит позором мать «незаконного» ребенка, лишает ее работы, обрекает на гибель. Жены рабочих и девушки, ставшие жертвами обмана, вынуждены прибегать к услугам подпольных акушерок. Одни из них умирают в результате неумело сделанных операций, другие предстают перед судом. Сцена суда в третьем действии — кульминация обычной для Бриё публицистической иллюстративности. Адвокаты, подсудимые, их мужья детально аргументируют поставленный в пьесе тезис, приводя точные цифры прожиточного минимума и разъясняя причины, толкающие детей рабочих на проституцию и воровство. Но при всей «эффективности» завершающего пьесу судебного скандала радикализм Бриё поверхностен и социальные выводы его мелки. Он не идет дальше требований хорошего отношения к незамужним матерям и права иметь столько детей, сколько родители хотят и могут вырастить.

Только в одной пьесе Бриё удается преодолеть присущие ему иллюстративность и схематизм. В драме «Красная мантия» (Водевиль, 1900) он поднимается до гневного обличения буржуазного суда и создает сильные, самобытные характеры людей из народа. Рисуя ажиотаж, который вызывает среди судейских чиновников провинциального городка дело об убийстве старика крестьянина, Бриё разворачивает широкую панораму чиновничьих нравов и буржуазного суда. Никому из вершителей правосудия нет дела до истины, никого не волнуют судьбы несправедливо обвиненных людей, по случайным уликам втянутых в механизм судебной машины. Судьи, адвокаты, их жены озабочены только вопросами служебного продвижения.

Красная мантия — официальная одежда вершителей правосудия — превращается в символ жестокости, бесчестия, карьеризма.

Этому страшному миру противостоят жертвы беззакония — обвиняемый Эчепар, крестьянин-баск, угрюмый, гордый, свободолюбивый горец, его жена Янета — воплощение преданности, верности, любви. Но эти сильные люди беспомощны перед законом.

Веда следствие с откровенной предвзятостью, следователь Музон запугивает и сбивает с толку допрашиваемых, обманом заставляет Янету дать показания, которые должны привести ее мужа на виселицу, а потом арестовывает как соучастницу. Узнав о тяжелой личной драме, пережитой Янетой в ранней юности, Музон использует эти сведения как компрометирующий ее материал. Напрасно несчастная женщина умоляет не губить ее — она знает патриархально суровые нравы басков и понимает, что муж никогда не простит ей прошлого. Судейский чиновник не способен к проявлению человечности, он оглашает историю Янеты на суде.

Благополучный финал процесса (сохранивший остатки совети прокурор устанавливает невиновность Эчепара) не снижает обличительного пафоса пьесы и ее напряженного драматизма. Длительное пребывание Эчепара в тюрьме полностью разоряет его семью. Выйдя из тюрьмы, Эчепар, верный своим первобытно-диким представлениям о чести, порывает с женой, навеки разлучает ее с детьми. И тогда горе и ненависть Янеты обращаются против следователя, бессмысленно и жестоко разбившего ее жизнь. Она закалывает Музона, крикнув в лицо своим мучителям: «Вот ваша работа, подлые судьи: из невинного человека вы чуть не сделали каторжника, а из честной женщины, из матери вы делаете преступницу!»

Стихийное бунтарство Янеты — высшая точка социального протеста, до которой поднялся Бриё. Янета из жертвы превращается в мстительницу, ее ненависть направлена против угнетателей, против социальных институтов буржуазного общества.

В пьесе Бриё нет идеализации патриархальных нравов — жестокость Эчепара очевидна. И все же только в крестьянском представлении о чести, долге, человеческом достоинстве Бриё видит ту нравственную силу, которой полностью лишены представители буржуазного мира.

РЕНАР

Гуманистические и демократические тенденции передовой драматургии еще больше выявились в начале XX века, когда были созданы две пьесы, сразу вошедшие в фонд французской театральной классики и продолжающие свою сценическую жизнь до настоящего времени, — «Рыжик» Ж. Ренара и «Кренке-

биль» А. Франса. За ними последовали героические революционные драмы Р. Роллана.

Писатель-демократ Жюль Ренар (1864—1910) значительную часть своего творчества (повести «Мокрицы», 1887; «Паразит», 1893; «Рыжик», 1894; новеллы, очерки) посвятил обличению мещанства, его лживых и пошлых нравов, калечащих человеческие души и судьбы.

Среди нескольких пьес Ренара («Радость разрыва», 1897; «Домашний очаг», 1898; «Господин Верне»— инсценировка повести «Паразит»; «Ханжа», 1912) наибольший успех завоевала одноактная комедия «Рыжик», поставленная в 1900 году в Театре Антуана.

Создавая пьесу на основе повести, написанной шесть лет тому назад, Ренар существенно изменил не только сюжет, но и все идейные акценты, а соответственно и художественную ткань произведения. Если в повести важное место занимал натуралистически обнаженный показ развращающего действия уродливого воспитания и гнусности мещанского быта, то пьеса, преодолевая ограниченность натуралистической эстетики, говорила о неистребимой тяге к добру, к человечности и поразила зрителей прежде всего душевной теплотой, гуманистической наполненностью. Печальная история пятнадцатилетнего подростка Рыжика, одинокого, нелюбимого в семье, затравленного злобной мещанкой матерью и жаждущего ласки, понимания, общения, раскрывается Ренаром с большим психологическим мастерством. В пьесе автор отказывается и от фрагментарности повести, состоящей из отдельных, маленьких, сюжетно несвязанных зарисовок из жизни семейства Лепик, и от бездейственности своих первых пьес, построенных по натуралистическому принципу фиксации «куска жизни».

Пьеса «Рыжик» при отсутствии внешнего действия насыщена драматизмом, остроконфликтна и имеет ясный, последовательно развивающийся сюжет. Герои «Рыжика» переживают глубокий душевный перелом. Господин Лепик уже много лет безразличен ко всему, что происходит в семье. Ненавидя жену, он старается не замечать окружающего. И вот теперь он узнает от служанки о том, как мадам Лепик запугивает Рыжика, с каким садизмом мать издевается над сыном, как она заставляет его лгать. И в отце впервые в жизни пробуждается ответственность за сына, боль за него, сознание своей вины перед ним. Рыжик, испытывающий панический страх перед матерью, мечтающий о бегстве, покушавшийся на самоубийство, находит в отце защитника и друга. Их единение наносит удар жестокой ханже, отравлявшей им жизнь. Мадам Лепик мечется в страхе, чувствуя, что ее власти приходит конец. Слово правды, сказанное молоденькой

служанкой, которая приносит естественную непосредственность доброты в мещанский семейный застеноч, производит переворот в доме Лепик.

В короткой одноактной пьесе меняются характеры, взаимоотношения, герои успевают прожить большой, быть может, решающий этап жизни. Пьеса завершается долгой, проникновенной, безгранично искренней беседой отца и сына, впервые нашедших друг друга.

Подъем общественного движения пробудил в передовых писателях глубокую неудовлетворенность искусством только обличающим, лишенным созидательной цели. Поиски гуманистического идеала и призыв к взаимопомощи «отверженных» — характерная черта французской демократической литературы и драматургии начала XX века. Однако масштаб этих исканий различен.

Так, Ренар, с глубоким сочувствием изображавший крестьян, видевший в народе нравственную основу национальной жизни, свое лучшее произведение посвятил затравленному ребенку, обретающему в сближении с отцом утешение, поддержку, веру в жизнь.

ФРАНС

Тема солидарности приобрела значительно более глубокое социальное содержание в пьесе А. Франса «Кренкебиль».

Анатоль Франс (1844—1924), как и другие великие писатели Франции конца XIX — начала XX века, горячо любил театр и с юности пробовал свои силы в драматургическом жанре. Резко отвергая современную буржуазную драму, Франс в разные годы направлял свои искания то к романтической драме («Укротительница», 1868), то к итальянской народной комедии («Сэр Панч», «Превращения Пьеро», 1869), то к жанру комедии-пословицы («Чем черт не шутит», 1898), увлекался греческой трагедией, кукольным театром. Воскрешая традиции старинного французского фарса, в 1908 году Франс создал веселую «Комедию о человеке, который женился на немой». Озорное зубоскальство этой пьески, сюжет которой Франс заимствовал у своего любимого писателя Рабле (его рассказывает один из персонажей «Гаргантюа и Пантагрюэля»), принесло ей шумный успех. В России она была поставлена даже раньше, чем во Франции, — сразу переведенная на русский язык под названием «Немая жена», пьеса уже с 1909 года шла у нас на многих сценах, не только до революции 1917 года, но и в советское время.

В 1912 году фарс Франса поставили в Париже Общество по изучению Рабле и театры Порт-Сен-Мартен и Ренессанс. Популярность этой пьески понятна. Фарс о немой жене, которая,

заговорив, так замучила мужа болтовней, что он предпочел оглохнуть, лишь бы обрести покой, написан с присущим Франсу остроумием и превосходным чувством стиля.

Но стилизация, даже самая искусная, не могла принести обновления театра. В ряды реформаторов французской драмы Франс вступил, когда обратился к современной теме. В тесном творческом общении с выдающимся актером Люсьеном Гитри Франс создал на основе своей новеллы «Кренкебиль» одноименную пьесу, поставленную в 1903 году в театре Ренессанс. Замечательный рассказ, проникнутый горячим демократизмом, публицистической страстью обличения социальной несправедливости, не только не потерял художественной полноты и силы в драматургическом переложении, но приобрел новые, обогатившие его черты. Как и «Рыжик» Ренара, пьеса «Кренкебиль» обладает большим гуманистическим содержанием, чем положенный в ее основу рассказ.

Старый, добродушный и честный зеленщик Кренкебиль по нелепой случайности становится жертвой полицейского произвола. Попав на людном перекрестке в затор, Кренкебиль не успевает сразу выполнить приказание постового передвинуть тележку. На него валится груз с какой-то подводой, налетает газетчик на велосипеде. Среди грохота, шума, ругани полицейскому ошибочно слышатся обидные слова: «Смерть коровам!» (восклицание, аналогичное русскому «смерть лягавым!»), — и представитель власти арестовывает Кренкебиля. Несмотря на то, что невиновность Кренкебиля подтверждают свидетели и среди них уважаемый ученый, врач Матье, полицейская машина тупо «защищает закон». Старика присуждают к штрафу и тюремному заключению. И хотя в «кутузке» Кренкебилю нравится — он никогда не жил с таким комфортом («тюрьма заведение приличное... Порядок везде, чистота...») — недолгое заключение приводит к катастрофе. Кренкебиль сталкивается не только с буржуазным судопроизводством, но и с обывательской моралью. Его прежние клиентки — лавочницы, мещанки, содержанки — не желают покупать зелень у человека, побывавшего в тюрьме. Он фактически обречен на смерть.

Рассказ заканчивается гибелью Кренкебиля — он спивается, в сущности, идет умирать. В пьесе финал иной. С первой сцены Франс вводит нового героя — мальчишку, по прозвищу Мышь. Этот современный Гаврош, дитя парижских улиц, мальчонка, живущий в развалинах, промышляющий, чем придется, привыкший к голоду и холоду, противопоставлен в пьесе и бесчеловечности государства и ханжеской жестокости мещан. Его участие спасает Кренкебиля, задумавшего броситься в Сену. Мальчик зовет бездомного старика к себе, в развалины,

делится с ним скудным ужином. Детский голос произносит слова надежды, призывает «встряхнуться». «Надо жить,— говорит Мышь.— Из всякой беды нужно как-то выкручиваться».

Драма «Кренкебиль» несет беспощадное осуждение буржуазного правопорядка. Для того чтобы показать античеловечность государственной машины и мещанского образа мыслей в действии, Франс решительно нарушает стандарт буржуазной «проблемной» пьесы, сближается с театральными требованиями Золя. Точной реалистической кистью воссоздана «среда»— людная парижская улица, разноголосый говор толпы, выкрики разносчиков, газетчиков, обитатели улицы, мелкие торговцы, мальчишки, проститутки, полицейский, прохожие. Все это — мир Кренкебиля, его клиенты, враги и друзья. Здесь прошла его горемычная жизнь. Рынок и улица породили колоритную и простодушную речь Кренкебиля и нехитрый закон его бытия: угождай покупателям, опасайся «фараонов».

Воссоздание «среды» в пьесе Франса не носит самодовлеющего характера. Каждая деталь связана с трагической судьбой главного героя. Это становится еще более очевидным во второй картине, в сцене суда. Скупое, но точно рисует Франс живые картины: «упрямого неуча» полицейского номер 64 — главного обвинителя Кренкебиля, «мрачного и злого шутника» председателя суда Буриша, умника и красноречивая адвоката Лемерля.

Публика в зале суда полностью на стороне Кренкебиля, ее ошеломляет нелепая, дикая несправедливость приговора. Присутствующий на суде художник Лермит возмущается. Но его приятель, адвокат Обаре, разъясняет ему смысл происшедшего: председатель Буриш не ставит свои приговоры в зависимость от разума и науки, он основывается на непреложной для него истине: он «является представителем государственной власти», а суд не может выносить приговоры против носителей власти.

Подтверждается один из горьких афоризмов Франса: «Закон — это санкция установившегося беззакония».

* * *

Таким образом, «золяизм» в драматургии породил течение, в которое включились многие различные драматурги, более или менее испытавшие влияние натурализма, но в основном связанные с реалистическими исканиями. Обострение классовой борьбы во Франции конца XIX — начала XX века принесло в пьесы критического направления острую конфликтность, резко обличительную антибуржуазную интонацию, расширило вовлекаемый в драматургию жизненный материал, привело к глубокой демократизации театра.

Для французской реалистической драмы на рубеже XIX—XX веков характерна тщательная бытовая детализация, точное изображение среды, документальность и датированность событий. Но в то же время сатира в ней нередко сгущена до гротеска, до открытой памфлетности, глубоко коренящейся в национальной сатирической традиции и закономерно получающей возможность широкого развития в эпоху «разнообразных Панам», сотрясавших французское государство.

Но драматурги-реалисты Франции не только сатирики и обличители. В их пьесах обнажен глубокий духовный кризис буржуазного мира, и все они стремятся найти нравственную красоту, бескомпромиссность, силу характера, доброту, человечность в людях, чуждых буржуазным идеалам, в гуманизме «маленьких людей», в естественной нравственности народных представлений о жизни, а в отдельных случаях в среде пролетариата или угнетенных народов колоний, встающих на путь борьбы за свое освобождение. Эти поиски идеала далеко не всегда увенчивались успехом. Неясность положительной программы приводила к тому, что противопоставленные социальному злу герои Доде, Бека, Мирбо и других чаще всего оказывались беднее, бесцветнее социальных хищников, обличаемых в тех же пьесах. И все же важное значение имело упорное стремление драматургов-реалистов найти положительный идеал в жизни, в реальных условиях социального бытия, а не в лирической абстракции и мистике символистов или поэтической фантазии неоромантиков.

РЕПЕРТУАР ПАРИЖСКИХ ТЕАТРОВ

Упорная борьба крупных писателей Франции и драматургов-«золяистов» за насыщение драмы значительным жизненным содержанием в известной мере отразилась даже на драматургии бульваров. В бесконечном потоке пьес десятков парижских театров рубежа XIX—XX веков можно проследить некоторые новые черты — в этих пьесах появилось изображение среды, нравов, отзвуки, хотя и очень поверхностные, современных научных или политических проблем, больше психологической гибкости.

Влияние Золя и Антуана испытала даже легкая комедия. Показательна в этом смысле драматургия Жоржа Куртелина (1858—1929). Начав в Свободном театре Антуана («Лидуар», 1891; «Бубурош», 1893), Куртелин стал затем автором множества маленьких, чаще всего одноактных пьесок, которые шли в бульварных театрах. Пьесы Куртелина («Сверхъясновидящая», 1897; «Г-н Баден», 1897; «Теодор ищет спички», 1898; «Безжалостный жандарм», 1899 и др.) в острокомедийном плане воплощали натуралистическую формулу «куска жизни», перенесенного на сцену.

Это жанровые зарисовки, действие которых происходит то в кабинете гадалки-«сомнамбулы», то в департаменте министерства, то в суде или полиции, то в буржуазном доме. Иногда Куртелин вводит сатирический элемент. Его лучшие произведения играли Антуан, Жемье. Однако Куртелин охотно использовал весьма скользкие ситуации, нередко доходя в пьесах до откровенной пошлости.

В театрах Варьете, Водевиль, Пале-Рояль, Комеди Паризьен, актеры которых были опытными мастерами «легкого жанра», владея широким его диапазоном, от поверхностной комедии нравов до головокружительной буффонады в стиле Оффенбаха, царила плеяда «мастеров смеха». Популярнейшими мастерами легкой комедии были Робер де Флер (1872—1927) и Гастон Кайяве (1869—1915), почти всегда писавшие вместе, Тристан Бернар (1866—1947), Жорж Фейдо (1862—1921), начинали свою деятельность Альфред Савуар (1883—1934), Саша Гитри (1885—1957). В их беспечных, легкомысленных комедиях наблюдательные зарисовки нравов бомонда или мелких буржуа нередко сочетались с некоторой долей сатиры, хотя и не выходящей за пределы ходовых острот или забавных «политических водевилей» (например, «Две утки» Т. Бернара, 1913).

Влияние современной социальной драмы испытал и такой столп коммерческого театра, как Анри Бернштейн (1876—1953). Он тоже дебютировал в Театре Антуана (1900), и требования Антуана наложили на него определенный отпечаток. Но уже через несколько лет Бернштейн стал одним из самых популярных драматургов бульваров. Драмы «Шквал» (Жимназ, 1905), «Вор» (Ренессанс, 1906), «Самсон» (Ренессанс, 1907), «Израиль» (Театр Режан, 1908) и другие приносят Бернштейну такой успех, что его начинают ставить и на академической сцене. Пьесы Бернштейна в какой-то мере похожи на пьесы Фабра. В них отчетливо ощущается острая идеологическая борьба эпохи дела Дрейфуса и «панамского скандала». Бернштейн показывает всеобщую моральную коррупцию, вызванную ажиотажем наживы, и ее гибельные последствия.

Нувориш в своем тупом эгоизме жертвует дочерью, толкает ее к гибели («Шквал»). Старая аристократия вырождается, ее удел — бесчестие, аморализм («Самсон»). Национальная рознь и религиозное ханжество отравляют души, приводят людей к катастрофе («Израиль») и т. д. Но все эти большие современные темы становятся для Бернштейна лишь поводом к созданию острой интриги с «душераздирающими», эффектными сценами любви, ревности, отчаяния, самоубийства. Буржуазная критика не уставала восхищаться «смелостью» Бернштейна, силой его эмоциональных ударов. Но, по существу, драматургия Бернштей-

на — это подновленная мелодрама, хотя и гораздо более литературная, чем naive пьесы демократических театров XIX века. Действие его драм происходит только в буржуазных и аристократических гостиных. Они скроены с драматургическим мастерством, использовавшим опыт Скриба, Дюма-сына, Ожье, Сарду, и носят явные приметы времени. Однако национальные или политические проблемы остаются лишь «местным колоритом», в центре действия — занимательная любовно-адультерная интрига с искусно придуманными психологически резкими столкновениями.

Несколько иной характер носили пьесы А. Батайя, Ж. Порто-Риша, М. Донне — создателей «театра любви». Этот термин, которым критика поначалу обозначила театр Порто-Риша, в сущности, относился к огромной плеяде драматургов. Помимо названных в нее входят Ф. Круассе, А. Капюс, А. Лаведан, П. Эрвье и многие другие, поставившие репертуар и коммерческим и академическим театрам. Они достигали высоких ступеней (Донне, Порто-Риш, Лаведан были членами Французской Академии), но никогда не писали ни о чем, кроме измен мужей, жен, любовников, проблемы взаимоотношения влюбленных, и при этом никогда не выходили за пределы буржуазно-аристократической среды, художественных кругов, полусвета. Бесконечно варьируя тему «любовного треугольника», они достигли известной изощренности и в построении сюжетов и в психологической нюансировке.

Жорж Порто-Риш (1849—1930), дебютировавший одноактной пьеской «Удача Франсуазы» (Свободный театр, 1888), вскоре стал писать для театра Французской Комедии, для Одеона. Его нередко сравнивали с Мюссе, он как бы официально был введен в большую литературу. Однако сравнение его с Мюссе не обоснованно: пьесы Порто-Риша лишены философской, моральной, социальной емкости драматургии Мюссе. Его герои живут, отрешенные от мира, замкнутые в узком круге сугубо интимных переживаний. Вот милая, молоденькая Франсуаза («Удача Франсуазы»), она горячо любит своего беспутного мужа, художника, сохранившего привычки холостяка. Франсуаза страдает и скрывает свои страдания, любит и прячет свою любовь, чтобы не показаться назойливой, ревнует и не смеет показать ревность. Вот Жермена Ферие («Влюбленная», Одеон, 1891), до безумия влюбленная в своего мужа-врача, спокойного, уравновешенного человека, который устал от медового месяца, дрящется уже восемь лет. Содержание пьесы сводится к досаде мужа, обиде, толкающей жену на измену, отчаянию обоих и страсти, не допускающей разлуки. Вот волевая умная женщина — скульптор Доминика Бриенн («Прошлое», Одеон, 1897), которая чуть было не стано-

вится жертвой любовного наваждения. В пьесах Порто-Риша человеку редко удастся ускользнуть от губительных чар любви — это, собственно, и составляет единственный предмет интересов автора.

Анри Батай (1872—1922) на первый взгляд привлекает более широкий жизненный материал. Он многому научился у драматургов зорянской школы, умело изображает нравы, особенно среду художников. Он даже инсценировал «Воскресение» Л. Толстого (Одеон, 1902). Но интерес к большой литературе оказался преходящим. А среда, характер, психологизм — все это понадобилось Батаю только для того, чтобы детально, в разнообразных поворотах и проявлениях показывать все то же — роковую власть физиологии, бессилие человека перед инстинктом. Во имя инстинкта в пьесах Батайя рушатся все привязанности, высокие помыслы, чувство благодарности, человечность («Наваждение», Одеон, 1904; «Мама Колибри», Водевиль, 1904; «Обнаженная», Ренессанс, 1908; «Нежность», Водевиль, 1921 и др.).

Близок к этим авторам и М. Донне (1859—1945), типичный драматург-ремесленник, пьесы которого («Любовники», Ренессанс, 1895; «Скорбящая», Водевиль, 1897; «Другая опасность», Французская Комедия, 1902 и др.) также посвящены альковным вопросам. Донне то скользит на грани порнографии, то приводит своих героев к отречению от страсти во имя долга. Он владеет искусством диалога, иногда даже докучливо злоупотребляя им, умеет показать распутные нравы темных дельцов, своеобразную среду «семейных» содержанок, обладающих постоянными длительными связями, детьми и тянущихся к «большому свету» и т. д.

П. Эрвье (1875—1915) ввел в «театр любви» свой, так сказать, «философский» оттенок — то он все человеческие отношения подчиняет инстинкту продолжения рода («Бег с факелами», Водевиль, 1901), то в его пьесах начинает звучать тема рока, наступающего тех, кто отступил от законов принятой в обществе морали («Загадка», театр Французской Комедии, 1901; «Дедал», театр Французской Комедии, 1903 и др.).

А. Лаведан (1853—1940) еще больше усилил морализацию, доводя ее до религиозного ханжества и акцентируя мотивы рокового возмездия за прегрешения («Маркиз де Приола», 1902; «Дуэль», 1905 — обе в театре Французской Комедии и др.).

Но тот или иной тематический, идейный, сюжетный поворот не меняет сути. Среди этих пьес есть более или менее талантливые, более или менее литературные, но в них во всех рассматривается один вопрос — человек и инстинкт, человек под властью чувственности. Сфера приносимой на сцену жизни при этом суживается до предела, а характеры и ситуации нередко превращаются в ловко сконструированные механизмы, которые при

помощи искусственных эффектов и трюков держат в напряжении внимание зрителя.

Все эти драматурги умели создавать броские ситуации и выигрышные роли, и это привлекало к ним внимание очень крупных актеров. Во Франции их играли на бульварах Г. Режан, Л. Гитри, Ж. Гранье, Ф. Жемье и другие, в театре Французской Комедии — Ле Баржи, Ж. Барте, С. Сорель и М. де Фероди, Коклен-младший, в России — М. Г. Савина, М. Н. Ермолова, Е. М. Грановская, В. Л. Юренева. И все же эта драматургия не перешагнула рамок своей эпохи и не вошла в литературу. Правда, во французских учебниках истории литературы для оканчивающих среднюю школу и получающих звание бакалавра, все эти драматурги упоминаются. Но это не может их оживить. Бесконечные сцены любовных объяснений и светских приемов в роскошных буржуазных и аристократических салонах или в особняках куртизанок на современное ощущение невыносимо старомодны, безвкусны, часто граничат с пошлостью, потому что лишены большого общечеловеческого содержания, моральной силы, идейной глубины, поэзии. Шумный успех премьер не смог уберечь эти пьесы-однодневки от забвения.

Все новаторы французского театра выступили как решительные противники буржуазно-салонной драмы. Протест Золя был подхвачен А. Антуаном, серьезно и глубоко прозвучал в критических статьях Ж. Копо.

Непримиримо резкое отношение к современной буржуазной драме высказал тот писатель, которому суждено было сказать новое слово во французской драматургии XX века, — Ромен Роллан. В своих «Трагедиях веры» и «Драмах революции» он вывел французский театр из сферы частной жизни на широкие просторы истории. В творчестве Ромена Роллана гуманистические идеи приобрели героико-оптимистический характер, поскольку Роллан, в отличие от многих своих старших современников-писателей, все больше проникался верой в перспективы борьбы и победы народных масс, связывая с ними свой нравственный идеал.

РОСТАН

В 1880—1890-е годы наряду с натурализмом и символизмом во Франции и в других странах Европы (Англия, Италия) сложилось еще одно направление, наиболее ярко представленное творчеством Эдмона Ростана (1868—1918). «Неоромантики», как их впоследствии называли, противопоставляли себя натуралистам, предпочитая поэтическое отображение действительности. В то же время они отмежевывались от символистской программы, которая отпугивала их своими крайностями, подчеркивая, что

их привлекает прежде всего героический идеал. Созерцательности и пассивности символистов неоромантики противопоставляли действенное начало в искусстве. Они увлекали, зажигали сердца зрителей и читателей яркими, динамическими образами, полными жизни и энтузиазма.

Ростан, считавший себя учеником Гюго, попытался осуществить возврат к романтической поэтике в исторических условиях,



Эдмон Ростан

которые уже не могли быть благоприятными для романтизма. Прогрессивные романтики, противопоставляя свою поэтическую логику действительности, апеллировали к будущему. Пафос творчества Ростана, напротив, был направлен на то, чтобы силой воображения «зачеркнуть» непреложные факты, тревожившие широкие круги французского общества. Только писатель такого большого дыхания, как Ростан, мог представить на сцене Францию 1890-х годов страной героев. Он питал угасающий в соотечественниках патриотизм, воспевая такие возвышенные качества личности, как бескорыстие, честность, отвага, способность на подвиг и самопожертвование.

«Разгромленная Франция кишела воображаемыми героями, подвиги которых врачевали ее самолюбие», — пишет один из французских критиков. Фантомы доблести и славы должны были тешить французскую публику, но этот тип героизма не перешагивал сценической рампы.

В силу исторических обстоятельств неоромантизм оказался прочно связанным с поэтикой иллюзорности, которая отличает его от романтизма начала века. Романтики отправлялись на поиски высшей правды — Добра, Справедливости, Истины. Высшие начала жизни, утверждаемые неоромантизмом, носят по преимуществу призрачный поэтический характер. Идеал неоромантиков туманен и неопределен, подчас они ищут опору в религии,

в прошлом Франции, призывают к вдохновенному слиянию с природой.

Эти черты мирозерцания свойственны и Ростану. Признавая, что Ростан «сознательно повернул театр к романтизму Гюго и Дюма-отца, несколько омоложив его своим южным задором», Роллан довольно резко критиковал Ростана за его склонность придавать драматическим коллизиям мелодраматическое осмысление, подчас изменяя истине.

Эдмон Ростан родился в Марселе, в семье финансиста. Наделенный живым и общительным характером, Ростан с детских лет увлекался искусством, поэзией и уже в шестнадцать лет, учась в Париже, опубликовал свой первый сборник стихов.

Получив юридическое образование, Ростан предпочел карьере чиновника занятие искусством. Вначале он думал посвятить себя лирической поэзии — в 1890 году вышел сборник стихов Ростана «Шалости музы». Его основная тема — юношеские воспоминания. Вскоре Ростан начал писать для театра, главным образом на темы любви, создав своеобразную драматургию, в которой современный тип переживаний облечен в условно-романтическую форму.

Первым опытом такого рода была его небольшая пьеса в стихах «Два Пьеро, или Белый ужин» (1891). Пьеро-соперники, оспаривая чувство Коломбины, пытаются привлечь ее, один — независимым жизнерадостным характером, другой — меланхолической значительностью.

«Любовь — отчаяние» и «любовь — вдохновение» нашли, по словам Ростана, отражение и в литературе его времени. Пресыщенные меланхолики стремились стать героями дня, но подлинно содержательное человеческое чувство пряталось за поэтической бравадой и видело свое достоинство в том, чтобы гордо сносить испытания судьбы.

Пьеса заканчивается обращением Коломбины к зрителям:

Сударыни! совет: не делайте ошибки!
Сударыни! Всегда предпочитайте смех!

В этой еще незначительной пьесе Ростана можно найти отдельные положения, которые свидетельствуют о том, что в сознании поэта уже в самом начале его творческого пути вызревал замысел героической комедии, где поэт-жизнелюбец станет Сирано де Бержераком, а Коломбина — Роксаной.

В 1891 году Ростан пишет пьесу «Романтики», поставленную в 1894 году на сцене театра Французской Комедии.

Столь же неприятная, как и «Два Пьеро» (это подчеркивается ее участниками в финале спектакля), пьеса «Романтики» — «легкая улыбка добродушной шутки» — оказалась искусно

построенным произведением. Несмотря на отсутствие глубокого содержания, она драматична, героев пьесы по мере развития действия ожидает немало неожиданностей.

Ростан подчеркивает рискованность своего замысла — перенести в будничную обстановку трагический сюжет «Ромео и Джульетты».

Но Ростан — поэт и неоромантик — на протяжении всего спектакля ведет шутивную игру с читателями и зрителями, всячески подчеркивая, что и обыденное существование при всей его прозаичности может быть волнующим.

Несмотря на банальность образов основных героев, пьеса вскоре после ее постановки во Франции обошла многие сцены Европы и была тепло встречена критикой. В России впервые пьеса была поставлена в декабре 1894 года в театре Ф. А. Корша.

Как известно, пьесу Ростана — особенно ее первый акт — и перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник высоко оценил А. П. Чехов. По его совету исполнительницу роли Сильветты — Л. Б. Яворскую А. С. Суворин пригласил в свой театр.

В 1895 году Театр Сары Бернар упрочил популярность Ростана как яркого мастера лирической драмы, поставив его пьесу «Принцесса Грёза». В ней Ростан перешел от поверхностного истолкования современных сюжетов к сюжетам историческим. Обратившись к одной из средневековых хроник — к легенде о любви провансальского трубадура Рюделя к триполлийской принцессе Мелиссинде, — Ростан создал, по словам А. М. Горького, простое и трогательное произведение, которое явилось «призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его в веру».

Важно подчеркнуть, что Горький, в отличие от многих исследователей творчества Ростана, в своем отзыве о пьесе, появившемся в «Нижегородском листке» в июле 1896 года, придавал весьма второстепенное значение религиозно-мистическому финалу стихотворной драмы Ростана, подчеркивая, что в пьесе выразилось преклонение автора перед «силой идеи», что это увлекательная «картина стремления к идеалу», а вовсе не проповедь религиозного самоотречения.

В «Принцессе Грёзе» раскрылась новая грань таланта автора, его способность создавать темпераментные характеры. Наиболее действенная роль в пьесе принадлежит рыцарю и трубадуру Бертрану д'Алламанону, по поручению принца Жофруа Рюделя явившегося перед Мелиссиндой.

Несмотря на все свое «спиритуалистическое» содержание, пьеса является гимном чувству и страсти, способным возвысить человека до подвига. На корабле царственно-прекрасную Мелиссинду, готовую забыть обо всем ради Бертрана, уже давно

ждет умирающий принц Рюдель, ждут товарищи Бертрана — моряки. Куда приведет «истинная» страсть героев? Предадут ли они рыцарскую мечту, грезу трубадуров, высшую, мистическую любовь, отдавшись плотской страсти, или окажутся способными на самоотречение во имя братских чувств, рыцарского содружества, в конечном счете — человеческой солидарности?

Свое решение отречься от личного счастья Мелиссинда и Бертран принимают перед лицом смерти, бросая ей вызов любви. Ростан не жалеет романтических красок, чтобы доказать превосходство возвышенного миросозерцания перед обыденными возможностями человеческого существования. Эгоизму своего времени он противопоставляет абстрактно понимаемую красоту духовного подвига.

Призыв к матросам идти «в поход крестовый» Мелиссинда произносит «под занавес». Его истинный смысл — героическое самоотречение во имя идеала.

Для Сары Бернар Ростаном была написана пьеса «Самаритянка» (1897), имеющая в своем подзаголовке пояснение: «Три картины по Евангелию».

По свидетельству Жюль Ренара, Ростан второй акт этой пьесы предпочитал «всему Сирано». Как отмечает Жюль Ренар, в создании комедии «Сирано де Бержерак» Ростану помогал сюжет, в то время как «для «Самаритянки» требуется подлинный поэт».

Конечно, с мнением Ростана и Ренара нельзя согласиться. Их отношение к пьесе не разделяли и зрители (пьеса успеха не имела), но все же эту работу поэта не следует недооценивать только из-за ее религиозной тематики. Пьеса Ростана рождена стремлением писателя создать историческую картину, в которой основное место отведено яркой и многоликой толпе, жаждущей справедливости, стремящейся к познанию высших законов жизни.

В истолковании героини пьесы Фотины учение Иисуса приобретает бунтарский характер. Обращаясь к жителям Сихема, ожесточенным нуждой и бесправием, установленным Римом, Фотина говорит:

Он любит тех, кого никто не любит.
Он любит бедняков и бедных тварей,
Побитых и голодных, жалких псов...

.....
Он мне сказал: «Блаженны те,
Что жили здесь в смиренной нищете:
Им — царствовать».

В пьесе много всяческого восторженного тумана, но она, как и другие произведения Ростана (в отличие, например,

от «Саломеи» Уайльда), проникнута бодрым, радостным жизнеутверждением.

Закончив «Самаритянку», Ростан пишет свою прославленную героическую комедию «Сирано де Бержерак» (1897). Поставленная на сцене театра Порт-Сен-Мартен (премьера состоялась 28 декабря 1897 года), она долгое время оставалась самым значительным спектаклем Парижа, укрепив за Ростаном славу национального поэта. Правительство Третьей республики наградило драматурга орденом Почетного легиона. В 1903 году Ростан был избран во Французскую Академию.

В пьесе присутствуют две основные черты дарования художника. Ростан выступает в ней как поэт любви. Наряду с этим именно «Сирано де Бержерак» продемонстрировал недюжинные возможности Ростана в создании ярких характеров.

Увлеченно, с «южным задором» набрасывает Ростан романтические портреты своих героев, попеременно используя исторические, психологические и социальные обстоятельства. Он проводит Сирано, Кристиана, Роксану, де Гиша через ситуации, в которых в неожиданном освещении выступает то одна, то другая грань их личности. Широко используя возможности антитезы, оставаясь верен поэтике контрастов, Ростан поет гимн находчивости, кокетливому лукавству, смело смешивает трагическое и комическое, воображаемое и действительное, поэзию и прозу, банальное и возвышенное.

Пьеса прославляет гражданскую добродетель, героизм, способность к самопожертвованию и самоотречению. Но Ростан поэтизирует не только возвышенное, но и обыденное (образ Рагно). Он не настаивает на трагическом конфликте мечты и действительности, а лишь набрасывает на повседневное поэтический покров.

Именно благодаря этим обстоятельствам пьеса по самой своей структуре давала режиссерам и исполнителям право различно интерпретировать авторский замысел. Спектакль мог быть превращен в некое литературное «действие» — в чтение со сцены блистательного стиха Ростана. В таком случае основным в спектакле было бы его поэтическое, абстрактно-гуманистическое содержание.

Но с тем же успехом пьеса могла превратиться в комедию «плаща и шпаги» и в драму характеров, в которой были бы заострены все намеченные автором (в том числе и социальные) конфликты (Сирано — де Гиш).

Комедийные и патетические ситуации, способность Ростана уходить в сферы чистой поэзии и наряду с этим его вкус к поэтизации обыденного давали повод для самых различных интерпретаций образов. Все они восходят к определенному истори-

ческому прототипу, к образу памфлетиста и драматурга, мыслителя XVII века Савиньена Сирано де Бержерака (1619—1655), известного своими фрондерскими выступлениями против абсолютизма, прославившегося беспримерной храбростью, в частности, при осаде Арраса, во время которой он был тяжело ранен. Но, как и пьеса Ростана, образы, созданные различными исполнителями на протяжении семидесяти лет, в конечном счете и не должны оцениваться с точки зрения их близости к реальному историческому лицу. Неоромантизм так же неисторичен, как и неконкретен в изображении современных социальных отношений. Реальные обстоятельства жизни получают на почве неоромантизма подчеркнуто поэтическое воплощение. Порыв, патетический жест, мечтательность — характерные состояния героев Ростана. В той или иной исторической эпохе Ростан находил лишь средство выражения своего мирозерцания. Что же касается истины, то она выступает у Ростана в отвлеченном, а не исторически-конкретном выражении. В конечном счете мерой человека у Ростана является его способность подняться над своим «земным» существованием.

Таким предстает перед нами прежде всего Сирано де Бержерак. По сути дела, первое впечатление от знакомства с ним — отрицательное. Общество XVII века знало немалое число воjak — мушкетеров, головорезов, которые сделали военную профессию своим ремеслом, не отличавшихся умом, но непомерно задиристых и наглых. Сирано, срывающий постановку небольшой пьесы и изгоняющий со сцены Монфлери, вначале воспринимается публикой Бургундского отеля как человек небезопасный и малопривлекательный. Но тут Ростан последовательно дает высказываться Бержераку по двум немаловажным для него вопросам — о его внешности и о любви к Роксане. Перед нами предстает человек незаурядного ума, поэтического таланта и чувства. Поединок с Вальвером довершает общее благоприятное о Сирано впечатление, теперь публика ждет от него рыцарских подвигов...

Романтическая поэтика находит свое выражение не только в истолковании характеров, но и в своеобразной способности Ростана заострять, углублять конфликты, внося в сюжет драматическую напряженность, делая его динамичным и неожиданным. Подчас ведущее начало здесь принадлежит поэтическому слову. Жонглируя словами, нагнетая в них чувство, Ростан постоянно заставляет Сирано-поэта почти всегда и во всем выходить за границы возможного. Это относится и к отдельным эпитетам, определениям, которые дает Сирано себе и окружающим, нарываясь на скандал, и к его лирическим исповедям. Если бы Сирано-поэт не стремился постоянно за границу дозволенного,

вероятно, многие конфликты спектакля так и остались бы нереализованными.

В качестве примера можно сослаться на первый монолог Сирано. Навязывая Вальверу определения своей внешности, на которые у Вальвера просто не хватает ума, Сирано раздувает «проблему носа» до неизбежного конфликта. Аналогичная ситуация возникает и при объяснении с Роксаной. Подсказывая Кристиану слова любви, которые должны были бы выражать общечеловеческие чувства, Сирано не может не вкладывать в них своего эмоционального отношения к любимой женщине. Слова любви, доступные для всех, начинают пламенеть, становятся живой поэзией, которая и очаровывает Роксану. Они приобретают роковой для нее характер. Расставшись с Кристианом, она будет жить возвышенными порывами ума и сердца, читая письма, отправленные от имени «похищенного» у нее графом де Гишем мужа.

Следует признать, что после Гюго Ростан долгое время оставался во Франции единственным поэтом лучезарной любви. Для пьесы «Сирано де Бержерак» характерно яркое, экспрессивное выражение чувств.

Поскольку логика исторически понимаемых характеров лишь отчасти отвечает замыслам автора, образ каждого из своих персонажей Ростан строит на романтической антитезе обыденного и возвышенного. Роксана остается кокетливой жеманницей в духе времени, рассуждая с подругами о «нежном», пока любовь не просветит ее. Но именно любовь вовлечет ее в драматическую коллизию, в которой Роксана сначала проявит немалое мужество, приехав на поле брани под Аррасом, а затем и способность к моральной самоотверженности. Она будет хранить в своем сердце память о погибшем Кристиане, чтобы в конце концов узнать, что любимый ею поэт, автор так страстно волновавших ее писем — Сирано де Бержерак всегда оставался рядом с ней.

Вопреки социальной правде характеров, Ростан прославляет рыцарские чувства в с е х своих героев, включая графа де Гиша. Вплоть до четвертого действия пьесы оценка де Гиша исторична. Он — представитель эгоистической, барствующей верхушки общества — находится в состоянии непрекращающейся дуэли с Бержераком. Но в конце концов в нем побеждает воин-гасконец, благородство берет верх над низостью. Это «перевоплощение» де Гиша подается Ростаном с энтузиазмом. Его концепция личности исключает возможность сурового приговора. Победа человечности утверждается неоромантизмом любой ценой. Тут бесполезны придирки здравого смысла.

В подходе к жизненному материалу Ростан был единоклубен с первым прославленным исполнителем роли Сирано де Бержера-

ка, для которого она и была написана,— с Бенуа-Констаном Кокленом-старшим (1841—1909). Требования театральности, поиски ярких сценических эффектов, разнообразия в освещении событий были постоянной темой высказываний Коклена. Актерское обаяние он ставил выше красоты, ему было свойственно умение передавать разнообразие интонаций, ритм речи сценического героя. Коклен мастерски владел телом, которое, как он утверждал, заменяет актеру краски для создания физической оболочки образа. Все эти качества исполнителей, поддержанные замыслом драматурга, и определили успех интерпретации образа Сирано де Бержерака, успех, запомнившийся на многие десятилетия.

По единодушному мнению французской критики, триумф комедии «Сирано де Бержерак» явился новой победой поэтического театра, пережившего свой «закат» после провала «Бургграфов» В. Гюго.

Пафос и многообразие, виртуозность стиха Ростана, впечатляющая сила образов и эффектный драматизм его пьес снова привлекли к себе внимание, когда в марте 1900 года в Театре Сары Бернар была поставлена драма «Орленок» (1899) — нечто вроде сентиментальной эпопеи в драматургической форме; история бедного ребенка, навеянная наполеоновской легендой.

Создавая образ герцога Рейхштадтского, сына Наполеона, томящегося после смерти отца во дворце своего деда — австрийского императора Франца I, Ростан олицетворял в образе герцога «плененную» Францию.

Закованный в незримые цепи, Орленок сознает, что он не обладает ни гением, ни мужеством Бонапарта; его повергают в отчаяние все те черты, которые он унаследовал от своей австрийской родни: безволие, нерешительность, женственная внешность. Но все же, лишенный поддержки своей матери Марии-Луизы, окруженный ставленниками Меттерниха, Орленок пытается расправить крылья и вернуться во Францию. Однако, опираясь лишь на энтузиазм немногочисленных светских друзей, герцог оказывается обреченным на полное поражение. С болью видит он, как погибает его преданный друг, наполеоновский гренадер Фламбо, сражавшийся в последних походах Бонапарта и по чертам характера и поведению весьма напоминающий гасконца Сирано. Снова оказавшись в неволе, герцог, умирая, видит себя окруженным австрийцами, врагами Наполеона. Пьеса завершается словами Меттерниха, ставшими знаменитыми: «Австрийский на него надеть мундир!»

Ростан предпослал пьесе слова Г. Гейне: «Нельзя себе вообразить впечатления, произведенного смертью молодого Наполеона. Я видел, как плакали даже юные республиканцы». Однако

отношение Гейне и Ростана к печальной судьбе герцога Рейхштадтского не следует смешивать. В пьесе «Орленок» Ростан откровенно заявил о своих бонапартистских симпатиях. Великой он считал не республиканскую, а именно наполеоновскую Францию. Как и в комедии «Сирано де Бержерак», Ростан в «Орленке» пропел гимн Франции, на этот раз изобразив ее поверженной и «плененной», подчеркнув, что эпоха Наполеона была последней героической эпохой в жизни страны.

Несмотря на это, в драме есть мотивы и образы, полюбившиеся демократическим зрителям. Героическая тема связана в пьесе с образом Фламбо, оказавшимся в свите герцога и совершающим подвиги безрассудства, чтобы возвысить и защитить честь своей страны. Он выступает от имени солдатской массы, став одним из воплощений бескорыстных героев, которых всегда умел изображать Ростан.

Ну, а мы, скажите,
Мы, темные, мы маленькие люди,
Что подставляли смело наши груди,
Что шли вперед послушною толпой,
От голода, от холода страдая,
Ни герцогств, ни чинов не ожидая
.....
Мы не устали, может быть, тогда?..
Мы не устали, а?..

Эти известные слова Фламбо французские зрители отнюдь не связывали лишь с наполеоновской легендой. В них звучит вечная тема французского демократического искусства, тема народа, которую Ростан воплотил в образе Сирано.

Мужественные люди, носители славы Франции, ее безвестные герои, всегда остававшиеся в нужде, не узнавшие счастья, изображенные Ростаном, дают повод современным французским исследователям утверждать, что образы Сирано, Рагно, Фламбо более объясняют постоянный успех двух больших пьес Ростана, чем прекрасная Роксана и патетический Орленок. С суждениями такого рода нельзя не согласиться.

Конечно, тема народа звучит у Ростана иначе, чем в демократической литературе его времени, например, у Золя или Мопассана. Она, как и все произведения драматурга, лишена исторического содержания, носит нарочито вневременный характер. Но все же и в «Орленке» Ростан выступает прежде всего как поэт-патриот.

То обстоятельство, что Ростан подходил к проблемам национальной жизни с позиции неоромантической идеализации, обернулось все же против драматурга. Даже друзья Ростана упрекали его в умозрительности и ложной красивости, сентиментальности. Вернувшись с премьеры «Орленка», Жюль Ренар записал

в своем дневнике: «Неслыханно и банально. Пьеса, на которой люди будут зевать от восхищения».

Ростан снова выступил как драматург в 1910 году. После долгих колебаний он решил поставить в театре Порт-Сен-Мартен пьесу в стихах, более пригодную для чтения, — «Шантеклер». Хотя театр уделил много внимания костюмам исполнителей, найдя яркие краски для галльского петуха — Шантеклера, для пса — Пату, Дрозда, Павлина, Соловья, Филина, Совы, Кота, Индюка, Фазаньей курочки, Цесарки и других выступающих в пьесе птиц и животных, Ростан остался недоволен оформлением спектакля, а зрители были разочарованы.

По замыслу автора, пьеса должна была стать своеобразной аллегорией, олицетворяющей победу поэзии над прозой бытия. Если бы в роли Шантеклера выступил Коклен, для которого она и предназначалась, публика, возможно, уловила бы аналогию между «певцом зари», как его называет автор в подзаголовке, — Шантеклером, и своим любимым героем — Сирано де Бержераком. Но своему замыслу Ростан придал на этот раз столь отвлеченный характер, что всерьез его принять было нельзя.

Этой пьесой Ростан еще раз подчеркнул, что «душой его поэзии был абстрактно-гуманистический идеал». Как, не без легкой иронии замечает критик, он хотел «удерживать род человеческий на краю пропасти... украсить еще одной жемчужиной ожерелье муз, оставить потомству память о поучительной жизни, защитить народ от него самого и от его врагов, торжественной мессой привлечь на людей благословение небес».

Общественная жизнь Франции — наступили уже предвоенные годы — находилась в трагическом противоречии с намерениями Ростана. Последний романтик, он ушел из жизни обескураженный, в разладе с современниками.

Благодаря высоко поэтическим переводам Т. Л. Щепкиной-Куперник пьесы Ростана начиная с 1894 года получили признание в России. Во многих театрах шла «Принцесса Грёза» (киевский театр Н. Н. Соловцова, 1896; петербургский Малый театр, 1900; московский театр Незлобина, 1916). В 1896 году Яворская и Тинский выступили в первой постановке «Сирано де Бержерак» (театр Литературно-художественного общества, Петербург). «Орленок» шел в Новом театре Яворской (1906) и в театре Незлобина (1910), «Шантеклер» — в петербургском Малом театре (1910).

Кроме Щепкиной-Куперник, переводчицы всех пьес Ростана, «Сирано де Бержерака» переводили А. М. Федоров (1898), В. Соловьев (1938) и Ю. Айхенвальд (1964).

Советский театр много раз возвращался к Ростану. В 1940 году в нескольких театрах страны ставились «Романтики». В 1941 году

«Сирано де Бержерак» шел в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, в 1943 году — в Театре имени Вахтангова и в Московском театре имени Ленинского комсомола. Последняя постановка пьесы осуществлена в 1965 году театром «Современник» в переводе Ю. Айхенвальда.

Традиционным для русских переводов и сценических воплощений драматургии Ростана является выявление гражданского и героического содержания его пьес. В свой перевод «Сирано де Бержерака» Щепкина-Куперник внесла известную песню гасконцев («Дорогу гвардейцам гасконским!»), в то время как у Ростана этот монолог Сирано содержит лишь ироническую характеристику его товарищей по оружию, которых он представляет де Гишу.

Сближение героя Ростана с его историческим прототипом, заострение социальной функции образа Сирано де Бержерака, который знал «себе цену в эпоху придворного раболепства», определили оценку пьесы А. М. Горьким.

МЕТЕРЛИНК

В 1890-е годы в репертуар французского театра вошел новый драматург, которому суждено было на два-три десятилетия привлечь внимание широких кругов европейской художественной интеллигенции и творчество которого заинтересовало многих виднейших режиссеров эпохи — П. Фора, О. Люнье-По, М. Рейнгардта, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда.

Бельгийский поэт и драматург Морис Метерлинк хотя и не терял связи со своей родиной, тесно связан с французской культурой. Он писал на французском языке, его пьесы впервые получили признание на сценах парижских студийных театров, все его творчество в целом близко поэтическим исканиям французских символистов.

* * *

Морис Метерлинк (1862—1949) родился в Генте, одном из тех городов Бельгии, где был наиболее многочисленный и активный рабочий класс, где сформировалась первая его организация. Но воспитанник иезуитского коллежа, а затем студент католического университета, оказался далек от социальных проблем. Подобно многим своим современникам, он не поднялся до понимания общественной миссии рабочего класса, а торжествующая буржуазия не внушала ему ничего, кроме омерзения. Он пошел по пути создания отвлеченно-философской сказочной драматургии.

Действие первой пьесы Метерлинка «Принцесса Мален» (1889) разыгрывается в условной, фантастической стране, именуемой

Голландия, хотя никаких признаков настоящей Голландии читатель здесь не обнаружит. В стране этой — два государства, и в каждом есть свой король: в одном — Ялмар, в другом — Марцелл. Дочь Марцелла, принцесса Мален, должна выйти замуж за принца Ялмара, сына первого монарха. Но при дворе короля Ялмара живет королева Ютландии Анна с дочерью Углианой. Анна противится этому браку: она хочет выдать за принца собственную дочь. К тому же она и сама испытывает влечение к юному Ялмару. Добившись неограниченного влияния на старого короля, она ссорит обоих монархов и провоцирует войну между ними, следствие которой — полное разрушение владений Марцелла и гибель самого короля. Оставшись одна, принцесса Мален приходит ко двору Ялмара, встречается принца — и здесь оказывается, что принц, до того лишь дважды видевший Мален, любит ее. Казалось бы, их брак — дело решенное. Но королева Анна медленным ядом отравляет принцессу, а потом, чтобы ускорить ход событий, вместе со старым королем проныкает в покои к больной



Морис Метерлиник

девушке и душит ее петлей. Король Ялмар не выдерживает этого ужаса — сходит с ума: каждый звук, каждый предмет напоминает ему о совершенном преступлении. Наконец, он признается во всем сыну — принц Ялмар убивает Анну и кончает с собой.

Сюжет этой драмы заимствован Метерлинком у братьев Гримм, в сборнике которых есть сказка «Девушка Мален». Популярный сказочный сюжет «подставной невесты» остался почти без изменений: Метерлиник только ввел в сказку образ злодейки — королевы Анны и, в отличие от сказки, его пьеса кончается трагически. Характерно само по себе это обращение к сказочному фольклору. Сказка позволяла драматургу уйти от реального мира в иной — фантастический. Но в повествовании Грим-

мов была и другая сторона, которую драматург использовал: пленительное простодушие, известная примитивность построения и характеристик, обладавшие особой поэтической прелестью, обаянием детской наивности, — и это в сочетании с жуткой атмосферой загадочности, нагнетаемой Метерлинком, давало необычайный, очень впечатляющий эффект.

Добавленный драматургом образ королевы Анны не выпадает из художественного строя сказки; Анна — сказочная злодейка, не ведающая ни жалости, ни иных человеческих чувств. Да и не в характере дело. Анна — в центре сюжета, потому что она губит всех персонажей драмы: короля Ялмара, принцессу Мален, принца Ялмара. В ней словно персонифицирован рок, нависший над Мален. Анна действует, как незримая, темная сила, — ведь принцесса Мален не знает и не может знать, почему расстроился ее брак; почему разразилась война, погубившая ее родителей; почему сама она все больше слабеет и чахнет... Только в последний предсмертный миг она чувствует, как Анна накидывает ей на шею петлю, она начинает понимать связь событий — но, так и не поняв их до конца, умирает.

В этом философия драмы: судьба принцессы Мален — судьба человека, существа беззащитного и, что всего страшнее, слепого, — безмолвной жертвы непонятных, безжалостных, злых сил. Отсюда таинственная, жуткая атмосфера, сгущающаяся в драме от сцены к сцене. Люди ничего не знают, они поэтому всего страшатся, повсюду им мерещатся ужасы.

Ялмар, успокаивающий свою возлюбленную, тоже полон ужаса перед неведомыми силами, для которых нет препятствий — ни стен, ни рвов. Силы эти постоянно дают знать о себе: то это загадочные стуки в дверь или в окно, то неожиданные удары грома, то пес, царапающийся в дверь, то скользнувшая тень, то падающие листья. Вся природа становится отражением ужаса перед неведомым, живущим в душе человека.

Особенность этой драмы, характерная для творчества Метерлинка, в том, что драматург берет человека, как некое родовое понятие, берет его вне общества и ставит лицом к лицу с природой. Человек наедине с природой, с ее непознанными и потому жуткими законами — таково содержание ранних пьес Метерлинка, да и всей его философии. Метерлинк сталкивает своего абстрактного человека с самыми, по его мнению, таинственными и роковыми силами природы — любовью и смертью. В такой концепции человека Метерлинк не одинок: она свойственна буржуазной мысли периода упадка. Для писателя, не владеющего знанием законов общественного развития, общество становится все более и более непонятным, загадочным и враждебным человеку. Начинает казаться, что и общество и природа,

многие закономерности которой уже открыты, но еще не истолкованы, подвластны некоему фатуму, что они и сами превратились в такой зловещий фатум.

Скажем сразу, что важнейшее отличие Метерлинка от эстетов и декадентов, современных ему и пришедших ему на смену, во внимании его к внутренней жизни людей, в сочувствии человеку и всему человеческому, как бы ни были ошибочны, идеалистичны и даже реакционны философские позиции писателя. И именно в этом был залог дальнейшего его развития и подъема.

Когда в 1889 году появилась «Принцесса Мален», Метерлинк был лишь автором незамеченного критикой и читателями сборника странных, невнятных стихов «Теплицы» (1887). Прием, оказанный драме, превзошел все ожидания. Группа критиков провозгласила молодого бельгийца гением.

Драматургию Метерлинка поднял на щит организатор эстетски-символистского Художественного театра Поль Фор, поставивший ранние пьесы Метерлинка — «Непрошенная», «Слепые» (1891), а затем Люнье-По, основатель Театра Творчество, осуществил постановки пьес «Пелеас и Мелисанда» (1893), «Там внутри» (1895) и других.

* * *

Молодой Метерлинк сформулировал свою философию, служившую базой для драматургии, а также развил свое эстетическое учение в книге «Сокровище смиренных» (1896).

Здесь Метерлинк — последовательный идеалист. Для него материальная действительность, данная человеку в ощущениях, не более чем отблеск далекой и неведомой истины, мировой души, недоступной ни чувствам, ни разуму людей. Мистическая сущность мира может только смутно угадываться, да и то избранными натурами, далекими от грубого земного бытия. История человечества представляется Метерлинку сменой материалистических или рационалистических эпох и эпох спиритуалистических, когда люди оказываются «на грани освобождения от тяжкого бремени материи». К таким «эпохам духовности» Метерлинк относит Древний Египет, Древнюю Индию, Персию, Александрию и особенно два «мистических» столетия средних веков. Им противоположны «эпохи материальные» — греческая и римская античность, Франция XVII и XVIII веков.

Современность кажется Метерлинку эпохой переходной, когда «область души с каждым днем все расширяется», когда наступает кризис реальных наук — физики, химии, биологии — и рождаются новые «окултные науки», преодолевающие материалистическое учение. Все эти рассуждения — элементарный

«неоплатонизм», новое издание идеализма, которое подверглось критике в книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм».

Из своих философских посылок Метерлинк делает соответствующие эстетические выводы. Остановимся на двух положениях, определивших художественное своеобразие его ранней драматургии, — на теории «статического театра» и на теории «молчания».

Теория статического театра развернута в статье «Трагизм повседневной жизни». Поскольку для поэта-символиста сущность мира — это не окружающая людей материальная действительность, но некая неведомая сфера, то для поэзии и поэтической драматургии (каковую и проповедует Метерлинк) важно показать не какие-либо потрясающие сердце подвиги или катастрофы, но минуты общения человека с таинственной сферой духа.

«Настоящий трагизм жизни, — пишет Метерлинк, — естественный, глубокий и общий трагизм пачинается лишь там, где кончается то, что называют приключениями, страданиями и опасностями». В драмах нужно показывать не события, но внутреннюю жизнь человека, его устремленность к духовной сфере бытия. За обычным диалогом разума и чувств «следовало бы дать почувствовать торжественный и несмолкающий диалог живого существа и его судьбы». Такова первая часть эстетической теории Метерлинка — теория «статического театра».

Однако обычный язык, служащий средством общения между людьми, кажется Метерлинку недостаточным для общения человека с «высшей сферой» или для истинного общения людей между собой. В идеале должно наступить время непосредственного общения душ, без помощи слов. Слово — материально, и потому оно не может быть выражением чистой духовности. Настоящее общение между душами людей осуществляется только в молчании. «Души погружены в молчание, как золото или серебро погружены в чистую воду, — пишет Метерлинк в статье «Молчание», — и слова, приносимые нами, имеют смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их». По мнению Метерлинка, истинная жизнь находит свое выражение в молчании, тогда как речь служит чаще для того, чтобы избежать пугающей людей тишины, которая слишком серьезна и содержательна, чтобы можно было злоупотреблять ею. Вот несколько афоризмов Метерлинка на эту тему: «Слова между людьми исчезают, но молчание не исчезает никогда, и подлинная жизнь — единственная, оставляющая след, состоит лишь из молчания». «Если вы в самом деле хотите довериться человеку — молчите!» «Мы не можем ясно представить себе человека, который никогда не молчал; кажется, что у его души нет лица».

С точки зрения Метерлинка, в жизни редко наступает молчание: им отмечены лишь самые торжественные и поворотные либо трагические мгновения. Обычно, полагает он, люди говорят между собой о второстепенном, маловажном; то, что волнует их больше всего, остается невысказанным, а, может быть, и неоформленным не только в слове, но и в мысли. «В драматическом произведении,— писал он в статье «Трагизм повседневной жизни»,— идут в счет лишь те слова, которые первоначально кажутся ненужными. В этих словах — душа драмы. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним». Принцип «второго диалога», посвященного, казалось бы, избыточным и для развития сюжета ненужным вещам, становится у Метерлинка основным. Персонажи его, говоря о падающем снеге или о наступающих сумерках, одновременно ведут другой более важный разговор, который, по свойственной им целомудренной стыдливости, остается невысказанным. Высоко оценивая драму Ибсена «Строитель Сольнес», Метерлинк особенно восхищается тем, что норвежский поэт «попытался соединить в одном и том же выражении диалог внутренний и внешний».

Разумеется, подобная концепция поэтического слова идеалистична, в ее основе — неоплатонический подход к действительности. И все же Метерлинк в мистифицированной форме выразил жизненную правду. Недаром его теория «статического театра» и «второго диалога», его «учение о молчании» в известной степени родственны драматургическим открытиям Г. Ибсена, А. П. Чехова, Г. Гауптмана. Все они понимали сценическое действие, как внутреннее действие, знали, что оно далеко не совпадает с внешним поведением человека, стремились уловить скрытые движения душевной жизни. Именно в эту эпоху в сценической практике рождаются понятия подтекста, второго плана.

Но при этом драматурги реалистической традиции всегда связывают своих героев с общественной действительностью, неизменно объясняют их поведение материальной средой, окружающим их обществом. Их люди всегда социальны. Герои драматургических поэм Метерлинка — отвлеченные от земного бытия люди вообще, не имеющие ни конкретной национальности, ни быта.

Но и Метерлинк, блуждая в лабиринтах идеализма и символизма, искал правды человеческих чувств, истинного смысла жизни и поэзии. И, конечно, закономерно, что Московский Художественный театр, формировавшийся на драматургии Чехова, не прошел мимо Метерлинка,—«Синяя птица» прочно вошла в репертуар театра. Нельзя не вспомнить в этой связи строгих, но в то же время глубоко справедливых слов А. Блока: «Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий

голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха. Но Метерлинк, сделав все это, открыл тихую дверь, и сквозь нее мы прислушиваемся к звуку падения чистой хрустальной влаги искусства.

Исходя из своей теории поэтического театра, Метерлинк считал, что главным препятствием для осуществления на сцене поэзии является личность актера. Выход для театра Метерлинк видит лишь в одном — в обезличивании актера («dépersonnalisation de l'acteur»). «Может быть,— пишет Метерлинк,— нужно полностью устранить со сцены живое существо— драматургия нового типа наиболее полно воплотится в театре марионеток. «Всякое существо, обладающее видимостью жизни, но лишенное жизни, вызывает в воображении зрителя необычайные силы, и возможно, что силы эти той же природы, что и силы, к которым апеллирует поэма».

* * *

Метерлинк впоследствии писал, что его ранние маленькие пьесы написаны для театра марионеток. В первую очередь это относится к тем, где рок воплощен в образе смерти: «Непрошенная» и «Слепые» (1891), «Там внутри» (1894) и «Смерть Тенжиля» (1894).

Семья роженицы, лежащей за закрытой дверью в соседней комнате: муж ее, брат мужа, слепой старик отец, три дочери («Непрошенная»). Все ожидают прихода женщины, обещавшей навещать больную. Роженице лучше, врач успокоил близких, и только слепой отец полон безотчетной тревоги: в каждом звуке ему чудится приближение неведомого, страшного, невыразимого. Вот раздался шорох, вот открылась дверь, вот в саду под домом раздался тонкий свист... Это, объясняют старику, садовник точит пилу; вот раздаются чьи-то шаги по лестнице... Но в комнату никто не входит.

С т а р и к. Что-то случилось! Я уверен, что моей дочери хуже!..

Д я д я. Вам это приснилось.

С т а р и к. Вы не хотите мне говорить! Я ведь слышу, что-то случилось!..

Д я д я. В таком случае, вы видите лучше, чем мы».

Смерть, которую предчувствовал старец, в самом деле пришла. И увидел ее приближение только слепой, освобожденный от необходимости видеть внешний мир. Вообще слепота — любимый символ раннего Метерлинка. Слепота, по его концепции, естественное состояние человека.

Драма «Слепые» — символическое изображение человеческой жизни. Священник-поводырь привел в лес слепых мужчин

и женщин, теперь они сидят друг против друга, не зная, что проводник умер и что труп его здесь же, рядом с ними. Сгущается ночной мрак, слепые ждут возвращения проводника, бушует океан — он грозит затопить голодающих, мерзнущих людей, и постепенно слепые теряют надежду на спасение. Собака, прибежавшая сюда из богадельни, подводит их к трупу, тогда они окончательно убеждаются — спасенья ждать неоткуда. И вдруг раздаются шаги, плачет единственный среди них зрячий — грудной ребенок. Что он увидел? Чьи это шаги?

Слепые мужчины и женщины — это человечество, вечно блуждающее в потемках, умирающий поводырь — это, по Метерлинку, религия, которой больше нет у людей. Среди них — смерть, но они не знают этого, не могут знать, не видят; лишь немногие, самые чуткие из них смутно ощущают ее близость. Люди неясно чувствуют потустороннюю силу смерти, но так же неясно они чувствуют и друг друга. Самый старый слепой говорит: «Мы никогда не видели друг друга. Мы спрашиваем и отвечаем; мы живем вместе, мы всегда вместе, но мы не знаем, что мы такое!.. Сколько бы ни ощупывали друг друга обеими руками, глаза знают больше, чем руки...»

Так среди людей живут силы, приближение которых может почувствовать только мудрый старец, а увидеть — малое дитя.

Другой аспект человеческой слепоты дан в маленькой драме «Там внутри». Семья мирно собралась вокруг стола — отец, мать, две дочери. Они еще не знают о том, что их постигла беда — утонула третья дочь. Люди безмятежны, счастливы, а в доме у них смерть. Об этом знает чужой старик, который вместе с незнакомцем стоит под окном, не решаясь войти — ведь случилось так, что он держит нити судьбы этой семьи. «Они,— говорит старик незнакомцу,— они так уверены в своей маленькой жизни, и не подозревают, что многие знают о ней больше, чем они сами; и что я, бедный старик, здесь, в двух шагах от их двери, держу их крохотное счастье в моих старых руках, которые я не решаюсь раскрыть...»

Семья, занятая маленькими повседневными делами, окружена неведомым, ей не дано даже подозревать о собственной судьбе. Мало того: эти люди, как и те слепые в лесу, ничего не знают даже друг о друге. Молодая женщина, видимо, покончила с собой. Но никто не догадывается об этом. «Люди не знают,— говорит старик незнакомцу.— А что знают люди?.. Быть может, она была из тех, кто не хочет ничего говорить, а ведь каждый носит в себе достаточно причин, чтобы не жить... В душу нельзя заглянуть, как в эту комнату. Все они таковы... Они говорят только пошлости; и никто ни о чем не подозревает...»

Последняя маленькая пьеса из этого цикла драм о смерти-роке, о неведении и бессилии человека — «Смерть Тентажиля». Маленький мальчик Тентажиль приехал к своим сестрам в таинственный замок, хозяйка которого, его бабушка, никогда не показывается обитателям. Сестры слышали разговор служанок — старуха хочет погубить Тентажиля. Они охраняют брата, спят, крепко обнявшись с ним, но ничего не помогает — ночью служанки похищают ребенка. Игрэн отправляется на поиски брата по черным переходам замка, она слышит его жалобные стоны за железной дверью, она ломится, умоляет, рыдает, проклинает. — но голос мальчика слабеет все больше, и, наконец, он там, за железной дверью, умирает. «Чудовище, — кричит в бессильном бешенстве Игрэн, — чудовище!.. Плюю!..» Этими словами заканчивается драма, — драма, посвященная бессилию даже любви: любовь слабее смерти. Королева-смерть безжалостна, всемогуща, отвратительна. Игрэн беспомощна, жалка, но прекрасна в своей самоотверженной любви и в своем бессильном бунте. Старый воспитатель Агловаль, пытающийся помочь сестрам, так выражает мысль автора: «Ничего не поделаешь, нам приходится жить в ожидании нежданного... А потом нужно действовать так, словно у нас есть надежда...» В «Смерти Тентажиля» героиня, Игрэн, проявляет активность, на которую неспособны ни Мален, ни слепые, ни старик отец в «Непрошенной», она поднимает бунт против рока... Бунт этот прекрасен, но обречен на неудачу. Не лучше ли бездействовать и размышлять, нежели действовать активно, но терпеть поражение?

«Безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви... призрачные персонажи Мориса Метерлинка, писателя, отметившего своим литературным талантом целую эпоху, но, как мне кажется, органически враждебного театру, посягнувшего *кощунственно* на ту область, которая ему недоступна», — писал в 1908 году А. Блок, мечтавший о героическом народном театре, о] «будущем театре большого действия и сильных страстей».

* * *

Тема человеческой слепоты сменяется темой бессилия в драме «Пелеас и Мелисанда» (1892). В ней с большой поэтической проникновенностью воспета любовь, рождающаяся как неодолимая и непонятная сила. Люди не могут противиться ее власти, но в поединке с любовью они беспомощны, как и в борьбе со смертью. При этом слабее всех оказывается Голо, пытающийся совершить насилие над неодолимой судьбой: предотвратить любовь, вспыхнувшую между его юной женой Мелисандой и его братом — Пелеасом.

При всей пессимистичности взгляда Метерлинка на человечество в «Пелеасе и Мелисанде» много света и поэзии — света настоящей, земной любви. Здесь Метерлинк поднялся гораздо выше своей «Принцессы Мален», он создал человеческий образ страдающего Голо, и с большим психологическим искусством показал муки, причиняемые ему ревностью. Есть и здесь немало мистических символов и туманных аллегорий — перстень, который в полночь падает в бездонный водоем, таинственная корона на дне источника, мрачная сталактитовая пещера... Но не эти символы определяют атмосферу драматической поэмы, о которой с восхищением писал А. В. Луначарский: «В «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинк дал дивную поэму любви и ревности. Внешняя форма этой драмы прелестна, ее сцены — словно ряд благородных старинных гобеленов с простым рисунком, наивною и правдивою группировками, гобеленов, выдержанных в немного выцветших, ласковых тонах».

Написанная двумя годами позднее драма «Алладина и Паломид» (1894) не выходит из этого круга идей и, собственно, мало что прибавляет к «Пелеасу и Мелисанде». Только с еще большей безнадежностью выражена здесь идея бессилия человеческого существа перед лицом роковой власти любви: любовь — одна из форм, в которой проявляется судьба.

Вариант той же ситуации — в «Аглавене и Селизетте» (1896), драме, где поэт противопоставляет двух женщин, любящих Мелеандра. Жена последнего, Селизетта, простодушна, бесхитростна, чиста. Аглавена отличается от нее яркой красотой, глубоким умом, пониманием сложности человеческих отношений. Здесь, как и в других пьесах Метерлинка этого цикла, рождается непобедимая любовь, любовь между Мелеандром и Аглавеной. Понимая трагическую неодолимость их страсти, Селизетта решает уйти, чтобы любящие могли соединиться. Она бросается с башни в море. Это — подвиг самоотвержения. Но Селизетта совершает и другой, еще более возвышенный подвиг: и Аглавену и Мелеандра она уверяет перед смертью, что падение ее — случайность, что она не помышляла о самоубийстве. Героиней становится по-детски простодушная Селизетта, которая не умеет говорить, но зато умеет действовать во имя людей, которых любит. Действовать! Разве это не противоречит проповеди пассивности, столь характерной для Метерлинка? Селизетта действует активно ради счастья любимого — она бесстрашно идет навстречу смерти, которой так боялись принцесса Мален и Тентажил. Она еще не решается бросить вызов несправедливой судьбе. Это сделает вскоре родная сестра ее, Ариадна.

«Ариадна и Синяя Борода» (1896) завершает первый период творчества Метерлинка. Период этот начался с обработки

сказки братьев Гримм о принцессе Мален, окончился же обработкой сказки Перро. Теперь злой рок персонифицируется в образе Синей Бороды. Но рок не всемогущ — Ариадна поднимает бунт против него, она отпирает золотым ключом запретную дверь и, когда Синяя Борода, обнаружив нарушение запрета, говорит ей: «Вы теряете счастье, которое я хотел вам дать», — Ариадна произносит: «Счастье, влекущее меня, не может жить во мраке».

Счастье для Ариадны — это познание; для нее нет и не может быть запретов. Проникая в подземелье, где томятся несчастные жены тирана, Ариадна освобождает их. У несчастных и покорных жен знакомые нам имена: Селизетта, Игрена, Мелисанда, Алладина... Это их пытается спасти героическая Ариадна. Но нет, спасти их нельзя: им уже не нужны ни свобода, ни истина, — они стали духовными рабынями.

* * *

Книга «Сокровенный храм» (1902) — обобщенное выражение новой философской позиции Метерлинка, который за несколько лет проделал немалый путь. Он нашел в себе мужество решительно порвать с прошлым. Теперь перед нами мыслитель и поэт, стремящийся преодолеть мистику и пессимизм, воспевающий активность, борьбу, познание. Поворот этот совершился под влиянием роста революционного движения Бельгии и связан с тем, что Метерлинк сблизился с социалистическими кругами своей родины.

А. В. Луначарский писал в 1903 году: «Чем объяснить этот, по-видимому, неожиданный поворот в идеях Метерлинка, этот призыв к борьбе, социальному творчеству, эту вражду к бесплодному идеализму? Конечно, это объясняется средой, в которой пришлось жить нашему поэту. Бельгия живет бурной и прекрасной общественной жизнью, нигде в Европе новые силы не достигли такой зрелости и не развернулись с такой полнотой...

Одну из важнейших статей своего нового сборника-трактата Метерлинк назвал «Эволюция тайны». Здесь он, между прочим, говорит о том, что наша жизнь и наша планета для нас самые важные, и даже единственно важные явления в истории миров».

Метерлинк с этой точки зрения опровергает раннюю свою драматургию, — пьесы, движущей пружиной которых был ужас перед «неведомым», окружающим бессильные маленькие человеческие существа, перед своеобразным сочетанием христианского бога и античного рока, чаще всего принимавшим форму смерти: «Это была смерть безразличная, неумолимая, слепая, ищущая свои жертвы ошупью. Вокруг нее были лишь маленькие, трепе-

щущие созданыца, метавшиеся и плакавшие на краю пропасти; все произносимые слова, все проливаемые слезы приобретали значение только благодаря тому, что падали в эту глубокую пропасть». Однако такой взгляд на жизнь бесплоден: нужно следовать той истине, которая «позволяет сделать как можно больше добра и дает как можно больше надежды». Метерлинк опровергает и эстетику своего театра, строившегося на идее рока. Он указывает на то, что драматурги нередко придавали сюжету своих произведений особую весомость именно благодаря введению фатума. Нынешний зритель ни в какой рок не верит, и для него нужен театр иного типа. Зрителю интереснее драма смелых, умных, сознательных людей, совершающих преступления или ошибки, нежели переживания и горести маленьких, слабых и темных. «Роком» принято называть все непонятное. Но непознанное — не значит непознаваемое. Введение в пьесу «мистической глубины» — ложь, между тем как земная истина не менее возвышенна, нежели «мистическая ложь». Ведь истина — это и есть цель нашей жизни. Не следует думать, что величие произведения лишь в «тревоге о мировой тайне»: «Человек не станет великим и возвышенным только оттого, что он будет все время думать о непознаваемом и бесконечном».

Критикуя современную драматургию, Метерлинк замечает, что «роком называют и сегодня еще все то, что не умеют объяснить». Конечно, трудно отказаться автору трагедии от традиционной интерпретации сюжета и от рока, как сюжетного центра, — потому современные драматурги пытаются создать некий «естественнонаучный рок», например — выводить в таком качестве наследственность. Метерлинк, однако, полагает, что «научный рок» еще менее приемлем, чем античный, ибо в наследственности нет никакой этической проблемы — между причиной (поступок отца) и следствием (болезнь сына) не существует моральной связи. Значит, новую трагедию надо строить на новых основаниях.

Проповедь активного отношения к жизни, отказа от пессимистических размышлений о судьбе и смерти отнюдь не означает, что Метерлинк стал материалистом. В другой статье книги («Господство материи») Метерлинк продолжает утверждать дуалистичность мира, неадекватность слова духовной сущности действительности («... если слова не выражают ее как следовало бы, то это оттого, что слова, в конечном счете, маленькие кусочки материи, стремящиеся проникнуть в сферу, где кончается господство материи»).

От мистического дуализма драматург не отказался ни в «Сокровенном храме», ни позднее. Но подобно, например, А. Блоку, он отказался от решения «потусторонних» проблем и приблизился

к реальной, земной действительности, к общественной жизни людей. Изменилась не столько философская, сколько общественная позиция писателя. Это приближение к реальности своеобразно выражалось еще около 1900 года в драме «Сестра Беатриса», утверждавшей полнокровную, грешную земную жизнь в противоположность ханжескому католическому аскетизму. Однако интерес Метерлинка к живой действительности, к общественным вопросам получил наиболее яркое выражение в пьесах начала девятисотых годов — в драмах «Монна Ванна», «Жуазель», «Чудо святого Антония».

* * *

«Монна Ванна» (1902) — первая пьеса Метерлинка, в которой действуют не сказочные или легендарные персонажи и действие которой разворачивается на реальной почве — в итальянском городе Пизе, в конце XV века. Метерлинк, в соответствии с новым характером своих убеждений, ставит здесь не метафизическую проблему отношения человека к вечности, бесконечности вселенной, смерти, богу, любви, судьбе, но проблему отношений между человеком и людьми, человеком и обществом.

Сюжет пьесы сложен: город Пиза осажден флорентийскими войсками, он голодает, жители и войска на краю гибели. Командующий флорентийской армией Принцивалле обещает спасти город, снабдить его питанием и боеприпасами, если начальник пизанского гарнизона Гвидо Колонна выполнит одно условие: пусть жена Гвидо Джованна — монна Ванна — явится к нему, Принцивалле, ночью, одна, укрывшись одним только черным плащом. Вопреки мужу, монна Ванна соглашается на жестокое условие и приходит в палатку Принцивалле. Последний, не причинив ей зла, действительно оказывает помощь осажденному городу и сам, скрываясь от ярости ненавидящих его флорентийских властей, вручает себя Джованне и вместе с ней уходит в Пизу. Народ встречает монну Ванну ликованием, видя в ней героиню. Но Гвидо горит жаждой мести. Он не верит своей жене, твердящей, что Принцивалле не прикоснулся к ней, — Гвидо не может допустить столь неправдоподобного благородства врага и призывает народ растерзать пленника... Монна Ванна, теперь и в самом деле полюбившая Принцивалле, хитростью спасает его.

Метерлинк в «Монне Ванне» разрабатывает сложные социально-этические и психологические вопросы. Он противопоставляет две концепции жизни, две логики, две морали. XV век избран драматургом именно потому, что здесь, на переломе между средними веками и эпохой Возрождения, можно было показать два различных отношения к жизни и обществу — средневековое и ренессансное.

На одном из полюсов мы видим Гвидо Колонну, начальника пизанского гарнизона. Гвидо прежде всего человек пассивный. Предстоящая гибель города — рок, против которого бороться бесполезно. Он и представить себе не может, как это он пожертвует счастьем своей жизни, чистотой и верностью жены хотя бы и ради спасения целого города. Все рассуждения Гвидо в высшей степени логичны и в то же время ложны. Оказывается, что поступок Джованны, готовой жертвовать своей чистотой ради спасения родины, не оскверняет ее, как думает Гвидо, но бесконечно возвышает. Принцивалле любит Джованну и именно поэтому не прикасается к ней, хотя Гвидо не может поверить этому. Джованна привела Принцивалле в Пизу не для того, чтобы отомстить обидчику, как полагает Гвидо, но для того, чтобы взять его под свою защиту. Гвидо мыслит категориями мещанского здравого смысла. Но Принцивалле и монна Ванна не подвластны этой логике. Они люди иного типа, иных представлений о жизни.

Драма «Монна Ванна» — произведение о сложности жизни, обманчивая видимость которой, по Метерлинку, не соответствует сущности. Видимость — элементарно логична. Сущность — диалектична, парадоксальна. Как и в других своих пьесах, Метерлинк противопоставляет здесь внешнее и внутреннее, явление и сущность. Однако, в отличие от ранних вещей, драматург полностью остается на почве реальности, и сущность он ищет не за пределами земного бытия. В «Монне Ванне» Метерлинк прославляет активность, героическое самопожертвование, решительно осуждая косность и эгоизм. Самой монне Ванне свойственна высокая гражданственность. Она забывает о личном, когда на карту поставлено общее — жизнь и счастье города. Она восстает против рока, требует активной борьбы с ним. Победа над судьбой оказывается возможной, однако лишь тогда, когда человек отрешается от личного во имя блага других. В этом смысле «Монна Ванна» продолжает тему пьесы «Ариадна и Синяя Борода», тему торжества воли, победы самоотверженного человека над коварными силами судьбы.

Написанная годом позднее, «Жуазель» (1903) ставит вопросы того же круга, но в более свойственной Метерлинку форме легенды. В «Монне Ванне» действуют персонажи «во плоти»; действие «Жуазели» снова протекает как бы внутри человеческой души. Драма-легенда «Жуазель» в отвлеченной и сказочно-обобщенной форме развивает проблему героизма, поставленную в «Монне Ванне», трагедии историко-психологической.

Больше всего Метерлинк приблизился к реальной действительности в «Чуде святого Антония» (1903), пьесе, которую сам автор назвал «сатирической легендой». Если вещи раннего

Метерлинка восходили к сказкам братьев Гримм и Перро, к средневековым легендам и мираклям, то эта пьеса сюжетно связана с новеллой Ги де Мопассана «В своей семье». У Мопассана повествуется о том, как умерла старуха и наследники ее, симулируя тяжкое горе, спешат опередить друг друга и овладеть ее имуществом — один тащит к себе часы, другой — комод... Но вдруг — о ужас! — старуха встает с одра. Она не умерла, ее лишь сковал летаргический сон. Воскрешение приводит родных в отчаяние: они ведь уже предвкушали радость обладания наследством! Мопассан в емком и неожиданном сюжетном построении сорвал покровы с ханжества и хищного эгоизма буржуа-собственников.

Пьеса Метерлинка использует, но значительно видоизменяет этот сюжет. Умерла мадам Ортанс, родственники ее лицемерно горюют, и внезапно является святой Антоний — он намерен воскресить покойницу. Сначала он говорит о своем решении служанке Виржини, которая по завещанию наследует известную сумму. Виржини сперва колеблется («а никак нельзя, чтобы я получила деньги и чтобы она жила?»), но после краткого раздумья соглашается. Потом наступает черед племянника покойной, Гюстава. Но ему святой Антоний кажется просто пьяным побирушкой, к тому же о мертвой тетке он думает меньше всего.

Но вот святой Антоний властно приказал: «Вернись к жизни и встань», — и тогда: «...мертвая медленно садится на постели, поправляя чепец на голове и бросая кругом угрюмый взгляд; потом спокойно начинает соскабливать ногтем стеариновое пятно, замеченное ею на рукаве ночной кофты». Таково пробуждение возвратившейся к жизни мадам Ортанс: ей жаль кофты. Нельзя в этой связи не вспомнить строки Мопассана: «Проснувшись от летаргического сна, старуха, даже еще не вполне придя в сознание, повернулась набок и, приподнявшись на локте, задула три свечи из тех, что горели у ее смертного ложа». Скопидомство и спесь мадам Ортанс приобретают трагикомический характер: едва обретя голос, она гневно обрушивается на чудотворца: «Это еще что за личность? Кто позволил себе впустить ко мне в спальню нищего? Все ковры запачкал...» Родственники в ужасе: святой не на шутку подвел их, они вызывают полицию, на Антония Падуанского надевают стальные наручники, его отводят в сумасшедший дом, откуда, как оказывается, он уже не первый раз бежит. Полицейский замечает: «Каждый раз, когда он вырывается на свободу, он выкидывает одни и те же штуки: лечит больных, выпрямляет горбатых, отнимает хлеб у докторов. Словом, совершает множество противозаконных дел». Святого уводят, тетенька снова — на этот раз оконча-

тельно — мёртва. И опять все в порядке, все вернулось в нормальную колею. Может быть, никакого святого Антония и не было? Его фантастическое появление послужило лишь для того, чтобы обнаружить сокровенную истину человеческих отношений, опрокинуть ширму «видимости» и явить зрителю «сущность» во всем ее уродстве. «Чудо святого Антония» — антибуржуазная сатирическая комедия.

Мистика, прежде вызывавшая у Метерлинка благоговенье, теперь дана им иронически: у святого требуют паспорт, спрашивают, откуда он явился, — оказывается, из рая. Вокруг головы подвижника вспыхивает ореол всякий раз, как он слышит доброе слово: на добро, впрочем, способна только бесхитростная служанка Виржини.

Сатирическая направленность «Чуда святого Антония», антибуржуазный гротеск этой пьесы получили яркое выражение в спектакле, поставленном Е. Вахтанговым в 1921 году в Третьей студии МХАТ при участии Ю. Завадского (художник, он же исполнитель роли Антония), Б. Захавы (доктор), Б. Щукина (кюре), Р. Симонова (Жозеф) и других. Первая редакция этого спектакля была поставлена в Студенческой драматической студии в 1916—1918 годах. Вахтангов считал, что задача этого спектакля — «клеить буржуа».

В комедии «Чудо святого Антония» проявились демократические симпатии Метерлинка и его отвращение к хищникам-буржуа. Драматург и мыслитель эволюционировал с большой стремительностью. Автор «сатирической легенды» в 1907 году выпустил книгу «Разум цветов», где содержится статья под многозначительным названием «Наш общественный долг». Метерлинк ставит здесь вопрос о грядущей революции и высказывается в ее пользу. «Человечество живет достаточно долго, чтобы отдать себе отчет в том, что права только крайняя идея, то есть идея самая высокая, та, которая родилась на гребне мысли», — писал Метерлинк. Эта самая высокая идея требует «равного раздела общественного богатства, уничтожения собственности, обязательного труда для всех». Нужно без сожаления разрушать старое — не разрушив, не построишь нового! И «не нужно бояться слишком стремительного движения вперед».

Вот какие мысли стал теперь высказывать Метерлинк, автор «Слепых», проделавший в течение почти двух десятилетий сложный путь. Статья эта появилась за год до создания «Синей птицы».

«Синяя птица» (1908) — философская пьеса-сказка, в обобщенной и символической форме выражающая новую систему взглядов Метерлинка на природу и общество. Дети, мальчик Тильтиль и девочка Митиль, отправляющиеся на поиски Синей

птицы, — это человечество, которое ищет свое счастье. В чем же оно, это счастье? Прежде всего в познании тайн природы. Однако истина бесконечна, нельзя овладеть ею раз и навсегда; познание — процесс трудный и в сущности бесконечный. Истину нельзя поймать, как птицу. За нее можно вести борьбу, тяжелую и порой кровопролитную. Так, Тильтиль во дворце Ночи, мужественно преодолевая страх, открывает одну за другой двери, за которыми скрываются тайны Ночи.

Он видит Болезни, зачихавшие с тех пор, как Человек открыл их возбудителя — микробов; лишь маленький Насморк еще чувствует себя вполне бодрым. Тильтиль видит чудовища Войн, более страшные, чем когда-либо; оробевшие Мраки и Ужасы, среди которых лишь немногие еще не боятся Человека; и, наконец, самую сокровенную тайну Ночи, великую истину, миллионы Синих птиц. Эпизод этот высоко символичен. Метерлинк говорит о том, что человеческому познанию доступно все, что непознаваемого нет — есть лишь непознанное, которым рано или поздно человек овладеет. Он утверждает всемогущество Человека: Тильтиль открывает дверь к великой тайне природы и радостно видит Синих птиц истины.

Не менее символичен эпизод «Лес». Деревья и животные ревниво оберегают свою тайну, они враждебны Человеку, они не хотят отдать ему Синюю птицу, «великую тайну вещей и счастья». Деревья и звери судят Человека и приговаривают его к смерти. И вот оказывается: маленький мальчик, вооруженный карманным ножом и поддержанный лишь собакой, сильней всех обитателей леса. Как бы ни сопротивлялась природа, как бы ни бунтовала, человек — царь ее. Метерлинк утверждает величие Человека. Но апофеоз этого величия — эпизод «В царстве будущего». Тильтиль оказывается среди неродившихся еще детей, он видит грядущих благодетелей рода людского: изобретателей самолета и межпланетных кораблей; великих преобразователей природы, которым суждено вырастить огромный, как груши, виноград и яблоки величиной с дыни; люди будущего найдут средство для продления жизни, откроют способ согреть землю, когда погаснет солнце, уничтожат общественную несправедливость и даже победят смерть. Победу над смертью одержит слепой — Метерлинк как бы полемизирует с самим собой, создавшим в молодости образ слепца, символ человеческого рода. Утопия, изображенная Метерлинком в этой сцене, — это гимн всемогущей мысли, не знающей преград; мысли, которая одержит верх над силами природы и над несправедливостью общества. Впрочем, Синяя птица, пойманная Душой Света в Царстве будущего, на земле тоже меняет цвет — она становится красной. Душа Света говорит по этому поводу: «Надо думать, что ника-

кой Синей птицы нет или что она меняет цвет, когда ее сажают в клетку». Это глубокое замечание: обретенную истину нельзя считать абсолютной, нельзя познание считать законченным. Познание — процесс *бесконечный*. Остановка на пути познания — это смерть познания. Синяя птица в клетке — символ именно такой остановки. Счастье дается человеку в процессе, именно в процессе бесконечного приближения к абсолютной истине — приближения по ступеням истин относительных, как сказали бы мы сегодня.

Есть и другое отличие человеческого счастья — то, которое Метерлинк раскрыл в «Монне Ванне» и особенно в «Жуазели»: счастье заботы о другом человеке, счастье любви к людям. В этом и смысл той Синей птицы, которую Тильгиль находит у себя дома: птица оказывается синей, когда он отдает ее больной девочке, внучке мадам Берленго.

«Синяя птица» пронизана фольклором. При этом важно отметить не столько отдельные фольклорные мотивы (костюмы Кота в сапогах, лакея из «Золушки», времен года из «Ослиной шкуры», Синей Бороды, мальчика-с-пальчик, Гретель и т. п.), сколько общую сказочную интонацию пьесы, господствующий в ней взгляд на мир, пленительный по детской свежести и непосредственности. Об этом говорил Александр Блок в речи, произнесенной актерам Большого драматического театра в 1920 году: «Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обычным и необычайным, и в этом вся соль пьесы... Этот ритм, имя которому — жизнь, остановка которого есть смерть, этот ритм присутствует в каждой народной волшебной сказке; им проникнута и сказка Метерлинка, корни которой теряются в глубине народной души».

Нет сомнения, что Блок прав, утверждая глубокую народность пьесы-сказки Метерлинка. Народна и общая интонация вещи, и свойственный ей колорит, и сказочно-басенная характеристика животных (например, собаки, кота), и пронизывающий всю пьесу веселый, добрый юмор, и оптимизм. Именно в народности «Синей птицы» секрет ее необыкновенной поэтической прелести, о которой с любовью и вдохновением сказал русский поэт: «Этими мыслями, неуловимыми и играющими, как все сказочные мысли, переливается сказка Метерлинка; счастья нет, счастье всегда улетает, как Птица, говорит сказка; и сейчас же та же сказка говорит нам другое: счастье есть, счастье всегда с нами, только не бойтесь его искать. И за этой двойной истиной, неуловимой, как сама Голубая птица, трепещется поэзия, волнуется на ветру ее праздничный флаг, бьется ее вечно юное сердце».

Эта фольклорно-романтическая поэтичность «Синей птицы» была раскрыта Московским Художественным театром, которому

автор предоставил право первой постановки и который осуществил этот спектакль в ознаменование своего десятилетия (постановка К. С. Станиславского, режиссеры Л. А. Сулержицкий и И. М. Москвин, исполнители С. Халютин, А. Г. Коонен, В. В. Лужский, О. Л. Книппер-Чехова). «Синяя птица» сыграла большую роль в истории Художественного театра (и вообще русского театра) — недаром она до наших дней сохранилась в его репертуаре и была за шестьдесят лет сыграна более двух тысяч раз с неизменным успехом.

В 1918 году, десять лет спустя, Метерлинк написал продолжение «Синей птицы» — феерию «Обручение», которая как бы подводила итог творческой и философской эволюции драматурга. Мы снова встречаемся с Тильтилем, он вырос, ему скоро исполнится шестнадцать. Юноше предстоит выбор невесты, и в этом помогает фея Берилюна, знакомая нам по «Синей птице»: фея отправляет Тильтиля вместе с семьей девушками, из числа которых следует выбрать жену, в далекий путь: в страну предков и страну неродившихся детей. Дело в том, что человек не волен сам выбирать себе спутницу жизни: хочет он или не хочет, но это делают за него другие — бесчисленное множество предков, а также все его внуки и правнуки. «Никто не любит того, кого хочет, — говорит Тильтилю фея, — никто не делает того, что хочет... Прежде всего нужно научиться угадывать, чего хотят те, от кого ты зависишь... В первую голову — твои предки... Те, что умерли до твоего рождения... А потом — твои дети...» И вот Тильтиль отправляется к предкам. В выборе принимают участие все — от Великого предка, первобытного дикаря с дубиной, до предка-пьяницы, предка-убийцы и пользующихся в роду наибольшим уважением Великого бедняка и Великого крестьянина. При этом драматург постоянно раскрывает условность приема: персонажи то и дело напоминают зрителю, что представляемое зрелище — иллюзорно, что оно протекает в сознании героя. Так Душа Света говорит Тильтилю: «Мы как будто совершаем далекое путешествие, но это одна видимость: мы не выходим из тебя, все наши приключения происходят в тебе...»

«Обручение» — это тоже пьеса о поисках счастья, в этом смысле она — и продолжение и новый вариант «Синей птицы». Только в «Синей птице» речь шла главным образом о счастье в познании, а здесь — о счастье в любви и семье. Не случайно выбор Тильтиля, то есть и предков его, и будущих детей, и его самого, падает на Мажу (имя это в переводе значит — моя радость), ту самую девушку, которой Тильтиль когда-то отдал свою горлицу, свою домашнюю Синюю птицу. Смысл «Обручения» в том, что каждый человек подчинен многим внутренним

законам, которые следует познать, и что счастье его зависит от умения понять самого себя, понять тот сложный конгломерат прошлого, настоящего и будущего, каковым является человек.

Если «Синяя птица» опровергала такие ранние пьесы Метерлинка, как «Слепые», то «Обручение» направлено против пьес любовного цикла, таких, как «Пелеас и Мелисанда». Там любовь трактовалась как неотвратимый рок, борьба с которым безнадежна и трагична. В пьесе «Обручение» сделана попытка объяснить любовь, исходя из наследственности и рода. Здесь тоже есть Рок, однако теперь он превратился в самостоятельный персонаж, причем в персонаж пародийный. Рок сопровождает Тильтиля в его странствиях: в первой картине это «похожая на башню фигура в два раза выше человеческого роста, четырехугольная, громадная, подавляющая, трепет внушающая, она напоминает гранитную глыбу, производит впечатление слепой, необоримой силы. Лица ее не видно. Ее облегают ровная серая ткань, и это довершает сходство фигуры с утесом». Постепенно грозный Рок все более чахнет, уменьшается в объеме и слабеет — так действует на него присутствие Света. Он механически повторяет: «Я бесстрастен, безучастен, неуязвим, непоколебим, несокрушим, неумолим, неодолим, непобедим, неотвращаем и вспяте не обращаем», но в нем нет и тени прошлой уверенности. В конце пьесы он совсем маленький, величиной с сосунка, его несут на руках девушки — невесты Тильтиля, а он плачущим голосом, сюсюкая твердит: «Я всегда один и тот же... Я неукротим и неумолим...» Таков конец рока, безраздельно властвовавшего в драмах раннего Метерлинка и испытавшего первый удар в облики Синей Бороды от руки смелой девушки Ариадны.

В «Обручении» есть характерное для Метерлинка двойственное восприятие мира, проходящее через всю его драматургию. Здесь тоже противопоставлены видимость и сущность, причем сущность обнаруживается лишь после вмешательства волшебной силы. Но в художественном творчестве драматурга не осталось прежней мистики. Непознанными оказываются законы природы, представляющие собой тайну до того дня, как она будет развешена разумом человека.

* * *

В начале первой мировой войны немецкие войска вторглись в Бельгию и оккупировали ее. «Германские империалисты, — писал В. И. Ленин, — бесстыдно нарушили нейтралитет Бельгии, как делали всегда и везде воюющие государства, попиравшие в случае надобности *все* договоры и обязательства»¹.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 317.

На защиту страны встали все, кто мог владеть оружием. Уже немолодой, незадолго до того отметивший пятидесятилетие, поэт и драматург Морис Метерлинк рвался на фронт, подавал прошение за прошением. «Ваше великолепное перо,— писало ему военное командование в ответ,— окажет нам не меньше услуг, чем целая артиллерийская батарея». Метерлинк делается публицистом: он пишет десятки статей, составивших впоследствии сборники «Осколки войны» и «Горные тропы», он выступает с лекциями в Италии и Испании и, наконец, создает трагедии о героическом сопротивлении бельгийского народа: «Бургомистр города Стильмонда» и «Соль жизни». Обе увидели свет в 1919 году.

Сюжет «Бургомистра» для Метерлинка знаменателен. Это первый реальный сюжет драматурга из современной действительности (сатирическое «Чудо святого Антония» построено на фантастической ситуации). Но вот что важнее. И в «Бургомистре» есть рок. Однако он не похож ни на страшную старуху, погубившую Тентажиля, ни на злодея Синюю Бороду.

...Убит немецкий офицер, лейтенант Шаунберг. Кем? Неизвестно. Вероятно, одним из ненавидящих его немецких солдат. Но по закону военного времени расстрелу подлежит бургомистр, если он не назовет виновного. Старый садовник Клаус, на которого падает необоснованное подозрение, готов умереть: его жизнь, говорит он, ничего не стоит, а жизнь бургомистра нужна всем. Вот первая коллизия. Жизнь старика Клауса в его собственных руках. Он может ее сохранить, но для этого должен думать только о себе. Клаус готов идти на смерть во имя других. Его рок — это его нравственное начало. Жизнь бургомистра то же в его руках. Бургомистр сохранит ее, если примет жертву Клауса. Он принял бы эту жертву, если бы думал о себе, а не о другом человеке. Его рок — это его нравственное начало.

Лейтенант Отто Хильмер — муж дочери бургомистра. Ему приказано командовать взводом, который расстреляет заложника, его тестя. Он не выдерживает нравственного испытания, и пьеса кончается его поражением. Бургомистр Ван-Белль казнен, но именно он и оказывается моральным победителем в трагедии Метерлинка. Победитель побежден, побежденный торжествует победу — такова истинная трагедия.

Важнейшая особенность изложенного сюжета в том, что герои пьесы в полной мере обладают свободой воли. Их судьба зависит от них самих. Они выбирают смерть во имя других людей, и в этом величие героев — старика Клауса, Кирилла Ван-Белля, его дочери Изабеллы.

В сходных тонах написана и пьеса «Соль жизни». Думая только о муже и его больной матери, Лена остается заложницей

за доктора Флориса Капелла; заботясь о других, она со всей страстью протестует против казни невинного человека вместо нее и ее мужа; помня о других, доктор Капелл преодолевает все препятствия и возвращается к палачам, на казнь, он счастлив, что не опоздал. «Я спасен!» — восклицает он, видя, что жена еще жива, и не думая о том, что его возглас нелеп: ведь он не спасен, он погиб.

Нет, нравственное начало человека важнее его жизни. И доктор Капелл и Лена — *хозяйева своей судьбы*: он мог не вернуться и сохранить жизнь, она могла не оставаться заложницей. Их рок в их собственных руках. Метерлинк в годы мировой войны пишет пьесы, во всем противоположные тому, с чего он начинал, — нравственные трагедии, возвеличивающие свободного и борющегося человека.

В обеих военных пьесах есть известная жесткая прямолинейность. Порой кажется, что средствами диалога автор решает отвлеченный вопрос, доказывает теорему. Его персонажи не плотны, как Тентажиль, Селизетта и Ариадна, они кажутся реальными людьми своего времени. Но они бесплотны по-иному — Метерлинк не владеет искусством реалистической характеристики. Если его бургомистр увлечен ботаникой, то и такой факт кажется навязчивым: смотрите, дескать, как мой герой миролюбив. Видимо, высокая трагедия требует более ярких индивидуальных красок, более непосредственной поэтичности. Между тем поэзию, которой дышали такие пьесы, как «Пелеас и Мелисанда», Метерлинк здесь утратил, а новой не нашел.

Пьесы, написанные позднее, развивали темы и мотивы, уже разрабатывавшиеся Метерлинком до 20-х годов, — «Беда проходит» (1925), «Мария Виктория» (1925), «Могущество мертвых» (1926), «Иуда Искариот» (1929), «Берникель» (1929), «Принцесса Изабелла» (1935) и др. Во время второй мировой войны Метерлинк жил в США, откуда вернулся на родину лишь в 1947 году, написав восемь новых пьес, из которых издана лишь одна — «Жанна д'Арк» (1948).

И все же Морис Метерлинк остался жить в памяти как автор печальных пьес 1890-х годов и особенно «Синей птицы». Там он был первооткрывателем, создавал смутное, странное, до него небывалое искусство. Позднее он хотя и вышел на дорогу реалистической драматургии, но оказался несамостоятельным. По этой дороге уже до него прошли другие, и Метерлинк не обрел ни достаточно яркого собственного стиля, ни особого, метерлинковского героя, который по силе влияния на читателей и зрителей мог бы состязаться с Мелисандой, Селизеттой и Душой Света из «Синей птицы».

РОЛЛАН

Деятельность Ромена Роллана (1866—1944) была многогранной. Драматургия никогда не поглощала целиком его творческих интересов, но она была на протяжении всей жизни важной сферой его деятельности. Начиная с первого произведения Роллана, драмы «Святой Людовик» (1897), и кончая написанной сорок лет спустя революционной трагедией «Робеспьер» (1938), драматургия Роллана по-своему отражала его идейные и творческие поиски. Двенадцать пьес, написанных Ролланом в разное время (не считая незавершенных и неопубликованных), занимают весьма немаловажное место в западноевропейской сценической литературе XX века.

Тяготение к драматургии проистекало из самых основ художественной природы Роллана. Именно в театре надеялся он реализовать свою мечту о героическом, монументальном, жизнеутверждающем искусстве, способном взволновать массы и побудить их к действию. Именно в театре видел он наиболее надежную сферу приложения своих идей народности и социальной активности искусства. Ромен Роллан осознал новое столетие как эпоху великой социальной ломки и стремительных перемен, живо ощущал обреченность капиталистического строя, прислушивался к подземным толчкам истории, предвещавшим близость могучих революционных потрясений. Однако у Роллана — в большей мере, чем у любого из его западных литературных сверстников, — пафос отрицания буржуазного общества неотделим от пафоса утверждения. Роллан с молодых лет выделялся среди писателей Запада героической, действенной направленностью своего гуманизма, тяготением к положительным нравственным ценностям и сильным характерам. Эти особенности его творческого склада и влекли его к драме.

«Ни одна эпоха, — писал Роллан в дневнике за 1895 год, — так не вдохновляет драму, как наша. Даже время Шекспира не было богаче элементом трагического. Какое произведение искусства можно было бы создать на историческом материале последних лет — Панамский процесс, буланжистское движение, убийство Карно, дело Дрейфуса и т. п., используя все те трагические ужасы, которые я предвижу в ближайшем будущем! При мысли об этом я сознаю, что еще ничего не сделал и что тут-то как раз открывается поприще для моей деятельности. Весь вопрос заключается в том, удовлетвориться ли формой романа, такого, как «Война и мир», или создать новую литературную форму, которой будет революционная драма. Дело это трудное, потому что мой дух влечет меня в область драмы... а личности нашей эпохи мещанские, не цельные, по природе

своей посредственности, далеко не герои; персонажи, словно взятые из романа, происшествия — из трагедии».

Уже в молодые годы Роллан остро ощущал контраст между грандиозностью событий и конфликтов, которые нес с собою приближавшийся XX век, и засильем посредственности, мельчанием человека в буржуазном обществе эпохи империализма. Перед ним возникали вопросы: как может драма реагировать на социальные потрясения эпохи, не поддаваясь гнетущему духу мещанской повседневности? Как совместить трезвую правду искусства с пафосом обновления жизни? Выработывая собственную систему взглядов на драму, как и на искусство вообще, Роллан вдумывался, всматривался в творческую практику крупнейших писателей и художников, подвергал критическому осмыслению опыт современной ему литературы.

Общеизвестны тесные духовные связи Ромена Роллана с Л. Н. Толстым. Письмо от Толстого, полученное в 1887 году юношей Ролланом, в ту пору студентом Высшей Нормальной школы в Париже, помогло будущему писателю утвердить свою нравственную независимость по отношению к литературным и политическим авторитетам буржуазного мира, осознать высокую ответственность художника перед народом. Роллан писал в 1902 году, публикуя и комментируя письмо Толстого к нему: «Искусство не должно быть карьерой, оно должно стать призванием». Четверть века спустя Роллан в письме ВОКСу подвел итог своего идейно-творческого общения с великим русским писателем в следующих словах: «Я продолжал суровую критику Толстого, направленную против общества и искусства привилегированных».

Но Роллан-художник «продолжал» Толстого на свой манер, отстаивая и утверждая свою национальную и личную самобытность. Близость к Толстому в области общеэстетических идей оборачивалась у Роллана глубоким несходством или даже отталкиванием, когда дело доходило до решения многих конкретных творческих проблем. В 1888 году Роллан-студент увидел «Власть тьмы», только что впервые поставленную Антуаном, и записал в дневник: «Чудодейственное искусство Толстого: на первый взгляд замечаешь только реализм наблюдения и жестокость фактов. Но по мере того, как разворачивается большой поток драмы — с какой уверенной мощью встает и утверждается нравственная воля автора!» Однако в книге «Народный театр» Роллан выразил убеждение, что «Власть тьмы», как и «Ткачи» Гауптмана, не сохранится в репертуаре народных театров, так как народу нужны не «гнетуще мрачные» пьесы о его собственной тяжелой доле, а зрелища жизнеутверждающие, поднимающие дух.

С подобных позиций Роллан критиковал и Ибсена. Он высоко ценил интеллектуализм норвежского драматурга, глубокую правду созданных им характеров, смелость постановки общественных и нравственных проблем, но считал, что пьесам Ибсена недостает «солнца», возвышенного, радостного начала. Драматургия Ибсена, утверждал Роллан, «превосходно ставит вопросы; она не разрешает их. Это лишь экспозиция, останавливающаяся на полдороге». Роллан был убежден, что театр должен не только давать зрителю возможность задуматься над самыми кардинальными вопросами человеческого бытия, но и возбудить в нем энергию, направленную на преобразование жизни. В этом смысле Романа Роллана не могли удовлетворить даже высшие достижения сценического реализма конца XIX века, включая и «Власть тьмы», и «Ткачей», и «Кукольный дом».

Тем с большей нетерпимостью относился Роллан — особенно в годы своей литературной молодости — к драматургии символизма. Он отдавал должное таланту Метерлинка, но видел даже в лучших его пьесах «смесь правды и лжи, естественности и искусственности». Он резко осуждал, с другой стороны, неоромантическую драматургию Ростана — не только «Орленок», но и «Сирано де Бержерак» возмущали Роллана «своей лживостью, ужасной фальшью эмоций»... Для Роллана равно неприемлемы в искусстве и уступающий обмен декадентского пессимизма и утешающий обман поверхностной либеральной романтики. «Мне думается, — писал Роллан в 1897 году, — что Драма заслуживает лучшей участи и что не надо обращаться с людьми, как с детьми. Надо показать им подлинную жизнь или жизнь, во сто крат усиленную страстью, а не бабушкины сказки».

Именно на материале театра, драматургии выразил Роллан в книге «Народный театр» свои заветные мысли об общественном назначении искусства, о его роли в жизни народа. В искусстве, по Роллану, должны органически совмещаться «вечность» и «текущие минуты»: высокий художественный уровень произведения, масштабность образов, идейная глубина не противоречат правильно понятой общедоступности и актуальности, а необходимо с ними связаны. Для Роллана народное искусство отнюдь не означает искусство упрощенное, приспособленное к примитивному уровню понимания; театр должен давать народу серьезное, художественно полноценное зрелище, должен познакомить его со всеми богатствами мировой культуры, отучить публику от подделок и суррогатов, рассчитанных на невзыскательные вкусы. Человеку, задавленному заботами и трудами повседневности, искусство обязано раскрывать смысл и радость бытия, давать перспективу, будить его мысль и волю к борьбе.

Утверждение действенности, героики, как важнейшего общественно-воспитательного начала в искусстве, проходит через всю книгу Роллана о народном театре и является центральным ее тезисом. Театр должен «служить источником энергии», должен «поддерживать и возбуждать душевную бодрость», чтобы «вливать побольше свежего воздуха, света, порядка в смятенные души». Чувствуя, насколько неблагоприятны для развития культуры условия современного буржуазного общества, Роллан закончил свою книгу горячим призывом, обращенным и к писателям, и к художникам, и к общественным деятелям: для возрождения искусства, по его словам, необходимо коренное преобразование социального строя, необходим народ, который стал бы властелином своей судьбы.

Роллановская концепция народного искусства, сложившаяся под несомненным влиянием французского социалистического движения, несмотря на некоторую свою отвлеченно-гуманистическую расплывчатость, имела важное прогрессивное значение. Попытки создать во Франции народные театры нового типа не осуществились. Но страстный призыв Роллана к обновлению театра на основе народности и героики нашел отклик в передовых театральном кругах (в частности, в творчестве такого видного режиссера, как Фирмен Жемье).

Формирование взглядов на драму и театр шло у Роллана параллельно с его собственными первыми сценическими опытами. Талант его, как драматурга, складывался медленно и трудно. Роллан ставил перед собой необычайно сложные творческие цели. Он хотел в противовес опошленному, натуралистически измельченному реализму современных ему буржуазных литераторов восстановить подлинный смысл слова «Реалист, вернуть ему все его благородство и величие». Осмысливая свои первые опыты в области драмы, он писал: «Я иду... к искусству в одно и то же время героическому и современному, реалистическому, старинному и сегодняшнему; я пока еще нахожусь только на пути к нему, но я надеюсь к нему прийти». Он мечтал о произведениях, богатых мыслью и страстью, правдивых не в смысле мелочной верности деталей, а в смысле познания главных законов и тенденций жизни.

Из классиков драматургии Роллану были наиболее дороги Шекспир и Гюго, причем он отдавал решительное предпочтение Шекспиру, в котором его привлекала не только титаническая сила характеров и конфликтов, но и глубокая жизненная мудрость. Однако применение принципов шекспировского реализма к современной европейской действительности было для молодого, как впоследствии и для зрелого Роллана, непосильной по трудности задачей.

Первые пьесы и фрагменты пьес были написаны Ролланом в начале 1890-х годов, когда он вскоре после окончания высшего образования находился в научной командировке в Италии.

В это время Роллан почувствовал особенно сильную любовь к Шекспиру. «...Ромео, Порция, Дездемона, Яго,— вспоминал он впоследствии,— казались теми прекрасными юношами и великолепными хищниками, которых видишь на стенах римских церквей и тосканских дворцов. Шекспир был для меня голосом самого Возрождения... Под солнцем этого искусства и южного неба взошли семена, которые Шекспир задолго перед тем зарыл во мне, под его крылом родились мои первые итальянские драмы: «Орсино», «Эмпедокл», «Бальони», «Калигула», «Осада Мантуи», «Ниобея» — убогие детские произведения, полные наивных и слабых мест, простодушных подражаний, но исполненные желания походить на его творения».

Эти ранние драмы Роллана остались неопубликованными и не были поставлены на сцене. Есть все основания думать, что при всей их литературной незрелости они заключали в себе нечто свежее, самобытное. Муне-Сюлли поддерживал Роллана в попытках добиться постановки драм «Орсино» и «Ниобея» в театре Французской Комедии; редакция журнала «Ревю де Пари» изъявила согласие напечатать «Осаду Мантуи». Но Роллан вскоре сам охладел к своим ранним пьесам, почувствовал их несовершенство.

Во второй половине 1890-х годов Ромен Роллан, живя в Париже, занимаясь научной и преподавательской работой, продолжал пробовать свои силы в области драматургии. Его живо привлекала современная политическая тема. К 1898 году относится замысел драмы о Парижской коммуне, так и оставшийся неосуществленным. Несколько раньше, осенью 1897 года, Роллан работал над драмой «Побежденные», которая не была им закончена и увидела свет только после первой мировой войны. Эта пьеса, художественно недоработанная, местами схематичная, представляет принципиальный интерес: здесь ставится проблема, которая волновала Роллана всю жизнь,— о месте интеллигента в пролетарской революции. Герой драмы, учитель истории Бертье, лишается службы из-за того, что заступился за несправедливо уволенных рабочих. Но он отказывается примкнуть к рабочим-социалистам, оберегая свою «свободу духа». Одинокий, запутавшийся в неразрешимых противоречиях, он кончает с собой. Бертье обрисован с явным авторским сочувствием, но логикой действия показана порочность, бесперспективность его позиции.

Борец за правое дело не может считаться побежденным, даже если он гибнет в бою. Люди, подобные Бертье,— «побежденные»,

потому что сами отказываются от борьбы. Люди, подобные другому герою пьесы, рабочему лидеру Жарнаку, остаются победителями и в поражении и в смерти: своей стойкостью, непреклонностью они вдохновляют тех, кто остается в живых. Роллану не удалось раскрыть эту идею в художественно убедительной форме на современном материале: ему не хватало живых связей с действительностью, недоставало и той идейной ясности, которая требовалась для разработки темы «победителей — побежденных». Однако это острая философски-психологическая тема глубоко занимала молодого Роллана. Она выдвигается в двух ранних его пьесах, которые, в отличие от «Побежденных», были закончены и опубликованы, — в «Святом Людовике» (1897) и «Аэрте» (1897, поставлены в Театре Творчество в 1898 году). Обе эти пьесы построены на материале далекого прошлого, герои и сюжеты взяты из исторических и литературных источников. Но в обеих этих драмах, где немало незрелого и надуманного, — чувствуется биение смелой, ищущей мысли и связь с проблемами современности. Посылая Л. Н. Толстому корректуру «Святого Людовика», Роллан писал ему: «Я больше всего мечтаю о том, чтобы сделать людям немного добра и вырвать их из бездны, в которой они гибнут... Объединимся, объединимся! Зло так сильно! И худшее из зол — это мысль, что все есть ничто, что всякое усилие бесполезно — эта убийственная мысль о ничтожестве всего сущего, которая подточила столько жизней, столько жизней вокруг меня!» Наивно богостроительские мотивы, которые содержатся в этом письме к Толстому, а отчасти и в самой драме, не должны заслонять от нас главного: в «Святом Людовике», как и вслед за тем в «Аэрте», Роллан пытался создать возвышенные образы людей, обретающих нравственную победу в смерти ради правого дела: он стремился противостоять таким путем разлагающей декадентской философии цинизма и безверия, опровергнуть вредные нигилистические идеи «о ничтожестве всего сущего». Образ короля-крестоносца Людовика IX в трактовке Роллана приобретает черты подвижника, слабого телом и несокрушимого духом. Источник силы Людовика — в общении с народом, который доверяет ему и идет за ним.

В «Аэрте» действие происходит, по авторской ремарке, «в вымышленной Голландии XVII века». Положение главного героя, принца, который вынужден жить при дворе узурпатора, погубившего его отца, отчасти напоминает исходную ситуацию «Гамлета». Вместе с тем фоном действия является патриотическое движение голландцев против испанского владычества, и это сближает драму Роллана с «Эгмонтом» Гёте. По художественному выполнению драма очень далека от полнокровного реализма обеих классических трагедий. Отпечаток условности, литера-

турщины очень заметен и в сюжете и в речи героев. Но в этой драме есть свое жизненное содержание. Аэрт, как и Людовик IX, готов к самопожертвованию и подвигу во имя вдохновляющей его идеи. Притом цель у него несравненно более человеческая и живая, чем у Людовика, — не освобождение гроба господня от мусульман, а освобождение родины от тирании. При всей очевидной дистанции, отделяющей роллановскую фантастическую Голландию XVII века от Франции эпохи Третьей республики, драматург ставил перед собой вполне актуальную задачу: противопоставить пошлости, лицемерию, безыдейности буржуазного общества идеалы самоотверженного деяния. Притом — деяния не во имя христианского мистического идеала, а во имя счастья людей.

Юноша Аэрт простодушен и наивно доверчив, его бунт обречен на поражение. Однако существенно, что героизм Аэрта — как и героизм Людовика IX — находит опору в народе. Слесарь Говерт, единственный верный и надежный соратник Аэрта, связывает юного принца с патриотами, готовыми поднять восстание. Когда Аэрт, убедившись в провале затеянного им заговора, выбрасывается из окна, за окном стоит толпа повстанцев, которая ждет, призывает его... По ходу действия абсолютно ясно, что повстанцы будут побеждены. Но сама смерть Аэрта, который не желает более жить в порабощении, дана как выражение благородного непокорства. Драма обрывается на резкой протестующей ноте.

Первые пьесы Роллана дают представление и о начале его новаторских поисков и о тех трудностях, на которые он наталкивается. Он стремился ставить в своих драмах большие вопросы, не обладая необходимой зрелостью мысли, отчетливым пониманием исторического процесса и тех законов, которые движут поведением личности. Он пытался сломать камерные, бытовые рамки французской драмы конца XIX века, не обладая той ясностью общественного сознания, которая была нужна, чтобы создать новую социальную драму большого исторического масштаба. Но в нем жила искренняя жажда нового, стихийная сила чистых и мятежных чувств. И это побуждало его к творческому дерзанию.

После «Побежденных» Роллан уже не пытался брать темы своих пьес из хроники современных классовых боев: трагедия интеллигента Бертье, который, сочувствуя рабочему классу, все же не решается примкнуть к нему, была слишком мучительно близка самому драматургу. Но тема революции повелительно призывала его, не давала ему покоя.

В конце 1890-х годов у Роллана складывается ответственный замысел — написать цикл драм о Великой французской

революции. (Он вспоминал впоследствии, что первый импульс к этой работе он получил еще в юные годы, когда увидел инсценировку романа Гюго «Девяносто третий».) В этой эпохе и ее людях Роллан находил то, что было особенно близко его художническим устремлениям. «Надо,— писал он,— прочитать подлинные документы, речи Дантона, Робеспьера и особенно Сен-Жюста, чтобы, прикоснувшись сердцем к их сердцам, почувствовать необыкновенную силу идеалов, одушевлявших это движение... некоторые из этих революционеров — настоящие шекспировские герои; и говорят они вещи в шекспировском духе, вещи сверхчеловеческие по своему величию».

Над циклом «Драмы революции» Роллан работал в конце 1890-х — начале 1900-х годов; этот цикл был для него опытом практического приложения концепции «народного театра», которая складывалась в те же годы. На протяжении короткого промежутка были написаны пьесы «Волки» (1898), «Торжество разума» (1899), «Дантон» (1900), «Четырнадцатое июля» (1901).

Все эти пьесы были основаны на серьезнейшем изучении истории. Художник стремится не только воспроизвести колорит эпохи, но и передать глубокий, подлинный смысл революционных событий, проследить отражение этих событий в человеческих судьбах. Однако стремление драматурга к историческому реализму большого, монументального плана не всегда последовательно осуществляется им.

Роллан никогда не сомневался в благотворности Французской революции, в ее великом историческом значении. Какие бы жестокие, трагические ситуации ни возникали в его драмах, он был убежден, что борьба деятелей 1789—1793 годов в конечном счете оправдала себя. Но глубокий демократизм Роллана, привлекая его внимание к революционной теме, сталкивался с идеалистическими предрассудками, вносящими оттенок неясности в его авторскую позицию. Роллан писал одному из своих друзей вскоре после окончания работы над «Четырнадцатым июля»: «Вы думаете... что я воспеваю Свободу или Революцию? Нет, я воспеваю одну из Бурь человечества; я не служу никакой партии; я живу, я вижу и я воспеваю Жизнь. Жизнь и смерть. Вечную Силу». Писатель склонен был за конкретными событиями прошлого видеть проявления иррациональной «вечной Силы», которая действует независимо от воли людей, уравнивает правых и неправых.

Наиболее зрелой, идейно цельной из пьес Роллана, созданных в этот период, оказалось «Четырнадцатое июля»: здесь речь идет о взятии Бастилии, сюжетный конфликт основан на борьбе всего народа против монархии. В основе сюжета трех предыдущих пьес лежат внутренние коллизии в самом лагере рево-

люции (в «Волках» это конфликт внутри одной из революционных армий, в «Торжестве разума» — борьба якобинцев с жирондистами, в «Дантоне» — схватка между Дантоном и Робеспьером). Понятно, что в этих трех драмах, где перед зрителем встают необычайно сложные, запутанные исторические ситуации, материал оказался менее доступным для реалистического художественного осмысления, чем в «Четырнадцатом июля», где расстановка борющихся сил вполне ясна.

В драме «Волки» офицер-дворянин д'Уарон, служащий в рядах республиканской армии, осужден по ложному обвинению в измене делу революции. Комиссар Конвента Кенель должен утвердить или отменить приговор военного суда. Майор Верра — храбрый командир, пользующийся большим влиянием в армии, — ненавидит д'Уарона, считает его подозрительным из-за его дворянского происхождения и поддерживает версию о его измене. Кенель встает перед выбором: оправдать д'Уарона, виновность которого не доказана, — значит осудить Верра, представляющего большую ценность для армии. Требования справедливости, по мнению Кенеля, приходят тут в разрез с требованиями революционной целесообразности. И Кенель принимает решение в пользу Верра, против д'Уарона и его защитника Телье.

Действие «Волков» развертывается с большой драматической остротой. Роллану удалось передать напряженность боевой, фронтовой атмосферы — она ощущается в самом движении сюжета, в быстрой смене перипетий, в динамичности и выразительности диалога. Облик каждого из персонажей отчетливо индивидуален; их характеры и воззрения сталкиваются и выявляются в стремительном перекрестном огне реплик. Несмотря на трагизм исхода, драма по-своему воссоздает величие революционной эпохи, силу порыва к обновлению жизни, охватившего массы.

«Первое представление было битвой», — вспоминал впоследствии Роллан о премьере «Волков» в Театре Творчество. У современников пьеса ассоциировалась с делом Дрейфуса, а образ Телье — с защитником Дрейфуса, полковником Пикаром. Зрители горячо аплодировали словам Телье: «Надо... хорошенько продумать, прежде чем приговорить человека на основании клочка бумаги». Публика мало задумывалась над абстрактным столкновением понятий целесообразности и гуманности или — отечества и справедливости; ее волновала судьба безвинно осужденного человека. Колорит и настроение революционной эпохи, умело и с большой любовью воссозданные Ролланом, со своей стороны способствовали — пусть кратковременному — сценическому успеху «Волков».

Гораздо менее удачна драма «Торжество разума» (поставленная в Театре Творчество в 1899 году). Главные герои этой дра-

мы — жирондисты, объявленные якобинской диктатурой вне закона.

Изображая типичные судьбы жирондистских деятелей и соотношение политических сил во Франции 1793 года, Роллан близок к исторической истине. Герои «Торжества разума», Гюго и Фабер, еще недавно принимавшие деятельное участие в свержении Бурбонов, по мере развития революции становятся противниками якобинской диктатуры. Жирондисты — с имущей частью «третьего сословия», они хотят отстоять собственность буржуа от посягательства со стороны «черни»; логика событий толкает их в стан врагов Франции, сближает с монархистами, стремящимися к реставрации старого режима. Роллан верно вскрывает классовый смысл деятельности жирондистов и в этом плане верен реализму. Однако Гюго и Фабер наделены привлекательными моральными качествами — это люди, запутавшиеся, обреченные, но субъективно благородные. Якобинцы, представленные фигурами офицера-санкюлота Сцеволы Обурдена и комиссара Пуле-Рюо, объективно, исторически правы, но в трактовке Роллана они узколобо прямолинейны, слишком беспощадны в своем терроре. В контексте событий, изображенных в драме, название «Торжество разума» звучит иронически. «Мы принесли людям Разум,— говорит Фабер,— но их головы оказались слишком слабыми, чтобы вынести крепкий напиток». Ложная идея иррациональности, неразумности массовых движений оттеснила на второй план историческую правду и привела художника к крупным просчетам. Роллан как бы уравнивал свои симпатии к обеим борющимся сторонам и лишил себя возможности сценически убедительно развернуть конфликт. Пьеса мало динамична, перегружена разговорами, тормозящими действие.

Несравненно полнокровнее и яснее по замыслу следующая драма того же цикла — «Дантон». Правда, Роллан и здесь, изображая судьбу умеренного и последовательного течений внутри революционного лагеря, как бы возвышается над распрями сторон. Но здесь гораздо внушительнее и чище, чем в предшествующих двух пьесах, звучит тема величия революции. Дантон вызывает симпатии не своими шатаниями, не попытками ослабить твердость якобинской диктатуры, а именно тем, что в нем отчасти сохраняется пафос боевых дней, выдвинувших его на арену истории.

Оба главных героя пьесы — Дантон и Робеспьер — представлены как могучие и самобытные характеры. Сопоставляя героическое самоотречение Робеспьера, который живет впроголодь наравне с трудовым народом Парижа, и эпикурейство Дантона — «Гаргантюа в шекспировском вкусе», который хвастается



Сцена из спектакля «Дантон» Р. Роллана. «Кружок школяров». 1901 г.

своими кутежами, Роллан дает почувствовать моральное превосходство Робеспьера. Драматург верно улавливает главное: Робеспьер преданно служит революции, в то время как Дантон, по сути дела, охладел к ней. Однако в заключительной сцене суда Дантон встает во весь свой богатырский рост. В его горячих заключительных тирадах хлопочет мятежное пламя. И это отчасти оправдывает его в глазах зрителя.

Тщательно, местами мастерски передавая дух, пафос, музыку революционной эпохи, Роллан все же очень мало вникает в классовые, исторические причины падения Дантона и дантонистов. Он мало измеряет поступки главных действующих лиц масштабами народных нужд и требований. Энергия миллионов, составивших против векового гнета, не отражена в исторически верном образе народа, она отражена, скорей, косвенно, в ярких характерах людей, выдвинутых революционной эпохой. Конечный исход конфликта predetermined здесь с самого начала; сюжет довольно несложен, близок к исторической хронике. Но в «Дантоне» есть свои источники сценичности — в напряженности психологических коллизий, в достоверности и значительности главных образов драмы. Не случайно, что при первой постановке драма имела успех именно у демократических зрителей и была воспринята ими как пьеса революционная.

Премьера «Дантона» состоялась в декабре 1900 года: пьесу поставила труппа «Кружок школяров» («Cercle des Ecsholiers»). Правление этой труппы отчасти состояло из лиц, реакционно настроенных, пытавшихся трактовать «Дантона» как обвинение людей Конвента. Но и режиссер и лучшие из актеров верно поняли замысел автора. На премьере, вспоминает Роллан, «все попытки подчеркнуть инвективы и насмешки по адресу Республики были подорваны в корне; это был триумф Революции...»

Несколько дней спустя состоялся второй спектакль, на этот раз в Гражданском театре (Théâtre Civique) в пользу рабочих-стачечников Севера. «Жорес явился, чтобы добавить к пьесе пышный пролог своего красноречия, высокие трубные звуки, волновавшие толпу. Театральный зал был переполнен революционерами из разных стран; синдикалисты, социалисты, анархисты так и бурлили, отыскивая в каждой реплике намеков на события современности, узнавая в действующих лицах трагедии своих собственных вождей...». Пусть этот успех и не был закреплен, пусть «Дантон», как и прежние пьесы Роллана, не удержался в репертуаре, все-таки горячий прием, оказанный этой драме прогрессивными зрителями, ободрил и порадовал автора.

«Я неотвратимо вовлекаюсь в лагерь социалистов, и каждый день немного больше,— писал Роллан в январе 1901 года.— Именно с их стороны идет ко мне во Франции наибольшее количество симпатий, и я сам чувствую потребность стать ближе к ним, потому что они и я инстинктивно чувствуем, что преследуем аналогичные цели: они в политике, я в искусстве». Именно в это время под влиянием этих настроений работал Роллан над драмой «Четырнадцатое июля».

В пьесе, имеющей посвящение «Народу Парижа», Роллан попытался наиболее последовательно осуществить те новаторские принципы героического зрелища, о которых говорится в его книге «Народный театр». В «Четырнадцатом июля» нет фабулы и интриги в традиционном смысле слова. Их заменяет большое историческое событие, воспроизводимое с почти документальной точностью. Элемент вымысла вводится лишь настолько, насколько это нужно, чтобы зритель живее почувствовал величие происходящего. Главный герой действия — масса трудящихся Парижа: «отдельные личности растворяются в народном океане».

Осуществить такой замысел было нелегко. Изображая действующую толпу, Роллан хотел в то же время дать представление о тех мыслях, чувствах, стимулах, которые руководят поступками отдельных людей. В пьесе множество эпизодических лиц. Иногда они названы просто «рабочий», «женщина», «студент», «оборванец». Есть и более отчетливо очерченные реальные лица, находящиеся в 1789 году в самом начале своего революционного пути,— Робеспьер, Марат, Демулен, будущие генералы республики Гюлен и Гош. Но каждый из них появляется лишь постольку, поскольку он нужен для развертывания массового действия. Гюлен и Гош вместе с тем выполняют роль античного хора,— они осмысливают и комментируют происходящее.

Толпа получилась у Роллана действительно очень живой, осязаемой, разнообразной. Поочередно передавая нить диалога то одним, то другим лицам, Роллан добился большой сцениче-

ской убедительности. Характерный пример тому — начало второго акта, где реплики парижан, строящих баррикаду, чередуются и сливаются в разноголосом и все же согласном хоре. Мажорно и сильно передано торжество победившего народа в финале.

Менее удачны в пьесе образы исторических деятелей. Именно потому, что Робеспьер и Марат, как и показанные более полно Гош и Гюлен, появляются лишь в одном своем качестве, как участники взятия Бастилии,— их характеристики получились в известной мере одноцветными, без той психологической рельефности, какой обладали центральные образы драм «Волки» и «Дантон».

Отличаясь большой внутренней цельностью и ясностью идейного звучания, пьеса Роллана о взятии Бастилии все же носит следы присущих его мировоззрению противоречий. Народ дан здесь как стихия, не контролируемая разумом. Парижская толпа легко возбудима, подвержена внезапным порывам страстей. Решение идти на Бастилию созревает в ней постепенно. Не последний толчок к этому решению призыв, исходящий от маленькой девочки Жюли. «На Бастилию!» — кричит ребенок, и тысячи людей в восторге подхватывают этот возглас, устремляясь в сторону ненавистной крепости. Роллан видит своеобразную красоту в неосознанности коллективных действий народа. Согласно логике образов «Четырнадцатого июля», народ сам не всегда знает, куда он идет, но в конечном счете всегда прав. Однако мы помним, что в «Торжестве разума» стихийность массовых действий выступала в ином, далеко не положительном свете. Признание правоты революционного народа покоится у Роллана, таким образом, на не вполне прочной основе.

Драма «Четырнадцатое июля» была поставлена в театре Ренессанс. Режиссером и исполнителем роли Гоша был Фирмен Жемье. Роллан был доволен постановкой; особенно высоко оценил он «новизну массовых мизансцен, которые оставляют далеко позади себя знаменитые шекспировские толпы немецких и английских театров». Спектакль был хорошо принят прогрессивной общественностью; одна из первых благоприятных рецензий появилась в «Ревю социалист». Но та публика, от которой зависел коммерческий успех постановки, не проявила к ней интереса, и пьеса вскоре сошла со сцены. Роллан особенно горевал, что не удалось устроить хотя бы один спектакль для трудящихся Парижа. «Пусть «Четырнадцатое июля»,— писал он своему другу Ш. Пеги,— хоть раз обретет свою настоящую публику, для которой оно написано, которой оно посвящено!»

Революционные пьесы Роллана не прижились на парижской сцене по различным причинам. Они были слишком необычны

для режиссеров, актеров и особенно для зрителей, привыкших к натуралистически-бытовому или просто к развлекательному, салонно-адольтерному репертуару. Пьесы Роллана не соответствовали общепринятым критериям сценической занимательности, они были нелегки для восприятия, трудны для постановки. Нужны были большие режиссерские усилия для того, чтобы сделать доступными и интересными для зрителя те сложные (и притом не всегда убедительно разработанные) идейно-нравственные конфликты, на которых эти пьесы были основаны. Пространные монологи и диалоги, замедляющие действие, в сочетании с грандиозными массовыми сценами, — все это предполагало со стороны режиссеров большую смелость и изобретательность; вдобавок массовые сцены требовали и большой затраты материальных средств, — отчасти именно это определило недолгую театральную жизнь «Четырнадцатого июля». Все эти трудности расхолаживали Роллана-драматурга.

После «Четырнадцатого июля» Роллан надолго прервал работу над своим историко-революционным циклом пьес. Планы и наброски ряда драм были отложены — писатель хотел еще и еще подумать над ними. Зато он снова взялся за современную политическую тему, написал пьесу «Настанет время» (1902), посвященную англо-бурской войне. По художественной манере эта пьеса имеет много общего с «Драмами революции», хотя резко отличается от них по жизненному материалу.

«Настанет время» — публицистическая драма. Если в «Дантоне» или «Четырнадцатом июля» Роллан широко использовал документы эпохи, речи революционных деятелей, то здесь он опирался на данные современной печати, вплетал в ткань диалога подлинные высказывания английских военных и политиков. Судьбы отдельных персонажей интересуют автора лишь постольку, поскольку они включены в большой исторический конфликт и подчинены ему. Действующие лица здесь, как и в «Драмах революции», много размышляют и спорят; изображаемые события служат поводом для постановки больших нравственных и философских вопросов. На широком массовом фоне (английские солдаты, пленные буры) выделяется несколько основных персонажей, в частности английский маршал Клиффорд, бурская патриотка Дебора Эразмус де Уитт, рядовой британской армии Оуэн. Эти люди даны без большой психологической детализации; перед нами и здесь (как говорил Роллан о своих драмах) скорей фреска, чем станковая живопись. Но эта фреска отнюдь не статична. Мысли и страсти персонажей сталкиваются с большим драматическим напряжением.

«Настанет время» явилось одним из самых ранних выступлений против империализма в западноевропейской литературе.

По своей направленности эта драма стоит в одном ряду с первыми антивоенными комедиями Шоу («Оружие и человек», «Избранник судьбы»), хотя и создана совершенно иными художественными средствами. Роллан попытался воспроизвести живую современность, не прибегая ни к гротеску, ни к иносказаниям.

«Я хотел бы,— писал Роллан,— чтобы эта пьеса была актом борьбы против войны». Притом существенно, что война англичан в Трансваале осуждается Ролланом не с отвлеченно-пацифистских позиций, не как война «вообще», а именно как война захватническая, грабительская, ведущаяся во имя корыстных интересов. Очень важна для общего замысла пьесы фигура дельца Льюиса Брауна, сопровождающего английскую армию: ему не терпится от имени своей компании вступить во владение отобранными у буров шахтами. В цинизме Льюиса Брауна, как и в напористой грубости генерала Грэхема, в утонченной лицемерии дамы-филантропки миссис Симпсон, переданы действительно характерные черты английской империалистической политики.

Роллан клеймит жестокость англичан, напавших ради прибылей Сити на беззащитный бурский народ. Он показывает моральную силу буров, их настойчивое сопротивление поработителям. Однако в драме «Настанет время» (как в «Торжестве разума» и отчасти в «Дантоне») Роллан пытается как бы возвыситься над распрями сторон. Он уделяет много внимания душевной драме маршала Клиффорда, который пытается вести войну «по-джентльменски» и осуществляет агрессивную политику как бы поневоле. С другой стороны — патриотическое упорство Деборы Эразмус и других буров постепенно приобретает черты узколобого и жестокого фанатизма. Роллан не верит в благородство угнетателей. Но он не верит и в плодотворность освободительной борьбы угнетенных. С этим связан общий пессимистический колорит пьесы. Всем строем своих образов драма опровергает наивную романтическую утопию солдата Оуэна, которому отдано последнее слово: «Настанет время, и люди познают истину и перекуют копьа на косы и мечи на орала, и лев будет лежать рядом с ягненком. Настанет время». Роллан сам чувствовал иллюзорность этой картины, но не мог предложить читателю или зрителю ничего другого.

Многолетняя работа над романом-эпопеей «Жан-Кристоф», биографиями великих людей, статьями по истории музыки, затем повесть «Кола Брюньон» и, наконец, напряженная общественная, публицистическая деятельность в годы первой мировой войны — все это надолго отвлекло писателя от драматургии. Но Роллан не утратил интереса к театру. Его радовало, что

вместе с быстрым ростом его мировой славы как прозаика возрастала понемногу и международная известность его драм. «Мои пьесы понемногу играют всюду,— писал он в июне 1914 года,— в Брюсселе, Женеве, Мюнхене, Майнце...». В конце первой мировой войны Роллан вернулся к драме и снова написал антиимпериалистическую пьесу — на этот раз символически-гротескного характера. Это была комедия «Лилюли» (1918). Роллан говорил в личном письме: «Я написал пьесу в аристофановском роде, кажется, получилось неплохо. Сейчас, более чем когда-либо, надо беречь свободный и мстительный смех».

«Лилюли» необычайно оригинальна по жанру и манере. Роллан стремился сплавить воедино фольклорный элемент, вольную рифмованную прозу «Кола Брюньона» с широтой масштабов, свойственных «Четырнадцатому июля», и воспользовался при этом неиспробованным им ранее аллегорическим способом обобщения. Поиски Роллана неожиданным образом скрестились с поисками молодого Маяковского: в «Лилюли», как и в «Мистерии-буфф», жизнь и судьба народов Европы «в зрелище необычайнейшее театром превращена». И близость эта не случайна (хотя ни о каком подражании здесь не могло быть речи): форма фантастико-аллегорического массового зрелища захватывала Роллана именно потому, что он видел в нем средство выразить пафос новой революционной эпохи — эпохи великой исторической ломки.

Действие «Лилюли» завершается грандиозной катастрофой, в которой гибнут сражающиеся армии. Однако в контексте индустриальных сказаний, на которых построена «Лилюли», такой финал означает не гибель человечества, а крушение старого мира, тех верований, иллюзий, общественных порядков, которые подготовили всемирную войну. Ромен Роллан в ту пору не мог — даже в самом условном фантастическом плане — ответить на вопрос о том, как будет выглядеть новое общество и каким путем оно будет завоевано. Но обреченность буржуазного строя была уже в то время для Роллана фактом непреложным, бесспорным. Это определяет весь колорит комедии. Условный характер действия, гротескные образы-маски, грубоватый юмор — все это нужно было Роллану для того, чтобы вскрыть подлость и ничтожность отживающего строя. Именно в таком снижающем изображении буржуазного мира заключается — при всей отчужденности Роллана от рабочего класса и его борьбы — глубинная внутренняя связь «Лилюли» с революционным подъемом в Европе в конце первой мировой войны.

«Лилюли» строится как своего рода сатирическая энциклопедия современного общества. В уродливых условных ее фигурах развенчаны самые разнообразные святые, кумиры, столпы и

властелины буржуазного мира: государство, дипломатия, церковь, пресса, школа, общественное мнение,— все те боги и божки, которым заставляют народ поклоняться банкиры и фабриканты пушек. От былых идеалов революции 1789 года в буржуазном обществе XX века остались лишь слова-фетиши, обманчивые призраки. Свобода вооружена кнутом погонщика, Равенство — ножницами, которыми подстригается все выдающееся, Братство предстает в виде людоеда с вилкой в руках и молитвой на устах. Типичным носителем лицемерной политики буржуазно-демократических держав выступает в пьесе дипломат Полоний; в нем гротескно отражены черты президента США — «миротворца» Вильсона.

Сатира Ромена Роллана не щадит и религии. В комедии Господь бог, как и оболстительная Лилюли, богиня Иллюзии — на службе у Тучных. Бог «всегда с теми, кто держит в руках дубинку». Его речь полна хитроумных софизмов, оправдывающих и освящающих войну. «Так убивайте, вам говорят, убивайте! Это же война! Правда, где-то в моих книгах написано: «Не убий», и «Люби ближнего», — но ведь если враг, то, значит, уже не ближний. А защищаться не значит убивать... Мои помощники все вам объяснят, чтобы вам зря не терзаться. А теперь — ура! ура! — идем драться!».

Одновременно с работой над «Лилюли» Ромен Роллан готовил программный политический документ — «Декларацию независимости духа» (1919), под которой подписалось много видных деятелей культуры. Эта декларация содержала резкое осуждение империализма и войн, призывала интеллигенцию к служению человечеству; однако в этом документе была ясно выражена тенденция — поставить мастеров культуры вне политики, утвердить их независимость не только по отношению к буржуазии, но и по отношению к пролетарской революции.

В «Лилюли» Ромен Роллан самой логикой образов в известной мере поднимается над концепцией «независимости духа». Носителем идей свободы интеллекта в комедии выступает Полишинель. Его ирония комментирует все то, что происходит в пьесе. Полишинель свободен от иллюзий, неуязвим по отношению к обманам Лилюли, сладким речам Полония, благочестивой демагогии Господа бога. Он стоит над схваткой галлипулетов (французов) и урлюберлошей (немцев). Полишинель чем-то близок и симпатичен художнику, его создавшему. Однако в конечном счете он развенчивается, осуждается в финале пьесы. Еще перед самым концом он склонен торжествовать: под «рев сражающихся народов» он восклицает: «А все-таки я уцелел — один из всех. Ура! Не уничтожен Смех!» Но тут же раздастся страшный грохот, и «все разом обрушивается на него — сражаю-

щиеся народы, мебель, посуда, домашняя птица, камни, песок. Полишинель исчезает под грудой обломков». Универсальная ирония, абсолютная внутренняя свобода Полишинеля не уберегла от гибели ни народы, ввергнутые в войну, ни его самого. Беспощадная роллановская сатира разрушила все ложные кумиры и буржуазные иллюзии, включая иллюзорный идеал «независимости духа», который в ту пору был еще очень дорог самому автору пьесы.

В начале 20-х годов Ромен Роллан параллельно с работой над романом «Очарованная душа» обратился снова к своему циклу пьес о французской революции. Мысли об этой революции, о ее историческом значении часто вставляли перед Ролланом и в годы войны и в годы послевоенных классовых боев — это можно проследить по его дневникам и статьям. Доходившие до Роллана вести об успехе «Дантона» в Берлине, где пьеса была поставлена Максом Рейнгардтом сразу после Ноябрьской революции 1918 года, о постановках драмы «Дантон» в театрах Советской России, о горячем приеме, оказанном драме «Волки» в театрах Праги и Токио, — все это укрепляло в нем уверенность, что его пьесы о Французской революции нужны современному зрителю.

Раздумья о сегодняшнем дне неотступно сопутствовали Роллану в работе над его историческими драмами. На материале прошлого он теперь — как и четверть века назад — пытался решать мучительно трудные для него вопросы: об отношениях мыслящей личности и народа, индивидуальной совести и гражданского долга, воли одиночек и государственной необходимости. В сознании Роллана в 20-е годы (с еще большей остротой чем прежде, в начале века) сталкивалось два подхода к исторической теме. Старые идеалистические воззрения влекли его к трактовке больших исторических событий, как проявления извечных, непознаваемых «страстей и природных Сил». Вместе с тем новый социальный опыт, накопленный Ролланом в военные и послевоенные годы, побуждал его искать конкретно-исторического объяснения событий, при котором раскрылась бы подлинная роль Французской революции в поступательном движении человечества. Конкретно-историческое, подлинно верное понимание французской революции восторжествовало у Роллана лишь в его последней пьесе — «Робеспьер». В пьесах 20-х годов — «Игра любви и смерти» (1924), «Вербное воскресенье» (1926), «Леониды» (1927) — это конкретное понимание пробивалось медленно, с трудом, то и дело натываясь на подводные камни в мировоззрении художника.

Роллан был твердо убежден, что революционные встряски в жизни человечества закономерны и необходимы. Но именно

в 20-е годы у него обострилось недоверие к острым формам классовой борьбы, требующим жертв и кровопролитий. И это сильно сказалось в его пьесах тех лет.

Величие революции не берется Ролланом под сомнение даже в драме «Игра любви и смерти» — самой камерной из всего цикла. Но это величие раскрывается не в героике народной борьбы, а скорей в моральном облике центральных персонажей — якобинского деятеля, ученого Жерома де Курвуазье и его жены Софи. Их нравственная стойкость, взаимная преданность и полнота духовного общения — все это несет на себе отблеск героической эпохи, необычайно повысившей уважение и требовательность человека к самому себе. Осуждая крайние проявления террора, Курвуазье продолжает верить в справедливость революционного дела.

По ходу действия пьесы Курвуазье проявляет высокое моральное превосходство над жирондистом Валле, который спасается от преследований со стороны якобинских властей и пытается увлечь с собой любимую им Софи. Критика жирондистов в «Игре любви и смерти» — последовательнее и сильнее, чем она была в «Торжестве разума».

Однако в трактовке якобинской диктатуры заметно сказываются абстрактно-гуманистические предрассудки Роллана. В конфликте Курвуазье с Робеспьером драматург — на стороне Курвуазье. В драме явно звучит мотив «неразумия» революционных масс, сближающий «Игру любви и смерти» с малоудачной пьесой «Торжество разума», написанной на четверть века раньше.

Стоит отметить, что Роллан в 1939 году вернулся к «Игре любви и смерти» (в связи с предполагавшейся постановкой в театре Французской Комедии) и переработал одну из важных сцен — диалог Курвуазье с видным деятелем Конвента — Лазаром Карно. Роллан усилил и обогатил аргументацию Карно, последовательно отстаивающим дело якобинской диктатуры. В уста Карно вложены слова: «Твоя роль моральной оппозиции, отрицающей действие, — выигрышная роль, ее легко играть. Ты ничем не рискуешь, кроме своей жизни. Жизнь!.. Но мы, члены V Конвента, мы не имеем ни времени, ни права думать о жизни! Мы обязаны спасать день за днем, час за часом нашу Революцию, — народ, который ее произвел, Францию, на которую накинута вся кровавая свора мировой реакции...» Однако и в этом новом варианте образ Карно остался резонерским. Симпатии драматурга на стороне мудрого и стойкого Жерома де Курвуазье. Но слабость позиции Курвуазье очевидна. Примириться с неизбежностью, достойно встретить смерть — единственное, что ему остается.

Можно понять, почему «Игра любви и смерти» ставилась чаще и с бóльшим успехом, чем большинство роллановских пьес. Острая интрига, основанная на традиционных мотивах любви, верности, супружеского долга, волновала зрителей безотносительно к политической проблематике пьесы. Вместе с тем известная нечеткость авторской позиции делала пьесу идейно приемлемой и для буржуазных театров.

Постепенное углубление конкретно-исторической трактовки Французской революции сказалось у Роллана в двух сюжетно связанных между собой драмах, которые должны были, по его замыслу, служить обрамлением всему циклу: в пьесе-прологе «Вербное воскресенье» и пьесе-эпilogе «Леониды». Действие первой из них происходит в 1774, действие второй — в 1797 году.

Сюжет «Вербного воскресенья» разворачивается в замке принца де Куртене. Из эпизодов частной жизни принца, его чад и домочадцев складывается картина общества, расшатанного в своих основах. Произвол монархии вызывает недовольство даже среди высшей аристократии, восстанавливает вельмож-феодалов, подобных Куртене, против королевского двора. В моральном облике самого Куртене и его родни — смесь самодурства и беспечности, самодовольства и страха перед будущим, сословного высокомерия и низкого разврата. Драматург искусно передал атмосферу бездумной, фривольной веселости и вместе с тем — всеобщее смутное предчувствие больших и грозных событий.

В пьесе «Вербное воскресенье» Роллан впервые отчетливо показал буржуазный характер революции XVIII века. Среди персонажей пьесы — нотариус Поплен, циничный делец: он втайне презирает титулованных бездельников, отлично знает цену и себе и своему классу. В беседе с племянником, адвокатом Матье Реньо, он вдохновенно пророчит приход нового властелина — Капитала. «У нас нет ни титулов, ни влиятельных имен. Но землей владеть будем мы, земля — наша. И кровь земли: деньги... Деньги. Сними, мой мальчик, шляпу! Это — грядущий король».

Поплен — один из тех, кто воспользуется плодами революции, Матье Реньо — один из тех, кто ее совершит. Впервые у Роллана появился такой убедительный образ рядового революционера. Матье Реньо противостоит надменным аристократам не только своим мировоззрением воинствующего руссоиста, не только своей гордостью образованного плебея, но и всем строем своих чувств. Он проявляет большое личное благородство и в любви и в открытом столкновении с классовым антагонистом. В споре со старшим сыном принца де Куртене молодой разночинец Реньо безбоязненно утверждает правоту своих идей. В ответ на окрик аристократа: «Всякому свое место!» — он говорит

спокойно и твердо: «Этого я как раз и хочу. Всякому то место, на которое он имеет право».

Два главных противника, столкнувшихся в «Вербном воскресеньи», встречаются в Швейцарии двадцать три года спустя — в драме «Леониды». Куртене в течение многих лет зарабатывает себе на пропитание тяжелым трудом. Годы испытаний закалили его волю, смягчили его душу, теперь он мало похож на того самодовольного великосветского циника, каким был в «Вербном воскресеньи». Изменился и Матье Реньо. Он прошел долгий боевой путь. Он был полномочным комиссаром одной из армий Республики. Теперь он стар и морально подавлен — не столько своей личной трагедией якобинца-изгнанника, сколько трагедией Франции, где хозяином положения стал сын революции и палач революции, молодой Бонапарт. Еще недавно Реньо и Куртене стояли по разные стороны фронта. Теперь, на чужбине, их сближает и тоска по родине, и горечь пережитых разочарований, и тревога за будущее детей. Роллан вводит в действие целую систему обстоятельств, которые должны привести к примирению обоих былых врагов: тут и длинное сцепление случайностей, в силу которых Куртене и Реньо оказались в эмиграции в одном и том же городе, узнали друг друга, сблизились; тут и внезапно вспыхнувшая любовь сына Куртене к приемной дочери Реньо.

Абстрактно-гуманистические воззрения Роллана дают себя знать не только в финале драмы, но и в самом ее замысле, даже в ее метафорическом названии. Леониды, падающие осколки метеоритов, которые сопровождают звездным дождем последнюю сцену пьесы, символизируют «обломки созвездия, героический прах разрушенного мира...». Участники великой исторической схватки, разбросанные по всему миру, уподобляются осколкам потухших светил — судьба уравнивает былых врагов.

Однако идейная тенденция, заложенная в «Леонидах», никак не сводится к морали примирения. Нельзя упускать из виду, что оба давнишних противника на протяжении всей пьесы упорно и красноречиво спорят, причем идейный перевес в этом споре явно на стороне Матье Реньо. Он умно и страстно защищает политику якобинцев, отдавая себе отчет, что в политике этой были и просчеты и перегибы. «Мы первыми решились на грозный опыт. Ошибки были для нас неизбежны...» Инициатива примирения исходит от принца, и это не случайно. Реньо, подавая руку бывшему врагу, не сдает ни одной из своих позиций, не отказывается от своих революционных воззрений, а Куртене, приучившийся есть горький хлеб эмиграции, хорошо понимает, что феодально-монархическая Франция отжила свой век. Революция, поглотившая сотни тысяч жизней, оставила глубокий

след в истории французского народа и всего человечества; в этом убежден не только бежавший от Директории якобинец, но и бежавший от якобинцев аристократ. Устами молодой республиканки Манон Реньо в пьесе высказана надежда, что в итоге потрясений революций возникнет новый счастливый мир, который будет «миром для миллионов».

Пьесы Роллана 20-х годов при всем спорном и слабом, что в них содержится, были для Роллана важными вехами на пути к вершине его драматургии — к «Робеспьеру».

Общеизвестно, что в 30-е годы Роллан переживал высокий идейный и творческий подъем. Статья «Прощание с прошлым» (1931) явилась выражением глубокого перелома в его политическом развитии. В последних томах «Очарованной души» он выступил как убежденный сторонник социалистической революции. Публицистические работы Роллана («Пятнадцать лет борьбы», 1935, «Мир — через революцию», 1935) помогли сплочению западной интеллигенции вокруг задач борьбы против империалистической войны и фашизма. В 1938 году Роллан переехал из Швейцарии (где жил почти непрерывно начиная с 1914 года) во Францию; он стал чаще и ближе общаться с передовыми политическими деятелями своей страны. Встречи с французскими коммунистами, знакомство с их делами и днями побуждали Роллана по-новому задуматься и над освободительными традициями национальной истории и над тем, что представляет собой революционер в психологическом отношении.

Стопятидесятилетний юбилей Французской революции вызвал в 1939 году прилив общественного интереса к ней. Роллан отметил памятную дату монументальной трагедией «Робеспьер». В выборе темы он пошел по линии наибольшего сопротивления. Он показал революцию не в момент подъема и торжества (как в «Четырнадцатом июля»), а в момент трагического внутреннего кризиса, завершившегося падением якобинской диктатуры. Он создал произведение о Французской революции, отличающееся резкой суровостью колорита и вместе с тем глубоко жизнеутверждающее. Французская буржуазная революция освещается здесь Ролланом не как взрыв стихийных страстей и не как результат действия «вечных Сил», а как один из узловых моментов общего поступательного движения человечества; исторически обусловленные ошибки и иллюзии якобинцев не колеблют здесь веры писателя в конечное торжество революционного народа во всем мире.

Трагедия «Робеспьер» строится как историческая хроника. Здесь решена художественная задача исключительной трудности: все основные события последних недель якобинской диктатуры даны как единое сюжетное целое; силы, столкнувшиеся в дни

термидорианского переворота, представлены в мощных, рельефно вылепленных человеческих характерах.

Образы якобинцев у Роллана освободились от тех черт аскетической прямолинейности, сухости, какие были им присущи в «Торжестве разума» или «Дантоне». Робеспьер, Сен-Жюст и их ближайшие сподвижники — Леба, Кутон — даны Ролланом как люди большого, горячего сердца, беззаветно преданные делу народа. Весь образный строй трагедии убеждает, что для подлинного борца за освобождение человечества гуманизм и революционность не противопоставлены, а неразсторжимо связаны. Характерен в этом смысле образ Сен-Жюста. Если в драме «Дантон» он представал жестоким догматиком, то в «Робеспьере» он рисуется, как многогранная и полнокровная личность. В Сен-Жюсте есть и нежность влюбленного и мальчишеский задор; в свободные минуты он с наслаждением читает любимые строки Рабле о Телемском аббатстве, где каждый живет по правилу: «Делай, что хочешь». Но в то же время Роллан понимает и оправдывает моральный ригоризм Сен-Жюста, его непримиримость; драматург разделяет убеждение главных своих героев в том, что в дни напряженной борьбы за свободу родины нет места для Телемской идиллии, — личные потребности и желания должны отступить перед общественным долгом. Так Роллан по-новому решает старый спор аскета Робеспьера и жизнелюбца Дантона, косвенно полемизируя с собственным ранним творчеством.

Еще гораздо важнее, что Роллан полемизирует в «Робеспьере» с реакционной публицистикой и буржуазным общественным мнением. Он задумал свою трагедию как литературный памятник великому человеку, столько раз подвергавшемуся вражеской клевете и при жизни и после смерти. Опровергая ходячее мнение о Робеспьере как человеке сухом, бездушно монолитном, Роллан стремится передать душевное благородство своего героя и вместе с тем воссоздать те немилосердно тяжкие условия, в которых Робеспьеру пришлось жить и работать, — особенно в последние месяцы якобинской диктатуры.

Роллан показывает, что деятелей 1793 года никак нельзя обвинять в равнодушии к народу. Если Робеспьер и его соратники не дали трудящимся массам материального благоденствия, то не потому, что не хотели, а потому, что исторически не могли. Уничтожая сословный антагонизм, они, сами того не желая, способствовали росту новой буржуазии и тем самым — росту нового антагонизма имущих и неимущих.

Противоречия между намерениями якобинцев и их делами с особой силой раскрываются в сцене встречи Робеспьера со старой крестьянкой. Старуха недовольна последствиями революции.

«Теперь пошли новые богачи. А бедняки так и остались бедняками». Робеспьеровская пламенная проповедь «равенства перед законом» не производит на нее никакого впечатления. «А по-нашему, пускай бы лучше кому победнее, тому бы и прав давали побольше». И Робеспьеру нечего возразить. Пораженный и смягчившийся, он вынужден признать: «Вы верно сказали, я тоже так думаю...»

Реалистически трезво трактует теперь Роллан проблему революционного террора, которая всегда была для него мучительно трудной. В его предшествующих драмах вопрос о том, какова политическая позиция людей, преследуемых якобинскими властями, отеснялся на второй план («Волки») или вовсе снимался («Игра любви и смерти»): в них настойчиво утверждалось сочувствие к гонимым и казнимым, какова бы ни была их роль в развернувшейся борьбе. В «Робеспьере» Роллан иначе подходит к подобным жизненным конфликтам. Всем ходом действия он убеждает, что суровая расправа Республики с ее врагами была исторически необходимой,— молодое якобинское государство находилось в состоянии непрерывной героической самозащиты. Вместе с тем Роллан показывает, что грубые беззакония, допускаящиеся в применении террора, нанесли громадный вред революционному делу, отталкивали от Республики все более значительные слои народа,— и в конечном счете ускорили падение Робеспьера.

В трагедии выявляются исторические причины гибели якобинской диктатуры. Шаг за шагом проследживает Роллан, как складывается преступный термидорианский блок, как опутывает он Робеспьера сетью предательства и интриг. Остра и выразительна сцена в Пале-Рояле, где звучит многоголосый откровенный разговор торгашей, перекупщиков, ростовщиков. Они наживаются на спекуляциях и скупке национального имущества, но Робеспьер уже начал мешать им: «Сбросить его к чертям! Нечего тут церемониться. На что он годен, этот скряга? Не понимает священных прав богатства». Так говорят люди, наиболее кровно, непосредственно заинтересованные в контрреволюционном заговоре. Но у них находятся и подручные из числа авантюристов, втершихся в органы революционной власти, вроде Межана и Коллено, или— из числа морально неустойчивых, разложившихся якобинских деятелей, вроде Барраса или Тальена; среди заговорщиков оказываются и честные якобинцы, недовольные самовластием Робеспьера, дающие себя спровоцировать и использовать против революции, как Карно или Билло. Всех их объединяет, расставляет по местам авантюрист Фуше, берущий на себя роль главного режиссера термидорианского переворота.

В последних картинах «Робеспьера» стиль трагедии меняется, утрачивает документальную строгость, становится романтически приподнятым, и это вполне объяснимо. Точная хроника событий была необходима Роллану, чтобы выяснить и развернуть перед зрителем причины гибели Робеспьера, показать не только сильные, но и слабые стороны якобинства. Однако «Робеспьер» глубоко проникнут пафосом революции, любовью к ее мученикам и героям. Стремясь, чтобы картина падения революции не заслонила собой ее величия, Роллан в заключительных сценах выходит за рамки хроники. Финал трагедии «Робеспьер» устремлен к будущему. «Придут иные времена,— говорит Сен-Жюст накануне казни,— и наш прах станет священен для счастливого, свободного человечества будущих веков». По авторской ремарке, действие трагедии должно завершаться символической музыкальной картиной: звуками «Марсельезы», которая переходит в «Интернационал». Так Ромен Роллан передал в последней своей трагедии историческую преемственность, связующую героев «девяносто третьего» с современными борцами за социализм.

В «Робеспьере», как и в заключительных томах «Очарованной души», поворот Романа Роллана к передовым революционным идеям современности нашел полноценное, новаторское художественное выражение. Здесь Роллан с наибольшей последовательностью осуществил свою давнишнюю мечту о подлинно народном театре, способном будить в людях мысль и укреплять в них волю к действию. Лучшие страницы пьес Роллана, и в первую очередь «Робеспьер», находятся у истоков драматургии социалистического реализма на Западе.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

В период Третьей республики во Франции вновь пышно расцветают коммерческие театры. Теперь их рост облегчен еще и тем, что отмененная в 1864 году монополия театров Французской Комедии и Одеона на литературную драму положила конец почти двести лет державшемуся разделению на привилегированные и «низовые» театры. Но зато театры бульваров, бывшие в первой половине века центром развития демократической театральной культуры, теряют связь с массовым, народным зрителем. Бездумно развлекательный или откровенно охранительный характер большинства французских театров Третьей республики определялся общей идеологической политикой консервативной «республики без республиканцев».

После разгрома Парижской коммуны, несмотря на немецкую оккупацию и политический террор, Париж быстро восстанавливал свою «развлекательную индустрию». Уже в 1870-е годы в Париже было около сорока театров, если не считать различного рода варьете и кафе-концертов. Вскоре к ним прибавились мюзик-холлы. К 1900-м годам Париж насчитывал не менее сотни театрально-зрелищных предприятий.

Быстро отстраивались театральные здания, сгоревшие во время франко-прусской войны и боев Парижской коммуны, воздвигались и новые. В 1913 году было выстроено одно из великопнейших театральных зданий Парижа — Театр Елисейских полей (архитекторы — братья Перре), вмещавший три театральных зала: собственно Театр Елисейских полей (на 2 тысячи мест), Комедию Елисейских полей (на 676 мест) и позднее оборудованную маленькую Студию Елисейских полей (на 256 мест). Сама постройка этого здания красноречиво говорит о масштабах театрального предпринимательства в Париже. Инициатор постройки этого здания антрепренер Г. Астрик задумал сделать его центром музыкальной культуры, постоянной базой международных театральных фестивалей. Поэтому он привлек в созданный им Попечительский комитет известных композиторов, дирижеров. Но деньги на постройку дали крупные французские и американские финансисты, что и определило коммерческий размах деятельности нового театрального предприятия. Здесь выступали композиторы и дирижеры — К. Сен-Санс, К. Дебюсси, П. Дюка, А. Тосканини, играли пианисты С. В. Рахманинов, В. С. Горовиц, пел Ф. И. Шаляпин, шли балеты с участием Анны Павловой, Наталии Трухановой, выступал «Русский балет Сергея Дягилева». Это был дорогой театр, фактически недоступный демократическим кругам французской столицы. Но все же Театр Елисейских полей сыграл большую роль в культурной жизни Парижа. А два его драматических зала в 1920-е годы станут местом интересных экспериментальных начинаний: здесь будут работать Ф. Жемье, Л. Жуве, Ж. Питоев, Г. Бати.

Множество иностранных туристов, впрочем, охотнее посещали знаменитые кафе-концерты, кабаре, мюзик-холлы типа «Мулен Руж», «Альказар», «Эльдорадо» и других, где их забавляли всеми видами эстрады — танцами, песенками разных типов — от патриотических до непристойных, комедийной эксцентрикой и даже ревю с «раздеванием» — первыми «опытами» стриптиза. «От низости к низости, пошлая глупость всюду занимает первое место, развращая вкус нации», — негодуяще восклицает один из критиков.

Коммерческие театры бульваров не доходили до кафешантанских эксцессов, но «развлекающийся Париж» и на них наложил

неизгладимую печать. Первые годы после Коммуны, в обстановке контрреволюционного террора и репрессий, осторожные директора театров были озабочены одним — как бы не проникла на сцену крамола, как бы не прозвучала какая-либо критическая социальная-политическая мысль. Поэтому в 1870-е годы на сцены драматических театров Парижа хлынул поток возобновлений — снова и снова ставились пьесы Дюма-сына, Ожье, Сарду, Пальерона, Лабиша, Мельяка и Галеви. А на смену им в последующие годы пришли «короли бульваров» — Батай, Бернштейн и другие. Любопытно, что, несмотря на отмену монополии, ни один из бульварных театров не воспользовался правом ставить классические произведения. Большинство же новых драматических произведений первых лет после Коммуны опасливо сторонились современной проблематики. Либо это были буржуазно-морализующие пьесы, вроде последних пьес А. Дюма-сына, где порок наказывался, а добродетель торжествовала с назойливостью, доведенной до полной потери художественного вкуса, либо трогательные, сентиментальные мелодрамы (например, «Две сиротки» А.-Ф. Деннери, театр Порт-Сен-Мартен, 1874), либо, наконец, постановочные, приключенческие пьесы («Вокруг света в восемьдесят дней» Жюль Верна, в инсценировке Деннери, театр Порт-Сен-Мартен, 1875).

Труден был путь драматургов, пытавшихся пойти против течения, создать более содержательную драму. «Кандидат» Флобера провалился, «Тереза Ракен» Золя не имела успеха. Бек годами напрасно обивал пороги театров. Зато сцену легко и безболезненно завоевывали драматурги, которые, все дальше отходя от острых вопросов современности, целиком погрузились в исследования любовных отношений.

Этому способствовали не только вкусы обывателей и кассовые интересы театральных дельцов, но и критика, во всяком случае наиболее влиятельная часть этой критики, возглавляемая Ф. Сарсе, который, начав писать в конце 1850-х годов, до самого конца XIX века сохранил репутацию непререкаемого авторитета. Убеденный сторонник современной буржуазно-обывательской драматургии, Сарсе упорно сопротивлялся проникновению на французскую сцену не только ненавистных ему Ибсена, Л. Толстого, Гауптмана, но и тех французских драматургов, которые искали путей создания современной социальной драмы. А. Бек буквально с отчаянием рассказывает, как не пускали его пьесы на сцену критики и директора театров, а особенно Сарсе и директор театра Французской Комедии, посредственный драматург и критик того же типа, что и Сарсе, — Ж. Кларти.

Идеологическую атмосферу эпохи достаточно определяет тот факт, что в течение 1870—1880-х годов во Французскую Акаде-

мию были избраны Дюма-сын, Ожье, Лабиш, Сарду, но ни Флобер, ни Золя не попали в число «бессмертных».

Привыкшие к адюльтерно-салонным пьесам, актеры коммерческих театров — а среди них было много ярко талантливых — приспособлялись ко вкусам публики, привыкали к погоне за «эффектами», игре честолубий, рекламной шумихе. «На бульварах» все прочнее утверждалась система «звезд» и проката одной пьесы. «Директора, знаменитые актеры держались за прошлое, проверенное успехом и выгодой...» (А. Антуан).

Но уже с 1870-х годов Золя выступает с требованием коренной реформы французского театра. Вслед за ним передовые французские актеры, режиссеры, драматурги, утверждая высокое общественное значение театра и откликаясь на требования времени, стремятся расширить содержание театрального искусства, выработать современные средства выразительности и создать свои театры, свой репертуар.

В поисках новых форм не было единства среди новаторов сцены. Искания многих сценических деятелей этой поры отражали противоречивый характер современной буржуазной идеологии. Наряду с театрами реалистического толка возникали символистские театры и театры с явной декадентской ориентацией¹.

В этих условиях сохранение больших национальных традиций актерского искусства приобретало особое значение. Высокая героика и реалистическая сатира классиков могли противостоять пошлости буржуазного театра и принести в театр дыхание больших страстей, смелой мысли, душевного благородства. Но на сцену академических театров — в первую очередь театра Французской Комедии — не допускалось ничего, что тревожило бы умы, будоражило мысли. Последовательно сменявшие друг друга директора театра Французской Комедии Э. Тьерри, Э. Перрен, Ж. Кларти (последний возглавлял театр вплоть до 1913 года) неизменно проводили в жизнь консервативную политику. Национальная классика по-прежнему в обязательном порядке включалась в репертуар. Соблюдение традиции во внешней выразительности — напевность, приподнятость — оставалось непреложным законом. Однако утрата большей гражданской и философской проблематики не только придавала классике музейный характер, но и вносила в ее исполнение некие чуждые ей черты: в спектакли трагедии и высокой комедии начинала проникать стилистика современной «салонной» драмы.

Учащиеся консерватории изучали каждую интонацию, взгляд, жест основных героев своего ампула в классических пьесах и приходили в театр уже имея «репертуар», готовые в любую

¹ См. главы: «Золя», «Антуан», «Студийные театры Парижа».



Театр Французской Комедии

минуту включиться в идущую на сцене пьесу, играя в той же манере, что и их учителя.

Пагубную силу административного устава и жестокие тиски академических традиций театра Французской Комедии ощущали на себе даже выдающиеся его актеры, и поэтому они стремились, подчас не порывая с идейно-художественными принципами академической сцены, к выступлениям на иных сценических площадках, к гастролям, к созданию собственных трупп, к освобождению от затхлой атмосферы «театра-музея».

Из трех крупнейших актеров, пришедших в театр Французской Комедии в 1860—1870-е годы — Ж. Муне-Сюлли, С. Бернар и Б.-К. Коклена, — двое последних, достигнув художественной зрелости, покинули академическую сцену.

В искусстве этих актеров с одинаковой силой проявилась и сила традиционной школы — оттачиваемая с ее помощью высочайшая исполнительская культура — и в то же время ее кризис: в актерском творчестве, не связанном с передовой общественной мыслью, начинали преобладать черты академизма, искусственность. В меньшей степени это сказалось на комедии, хотя и для комедийных актеров академической школы в эти годы характерен культ формального мастерства.

В классическом комедийном репертуаре выступил впервые на сцене театра Французской Комедии Бенуа-Констан Коклен (1841—1909), или Коклен-старший (как впоследствии его стали

называть в отличие от брата Эрнеста-Александра Коклена-младшего).

Коклен родился в Булонь-сюр-Мер. Его отец, пекарь, надеялся передать старшему сыну свое дело. Но горячая увлеченность театром вынудила молодого Коклена оставить семью и уехать в Париж. Там восемнадцатилетний юноша поступил в консерваторию в класс Ф.-Ж. Ренье.

Ренье обращал особое внимание своих учеников на голос, красоту и чистоту декламационного искусства, на пластику, подвижность, внешнюю актерскую выразительность. Он требовал от них традиционных решений образов классической драматургии, опираясь на тщательный анализ исполнительского искусства великих актеров прошлого, но при этом учил не «с голоса», а добивался глубоко осознанного подхода к роли.

В 1860 году Коклен окончил консерваторию и тогда же дебютировал на сцене театра Французской Комедии в роли слуги Гро-Рене в спектакле «Любовная досада» Мольера. Уже первые выступления Коклена привлекли внимание французской критики: «Этот молодой человек является одной из самых блестящих надежд Французской Комедии. Вздернутый нос, дерзкий взгляд, необычайно выразительное и подвижное лицо, восхитительный голос, пыл молодости, живой ум и страстная любовь к искусству — таков Коклен», — писал Ф. Сарсе.

Вскоре Коклен стал основным исполнителем ролей слуг в классических комедиях.

Значительным его достижением в ту пору была роль Маскариля в спектакле «Смешные жеманницы» Мольера. Коклен в роли Маскариля — ловкий слуга, одетый в роскошный наряд маркиза, наглый и самовлюбленный. Весь его внешний облик кричал о глупой напыщенности изображаемого им невежественного дворянина, призванного пленить сердца незадачливых мольеровских жеманниц.

Подлинная известность пришла к Коклену после его выступления в роли Фигаро в знаменитых комедиях Бомарше («Женитьба Фигаро», 1862, «Севильский цирюльник», 1863). «...Фигаро — это труднейшая и сложнейшая роль, требующая хладнокровия дипломата, демонического ума, гибкости клоуна; Фигаро — этот сверкающий парадокс, это дьявольское веселье, это неистощимое воображение, это издевка, вооруженная легкокрылыми стрелами, это дерзость, всегда уверенная в себе и никогда не теряющаяся, — все это было у Коклена, новичка, почти незнакомца!..» — восхищенно писал о нем Т. Готье.

Слава Коклена растет, он становится сосьетером.

Кроме классических ролей Коклен играет и в современном репертуаре. Эти роли ясно отражают его художественные вку-

сы. Коклена тянет к поэтическим и драматическим образам. Он пишет о себе: «Есть актеры, которые обречены играть только прозу, есть и лирические актеры; я горжусь тем, что принадлежу к последним». Он играет комедийные роли в романтических пьесах (Сезар де Базан в «Рюи Блазе» В. Гюго, принц Мантуанский в «Фантазио» Мюссе) и лирико-драматические роли в современной драматургии поэтов-«парнасцев» (Гренгуар, Сократ в одноименных пьесах Т. де Банвиля, 1866, 1876; Филиппо в «Клермонском скрипаче» Ф. Коппе, 1876; Табарен в одноименной пьесе П. Ферье, 1874; Скапен в «Господине Скапене» Ж. Ришпена, 1886). Выступления в пьесах поэтов, объединенных в группу «парнасцев», давали возможность Коклену продемонстрировать свое поразительное искусство в чтении стиха, в пластике, в создании образов, лишенных жизненной конкретности, но преисполненных поэтического пафоса, — образов, в которых было то слияние комического с драматическим, которое позволило Коклену впоследствии создать свой шедевр — Сирано де Бержерака.

Уже в эту пору выявились характерные черты творческого облика Коклена. Подлинный выученик французской классицистской школы, Коклен в основу своего искусства положил прежде всего изощренную сценическую технику. Современники не уставали восхищаться его голосом: «Самый звучный и самый раскатистый голос нашего времени», — писал о нем критик Ж. Леметр. «Не имеющий себе равных, многокрасочный, роскошный, победоносный, бурный, разнообразный голос...» — говорил драматург де Флер. Блистательное мастерство речи, буйная комедийная динамика, точно рассчитанная буффонада завоевали Коклену положение одного из лучших комедийных актеров Франции. И все же, очевидно, правы те критики, которые подмечали, что в искусстве Коклена культ внешнего мастерства ограничивал глубину постижения жизни. Умный и наблюдательный немецкий критик А. Керр писал о Коклене — Маскариле: «Коклен дает здесь как бы вихрем несущийся этюд, разработанный, однако, до последней детали. Полный изящества лакей, прыткий и пронзливый, выступает как жених. Он восхищенно извивается, чаруя прекраснодушных барышень, он ухмыляется, воркует, преисполненный самопоения, он облизуется, как кошечка, тает от жеманства, он дрожит от самодовольного, сладкого, остроумного веселья. Нужно видеть эту красочную фигуру галльского фарса, воплощенную настоящим французом... Восхищаешься смесью техники и веселья. Правда, он остается все тем же: скорее развлекатель, чем творец образа... Более мастер слова, чем творец. Более человек, воздействующий голосом, чем отображение человека».

С годами Коклену становится все более тесно в академической «клетке» — здесь он слишком связан рамками амплуа.

В 1886 году Коклен оставил театр Французской Комедии, создал собственную труппу, с которой в течение многих лет гастролировал по Европе и Америке. Пять раз он приезжал в Россию (1882, 1884, 1889, 1892 и 1903). С 1895 года он играл в театре Ренессанс, а с 1897 года возглавил театр Порт-Сен-Мартен, в котором работал до конца жизни.

После ухода из театра Французской Комедии Коклен значительно расширил свой репертуар, вводя в него ранее недоступные ему (в силу закрепленности амплуа за определенными актерами) характерные, сатирические роли классической комедии Мольера (Сганарель в «Лекаре поневоле», Тартюф, Гарпагон, Журден и др.). Кроме того, Коклен широко включил в репертуар современную буржуазную драму и комедию Э. Ожье, А. Дюма-сына, Э. Лабиша и других. Сыгранный с блестящим юмором, хотя и без сатирической остроты, Перришон в комедии Э. Лабиша «Путешествие мсье Перришона» стал одной из лучших ролей Коклена.

Создавая большие классические роли, Коклен стремился переосмыслить их традиционную трактовку. Так, Тартюф в его исполнении был не тонким лицемером, как его чаще всего играли, а откровенным притворщиком и хамом. Полное лицо, жесткий взгляд, чувственный рот, тяжелый жирный подбородок, резко очерченный толстый нос — все это создавало облик наглого ханжи, грубого прислужника церкви. «Больше разбойник, чем проныра... — говорит о нем А. Керр. — Уже во внешнем облике Коклен придает Тартюфу неподвижную силу: он пло-



Бенуа-Констан Коклен в роли Маскариля. «Смешные жеманницы» Ж.-Б. Мольера

тен, подавляет своей тяжестью: радуешься, когда этот парень убирается из дома...»

Однако, несмотря на внешнюю впечатляемость этого образа, Коклен лишал мольеровскую роль тонкой психологической обусловленности. Керр замечает: «Всего сильнее в памяти остается его внешний облик; делать убедительными душевные переживания, по-видимому, не является его призванием...»

Величайшим триумфом Коклена стала роль Сирано де Бержерака, которую он в течение 1897—1898 годов сыграл четыре-ста раз подряд.

Премьера героической комедии Э. Ростана, состоявшаяся в декабре 1897 года, вызвала восторженную реакцию парижской публики. Все были увлечены образом темпераментного поэта и отважного солдата Сирано де Бержерака, трагически ощущавшего свое внешнее уродство, но тем не менее живого, горячего, веселого, воспевающего красоту и радость бытия. Роль Сирано де Бержерака удивительно совпадала и с актерскими данными Коклена и с его художественными интересами. А. В. Луначарский писал о Коклене: «Дайте ему побольше контрастов героического и комического, и он увлечет театр в порыве смеха и восхищения. Это был любимейший его вид юмора... Сирано создан Ростаном, словно под диктовку темперамента и вкусов Коклена».

Луначарский дает выразительную зарисовку Коклена в роли Сирано де Бержерака: «У Коклена он был прежде всего гасконский бретёр, богема с острой шпагой, острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость Гавроша в речи. Уж потом вы узнаете, что острословие этого веселого солдата доходит до степени большого литературного таланта. Во всяком случае вы понимаете, что вояка этот, между прочим, и поэт в часы досуга, потому что богатое воображение не умещается в обыденной шутливости.

Драма сознания собственного безобразия у Коклена вытекала отсюда же. Сирано — Коклен честолюбец, который любит успех у толпы и хотел бы успеха у женщин, но остановлен на пути к головокружительному положению первого кавалера Парижа проклятием своего уродства.

Наконец, золотое сердце Сирано, его великодушие, его ненависть ко лжи и низкопоклонству — все это опять-таки являлось естественным делом у идеального солдата...»

Однако, несмотря на восторженную в целом оценку исполнения Кокленом роли Сирано, Луначарский не может не отметить — и это весьма примечательно — отсутствие в отдельных сценах у Коклена «задушевности, музыкальности, нежности...»



Бенуа-Констан Коклен в роли Сирано де Бержерака. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Театр Порт-Сен-Мартен. 1897 г.

В 1880-е годы Коклен публикует ряд статей по вопросам актерского мастерства («Искусство и актер», 1880, «Искусство актера», 1886 и др.).

В своих теоретических работах Коклен резко выступал против натуралистических увлечений современного ему театра, требовал от актера разностороннего интеллектуального развития, глубокого постижения замысла и стиля автора, мастерства перевоплощения. Его статьи не утратили значения и до наших дней, так как в них содержатся полезные практические советы и мысли о технике актера, особенно о его речевой культуре. Но в то же время Коклен в этих работах убежденно и последовательно защищал принципы «искусства представления». Ссылаясь на Д. Дидро, он решительно заявлял: «Для того чтобы растрогать, не надо быть растроганным...», «...великим актером можно быть только при условии полнейшего самообладания и способности по собственной воле выражать такие чувства, которых не испытываешь, никогда не будешь испытывать и по самой своей природе не можешь испытывать...»

Коклен считал, что в подготовительный период создания образа актер может позволить себе живую эмоциональность. Но как только роль создана и актер появляется перед зрителями, все меняется. В то самое время, когда актер «всего правдивее и сильнее выражает чувства, он не должен испытывать и тени этих чувств».

«Изучайте свою роль,— писал Коклен,— влезайте в кожу того персонажа, которого вы изображаете, но, влезая в нее, не отрекайтесь от самого себя. Сохраняйте руководство в своих руках. Пусть ваше второе «я» смеется или плачет, пусть оно неистовствует до безумия или смертельно страдает,— но пусть это делается только под контролем вечно невозмутимого первого «я» и в тех границах, которые наперед обдуманы и установлены им». Отсюда главный принцип Коклена: «...искусство заключается не в отождествлении, а в представлении». Именно этот принцип лежит в основе сценического искусства, названного К. С. Станиславским «искусством представления». «Суть этого направления,— писал Станиславский,— сводится к тому, что надо переживать роль однажды или несколько раз дома, для того, чтобы подметить на себе самом естественные отражения чувства и научиться повторять эти отражения механически, без участия самого чувства».

Мысли Коклена, выраженные в его статьях, вызвали решительные возражения многих актеров. Томмазо Сальвини счел своим долгом выступить в защиту главных идей «искусства переживания», лучшим представителем которого, по мнению Станиславского, был сам Сальвини. Как известно, Станислав-



Театр Одеон

ский в своей книге «Работа актера над собой», анализируя принципы, лежащие в основе «искусства переживания» и «искусства представления», решительно утверждает «искусство переживания» и вслед Сальвини говорит: «В нашем искусстве переживания каждый момент исполнения роли каждый раз должен быть заново пережит и заново воплощен».

Несомненно, Коклен — один из самых ярких продолжателей мольеровской реалистической национальной традиции второй половины XIX века. Ему присуща высокая сценическая культура, виртуозное мастерство, блистательное владение искусством речевой характеристики, мастерство внешнего перевоплощения, точная разработка социального облика и поведения персонажа, острая индивидуализация образа. Однако реализм Коклена ограничен объективистской позицией актера. Для него характерно замыкание в чисто профессиональных интересах, а в ряде случаев — сближение с консервативными кругами (возвращение в 1890 году в театр Французской Комедии для исполнения роли Лабюсьера в реакционной пьесе Сарду «Термидор»).

Теоретик Коклен суммировал общие принципы академической французской школы сценического искусства, созданные практической деятельностью многих поколений французских актеров, определил самую суть их, и они оказались свойственными в полной мере самому актеру Коклену и его современникам, актерам трагедии — Муне-Сюлли и Саре Бернар.

Жан Муне-Сюлли (1841—1916) — ровесник Коклена, но его сценическая деятельность началась значительно позднее. Окон-

чив коллеж в Бержераке, он вскоре уехал в Париж и поступил в консерваторию в класс Ж. Брессана. Карьера Муне-Сюлли поначалу складывалась трудно. Кончив консерваторию, он попал на вторые и третьи роли в театр Одеон.

В годы франко-прусской войны Муне-Сюлли покинул Париж. Затем вернулся, но тщетно искал работу. Обескураженный, он решил навсегда оставить столицу и уехать в родной Бержерак. Счастливый случай решил его судьбу иначе — накануне отъезда, уложив вещи, он решил попрощаться с Брессаном. Это совпало с моментом, когда театр Французской Комедии остро нуждался в молодом актере на роли любовников в романтическом и классицистском репертуаре. Брессан рекомендовал своего ученика директору театра Перрену. Тот с первого взгляда оценил благородную внешность молодого актера. На следующий день Муне-Сюлли был ангажирован в театр Французской Комедии.

21 июля 1872 года он дебютировал в роли Ореста («Андромаха» Расина). Первое же выступление Муне-Сюлли на сцене театра Французской Комедии вызвало восторженные отклики критики, которая не преминула заметить темперамент актера, красоту его голоса, поразительные внешние данные. «Глаза Муне-Сюлли сверкали, как уголья. Его голос божественно пел любовные жалобы и передавал со сверхъестественной страстностью бешенство Ореста. Его жесты были величественны и пластичны, и складки его хитона оттеняли торс, грация и сила которого привела бы в восторг Праксителя. Это было что-то волшебное!» (П. Бриссон).

С этого вечера началась головокружительная артистическая карьера Муне-Сюлли. «Единодушно приветствуемый парижанами, он совсем отстранил других исполнителей ролей молодых героев», — писал Антуан. Тогда же, кстати, была принята в труппу театра Французской Комедии и Сара Бернар, которая стала партнершей Муне-Сюлли в трагическом репертуаре.

Есть безусловная закономерность в том, что трагик Муне-Сюлли получил признание в 1870-х годах и что именно с этого времени его искусство стало пользоваться явной поддержкой буржуазной публики и печати.

Творчество Муне-Сюлли, расцветшее на материале трагедий Софокла, Шекспира, Корнеля, Расина, романтических драм Гюго, выражало, по существу, совершенно определенную тенденцию, противоположную той, которая утверждалась в искусстве современных ему итальянских трагиков, и прежде всего — Сальвини.

Впервые в русской критике провел разграничительную черту между Муне-Сюлли и Сальвини А. Р. Кугель. «Это — две край-

ности, два самых ярких противоположения, одинаково интересных, но совершенно различных в исходном пункте», — подчеркивал он. Чрезвычайно отчетливо раскрывается индивидуальное своеобразие искусства этих двух художников в трактовке образа Отелло.

Сальвини — Отелло действует по велению сердца, для него высший закон — закон человеческого чувства, наделенный своим правом, своей ответственностью.

«У Муне-Сюлли, — подчеркивает Кугель, — мы видим обратное... Виновная жена должна быть убита, хотя бы этим убийством он умерщвлял свое сердце. Зато он не изменил традициям. Он шел по следам дедовских и отцовских преданий и делал то, что ему приказывал кодекс рыцарства по отношению к неверной жене».

Идеи высокой государственности живут и в гордом сознании принца Гамлета, образа, созданного Муне-Сюлли, по существу, вокруг одного духовного стержня — ущемленного права наследника престола. Французская критика подчеркивала, что Гамлет Муне-Сюлли был наделен «душой мягкой, мечтательной и томной», но эта душа столкнулась с несправедливостью, с оскорблением закона, традиций и поэтому оказалась преисполненной боли и гнева. В более поздние годы, во время гастролей, русская критика не видит в Гамлете — Муне-Сюлли даже душевного смятения. «...В нем нет ничего мечтательного, юношески-непосредственного. Это зрелый муж, отлично владеющий собой и самоуверенно совершающий свой путь среди козней и злодейств, позорящих датский двор», — писал И. Иванов. Гамлет в исполнении Муне-Сюлли — наследный принц с головы до ног, стремящийся к одной цели: ценой собственной гибели восстановить поправленную справедливость, наказать оскорбителя закона, утвердить право наследника на престол.

Романтические роли в драмах Гюго привлекали Муне-Сюлли отнюдь не пафосом протеста, героикой страстей. Играл ли он разбойника Эрнани или слугу Рюи Блаза, перед зрителями неизменно выступал царственно прекрасный, благородный герой, великолепно демонстрирующий свой глубокий голос, изощренную пластику, роскошный костюм. И. Иванов в статье о гастролях Муне-Сюлли в Петербурге писал: «...красота форм мечется вам в глаза; вы жалеете, что нет художника, который мог бы обессмертить каждую пову артиста, музыканта, который бы мог переложить на музыку его монологи. Вы не тронуты, не увлечены, но вы обезоружены: красота всегда остается красотой, будь это даже красота ледяных кристаллов...»

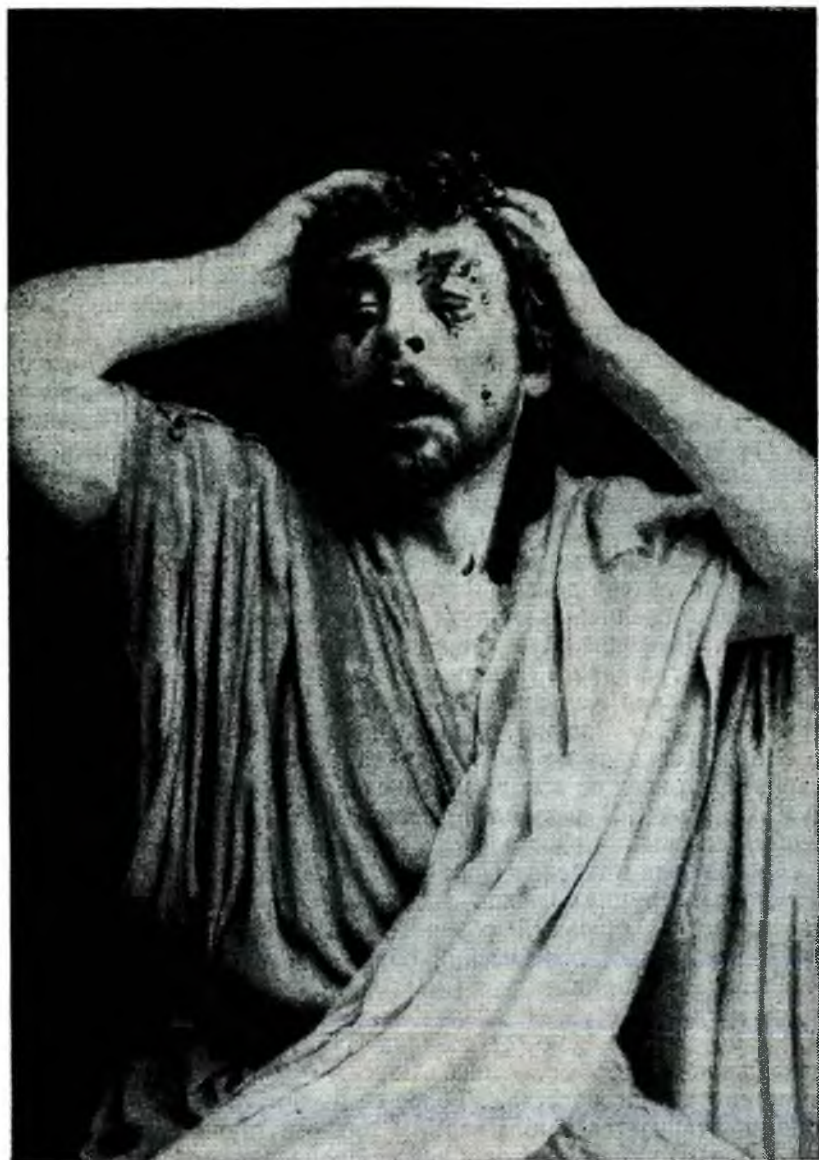
В 1881 году на оркестре древнего театра в Оранже Муне-Сюлли впервые сыграл трагедию Софокла «Царь Эдип». Впо-



Жан Муне-Сюлли в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Театр Французской Комедии. 1896 г.

следствии этот спектакль был перенесен на сцену театра Французской Комедии и включен в гастрольный репертуар актера. В образе Эдипа Муне-Сюлли подчеркивал прежде всего царственность. На протяжении всей трагедии на сцене действует не страдающий человек, преисполненный горя и отчаяния, ищущий причину жестоких бедствий, обрушившихся на его народ, постепенно осознающий свою трагическую вину, искупающий ее своим ослеплением и последующим изгнанием. Эдип Муне-Сюлли — царь, который из последних сил пытается удержать пошатнувшееся влияние и власть, катастрофически ощущает гибель своего царского величия, подозревает всех, и в том числе Тиресия и Креонта, в заговоре против него. Этот гордый царь не смог пережить падения и ослепил себя, осудил себя на изгнание. В основной части трагедии Муне-Сюлли остается в рамках своего искусства. Он «велик, но велик в театральном смысле: гремящий голос, картинные жесты, величественные угрозы жезлом — всюду классически строгая красота, но такая же холодная и бесчеловечная, как античный мрамор...» (И. Иванов).

Муне-Сюлли безукоризненно владел голосом, обладал скульптурной пластикой, вкусом, и тем не менее творчество этого актера показывает, что французское трагическое искусство, замкну-



Жан Муне-Сюлли в роли Эдипа. «Царь Эдип» Софокла. 1881 г.

тое, изолированное от реальной действительности, стало развиваться в сторону стилизации, красоты.

Насыщенная острым трагизмом, общественная жизнь Франции рубежа веков не внесла современного мироощущения в искусство крупнейшего из ее трагических актеров. «Как жаль,— писал К. С. Станиславский о Муне-Сюлли,— что этот громадный талант изуродован фальшивыми традициями...» Сама застывшая неподвижность академических традиций была результатом отрыва театра от духовной жизни современности. И традиции эти стали тормозом в развитии национального театра. Это проявилось и в творчестве Сары Бернар (1844—1923). Долгий путь актрисы свидетельствует о блестящей технике сценического искусства, свойственной французской академической школе, и в то же время знаменует кризис этой школы.

Сара Бернар родилась в Париже. Отец ее был французом, мать — еврейкой. Девяти лет ее отдали в монастырский пансион, где вскоре крестили. Страстно религиозная девочка мечтала одно время стать монахиней. Но в пятнадцать лет мать взяла ее из пансиона, и на семейном совете было решено сделать из нее актрису. С помощью знатного покровителя, герцога Морни, Бернар была принята в консерваторию, в класс Прово, видного педагога и актера театра Французской Комедии.

Начало сценического пути Бернар не обещало блестящей карьеры. Завершив обучение в консерватории и получив вторую премию по трагедии и комедии, она дебютировала на сцене театра Французской Комедии в 1862 году в роли Ифигении («Ифигения в Авлиде» Расина). Однако первые выступления Бернар в «Доме Мольера» не имели успеха. К тому же неуживчивый характер привел ее вскоре к резкому конфликту с одной из ведущих актрис. В результате театр Французской Комедии без особых сожалений расстался с Бернар.

Она играла в театрах Порт-Сен-Мартен, Жимназ, с 1867 года вступила в труппу Одеона. Здесь впервые ярко раскрылось ее дарование. Грациозный образ юноши Занетто («Прохожий» Ф. Коппе, 1869), поэтический образ королевы в «Рюи Блазе» В. Гюго (1872) привлекли к молодой актрисе внимание зрителей и критики.

«Сара Бернар как бы создана для изображения величия, подавленного скорбью,— писал Сарсе.— Все ее движения полны гармонии и благородства... Голос ее дышит томлением и негой, дикция отличается таким верным ритмом, такой дивной отчетливостью, что ни один слог у ней не пропадает даже тогда, когда слова вылетают из уст подобно вздоху!..»

Тогда же, в 1872 году, Бернар вновь была приглашена в театр Французской Комедии, где оставалась до 1880 года.

Здесь она играла вместе с Муне-Сюлли и создала ряд значительных ролей ¹.

Самое крупное достижение Бернар в эти годы — роль Федры в одноименной трагедии Ж. Расина. Именно в этой роли проявила она поразительное искусство декламации и пластики и умение обнажить «движение по страсти» в ее многообразных оттенках. Огромный талант актрисы, ее бурный темперамент, с которым в молодые годы она не могла справиться и он нередко прорывал рамки академической сдержанности, поэтическое очарование большинства ее созданий привлекли к ней симпатии многих крупнейших писателей Франции. Ее высоко ценил Золя. Ею восхищался Ж. Ренар. А. Франс писал о ней: «Она часто бывала восхитительна. Нисколько не изменяя Расину, она играла Федру совсем по-новому. Каждое поколение открывает в творениях великих классиков новые красоты, до того неизвестные. Сара была нашей Федрой». Молодого Франса, в то время поэта-парнасца, не могла не привлечь поразительная красота и выразительность формы. Русский критик Ф. Батюшков видел в Федре Бернар мастерство «аттитюда», то есть пластическое выражение «символов чувств». «Отчаяние и безысходное горе,— писал он,— проблеск надежды, признание любимому... ярость, вследствие отказа в сочувствии, растерянность... невыносимая ревность, страдания после выполненной мести, позднее раскаяние и смерть» — для всех этих «символов чувств» Бернар находила «позы, достойные резца скульптора». Однако дело не только в форме. Не случайно даже А. Антуан, выступавший в своих новаторских исканиях против академических традиций театра Французской Комедии, называл Бернар великой трагической актрисой.

В 1875 году Бернар вошла в число сосьетеров Французской Комедии. Теперь она прочно занимала первое место в трагедии, и, казалось, положение ее было определено на всю жизнь. Но в 1880 году, на шесть лет раньше Коклена, Бернар покинула академическую сцену и стала актрисой-гастролершей, выступая во многих странах мира (в России — в 1881, 1892, 1908 годах). Не прекращая гастрольных выступлений, Бернар приобретает (1893) парижский театр Ренессанс, а позднее (1898) театр на площади Шатле, получивший наименование Театра Сары Бернар.

¹ Основные роли С. Бернар в этот период: в классическом репертуаре — Федра и Андромаха (в одноименных трагедиях Ж. Расина), Заира (в одноименной трагедии Ф.-М. Вольтера), Дездемона («Отелло» В. Шекспира), донья Соль («Эрнани» В. Гюго); в современных пьесах — Берта де Савиньи («Сфинкс» О'Фейе, 1874), Берта («Дочь Роланда» А. де Бернье, 1875), Постумия («Побежденный Рим» А. Пароди, 1876), мисс Кларксон («Иностранка» А. Дюма-сына, 1876) и др.

Чем объяснить ее уход? Вероятно, определенную роль играло честолюбие, жажда всемирной славы, но главное заключалось в стремлении вырваться из-под контроля прославленных партнеров, стать хозяйкой собственной творческой судьбы.

Пока Бернар оставалась в театре Французской Комедии, веками выработанная, хотя и искусственная форма не позволяла развиваться манерности, в которой позднее ее станут обвинять. Теперь же, когда Бернар стала «звездой» собственной труппы и перешла на положение постоянно гастролирующей актрисы, в ее искусстве усилились черты нарочитой красоты. А с годами стремление сохранить однажды найденную форму внесло в исполнительскую манеру Бернар искусственность. А. В. Луначарский, видевший Бернар, когда ей было за пятьдесят лет, решительно не принял ее в роли Федры. «Это было очень красиво,— писал он,— много эффектных поз, большое разнообразие оттенков в том золотом пении, на которое такой мастерицей была она, но впечатление чего-то очень далекого, почти курьезного, менее живое, чем, например, от такого чуждого театра, как японский!» И ответственность за эту далекость Луначарский возлагал не на Расина, а на артистку, «все время виртуозничавшую и ни на минуту не бывшую искренней». Он отдает предпочтение в роли Федры младшей современнице Бернар, «дивно уравновешенной и уверенно гармоничной» актрисе Жюли Барте и молодой актрисе Мадлен Рош, которая вызывает глубокую жалость к несчастной жертве Афродиты. Однако обе эти артистки тоже во внешнем рисунке тщательно соблюдали традицию. У обеих «великолепная декламация с руладами, с пышным звоном рифм в конце, множество условных жестов, типичные повышения и ускорения в определенных местах из требований чистоты просодии...» Луначарский знал, что, идя на классический спектакль в театр Французской Комедии, нельзя ожидать от актеров правдивости исполнения в понимании XX века. Тем показательнее его отзыв о Бернар. Даже на привычном условном фоне традиционного искусства ее игра в эту пору казалась искусственной, «умышленной».

После ухода из театра Французской Комедии, Бернар постепенно убрала из своего гастрольного репертуара большую часть классических ролей. Ее основными драматургами в конце XIX века стали Скриб и Легуве, Мельяк и Галеви, Дюма-сын, Сарду, Ростан¹. Однако ни один из крупнейших драматургов

¹ Основные роли С. Бернар этого периода: Федора (1882), Теодора (1884), Тоска (1887) в одноименных пьесах В. Сарду; Мелиссинда («Принцесса Грёза» Э. Ростана, 1895); герцог Рейхштадтский («Орленок» Э. Ростана, 1900); Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына, 1881); Жанна д'Арк (в одноименной пьесе Ж. Барбье и Ш. Гуно, 1890) и др.



Сара Бернар в роли леди Макбет.
«Макбет» В. Шекспира

эпохи не вошел в ее репертуар. Жюль Ренар, высоко ценивший искусство Бернар, рассказывает в «Дневниках»: «Она мечтала сыграть «Кукольный дом», но он кажется ей слишком надуманным... От идеального она требует ясности». И Ренар добавляет: «Она слишком любит Сару, чтобы любить Ибсена». Ей ближе были роли типа Фру-Фру («Фру-Фру» А. Мельяка и Л. Галеви) или Маргариты Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), в которых, по словам П. Д. Боборыкина, полностью раскрылись присущие Бернар женский темперамент, ум, красивость, модернизм. Наблюдение русского критика очень точно. В этих ролях женщин буржуазного мира склонность актрисы к замене красоты красивостью, а современности «модернизмом» проявлялась гораздо резче, чем в строгих рамках классической трагедии.

Одной из самых популярных в гастрольном репертуаре Бернар стала роль Маргариты Готье. Одновременно с Бернар в этой роли выступала на многих сценах мира итальянская трагическая актриса Элеонора Дузе. Подобно тому, как современники противопоставляли Муне-Сюлли Сальвини, подчеркивая коренные различия двух театральных систем — искусства представления и искусства переживания, а также двух идеологических предпосылок, двух общественных мировоззрений, — они сравнивали Бернар и Дузе, хотя Дузе была на четырнадцать лет моложе, и сравнение не всегда было правомерным.

В отличие от Дузе Бернар подчеркивала профессию своей героини: «Нельзя лучше изобразить женщину определенного круга, — писал Кугель, — дешевое великолепие ее социальной профессии и глубокое, где-то очень спрятанное чувство безысходной неудовлетворенности. Нет, тут не было «вселенного страдания», а был необычайной художественности документ социальной культуры... Маргарита Готье у Сары Бернар сохраняет все черты социального класса и типа. Артистка ни на минуту не забывает сама и не дает забыть другим, что она прежде всего «дама с камелиями», с которой случилась довольно редкая, однако, возможная история. Ее поглотила профессия. Это не условность для нее — веселье прожигаемой жизни. У нее это вошло в плоть и кровь».

Бернар настолько владела техникой своего искусства, что умела передавать любую форму и степень жизненного правдоподобия, но это не всегда превращалось в большую правду жизни. Конкретность социального облика сама по себе не определяла трактовку. Потрясение, испытываемое зрителями, видевшими Дузе в этой роли, было вызвано искренностью и силой нравственной тоски ее героини по недоступной ей чистой жизни. Маргарита Готье Дузе не была похожа на французскую



Сара Бернар в роли Маргариты Готье.
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына. 1881 г.

содержанку периода Второй империи, но она была трагической жертвой общественной неправды. Бернар воспроизводила точный облик «царицы полусвета». Обольстительная, изящная, наделенная какой-то детской прелестью, она, хотя и тяготилась своей судьбой, отнюдь не была «идеальным существом» и высокие этические помыслы были ей чужды. Вызывая неизмеримо большее сочувствие зрителей, Дузе тем самым достигала и большей силы социально-протестующего осмысления ситуации, которая в пьесе Дюма-сына и в трактовке Бернар не выходила за рамки буржуазной морали.

По мере углубления политической и идеологической реакции 1890—1900-х годов Бернар сближается с идеалистическими, эстетскими исканиями буржуазного искусства этих лет. Трагическую актрису, воспитанную на образцах героической национальной классики, теперь влечет абстрактная символика «Принцессы Грёзы» Э. Ростана (1895) и проповедь католического смирения в его «Самаритянке» (1897). Ее привлекает декадентская манерность «Мертвого города» Д'Аннунцио.

В этих ролях Бернар тоже покоряла своим исключительным мастерством даже очень взыскательных зрителей. К. С. Станиславский, увидев ее в 1897 году в «Самаритянке», писал из Парижа: «Я плакал все три акта и вышел из театра совершенно обновленным... «Отче наш», изложенное в чудных ростановских стихах и шепотом произносимое Сарой среди всхлипываний публики,— это художественно в высшей степени, это до слез трогает».

Правда, это писал молодой Станиславский еще за год до организации Московского Художественного театра.

С конца 1890-х годов в искусстве Бернар усиливаются черты эксцентричности, подхватываемые раздувающей сенсацией прессы. Приближение старости заставляет ее прибегать к приемам, которые в творчестве любой другой актрисы могли бы показаться по меньшей мере рискованными: в возрасте старше пятидесяти лет она одну за другой играет роли «травести», выбирая их на этот раз в трагическом репертуаре («Лорензаччо» А. Мюссе, 1896; «Гамлет». В. Шекспира, 1899; «Орленок» Э. Ростана, 1900).

В этом выборе мужских ролей был, разумеется, расчет на сенсацию. Однако нельзя не отдать справедливости актрисе, которая впервые поставила замечательную драму Мюссе, написанную еще в 1834 году и в течение шестидесяти двух лет считавшуюся несценичной. Лорензаччо — «французский Гамлет», с его бессильным бунтарством и одиночеством, стал для Бернар прообразом датского принца.

В роли Гамлета актриса не раскрывала философских проблем. В поисках ренессансного облика своего героя она оттал-



Сара Бернар в роли Лорензаччо. «Лорензаччо» А. Мюссе. Театр Сары Бернар. 1911 г.

кивалась от автопортрета Рафаэля, но самая внешность ее Гамлета, с длинными золотистыми локонами, живописно ниспадающими на плечи, несла в себе нечто от утонченно-эстетских исканий художников конца XIX века. Однако этот изысканный принц своим поведением напоминал парижского гамена. Это был «мальчик, очень дикий, колкий, необузданного нрава, способный подчас пырнуть шпагой», писал современник. «Маленький Гамлет выходил из себя, хрипел от злости, но охотнее всего забавлялся с придворными, в особенности с Розенкранцем и Гильденстерном. Забава состояла в том, что принц держал за шиворот несчастных царедворцев, приводил в движение их головы и от времени до времени постукивал их лбами. Доставалось и Полонию, в особенности его бороде, которая страдала от рассеянности бедного мальчугана. Но в сцене с Офелией: «В монастырь, в монастырь!», а также в монологе с черепом мальчик вырастал до трагизма...» Меньше всего в Гамлете — Бернар было смирения и меланхолии. Но самая хрупкость его создавала впечатление незащитности, слабости. Юноша-мальчик погибал в столкновении с материальным миром, не выдержав натиска вульгарной, грубой действительности.

Роль сына Наполеона в пьесе «Орленок» специально была написана Ростаном для Бернар. Многие современники были вос-

хищены техникой пятидесятишестилетней актрисы, игравшей изящного, болезненного герцога Рейхштадтского, орленка, которому не дано летать. Однако они не могли не заметить, что, решая этот образ, Бернар еще более углубила в нем идеалистические мотивы, в известной мере свойственные и ее Гамлету. Хрупкий, неокрепший юноша, обураваемый пылками, почти безумными стремлениями, живет напряженной внутренней жизнью, но этой жизни противостоит реальный мир людей, в котором действуют определенные законы, остающиеся недоступными сознанию молодого человека. Стремление юного героя Бернар утвердить свою мечту, свое право, не принимая в расчет реальных обстоятельств существующего мира, по своей идеалистической концепции перекликается с эстетско-символистскими течениями в искусстве конца XIX — начала XX века.

В творчестве Бернар еще очевиднее, чем у Муне-Сюлли, проступают элементы кризиса академической традиции французской театральной школы.

Поразительная сценическая техника не только позволила Бернар выступать до глубокой старости, но, когда тяжелая болезнь привела ее к необходимости ампутации правой ноги, актриса продолжала играть, умело скрывая от зрителей этот тяжелый физический недостаток. Виртуозное мастерство Бернар неизменно вызывало восторг у современников. Восхищался Луначарский, увидев ее в мелодраматической пьесе Т. Бернара «Жанна Доре»: «О, старая колдунья, как она еще восхитительна, когда не берет на свои семидесятилетние плечи непосильного бремена...»

Станиславский, не принимая творческого направления Бернар, тем не менее видел в ней «изумительный пример технического совершенства».

Она обладала не только изощренной техникой, но и высоким художественным вкусом, огромной наблюдательностью и трудоспособностью, умела быть, когда хотела, благородной, сдержанной.

Однако современная критика часто упрекала ее в искусственности, заученности, нарочитой эффектности. И. С. Тургенев видел в ее игре «ложь, холод», «парижский шик». А. П. Чехов называл ее искусство «преднамеренным фокусничеством», Б. Шоу говорил о ней — «красивость, лишенная внутренней глубины». Поль Фор считал ее декламацию вычурной и лишенной «поэтического нерва». Даже если учесть полемический задор этих высказываний, придется признать, что отношение это вызывалось отсутствием в творчестве актрисы идейного пафоса, того страстного гуманизма, который рождается от горячей заинтересованности художника вопросами живой действительности

и который придает искусству взволнованность, человечность, теплоту.

Объективистская позиция невмешательства искусства в жизнь, характерная для названных актеров, вынудила их замкнуться в кругу узких вопросов профессионального творчества и остаться в стороне от действительно острых нравственных, социальных, философских проблем эпохи. Если Коклен, отстаивая принципы «искусства представления», все же опирался в своей деятельности на реалистические мольеровские традиции академической сцены и это позволило ему создать ряд значительных образов национальной классической комедии — Тартюфа, Журдена, Гарпагона, а затем — Сирано де Бержерака, то творчество Муне-Сюлли и Бернар — пример трагического актерского искусства, теряющего в условиях кризиса культуры героиню и моральный пафос и неизбежно приходящего к стилизации, к подмене душевной глубины блеском формального мастерства.

Передовые театральные деятели эпохи, восхищаясь сценической техникой Коклена, Муне-Сюлли, Бернар, вынуждены были выступить против них в своей борьбе за демократическую, гражданскую миссию театра, за реализм. Резкой критике подвергли академическую традицию Золя, Антуан и Копо.

Но еще раньше, чем началось широкое движение за реформу театра, в Париже появилась актриса, которую французская критика восприняла как зачинательницу нового реализма XX века. Речь идет о Габриэли Режан (1856—1920).

Родители Режан оба работали в театре — мать держала буфет в актерском фойе, отец был контролером. Девочка росла за кулисами Амбигю-Комик. Мечта о театре зародилась уже тогда и оказалась настолько сильной, что, несмотря на долгое и упорное сопротивление матери, переломить волю Габриэли не удалось. Отец умер, когда ей было всего пять лет. Мать и дочь жили в нужде, неустанным трудом зарабатывая на жизнь. Однако Габриэль училась в школе и, закончив ее, получила предложение остаться младшей учительницей. Сама еще ребенок, она вела занятия с малышами, но поставила себе целью поступить в консерваторию. Ее познакомили с Ренье, и тот согласился принять ее в свой класс.

Режан уже имела некоторый любительский опыт. В доме одной из подруг матери собирались артисты, устраивали шуточные представления. Здесь оценили живость и остроумие девочки. Она пела модные песенки с таким веселым озорством, что вызывала общий смех.

Ренье — умный и тонкий педагог — ощутил всю прелесть естественности, бывшей главной чертой дарования Режан,

и, обучая ее чистоте дикции, выразительности интонации, точности и глубине анализа, не пытался заковать ее в жесткие рамки традиции. Воспитание Режан не меньшая заслуга Ренье, чем в свое время для Сансона воспитание Рашели. Привязанность и уважение ее к учителю были безграничны. Уже известной актрисой она обращалась к нему за помощью, когда готовила новую роль. До самой смерти Ренье (1885) оставался лучшим другом и советчиком своей любимой ученицы. Его письма к ней — замечательное свидетельство творческой заботы и дружбы. Пока позволяло здоровье, старый актер посещал каждый новый спектакль Режан и, ободрая ее, восхищаясь ею, предостерегал не заразиться дешевым шиком, трюками, эффектами, помнить, что истинный эффект достигается только при помощи простоты и правды. И в то же время он требует следить за выправкой, за походкой, не позволять себе ни малейшей небрежности и развязности, не проглатывать слогов и слов: «Артикулируй все без аффектации, но и без небрежности».

Так в творчестве Режан соединились умное мастерство, завещанное традицией, и естественность, непосредственность, сделавшие ее основоположницей новой школы актерского искусства.

С ней вместе в консерватории учились Жанна Самари, Ж.-Ш. Трюфье и многие другие, ставшие потом ведущими актерами театра Французской Комедии. Судьба Режан сложилась иначе. Когда она кончала двухлетний курс обучения в консерватории, ее женственное очарование еще только начинало формироваться, многим она казалась некрасивым, хотя и не лишенным прелести подростком. Ей присудили вторую премию по комедии и драме и на этом основании не пригласили в труппу театра Французской Комедии. От зачисления в Одеон Режан постаралась избавиться сама. В основном Одеон был театром классики. А Режан — «субретка» и «кокет» по обычной схеме амплуа — по своим подлинным данным была актрисой современной легкой комедии. Поэтому она приняла приглашение театра Водевиль.

Карьера ее складывалась нелегко. Более семи лет, проведенных в Водевилье (1875—1882), принесли ей возрастающее мастерство, ряд заметных успехов, все большее признание критики. И все-таки она оставалась актрисой второго плана. При системе театра «звезд» выдвинуться было трудно, а в это время «звездой» Водевилья была Жюли Барте (впоследствии перешедшая в театр Французской Комедии).

О Режан часто упоминали в прессе, признавали прелесть ее лукавства, наивности, нежности, остроумия. «Какое счастье, что она не умеет петь! — восклицал Сарсе.— Если бы она обла-

дала голосом, ее похитила бы оперетта!». Но она обладала голосом и пела очаровательно. Когда Оффенбах услышал в одном из спектаклей чистый, звонкий голос Режан, ее великолепную фразировку, он немедленно предложил актрисе двадцать тысяч франков в год (раз в пять больше, чем она получала в то время в Водевиле!) и главную роль в новой оперетте, которую напишет для нее. Но Режан не собиралась стать опереточной дивой. Она терпеливо работала и ждала настоящих ролей. Пока что их было немного. И кроме того, играя все время великосветскую комедию, Режан еще «не нашла секрета своих туалетов», как пишет один из биографов. Сарсе, признавая, что она «непреодолимо соблазнительна» и обладает чисто парижской остротой ума, тут же сообщает, что она больше похожа на хорошенькую горничную, чем на светскую даму. Вероятно, дело заключалось в непривычной, «теплой простоте» Режан. О «светскости», кроме Сарсе, никто не задумывался. «Она не была красива, но в своей некрасивости — пленительна. Вздернутый, туповатый носик, но красивый рот, кошачьи глаза и кошачья грация. Мягкая женственность и озорная мальчишеская бойкость... Словом... парижанка с головы до пят», — писала о ней Т. Л. Щепкина-Куперник. Сарсе был прав в одном — самый большой успех Режан суждено было завоевать отнюдь не в ролях светских дам.

Свою неутоленную творческую энергию Режан расходовала в различных артистических кружках, где ставили ревю, пародии, эстрадные номера. Она была душой этих веселых представлений, внося в них присущую ей увлеченность. Она и здесь серьезно репетировала. Артистизм пародий, песенок, куплетов и танцев Режан сделал ее любимицей зрителей этих спектаклей (которые в наше время называли бы «капустниками»).

В 1882 году Режан приглашают в Варьете. Среди сыгранных ею здесь спектаклей было большое обозрение, где Режан, отточившая в кружках мастерство пародии, играла «роль с трансформациями». Сначала она выступила, изображая сына Сары Бернар, Мориса Бернара (в то время директора театра Амбигю), — черный фрак под желтым пальто, помятый воротник, единственная пуговица на пластроне рубашки, блестящий цилиндр — и куплеты, забавно пародирующие «Сариного парнишку», как фамильярно называли его в театральных кругах; а затем она появилась в роли «божественной» Сары. «Перед нашими глазами была Сара, — пишет один из свидетелей, — до такой степени Сара, что мы почти не знали, которая из них действительно Сара — та, которая извивалась перед суфлерской будкой, имитируя ее ужимки, металлическое произношение, царственные жесты, или та, которая в это время в ложе бенуара давала сигнал к овациям».

Надо отдать справедливость и Саре Бернар и ее сыну — они не только не обиделись, но, оценив блестящий талант Режан, пригласили ее в Амбигю сыграть главную роль в драме Ж. Ришпена «Ведьма» (1883).

С этой поры и завязалась дружба двух актрис, не прекращавшаяся до конца их жизни. Поступок Бернар был и в самом деле необычным в парижской театральной жизни: эта признанная «звезда» пригласила в свой театр на две чрезвычайно выигрышные роли двух талантливейших актрис: звезду восходящую — Режан — и звезду угасающую, но все еще полную трагической мощи — Мари Агар. Для Агар это было передышкой в ее тяжелой жизни бродячей актрисы, а для Режан — началом блистательного расцвета.

В странной пьесе Ришпена — помеси народной драмы, похожей на «Арлезианку» Доде, и сенсационной бульварной мелодрамы, — Режан играла роковую соблазнительницу, сеющую вокруг себя бесчестье и гибель. Шумный успех спектакля принес Режан ряд предложений. С этого времени она охотно переходила из театра в театр, играя то в Пале-Рояле, то в Водевилье, то в Варьете.

Беда Режан, как, впрочем, и других крупных актеров этого времени, в отсутствии большой современной драматургии во Франции. Всю жизнь Режан тянуло к значительным темам, к глубокой проблематике, к настоящей драме. А писали для Режан авторы ловко скроенных бульварных пьес, умевшие использовать ее блестящее остроумие, женскую привлекательность, редкое обаяние, но почти никогда не выходившие за пределы проблемы взаимоотношения полов.

Режан соглашалась играть самые рискованные пьесы, лишь бы в них было большое человеческое содержание. Так, в начале 1888 года, когда она была уже признана и прессой и зрителем как одна из самых блистательных актрис Парижа, директор Одеона П. Порель (вскоре ставший мужем Режан) предложил ей сыграть роль героини в инсценировке знаменитого романа Э. и Ж. Гонкуров «Жермини Ласерте», сделанную по его просьбе Э. Гонкуром. Порель прочел Режан громоздкую, неуклюжую, меньше всего похожую на ее обычный репертуар инсценировку, куда Э. Гонкур пытался вместить весь материал романа. Она сначала испугалась. Да и было от чего: когда распространились слухи о готовящемся спектакле, Режан стала получать множество писем, умолявших ее не играть эту «ужасную роль». Сарсе истратил все свое красноречие, чтобы отговорить и Пореля и Режан от этой «глупой затеи». Директор Водевилья Десланд почти открыто заявил Порелю, что считает его сумасшедшим. Готовился крупный театральный скандал.



Габриэль Режан в роли Рикетт. «Моя соседка».
Театр Варьете. 1890 г.

Зачинатели натуралистического движения, братья Гонкуры написали роман «Жермини Ласерте» еще в 1865 году, резко противопоставив его буржуазной литературе. В нем рассказана история девушки-служанки, прошедшей тяжкий путь нищеты и унижений, но сохранившей горячее сердце, жаждущее любви, готовое на жертву. Она страстно привязана к своей доброй старой хозяйке мадемуазель де Варандей. Беда настигает Жермини, когда к ней приходит любовь. Ее возлюбленный, сын лавочницы Жюпильон, грубый, циничный мещанин, обирает ее, выманивает все ее сбережения. Брошенная любовником, Жермини начинает пить, опускается и умирает в больнице.

В предисловии к первому изданию романа Гонкуры писали: «Живя в XIX веке, в эпоху всеобщего голосования, демократии, либерализма, мы задались вопросом, неужели то, что именуется «нижними классами», не может притязать на роман? Неужели... народ должен оставаться под литературным запретом? ... Неужели существуют еще для писателя и читателя в нашу эпоху равенства классы, недостойные их внимания, слишком низменные бедствия, слишком обыденные драмы, катастрофы, ужас которых слишком неблагоприятен?..»

В 1865 году «социальное исследование» Гонкуров вызвало бурную дискуссию. К 1880 году были изданы основные романы Золя из цикла «Ругон-Маккаров». Затем открылся Свободный театр Антуана (март 1887 года), под прямым влиянием которого Порель, очевидно, и задумал поставить «Жермини Ласерте». Режан, с обостренной чуткостью воспринимавшая веяния времени, формирование нового искусства, раздвинувшего рамки демократизма и реализма, не могла не откликнуться на призыв Пореля, хотя ясно понимала, какую борьбу ей придется выдерживать.

Порель восхищался на репетициях неутомимостью Режан, ее творческой щедростью, точностью и глубиной постижения роли, необычайной психологической гибкостью, многообразием движения внутренней жизни, умением мгновенно схватить и воплотить «идею персонажа» и мысль постановщика. К счастью, Э. Гонкур почти убрал из инсценировки подчеркнутый физиологизм романа. А то, что осталось, приобрело в исполнении Режан совсем иной характер. Не сексуальная одержимость мучила ее героиню. Трагическая судьба Жермини возникала из невозможности для бедной девушки иметь семью, детей, любовь, все, чего так страстно жаждало ее истрадавшееся сердце.

Порель вспоминает о бурной, скандальной премьере. Битком набитый зал — светские дамы, министры, журналисты — заранее был настроен против «возмутительной» пьесы. Свистки и аплодисменты сопровождали почти каждую картину. И все-



Сцена из спектакля «Жермини Ласерте» Э. Гонкура.
Жермини—Г. Режан

таки зрителей покорила поразительная правдивость Режан. Вот Жермини — Режан входила к м-ль Варандей перед тем, как уйти с Жюпильоном на дешевый бал в одном из увеселительных садов Парижа: «С руками, красными от стирки, в праздничном платье настоящей прислуги... она поворачивалась перед хозяйкой, восхищенная, краснеющая...», безгранично счастливая. И дальше, на прогулке с Жюпильоном, когда зал разразился свистками в сцене появления вульгарной и циничной служанки Адели, уже открыто ставшей на путь проституции, Режан «так мило, целомудренно, так хорошо сыграла свою идиллию, свою печальную и стыдливую беспомощность», что в зале снова вспыхнули овации. Зрители не хотели слушать никого другого. Стоило Режан уйти со сцены, — и свистки заглушали слова актеров, сбивали их, мешали говорить. Антуан, сидя в зале, возмущенно кричал своим соседям: «Слабоумные негодяи!» Дело доходило почти до рукопашной. Но стоило показаться Режан — Жермини, и один ее жест, полный боли крик потрясали искренностью. В сцене, когда она приносила Жюпильону, чтобы выкупить его от рекрутского набора, деньги, выпрошенные у многих кредиторов и обрекающие ее на вечную нищету, в зале воцарилась мертвая тишина. И когда закутанная в дешевую черную шаль, измученная, знающая, что ей нечего больше ждать от жизни, она уходила, отвечая на заверения Жюпильона: «Ты мне вернешь эти деньги... не больше, чем другие, мой бедный друг, не больше, чем другие...» — в публике плакали.

Бои и апремьере «Жермини Ласерте» вписали в историю новаторского театра Франции яркую страницу. «Действительность получила доступ на сцену, и театр обрел свободу, свободу самой жизни» (П. Порель). В «Жермини Ласерте» «золяизм» одержал крупную сценическую победу. Когда схлынула премьерная

публика и пришел обычный зритель Одеона, спектакль завоевал большой и прочный успех, который нельзя недооценивать. Ведь в 1888 году Свободный театр был маленьким, полузакрытым театром, доступным немногим. А спектакль Одеона привлек массового зрителя. Поразительная достоверность и человечность, принесенные Режан на сцену, внесли немалый вклад в дело Золя и Антуана и связали выученицу консерватории, актрису светской комедии, с демократическими традициями французского театра. Связь эта не прерывалась и в дальнейшем.

Именно Режан выступила в спектакле театра Водевиль «Красная мантия» Э. Бриё (1900), где крестьянка Янета сталкивается с несправедливостью и бесчеловечностью буржуазного «правосудия» и восстает против него, убивая погубившего ее чиновника.

Совсем другой характер носила одна из самых знаменитых ролей Режан — Катрин Лефевр в «Мадам Сан-Жен» В. Сарду (Водевиль, 1893). В этом историческом анекдоте, при всей его идейной легковесности, сконцентрированы все привлекательные черты французской исторической комедии — увлекательность интриги, острота и живость диалога, забавность ситуаций, фарсовая стремительность действия. Б. Шоу, называвший Режан гениальной актрисой, упрекал ее в нетребовательности к качеству ролей. «Право, талант Режан достоин лучшего, чем это занятие, изображать прачку, как настоящую герцогиню, а герцогиню — как театральную прачку...» По большому счету Шоу, конечно, прав. Однако нетребовательность Режан была вынужденной. Зато она играла мадам Сан-Жен — прачку, ставшую герцогиней, с такой плебейской непочтительностью к сильным мира сего, что по-своему свергала с пьедестала Наполеона с неменьшим остроумием, чем это сделал Шоу в пьесе «Избранник судьбы» (1895).

Режан играла «Мадам Сан-Жен» в Бельгии, Англии, Америке, Германии, Голландии, России, Австрии, Румынии, Италии, Испании, Португалии с триумфальным успехом. Пьесу перевели на все европейские языки. Ее стали играть Эллен Терри, Ирвинг, и многие другие крупные актеры.

В «Жермини Ласерте» Режан обрела не только глубокий интерес к образам женщин из народа, решаемым ею и в драматическом и в комедийном плане, но и творческую тему, окрасившую большинство ее самых вдохновенных созданий. Современные ей критики называли Режан актрисой «театра любви». И в самом деле, жажда любви, доверия, душевной близости и невозможность достижения этой мечты в мире бездушия, лжи, мещанского эгоизма — этим жили многие героини Режан. Актриса преодолевала пошлость, литературную незначительность мно-

гих пьес, делая человеческую драму, показанную в них, подлинной и значительной. «Так еще никогда не изображали любви на сцене», — писал о ней Э. Гонкур.

Ее Заза («Заза» П. Бертон и Ш. Симона, Водевиль, 1898), поначалу кафешантанная певичка с повадками задиристой девчонки из предместья, преобразованная любовью, проходила мучительный путь человеческого становления. Мечта о муже, о ребенке, о простом женском счастье оказывалась разбитой. Комедия превращалась в драму. Заза, достигшая положения артистки с мировым именем, обретала внутреннюю силу и человеческое достоинство. По словам Т. Л. Щепкиной-Куперник, из сентиментальной дребедельным концом Режан «сделала живую жизнь, глубокую и трогавшую... Больше, чем другие французские актрисы, — пишет Щепкина-Куперник, — Режан напоминала... наших русских своей манерой углублять и облагораживать чувства, переводить их из поверхностного настроения в глубокое страдание; в тех легких комедиях, которые она играла, она часто заставляла плакать зрителей, показывая настоящую жизнь, скрытую под слоем театральной выдумки, и всегда была значительнее своих героинь».

Когда Режан удавалось встретиться с партнером равной силы, спектакли превращались в тончайший по артистизму ансамбль. Так было в пьесе Ж. Порто-Риша «Влюбленная» (Одеон, 1891), где Режан играла с Люсьеном Гитри (1860—1925) — выдающимся актером, таким же психологически правдивым, мыслящим, живым, как она сама. Он играл мужа, которого и трогает и раздражает чрезмерная любовь жены, связывающая,



Габриэль Режан в роли Катрин Лефевр. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду

утомляющая его, мешающая ему работать. Она — жену, влюбленную до «кончиков ногтей», нежную, взволнованную, с ласковыми и тревожными глазами, с теплым, вибрирующим голосом. Бесконечное богатство оттенков, сложность и изменчивость человеческих отношений, мгновенные переходы от смеха к слезам,



Люсьен Гитри в роли Купо. «Запад-
ня» по Э. Золя

от кошачьей ласки к вспышкам ревности, от иронической ясности ума к острому раздражению, от легкой непринужденности диалога к патетике — все это требовало от актеров новой внутренней техники актерской игры. Как ни парадоксально, но пьесы подобного рода готовили Режан к одному из ее высших творческих достижений — к Норе в «Кукольном доме» Ибсена (Водевиль, 1894).

Выступление Режан в роли Норы еще раз подтверждает ее глубокую внутреннюю связь с современными прогрессивными театральными исканиями. Пьесы Ибсена впервые ввел на французскую сцену Антуан («Привидения», 1890; «Дикая утка», 1891). Затем постановки его драм осуществил Люнье-По («Росмерсхольм», «Враг народа», 1893). Режан была первой, самой прославленной французской Норой. Недаром

Шоу упоминает ее имя среди зачинательниц нового современного театра — Дузе и актрис лондонского «Независимого театра». Он видит в Режан искренность, «живую чувствительность, подлинную трогательность при блестящем комедийном исполнении».

Роль Норы была для Режан самым глубоким воплощением ее главной актерской темы — самоотверженной, мужественной любви, но в то же время любви требовательной, не знающей нравственных компромиссов.

Однако в художественной палитре Режан были и другие краски. В 1893 году она сыграла «Парижанку» А. Бека, довольно бесцветно прошедшую перед этим в театре Ренессанс (1885) и провалившуюся во Французской Комедии (1890). По существу, Режан открыла эту комедию Бека. Она рисовала образ, полный внутренней иронии. Без морализации и без шаржа, безошибочно точно ощущая острый, суховатый авторский стиль, она играла «парижанку», для которой любовник — «необходимая принадлежность домашнего хозяйства», а аморализм — естественный закон существования.

Филигранность нюансировки и в этой роли поражала зрителей. Русский критик Мазуркевич описывает сцену, где ревнивый любовник, от которого Клотильда хочет на время освободиться, забрасывает ее вопросами, надеясь, что она будет оправдываться, умолять, рыдать и он сможет простить ее: «Режан стоит на авансцене лицом к публике, она молчит, но ее мимика, игра глаз, чуть заметный поворот головы, небрежное подергивание плечом — без слов, но красноречивее слов, дают определенный и понятный публике ответ на каждый вопрос».

Эта игра — почти кинематографический «крупный план», в котором зритель воспринимает малейшее мимическое движение, — принималась далеко не всеми современными критиками. Например, русский критик А. Р. Кугель относился к творчеству Режан резко отрицательно. Но, впрочем, это было в те же годы, когда он, горячий сторонник реализма Александринского и Малого театров, не принимал ни новаторского искусства В. Ф. Комиссаржевской ни Московского Художественного театра. А между тем не случайно в одном из писем 1902 года К. С. Станиславский прямо сопоставляет Комиссаржевскую и Режан, безошибочно ощущая внутреннюю близость этих двух актрис. Разумеется, в творчестве Режан не могло быть того гражданского звучания, которое придавал искусству Комиссаржевской и Московского Художественного театра общественный подъем в России кануна революции 1905 года. Но ее искусство стояло в том же эстетическом ряду:

Кугелю казалось, что Режан «недоигрывает». Он признавал в ней искренность, чувство, мягкость, женственность, такт, художественный вкус. Но для Кугеля Заза — это «воплъ истерзанного сердца», а «воплей» в искусстве Режан не было. Кугель не видел в актрисе «ни глубокой природы, ни сильного темперамента». «Эта парижская психология... — заключается в том, что человек никогда во всю ширь легких не смеется и никогда с полным отчаянием не плачет, но только усмехается и только утирает набежавшую слезу... Это психология догадок и недоумков, условностей и приличий, намеков и полуслов...»

Что ж, Кугель обладал великолепным чутьем, и даже не принимая этого нового искусства, точно сформулировал его законы. Только этот новый, многогранный реализм, в котором внешнее действие, острая сюжетность, открытая эмоциональность отступали перед глубоко скрытым внутренним действием, передаваемым, скорее, излучением чувства, раскрытием подтекста, второго плана, чем бурным взрывом страсти, отнюдь не был «парижской психологией». Это была новая ступень развития реалистического театра, в формировании которого принимали участие многие драматурги, режиссеры, актеры разных стран Европы, в том числе и Режан. Нельзя не согласиться с сыном Режан — Жаком Порелем, который писал: «Режан была музой реального... Она стала играть так, как писали Мане и Дега».

Влияние Режан на следующее поколение французских актрис огромно. Ее можно считать зачинательницей того искусства, которое породило Ивону де Брей, Валентину Тесье, Ивону Прентан, Габи Морлей, Мадлен Рено, Мадлен Робинсон.

Если искусство Сары Бернар было блестящим завершением классицистского и романтического театра, то Режан стала одной из вдохновительниц современного французского театра.

АНТУАН

В конце XIX века во Франции формируется искусство режиссуры, которого до этого французская сцена фактически не знала. Оно складывается в кругах молодых любителей, горячих энтузиастов театра. Первым стал на этот путь режиссерских исканий Андре Антуан. Именно ему удалось выступить против коммерческого театра, пошатнуть незыблемый донныне авторитет академических традиций французской сцены, осуществить постановку современных пьес на основе новых художественных требований, провести огромную работу по выявлению новых выразительных средств в актерском искусстве, в оформлении спектаклей.

Андре Антуан (1858—1943) родился в Лиможе в семье мелкого служащего. Вскоре родители перебираются в Париж. Материальные затруднения, в которых оказалась семья, вынуждают Андре, старшего из четырех детей, уже в тринадцатилетнем возрасте оставить занятия в лицее Карла Великого и начать работать. Он служит переписчиком деловых бумаг у мелкого агента по поручениям, позднее устраивается на работу в издательскую фирму Фирмен-Дидо.

В течение всего этого времени он много читает, интересуется живописью, посещает выставки Школы изящных искусств. Впоследствии он вспоминал: «Бои, разыгравшиеся вокруг «Олимпии»¹, привели меня к Золя, который был ее неутомимым защитником».

Кроме современной живописи Антуан тщательно изучает классическое искусство, часто бывает в Лувре, в Люксембургском дворце. Вслед за живописью он начинает интересоваться театром, смотрит спектакли с участием Сары Бернар, Го, Муне-Сюлли, Коклена-старшего. Чтобы иметь возможность чаще посещать театр Французской Комедии, он становится клакром и даже получает за это несколько су. А затем некоторое время работает статистом в этом театре, что позволяет ему глубже познакомиться с искусством крупнейших актеров Парижа.

С 1875 года Антуан начинает занятия дикцией у профессора Мариуса Лэне, бывшего актера, содержавшего частную школу декламации. Мысль посвятить себя театру стала настойчиво преследовать Антуана. Он решил держать экзамен в консерваторию, но потерпел неудачу.

В 1877 году, отчаявшийся в своих надеждах стать актером, Антуан поступает на службу в Газовую компанию, но через год покидает Париж и в течение пяти лет служит в военных частях на юге Туниса. Возвратившись в 1883 году в Париж, Антуан снова становится мелким служащим Газовой компании.

В 1885 году Антуан принимает участие в любительском объединении «Галльский кружок», которое ежемесячно давало спектакли для родных и друзей. Именно здесь и начал театральную деятельность великий реформатор французской сцены.

Театральное любительство в эту пору приобрело чрезвычайно широкий размах. В 80-е годы XIX столетия в Париже действуют любительские кружки «Театр Икс», «Сцена», «Искусство друзей», «Сокровища» и др. Во главе некоторых из них стоят видные впоследствии деятели театра: Фернан Самюэль (руководитель кружка «Кастаньеты», позднее — директор театра Варьете), Орельен Люнье — Люнье-По (один из активных участников «Кружка школяров», впоследствии руководитель Театра Творчество) и другие.

«Галльский кружок», в котором начал свою сценическую деятельность Антуан, существовал с 1874 года. В 1885 году им руководил некий папаша Краус, страстный почитатель актеров театра Французской Комедии, ревностный приверженец драматургии Э. Скриба, В. Сарду, А. Дюма-сына.

¹ «Олимпия» — картина Э. Мане.

Двадцатисемилетний Антуан сразу внес в «Галльский кружок» атмосферу творческих исканий. В роли герцога д'Анри («Маркиз де Вийеме» Жорж Санд) он поразил участников кружка и немногочисленных зрителей простотой и жизненной правдой своей игры. Актерская манера Антуана выделила его среди прочих исполнителей и заставила некоторых из них пересмотреть свои прежние творческие позиции. Постепенно молодежь кружка сгруппировалась вокруг Антуана. Странники академической традиции объединились вокруг папаши Крауса.



Андре Антуан

Антуан сближается с рядом молодых писателей, художников и журналистов — энтузиастов, мечтающих, как и он сам, о коренной реформе театра. Репертуар первого спектакля составили четыре одноактные пьесы, принадлежащие писателям-натуралистам, — трагедия Ж. Биля «Супрефект», комедия Ж. Видаля «Кокарда», фарс «Мадемуазель Помм» (найденный Полем Алексисом в бумагах Э. Дюранти и законченный Алексисом) — и драма, написанная Л. Энником по повести Э. Золя «Жак Дамур».

Показательно само жанровое многообразие этого первого спектакля, который знаменовал решительный отказ от салонной буржуазной драмы, демократизацию театра, расширение жизненного материала, утверждал новые принципы режиссуры и актерского искусства. На французской сцене появились во всей своей жизненной достоверности крестьяне («Супрефект»), обитатели парижской окраины («Кокарда»), вернувшийся из ссылки коммунары («Жак Дамур»).

Антуана поддержали члены литературно-политического объединения «Ля Бют». Один из членов этого объединения оппозиционно настроенных молодых людей Феликс Фенеон основал в 1884 году «Независимый журнал», сотрудниками которого

стали видные представители современной литературы — Э. Золя, Э. Гонкур, П. Алексис, Э. Дюжарден и другие. Интерес кружка «Ля Бют» к работе Антуана не случаен: они увидели в нем художника-единомышленника. В свою очередь политический пафос кружка «Ля Бют» в какой-то степени оказал влияние на антибуржуазную направленность всей деятельности Антуана.

Приступая к репетициям, Антуан столкнулся с новыми трудностями. Крауса испугали имена Золя и его последователей на афише кружка, он боялся политических манифестаций, связанных с деятельностью группы «Ля Бют». Реакционная позиция, занятая Краусом и его единомышленниками, стала очевидной для Антуана. Он порывает с «Галльским кружком». Вместе с ним оставляют это объединение его друзья. Новое театральное начинание, возглавленное Антуаном, было названо Свободным театром.

30 марта 1887 года Свободный театр дал первое представление. Среди зрителей находились известные писатели, художники, представители ряда парижских газет — Э. Золя, А. Доде, П. Алексис, Л. Энник, С. Малларме и другие. Атмосфера в маленьком театральном зале была взволнованной. Складывалась ситуация, подобная той, которая возникла в театре Французской Комедии в 1830 году во время знаменитой битвы вокруг «Эрнани» В. Гюго.

Первые три пьесы — «Мадемуазель [Помм], «Кокарда» и «Супрефект» — прошли при напряженном внимании публики. Последняя — «Жак Дамур» — вызвала шумную реакцию. Подавляющее большинство зрителей восторженно аплодировали. Отдельные приверженцы старого театра, которых возмутила реалистическая смелость пьесы и непривычная простота игры актеров, покинули зал. Их уход вызвал победные крики сторонников Антуана. Успех нового театрального начинания был безусловным.¹

Антуан получил поддержку передовых театральных и литературных кругов. Это позволило ему распространить абонементы и полученные деньги истратить на оплату помещения, декораций, костюмов и бутафории. Актеры Свободного театра оставались на положении любителей, и даже профессионалы, привлекавшиеся иногда к исполнению той или иной роли, оплату за участие в спектаклях не получали. Антуан поначалу продолжал работать в Газовой компании. Но театральная деятельность целиком захватила его, и вскоре он оставил службу.

Свободный театр, просуществовавший около десяти лет (1887—1896), выявил главные тенденции реформаторской деятельности Антуана.

Прежде всего перед ним встала задача создания нового репертуара.

В академических и бульварных театрах существовал весьма устойчивый репертуар, и в 1887 году на многих парижских сценах шли пьесы Э. Скриба, А. Дюма-сына, Э. Ожье, В. Сарду, Ж. Ришпена, Ж. Онэ и других. Даже «Гамлета» в театре Французской Комедии ставили в переделке А. Дюма-отца и П. Мёриса. Однако уже с начала 1870-х годов в репертуар постепенно стали проникать пьесы и инсценировки Флобера, Золя, Доде, Бека, стремившихся вывести на сцену новых героев, выхваченных из гущи действительности, и приобщить французский театр к актуальным проблемам современности. В конце 1880-х годов, в период активизации общественных сил, роста оппозиционных антибуржуазных настроений возникла необходимость более решительного утверждения на французской сцене новой драматургии. И Антуан видел в этом главную задачу Свободного театра.

Абонементная система Свободного театра, впервые введенная Антуаном и впоследствии распространенная театральными новаторами по всему миру, лишила этот театр коммерческого характера, сделала его закрытым для массовой аудитории, но тем самым позволила миновать цензуру.

Кроме авторов, участвовавших в первом спектакле и относящихся, как мы видели, к натуралистическому движению в современной литературе, Антуан привлек к работе в театре целую плеяду французских драматургов. Сто пятнадцать пьес французских авторов начали сценическую жизнь в Свободном театре.

В течение всей своей деятельности Антуан искал идейно значительную драматургию. Он хотел ввести на французскую сцену большие социальные проблемы, выдвигаемые современной действительностью, эпохой активного роста общественного движения, когда во Франции складывалась ситуация, готовая разрешиться гражданской войной. Между тем во Франции конца XIX века такой драматургии не было. Деятели французской литературы с горечью констатировали отсутствие в ней твердой и ясной основы. «Литература сегодняшнего дня,— писал критик Ш. Реколен,— находится в состоянии, которое можно определить одним словом — анархия».

Отсутствие отчетливой идеологической и эстетической позиции сказалось и во всей художественной практике Антуана. В поисках новых авторов и пьес он объявил принцип «либерального эклектизма» в репертуарной политике Свободного театра, то есть стремление решительно отмежеваться от одного какого-либо эстетического движения, предоставить сцену для всех

современных литературных школ и направлений и ставить преимущественно неопубликованные пьесы или пьесы, отвергнутые профессиональными театрами.

Однако этот принцип был чреват весьма сомнительными последствиями.

В поисках современной драматургии, насыщенной жизненной правдой, Антуан сблизился с той группой учеников Золя, которые утратили социальную и историческую масштабность, реалистическую зоркость своего учителя и восприняли наиболее слабые стороны натурализма — его физиологичность, пессимизм, неумение за отдельным фактом увидеть типическое содержание действительности. Для Антуана пишут пьесы «меданцы» — А. Скар, П. Алексис, Л. Энник. К ним примыкают такие крайние сторонники натурализма, как Ж. Жюльен, О. Метенье, Ж. Ансе и другие. Жюльен выступил и как теоретик, требуя показывать в пьесе «кусочек жизни», фотографический слепок отдельного факта. Натуралистически понятая «научность», «документальность» у драматургов этой школы приводила к утрате широкой социальной проблематики, общественной значимости, к подмене типического единичным, к исчезновению из драматургии действия и развития характеров.

Стремление драматургов-натуралистов противопоставить салонной буржуазной драме правду жизни было глубоко искренним. Но узость мировоззрения заставляла их искать эту правду только в уродливой, порочной, грязной жизни городского «дна». Именно в этой среде драматургов Свободного театра возникает новый жанр натуралистической драмы — «комеди росс»¹, то есть грубая комедия, задача которой обнажить грязь жизни, тщательно скрываемую буржуазной драматургией.

Провозглашенные авторами «комеди росс» эстетические принципы не давали почвы для плодотворных художественных исканий. Пьесы такого типа, как «Серенада» Жюльена (1887), «В семье» и «Кастрюля» Метенье (1887, 1889), «Конец Люси Пеллегрен» Алексиса (1888) и т. д., состояли обычно из одной или нескольких коротких сцен, не имеющих внутреннего развития, лишенных действия и лишь детально, во всей физиологической «натуральности» воссоздающих быт, жаргон, поведение бандитов, проституток, апашей.

Некоторые из этих пьес (например, «Конец Люси Пеллегрен») вызывали резкие нарекания критиков. И Антуан вынужден был соглашаться с упреками. Он сам не мог не понимать, что искусство, смыкающееся с порнографией, перестает быть искус-

¹ Точный перевод невозможен: «grosse» (франц.) означает и кляча, и циничная, злая шутка.

ством, что путь, намеченный в «комеди росс», ведет к декадентскому перерождению драмы.

Принцип «либерального эклектизма» вынуждал Антуана ставить на сцене Свободного театра произведения разных групп и направлений — стилизованные стихотворные пьесы Т. де Банвиля («Поцелуй», 1887), К. Мендеса («Жена Табарена», 1887; «Королева Фиаметта», 1889), мистерию Р. Дарзана («Возлюбленная Христа», 1888), политически реакционную пьесу М. Барреса («День в парламенте», 1894) и др.

Среди драматургов, которых «открыл» Антуан, значится и имя Ф. де Кюреля («Изнанка святой» и «Ископаемые», 1892). Впоследствии де Кюрель стал плодовитым драматургом, и его пьесы шли на многих сценах парижских театров. Почитатели называли его «французским Ибсеном» и полагали, что главной заслугой де Кюреля было создание «театра духа» (то есть интеллектуальной французской драмы), отрыв театра от салонных пьес, от адюльтера. Однако в «театре духа» де Кюреля господствовал глубочайший пессимизм. Отталкиваясь от мысли, что в современном мире потерпели абсолютное банкротство любовь («Прикрашенная любовь»), наука («Новый идол»), вера («Дикарка»), де Кюрель утверждал тезис полной бессмысленности всякого действия, всякой общественной борьбы и единственную надежду видел в аристократии крови и духа, на которую он возлагал миссию морального возрождения нации («Ископаемые»).

Произведения этих драматургов вступали в явное противоречие с общей тенденцией деятельности Свободного театра. Все же Антуан упорно продолжал поиски социально-содержательного, реалистического репертура. Так, например, именно Антуан первый поставил ряд пьес Эжена Бриё. Одним из выдающихся спектаклей Свободного театра стала «Бланшетта» (1892) Бриё, пьеса явно антибуржуазной направленности. Автор, психологически разрабатывая отношения самолюбивого, гордого крестьянина и его дочери, обвиняет буржуазный город в распаде крестьянской семьи. Получившей образование Бланшетте деревенская среда стала чуждой. Но девушка не находит применения своим силам и знаниям и становится впоследствии куртизанкой.

Несмотря на крупный успех спектакля, в котором играли А. Антуан, Ф. Жемье, П. Вердаван, реакционная пресса решительно осудила постановку «Бланшетты». Маститый критик Ф. Сарсе требовал переработать заключительную часть пьесы, сделать ее более оптимистической и тем смягчить остроту конфликта. Напуганный Бриё пошел было на это. Но Антуан категорически отказался менять что-либо в спектакле, и в течение

последующих сезонов «Бланшетта» продолжала вызывать крики негодования у реакционеров и восторженные аплодисменты у демократической части публики.

Леон Энник написал для Свободного театра историческую драму «Смерть герцога Энгиенского» (1888). Исторический материал этой пьесы на первый взгляд свидетельствует об ее близости к исторической драматургии Э. Скриба, А. Дюма-отца, В. Сарду: эпоха Наполеона, политические интриги, аристократическая среда. Однако, по существу своему, эта пьеса Энника противопоставлена самой концепции исторической драмы школы Скриба, рассчитанной на внешний эффект и замкнутой в узкие границы буржуазных представлений об историческом процессе.

Энник использует подлинный исторический факт. В 1804 году Наполеон, озлобленный роялистскими заговорами, но лишенный возможности отомстить их главным организаторам, находившимся в Англии, по наущению Талейрана захватил в плен и казнил представителя семейства Бурбонов, герцога Энгиенского, непричастного к заговору и жившего в своем замке на территории Германии. Картина ареста герцога, комедия суда над ним, а затем расстрел позволили Эннику раскрыть существо деспотической власти, полностью поправшей всякую законность, принципы человеческого права и морали. И хотя герцог Энгиенский — монархист, идущий на смерть со словами «Да здравствует король!», — не это определяет существо его природы и характера поведения в пьесе. Основное в нем — благородные движения души, честность, нежная любовь к женщине, недавно ставшей его женой. И главное — глубокая непримиримость по отношению к любой тирании, решительный протест против нее.

Для Франции 80-х годов XIX столетия, после недавних попыток осуществить бонапартистский переворот, предпринятых французской военщиной, сначала во главе с Мак-Магоном, а затем — Буланже и поддержанных наиболее реакционной частью французского буржуазного общества, историческая ситуация, предложенная Энником в своей пьесе, и конфликт, разработанный им, вызывали живые ассоциации с современностью.

В «Смерти герцога Энгиенского» Антуана привлекла психологическая разработанность образов, объективная антитираническая направленность всей пьесы и, наконец, возможность осуществить новые постановочные приемы, связанные с воссозданием на сцене исторических событий.

В репертуарном списке Свободного театра можно встретить имена Бальзака («Отец Горио», 1893), Гонкуров («Сестра Филомена», 1887; «Отечество в опасности», 1889; «Братья Земганно»,

1890; «Девушка Элиза», 1890; «Долой прогресс», 1893), Золя (инсценировка новелл «Жак Дамур», 1887; «Капитан Бюрль», 1887; драма «Мадлена», 1889). Но все это не решало до конца проблемы репертуара.

Остро ощущая потребность в высокохудожественной и масштабной по проблематике реалистической драме, Антуан обратился к зарубежным пьесам.

В декабре 1887 года О. Метенъ и русский политический эмигрант И. Павловский (Яковлев) переводят для Свободного театра драму Л. Толстого «Власть тьмы», запрещенную в России. Тогда же А. Антуан приступает к работе над ней. Парижские театральные и литературные круги чрезвычайно заинтересовались постановкой этой пьесы. В начале февраля 1888 года в канун первого спектакля на страницах журнала «Нувель ревью» появились письма А. Дюма-сына, Э. Ожье и В. Сарду, в которых эти драматурги в один голос заявили о том, что драма «Власть тьмы» не представляет интереса для французской публики, абсолютно не приспособлена для театра и поэтому сценического успеха иметь не будет. Этот прогноз крупнейших театральных авторитетов Франции оказался глубоко ошибочным. Спектакль «Власть тьмы», состоявшийся 10 февраля 1888 года, имел грандиозный успех и самый широкий резонанс в парижских театральных кругах. «Аустерлицким сражением» назвал этот спектакль Свободного театра известный критик Э.-М. Вогюэ. И он был прав. Отныне Свободный театр укрепил свои позиции в реалистических поисках и одержал новую победу над современной буржуазной драматургией.

Антуан вводит в репертуар и другую русскую пьесу — «Нахлебник» И. С. Тургенева (1890). Он знакомит французскую публику с драматургией Ибсена. В 1890 году в Свободном театре идут «Привидения», в 1891 — «Дикая утка», вызывая, как и во всех странах, где впервые появлялись пьесы Ибсена, ироническую, негодующую реакцию сторонников рутины и горячее признание тех, кто искал обновления театра.

Вслед за Ибсенем Антуан обратился к другим скандинавским драматургам и поставил пьесы А. Стриндберга («Графиня Юлия», 1893) и Б. Бьёрнсона («Банкрот», 1893).

29 мая 1893 года с огромным триумфом прошли на сцене Свободного театра «Ткачи» Г. Гауптмана. В тот же вечер Антуан записал в свой дневник: «Следует признаться, что ни один французский драматург не в силах нарисовать фреску такой широты и такой мощи... Это шедевр намечающегося социального театра, и восхищенный Жорес просил передать мне, что подобный спектакль приносит больше пользы, нежели все политические кампании и дискуссии».

Так складывалась репертуарная политика Антуана в Свободном театре. И в прямой связи с нею Антуан решал проблемы современной сценической техники и актерского искусства.

«Истина заключается в том,— писал Антуан,— что для этого нового типа драмы нужны новые актеры...; пьесы, основанные на наблюдении... не следует играть так, как играют классические пьесы или как ставятся выдуманные комедии; для того чтобы влезть в кожу этих современных людей, надо отбросить весь старый груз; ...*правдивую* пьесу следует играть *правдиво*; ...дело в том, что персонажи «Парижанки» или «Бабушки»¹ такие же люди, как мы, живущие не в просторных залах, размером в собор, а в комнатах, таких же, как наши, у своих каминов, возле лампы, вокруг стола; ...у них такие же голоса, как у нас, их язык — это наш повседневный язык, с сокращениями, с фамильярными оборотами речи, а не риторика и высокий стиль наших классиков». И вследствие этого, подчеркивал Антуан, «реалистическое искусство может стать убедительным только с помощью средств, совершенно отличных от холодных театральных приемов,— с помощью простоты, естественности и сдерживаемого волнения».

Антуан решительно выступает против заученных сценических эффектов, штампованных приемов, считая, что они подавляют творческую инициативу актера, не способствуют, а мешают выявлению «подсознательного» в его творчестве, а тем самым перевоплощению актера в сценический образ. «Большинство наших актеров и актрис,— писал Антуан о представителях традиционной школы французского актерского искусства,— как только они вступают на подмостки, стремятся подменить собственной личностью тот образ, который им надлежит вызвать к жизни; вместо того чтобы самим войти в образ, образ входит в них...» И поэтому на сцене театра Французской Комедии действуют актеры Прудон, Ле Баржи, де Фероди, но отнюдь не персонажи Бека, Ансе, Гонкуров. Искусство сценического перевоплощения Антуан связывал с искусством переживания на сцене и в этой связи он решительно выступал против тех традиций, которые господствовали в системе обучения молодых актеров в консерватории, против самого принципа специализации по амплуа. «Новый театр,— писал Антуан в брошюре «Свободный театр», опубликованной в мае 1890 года,— не настаивает, подобно прежнему, на пяти или шести условных типах. Многообразие, сложность персонажей, выведенных на сцену, несомненно вызовут на свет новое поколение актеров, приспособленных ко всем амплуа: например, *jeune-premier*'ов, которые

¹ «Бабушка» Ж. Ансе.

перестанут играть всегда одну и ту же пьесу и станут по ходу действия злыми, глупыми, умными, элегантными, заурядными, сильными, слабыми, храбрыми и трусливыми, которые станут, наконец, живыми существами, изменяющимися и разнообразными». Антуан полагал, что «самым драгоценным даром» актера является «искренность, порыв, своеобразная убедительность, особая лихорадка, потрясающая исполнителя», а искусство актера должно быть основано «на истине, наблюдении, непосредственном изучении природы». Эта мысль Антуана решительно противостояла известному принципу академического французского театра — искусству представления.

Антуан считал обязательным для любого актера глубокое проникновение в психологию действующего лица. Актеру необходимо, по мнению Антуана, отгадать прежде всего внутреннюю логику, по которой живет тот или иной образ. Но при этом, подчеркивал Антуан, актер не должен отклоняться от драматургической основы роли, но точно и неукоснительно следовать за драматургом, полностью доверять ему. Это требование Антуана связано с его стремлением утвердить на сцене высокие произведения художественной литературы, приблизить литературу к театру.

Однако полемическая заостренность этого тезиса впоследствии выявила ограниченность Антуана в отношении к актерскому искусству, которое он рассматривал в самой прямолинейной зависимости от драматургического материала. Понятное желание Антуана отстоять театр от дурной театральности всякого рода в отдельные моменты вынуждало его быть «режиссером-деспотом» и подчинять себе актеров вплоть до полного обезличивания их. В письме к актеру Ле Баржи Антуан писал: «Абсолютным идеалом актера должно быть стремление превратить себя в клавишу, в замечательно настроенный инструмент, на котором автор мог бы играть, как он того захочет. Только автору дано знать, почему актер должен быть печален или весел, и только автор ответствен перед зрителем». Антуан объединяет два понятия «драматург» и «режиссер» в одно — «автор спектакля» — и тем самым решительно заявляет о роли режиссера в создании театрального представления.

Однако, резко критикуя методы консерваторского обучения, Антуан понимал, что реалистическое актерское искусство требует большой школы, серьезной подготовки. Он решительно осуждал Люнье-По за его нежелание и неумение воспитывать исполнителей. «Под его руководством, — возмущенно писал Антуан, — никогда не велось серьезной и систематической работы с актером». А это было тем более необходимо, что «драматическое обучение в том виде, в каком оно существует, — по мнению Антуа-

на,—тушит... особую нервозность (необходимую актеру.—Л. Г.) и нивелирует все темпераменты». И поэтому он значительное внимание уделял работе с молодыми актерами и, по существу, заложил начало реалистической системе актерского обучения. Антуан настойчиво воспитывал актеров, открывая им тайны новой сценической техники.

Среди его учеников — Берта Бади, в прошлом портниха, а затем известная актриса ряда парижских театров. Она впервые появилась на сцене Свободного театра в 1892 году в спектакле «Ископаемые» Ф. де Кюреля. В этом спектакле Бади исполняла роль Клер, сестры молодого герцога Роберта. Де Кюрель с фанатичной убежденностью отстаивал в своей пьесе мысль о том, что высокие интеллектуальные традиции связаны только с аристократией и уход аристократии с арены общественной борьбы знаменует собой духовную гибель современного мира. Поэтому в героях-аристократах де Кюрель подчеркивал величие, гордость, но вместе с тем и трагическую обреченность, ибо у этого сословия не было будущего. Сложный характер самолюбивой, нервной, но по-своему стойкой и сильной Клер, остро ощущающей гибель своего рода и тех традиций, которые утверждались на протяжении долгих лет ее семьей, раскрывался Бади с поразительной психологической глубиной и силой. Спектакль «Ископаемые» сделал имя Бади известным в самых широких театральных кругах Франции. После спектакля Антуан пометил в своем дневнике: «У этой девушки восхитительный голос и трепетная эмоциональность...» Однако требовательный художник и строгий учитель, он тут же подчеркнул: «...но они не передадутся по ту сторону рампы, пока она не овладеет техникой». Позднее Бади выступила в ряде других спектаклей Свободного театра. Тонкую, грациозную, чрезвычайно эмоциональную и нервную Бади современники называли «Дорваль конца века».

Заметное место в труппе занимал Жорж Гран (настоящая фамилия — Мак Леод). С молодых лет он полюбил театр и мечтал поступить в консерваторию. Однако этой мечте осуществиться не удалось: в консерваторию его не приняли. И тогда Гран поступил в один из театров парижских бульваров. Именно там его заметил Антуан. 21 октября 1889 года состоялся дебют Грана на сцене Свободного театра в спектакле «Папаша Лебонар» Ж. Экара в роли Робера. Затем Гран с успехом исполнил роль Грегера Верле в спектакле «Дикая утка» (1891) Г. Ибсена. Грегера Грана, жесткий, нервный, неуравновешенный, по отзывам критики, напоминал и бсеновского Бранда, но того Бранда, который, доведя до абсурда свои теории, в конечном счете приходит к полной внутренней катастрофе и поэтому «осужден и отброшен самим Ибсеном». Внутренний крах героя Грана вос-

принимался им самим как гибель и распад всего окружающего мира, где нет гармонии, нет цельности, где высокие нравственные идеалы не могут быть до конца воплощены в жизнь.

Однако подлинная известность пришла к этому актеру, когда он сыграл роль Растиньяка в спектакле «Отец Горио»

(1891) по роману О. Бальзака. Критики единодушно отметили великолепные актерские данные Грана — высокий рост, красивый, подвижный голос, изящную пластику, порывистость натуры, темперамент. Играя Растиньяка, Гран создал образ молодого аристократа, приехавшего из провинции в Париж, чтобы завоевать его. Отсюда в его манерах аристократическая надменность, пренебрежение ко всем окружающим. Однако подчас эта маска спадала с лица Растиньяка — Грана, и тогда перед публикой возникал образ милого юноши, еще не растерявшего в борьбе за место в жизни своей естественной доброты, мягкости и привязанности к людям. Впоследствии Гран становится актером театра Водевиль, а затем в течение ряда лет с большим успехом выступает на сцене театра Одеон.



Б. Бади в роли Катюши Масловой.
«Воскресение» по Л. Н. Толстому.
Театр Одеон

Самым выдающимся учеником Антуана в Свободном театре был Фирмен Жемье.

В юношеские годы Жемье, мечтая о театре, думал о поступлении в консерваторию, но так и не попал туда. Впоследствии он назвал это своей «счастливой неудачей», которая помогла ему «избежать участи быть изуродованным, на что официально обречены блестящие воспитанники этой школы». Жемье поступил прямо на сцену и в течение ряда лет был актером парижских бульварных театров. В декабре 1887 года он был приглашен в Свободный театр, но почти сразу ушел оттуда и только

в 1892 году снова оказался в этом театре, где впервые раскрылось его замечательное дарование.

Для дебюта Антуан поручил ему роль железнодорожного сторожа в спектакле «Бланшетта» Э. Бриё. Старый сторож не имел прямого отношения к истории Бланшетты и ее несчастного отца. Однако этот образ, не случайно названный в перечне действующих лиц пьесы «добрый малый», в интерпретации Жемье оказался единственным, кто глубоко и полно оценил трагические события, развернувшиеся в семье Руссе, жестоко увлекшие героев на дно жизни. Молодой Жемье в этой роли стремился не столько к раскрытию внутреннего мира своего персонажа, сколько к показу внешней характерности, воспроизведению деревенской среды. Именно поэтому Жемье главное внимание обратил на грим, костюм, попытался придать образу дорожного сторожа своеобразный пластический рисунок. У художника П. де Шавана, присутствующего на этом спектакле, были все основания сказать: «...это настоящий Милле» (де Шаван имел в виду жанровую живопись французского художника-реалиста).

С этого времени Жемье выступает во многих спектаклях Свободного театра.

В пьесе «Бубурош» (1893) Ж. Куртелина, автора легких комедий, Жемье блистательно сыграл роль Андре, молодого прощелыгу, который вот уже восемь лет позволяет своей любовнице быть на содержании у буржуа Бубуроша. Остроумно разыгрывалась в этом спектакле сцена, когда Бубурош, роль которого исполнял Понс-Арле, обнаруживал спрятанного в сундуке Андре. Бубурош настолько обескуражен, что даже не успевает рассердиться. Андре с достоинством вылезал из сундука и выслушивал его беспомощные упреки. Высокий, худой, с манерами пресыщенного денди, он покидал комнату. Казалось, что виноват был не Андре, а Бубурош, растерянный, подавленный и несчастный. Диалог Жемье и Понс-Арле — актеров высокой психологической правды, достойных учеников Антуана — подчеркнул драматический и в то же время абсолютно фарсовый характер финала пьесы Куртелина.

Значительным явлением в творческой судьбе актера стала роль старого ткача Баумерта в спектакле «Ткачи» Г. Гаупмана (1893). Сутуловатый, тощий, со слезящимися, красными глазами, одетый в лохмотья, с лицом, искаженным одновременно и ненавистью и смертельной обидой, старый Баумерт — Жемье был, по мнению современника, «величественным героем этой социальной драмы». Знаменательно, что если в ранних ролях, сыгранных на сцене Свободного театра, Жемье стремился найти только внешнюю характерность образа, то теперь он

создал образ, преисполненный внутренней силы, высокого социального протеста.

С 1892 по 1895 год Жемье сыграл на сцене Свободного театра двадцать четыре новые роли. Не все они были художественно равнозначны, но многие из них свидетельствовали об огромной одаренности молодого актера, об его стремлении к психологической правде, к точным социальным характеристикам, о том, что ему были в равной мере доступны и юмор и драматизм.

Около двадцати человек, начавших свою сценическую жизнь в Свободном театре, впоследствии стали видными актерами французских театров. И существенно, что молодые актеры, вышедшие из стен Свободного театра, утверждали на многих сценических подмостках Парижа новые принципы реалистического актерского искусства, открытые Антуаном. Они более осмысленно подходили к работе над образом, вскрывая его сложную внутреннюю жизнь, эволюцию, давая точный внешний рисунок, грим, костюм, соответствующий той или иной социальной среде, породившей героя. Ученики Антуана в своих поисках жизненной правды образа шли от эмоционального своеобразия собственной актерской индивидуальности, от самой жизни, от реальных переживаний и наблюдений.

Антуан в эти годы сформировался в крупного реалистического актера и получил приглашения от разных театров. Но он не принял их, ибо не хотел оставлять своей режиссерской деятельности.

Еще в роли Жака Дамура в первом спектакле Свободного театра Антуан имел несомненный успех и, по существу, уже в работе над этим образом выявились некоторые главные особенности актерского искусства основателя Свободного театра.

Автор инсценировки Л. Энник взял за основу лишь тот эпизод повести Золя, в котором рассказывалось о возвращении в Париж бывшего коммунара Жака Дамура. Антуан играл этот небольшой этюд с поразившей зрителей жизненной достоверностью и напряженным драматизмом.

Усталый, измученный человек в грязных лохмотьях, еще не старый, но выглядывший семидесятилетним появлялся в дверях мясной лавки и останавливался там, не в силах поднять глаза на жену, которая не сразу узнавала его. С первого мгновения он вызывал чувство жалости и тревоги. Фелиси, несколько лет назад получившая известие о смерти мужа, стала женой мясника Сеньяра. Она ни в чем не виновата. Эта семейная трагедия — отзвук великой социальной трагедии. Но в Жаке Дамуре внезапно просыпалась жестокая, звериная ненависть к женщине, которая изменила ему. Теперь становилось заметно, что он пьян. Однако вспышка ярости угасала так же быстро,

как возникла. В сцене, где Жак Дамур рассказывал Фелиси о пережитых страданиях, о тех годах, когда он жил одной мечтой о ней, о дочери, к нему снова возвращалась неуверенность, мягкость, слезы мешали ему говорить, и без всякого упрека, скорее с болью, он произносил слова: «И вот, вот, что я нашел». В финале пьесы старый коммунарь навсегда покидал свою жену, не желая лишать ее счастья с другим.

В этой роли Антуана отразились натуралистические черты его творчества — жанризм, стремление к детальному изображению бытовой характерности, подчеркивание физиологических моментов (пьянство, приступ дикой, животной злобы). Но в основе трактовки роли лежало глубокое психологическое проникновение в страшную человеческую трагедию, вызванную жестокими обстоятельствами жизни. Гуманистическая тема явно смыкалась с темой социальной. Не случайно Жак Дамур в исполнении Антуана вызвал восторженный отзыв Золя.

Писатель П. Д. Боборыкин, видевший Антуана в нескольких спектаклях, писал: «В игре Антуана было много тонких, глубоко правдивых оттенков и хорошей подмывающей нервности, было явное, хотя и не резкое, не подчеркнутое освобождение от разных обязательных приемов, вошедших в плоть и кровь французских актеров. Он действительно живет на сцене, и вы нимало не испытываете неприятных проявлений актерства. Ни единой минуты он не «представляет», не говорит с публикой и для публики, не делает ничего для условного сценического эффекта».

Актерский диапазон Антуана был очень широк. Он действительно сломал привычные для французского театра рамки ампула. Так, большими сценическими победами Антуана были сыгранные им роли Акима («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), герцога Энгиенского («Смерть герцога Энгиенского» Л. Энника) и др.

Значительное достижение Антуана-актера — роль старого крестьянина Руссе в спектакле «Бланшетта» (1892) Э. Бриё. Играя Руссе, Антуан был французским крестьянином, как бы слепком с натуры, зарисовкой художника Ж.-Ф. Милле. Руссе Антуана переживал глубокую психологическую драму. Вначале это был крепкий, сильный человек с умным и жестким прищуром глаз, кабатчик, добившийся некоторого достатка и уверенный в незыблемой добротности, крепости всего уклада своей жизни. Однако по мере развития событий в нем нарастали тревога, смятение; глухой голос Антуана срывался на крик, в напряженных паузах ощущались беспокойство, отчаяние, боль. И когда в последних сценах спектакля появлялся разоренный, обесчещенный Руссе, заглушавший обиду вином, эволюция образа становилась очевидной.



Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Театр Антуана. 1904 г.

Требую от учеников тщательного анализа текста пьесы, умения создавать на сцене жизненно достоверный образ, идти в работе не от пресловутого амплуа, не от желания продемонстрировать актерскую технику, а прежде всего от самого существования драматургического материала, осмысляя среду, атмосферу, в которой действует герой, логику его поступков, Антуан своей актерской практикой подтверждал связь этих требований с принципами современной реалистической драматургии. Шведский критик Ола Хансон, говоря об Антуане — Освальде («Привидения» Г. Ибсена, 1890), подчеркивал: «Это было бесспорно первоклассное актерское искусство, плоть, кость, кровь от собственного замысла драматурга...»

Антуан необычайно чутко улавливал своеобразие среды, социальной обстановки, в которых протекало действие той или иной пьесы. Он великолепно постигал национальный характер своего героя и тем самым более глубоко раскрывал его традиционные национальные связи, внутреннее колористическое своеобразие его личности. «Тип, изображенный им,— писал Ола Хансон об Антуане — Освальде,— в своем существе и во всех второстепенных деталях был до полной иллюзии скандинавским...» Однако не это было главным для Антуана. Он стремился проникнуть в самую суть человеческой природы Освальда и тут впадал в некоторую крайность, которую можно объяснить только натуралистическими увлечениями Антуана. Эволюция характера

Освальда ограничивалась только ходом его болезни, постепенно приводившей героя к трагическому исходу. Таким образом, биологический момент занимал важное место в общей трактовке Антуаном образа Освальда и в первую очередь обращал на себя внимание современников. «У вас создавалось такое ощущение, словно вы держите в руке гнилой плод. Это был человек, в котором тление уже выело всю сердцевину и в которой только тонкий покров скрывает нечистое содержание. Его члены больше не подчинялись его воле, лицо у него было синеватое и одутловатое, глаза потухшие или неподвижно уставившиеся в одну точку, лепет вместо речи» (О. Хансон). «Нервное возбуждение больного человека было передано безошибочно», — писал об Антуане в роли Освальда английский писатель Джордж Мур.

Антуан-актер в своих поисках жизненного правдоподобия оказывался подчас в натуралистическом тупике и не всегда поднимался до глубокого социального осмысления образа. И все же его искания в области актерского искусства имели огромное прогрессивное значение для французского театра. Вопросы индивидуального актерского творчества Антуан неразрывно связывал с проблемой сценического ансамбля.

Ансамбль Антуан считал высшим наслаждением для зрителя. Он выступал против системы «звезд», когда главное внимание публики сосредоточивалось на двух-трех первоклассных актерах. По мнению Антуана, каждый значительный актер должен с одинаковой ответственностью играть и большие и маленькие роли. Он с гордостью говорил, что Свободный театр — это «объединение актеров, отрекающихся от какого-либо профессионального тщеславия и всегда готовых участвовать в создании наилучшего ансамбля».

Особое место Антуан уделял постановке массовых сцен. «Толпа» у Антуана появлялась и в эпизодах из жизни сицилийских крестьян («Сельская честь» Дж. Верги, 1888), и в исторических картинах («Смерть герцога Энгиенского» Л. Энника, 1888), и в психологической драме («Ископаемые» Ф. де Кюреля, 1892), и в социальной эпопее («Ткачи» Г. Гауптмана, 1893). На трактовку Антуаном «толпы» оказала прямое воздействие современная ему реалистическая литература. Уже в романтических произведениях первой половины XIX века «народ» занимал подчас немалое место. Однако писатели конца XIX века истолковывали понятие «народ» в гораздо более конкретном социальном аспекте. Большие художники той поры не могли не увидеть в народе, в рабочем классе социальной силы, способной оказать значительное влияние на исторический процесс. Антуан вывел народ на сцену и в лучших своих сценических созданиях раскрыл величественный смысл его борьбы. В финальной сцене «Сель-

ской чести» Дж. Верги грозная толпа крестьян, преисполненная горя и боли, в скорбном молчании окружала тела влюбленных. В исторической драме «Отечество в опасности» (1889) Э. Гонкура Антуан создал динамический образ народа, полного гнева и ненависти к врагам отечества. В спектакле «Ткачи» Г. Гауптмана «толпа» создавалась постепенно, по мере развития самого действия пьесы, как бы вбирая в себя отдельных героев, и в финальных эпизодах спектакля выростала в могучую социальную силу. Антуан ставил массовые сцены в пьесе Гауптмана явно под влиянием описания возмущенных углекопов в романе Э. Золя «Жерминаль»; сцену нападения ткачей на дом фабриканта Дрейсигера Антуан строил в соответствии с этим описанием: «В морозном воздухе виднелись ожесточенные лица, сверкающие глаза, открытые рты, целое скопище народа, мужчины, женщины, дети, голодные, выпущенные на добычу,— отобрать свои исконные блага, которых они были лишены...» «Поверх голов, между щетинами железных болтов, блеснул топор; острый профиль этого единственного топора, как знамя, рисовался на светлом небе, подобно лезвию гильотины...» «Бегущие женщины и мужчины казались окровавленными мясниками на бойне. Солнце уже садилось, его последние лучи темным пурпуром, как бы кровью, заливали равнину...» «Впечатление ужаса было так сильно,— писал тогда же Антуан об этой сцене,— что весь партер поднялся на ноги». Отблески кроваво-красного заката освещали и сцену гибели Гильзе во время перестрелки.

Проблемы ансамбля, массовых сцен заставили Антуана поставить вопрос о необходимости новой системы мизансцен в современном театре. Антуан решительно выступал против академических традиций, когда «переходы актеров мотивированы не текстом или смыслом сцены, а удобствами или капризом исполнителей, каждый из которых играет сам по себе, не думая о партнерах». Он настаивал на том, чтобы сценический герой, ограниченный определенными условиями сценической правды, действовал в соответствии с этими условиями и строил мизансцены, оправдывая их достоверной логикой своих поступков. И поэтому актеры Антуана располагались иногда спиной к зрителям, делали переходы, правдоподобные с точки зрения логики того или иного образа, но недостаточно эффектные и т. д. Антуан, требуя от актеров правды сценического переживания, не позволял им выходить за пределы сценической площадки, на авансцену, смотреть в сторону публики и т. д. Ревнители старых театральных обычаев негодовали. Так, Порель, в течение ряда лет возглавлявший театр Одеон, с возмущением писал в газете «Фигаро»: «Антуан не пользуется просцениумом! У него актеры никогда не выходят на авансцену», не произносят достаточно эффектно

отдельных фраз и т. д. Но, несмотря на громкие крики рутеноров, Антуан настойчиво проводил в жизнь свои театральные принципы.

Желая точно воспроизвести среду и эпоху на сцене, Антуан обратил особое внимание на освещение и декорационное оформление спектаклей. В спектакле «Отечество в опасности» Антуан впервые применил «освещение сверху, с помощью ламп, освещающих бурлящую толпу», заполнившую мэрию. Зловещее впечатление производила сцена военного совета в спектакле «Смерть герцога Энгиенского», которая шла при скудном свете смоляных плашек, поставленных на стол. Знаменательным был кроваво-красный закат в последней картине «Ткачей». Освещение в спектаклях Антуана впервые в истории французского театра выступает как один из компонентов сценической выразительности.

Вопросы декорационного искусства на разных этапах своего творческого пути Антуан решал неодинаково. В ранних спектаклях Свободного театра обстановка жизни героев воссоздавалась с натуралистической тщательностью. Позднее оформление спектаклей Антуана, лишенное отдельных подробностей, приобретало более масштабный, обобщенный характер. Но всегда следуя требованиям своего учителя, Золя, Антуан стремился к тому, чтобы декорация давала «понятие о ситуации», о среде, о привычках героев, обстоятельствах их жизни.

Революция в театре, провозглашенная Свободным театром Антуана, сыграла решающую роль в современном театральном движении. Появились Свободные театры в Ницце, в Марселе, в Мюнхене, в Копенгагене. В Берлине журналист О. Брам создал Свободную сцену и поставил на ней пьесы Г. Ибсена, Г. Гауптмана; Б. Шоу начал свою драматургическую деятельность в Независимом театре Д. Грейна, созданного под влиянием театрального начинания Антуана.

Тем не менее материальные трудности и стремление к более развернутой, профессиональной работе вынуждают самого Антуана в 1895 году оставить Свободный театр, который еще некоторое время существовал под руководством Ларошеля, но затем, в 1896 году, окончательно распался.

В течение года Антуан выступал как актер в театре Ренессанс, где с успехом участвовал в спектакле «Фигурантка» Ф. де Кюреля (1895).

В 1896 году Антуан недолгое время был вместе с драматургом Ж. Жинисти директором театра Одеон, и это свидетельствовало о том, что Антуан в ту пору уже был признан даже официальными театральными кругами. Однако решительные действия Антуана, стремившегося в течение короткого времени

перестроить работу Одеона, вызвали отпор старых актеров и театральных чиновников. Антуану пришлось уйти с поста директора театра Одеон.

После продолжительной и весьма успешной гастрольной поездки по Франции, Германии, России, Турции, Румынии, Греции, Египту он возвратился в Париж и создал Театр Антуана (1897—1907). Здесь снова развернулась его актерская, режиссерская и реформаторская деятельность.



Театр Ренессанс

Правда, в условиях театра, предназначенного для широкого зрителя, а не для узкого круга держателей абонементов, Антуан был вынужден считаться с требованиями цензуры. Так, возобновляя ряд пьес из репертуара Свободного театра, он вновь поставил «Бланшетту» Бриё (1897). Но на этот раз Антуан принял новый, примирительный финал, написанный Бриё в угоду требованиям Ф. Сарсе. Тем самым антибуржуазный пафос «Бланшетты» оказался существенно ослабленным.

В эти годы, когда разворачиваются события, связанные с делом Дрейфуса, Антуан решительно встает

на сторону Золя, Франса, всех тех, кто отстаивает высокие гуманистические принципы в борьбе с реакцией. Театр Антуана защищает позиции передового, демократического, реалистического искусства. В режиссерской работе Антуана этих лет значительно меньше натуралистических крайностей, чем это было в Свободном театре. Из репертуара уходит «комеди росс». Антуан тянется к большой проблематике, к пьесам, поднимающим крупные социальные и моральные вопросы.

В 1898 году Антуан возобновляет «Ткачей» Гауптмана, и этот спектакль по-прежнему вызывает оживленные манифестации в зале. «Бывают вечера, — писал Антуан, — когда верхние ярусы в большом возбуждении грозят кулаками партеру».

Снова Антуан выступает как пропагандист драматургии Ибсена, Бьёрнсона, Гауптмана, инсценирует «Полковника Шабера» Бальзака, «Пышку» Мопассана, ставит пьесы Фабра и Бриё. В разгар дела Дрейфуса Антуан осуществляет инсценировку романа Золя «Земля» (1902). В накаленной политической атмосфере Франции этих лет само имя Золя на афише определяло позицию театра и вызывало волнения в зрительном зале.

Антуан открыл и драматургический дар Ж. Ренара, поставив его пьесу «Рыжик» (1900), которая, сразу став театральной классикой, до сегодняшнего дня держится в репертуаре французских театров.

В этом спектакле получило наглядное выражение педагогическое мастерство Антуана. Роль Рыжика исполняла двадцатилетняя Сюзанна Дебре, впоследствии крупная актриса французского театра. До этого она дебютировала в театре Творчество. Но руководитель этого театра Люнье-По, угадав в молодой дебютантке большой талант, усомнился в своих возможностях его соответствующим образом воспитать. И тогда он обратился к Антуану, чтобы тот принял Сюзанну Дебре в свою труппу. Первый спектакль ее в этом театре был «Обманутая» Жоржа Ансе. Подлинное признание она получила в «Рыжике». Дебре работала над ролью напряженно, кропотливо. Друзья говорили, что «гнусный мальчишка преследовал ее днем и ночью». Манера речи Рыжика, его движения, взгляд были удивительно правдивы, заимствованы ею от уличных парижских мальчишек, с которыми она специально подружилась. Примечательным был внешний вид Дебре в образе Рыжика: нечесанные, грязные волосы спадали на большой веснушчатый лоб, некрасивое и хмурое лицо, вымазанное грязью, в глазах — недоверие к людям, угрюмость. Глухой, резкий, часто переходящий на крик голос, порывистые, дикие движения и под всем этим — жажда ласки, ребячья застенчивость, горячая привязанность к отцу. Требовательный Жюль Ренар был в восторге от того, как изображала этого «затравленного зверька» Сюзанна Дебре. После этой роли имя ее стало знаменитым.

В Театре Антуана некоторое время работал крупнейший впоследствии французский актер, режиссер и театральный деятель Шарль Дюллен. На склоне лет он писал об Антуане, подчеркивая реалистический характер его требований к работе актеров над ролью: «Я питаю огромную благодарность к нему за то, что он научил меня проверять мою работу изнутри, опираться в качестве исходной точки на правду, жить в своей роли».

Театр Антуана раскрыл перед его руководителем весьма широкие возможности эксперимента. И все же этот театр был коммерческим предприятием, он стеснял инициативу Антуана,

ограничивал его творчество постоянной необходимостью ставить пьесы, приносящие доход. «Мне нужна более просторная сцена, — писал он в 1904 году, — более значительные ресурсы... Моя задача в том, чтобы завершить в одном из государственных театров ту революцию, которую мы произвели в частных театрах».

В мае 1906 года Антуан передал свой театр в руки Фирмена Жемье, а сам принял пост директора Одеона. Однако переход в Одеон не принес ожидаемых результатов. Антуан мечтал расширить свою новаторскую



Андре Антуан в роли Фуана. «Земля» по Э. Золя. Театр Антуана. 1904 г.

деятельность, а на самом деле условия казенной сцены во многом ее ограничили. Он продолжал ставить пьесы молодых драматургов, но делал это с не свойственной ему прежде осторожностью и осмотрительностью. Обращаясь к классике, он, по существу, повторил свои прежние искания в решении массовых сцен, учитывая также и опыт мейнингенцев. Характерен в этом смысле спектакль «Юлий Цезарь» Шекспира. О масштабах этой постановки свидетельствует количество занятых в ней людей: 45 актеров, 250 статистов, 60 музыкантов, 70 рабочих сцены. Всего 425 человек. Но грандиозность самого представления не могла заменить отсутствия круп-

ных обобщений, значительных актерских удач.

Антуан, некогда совершивший переворот в театре, оказался на периферии современного театрального движения. Причиной этого был его «либеральный эклектизм» в отношении к репертуару, натуралистическая ограниченность его поисков. В немалой мере этому способствовали травля реакционной печати, материальные затруднения, жестокая конкуренция коммерческих театров. Перед всем этим Антуан оказался бессильным. Его обогнали Ф. Жемье, Ж. Копо, реформаторы за границей: О. Брам, М. Рейнгардт и главным образом К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, которые, по словам Антуана, осуществили в Московском Художественном театре ту реформу,

о которой он только мечтал. В 1914 году Антуан оставил пост директора Одеона. Выступая в отдельных спектаклях, снимаясь в кино, осуществляя новые постановки, он в основном посвятил себя театрально-критической деятельности.

Литературное наследие Антуана значительно. Он написал два тома воспоминаний о своей работе в Свободном театре, в Театре Антуана и предполагал создать отдельную книгу, посвященную деятельности в театре Одеон. В 1932 году он опубликовал свой двухтомный труд «Театр», посвященный театральной жизни Франции в период с 1870 по 1930 год. В этой работе, удостоенной премии Французской Академии, Антуан пытался осмыслить в историческом аспекте становление реализма в современном ему театре как естественный процесс, обусловленный определенными условиями социальной действительности.

Многосторонняя новаторская деятельность Антуана сыграла огромную роль в истории театра. Он стремился реформировать все стороны театральной жизни — повысить литературное качество репертуара, выявить новые пьесы, отвечающие требованиям времени.

Он объявил войну театральной рутине и создал предпосылки для появления нового типа реалистического актерского искусства. Антуан поставил вопрос о сценическом ансамбле и сделал попытку осуществить реформу в оформлении спектакля, в самой постановочной технике театра. «Первую революцию в театре после «Сиды», — пишет современный французский актер и режиссер Ж. Вилар, — произвел скромный служащий парижской Газовой компании — Антуан».



Сюзанна Дрепре в роли Рыжика. «Рыжик» Ж. Ренара. Театр Антуана. 1909 г.

* * *

Реалистические искания в театре, начатые Антуаном, продолжили его ученики. Первым среди них был Фирмен Жемье.

Вскоре после того как Антуан оставил Свободный театр, Жемье перешел в театр Творчество, которым руководил Люнье-По. Жемье сыграл ряд ролей в этом театре. Но главной удачей



Сцена из спектакля «Карлик» Ф. Ферна и Р. Прайса. Театр Антуана. 1906 г.

его была роль короля Убю в одноименной пьесе А. Жарри (1896). Герой Жемье — большой, толстый человек с гримасой сытости и довольства на бесстрастном лице, был тем буржуа, который довел до абсурда буржуазные идеи наживы и эгоцентризма, цинично, с фарсовой откровенностью утверждал «культ убийства и предательства». Решенный в яркой гротесковой манере, этот образ по внутренней своей сути был реалистическим и вместе с тем в нем явственно обнаруживались черты условно-обобщенной маски площадного фарсового театра.

В середине 90-х годов XIX века наметились те художественные пути, которые будет осваивать Жемье впоследствии. В театре Творчество Жемье познакомился с молодым Ролланом и его ранней драматургией. Тогда же он увлекается идеей народного театра, которая именно в эту пору впервые обсуждается на страницах журнала «Ревю индепандан» («Независимое обозрение»).

Однако Жемье, преданный ученик Антуана, не мог долго оставаться в театре, где в основе репертуара была символистская драма, а главный принцип постановки — сугубо условный, символистский.

Жемье покидает театр Творчество и некоторое время играет на сцене театра Амбигю, участвует в отдельных частных антре-



Фирмен Жемье в роли Филиппа Бридо. «Хищница» (инсценировка Э. Фабра по роману О. Бальзака «Жизнь холостяка»). Театр Антуана. 1903 г.

призах, выступает в театре Одеон. А когда в сентябре 1897 года открывается Театр Антуана, то Жемье, естественно, становится актером его труппы. Но очень скоро он ощущает ограниченность тех творческих исканий, которые легли в основу деятельности этого театра. Опытный актер, требовательный художник, Жемье ищет собственных путей в искусстве. В 1900 году он оставляет Театр Антуана. Отныне дороги Жемье и Антуана разошлись. Антуан продолжает отстаивать принципы реализма. Но важнейшие, наиболее общие и коренные проблемы исторического процесса оставались за гранью его интересов. Революционные порывы народов, грандиозные бури истории не находили места в репертуаре и в сценических работах Театра Антуана.

Жемье становится актером и режиссером театра Жимназ, затем — директором театра Ренессанс. Он осуществляет постановки большой общественной значимости. В театре Ренессанс идет пьеса «Общественная жизнь» Э. Фабра, разоблачающая своекорыстные интриги политических дельцов, революционная драма Ромена Роллана «Четырнадцатое июля». Широкий размах этих постановок (реалистическое воссоздание исторической действительности на сцене, потребовавшее дорогостоящих декораций, костюмов, привлечения большого числа статистов и т. п.) вынудил Жемье к значительным материальным затратам. Между тем коммерческий успех спектаклей отнюдь не всегда соответствовал художественной значимости. Кроме того, желая сделать театр Ренессанс общедоступным, Жемье снизил цены на билеты. Все это самым пагубным образом отразилось на финансовом положении театра. В 1902 году Жемье вынужден был покинуть театр Ренессанс.

В течение ряда лет он меняет один театр за другим. В 1904 году Жемье выезжает на гастроли в Петербург и выступает здесь в Михайловском театре, где в ту пору играла французская труппа. В 1906 году Антуан возглавил театр Одеон, а на пост директора Театра Антуана пригласил Жемье. С этого времени и вплоть до 1920 года деятельность Жемье разворачивается в этом театре.

В репертуаре Театра Антуана появляются пьесы, свидетельствующие о постоянстве как художественных, так и гражданских симпатий Жемье. Он возобновляет «Общественную жизнь» Фабра, осуществляет постановку его новой пьесы «Победители», которая с памфлетной прямолинейностью и остротой разоблачает бесчестную игру политических жуликов, стремящихся заполучить министерский портфель. Знаменательно, что все наиболее значительные пьесы Фабра, обладающие высоким критическим пафосом и сатирически осмысляющие современную политическую действительность, были впервые поставлены именно на сцене Театра Антуана, руководимого Жемье.

Тогда же Жемье обращается к произведениям Толстого и в инсценировке Э. Гиро ставит «Анну Каренину» (1907, театр Одеон). Блестящие сцены аристократических приемов, балов, раскрывающие бездушие и пустоту общества, в котором вынуждена была жить Анна Каренина, подчеркивали главное направление критической мысли Жемье-режиссера. Жемье-актер создал в этом спектакле страшный образ Каренина, бесчувственного и жестокого сановника, олицетворяющего собой бюрократическую систему и аристократическое общество, погубившее в конечном счете Анну Каренину.

В 1913 году появился новый полный перевод «Гамлета». Жемье решил поставить шекспировскую трагедию без каких-либо сокращений. На роль Гамлета он пригласил Сюзанну Депре. Этот спектакль вызвал самые решительные споры во французской печати. Не все критики приняли его. Но для Жемье постановка «Гамлета» имела принципиальное значение. Именно с этого времени Шекспир все больше и больше привлекает его внимание. Несколько позднее он организует Международное шекспировское общество и объединит вокруг него широкие театральные и общественные круги. В 1917 году Жемье создаст спектакль «Венецианский купец», который станет этапным в его творческих исканиях. Роль Шейлока отныне будет одной из самых значительных в его репертуаре.

Деятельность Жемье в Театре Антуана в канун 1914 года носила чрезвычайно плодотворный характер. За первые восемь лет своего пребывания на посту директора этого театра он поставил около семидесяти пьес и сыграл около сорока ролей.

Одновременно, в 1911 году, Жемье основывает Национальный передвижной театр. «Настоящий театр, вдохновляемый тысячелетней традицией,— писал он,— это такой театр, который разъезжает, является перед народом, шумно созывает зрителей на представление, как это делали наши первые бродячие клоуны... наши примитивные предки». Это заявление Жемье — отклик на споры вокруг проблемы народного театра, возникшие в театральных и писательских кругах Франции в самом конце XIX века. Национальный передвижной театр меньше всего преследовал развлекательные цели. Этот театр, по мнению Жемье, должен был приобщить широкие народные массы к наиболее значительным достижениям французского театрального искусства. Именно поэтому в репертуар гастрольных выступлений Национального передвижного театра были включены лучшие спектакли Театра Антуана: «Любовная досада» Мольера, «Севильский цирюльник» Бомарше, «Анна Каренина» Толстого, «Общественная жизнь» Фабра и другие.

Национальный передвижной театр выступал в самых разных уголках страны, то есть принадлежал всей нации, и знакомил публику главным образом с шедеврами национальной драматургии.

Тогда же у Жемье возникает мысль о создании грандиозных народных празднеств, в которых приняли бы участие многочисленные профессиональные и любительские театральные коллективы. Однако реализовать эту мысль ему удалось только после окончания первой мировой войны.

Таким образом, уже в ранний период своего творчества Жемье становится крупным актером-реалистом, режиссером, театральным деятелем большого масштаба, стоящим во главе демократических театральных начинаний.

СТУДИЙНЫЕ ТЕАТРЫ ПАРИЖА

В парижском театре 1880-х годов постепенно распространяются тенденции, несколько ранее проявившиеся в литературе. Как и в поэзии, они свидетельствовали о неудовлетворенности художников нового поколения опытом натурализма. Выступая союзниками натурализма в борьбе против реакционного, охранительного по содержанию и консервативного по форме буржуазного искусства, призывая отказываться от рутинной официальной сцены, представители новых тенденций использовали опыт поэзии символизма и экспериментально утверждали в театре эстетическую программу этого литературного течения.

Символизм — явление глубоко противоречивое по своей социальной природе — стал творческой платформой для деятелей театра различных художественных профессий. Воззрения актеров, режиссеров и поэтов — создателей нового театра, подчас не только не совпадали, но были и противоположны. Каждый из них видел в символизме средства проповеди той или иной общественной (или антиобщественной) и эстетической программы. Религиозный мистик сотрудничал с анархистом-социалистом, декадент с художником, который шел в своих поисках истины от условно-символических форм обобщения к высоко содержательному реалистическому символу.

Связь нового театрального течения с литературой выражается и в том, что создателями его теории выступают поэты-символисты. У ее истоков стоит Стефан Малларме (1842—1898). В своих статьях он выступал с критикой существующих форм театра и осуждал буржуазный практицизм, нашедший выражение в позитивистской философии. Малларме писал о том, что современный театр «неуверенно» отражает действительность, и призывал к созданию театра «универсального выражения», вос-

создающего воображаемый мир, заключенный в душе поэта. По его мнению, спектакль должен погружать зрителя в атмосферу грез, вызванных силой поэтического внушения, магическими свойствами поэзии. Малларме выдвигает идею создания синтетического театрального представления, сочетающего слово, цвет, линии и музыку, воздействующего на зрителя аналогично музыке, то есть образами, не поддающимися конкретной смысловой расшифровке.

На создание теоретических положений нового течения оказывали влияние и поздняя музыкальная драматургия Вагнера, особенно его опера «Парсифаль» (1882), отличающаяся мистико-фантастической окраской. Почитатель Вагнера Эдуард Дюжарден (1861—1950), поэт и драматург, основатель журнала «Ревю Вагнериен» (1885), придерживался в ряде своих произведений для театра принципов вагнеровской композиции пьес, отдающей все сценическое время громадным монологам, подчас заполняющим целый акт драмы. Одновременно он старался придать поэтической речи при помощи длинных ритмических периодов звучность, музыкальную текучесть, свойственную манере немецкого композитора.

Ряд поэтов и литературных критиков во имя поисков драмы, постигающей философскую сущность жизни, осуждают натурализм с его «верным наблюдением над истиной». Средством достижения театра «вечных идей» Камиль Моклер считает освобождение спектакля от всех примет определенной эпохи и места действия. «Конечный отпечаток Бесконечного» (Сен-Поль-Ру), «развитие идеи» (К. Моклер) определяют для символистов сущность театра, названного ими «Храмом Идеи».

Эта общеэстетическая программа, направленная на принципиальный разрыв с реальной действительностью, на установление в театре власти субъективных переживаний поэта, произвола его воображения, определяет и поиски нового сценического стиля. Драматург и критик Реми де Гурмон призывал показывать со сцены «только индивидуальное, единственное», отрывая таким образом частное явление от общей закономерности. Моклер хотел видеть на сцене не обычных людей, а гигантов в ницшеанском духе. Ученик Малларме, поэт Гюстав Кан высказывался в пользу спектакля-феерии.

Это объясняет обращение символистов к античным сюжетам, поскольку они позволяли поэтизировать не действительность, а прекрасное прошлое человечества. Поэты Жан Лоррен и Фердинанд Эрольд ставят на сцене в Безье свою пьесу «Прометей» (1900). Знарок древности, Поль Мариетон организует на сцене античного театра в Оранже представления «Ифигении» Жана Мореса (1903) и «Семирамиды» Сара Пеладана (1904), стили-

зованные в духе греческого спектакля. В этих пьесах идеализация античного прошлого сочеталась с религиозно-мистическими мотивами, свойственными современному буржуазному мировоззрению.

Пеладан ставит свою пьесу «Сын звезд» (1882) в театре Декламации Пьера Валена, вызывая нападки своих соратников слишком реальными декорациями и правдивой игрой актеров. Позднее (1907), осуществляя постановки в развалинах римских театров Оранжа, Нима и Шампиньи, Пеладан добивается одобрения символистов постановкой «Эдипа и сфинкса» (1897), отличавшейся мифической таинственностью, уходом от реальных форм и современных проблем.

Интересы символистов в основном переносятся в область поисков обновленных художественных средств. Так, Пьер Вален в одной из своих статей о символизме в театре указывает на «ритмы, звучность фраз, максимальную гармонию между чувствами и декорациями» как на единственную цель театрального зрелища, отодвигая, таким образом, содержание спектакля на второй план.

Эстетика нового направления никогда и никем не была разработана в развернутую программу, единую по своим принципам. Ей были свойственны многие противоречия. Определяя цель своих усилий, символисты не умели указать специфику создания образа-символа, соотношение в нем реального и ирреального, конкретного и отвлеченного.

Противоречивость воззрений символистов проявилась как в решении частных задач, так и при реализации замысла в целом. Защитник литературного театра, где «слово создает декорацию, как и все остальное», поэт Пьер Кийар одновременно видит сущность театра в «вольной игре воображения зрителя», разбуженного «исключительными и властными страстями» героев, наделенных поэтом «сверхъестественным дыханием». Кийар призывает к максимальной простоте внешних постановочных приемов и одновременно ставит на первое место стремление удивить зрителя необычайностью поэтического текста, причудливостью и принципиальной усложненностью образов. Противоречие между всемерным упрощением средств сценической выразительности и предельной изощренностью трудно понимаемого содержания становится характерной чертой теории и практики символистов. Такое же противоречие представляет, по существу, взаимоисключающее стремление символистов к синтетизму искусства и обособленности, самостоятельности отдельных компонентов театрального зрелища. Выдвигая идею разностороннего воздействия спектакля на зрителя и пытаясь достигнуть этого на практике, символисты отказывались от всякого соответствия

между театром и жизнью, произвольно обращались со средствами театральной выразительности, искусственно сочетали их, прибегая подчас к необычным и неестественным эффектам (например, актеры молча жестикулируют и мимируют перед зрителями, в то время как текст их ролей звучит за сценой).

По словам Малларме, оценка, данная новинкам символистской драматургии консервативным критиком Сарсе: «Это — не театр», — становится девизом всего направления. Некоторые из символистов даже доводят стремление поразить зрителя оригинальностью и новизной до полного отрицания театра (например, Теодор Визева).

Принципиальный разрыв с бытующими театральными формами ограничивал круг зрителей символистского театра, хотя в отдельных случаях деятельность его художников получила известный общественный резонанс и способствовала формированию ярких творческих индивидуальностей. Эта двойственность отразилась также и в противоречии между стремлением символистов создать своему театру широкую и прочную аудиторию, популяризировать его искусство (так Катюль Мендес выдвинул в 1899 году проект передвижного театра для гастролей по провинции и сельской местности), ориентируясь на вкусы сравнительно малочисленной прослойки художественной интеллигенции.

Неразработанность эстетических принципов нового театрального течения, их противоречивость, «туманность» позитивной программы определили пестроту сценической практики. Множество экспериментов, проводившихся в Париже и в провинции, многокрасочность общей картины театральной жизни закрепили за этим временем в буржуазной историографии название «прекрасной эпохи». Но «прекрасная эпоха» объединяла в себе явления значительные и бесперспективные, талантливые и отмеченные дилетантизмом, ремесленничеством, дурным вкусом.

Для ряда художников путь стилизации и отрыва от современности означал переход на позиции декаданса. Так Эдуард Дюжарден последовательно изменял сценическое решение своей религиозно-фантастической трилогии «Легенда об Антонии», направленной на прославление католицизма и написанной в духе средневекового миракля. Первая часть (1891) шла в обычных декорациях, вторая (1892) — в сукнах. Последняя же — «Конец Антонии» (1893) — была поставлена не только с учетом новейших откровений символистской эстетики, но в ней они были доведены до абсурда: загробными голосами декламировали актеры, одетые в фантастические костюмы; по мнению критики, они очень напоминали оживших мертвецов. Декорация была сознательно неестественной, она представляла горы небыва-

ло ядовитой желтизны, украшенные невиданной кроваво-красной растительностью. В своей проповеди в театре греховности человека, его обреченности на страдание Дюжарден пользовался средствами крайнего эстетизма, стоящего на грани безвкусицы. Дурной вкус и мистицизм, проявившиеся в опыте Дюжардена, закономерно становятся спутником декадентских устремлений и многих других деятелей нового театра.

К такого рода декадентским явлениям, свидетельствующим об упадке буржуазного театра, следует отнести постановки пьес Мориса Бушора «Библейские и христианские мистерии» (1889—1892) и «Елевсинские мистерии» (1894).

Характерной особенностью этой эпохи становится повышенный интерес к театру кукол как к искусству, способному максимально отойти от реальных жизненных форм. Анри Синьоре организует Маленький театр марионеток (1888), где ставит специально приспособленные для кукольного театра пьесы, в том числе «Елевсинские мистерии» Бушора. Таким образом, как бы подготавливались взгляды Мориса Метерлинка и Эдварда Гордона Крэга, требовавших замены на сцене актера-человека куклой. По тем же причинам возрождается в новых формах театр пантомимы — Феликс Ларше основывает кружок акробатов (1888). Его почитателем и теоретиком становится Жак Жюльен, бывший натуралист, автор Свободного театра Антуана, утверждавший в 1890-х годах поэтическую комедию-мим, далекую от всякого соответствия с жизнью.

Камерность, отрыв от широкой аудитории вновь возникавших театральных коллективов во многом определялись тем, что поэты, литературные критики, актеры, режиссеры осуществляли постановки спектаклей в чрезвычайно стесненных материальных обстоятельствах, используя свои личные сбережения и связи. Им казалось, что символизм — единственно возможный путь французского театра, и они не жалели энтузиазма, средств и сил на его утверждение. Организацией представлений занимались, как правило, сами поэты, не рассчитывавшие поставить свои произведения на профессиональных парижских сценах.

Вначале символистам удалось увлечь своими планами школьные театры учебных заведений. Так, еще в 1886—1887 годах в лицее Кондорсе был организован «Кружок школяров», разыгрывавший малоизвестные и неизданные пьесы, близкие по духу к исканиям символистов. В этом кружке начал свою режиссерскую деятельность будущий видный участник символистского театра Люнье-По.

Первые эксперименты символистов носили временный характер, обычно были связаны с именем одного драматурга или даже

с постановкой одного отдельного произведения. Они совершались силами любителей и зачастую носили ярко выраженную печать дилетантизма.

Но со временем поэты и сторонники нового театра ощутили необходимость создания постоянно действующего театрального организма, пропагандирующего символистские искания, пользующегося помощью профессиональных актеров и режиссеров, художников и машинистов сцены, коллектива со своей рекламой и постоянной аудиторией.

Летом 1890 года в Париже организуются два театра — Идеалистический и Театр смеси. Их руководители — Луи Жермен и Поль Фор. В октябре того же года эти коллективы сливаются и дают начало Художественному театру, во главе которого становится юный Поль Фор (1872—1960).

Ученик Малларме, Фор впоследствии стал известным поэтом. Острое ощущение красоты природы, замечательное искусство создания лирического пейзажа, близость к истокам народной песни принесли ему позднее прозвище «короля поэтов». Но в практике Художественного театра проявились другие качества его поэтического творчества: стремление уйти от современных проблем; эстетическая идеализация прошлого, например, французского средневековья; стилизация, рассматриваемая как средство воссоздания духа давно прошедших эпох; вера в поэтическую силу слова и стремление к решительной ломке существующих форм искусства (в поэзии — рифмы и ритма).

В манифесте, предпосланном открытию Художественного театра, Фор критиковал ходовую буржуазную драматургию и коммерческий театр, гневно говорил о засилии в нем адюльтерных тем и пошлой развлекательности. Воздав должное Свободному театру Антуана, как борцу против мещанства бульварных театров, Фор выступает и против натурализма, обвиняя его в отсутствии высокопоэтического начала. Фор обещает сделать свое начинание «театром поэтов», последователей Поля Верлена, и объявляет своей задачей защиту поэтического идеала, доселе находившегося в забвении.

Репертуар Художественного театра состоял из четырех групп произведений, многие из которых впервые ставили на сцене. К первой можно отнести пьесы-легенды, пьесы-сказки, созданные современными драматургами-символистами. Ко второй — пьесы, подменяющие рациональную логику мистикой. В третьей группе — классические произведения мировой драматургии, подвергавшиеся на сцене театра символистской интерпретации. И, наконец, в четвертой — стихотворения отечественных и зарубежных поэтов-символистов и классиков — их исполняли со сцены чтецы или разыгрывали актеры.

При видимом несходстве репертуарных линий театра между ними есть существенное единство. Оно заключается в стремлении создать на сцене особый, поэтический, далекий от «пошлой» действительности мир. Драматург театра Пьер Кийар, взявший на себя роль его теоретика, призывал к тому, что зрители должны «подчиниться воле поэта», пойти вслед за ним в «сказочные страны». ❀

Крайнюю степень отрешения от всякого жизненного подобия и содержания представляют пьесы, построенные на чистом вымысле. Они дают максимальное разнообразие сюжетов и первоисточников и отличаются полнейшим произволом поэтической фантазии. Тут инсценировка старинного фарса («Спор сердца и живота» А. Мартена, 1890), театральное переложение библейского сказания «Песня песней» Руанара, 1891), представление религиозной легенды («Девушка с отсеченными руками» П. Кийара, 1891), стилизация под северный эпос («Полуночное солнце» К. Мендеса, 1891), фантастическое зрелище, в котором смешаны религиозные и светские мотивы («Свадьба сатаны» Жюля Буа, 1892). В произведениях этого типа, ставившихся на сцене Художественного театра, утверждалось мистико-поэтическое видение, фантастическое начало, связываемое то с религиозной экзальтацией, то с поэтическим гиньодем, то с откровенной эротикой. Так, в пьесе Кийара «Девушка с отсеченными руками», названной им мистерией, героиня отсекает себе руки, оскверненные поцелуями отца, ведет диалог с ангелом, и небо восстанавливает ей руки, дабы она могла стать подругой «поэта-короля». В «Полуночном солнце» Мендеса рассказывается об убийстве мужа, совершенном по настоянию жены (героиня говорит возлюбленному: «Ты обнимешь меня лишь окровавленными руками!»). Пьеса Реми де Гурмона «Теодат» заканчивается бурной любовной сценой между епископом-аскетом и соблазвившей его женщиной. В таких произведениях внимание зрителей уводилось от реальной жизни в мир изломанных декадентских эмоций.

Ко второй группе следует отнести произведения, подобные ранним драмам Мориса Метерлинка «Непрошенная» (1891) и «Слепые» (1891), пьесе Рашильд (настоящее имя — Маргарита Валетт) «Госпожа смерть» (1891) и драматургическому опыту молодого бельгийского поэта Шарля Ван Лерберга «Ищейки» (1892). В отличие от пьес-феерий в них сохраняется связь с определенной жизненной средой, порой даже социально конкретизированной. Так, в драме Рашильд действуют современные буржуа-парижане, в «Слепых» — обитатели приюта для инвалидов, в «Непрошенной» выведена семья. Но ни обстановка, ни сохранившие известную конкретность и индивидуальность характеры не составляют конечных интересов авторов этих пьес. Герои



Обложка программы спектакля «Теодат» Р. де Гурмона.
Рисунок М. Дени. Художественный театр. 1891 г.

и приметы их быта существуют лишь как поле действия мистических, непознаваемых сил. За реальными качествами и событиями кроются тайные их обоснования. Старик слепой ясно ощущает приход смерти в дом, познает таинственное лучше зрячих («Непрошенная»). Слепые, брошенные на произвол судьбы в глухом лесу, символизируют беспомощное перед лицом неизбежности человечество («Слепые»). Черты реальности служат лишь средством усиления мистического настроения. Порой характеры совсем теряют четкость контуров, реалистическое содержание и превращаются в символические персонажи. Такова героиня пьесы Рашильд «Женщина в сером», изображающая Смерть, таковы прохожие в пьесе Ван Лерберга, представляющие посланцев Смерти.

Быт теряет определенность, распадается, и сквозь него начинает просвечивать особая непонятная сущность, придавая знакомым, привычным вещам особую многозначительность. А иногда предметом изображения становятся картины человеческого бреда, ирреальные образы, населяющие воспаленное человеческое сознание («Госпожа смерть»). То же, что сохраняет видимость быта, жизненной логики, принимает фатальный характер — герои либо погибают сами («Ищейки»), либо ощущают приближение смерти («Непрошенная»), либо осуждены на неминуемую гибель («Слепые»), либо добровольно отказываются от жизни («Госпожа смерть»). Декадентские мотивы пессимизма, болезненные эмоции и апокалиптические настроения, предчувствие обреченности мира причудливо связываются иногда с мотивами бунтарскими, анархическими. Герой пьесы «Госпожа смерть» Поль Дартины решает покончить жизнь самоубийством, охваченный презрением не только к самой жизни, но к «буржуа», к «буржуазным душам» окружающих, которые подчиняют все свои помыслы и поступки личной выгоде, следуют законам буржуазного практицизма.

Несмотря на общие черты, произведения этой категории разнокачественны. Пьесы Метерлинка своеобразно поэтичны, впечатляющи, в то время как драма Рашильд, в которой натурализм сочетается с примитивной символикой, безвкусна и прямолинейна.

Обращаясь к пьесам-легендам и символическим драмам, руководитель Художественного театра стремился выйти из круга эмпирически наблюдаемых явлений. Это проявилось и в перспективных планах театра. Фор задумывает показать на сцене большое количество классических произведений всех времен, стран, народов, истолкованных с позиций символизма. Задумав поставить пьесы Эсхила, Софокла, Аристофана, Теренция, Сенеки, Сервантеса, Кальдерона, Макиавелли, Марло, Шекспи-

ра, Мильтона, Шиллера, Фор предполагал еще больше приблизить театр к поэзии, окончательно вырвать его из-под влияния социальной практики современности. Эта программа осталась, по существу, не выполненной. Были поставлены всего лишь две пьесы из намеченных: подвергшиеся насильственной мистической и эротической трактовке «Доктор Фауст» Марло и «Ченчи» Шелли.

Фор включал в программу своего театра не только пьесы, но и поэтические произведения: отрывки из библейских сказаний, индийский эпос, «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, диалоги Лукиана, произведения античных поэтов — Гесиода, Пиндара, Сапфо и Вергилия, старофранцузский эпос, Данте, роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и многое другое.

Из этих произведений была инсценирована лишь первая песня «Илиады», и в исполнении чтецов прозвучали памятники средневековой французской поэзии (в том числе «Песня о Роланде»), объединенные общим названием «Королевские деяния».

Художественное чтение занимает очень большое место в деятельности театра Фора. Поэтические произведения составляют целые спектакли или чередуются в один вечер с постановками пьес. Звучат стихи Ламартина, Гюго, Бодлера. Особое внимание уделяется поэзии символизма — Малларме, Верлену, Артюру Рембо. Разрабатывается театрализованный стиль исполнения стихов особым образом одетыми актерами, на фоне специальной декорации. Так, программное произведение символизма «Пьяный корабль» Рембо исполнял чтец Прад, одетый в грубошерстный просторный костюм, стоя перед четырехстворчатой ширмой, изображавшей подводное царство (художник Поль Рансон).

Это произведение с необычайной силой и поэтическим размахом выразило неприятие художниками-символистами законов буржуазной действительности. Свободное одиночество корабля, мчащегося по «погостам морским» «без матросской ватаги», вобрало в себя мечты людей искусства конца XIX века о независимости от гнета буржуазных условий, от обыденностей регламентированной, размеренной, все оправдывающей жизни современного общества буржуа. Кораблю Рембо «надоели торговые чванные флаги и на каторжных страшных понтонах огни!» — поэт отказывает в праве на существование не только самой прозе буржуазного быта, но и тем силам, благодаря которым ее царство продолжается. По словам Геено, автора книги «Молодая Франция», Рембо в этом своем поэтическом произведении восстал против «уродства и гнусности правящей буржуазии». Чтение со сцены Художественного театра стихотворения Рембо «Пьяный корабль» свидетельствовало об известной критической направленности репертуара театра.

В соответствии с общими идеями, по которым подбирался репертуар Художественного театра, в согласии с типом пьес устанавливались принципы сценического решения спектаклей.

В первом акте пьесы «Госпожа смерть» на сцене была представлена курительная комната, обтянутая материей черного цвета. В глубине стоял черный диван, черные кресла. Посредине — стол, накрытый черной скатертью. Черный ковер покрывал пол, по которому ходил герой в черном домашнем костюме. Собственно символическая сцена второго акта — сцена предсмертного бреда Дартины, обставлялась предметами, лишившимися конкретного смысла, — кустами роз, кладбищенским кипарисом — символом горя. Более того: по мысли автора, появление смерти должно было сопровождаться облаками белого мистического тумана. Элементы быта и абстракции противоречили друг другу, придавали зрелищу характер эклектики, безвкусицы.

Столь же эклектичной была в таких пьесах и игра актеров. Желание передать непередаваемое, выразить невыразимое и в то же время сохранить бытовую достоверность приводило к сочетанию экзальтации с приемами натуралистического театра. Герой пьесы «Госпожа смерть» часто стоял в байроновской позе, скрестив руки на груди, в то время как героиня билась в истерике.

При постановке пьес-легенд вступал в права поэтический произвол. Здесь уже совершенно не требовалось соотносить сценическую обстановку с действительностью, и особую роль приобретала фантазия декоратора. Художественный театр привлек к работе многих известных живописцев, в том числе Поля Гогена, Одиллона Редона, Эмиля Бернара. Эстетические позиции этой группы театральных художников выразил Морис Дени, провозгласивший «всемирный триумф воображения эстетов над усилиями глупого подражания» (А. Гвоздев). Основным принципом сценического оформления становится стилизация в духе того или иного живописного произведения или школы живописи прошлого. Так, при оформлении спектакля «Девушка с отсеченными руками» за образец была взята манера религиозной живописи «примитивов» сиенской школы (позднее средневековье). Художник Поль Серрюрье изобразил на холщовом заднике золотого цвета иконописные лики ангелов в стиле византийской живописи, в соответствии с требованием автора, чтобы «декорация была чисто орнаментальной фикцией, которая дополняет иллюзию по аналогии с красками и линиями драмы». Пьеса Реми де Гурмона «Теодат» шла на фоне панно, выполненного Морисом Дени в манере, напоминавшей средневековую геральдику, — красные львы на красном фоне.

В задачи декораторов входило также создание сценической атмосферы, разработка освещения. На спектакле «Полуночное

солнце» сцена несколько раз погружалась в разные цветовые тона — в соответствии с изменением настроения действующих лиц. При постановке пьесы Кийара имитировался свет, падающий сквозь церковный разноцветный витраж.

Стилизация декоративного оформления сопровождалась его упрощением. Сценическая композиция понималась как ожившая картина. На спектакле «Ченчи» Шелли занавес не опускался, и застывшие на некоторое время актеры образовывали живописные немые картины. Это дало право критику Полю Веберу расценивать опыты Художественного театра как «полное упрощение выразительных средств».

Делались также попытки создать символический язык оформления. Пьер Вален предлагал при изображении дворца помещать в глубине сцены холст, расписанный орнаментом, при показе пейзажа — холст без украшений, а море передавать с помощью холста, выкрашенного серой краской. Основанная на этих принципах, декорация Боннара к одному из спектаклей была столь «символична», что машинисты поставили ее обратной стороной к залу, и публика ничего не заметила.

Стилизовались не только декорации, но и игра актеров, костюмы. Перед исполнителями ставилась задача нейтральной читки поэтического текста, ибо, с точки зрения авторов Художественного театра, все, что хотел сказать поэт, выражено в стихе. Создание живого индивидуального характера не входило в задачу актера, он должен был стремиться символически изобразить драму, происходящую в душе персонажа. Отсюда статичность актерской игры, бесстрастная манера читки стиха, пластики. Декламация монотонная и глухая, пластика, стилизованная, как и декорация, в духе определенного живописного образца, становилась обычной манерой исполнителей спектаклей Художественного театра.

Аналогичным образом упрощались и костюмы. Из обращения изымались дорогие ткани и сложный покроем современной одежды. Холщовая материя, булавки и мастерство портных заменили дорогие туалеты. Созданием костюмов руководила фантазия поэтов, художников, актеров. Это приводило к эклектизму, проявившемуся с особой силой в постановке «Свадьбы Сатаны» Жюлья Буа: Мефистофель в смокинге и с моноклем, Фауст в костюме профессора, с лицом старого прелата, играли на сцене рядом с Психеей, Сатаной, Адамом и Евой, одетыми в импровизированные странные одеяния.

Для фантастических постановок Художественного театра характерно всемерное обособление поэтического начала. Сцена порой отделяется от зала прозрачным занавесом, чтобы подчеркнуть особый, отличный от течения жизни характер происходяще-

го. Поэтический текст демонстративно контрастирует с прозаическими ремарками, которые также звучат со сцены.

Оба эти принципа были осуществлены при постановке «Девушки с отсеченными руками». Сцена была отгорожена от зала прозрачным муслиновым занавесом, на авансцене перед занавесом стояла чтица Жоржетта Каме в длинной голубой тунике и читала прозаические ремарки, объясняющие происходящее на сцене, изменения поведения героев, перемены места действия, в то время как актеры чередовали с ее репликами строки стихов. Этот прием применялся в Художественном театре неоднократно.

Вера Фор в то, что спасение театра может прийти лишь от поэзии, сказывается в осуществлении на сцене многих положений символистской поэтики. Так, в соответствии с поэтическим манифестом Поля Верлена, гласившим «музыки, музыки прежде всего», Фор насыщает представление обильным музыкальным сопровождением. Вслед за Рембо он пытается уйти от действительности в прятный мир легенд, принимается за эстетизацию антиэстетического, столь свойственную современной ему французской литературе (например, романам Пьера Луиса, Гюисманса). Это проявлялось в «обогащении безобразного» (по определению Реми де Гурмона), в изображении извращенной чувственности, кошмаров, а также в эротике и физиологизме. Особенной популярностью у руководителя Художественного театра пользовалась идея Бодлера о соответствии между собой цветов, звуков и запахов. Пытаясь найти новые формы воздействия на аудиторию, Фор вводит в представление «Песни песней» Руанара не только массу музыки и многократное изменение освещения сцены, но и «аккомпанемент запахов, сочиненных в тональности, соответствующей различным стихам». Сцена клятвы в любви шла погруженная в кроваво-красное марево, звучала музыка определенной тональности, «во всех верхних ярусах зрительного зала поэты и машинисты старательно нажимали пульверизаторы, которые распространяли пахучие воздушные волны» ладана. Сцена сна сопровождалась запахом белых фиалок, другая — запахом гиацинтов.

Зрительный зал на этом представлении разделился на враждебные группы символистофилов и символиstoffобов, между ними вспыхнула нешуточная потасовка. Порядок был восстановлен вмешательством «стражи», состоявшей из поэтов, и то только после того, как в ход были пущены палки. Критика писала, что этот спектакль выявил полную «меру совершенной природной бесплодности» искусства декадентского направления.

Художественный театр существовал энтузиазмом поэтов, художников, актеров, питался их скудными средствами, не имел постоянного здания. В процессе работы, свидетельствует Фор,

не раз «поэты и актеры превращались в плотников, портных, механиков, декораторов и машинистов... а когда нам не доставало артистов, мы сами заменяли их, играя на сцене». В его деятельности кроме названных талантливых художников, которые не только создавали декорации, но и оформляли афиши и программы театра, приняли участие видные в будущем поэты — Поль Клодель, Жан Мореас, Эмиль Верхарн. В Художественном театре выступил в качестве режиссера Люнье-По, с именем которого связано продолжение исканий символистов.

Но ни известная консолидация художественных сил, ни энтузиазм участников, ни наличие в среде символистов крупных индивидуальностей не привели к появлению в Художественном театре эстетически зрелых спектаклей. Направление поисков только еще намечалось, опыт не был подытожен, не определен, в деятельности театра обнаруживались сумбурные метания, декадентские «откровения», дилетантизм.

Художественный театр, выразивший умонастроения и эстетические устремления узкой прослойки буржуазной интеллигенции, ограничившийся приложением поэтических новаций символизма к театральному искусству, не смог создать себе обширной и прочной аудитории. Он прекратил свое существование в марте 1892 года, на исходе своего третьего сезона.

Опыт Художественного театра остался как бы элементом брожения в современной театральной жизни и не мог не породить новых поисков путей преодоления кризиса театра. Эти новые поиски выразила художественная практика театра Творчество, созданного Люнье-По на базе только что закрывшегося Художественного театра Поля Фора.

Новый этап развития студийных театров, хотя по-прежнему и отмеченный печатью декадентства, свидетельствовал о большей зрелости его художников и его эстетики, ознаменовался попытками создать в театре реалистический символ, впитал в себя не только веяния упадочного искусства, но и отдельные особенности искусства демократического. Он связан с колоритной фигурой деятеля французского театра XX века Люнье-По.

Орельен-Мари Люнье (1867—1940), принявший сценический псевдоним Люнье-По, был натурой необычайно разносторонней. Он был художником, поэтом, писателем (оставил обширные театральные мемуары), импрессарио, актером и режиссером. Люнье-По отличался большой энергией и бесконечной преданностью театру. Словами, обращенными к Ромену Роллану в ответ на благодарность за постановку пьесы «Аэрт», он невольно так выразил эту свою особенность: «Я сделал вещь так, как всегда, со страстью и любя ее, и с радостью от того, что я ее делаю». Драматурги, встречавшиеся на творческом пути режиссера, — а за

свою жизнь Люнье-По осуществил более двухсот постановок, — высоко ценили его.

Но творчество Люнье-По не было свободно от метаний и заблуждений. Лишь изредка ему удавалось поставить спектакль, вызывавший одобрительный отклик у демократической аудитории, не часто доводилось ему почувствовать себя в одном ряду с Ибсеном, Верхарном, Роменом Ролланом.

Люнье-По учился у Вормса в драматических классах консерватории. Закончив курс, он был партнером Г. Режан и Л. Гитри, работал (1888—1890) в Свободном театре А. Антуана. Здесь он играл острохарактерные роли (среди них роль Елецкого в «Нахлебнике» И. С. Тургенева). Увлечение натурализмом сменяется экспериментами в области условного символистского театра. В 1891—1892 годах Люнье-По ставит спектакли и играет в «Кружке школяров», затем весной 1892 года приходит в качестве режиссера в Художественный театр П. Фора. Здесь, перед самым закрытием театра, он приступает к постановке новой пьесы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда». Этим спектаклем и открывается 17 мая 1893 года театр Творчество.

В знак солидарности с Фором Люнье-По не только демонстративно ставит «Пелеаса и Мелисанду», задуманную еще руководителем Художественного театра, но одновременно выступает в газете «Эко де Пари» с заявлением, открыто высказывая свои намерения продолжать искания символистов. «Спектакль должен объединять поэзию и реальность, представлять мечту и жизнь» — эти слова в известной мере намечают особенности художественной практики театра Творчество, ее близость к экспериментам Фора («мечта, поэзия») и отличие от них («реальность, жизнь»).

Люнье-По не порывает связи с окружением Фора, среди его советчиков К. Моклер, Сен-Поль-Ру, Рашильд, Э. Вюйяр, а в числе авторов — Ван Лерберг, Шюре, П. Кийар, М. Метерлинк. Опираясь на творчество французских и бельгийских символистов, Люнье-По в эту пору хочет выступить «против буржуазного реализма», в лице своего театра «создать интеллектуальный оазис», отрешенный от всякой «социальной среды».

На сцене театра Творчество возобновляются отдельные постановки Художественного театра: «Непрошенная» Метерлинка (1893) и «Ищейки» Ван Лерберга (1896). Люнье-По обращается к пьесам, трактующим обычные для декадентской драматургии темы распада человеческого сознания, раздвоения личности, томления по утраченному или несбыточному идеалу, взаимного непонимания людей. Эти темы решаются на материале пьес, изображающих то современную творческую интеллигенцию («Образ» М. Бобура, 1894) или современную семью («Немая жизнь»

М. Бобура, 1894), то среду, лишенную определенных временных примет («Кристалльный паук» Рашильд, 1894). Видное место в практике театра занимают и сказочно-символические феерии («Спящая красавица» А. Батайя и Р. Дюмьера, 1894, «Броссе-лианда» Ж. Лоррена, 1896). Пользуясь вслед за Фором разножанровыми драмами, Люнье-По более своего предшественника занят задачей доказать, что настроения безнадежности, обреченности, пронизывающие большинство этих пьес, не только извечно присущи человеческой природе, но составляют отличительную особенность современных людей.

Так, в пьесе Бобура «Образ» основная линия сюжета определяется непреодолимым отвращением, питаемым к жене мужем, в сознании которого с ней соперничает ее же образ дней молодости. Но герои этой пьесы — современники, они спорят об искусстве, выясняя перспективы натурализма и символизма. Появление таких пьес в репертуаре театра Творчество было не случайно.

Герои подобных пьес по-прежнему воспринимают семейные тяготы, как некое роковое начало, разрушающее их счастье. Заметно усиливается тяга к ужасному, элементы антиэстетического и аморального. Герой «Образа» убивает супругу — и тотчас обретает в ней утраченный идеал, покрывает труп поцелуями. В пьесе Эллен Амеен «Мать» (1896) молодая женщина убивает дитя. В «Кристалльном пауке» Рашильд юноша, испуганный отвратительным видением, падает с зеркалом в руках и перерезает себе горло.

Те же мотивы безрадостного и неустроенного человеческого существования, толкающие людей к потере рассудка, гибели, старательно выделялись и в произведениях классических, порой оборачиваясь антигуманизмом и эротикой. В пьесе современника Шекспира Джона Форда «Анабелла», переведенной и переработанной Метерлинком (1894) в мистическом духе, рисующей кровосмесительную любовь брата и сестры, герой появлялся в пиршественном зале, неся на острие кинжала сердце умерщвленной им возлюбленной, и сам погибал под ударом убийц. А в спектакле «Спасенная Венеция» (1895) Томаса Отвея наиболее удавшейся была сцена сумасшествия героини и ее галлюцинаций.

На фоне декадентских опытов выделялись отдельные спектакли, в которых звучали протестующие ноты. Так, в пьесе «Сцена» (1895) А. Лебе против буржуазных норм морали и быта восставал юноша. Он убегал из дома и кончал жизнь самоубийством. Но подобные спектакли на сцене театра Творчество были еще исключением.

В первые годы Люнье-По не раз обращался к драматургии Метерлинка, и именно в этих постановках проявились особенно-

сти сценического стиля театра Творчество ранней поры его существования.

При осуществлении спектакля «Пелеас и Мелисанда» Метерлинк потребовал от Люнье-По стилизовать весь спектакль под средневековую живопись, в частности, под картину художника Мемлинга «Святая Урсула», считая, что таким образом ярче прозвучит мистическая история принцессы «родившейся для смерти... неизвестно зачем... и... умирающей неизвестно почему...»

Критика восторженно приняла изысканные декорации П. Воглера, в которых преобладали тона темно-синего, лилового, оранжевого, связанные через переходы фиолетового в серое с цветом костюмов, выполненных в духе фламандских примитивов. Между декорацией и костюмами была установлена столь желанная для символистов гармония, выражающая «видение поэта». Полностью отсутствовали аксессуары, бутафория, приметы времени. Глубина сцены была сокращена занавесом; это придавало действию вид ожившего барельефа. Была уничтожена рампа и применялся прожектор, что позволило погрузить сцену в таинственную полутьму, создать мистическую атмосферу.

Под заунывную музыку двигались актеры, декламировавшие глухими голосами, старавшиеся подражать живописной пластике картины Мемлинга. Создавая этот спектакль, Люнье-По призывал актеров не ориентироваться на жизнь, изображать существа «более великие, чем сама природа». Стремясь следовать его указанию, актеры на сцене «имели вид людей, впавших в экстаз и неизменно переживающих видения. Словно в галлюцинации они смотрят вперед, в даль, в далекую даль, в неопределенность. Они говорят замогильным голосом, их читка раздроблена. Они стараются казаться безумными. Все это для того, чтобы создать у нас ощущение потустороннего», — так характеризует один из спектаклей театра Творчество современный критик.

Очевидно, что в эту пору Люнье-По находится в сильнейшей зависимости от практики и теории Художественного театра, стремится найти символистский сценический стиль. Как и Фор, он вводит в спектакль большие симфонические, классические и современные, музыкальные произведения. Как и Фор, стремится достичь предельной простоты спектакля. При постановке «Сторожихи» Анри де Ренье (1894) совершается дальнейший распад зрелища на отдельные самостоятельные элементы, искусственное разложение и обособление средств сценической выразительности. Слово и жест разобщаются окончательно: одни актеры читают текст в оркестре, другие двигаются по сцене. Все это было профессионально весьма несовершенно: слова и движения в этом спектакле часто не совпадали.

Такого рода постановки театра Творчество особенно ясно показывали близость исканий мистически настроенных символистов к декадентскому искусству.

Постепенно пьесы бельгийских и французских драматургов перестают удовлетворять Люнье-По. Они уже успели наскучить публике однообразием проблематики и стилистики. Люнье-По решает расширить свой репертуар. В 1895 году он ставит две пьесы индийского поэта Калидасы «Глиняная повозка» и «Сакунтала». Эти постановки отличались эклектизмом, хотя к участию в их оформлении был привлечен известный художник Тулуз-Лотрек (для передачи восточной экзотики, например, герои были одеты в причудливые одеяния — русские, японские, лишь изредка — индийские).

После отчаянного, оставшегося без ответа обращения к молодым поэтам за помощью, Люнье-По задумывает постановку восьми циклов пьес, бегло представляющих весь мировой репертуар, преимущественно индийскую и восточную драматургию. Одновременно он стремится приобрести более широкую аудиторию и организует ряд поездок своего театра в Бельгию, Голландию, Англию, скандинавские страны с целью ознакомления современной общественности с деятельностью французских символистов. Люнье-По мечтал дать своим сотрудникам во время гастролей отдых от обычной для театра Творчество нищеты, гнета затруднительных экономических обстоятельств. Актеры выступали, зачастую получая в награду лишь пищу и кров. Когда во время поездки в Норвегию норвежские корабли бесплатно перевозили труппу театра и на кораблях актерам было предоставлено бесплатное питание, Люнье-По сделал в своем дневнике весьма красноречивую запись: «Итак, мы забыли нашу парижскую нищету».

Спектакли театра получили разноречивую оценку зрителей, иногда резко критическую, иногда восторженную. Лондонский критик и переводчик пьес Ибсена Уильям Арчер так отозвался о гастролях театра: «Мы обязаны театру Творчество новым ощущением искусства». Спектакли воспринимались часто как попытка борьбы с рутинной и консерватизмом в театре. Именно поэтому одобрил постановку «Пелеаса и Мелисанды» Бернард Шоу. В Норвегии же гастроли театра Творчество вызвали сдержанную и настороженную реакцию, хотя труппа и была приглашена в Берген на целый сезон (1898/99).

Ободренный относительным успехом гастролей, ставших с этого времени обычными для театра, Люнье-По задумывает организовать Театр интернационального творчества, в основу репертуара которого должны были быть положены намеченные им постановки восьми циклов пьес. Он мечтал давать свои спек-

такли попеременно в Париже, Лондоне, Гааге и Брюсселе. Этому грандиозному плану не было суждено осуществиться, так же как и намерению широко обратиться к шедеврам мировой драматургии.

Стремление Люнье-По встретиться с европейскими зрителями, обогатить репертуар театра за счет иностранной драматургии принесло свои плоды. Люнье-По обращается к пьесам Бьёрнстjerne Бьёрнсона, Стриндберга, Ибсена и Гауптмана и в этих постановках одерживает ряд принципиальных побед, привлекая к театру Творчество общественное внимание.

Обращение Люнье-По к пьесам скандинавских драматургов и Гауптмана не было случайным. Оно выразило определенные потребности времени, ответило новым запросам французского зрителя. Характерно, что Люнье-По следует за Антуаном, поставившим «Ткачей» и «Ганнеле» Гауптмана (1894). За год до этого Антуан поставил «Банкротство» Бьёрнсона и драму Стриндберга «Графиня Юлия».

Постановки пьес скандинавских драматургов в театре Творчество не были одинаковыми и свидетельствовали о наличии и смене в его деятельности разных тенденций. «Отец» Стриндберга шел на сцене театра (1894) в разгар декадентских экспериментов и отличался подчеркнутым патологизмом. Пьеса же Бьёрнсона «Свыше наших сил» была поставлена (I часть — 1894; I и II части — 1897) с помощью датского писателя Германа Банга, ставшего драматургом и режиссером театра. Благодаря ему центром тяжести в этих спектаклях стал показ национальных черт убогства, бытовая и национально определенная обрисовка персонажей.

Однако именно здесь особенно бросалась в глаза разностильность манеры исполнителей: ряд актеров играл в психологическом ключе, тогда как сам Люнье-По, создавший центральный образ пастора Санга, придерживался обычного условно театрального символистского стиля.

Театр Творчество дважды — и по-разному — обращался к драматургии Г. Гауптмана. В 1893 году была поставлена пьеса «Одинокие». На сцене царила жуткая полутьма, актеры были похожи друг на друга по одежде и по манере произносить текст. Стараниями Люнье-По и художника Э. Вюйяра на сцене создавалось мистическое настроение, таинственное ожидание трагического исхода, каким и завершалась пьеса Гауптмана. В 1897 году театр ставит сказку-драму Гауптмана «Потонувший колокол». Постановка решалась как феерическое зрелище, но на этот раз стиль спектакля совпал с особенностями пьесы. Сказочная логика драмы как нельзя более соответствовала одной из линий поисков театра. Одновременно прозвучала и дорогая драматур-

гу тема, воспринятая современниками как «драма артиста, изгнанника из вульгарного мира, но также чуждого миру феерическому». Этот спектакль театра Творчество по замыслу в какой-то мере приближался к осуществленной в 1898 году постановке той же пьесы Гауптмана в Московском Художественном театре. К. С. Станиславский также видел в мастере Генрихе художника-бунтаря, «мечтающего о великом, непосильном для человека», гибнущего на пути к тому, «что доступно только высшим существам».

Но особое значение в биографии Люнье-По, его театра и истории символизма на французской сцене имело обращение к драматургии Ибсена. Люнье-По еще в 1892 году поставил в «Кружке школяров» пьесу норвежского драматурга «Женщина с моря». В этом спектакле он старался условной пластикой актеров и лирической напевностью их голосов создать неясную, волнующую атмосферу, стремился превратить реалистические персонажи в символы.

Люнье-По на протяжении десяти лет осуществляет постановку девяти пьес Ибсена, не только периодически возвращаясь к его творчеству, но и по несколько раз обращаясь к одной и той же его драме («Росмерсхольм» — 1893, 1898, 1903, 1904; «Доктор Стокман» — 1893, 1899). Режиссер отнесся к пьесам Ибсена с уважением, стремился верно понять их. Для этого он пользовался консультацией и помощью знатоков скандинавских стран Германа Банга и переводчика драм, писателя графа Прозора. Однако Люнье-По пытался односторонне выделить в произведениях норвежского драматурга обычные для символизма пессимистические настроения, тему одиночества человека, его страданий.

Спектакли решались в привычной театру обобщенно-символической форме, иногда совпадающей с замыслами драматурга, иногда вступающей с ними в противоречие. Оформление отличалось аскетизмом, лишено было местного колорита. Критика справедливо не увидела в героях спектаклей «ничего норвежского». «Росмерсхольм» (1893) и «Кукольный дом» (1903) шли в сукнах; всю обстановку кабинета Сольнеса («Строитель Сольнес», 1894) составляла громадная печь. Современная критика увидела в отсутствии национального колорита обстановки некий «северный туман». Но еще более относилось это удачное определение к игре актеров и к особенностям развития действия.

Еще ставя «Женщину с моря», Люнье-По искал «символическую величавость, двойной язык» слов и поступков персонажей, событий пьесы. К этому стремился он и в других постановках. Так, несмотря на протесты Германа Банга, настаивавшего на необходимости достичь большего динамизма действия и достоверности обстановки в спектакле «Пер Гюнт» (1901), эта темпера-

ментная пьеса, шедшая в сопровождении яркой симфонической музыки Эдварда Грига, превратилась в театре Творчество в замедленное величавое действо. Бесцветные, плаксивые интонации голосов, резкие жесты, искаженные лица дали основание Бангу сказать исполнителям: «Вы остаетесь на сцене актерами, а не становитесь живыми людьми». Сценический стиль исполнения тут явно не совпадал с драматургическим материалом, а пессимистические мотивы усиливались в ущерб идеям пьесы.

Но бывало и так, что сценический язык символов находился в известном соответствии с реалистической символикой пьес Ибсена, не только не подавляя замысла драматурга, но способствуя более яркому его выявлению. И в то же время реалистическое содержание образов драматургии удерживало актеров и режиссеров от абстрактности, наполняло реальным и актуальным смыслом символически обобщенные сценические решения.

Так было в «Строителе Сольнесе», где Люнье-По, исполнивший главную роль, создал образ незаурядного человека, мятущегося, испытывающего упадок духовных сил, но способного доказать даже ценой гибели свою любовь к искусству, право на творчество. Тут были к месту и величавость исполнительского стиля и нагнетание суровости в атмосфере действия. То же произошло с пастором Росмером, в образе которого в спектакле театра была ярко и последовательно раскрыта «грусть воспоминаний, страдание стыда, видение прошлого, отравляющее жизнь». Пастор был словно охвачен и сомнением в смысле жертв, приносимых им на жизненном пути, и неверием в истинность любви к нему Ребекки, тяготился этим чувством. В человеке зримо проявлены были грани характера, наиболее органически складывавшиеся в одно целое; образ приобретал значение символа, выражая в концентрированной форме настроение пьесы, ее идеи.

Таким образом, при встрече с гениальными пьесами Ибсена художественный метод театра Творчество выявил и свою ограниченность и свои возможности. Но что самое главное, впервые театр попробовал себя в постановке пьес с открытой социальной направленностью. Несмотря на характерную стилистическую неточность, обилие обычных пессимистических мотивов одиночества и обреченности, постановки «Доктор Стокман», «Столпы общества» (1896) и «Кукольный дом» пользовались большой популярностью и вызвали много откликов. В частности, во время зарубежных поездок зарубежная консервативная критика очень остро почувствовала общественную направленность этих спектаклей театра и резко отнеслась к ним.

Постановки пьес Ибсена двояко повлияли на путь театра Творчество. Постепенно усиливаются мотивы социальной критики и интерес к общественным темам. С другой стороны,

соприкоснувшись с реалистическими образами драматурга, даже порой подвергая их насильственному переосмысливанию, актеры театра и их руководитель учились реалистической содержательности и достоверным формам раскрытия ее. И пусть Ибсен критически воспринял показанные ему во время гастролей в Норвегии спектакли (в том числе «Бранд», 1895, «Комедия любви», 1897), заявив: «Я изображаю людей я не ищу символов», — знакомство с его пьесами сыграло важную роль в усилении элементов реализма и социальных мотивов в спектаклях театра Творчество.

В репертуаре появились произведения, невозможные при прежних устремлениях Люнье-По, — бытовые пьесы М. де Фарамона, инсценированные диалоги Дидро (1899). Однако Люнье-По продолжает ставить и пьесы, развивающие мистическую тематику, продолжает решать спектакли средствами символистского театра. Но эти постановки теперь лишь частично определяют лицо театра, потому что рядом с ними идут спектакли, при всей их зависимости от прошлого опыта приближающиеся к содержательной реалистической символической, произведения с заметной политической направленностью.

Так, в 1896 году Люнье-По ставит трагифарс Альфреда Жарри «Король Убю», решая спектакль как балаганное зрелище. В этой постановке принципиально нарушались традиционные театральные формы. Занавес демонстративно отсутствовал, затянутая черной материей сцена была соединена с залом, а о месте действия сообщали надписи. Предметы бытовой обстановки играли в спектакле необычную роль: камин в глубине сцены неожиданно распахивался, превращаясь в дверь. Исполнитель роли жадного, скупого и властолюбивого короля Убю, Фирмен Жемье, играл в гротесковом стиле, на лицо его была надета уродливая маска, фигура «украшена» громадным животом. Всадников изображали актеры с картонными головами лошадей, прикрепленными к их груди; целую армию изображал один актер; толпу на сцене представляли голоса из-за кулис; использовались пантомима и гимнастика. Дверь тюрьмы изображалась актером, а замочной скважиной были растопыренные пальцы его руки. Люнье-По пытался найти такое решение гротесковой пьесы Жарри, которое соответствовало бы намерению самого автора раскрыть во внешне совершенно неправдоподобных персонажах и событиях, развивающихся без всякой видимой логики, «культ бессмыслицы», который представляет, по его мнению, буржуазное общество. Король Убю с его фанатической жадностью и жестокостью был персонажем предельно театральным и условным. Но действия деспота короля, несдерживаемые никакими логическими и моральными ограничениями, жизненно неправдоподоб-



Обложка программы спектакля «Король Убю»
А. Жарри, нарисованная автором. Театр Творчество

ные, неожиданно, в предельно концентрированной форме создавали и острокритически разоблачали тот самый нелепый фарс, каким казалось Альфреду Жарри современное общество. Такими были откровенно фарсовые сцены заговора, центром которого являлся Убю, состязание в беге, коварная расправа короля Убю со своими бывшими единомышленниками и, наконец, острогротесковая сцена казни богатых вельмож. Примечательно, что в пьесе Жарри с сочувствием показан был восставший против гнета тирана народ, а сам Убю в финале терпел поражение.

Этот спектакль-насмешка был воспринят критикой как возрождение народного фарсового театра, а центральный образ у современников ассоциировался не только с литературными прототипами, сатирическими образами буржуа,— Трибула Бономэ (героем одноименного романа Вилье де Лилль-Адана), аптекарем Омэ, Буваром и Пекюше (героями произведений Гюстава Флобера), но с политическими деятелями — Наполеоном III и русским царем.

Своеобразно выраженная актуальность пьесы Жарри, неожиданность сценических решений, использовавших гротесковые и нарочито неправдоподобные ситуации, привлекли к себе внимание. По пути Жарри пошел Поль Клодель (1868—1955), в своей аллегорической пьесе «Протей» (1914) обращаясь к «бескорыстной

игре мысли» зрителей. «Король Убю» остался в памяти современников и в репертуаре французского театра.

Спектакль был восстановлен Национальным народным театром в 1963 году. Луи Арагон, с полным основанием сопоставляя «Короля Убю» с известной пьесой Б. Брехта «Карьера Артуро Уи», писал: «Король Убю» в Национальном театре был уже не ученической издевкой и не скандальной историей, заставлявшей кричать: «К черту!» в последние часы минувшего века; под влиянием более поздних внешних обстоятельств, о которых автор не думал, пьеса приобрела звучание реальности, стократно расширившее ее горизонт.

Противоречивые стилевые и идеологические тенденции продолжают сочетаться в деятельности театра Творчество, выражая метания и непоследовательность художественных и общественных воззрений Люнье-По. В 1896 году он ставит «Саломею» Оскара Уайльда. А рядом с ней идет пьеса, написанная сблизившимся с социалистическим движением поэтом Кийяром «Блуждающая», где, хотя и в предельно абстрактной поэтической форме, звучит призыв к восстанию за свободу, против всякого порабощения одних людей другими.

В один год (1898) театр Творчество показал три совершенно разных спектакля: «Ревизор» Н. В. Гоголя в переводе П. Мериме, бытовую пьесу М. де Фарамона «Земельное дворянство» и пьесу Густава ван Зипа «Лестница». «Ревизор» превратился на сцене театра в блестящий водевиль. Образ Хлестакова, созданный Люнье-По, был решен как тонкий психологический этюд и очень полюбился публике. Произведение Фарамона, повествующее о жизни французских крестьян, было поставлено в духе реалистически-содержательной символики, которую требовала сама пьеса. В ней известный психологизм соседствовал с яркой бытописательностью, и каждый характер, каждое событие обладали особой обстоятельностью, значительностью, «величием» (по выражению современной критики). Обобщение, символ здесь порождались особым освещением жизненного материала, поэтической манерой передачи событий пьесы. В «Земельном дворянстве» Люнье-По с успехом выступил в роли старого крестьянина Жан-Пьера. Пьеса ван Зипа «Лестница» показывала «мир политиков и финансистов», средние классы и народ, демонстрировала разврат одних и нищету других; постановка ее решалась как непосредственная бытовая зарисовка.

Самым ярким явлением последних лет существования театра Творчество, как стационарного и регулярно дающего спектакли театрального организма, были постановки трех пьес Романа Роллана: «Аэрт», «Волки» (1898) и «Торжество разума» (1899).



Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя. Театр Творчество. 1898 г.

Самый факт обращения театра Творчество к «Трагедиям верь» и «Драматическим революциям» принципиально важен. С одной стороны, он свидетельствует об амплитуде колебаний взглядов его руководителя. С другой — показывает, какой путь проделал театр за годы своего существования. Начав как наследник мистико-поэтических исканий Художественного театра, пройдя через символистское истолкование пьес Гауптмана и скандинавских драматургов, театр Творчество на этот раз отдает себя в распоряжение будущему теоретику и драматургу народного театра, певцу революции Ромену Роллану. И это не было случайным.

Стремление к героическому репертуару, философски насыщенной драматургии, к встрече с широкой аудиторией одновременно проявилось в постановке театром патриотической, хотя и поэтически абстрактной драмы С.-Ж. де Буэля «Победа» (1898). Сказалось оно и в сценическом решении Люнье-По пьесы В. Шекспира «Мера за меру» (1898), когда режиссер поставил спектакль в помещении Летнего цирка как площадное, народное представление. Эти факты истории театра Творчество и биографии Люнье-По связаны с определенным подъемом политической активности в среде интеллигенции в последние годы столетия, с процессом Дрейфуса, всколыхнувшим всю Францию.

Люнье-По протянул руку помощи тогда еще никому не известному драматургу. Он сумел разглядеть в первых пьесах Ромена

Роллана задатки большого писателя. При работе над спектаклями он проявил обычно свойственную ему энергию и приложил особые старания. Роллан чувствовал в нем друга и с теплыми словами любви и благодарности обратился к нему. Однако, несмотря на особую заботу, которую проявили Люнье-По и Роллан в подборе отдельных исполнителей в этих спектаклях (так Ромен Роллан особо настаивал на исполнении роли Аэрта актрисой Корой Лапарсери), они готовили и выпускали спектакли в спешке, что не могло не отразиться на их художественном уровне.

Актеры театра Творчество и Люнье-По пытались найти в драматургии Роллана материал для создания героического зрелища, выведенного за рамки мелочных бытовых соответствий. Они стремились, как заметил об одном из спектаклей Роллан, придать пьесам «совершенно особое звучание», на высокой ноте патетики говорить со зрительным залом. В свете этих задач понятны причины наибольшего успеха, выпавшего на долю постановки «Аэрт», высоко оцененной автором. Эта драма в силу открытой философичности и умозрительности, вневременной характеристики, допускала и даже требовала условно-поэтического истолкования. Но «Драмы революции» с их исторически точными приметамы эпохи, реалистически вылепленными характерами требовали иного решения.

Пьесы «Волки» и «Торжество разума» заставляли театр коренным образом перестроить существующую в театре Творчество разную манеру игры — от символистской, условно-театральной до натуралистической. Постановка этих драм могла быть осуществлена только актерами единой школы, способными сочетать простоту и достоверность с публицистическим темпераментом и даром поэтического обобщения. Таких актеров в театре Творчество не было; единство манеры в спектаклях если и достигалось, то за счет нарушения правдоподобия.

Недостаток этот усугубился и тем, что Люнье-По в эту пору был поставлен в затруднительные финансовые обстоятельства и вынужден был пользоваться услугами актеров других театров. Роллан, рассказывая о работе над спектаклем «Волки», отмечает, что «никогда еще постановка пьесы не причиняла бедному Люнье столько неприятностей!» Актеры, занятые параллельно в других театрах, опаздывали на выходы. Каждый из них, подобранный по принципу типажа, приносил в спектакль свою манеру игры. Так один актер, игравший королей, заглушал всех громовым голосом. Рядом с ним Люнье-По, исполнявший роль Телье, играл, по словам Роллана, «как священник, монотонно и рассудительно». Все это отразилось и на спектакле в целом: массовые сцены были разработаны плохо, декорации и костюмы — неряшливы.

Но, несмотря на это, на представлении «Волков», по словам Роллана, «к концу первого акта публика была захвачена трагизмом момента», а сам Люнье-По «легко возбуждал энтузиазм зрителей». Это означало, что замысел театра ясен для публики, идеи Роллана волновали ее. Помогало и то, что спектакль был представлен во время второго процесса Золя, связанного с делом Дрейфуса. Как писал Роллан, зрители пользовались случаем «для выражения своих настроений». Публика оттого так остро воспринимала спектакль, не замечая его несовершенств, что искала в событиях и героях волнующие параллели делу Дрейфуса. Во время представления, на котором присутствовали все наиболее известные представители литературы и искусства, политические деятели, в том числе Анатоль Франс и Жорес, разразился грандиозный политический скандал, сопровождавшийся антивоенными и антирелигиозными выкриками: «Долой саблю! Долой христианство!» Атмосфера была накалена. После спектакля «Волки» Люнье-По уволили из газеты «Ля пресс», где он занимался театральной критикой, а Роллан писал ему: «Я приложил много труда для того, чтобы написать для Вас пьесу, которая подняла бы шум вокруг «Творчества». Я рискую в связи с этим моей карьерой профессора, моим университетским заработком, который у меня, вероятно, отнимут!»

Демонстрации; устроенные на представлении пьес Роллана, не были единичными явлениями в деятельности театра Творчество. Аналогичные выступления сопровождали представление специально возобновленного в связи с пятидесятилетием Эмиля Золя «Доктора Стокмана» Ибсена. Люнье-По не случайно выбрал эту пьесу с ее бесстрашным героем, выступившим за правду и справедливость. В его глазах доктор Стокман ассоциировался с самим Золя, мужественным защитником Дрейфуса, обличителем буржуазного правосудия и правящей верхушки Франции. Пьеса была дополнена отдельными репликами, увеличивающими аллюзию, в спектакле приняли участие известные актеры, в массовках были заняты популярные деятели культуры, передовые писатели, художники, интеллигенция. Представление «Доктора Стокмана» вылилось в яркое проявление любви и уважения к Золя, стало осуждением реакционных политических сил.

Несмотря на известный рост популярности театра и его участия в общественной жизни, положение его ухудшалось. У театра не было средств, постоянного здания, система абонементов не обеспечивала его. Усилилась текучесть труппы. От Люнье-По уходят лучшие актеры — Фирмен Жемье и Берта Бади. После демонстраций, связанных с представлением пьес Роллана и Ибсена, резко ухудшились отношения с полицией и властями.

Люнье-По ищет мецената-капиталиста, готовый поступиться дорогой ему свободой ради финансовой обеспеченности дела. Его попытки заканчиваются неудачей, и 21 июня 1899 года, на представлении пьесы Роллана «Торжество разума» он объявляет о том, что театр Творчество закрывается. Но спектакли театра продолжают показывать парижскому зрителю еще в течение тридцати лет. Люнье-По арендовал различные залы Парижа, а в 1920 году смог найти для театра собственное помещение.

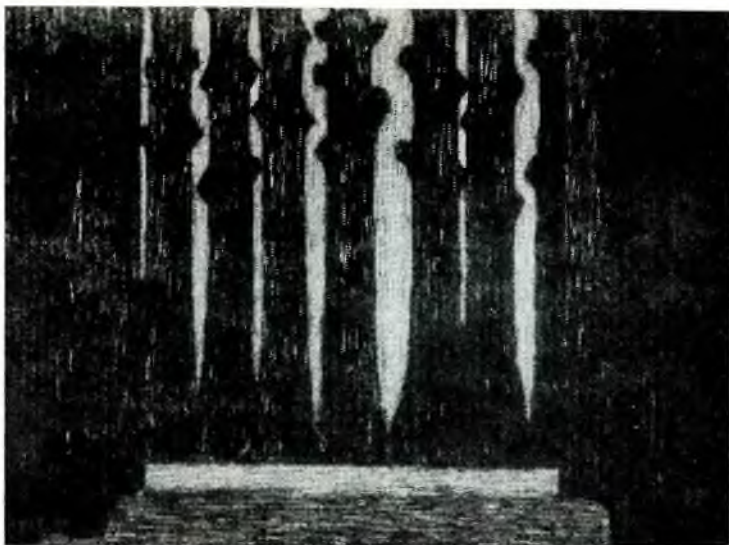
В начале XX века Люнье-По выступает также в качестве импрессарио, организуя гастроли европейских знаменитостей (Элеоноры Дузе, Айседоры Дункан, Сюзанны Депре, Мими Агульа, Эрмете Цаккони, Джованни Грассо) по Европе и Америке. Он использует свои доходы для осуществления постановок новых пьес, для поддержки молодых драматургов, проявляя обычную непоследовательность в выборе пьес.

Задумав постановку героической драмы Э. Верхарна «Зори», повествующей о победоносной социальной революции, обращаясь к проникнутой социалистическими идеями в их утопическом варианте пьесе Жюльена «Оазис» (1903), Люнье-По в то же время с энтузиазмом берется за постановку пьес поэтов-неокатоликов П. Клоделя («Залог», 1911; «Благовещание», 1912) и Ф. Жамма («Заблудшая овца», 1912).

Идейно противоречивый художник, мятущийся в поисках поэтического театра, ищущий спектакль больших форм и приподнятого стиля, Люнье-По обращается к произведениям, взаимно исключаящим друг друга. Он ставит драму Д'Аннунцио «Джонконда» (1905) и в том же году совершает своего рода подвиг — осуществляет постановку революционной по своему духу пьесы Горького «На дне».

Люнье-По рассматривал появление на сцене театра Творчество этой пьесы как принципиально важный шаг. Он пригласил участвовать в спектакле двух знаменитых актрис — Элеонору Дузе и Сюзанну Депре, что не могло не привлечь общественного внимания к спектаклю. Дузе играла роль Василисы, Депре — Наташи. Специальная программа, на обложке которой приводилось русское написание заглавия пьесы и была помещена фотография сцены из спектакля Московского Художественного театра, как бы указывала на образец, взятый французским режиссером в его решении новой постановки театра Творчество.

Разумеется, спектакль был далек от мхатовского. Но попытка ознакомить общественность Франции с драматургией Горького — неотъемлемая заслуга Люнье-По. Она совершена под явным влиянием революционного движения в России и свидетельствовала о внимании Люнье-По к русскому театру и русской драматургии.



«Благовещение» П. Клоделя. Эскиз декораций Ш. Варле.
Театр Творчество. 1912 г.

Французский режиссер был поклонником Станиславского и Художественного театра. В 1906 году он пытался организовать в Париже гастроли Московского Художественного театра. В периодически издаваемом театром журнале «Творчество» (1909—1930) помещались статьи по истории МХАТ и о деятельности Станиславского.

Великий русский режиссер высоко ценил Люнье-По. В 1915 году он отмечал, что знакомство с опытами театра Творчество, как и Художественного театра Поля Фора, принесло ему известную пользу. В 1908 году он писал Люнье-По: «Ото всей души желаю, чтоб Ваша энергия не остывала и, со свойственной Вам настойчивостью и силой, пробивала устаревшие и застывшие традиции...»

В парижской театральной жизни начала XX века интересно еще одно начинание. В 1910 году богач-меценат, любитель и отличный знаток европейской сцены Жак Руше (1862—1957) организует Театр искусств. Этот театр в известном смысле подводит итоги исканиям французских символистов на рубеже века.

Образованный человек, одно время дипломат, литературный деятель, владелец журнала «Ла Гранд ревью», где печатались известные литераторы, в том числе Жюль Ренар, и вышли первые произведения многих писателей, журналистов (Жана Жироду,

Жака Копо), Жак Руше решил популяризировать во Франции опыт новейшей европейской режиссуры. Репертуар театра должен был состоять из современных и классических произведений. Это определило программу театра и особенности его художественной практики.

Свои взгляды Руше излагает в книге «Современное театральное искусство» (1910). Он знакомит французских читателей с практикой и театральными высказываниями европейских режиссеров, рассказывает о спектаклях столь разных по духу художников, как Станиславский, Мейерхольд, Крэг, Рейнгардт, Фукс, Эрлер и Аппиа, комментирует их опыты и заявляет о собственной эстетической программе. Она ясно свидетельствует о том, что Руше выступает наследником основных положений символистской эстетики и стремится осмыслить их, опираясь на эстетические взгляды А. Бергсона и развитую им философию интуитивизма.

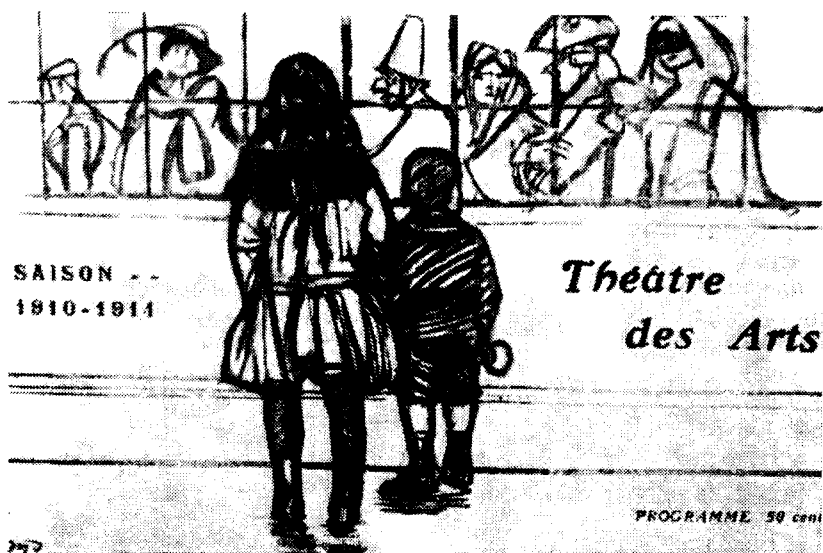
С точки зрения Руше, театр — это особый мир, живущий по законам, только ему присущим. Законы эти сводятся на деле к тем или иным принципам и приемам решения спектакля.

Вслед за Бергсоном основой всякого успешного театрального начинания Руше провозглашает уничтожение принципа натуралистического правдоподобия и иллюзии. Он отказывается от эмпирического воспроизведения жизни и вслед за Гордоном Крэггом провозглашает лозунг: «Не реализм, но стиль!». Поискам выразительного, эстетически совершенного, всякий раз нового сценического стиля и отдает он свою энергию организатора.

Руше чутко реагирует на эксперименты новаторов европейской и русской режиссуры. Он одобряет опыты Фукса по стилизации спектакля под оживший барельеф, разделяет пристрастие Эрлера к экспериментам со светом и декорациями. Стремление найти новые выразительные формы уводит Руше в область чистого, незаинтересованного формотворчества; так он приводит высказывания Рейнгардта о том, что в театре важна лишь «артистическая цель, возвышенная и очищенная».

Его привлекают спектакли московского Театра-студии на Поварской под руководством Мейерхольда и особенно спектакль «Смерть Тентажиля» Метерлинка, где актеры показали «мистическое волнение и трагическое величие», свойственное, с его точки зрения, героям бельгийского поэта. Восторженно отзывается Руше о постановке Станиславского «Синяя птица» Метерлинка, о декорациях художника Егорова. Однако он упрекает великого режиссера в известной приверженности традициям.

Желание испробовать «магическую силу» театрального зрелища на материале разных пьес привело к эклектичности репертуара Театра искусств. Сфера деятельности его, несмотря



Обложка программы Театра искусств. Сезон 1910/11 г.

на короткий срок существования (1910—1913), была весьма широка. Первые два сезона на сцене театра преобладали постановки драматических произведений, но шли и музыкальные спектакли. Затем в основном показывали балеты и оперы.

Современные пьесы соседствовали на сцене театра с реставрацией старинных произведений: в одном спектакле (1910) могли идти символистская драма «Карнавал детей» де Буэлье и комедия-балет Мольера — Люлли «Сицилиец, или Любовь-живописец». Предугадать неожиданные повороты репертуарной политики Руше было совершенно невозможно — тонкая, психологическая, окрашенная иронией комедия Мюссе «Фантазио» (1911) не исключала появления в Театре искусств «деревенской трагедии» Геббеля «Мария Магдалина» (1912).

Драматические спектакли сменяются музыкальными постановками. Ставят балеты и оперы композиторов прошлых веков, образуя особый цикл «старинных спектаклей»: балеты Рамо, отрывки из оперы Генделя, акт оперы Моцарта, комическая опера Монсиньи, оперетта Оффенбаха. Одновременно звучит и музыка современных композиторов — Равеля («Моя матушка Гусыня», 1912), Форэ (балет «Долли», 1913), Шмидта (балет «Скарамуш», 1912).

Преимущественное внимание в деятельности театра уделялось пластической выразительности спектаклей, разработке сцениче-



«Торговец страстями» М. Магра. Эскиз декораций Делава. Театр искусств. 1911 г.

ского ритма, использованию отдельных особенностей театра прошлого и новаций современной сцены. Вслед за ранними символистами, универсальным принципом постановки спектаклей Руше считает стилизацию, которую понимает, как передачу современного восприятия того или иного сценического стиля прошлого. В связи с этим громадное значение приобретает театральный художник. Руше хочет «оживить мизансцену», связав ее с видением искусства, свойственным современной живописи.

Он привлекает к работе талантливых живописцев Максима Детома, Жака Дреза, Рене Пио, Франсиска Жордана, Дюнойе де Сегоньяка и других. Ценой громадных трат на оформление (чего не могли себе позволить ни Фор, ни Люнье-По, постоянно испытывавшие финансовые затруднения) Руше добивается создания «синтетического зрелища» по типу представлений, к которым стремились ранние символисты. Художники осуществляют пластическое и колористическое единство костюмов и декораций, подчас приближая обстановку, пейзажи, живописные группы к рисунку восточного ковра, греческой вазы, персидских миниатюр, японских гравюр. В свою очередь режиссеры добивались от актеров соответствующей замыслу художников пластики.

Руше предъявлял к сотрудничавшим с ним художникам лишь одно требование, отвечавшее запросам парижской интеллигенции,

которая составляла большинство зрителей театра, — совершенство мастерства. «Мизансцена может быть реалистической, фантастической, символической или синтетической, построенной на пластике и на живописи. Мы требуем для режиссера полной свободы, лишь бы средства, употребляемые им, были художественными».

Спектакли, резко отличающиеся друг от друга, но во многом расширяющие арсенал театральной выразительности, демонстрировали разнообразие индивидуальностей, темпераментов и пристрастий их создателей. Так, Дусе оформил «Битву» Дюамеля (1913), передав натуралистические подробности обстановки. Детома стилизовал декорации балета Куперена «Домино» (1911) в духе настенной усадебной живописи Возрождения. Пуантиллист Дреза использовал при оформлении «Персидских ночей» (1911) пестроту иранских миниатюр. Герэн старался поразить сочетанием роскошных драпировок, костюмов, редкостных цветов. Используя опыт русских живописцев, известных по оперным и балетным спектаклям «Русских сезонов» (1909—1912) в Париже, художница Ллойд стилизует декорации к балету «Долли» под детский рисунок, а Андре использует в своих эскизах и декорациях колорит картин Фрагонара.

Большие материальные возможности позволили собрать в Театре искусств замечательные художественные силы. Здесь начали свой путь Луи Жуве и Шарль Дюллен, ставшие впоследствии первоклассными актерами. Эклектизм общей программы, столкновение противоречивых тенденций не подавили оригинальности творческих индивидуальностей актеров, художников, режиссеров. Практика театра была шире программы его основателя.

Следует отметить постановки парадоксальных комедий Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен» и «Никогда нельзя сказать» (1912), пользовавшихся успехом у публики. С огромным интересом была встречена инсценировка романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1911), сделанная Жаком Копо и Жаном Круе. Примечательно, что особенно выделялся в этом спектакле, поставленном в традициях реалистического психологизма режиссером Дюреком, молодой актер Дюллен, остро сыгравший роль Смердякова.

Ценным нововведением театра было тесное сотрудничество художника, автора и режиссера на всем протяжении работы над спектаклем. Нельзя сказать, чтобы интерес к декорационному оформлению всегда был для художников Театра искусств самоцелью, а драматическое произведение — лишь поводом для демонстрации живописи. Иногда они стремились к сценическому оформлению, наиболее точно и полно раскрывающему идею произведения. Поэтому рядом со спектаклями, превратившимися в вы-



Сцена из спектакля «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому. Иван — А. Дюрек, Смердяков — Ш. Дюллен. Театр искусств. 1911 г.

ставку живописи талантливых мастеров, на сцене Театра искусств шли постановки, отличавшиеся истинной содержательностью и драматизмом живописных находок. Такой была постановка «Братьев Карамазовых», где художник Детома скупыми средствами достигал необычайной выразительности трагического звучания всего спектакля. Теми же чертами отличалась его работа по оформлению спектакля «Карнавал детей», в котором обобщенность декорации, отсутствие мелочей быта, строгость, продуманность в подборе цветов костюмов персонажей и элементов декораций создавали впечатление «нищеты» и «великого горя», полностью соответствующие событиям пьесы С.-Ж. де Буэлье.

Эклектичность деятельности Театра искусств и программа его основателя были симптоматичны для атмосферы, в которой развивался французский театр кануна первой мировой войны. Однако необходимо отметить, что Руше принципиально стремился противопоставить творческий характер своего предприятия атмосфере упадка, компромисса и расчета, царившей в парижских театрах. В мае 1913 года Руше вместе с Шевийаром назначают директором и художественным руководителем парижского театра Гранд Опера. Это событие приветствовал А. В. Луначарский. Находясь во главе Гранд Опера в течение тридцати лет,



«Карнавал детей» С.-Ж. де Буэлье. Эскиз декораций
М. Детома. Театр искусств. 1910 г

Руше осуществил там семьдесят семь оперных и восемьдесят четыре балетные постановки (из них сто тридцать — на основе новых произведений) и способствовал развитию французского музыкального театра.

В Театре искусств закладывались основы следующего периода развития французской режиссуры. Здесь обобщался опыт предшествовавших театральных начинаний. К числу достижений Театра искусств следует, в частности, отнести разработку принципов условного оформления сцены, поэтического красочного спектакля, использование художественных стилей прошлого, работу с декоратором. «Вся современная декорация берет начало здесь», — впоследствии писал известный французский режиссер Гастон Бати.

С Театром искусств связаны первые шаги в искусстве скромного служащего «Галереи Жоржа Пети» Жака Копо, в будущем крупнейшего режиссера-реформатора. Именно Копо суждено было предпринять следующую попытку оживить французскую сцену — организовать Театр Старой голубятни. Театр Старой голубятни (1913—1924) соединяет довоенный французский театр со сценическим искусством между двумя мировыми войнами. Используя опыт своих предшественников, в том числе восприняв уроки сгудийных театров Парижа конца XIX —

начала XX века, Копо, однако, пошел своим путем к реформе современной ему сцены и внес огромный вклад в формирование сегодняшнего французского театра. Его эстетическая программа, так же как и практика Старой голубятни, тяготеет к послевоенному театру и определяет будущий опыт режиссеров — участников знаменитого Картеля, созданного в 1926 году Луи Жуве, Шарлем Дюлленом, Жоржем Питоевым и Гастоном Бати.

В Старой голубятне, а затем в театрах Картеля опыт символистов был критически осмыслен с позиций ясного рационализма. В творчестве Жака Копо поэтическое видение жизни и яркая театральность стиля, свойственная художникам-символистам, соединились со следованием высокой литературной традиции, стремлением к эстетически завершенным, предельно осмысленным решениям. Эстетику Старой голубятни, основанную на принципе абсолютной гармонии, прозванную за ее строгость и аскетизм «янгсенистской», определили, с одной стороны, необычайно высокие литературные ка-



Жак Копо

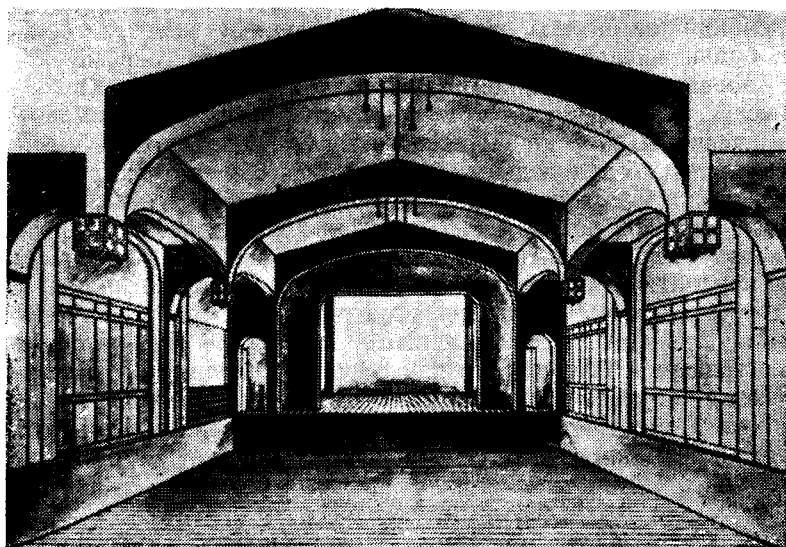
чества избираемой Копо драматургии и несколько абстрактный гуманизм ее истолкования, с другой — психологическое по существу и театральное по форме искусство актеров. Их воспитанию в Старой голубятне уделялось, в отличие от студийных театров, огромное внимание. Особенности искусства будущего Картеля зрели на сцене Старой голубятни в постановках классической драматургии Шекспира, Гейвуда, Мольера, Мериме. В театре ставились произведения Роже-Мартен дю Гара, Шлюмберже, Вильдрака, Геона — крупных мастеров современной литературы. Художники Старой голубятни, обращаясь к современной драме, способствовали развитию национального театра, сближению его с жизнью. В дальнейшем эта связь крепла в долголетнем творческом союзе руководителей



Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира
Сэр Тоби — Р. Буке, Эндрю Эгъючик — Л. Жуве,
Мальволио — Ж. Копо. Театр Старой голубятни. 1914 г.

Картеля с видными французскими драматургами. Дюллен поставил многие пьесы Армана Салакру, Жуве ставил драматургию Жюля Ромена, Марселя Ашара и Жана Жироду.

Стиль искусства Старой голубятни как бы синтезировал приемы условного театра символистов и новейшие поиски психологического театра. Копо, а следом за ним его ученики, возвели в принцип максимальную скупость декорационного убранства сцены и одновременно предоставили полную свободу поэтическому воображению художника в разработке красочных эскизов костюмов, световой партитуры спектакля. Эта традиция получила необычайный расцвет в творчестве ведущего режиссера современной Франции Жана Вилара в пору его деятельности в Национальном Народном театре. Отказ от бытового правдоподобия обстановки и расчет на активность фантазии зрителя при восприятии им условного оформления не мешал искусству актеров Старой голубятни развиваться в русле психологического театра. Копо, считавший себя учеником Крэга и Аппиа в режиссуре и в разработке изобразительной стороны спектакля, называл своим учителем Станиславского, когда речь заходила о мастерстве актера. На сцене Старой голубятни словно бы вновь родилось совершенное, психологически наполненное, человеческое искусство француз-



Зрительный зал Театра Старой голубятни

ских мастеров сцены XIX века, почти забытое художниками-символистами. Но оно проявилось в новом качестве, в невиданных прежде остроте решений и глубине переживаний, в расширении творческих возможностей исполнителя, основой искусства которого становится перевоплощение. В Старой голубятне начали выковываться черты современного актерского стиля французского театра, в котором интеллектуальность все теснее переплетается с эмоциональностью, а отточенность формы определяется глубиной замысла.

По-студийному беззаветное увлечение искусством Станиславского и его открытиями способствовало тому, что Шарль Дюллен, Луи Жуве, Валентина Тесье, Сюзанна Бинг выросли в первоклассных актеров, а Старая голубятня превратилась в подлинную школу драматических актеров нескольких поколений. Дюллен и Жуве учились у Копо и в свою очередь стали воспитателями Жана Вилара, Жана Маре, Жана-Луи Барро, Андре Барсака и многих других современных французских актеров и режиссеров. В их творчестве и продолжают жить традиции Старой голубятни, театра, впитавшего достижения своих предшественников и современников, вобравшего в себя лучшее из их сложного и противоречивого опыта. Копо, мысленно возвращаясь в последние годы жизни к детищу своей молодости, заметил, что для последующих поколений мастеров французской сцены «этот

маленький театрик был лабораторией техники, консерваторией, где брали начало наиболее благороднейшие традиции сцены».

Творчество художников Старой голубятни, а затем и Картеля, донесло до современности то лучшее, что было заложено практикой студийных театров Парижа конца XIX — начала XX века, послужило соединительным звеном настоящего с прошлым.

Театральный символизм в чистом виде исчерпал себя к началу первой мировой войны. Опыт студийных символистских театров Парижа был воспринят и кардинально переработан реформатором французской сцены, воспитавшим следующее поколение художников французского театра. Но без анализа явлений этого весьма сложного, противоречивого, кое в чем плодотворного, а во многом и бесплодного для развития французского театра и сцены периода невозможно понять исторический процесс движения сценического искусства и многие черты театра сегодняшней Франции.

ДВИЖЕНИЕ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ

«Искусство стало добычей эгоизма и анархии. Небольшое число лиц сделало его своей привилегией и отстранило от него народ. Наиболее многочисленная и жизненная часть нации не находит больше своего выражения в искусстве. Искусство существует только для пресыщенных... Для спасения искусства необходимо открыть ему двери в жизнь. Нужно, чтобы все люди были к нему допущены. Нужно дать, наконец, голос народам... Соединим наши силы... Призовем всех к Народному театру...». Этот страстный призыв появился на страницах одного из номеров парижского журнала «Ревю д'ар драматик» за 1899 год. Он принадлежал перу Ромена Роллана, но под ним с полным правом могли подписаться многие его современники, передовые деятели искусства Европы конца XIX века. Роллан выразил мечту прогрессивных художников своего времени об искусстве, поставившем себя на службу народу, о театре, «который должен разделять хлеб народа, его тревоги, его надежды и его борьбу».

Проблема создания театра для народа становится на рубеже столетий одной из центральных в жизни европейского театра.

Буржуазное искусство вступило в полосу длительного кризиса — идейного и художественного. Выход из него прогрессивные художники видели в обращении к народу и социализму. Важнейшая черта европейского театра на рубеже столетий заключается в том, что наиболее выдающиеся и свободно мыслящие его художники связывают свои идеалы уже не с буржуазией, а с народом. Выражением этого стал бурный процесс организации

народных театров, происходивший по всей Европе в 1890—1900-е годы.

В Германии и в Австрии в начале 1890-х годов в рабочей среде стихийно возникают любительские театральные кружки. Затем организуются профессиональные театры, предназначенные для рабочего зрителя: Народный театр в Австрии (1889), Свободная народная сцена в Германии (1890), Народный дом в Бельгии (начало 1890-х годов).

В основе движения за создание народного театра во Франции лежали общественные события огромной важности. Парижская коммуна со всей очевидностью показала, что «после троицына дня 1871 г. не может уже быть ни мира, ни перемирия между французскими рабочими и присвоителями продукта их труда»¹.

К началу 1890-х годов рабочее движение во Франции становится особенно мощным. Оно заставляет трезвейших представителей буржуазии признать, что самый главный факт в политической жизни времени,— это готовящаяся революция, это организация четвертого сословия. Во Франции, как и по всей Европе, идет распространение социалистических идей. Этому немало способствует чрезвычайно напряженная общественная жизнь страны конца XIX — начала XX века. В результате провала антиреспубликанского заговора генерала Буланже, панамской аферы, скандального процесса Дрейфуса, поставившего Францию на грань гражданской войны, сознание широких кругов французского общества, пережив великий кризис, малопомалу вырвалось из когтей реакции.

Социалистические идеи, а вместе с ними и мысль о преобразовании общества все прочнее внедряются в сознание передовой творческой интеллигенции. Уже в 1891 году П. Лафарг, Ж. Гед, Э. Вайян в манифесте социалистического искусства выдвинули идею «возрождение искусства через социализм». Она была подхвачена демократической интеллигенцией.

Все движение народных театров во Франции проходит под знаком обновления театрального искусства, поиска новой драматургии и новых сценических средств, под знаком поиска новых принципов организации театра. Но при этом оно распадается на два во многом противостоящие направления. С одной стороны, по всей Франции организуются сельские любительские театры, с другой — в Париже, в пролетарских районах, рождаются так называемые «театры кварталов» — общедоступные театры, определенно тяготеющие к профессионализму.

Движение сельских театров шло в русле театральных мечтаний историка Мишле. Их создатели исходили в своей деятельности

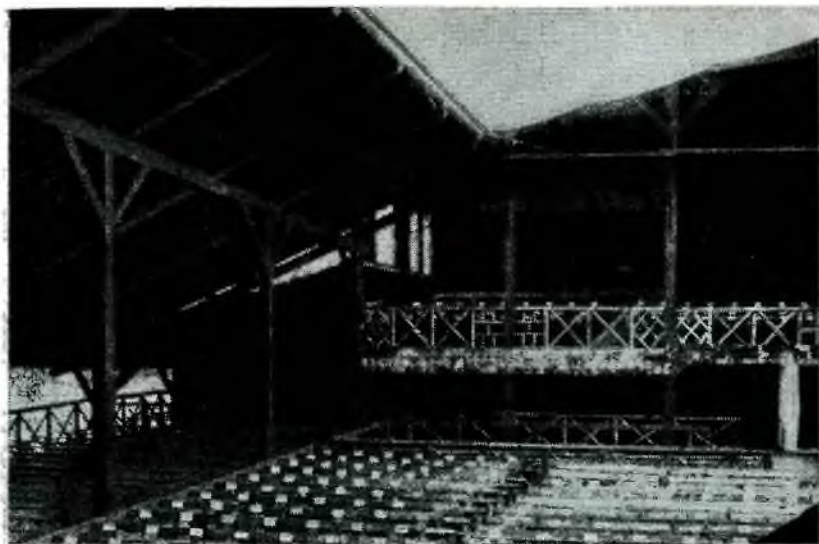
¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 17, стр. 365.

из совершенно справедливых заключений, что буржуазное искусство все менее понятно народу, не отвечает его запросам и что только народ в силах принести расцвет театру. Но этим положениям они придали узкопатриархальный смысл. Под отказом от буржуазного искусства они понимали отход от всякой связи с современностью, с современной драмой, а заодно — и с классической трагедией. Обновление театра они мыслили как обращение к старинным театральным формам средневековья или народным обрядам.

Сельские театры реставрировали оригинальные средневековые мистерии. Так, в Бретани Легоффик и Лебраз поставили в 1898 году «Страсти господ нашего, Иисуса» и мистерию XVI века о святой Геновеве. В Бретани же в местечке Орэ на сцене Народного театра св. Анны шли инсценированные жизнеописания местных святых, сочиненные местным духовенством. Религиозная тематика, рассчитанная на суеверие самых отсталых слоев сельского населения, переплеталась в репертуаре сельских народных театров с фантастикой народных поверий, фольклорными мотивами. Представления Альпийского театра в Гренобле, созданного в 1900-х годах Эмилем Ру-Парассак, строились как обрядовые игры, насыщались песнями, танцами фольклорного характера. В соответствии с идеями Мишле, сельские театры широко обращались к историческим легендам, связанным с историей христианства во Франции, местными повериями. Так Пьер Кийар ставил в Пуату в конце 1890-х годов пьесы собственного сочинения о принятии франками христианства.

Примерно в тех же границах протекала деятельность двух крупнейших сельских театров Франции — Мориса Поттешера в Бюссане, на границе Эльзаса и Лотарингии, и Рене Моракса во Французской Швейцарии.

На сцене Народного театра в Бюссане, представлявшей собой сценическую площадку, построенную на краю луга подле склона горы, на которой рисованные декорации дополнялись видом естественных лесистых склонов Вогезских гор, служивших как бы фоном спектакля, ставились почти исключительно пьесы руководителя театра. Поттешер был плодовитым драматургом и некоторые его пьесы впоследствии проложили себе дорогу на сцену театра Французской Комедии. Но его произведения, написанные специально для Народного театра, отличались прямолинейностью и примитивностью замысла, схематизмом и абстрактностью характеров. Поттешер создавал пьесы разных жанров. В сочиненной им притче «Дьявол-виноторговец» (1895), чем-то отдаленно перекликающейся с пьесой Л. Н. Толстого «Первый винокур», и в легенде «Мертвый город» (1896), исценировавшей старинное вогезское предание, торжествовала логика сказки; зритель попа-



Зрительный зал Народного театра в Бюссане

дал в мир вымышленный, далекий от действительности. В «народных драмах» Поттешера, таких, как деревенская трагедия «Наследство» (1900) или комедия о сельских нравах «Это — ветер» (1901), властвовали мелодраматизм или примитивная фарсовость. Прямолинейно понятая доходчивость, ориентация на заведомо низкий уровень сознания зрителей, их необразованность вели к назидательному морализаторству, наглядному противопоставлению добра и зла, свойственному почти всем пьесам Поттешера.

Сельские театры не случайно тяготели к жанру моралите. Их создатели мечтали нести просвещение крестьянской массе, но облекли свои этические уроки в форму откровенной моральной проповеди в духе библейских заповедей. Они не преодолели покровительственного отношения к народу, отнеслись к нему, как к «большому ребенку». Все это понижало уровень искусства сельских театров.

На сцене Театра Жора, созданного драматургом Рене Мораксом в Мезьере близ Лозанны (1908), также шли пьесы, принадлежащие почти исключительно перу основателя театра. Моракс придал своему театру музыкальный уклон — инсценировал местные легенды, насыщал представления музыкой, хорами, мелодекламацией. Наиболее известная постановка Театра Жора «Ночь под постный день» (1912) рассказывала мистическую легенду о том, как в определенную ночь в горах души грешников

Сцена из спектакля «Страсти Жанны д'Арк» М. Поттешера.
Народный театр в Бюссане

поджидают пастухов, чтобы те сняли тяготеющее над грешниками проклятие. Встреча с призраками несла гибель путникам, неспособным разгадать «вечную тайну» гор.

Поттешер и Моракс отдали дань и классике. Правда, в этом им пришлось подчиниться своим «непросвещенным» зрителям, которые настоятельно просили расширить круг авторов сельских театров. Но и здесь они проявили неверие в народ. Поттешер переводил (1892, 1902) «Лекарь поневоле» Мольера и «Макбета» Шекспира на верхнемозельское наречие, откровенно заявляя при этом, что совсем «необязательно всем проникать в глубину мысли» поэтов; он предлагал своим зрителям, по существу, не саму классику, а упрощенную ее адаптацию. Моракс же, у которого была особая склонность к фантастике, решал (1911) героическую трагедию Глюка «Орфей» как эффектное, но темное по смыслу мистическое зрелище. Во всем этом сказывалось стремление организаторов сельских театров, как об этом в одной из своих статей писал Поттешер, отвлечь зрителей от правды жизни, от «голового реализма», увлечь их «новым царством» мечты. Вслед за Мишле Поттешер и Моракс пытались своим искусством «вылечивать внутреннее раздражение», столь естественное у эксплуатируемой крестьянской массы.

Сторонники сельских театров мечтали о создании общеземельского народного театра, но, по сути дела, искусство народных

театров во французских деревнях замыкалось в узкий круг местных интересов, а их деятельность носила благотворительный характер. Искусство театра здесь опускалось до «уровня умственного понимания публики», как писал об этом в своей книге «Народный театр» (1899) Поттешер.

Провинциализм и ложное народничество сказались и в том, что сельские театры были самодеятельными. В любительстве их основатели видели лекарство против скверны буржуазного коммерческого театра. Оно имело для них принципиальный характер. Поттешер с гордостью говорил, что на сцене его театра анонимно выступают «хозяин завода и его рабочие, преподаватель и его ученики». Классовый мир, сближение социальных слоев было для него желанной целью. Отметим, что ориентация на актеров-любителей не мешала сельским театрам быть в курсе новейших откровений символизма (мистические постановки Моракса) и широко использовать опыт натуралистов (Поттешер был связан с Антуаном и перенял многие характерные черты его постановочного искусства).

«Терпимость и любовь» — вот что проповедовали наперекор суровой реальности сельские театры. Они стремились «объединить людей в общем чувстве», уничтожить «вражду», вопреки развитию истории. Моракс хотел «приобщить народ к восторгам чистого искусства». Поттешер последовательно осуществлял в своей деятельности принцип «свободы от всякой политической формулы». Обратившись к эпохе Великой французской буржуазной революции, он превратил свою пьесу «Свобода» (1898) в серию картин местных нравов, снабженных моральными наставлениями. Показательно, что в сельских театрах, заявлявших о своей ориентации на вкусы народного зрителя, публика была самая пестрая — большую часть ее составляли местная буржуазия, заезжие туристы, столичные любители театра, люди, охочие до сенсаций.

Сельские театры, число которых достигло к 1912 году тридцати, внесли определенный вклад в строительство народного театра Франции. Недаром Ромен Роллан посвятил свою книгу «Народный театр» Морису Поттешеру, с которым был связан узами дружбы. Их деятельность выразила всеобщее недовольство парижскими театрами и стихийное стремление к демократизации искусства. Объективно сельские народные театры развенчали патриархальные идеи Мишле, утопическую программу «эстетического народничества». Они показали, что народный театр не может находиться вне жизни общества, быть безразличным к политике.

В иных условиях и в ином направлении шло развитие парижских «театров кварталов». Их рождение не было результатом одно-

сторонней инициативы демократически настроенной художественной интеллигенции. В создании народных театров активное участие приняли парижские рабочие, стремившиеся получить доступ к лучшим произведениям современной французской драматургии, к сокровищам национальной классики. Участие пролетариата в движении и позволило достигнуть ему плодотворных результатов.

Создание народных театров в Париже проходило в обстановке ожесточенной борьбы: театры кварталов подверглись сильнейшему нажиму со стороны консервативных буржуазных кругов и правительства. Буржуазия пыталась отстранить пролетариат и демократическую интеллигенцию от участия в движении, ввести, по словам Р. Роллана, «волну народного искусства в русло государственных интересов». С этой целью было создано филантропическое общество «Тридцать лет театра», задачей которого стала организация концертов кафешантанного типа и классических утренников силами актеров субсидируемых театров в пролетарских районах Парижа. «Буржуазное искусство стало время от времени спускаться в предместья в поисках народа» — вот точная характеристика, данная этому начинанию Ролланом. Демократы прозвали общество «Тридцать лет театра» и другие аналогичные организации, скорее вводившие в заблуждение, чем приобщавшие народ к театральному искусству (народному зрителю не по средствам была и высокая цена билетов), «официальной пародией на народный театр».

Но большинство народных театров организовывалось по инициативе снизу. В 1897 году при редакции прогрессивного журнала организуется Гражданский театр Луи Люме; в 1898 году при Народном университете Сент-Антуанского предместья Анри Даржелъ создает на основе любительского кружка театральную группу под названием «Кооперация идей». В начале 1900-х годов народные театры возникают в Бельвиле, Клиши, Менильмонтане и других районах Парижа. С первых своих шагов театры кварталов связаны с демократическим движением и разделяют его судьбу.

Народные театры работали в неодинаковых условиях. Одни, как, например, «Кооперация идей», выступают в маленьких театральных залах; спектакли других, таких, как Народный театр в Бельвиле, собирают свыше тысячи зрителей. В районах с пролетарским населением театр привлекает в основном рабочую публику (театр Э. Берни), в районах зажиточных — мелкобуржуазную (театр в Клиши). Но всем театрам кварталов были свойственны общие черты.

Репертуар народных театров Парижа отличался необычайной широтой и разнообразием. В отличие от сельских театров они

обратились к национальной классике, справедливо считая ее полезной, интересной и доступной народному зрителю. Но одновременно на сценах народных театров рядом с героическими трагедиями Корнеля, Расина, комедиями Мольера и Бомарше шли драмы Сарду и Ожье, великосветские комедии-пустячки Порто-Риша и Бернара. Роллан характеризовал эту «необычайно сумбурную пестроту пьес всевозможных жанров и разнообразнейших авторов» как опасный и «беспринципный эклектизм». Однако такое положение было вынужденным, ибо театральные начинания пролетарских районов Парижа были слабо поддержаны драматургами.

На сценах театров кварталов рядом с классическими пьесами шли инсценировки произведений Гонкуров, Золя, Мопассана — народные театры смело обратились к лучшему в искусстве натурализма. Возвышенная героиня классики дополнялась в творчестве народных театров Парижа острой критической направленностью «Ткачей» Гауптмана, «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, инсценировки «Пышки» Мопассана. Эти две тенденции были продолжены и в произведениях, написанных специально для народных театров, — в героических «Драмах революции» Ромена Роллана, в обличительной драматургии Жана Гюга и Анри Февра.

Включение в репертуар народных театров современных пьес, подобных драмам Роллана и социально-обличительной драматургии, соответствовало намерению их создателей не только «давать отдых рабочим зрителям», но и «будить энергию, пробуждать мысль, учить видеть мир и судить о нем». Именно за это стремление на прогрессивные народные театры нападали не только официальные лица, но и крупнейший представитель движения сельских народных театров Морис Поттешер. Он выступил против создания народного театра в городе, критиковал театры кварталов за постановку пьес, подобных драме Ж. Гюга «Стачка» (театр Монсе), ибо воочию увидел, как народный театр неминуемо «становится орудием партии», начинает принимать участие в политической борьбе. Учить зрителей судить о мире — значит превращать театр в школу стачек (так отзывалась о деятельности театров кварталов газета «Эко дю Пари»). Политические спектакли, которые театры кварталов создавали в моменты творческих взлетов, запрещались цензурой из политических соображений: так пьеса А. Февра «В беде», поставленная Гражданским театром, была запрещена под предлогом, что она призывает к ниспровержению существующего строя.

На сценах театров кварталов наметился очень важный для судьбы народного театра процесс объединения национальной классики и современной драмы, оптимистической героини с со-

циальной критикой. Их творчество впервые в искусстве буржуазного времени выразило стремление обогатить классический гуманизм политическим содержанием, связать задачи просвещения народного зрителя с социальным развитием времени, с борьбой пролетариата за освобождение, поставить театр на службу политическому воспитанию масс. Не случайно театры кварталов в отдельных случаях прямо связали свою работу с пролетарским движением, практическими потребностями борьбы пролетариата, отдавая выручку со своих спектаклей бастующим рабочим.

Народные театры Парижа работали в стесненных экономических условиях. Однако они смело привлекали к себе пролетарского зрителя и нашли немало новых форм работы с ним. Восприняв от Антуана систему абонементов, театры кварталов придали ей демократический характер. Они ввели абонементы на премьеры сезона, организовали их продажу в рассрочку, учредили коллективную подписку на билеты через посредство рабочих союзов, просветительных обществ и народных университетов. Театры кварталов уменьшили плату за услуги капельдинерам, снизили стоимость билетов, распространяли бесплатные билеты среди беднейшей части зрителей. Театры кварталов устраивали утренники, программа которых состояла из произведений видных ораторов современности, деятелей искусства, в их числе Жана Жореса, Эжена Мореля, устраивали бесплатные поэтические чтения, размещали в фойе выставки картин, фотографий, скульптуры, организовывали народные балы. Театры кварталов постепенно превращались в дома народной культуры с широкой разнообразной просветительной программой, и это явилось ярким свидетельством подлинного демократизма их деятельности.

Отличительной чертой театров кварталов было то, что они не замыкались в узкий круг местных задач. Их руководители планировали гастроли в рабочие центры, охваченные социалистическим движением, хотели установить контакт с провинциальными народными театрами. Они сознавали, что узость противопоставлена народному искусству, и в расширении своих творческих связей видели путь к созданию национального народного театра.

Опыт народных театров Франции был обобщен Эженом Морелем в его «Проекте народных театров» (1903), названном Ролланом «наиболее оригинальным исследованием по вопросам технического и практического оборудования нового Народного театра». Особого внимания заслуживает идея Мореля об отпочковании новых театров для народа от уже существующих и создании в ре-

зультате этого единой сети народных театров по всей Франции. Морель выдвигает также необычайно прогрессивное требование приравнять народные театры к библиотекам, музеям и другим учреждениям народного просвещения, и не облагать их налогами. Морель понимал, что народному театру придется защищать свою свободу от посягательств государства и частных предпринимателей. Он предлагает отказаться от финансовой помощи государства и богатых меценатов и отстаивает принцип самокупаемости, обеспечивавший народному театру максимальную независимость.

Конец XIX и начало XX века были ознаменованы еще одним начинанием, объективно не имеющим с народным театром точек соприкосновения, но поставленным Роменом Ролланом в его книге «Народный театр» в ряд других опытов демократического театрального искусства. Речь идет об организации спектаклей на развалинах античных театров Нима, Безье, Оранжа, своеобразных фестивалей, открывших театральную форму, которой было суждено сыграть в дальнейшем важную роль в истории демократического театра Франции. Однако проводимые силами актеров субсидируемых парижских театров, вдохновляемые символистами, эти опыты, в которых первое место отводилось мистико-религиозной драматургии Пеладана и Мореса, сами по себе не оставили следа в истории демократического французского театра.

Первое десятилетие XX века оставалось временем расцвета народных театров Парижа. Театры кварталов сохраняют демократическую аудиторию и революционный дух. В. И. Ленин, живший в 1909—1912 годах в Париже, любил «ходить в театр на окраины города, наблюдать рабочую толпу», живую, непосредственную, жизнерадостную, собравшуюся посмотреть пьесу или послушать шансонье окраин Монтегюса, в чьих песнях, как писала Н. К. Крупская в своих «Воспоминаниях о Ленине», «была какая-то смесь мелкобуржуазной сентиментальности с подлинной революционностью»¹.

Но накануне первой мировой войны театры кварталов попадают в тиски капиталистической эксплуатации, приобретают коммерческий характер. Их искусство тонет в потоке националистической пропаганды, милитаризма, теряет демократическую направленность. Частично народные театры Парижа закрываются, частично попадают в руки реакции и занимаются постановкой бульварных мелодрам или урапатриотических пьес, проникнутых ярым шовинизмом. Меняется и состав их публики, ставший теперь, по утверждению А. В. Луначарского, «на де-

¹ «Ленин о культуре и искусстве», М., 1956, стр. 503.

вяносто девять процентов насквозь буржуазной». Объективное развитие предвоенной жизни приводит демократический театр пролетарских районов Парижа к кризису, из которого он не выходит и в послевоенное время. По свидетельству Луначарского, театры кварталов превращаются к 1920-м годам в «учреждения... мелодраматического и кафешантанного типа, которые угощают мелкий люд жалким подражанием буржуазной безвкусице». Сельские же театры продолжают существовать и в годы войны — общественные катастрофы и революционные потрясения не касаются узкопатриархальной их деятельности.

Ограниченность движения народных театров во Франции была predetermined несколькими обстоятельствами. Хотя на сценах театров кварталов и выступали отдельные актеры, ставшие в будущем гордостью национального театра, такие, как Луи Жуве (театр «Кооперация идей») и Шарль Дюллен (театр в Бельвиле), народные театры Парижа, не говоря уже о сельских народных театрах, были любительскими. Слабость движения происходила и из разрозненности отдельных опытов, отсутствия между ними связи и взаимной поддержки. Губительным для судьбы народного театра на рубеже столетий оказалось и проникновение в пролетарскую массу буржуазных идей и среди них — взгляда на народный театр, как на искусство второго сорта, филантропическое и потому ущербное. Народный театр не был поддержан широкими массами пролетариата на том этапе пролетарского движения.

Одна из причин, ограничивших результаты движения, заключалась в том, что движение народных театров не было поддержано современной драматургией. Лишь один крупный литератор Европы поставил, как и Роллан, свое искусство на службу театра для народа. Это был бельгийский писатель — поэт и драматург Эмиль Верхарн.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Эмиль Верхарн (1855—1916) начал как поэт фламандской деревни, певец мирного и радостного крестьянского быта и прекрасной сельской природы. Но в конце 1880 — начале 1890-х годов в поэзии Верхарна на смену безмятежным и полнокровным картинам приходят трагические, окрашенные в тона безысходного пессимизма образы, повествующие о гибели дорогой сердцу поэта деревни, о бесчеловечных условиях жизни в больших городах, образы, раскрывающие страдания, которые несет людям капитализм. Таковы сборники стихов поэта: «Вечера» (1887), «Крушения» (1888), «Черные факелы» (1890).

Однако уже в «Призрачных деревнях» (1895) и особенно ярко в «Городах-спрутах» (1895) звучат мотивы борьбы против неспра-

ведливости, угнетения, призыв к восстанию против «устоем мира». Одна из поэм Верхарна того времени так и называется «Восстание». В ней поэт воспекает уличные бои на баррикадах, прославляет «величавый и полный сил народ», движимый жаждой свободы. И пусть в поэзии Верхарна подлинная революционность, героический порыв сочетаются с подчас неясной символикой и мотивами анархического бунта — гневное слово поэта звучит призывным набатом, в строках его стихов «сердце сражения стучит».

Драма «Зори» (1898) непосредственно примыкает к поэзии Верхарна середины 1890-х годов. Ее действие разворачивается вне времени и пространства, в фантастическом государстве, в вымышленных обстоятельствах. Пьеса рассказывает об ожесточенной борьбе между правительством некоего большого города Оппидомани и народом, во главе которого стоит Эренъен, пламенный оратор, народный трибун, обладающий почти магической властью над окружающими, благодаря своему уму, воле, неподкупности. И хотя цели борьбы неясны, можно догадываться, что народ борется со своими угнетателями, жители окрестных вымирающих от голода деревень — с зажиточными горожанами (Верхарн остается верен мотивам своего раннего творчества, он живописует «гнев городов и ужас деревень»). Оппидомань осажден неприятельскими войсками. Эренъен, убежденный противник братоубийства, добивается братания между неприятельскими войсками и народом родного города. Правительство Оппидомани пало, наступает счастливое время для народов враждовавших прежде государств.

В финале Эренъен погибал. Но скорбь народа не заглушала радости освобождения, мира, счастья. Заключительная сцена пьесы превращалась в «шумное празднество великого восстания, где странно смешаны и скорбь и ликование». Молодежь клялась над гробом Эренъена продолжать его дело. Жена погибшего героя обращалась к своему маленькому сыну с призывом следовать примеру отца. Охваченная жаждой справедливой мести, народная толпа низвергала с пьедестала огромную статую Власти — символ разрушенного старого мира, горя и угнетения. Пьеса завершалась ликующим возгласом Пророка, возвещавшего приход новой жизни: «А теперь пусть взойдет заря!»

Главным героем драмы «Зори» был народ. Первым в списке действующих лиц значился многоликий и разнохарактерный персонаж «Толпа». В ней мы видим группы рабочих, разоренных крестьян, фермеров-беженцев, солдат — и оппидоманских, и неприятельских, — женщин, стариков, детей. Верхарн указывал, что эти «группы действуют, как один человек, обладающий многочисленными и противоречивыми обликами». Он писал о судь-

бе народа, воспел силу восставшей толпы, хотя одновременно, верный анархическим мотивам своего раннего творчества, не указал направленность этой силы, не показал народ сознательным творцом своего будущего.

В «Зорях» Верхарн заклеил «главную несправедливость: войну», а вместе с ней — «ненависть деревень к городам, нищеты к золоту, ничтожества к могуществу». Однако в лице своего героя он выступал против абстрактно понимаемого зла, разлитого в мире, а не против конкретных и исторически обусловленных общественных установлений. Хотя Эренъен и выступает против «банков и бирж», указания на то, что восстание, описанное в пьесе, имеет антикапиталистическую направленность, довольно расплывчаты.

Однако драма Верхарна была написана, по точной и глубокой характеристике Н. К. Крупской, «с громадным пафосом, правда, очень неопределенным, но в этой неопределенности вся прелесть пьесы, которая волнует и захватывает зрителя»¹. Расплывчатость и неопределенность свойственны «Зорям», как всякому произведению театрального символизма, создающему особый, непохожий на реальную конкретно-историческую действительность мир, мир, живущий по законам поэтического вымысла. Но в пьесе Верхарна символика образов и сцен подчас приобретает глубокий социальный смысл, достаточно отчетливую политическую направленность. Именно поэтому «Зори» воспринимались современниками как гимн солидарности угнетенных масс, как призыв к их единству в борьбе с угнетателями.

Появление «Зорь», произведения большой, впечатляющей силы, призывающего к восстанию против несправедливости, не было случайным в творчестве Верхарна. Именно в эту пору поэт сближается с рабочим движением, принимает непосредственное участие в создании народного театрального искусства Бельгии. Верхарн сотрудничает в руководстве Народным домом в Брюсселе с представителями бельгийской социал-демократической рабочей партии, организует в нем художественную секцию, устраивает для рабочих поэтические вечера, театральные представления, читает им лекции. На сцене Народного дома и была впервые поставлена драма «Зори», написанная Верхарном специально для рабочей аудитории. Этим объясняется особая острота в его лучшем произведении обычных для поэзии Верхарна мотивов, которые были здесь развиты с подлинным размахом и поэтической мощью. Вся пьеса в целом стала смутным, но проникнутым горячей верой пророчеством грядущей победы социализма.

¹ «Правда», 1920, 10 ноября.



Эмиль Верхарн

В своих последующих драматических произведениях Верхарн не достиг уровня, определенного общественным пафосом и социальными мотивами «Зорь». Именно эта его драма оказалась одним из немногих подлинно значительных произведений демократической театральной литературы Европы, предназначенных для народного зрителя. Мимо «Зорь» не прошли и парижские театры кварталов, неоднократно с успехом обращавшиеся к этой революционной по духу пьесе. «Зори» были поставлены в первые годы революции В. Э. Мейерхольдом.

* * *

Драма Верхарна «Зори» явилась одним из первых произведений новой литературы Европы. Движение народных театров во Франции наряду с аналогичными процессами в театрах других европейских стран заложило основы строительства национального народного театра, которому отдали свои силы многие виднейшие художники европейского театра XX века. Среди них Фирмен Жемье, Жак Копо, Жан-Ришар Блок, Жан Вилар, Роже Планшон — во Франции, Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор — в Германии, Эдуардо Де Филиппо, Джорджо Стрелер, Луиджи Скуарцина — в Италии, Джоан Литлвуд и Лоренс Оливье —

в Англии, и многие другие. Опыт демократического театра начала века не прошел для этих художников даром. Однако для того, чтобы деятельность строителей народного театра принесла существенное обновление европейскому театральному искусству, потребовалось пять десятилетий, чреватых глубочайшими общественными потрясениями, мировыми войнами и социальными революциями.



КАНДИНАВСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

В 70-е годы XIX века во всех скандинавских странах происходит перелом — начинается развитие реалистического, социально-критического искусства, завершается весьма затянувшийся период преобладания романтизма. В каждой из скандинавских стран этот процесс протекает по-своему, что объясняется различными условиями социально-экономического и политического развития этих стран и различными традициями их национальной культуры и искусства. Но в литературном движении, которое шло впереди и пролагало дорогу развитию других видов искусства, реалистическая направленность явственно преобладает в 1870-е и 1880-е годы и в Дании, и в Швеции, и в Норвегии.

В эти же годы происходит быстрый подъем скандинавской драматургии. Норвежцы Г. Ибсен, Б. Бьёрнсон, швед А. Стриндберг занимают положение крупнейших европейских драматургов, становятся властителями дум, завоевывают сцены передовых театров Европы.

При всем национальном своеобразии развитие реалистических тенденций в скандинавских странах совершается во взаимодействии между ними. Особенно сильным вначале было влияние Дании, где посвященные основным течениям европейской литературы XIX века лекции крупного критика и литературоведа Г. Брандеса (1842—1927), начатые им в 1871 году, послужили призывом к преодолению романтических традиций в скандинавских литературах и к созданию литературы, обращенной к современности и «ставящей на обсуждение» актуальные проблемы. Затем, с конца 1870-х годов, наибольшее влияние на другие

скандинавские страны начинает оказывать норвежская литература.

Одной из существенных общих предпосылок для сдвига в искусстве скандинавских стран была перестройка их экономических систем, быстрое развитие промышленности, вообще вторжение развитых капиталистических отношений, происходящее в середине XIX века почти одновременно во всех скандинавских странах. Эти процессы ведут к разложению старого патриархального быта, к обострению социальных конфликтов. Снова оживает рабочее движение, почти совершенно замершее в годы реакции, которая наступила после событий 1848—1850 годов.

Но это развитие протекает по-разному в каждой из скандинавских стран и приводит к различным результатам, что сказывается и на развитии искусства.

Несмотря на то, что в области эстетической теории первой страной в плане отхода от романтизма была Дания, сильнее всего и ярче всего новое, реалистическое искусство расцветает не в этой стране, а в Норвегии.

Норвежское крестьянство, никогда не знавшее крепостной зависимости и получившее чрезвычайно большое значение в норвежской общественной жизни XIX века, придавало своеобразно демократический, хотя и несколько архаический характер ведущим направлениям идейной жизни Норвегии.

В течение всего XIX века в Норвегии происходила борьба за национальную независимость, то есть за расторжение насильственно навязанной норвежцам в 1814 году унии с Швецией. Хотя эта борьба велась под руководством буржуазии, но чрезвычайно большую роль здесь играло и крестьянство, а в последние годы конца века и быстро увеличивавшийся численно рабочий класс. Все это придавало норвежской социально-политической жизни и культурному развитию в XIX столетии боевой, демократический характер. Характерно, что уже при заключении унии с Швецией норвежцам «удалось ввести у себя гораздо более демократическую конституцию, чем все существовавшие тогда в Европе»¹, а в 1821 году в Норвегии дворянство было ликвидировано как сословие.

В области литературы и искусства эти факторы сказываются, в частности, в специфическом характере норвежского романтизма в так называемой «национальной романтике», которая преобладала в Норвегии вплоть до 1860-х годов. Она стремилась опереться на фольклорное искусство и обращалась к таким периодам прошлого Норвегии, которые характеризовались победами демократических сил норвежского народа (борьба биркебей-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 351.

неров в XII—XIII веках, правление короля Хокона Хоконсена). Характерно также, что уже внутри романтического периода в норвежской литературе сильна реалистическая струя, особенно заметная в 1850—1860-е годы.

В области драматургии эпоха романтизма знаменуется развитием двух жанров: лирических пьес, в которых изображается идеализированная жизнь крестьян и широко используются фольклорные мотивы и горный ландшафт, и исторической драмы. Оба жанра находились под большим влиянием датской драматургии, но стремились содействовать развитию национального норвежского искусства. Виднейшим представителем лирической драмы был Г. А. Бьеррегор (1794—1842), автор популярной пьесы «Горная сказка» (1824; с музыкой В. Тране). Начало развитию исторической драматургии было положено еще в XVIII веке трагедией «Эйнар Тамбешельвер» (1772) И. Н. Бруна (1745—1816), а в первой половине и в середине XIX века заметным явлением в этой области были произведения А. Мунка (1811—1884).

Значительный сдвиг в становлении норвежской драматургии происходит начиная с конца 1840-х годов под влиянием общего подъема национально-освободительного движения и развертывающейся борьбы за создание национального норвежского театра, несмотря на усиление политической реакции в начале 1850-х годов. С первыми пьесами выступают в это время Г. Ибсен («Катилина», 1849) и Б. Бьёрнсон («Между битвами», 1856). Первоначально в их творчестве еще сильны традиции прежних жанров: они оба создают ряд исторических драм. Ибсен обращается и к фольклорно-лирической пьесе («Иванова ночь», 1852; «Пир в Сульхауге», 1855 и др.). Но уже в ранних пьесах Ибсена и Бьёрнсона как в их тематике, так и в их художественной структуре появляются новые черты: начинается борьба против романтической фразы, углубляется психологическая характеристика персонажей, более реалистическим и динамическим становится диалог, в выработке которого Ибсен и Бьёрнсон опираются на стиль древней исландской саги. А в 1860-е годы Ибсен и Бьёрнсон фактически уже выходят за пределы традиций норвежской национальной романтики. В своей драматургии они обращаются в это время к современной тематике, осмысливая ее, правда, еще только в комедийном плане («Комедия любви» (1862) и «Союз молодежи» (1869) Ибсена, «Новобрачные» (1866) Бьёрнсона). В жанре историческом Ибсен создает народно-историческую трагедию «Борьба за престол» (1863), а Бьёрнсон историко-психологическую трагедию большого масштаба «Сигурд Злой» (1862). Наконец, Ибсен пишет две философски-символические пьесы — «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867), в которых в обобщенном

виде осмысляется современная действительность и существенные черты типического человека буржуазного мира.

Таким образом, уже в 1860-е годы норвежская драматургия достигает большого расцвета и занимает ведущее место в драматургии скандинавских стран. Но период ее максимального подъема начинается с середины 1870-х годов, когда убыстряется экономическое развитие страны и чрезвычайно обостряется борьба между демократическими и консервативными силами (в 1869 году организуется широкая оппозиционная партия «вентре», то есть «левая») и усиливается рабочее движение.

Как отмечал в 1890 году Ф. Энгельс, «за последние 20 лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России»¹. Это явление Энгельс непосредственно связывал с общими сдвигами в социальной жизни Норвегии, с движением в старом застойном существовании, отражающемся, по-видимому, и на подъеме в области литературы. Основными жанрами норвежской реалистической литературы были драматургия (Генрик Ибсен, 1828—1906, Бьёрнстjerne Бьёрнсон, 1832—1910) и роман (Александр Хьеллан, 1840—1916, Юнас Ли, 1833—1908, Кристиан Эльстер-старший, 1841—1881). Ибсен, Бьёрнсон, Хьеллан и Ли еще при жизни стали классиками норвежской литературы и получили название «четыре великих». Давая картину норвежской жизни, норвежская литература в последние десятилетия XIX века рисовала и существенные черты современного общества в передовых странах Запада.

Важнейшие черты норвежского реалистического искусства — это социально-критическая направленность, моральный пафос, борьба за целостного значительного человека. Но между отдельными представителями норвежского реализма здесь намечались и значительные расхождения. К одной группе, более радикальной, выступившей с суровыми обвинениями по адресу современного буржуазного общества, принадлежат Ибсен, Хьеллан и Эльстер. К другой группе, более умеренной, — Бьёрнсон и Ли.

Несмотря на подъем реалистического романа, основное значение для реалистического искусства Норвегии имеет драматургия, и прежде всего — драматургия Ибсена.

Чтобы понять своеобразие реалистической драмы Ибсена, ее проблематики и художественной структуры, надо иметь в виду общее представление Ибсена о наступившей после 1870 года эпохе в развитии буржуазного общества, сложившееся у драматурга к концу 1870-х годов. Основным для этой эпохи он считает резкое противоречие между вполне благополучной, при-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 351

влекательной видимостью и мучительной и уродливой сутью человеческого существования. В общественной и семейной жизни Ибсен вскрывает коренное неустройство, которое таится за прекрасным внешним фасадом. Он показывает, что современный респектабельный мир является «замаскированной пропастью».

Такая концепция действительности отражала весьма существенные черты буржуазного общества, складывающиеся как раз в последние десятилетия XIX века. Развитие капитализма на Западе протекало в это время без острых внешних столкновений. Эпоху, начавшуюся в 1870-е годы, В. И. Ленин называл эпохой «сравнительно «мирного» капитализма, когда он вполне победил феодализм в передовых странах Европы и мог развиваться наиболее — *сравнительно* — спокойно и плавно, «мирно» расширяясь на громадные еще области незанятых земель»¹. Но Ленин показывал и оборотную сторону этого процесса: «Конечно, и в эту эпоху, приблизительно отмечаемую годами 1871—1914, «мирный» капитализм создавал условия жизни, весьма и весьма далекие от настоящего «мира» как в военном, так и в общеклассовом смысле. Для $\frac{9}{10}$ населения передовых стран, для сотен миллионов населения колоний и отсталых стран эта эпоха была не «миром», а гнетом, мучением, ужасом, который был, пожалуй, тем ужаснее, что казался «ужасом без конца»².

Впервые мысль о резком разрыве между спокойным, благополучным внешним обликом современного общества и его глубоким внутренним неблагополучием Ибсен формулирует в 1875 году в направленном Г. Брандесу стихотворении «Письмо в стихах». Современный мир изображен здесь в виде прекрасно оборудованного парохода, который отправляется в далекое плавание. Но, несмотря на все достоинства и удобства корабля, в пути пассажирами и командой овладевает тревога и смятение, потому что в трюме судна скрыт труп. И этот «труп в трюме» современного буржуазного мира отнюдь не обозначает тот или иной конкретный порок этого мира, а символизирует его общую внутреннюю порочность и тот разрыв, который существует между его видимостью и его сутью.

Обнаружение истинного характера непосредственно показанной Ибсеном жизни определяет собой и построение его пьес. Они аналитичны в том смысле, что ведут от внешнего впечатления к глубокому постижению действительности, от видимости к сути, от момента действия к прошлому, от итогов развития к его корням и истокам. В пьесах Ибсена огромную роль играет предыстория, постепенно выясняющаяся по ходу действия и опрокидывающая

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 94.

² Там же.

все ожидания читателя и зрителя, неожиданная в той или иной мере и для самих героев — по крайней мере, для части их. Сюжетно это означает наличие здесь большого числа разных тайн, даже криминальных, раскрытие которых создает особое напряжение. Но это напряжение носит в первую очередь психологический, а не внешний, фабульный характер. При всей естественности и мотивированности внешних событий как в настоящем, так и в прошлом, при всей четкости и конкретности в использовании отдельных предметных деталей, особое значение для развития действия и тем более для развязки имеет развитие внутреннего мира персонажей, их интеллект и их воля. Герои Ибсена, во всяком случае лучшие из них, обладают большой душевной силой и силой мысли, хотя и действуют часто очень своеобразно. Это — настоящие люди, как их определил Ф. Энгельс, отразившие существенные черты норвежского национального характера. Они активно борются, и именно поэтому в драматургии Ибсена есть черты подлинного трагизма.

Всем этим Ибсен существенно отличается от тех драматургов, преимущественно французских, которые еще в середине XIX века обратились к жизни современного буржуазного общества, но ограничивались конфликтами более внешними, не затрагивавшими общей структуры современного общества. По сравнению с Дюма-сыном или Сарду Ибсен создает реалистическую драму огромной емкости и большого трагического звучания, не покидая вместе с тем сферу современной жизни в ее самых конкретных проявлениях. Именно в создании реалистической драмы большого масштаба при обычности и малых масштабах изображаемой жизни основа того особого значения, которое Ибсен имеет для мировой драматургии конца XIX — начала XX века. Реалистическая драма Ибсена с ее значительностью и силой четко противостоит как натуралистической, так и неоромантической драме этого времени.

В творчестве самого Ибсена начиная с середины 1880-х годов усиливаются черты символики, ведущие конфликты все больше сосредоточиваются на внутренней жизни героев. Но при этом реальная действительность все же очерчена и в поздних пьесах Ибсена чрезвычайно четко, а их общая направленность знаменуется стремлением преодолеть «троллей» — иррациональное начало в человеческой психике. В проблематике этих пьес преобладает тенденция показать губительность победы темных иррациональных сил над рациональным началом в человеческой душе, показать отвратительность и обреченность попыток «сильного» человека принести себе в жертву жизнь и счастье других людей.

Умение выявить глубокий трагизм в рядовых, казалось бы, явлениях повседневной жизни, последовательное использование

подтекста — эти черты ибсеновской драматургии оказали существенное влияние не только на мировую драматургию конца XIX — начала XX века, то есть в годы, когда Ибсен создавал свою реалистическую и символистскую драму, но и на дальнейшее развитие мировой драматургии. В частности, та большая роль, которую в драме Ибсена играет предыстория, послужила исходной точкой для того оперирования разными временными пластами, которое стало столь существенным для драматургии Запада, начиная с 30-х годов нашего века.

Хотя пьесы Ибсена были самым значительным вкладом норвежской драматургии в драматургию мировую, Ибсен не был первым норвежским драматургом, завоевавшим широкую известность за пределами родной страны. Одновременно с ним, и даже несколько раньше, одним из наиболее популярных драматургов других странах Европы, особенно в Германии, становится Бьёрнстjerne Бьёрнсон. Бьёрнсон приходит к реалистической драме несколько ранее Ибсена, уже в первой половине 1870-х годов, и его пьеса «Банкротство» (1874) становится одним из тех произведений, которые знаменовали вторжение современной социальной жизни на подмостки европейского театра. Социальная действительность предстает в реалистической драматургии Бьёрнсона даже более прямо и развернуто, чем в большинстве реалистических пьес Ибсена. Но в этих пьесах Бьёрнсона отсутствует то ощущение коренного неблагополучия современного общества, которое пронизывает драматургию Ибсена, а с точки зрения композиции и языка драматургия Бьёрнсона несравненно более традиционна.

Как и в других странах Запада, в середине 1880-х годов в Норвегии возникает натуралистическое направление, а около 1890-х годов развивается неоромантическое искусство.

Натурализм в Норвегии выражен по преимуществу в так называемом «движении богемы». Герои Х. Йегера (1854—1910) и других — деклассированная городская интеллигенция. Социальный протест нередко заслоняется здесь биологизмом, особое внимание уделяется эротическому моменту.

У ряда писателей реалистические и натуралистические черты находятся в сложном взаимодействии (А. Гарборг, 1851—1924, Амалия Скрам, 1847—1905, и другие). Натуралистические тенденции и ориентация на иррациональное начало в человеческой природе сильны в ранних произведениях К. Гамсуна (1859—1952), которые отличаются, однако, и глубиной психологических характеристик и большой изобразительной силой. Выступление Гамсуна стало началом широкого развития антиреалистических тенденций в норвежской литературе, происходившего в 1890-х годах. Ницшеанский индивидуализм, мистические и декадент-

ские веяния, отражая приближение эпохи империализма, выходят теперь на передний план буржуазной литературы.

В области драматургии вторая половина 1880-х и 1890-е годы ознаменовались некоторыми сдвигами в творчестве Ибсена и Бьёрнсона, а также появлением драмы, сочетавшей натуралистические черты с неоромантическими. Виднейшее место среди новых драматургов занимает Гуннар Хейберг (1857—1929), выступивший в конце 1880-х годов с произведениями, в которых острая сатира доходит до гротеска («Король Мидас», 1890), а также с пьесами, где более остро и прямо, чем прежде, трактуется эротическая тема («Балкон», 1894, и др.). Предвосхищая в своем диалоге и в своей подчеркнутой эмоциональности некоторые тенденции будущей экспрессионистской драмы, Хейберг завоевал значительную популярность как в Норвегии, так и за рубежом.

Внешне более традиционный характер, несмотря на свой подчеркнутый психологизм, имеют драмы Гамсуна (трилогия: «У врат царства», 1895, «Игра жизни», 1896, «Закат», 1898). Однако они резко противопоставлены драматургии Ибсена и Бьёрнсона своей ницшеанской направленностью, о которой убедительно писал Плеханов в статье «Сын доктора Стокмана».

Как и в Норвегии, драматургия в первой половине и середине XIX века, в период преобладания романтизма, не принадлежала к числу ведущих жанров шведской литературы. Написанное в форме драмы одно из значительнейших произведений шведского романтизма «Остров блаженства» (1824—1827) П.-Д.-А. Аттербума (1790—1855) не было рассчитано на постановку. Это же относится к пьесе «Рамидо Маринеско» социально наиболее острого, но крайне противоречивого писателя этой эпохи Й.-К.-Л. Альмквиста (1793—1866). Известного развития достигли лишь комедия преимущественно бытового характера (К. А. Веетерберг (1804—1889); А. Бланш (1811—1868) и другие) и историческая драма с ориентацией на чисто внешнюю фабульную занимательность.

Годы 1850—1860-е были периодом общего упадка шведского искусства. Но во второй половине XIX века в результате усиления социальной борьбы в Швеции пробуждается новая жизнь и начинают звучать подлинно реалистические и протестующие нотки.

Основное место в этой новой литературе занимают произведения необычайно талантливого, но исключительно противоречивого и постоянно переходящего от одного круга идей к другому А. Стриндберга (1849—1912). Из его повествовательных произведений особое значение имеет роман «Красная¹/₁ комната» (1879).

В нем, в заостренно-гротескной манере, с большой сатирической силой нарисована жизнь современного бюрократического и буржуазного Стокгольма — деятельность государственных учреждений, заседания риксдага и т. д. Ряд значительных реалистических произведений Стриндберг создает и позднее. Под влиянием идей утопического социализма, особенно Чернышевского, Стриндберг написал сборник новелл «Утопии в действительности» (1883). Но уже к середине 1880-х годов биологические мотивы начинают все больше определять трактовку социальных проблем и человеческой личности в его творчестве.

Мучительные искания, хотя они и приводили порой Стриндберга к странным и субъективным концепциям, были выражением протеста неудовлетворенности, которую испытывала страстная и неукротимая натура писателя в условиях глубокого внутреннего неблагополучия современного ему буржуазного общества. Поэтому творчество Стриндберга было высоко оценено прогрессивными писателями Швеции и за рубежом — М. Горький называл его «чудесным бунтарем». В письме к А. П. Чехову в 1899 году Горький писал о Стриндберге: «Это большой человек, сердце у него смелое, голова ясная, он не прячет своей ненависти, не скрывает любви».

Драматургия занимает особенно важное место среди всех жанров, к которым обращался Стриндберг. Он написал около пятидесяти пьес. В них нашли свое отражение все этапы творческого развития Стриндберга. Если его ранние драматические опыты связаны с традициями романтизма и даже просветительского классицизма, то в его последних пьесах уже явственно намечаются черты экспрессионистской и сюрреалистической драмы. В ряде пьес Стриндберга начиная с 1890-х годов преобладают черты символики, сближающие их с театром Метерлинка и с неоромантической драматургией.

Но основное направление в драматургии Стриндберга — это направление реалистическое, хотя после своего душевного кризиса 1890-х годов он ограничивает область реализма в драматургии преимущественно сферой исторической драмы.

Для драматургии Стриндберга, особенно начала 1880-х годов, характерно напряженное развитие действия, достигаемое, однако, не внешнефабульными средствами, а нарастанием психологического напряжения, внутренним драматизмом, в котором отражается острота тех идейных коллизий, которые лежат в основе пьес Стриндберга, что проявляется прежде всего в динамичности диалога. Персонажи стриндберговских пьес, особенно более поздних, даны чаще всего в движении, в непрерывном развитии. Это — сложные, многосторонние люди, сами не знающие себя, своей подлинной сущности.

С начала XX века пьесы Стриндберга все чаще и чаще переводят на другие языки и начинают ставить в театрах разных стран. В лице Стриндберга шведская драматургия выходит на мировую арену, в какой-то мере вытесняя и заменяя драматургию норвежскую. Особенно велико было значение всего творчества Стриндберга, преимущественно его драматургии, в конце 1910—1920-х годов, в период расцвета экспрессионизма. Но и в последующие десятилетия драматургия Стриндберга продолжает быть актуальной для мирового театра.

В самой Швеции в конце XIX — начале XX века драматургия Стриндберга все же остается изолированным явлением. Ряд пьес с социальной проблематикой, преимущественно на тему о положении женщины в современном обществе, пишет Анна Шарлотта Леффлер (1849—1892). Среди них выделяется острая сатирическая комедия «Ангел-спаситель» (1883). В 1887 году вместе с Софьей Ковалевской она пишет пьесу «Борьба за счастье». В манере психологического реализма написаны первые пьесы Тура Хедберга (1862—1931). Он и один из виднейших шведских реалистов Густав Гейерстам (1858—1909) выступили также с рядом комедий, пользовавшихся большим успехом.

В Дании реалистическое искусство 1870—1880-х годов носит не столь боевой и социально-критический характер, как в других скандинавских странах. По силе социального обличения датская литература этих лет не может ничего поставить рядом с творчеством Ибсена или Стриндберга. Драма играет в датской литературе сравнительно небольшую роль. Традиции более «мягкого», лирического реализма, наметившиеся у Хейберга, Андерсена и других и ярко сказывавшиеся в реалистической и натуралистической датской литературе 1870—1880-х годов, были неблагоприятны развитию проблемной реалистической драмы, так как именно в драме конфликты эпохи должны были бы предстать в наиболее резкой форме.

Среди датских драматургов этого времени выделяется известный театральный критик, политик и публицист Э. Брандес (1847—1931), создатель ряда социально-критических пьес с красочными зарисовками копенгагенской жизни, с отточенным диалогом, но без глубокой психологической характеристики персонажей и без подлинного внутреннего напряжения. Более развлекательный характер носят пользовавшиеся известностью многочисленные пьесы А.-Э. Кристиансена (1861—1939). На рубеже XX века удельный вес драматургии в датской литературе несколько увеличивается. С пьесами, эмоционально насыщенными и не лишенными социального значения, но в части которых натурализм доводится иногда до гротеска, а биологическая природа человека полностью определяет его поведение, выступает

Г.-И. Вид (1858—1914). Среди его комедий особенно известны были «Дворянство, духовенство, буржуа и крестьяне» (1897), «Эротика» (1900), «Слабый пол» (1900). Как в драматургии Г. Хейберга, в пьесах Г. Вида ощущается влияние Стриндберга и происходит подготовка ряда черт экспрессионистской драмы и даже драматургии «абсурда».

Один из виднейших неоромантических писателей Х. Дракман (1846—1908), опубликовавший ряд пьес уже в 1880-е годы, создает особую разновидность мелодрамы; лирико-символические произведения, преимущественно с мифологической и исторической тематикой. Мифологические сюжеты и религиозно-философская проблематика преобладают и в драмах К. Йеллерупа (1857—1919). Близки к этому направлению лирические пьесы Х. Роде (1870—1937).

Среди произведений реалистической драматургии в начале XX века особенно важны пьесы Х. Понтопидана (1857—1943) и Й. М. Скъэльборга (1861—1936). Социальная тематика присуща также драмам С. Ланге (1868—1930), отличающимся психологической глубиной. Крупнейший пролетарский писатель скандинавских стран Мартин Андерсен-Нексе (1869—1954), создатель обширных эпических произведений из жизни рабочего класса и крестьянства, выступил с пьесой «Люди из Дангора» (1915).

В этой пьесе, где непосредственно изображена борьба батраков и хозяев в типическом датском поместье, Андерсен-Нексе показывает общую обреченность старой, капиталистической системы, неизбежность коренных социальных перемен. Несмотря на ту роль, которую в развитии сюжета играют чисто фабульные моменты (например, руководитель батраков Пер оказывается незаконным сыном бывшего владельца поместья), общий социальный смысл пьесы выступает совершенно отчетливо.

Соединяя большую точность и детализованность в внешнем описании действительности с обобщенностью идейного содержания, пьеса «Люди из Дангора» представляет собой важный этап в развитии реалистической драмы скандинавских стран.

Стремительно быстрый расцвет драматургии не мог не сказаться и на развитии театра.

Норвежский профессиональный театр, собственно, только и сложился в середине XIX века и на его формирование решающее влияние оказало то обстоятельство, что почти с момента своего рождения он обладал замечательной национальной драматургией. Но Ибсен и Бьёрнсон были не только драматургами, а и театральными деятелями, которые, непосредственно работая в театрах Бергена и Кристиании, помогли борьбе норвежского театра за его национальное самоопределение и укрепление на реалистических позициях.

В Швеции, где профессиональный театр сложился еще в XVIII веке, его расцвет тоже связан с подъемом культуры в последние десятилетия XIX века. Упразднение монополии единственного в Стокгольме Королевского драматического театра привело к возникновению частных театров, которые принесли на шведскую сцену не только пьесы Стриндберга, но и драматургию Ибсена, Бьёрнсона и других.

Роль Стриндберга в развитии шведского театра не менее значительна, чем роль Ибсена и Бьёрнсона в становлении театра Норвегии. Театральная теория и драма Стриндберга заложили основу развития шведской сцены XX века.

ДРАМАТУРГИЯ

ИБСЕН

Начиная с 1860-х годов в репертуаре европейских театров все большее место занимают произведения скандинавских драматургов, привлекающие остротой поставленных проблем, глубиной их трактовки и оригинальностью художественной формы. Скандинавская драматургия в лице своего наиболее выдающегося представителя — Ибсена — продолжает лучшие традиции мировой драматургии и поднимает ее на новую ступень.

Мировоззрение и творчество Ибсена связаны с норвежским национально-освободительным движением, с крестьянской норвежской демократией, идеалом которой являлась сильная и цельная человеческая личность, свободная от национального и политического гнета. Наличие этих идеалов в творчестве Ибсена позволяет говорить о нем, как о носителе идей, выдвинутых революционной буржуазией в XVIII веке. Подобно великим просветителям XVIII века, Ибсен борется за права человека, отстаивает интересы широких демократических кругов, верит в могущество человеческого разума, в силу просвещения и призывает «рубить с плеча и основательно искоренить все это мрачное средневековое монашеское миросозерцание, которое сковывает души и притупляет умы». Однако в период, когда происходило формирование миросозерцания Ибсена, революционность буржуазной демократии, по определению В. И. Ленина, «уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не созрела*»¹.

Ибсен принадлежал к числу тех писателей, в мировоззрении которых умирание революционности буржуазной демократии

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 256.

порождало острые трагические противоречия. Отсюда, с одной стороны, страстное обличение буржуазного общества, в котором высокое героическое начало заменяется хищническим индивидуализмом, а расчетливость и стяжательство душат благородные порывы человеческого духа и в котором царит вечный разлад между гуманистическими идеалами и действительной жизнью. Отсюда же и скептическое отношение к политической борьбе, к скомпрометировавшим себя лозунгам буржуазных революций.

Внимательно глядя в жизнь буржуазного общества, вдумываясь в смысл происходивших в Европе политических событий, Ибсен сознавал, что завершается определенный исторический период, и предчувствовал приближение новой «грядущей мировой эпохи», которая взамен старых идеалов буржуазной революции породит новые революционные идеи. В 1870 году, после поражения Второй империи, Ибсен писал: «Старая призрачная Франция разбита; когда же будет разбита и новая реальная Пруссия, мы сразу очутимся в грядущей мировой эпохе. Вот-то затрещат тогда вокруг нас и начнут проваливаться в тартарары идеи! Да и в самом деле пора бы! Мы ведь до сих пор питаемся, в сущности, лишь крохами с революционного стола прошлого столетия, и эта пища уже достаточно навязла в зубах. Понятия нуждаются в новом содержании и в новом объяснении. Свобода, равенство и братство уже не то самое, чем были в дни блаженной памяти гильотины».

Но каково новое содержание революционных понятий, художник определить не мог, и это обрекало его на мучительные противоречия в поисках истины. «Мое дело ставить вопросы. Ответа на них я не имею»,— писал Ибсен. Писатель-гуманист, Ибсен отрицает целесообразность социальной революции вообще, противопоставляя ей абстрактное и расплывчатое понятие «революции человеческого духа». Путь к ней лежит через перевоспитание человека, через борьбу за цельную и сильную личность, которая утверждает свои права на человеческое достоинство и свободу.

Разочарование в буржуазной демократии, в новой государственности, пришедшей на смену феодальному порядку, порождало отрицательное отношение Ибсена к государству вообще. Ибсен писал: «То, что вы называете свободой, я зову вольностью; и то, что я зову борьбой за свободу, есть не что иное, как постоянное живое усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание, исключаящее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь само понятие «свобода» тем само по себе и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот я обрел ее,— тот этим докажет как раз то,

что утратил ее. Но вот такой-то мертвый застой, такое пребывание на одном известном достигнутом пункте свободы и составляет характерную черту наших государств, и это-то я не считаю за благо».

Протест Ибсена против государственности, подавляющей свободу личности, особенно усилился в последние десятилетия века, когда в борьбе за мировое господство буржуазные государства стали все более открыто и беззастенчиво нарушать принципы свободы и демократии, принося их в жертву растущей мощи военно-полицейской машины милитаристского государства. В 1871 году, после образования германской империи, Ибсен еще более укрепился в своей точке зрения, что «государство — проклятие для индивида». В письме к Брандесу Ибсен заявлял: «Чем куплена государственная мощь Пруссии? Поглощением индивида, претворением его в политическое и географическое понятие». Не принимая буржуазной государственности, в какой бы политической форме она ни проявлялась, Ибсен призывал: «Долой государственное иго! Вот революция, в которой я готов принять участие. Подрывайте самое понятие «государство», ставьте условиями общественности лишь добрую волю и духовное единение — это и будет началом достижения той единой свободы, которая чего-нибудь стоит. Перемена форм правления не что иное, как игра в бирюльки, — немножко лучше, немножко хуже, а все в общем ни к чему».

Разочарование в буржуазных «свободах» и «демократии» порождало утверждение Ибсена, что главное — не сама свобода, а борьба за нее, облагораживающая человека, придающая его жизни глубокий смысл.

Мировоззрение писателя несло в себе глубокие внутренние противоречия. Утверждение идеала сильной и свободной личности вносит в творчество Ибсена ярко выраженные черты индивидуализма. Ибсеновские образы сильных и цельных людей, героев, противостоящих измельчавшему и пошлому обществу, давали повод некоторым буржуазным последователям писателя сближать его идеалы с ницшеанским культом «сверхчеловека». Но по существу мировоззрение Ибсена резко отличается от ницшеанства, которое утверждало право сильной личности, стоящей «по ту сторону добра и зла», добиваться своей цели, не считаясь ни с какими моральными и правовыми нормами. Индивидуалистические черты мировоззрения и творчества Ибсена были рождены его гуманизмом и выражали страстный протест против буржуазной государственности и демократии, против буржуазной морали, враждебных подлинной свободе и человечности. Своеобразие ибсеновского индивидуализма заключалось в том, что он был формой утверждения гуманистических и демократических идей,

которые оказываются враждебными интересам буржуазии как класса. Поэтому закономерно и естественно первое место среди проблем, которые выдвигает Ибсен, занимает обличение *буржуазного* индивидуализма, как выражения собственнического мировоззрения. Этот индивидуализм враждебен художнику-гуманисту, в каких бы формах он ни проявлялся: в виде ли утверждения сильной личности, которой все дозволено, или в виде мещанского эгоизма и мелкого самодовольства.

Наиболее значительный период творческой деятельности Ибсена относится ко времени процветания капитализма, ко времени победного распространения принципов буржуазной государственности, буржуазного образа жизни и буржуазных моральных норм. За внешним благополучием этого мира Ибсен видел его враждебность идеалам гуманизма, лицемерие и лживость его морали, его растлевающее воздействие на умы и сердца людей.

Ибсен, как и другие великие писатели-реалисты, внимательно изучает современную жизнь во всех ее проявлениях. Его пьесы — своеобразная драматическая энциклопедия нравов буржуазного общества второй половины XIX века. В этом смысле рядом с произведениями Ибсена можно поставить лишь драматургию Островского.

Острота критической мысли, высокий гуманизм, призыв к борьбе за освобождение человека — все это определяло исключительную популярность Ибсена — могучего художника, выражавшего в своем творчестве «бунт человеческого духа» и «нравственное беспокойство». Его творчество объективно становилось выражением антибуржуазных идей и настроений широких демократических кругов. Ибсен, отрицавший политическую борьбу, не был ни революционером, ни социалистом. Однако сам писатель признавал, что он, «преследуя свою главную задачу — изображать характеры и судьбу людей, приходил при разработке некоторых вопросов бессознательно и непосредственно к тем же выводам, к каким приходили социалисты-философы путем научных исследований».

* * *

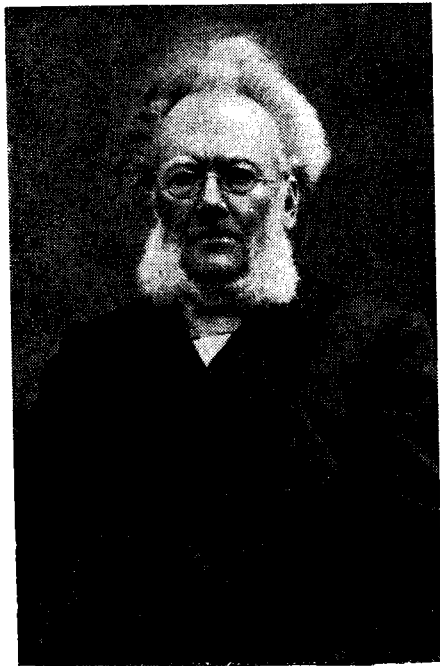
Ибсен родился в 1828 году в маленьком норвежском городке Шиене, в семье богатого коммерсанта Кнута Ибсена, который вскоре после рождения сына разорился. Детство и юность Ибсена прошли в обстановке тяжелой нужды и лишений. С ранних лет он вынужден был не только зарабатывать себе на жизнь, но и помогать семье. В 1844 году он уехал в крошечный городок Гримстадт, где несколько лет работал учеником аптекаря. Жизнь в Гримстадте поставила юношу Ибсена лицом к лицу с миром обывательской пошлости, ханжеского лицемерия,

мелочного эгоизма, борьбе с которыми Ибсен в дальнейшем посвятит всю свою жизнь.

Большую роль в формировании мировоззрения Ибсена сыграли революционные события 1848 года, откликом на которые явился ряд стихотворений и драма «Катилина».

Революция 1848 года усилила в Норвегии национально-освободительное движение, идеи которого в мировоззрении

и творчестве Ибсена соединялись с идеями «скандинавизма». Из этого сложного, противоречивого течения, сочетавшего в себе прогрессивные и реакционные тенденции, Ибсен брал идею об исконной общности интересов и духовной близости Скандинавских стран. В этом движении молодой писатель видел идею, способную пробудить национальное самосознание норвежского народа, воодушевить его на героическую борьбу, на подвиг и жертвы.



Генрик Ибсен

В 1850 году Ибсен приезжает в Кристианию, где принимает горячее участие в общественной и политической жизни Норвегии. Близкое знакомство с политическими деятелями буржуазной оппозиции, возглавлявшими движение норвежской демократии, принесло Ибсену горькое разочарование.

Он убеждается в трусливости, беспринципности и половинчатости буржуазных либералов. Напуганные зарождающимся рабочим движением, либералы стремительно правели, прикрывая пышными фразами о свободе, демократии и скандинавском патриотизме свой переход на консервативные позиции. Свое отношение к буржуазным политикам Ибсен выразил в драматической сатире «Норма, или Любовь политика».

Утратив веру в целесообразность политической борьбы, Ибсен отдает все силы борьбе за национальную культуру,



Генрик Ибсен перед зданием театра в Кристиании

за просвещение, видя в них наиболее действенное средство исправления социальных пороков.

В 1851 году Ибсен уезжает в Берген, где становится во главе недавно открывшегося первого национального норвежского театра, работая там в течение пяти лет в качестве драматурга и режиссера.

В 1857 году Ибсен переезжает в Кристианию, где до 1862 года руководит Норвежским национальным театром.

В эти годы окончательно определяется жизненное призвание Ибсена, его творческий путь — он становится драматургом. В пьесах, написанных в это время, Ибсен ставит острые моральные и психологические проблемы, внося в обстановку буржуазного благополучия и обывательской успокоенности дух «нравственного беспокойства».

Особенное возмущение буржуазных кругов вызвала пьеса Ибсена «Комедия любви» (1862) — первая пьеса, в которой дана злая сатира на современные нравы. Вспоминая об этом времени, Ибсен писал: «Меня предали анафеме, все оказались против меня».

Конфликт Ибсена с норвежским буржуазным обществом принял наиболее острые формы в начале 60-х годов, во время датско-прусской войны. Агрессия милитаристской Пруссии против маленькой Дании вызвала возмущение Ибсена. Он призывал Норвегию и Швецию выступить в защиту родственного сканди-

навского народа. В стихотворении «Брат в беде» Ибсен заклеймил предательскую политику буржуазных политиканов, внезапно «забывших» о принципах «скандинавизма», которые столь пышно декларировались ими ранее.

В 1864 году Ибсен покидает Норвегию. В письме к П. Гансену Ибсен объяснял причины своего отъезда: «Все было против меня... Я не видел вокруг себя ни одного постороннего человека, который бы понимал меня или верил в меня... Я написал стихотворение «Брат в беде». Разумеется, оно не оказало ни малейшего воздействия на норвежский американизм, который и разбил меня по всем пунктам. Тогда я отправился в изгнание».

Добровольное изгнание Ибсена продолжалось двадцать семь лет. В течение этого времени драматург не порывал духовной связи с Норвегией, он внимательно следил за всеми политическими и общественными событиями Норвегии и принимал непосредственное участие в культурной жизни страны.

В эти годы Ибсен достиг творческой зрелости и создал наиболее значительные произведения, прославившие его во всем мире. В 1891 году писатель возвратился на родину. В 1906 году Ибсен умер.

* * *

Ибсен явился основателем норвежского национального театра. Он не только создал репертуар, но был и выдающимся театральным мыслителем и деятелем, заложившим теоретические основы существования национального театра в Норвегии.

Для понимания смысла театральной деятельности Ибсена большое значение имеет знакомство с его взглядами на национальную культуру и, в частности, на национальный театр. Эти взгляды Ибсена формировались в борьбе с космополитическими тенденциями части норвежской буржуазной интеллигенции, с одной стороны, и с националистическими теориями реакционных «скандинавистов» — с другой.

Первые, выражавшие мысли норвежских буржуазных кругов, зависящих от более развитых стран Запада, утверждали, что Норвегия отстала в своем развитии, а потому норвежская «провинциальная» культура не имеет права на самостоятельное существование. Норвегия, чтобы приобщиться к европейской культуре, должна усвоить культуру ведущих европейских стран — Англии, Франции, Германии. В области театра с этой точкой зрения смыкались взгляды сторонников датской театральной культуры, которая, господствуя в Норвегии, препятствовала развитию норвежского национального театра.

Вторые — «скандинависты», выражавшие интересы отсталой части норвежской буржуазии, стремились доказать, что нор-

вежская национальная культура не должна иметь ничего общего с культурой Западной Европы. Своеобразие норвежской литературы, норвежского искусства они связывали с сохранением отмирающих сторон норвежской культуры — народных суеверий, предрассудков, религиозных и бытовых обычаев и т. д.

Ибсен особенно резко выступал против тех «теоретиков» театра, которые утверждали, что освоение общеевропейской культуры должно сопровождаться уничтожением черт национального своеобразия норвежской культуры.

В «Заметках по театральному вопросу» Ибсен писал: «У народа, который действительно представляет собой законченное целое, культура никогда не может быть чем-то обособленным от национальности; напротив, последняя как раз и обуславливает те своеобразные формы, в которые выливается общая цивилизация в жизни данного народа... Содействовать прогрессу национальной культуры значит служить в духе истины великой европейской культуре, тогда как напяливать последнюю на свой народ в виде заграничного праздничного наряда, значит только глушить наши собственные, богатые задатками будущего силы, не подвигая тем общую культуру ни на шаг вперед к желанной победе».

Ибсен начинал свою театральную деятельность, когда зарождавшийся норвежский театр вел напряженную борьбу за свое существование. Господствующее положение в театральной жизни Норвегии занимал городской театр в Кристиании, полностью ориентировавшийся на датскую театральную культуру и враждебно относившийся к молодой норвежской драматургии.

Первый норвежский профессиональный театр, созданный в 1850 году Уле Бюллем, появился не в Кристиании, где слишком сильны были позиции датского театра, а в Бергене. В 1852 году туда в качестве драматурга был приглашен Ибсен. Вскоре театр отправил его за границу — в Копенгаген и Дрезден — для изучения театрального дела. По возвращении Ибсен заключил с Бергенским театром контракт, по которому должен был пять лет работать в нем в качестве режиссера.

Тем временем и в Кристиании складывались основы норвежского национального театра. Любительское театральное движение, родившееся в самых демократических кругах городского населения, привело к организации норвежской драматической школы и театра при ней (1852). Появление нового театра было неодобрительно встречено датским Кристианийским театром и его сторонниками. Между театрами завязалась борьба. Городской театр находил поддержку в высших кругах и правительственных сферах. На стороне театра-школы было сочувствие демократических слоев и прогрессивных деятелей норвежской

культуры, резко осуждавших курс городского Кристианийского театра с его политикой игнорирования норвежской драмы и норвежских актерских сил.

Борьба приняла острые формы, вышла за пределы межтеатрального конфликта и перешла в высшие государственные сферы. Когда в стортинге был поставлен вопрос о назначении субсидии молодому норвежскому театру в Кристиании, один из ораторов выступил против этого предложения, ссылаясь на то, что датский театр принимает драматические произведения норвежских писателей и прекрасно их ставит. Норвежскому театру в субсидии было отказано.

Положение еще больше обострилось, когда руководителем Норвежского Кристианийского театра стал Ибсен, приглашенный туда в 1857 году.

В 1857 году Ибсен отдал в городской Кристианийский театр свою новую драму «Воители в Хельгеланде». Постановка норвежской пьесы на сцене датского театра была бы большой победой норвежской национальной культуры. Однако датский театр, сославшись на финансовые затруднения, отказался ставить пьесу. Одновременно с этим дирекция решила не принимать в ближайшем будущем к постановке норвежских пьес. Это событие послужило поводом для выступления Ибсена в печати со статьями «К характеристике датского театра в Кристиании» и «Еще о театральном вопросе», в которых он дал развернутую критику деятельности датского театра и ее теоретических основ. На защиту датского театра стал служащий министерства по делам церкви Рихард Петерсен, анонимно выступавший по вопросам театра в газете «Кристиания-постен». В эти же годы появляются статьи Ибсена по вопросам литературы и театра.

Работы Ибсена, в которых он по всем пунктам разбил своих противников, являются своего рода манифестом молодого норвежского театра и наиболее полным выражением театрального кредо Ибсена. Отдавая должное датскому театру Кристиании, когда-то игравшему положительную роль в ознакомлении норвежского общества с западноевропейской драматургией, с основами драматического искусства, Ибсен обвиняет датский театр в том, что, занимая привилегированное положение, театр всячески препятствует развитию норвежского драматического искусства и в особенности драматургии, игнорируя произведения норвежских писателей.

В течение нескольких веков государственным и литературным языком Норвегии официально был признан датский язык. Норвежский язык считался простонародным, грубым.

По словам Ибсена, «сначала Кристианийский театр прибегал к борьбе с нарождающимся национальным норвежским искус-

ством, к возражению, что самый наш язык, присущая нам от природы неповоротливость и т. д. ставят непреодолимые препятствия сценическому искусству». В своих статьях драматург обвинял дирекцию Кристианийского театра в том, что она своим образом действий сломала мост между театром и норвежской драматической литературой, и указывал: «Теперь как раз подходящее время для создания господствующей национальной сцены. Не стой на дороге Кристианийский театр с его чужеземными тенденциями и антинародным духом, можно было бы из выдающихся сил трех театров составить труппу для осуществления мысли о национальном театре, который шел бы рука об руку с нарождающейся национальной литературой». Такой же была и позиция Бьёрсона.

Развитие норвежской драматургии и театров, игравших на норвежском языке, заставило руководителей Кристианийского театра изменить тактику. Они, по словам Ибсена, «сочли своевременным пустить в ход новый прием защиты, построенный на утверждении, что интересы норвежского драматического искусства всячески соблюдаются Кристианийским театром».

Но практика этого театра говорила о другом. Репертуар состоял преимущественно из «переводов и переделок, набранных со всех концов света».

Ибсен с горечью писал о мещанской публике, «покрытой лаком полуинтеллигентности», которая составляла основной контингент посетителей Кристианийского театра: «Кичась своей полуобразованностью», эта публика боится всего нового, не зная, как на него надо реагировать, чтобы при этом не нарушить правил «хорошего тона». Спокойнее всего чувствует себя такой зритель на представлении пьесы известного зарубежного писателя или классика. «Все читали и слышали о том, что Шекспир великий драматург, следовательно, хороший тон требует, чтобы он нравился». Этот зритель знает, что, когда играют драмы Эленшлегера, надо восхищаться «его истинно скандинавскими характерами» и «захватывающим тоном саги». Но по-настоящему этой публике нравятся пьесы Скриба и комедии «с пикантной ситуацией».

Ибсен ведет полемику с прессой, защищавшей политику театра. Критик газеты «Кристиания-постен» утверждал, что «норвежские пьесы — вообще произведения крайне слабые, незначительные; норвежская драматическая литература еще в самом первом периоде своего роста, поэтому ее и не следует пока пускать на сцену — пусть она вступит в более зрелый период развития». В ответ на это Ибсен писал: «...зрелый период норвежской драматической литературы при таких условиях никогда не может наступить».

Убежденный в том, что для широких кругов общества нужен иной театр, Ибсен призывал драматургов проникнуться «дове-рием к поэтическому чутью народа». В большой статье «Бога-тырские песни и их значение для искусства» Ибсен разрабаты-вает проблему народности искусства, которое должно выражать мысли и чувства народа.

В рецензии на спектакль Кристианийского театра «Лорд Вильям Рассел» Ибсен, анализируя эту драму, говорит, что драматический поэт должен писать «не ради успеха, а ради выяснения мыслей, бродящих в народе».

В статье о богатырских песнях Ибсен касается вопроса о соотношении новых начал, появляющихся в искусстве, с тра-дициями. «Для того чтобы заинтересовать народ чем-нибудь новым,— пишет он,— необходимо, чтобы это новое являлось для него в известном смысле и старым. Это новое нельзя дарить народу как какой-нибудь иноземный прибор, значение которого неизвестно». В новом, поясняет Ибсен, должно ощущаться «уна-следованное от предков духовное достояние народа...».

Вместо Кристианийского театра «с его чужеземными тен-денциями и антинародным духом» Ибсен призывает к созданию национального театра, «который шел бы рука об руку с нарож-дающейся национальной литературой», к объединению и сплочению существующих в Кристиании театров и к созданию на этой основе единого национального норвежского театра.

Дальнейшее развитие театра в Кристиании шло по пути, указанному Ибсеном. В 1863 году произошло слияние театров. Новый театр сохранил название — Кристианийский театр. Принципы идейности и жизненной правды, составлявшие осно-ву эстетических взглядов Ибсена, определяли и характер его практической деятельности в театре как режиссера и художе-ственного руководителя. Это выражалось в его борьбе против традиций классицизма, против подчеркнутой театральности и декламационности актерского искусства, за естественность и простоту, за ансамбль, за художественное единство спектакля, за утверждение реализма в театре и драматургии.

Все высказывания Ибсена о театре проникнуты одной мыслью: спасти театр, утрачивающий в эту эпоху высокий гуманистиче-ский пафос, от превращения в средство забавы, развлечения и сохранить его, как мощное орудие борьбы за духовное осво-бождение человечества. Такое понимание задач театра опреде-ляло ту неразрывную связь вопросов эстетики и этики, которая характеризует театральные взгляды Ибсена.

Главным носителем «духа истинного искусства» в театре является актер. Он должен обладать природным дарованием и сценической подготовкой. Но главное в актере — это ощущение

ние своего призвания как нравственного долга, как жизненного подвига.

Это сознание долга должно быть свойственно всем актерам, независимо от того, какие обязанности несет тот или иной актер: «Искусство не знает унижения, основанного на незначительности задачи. Искусство знает лишь унижение, основанное на том, что задача, большая или меньшая безразлично, выполнена плохо».

Высокий нравственный пафос и суровая внутренняя дисциплина должны быть неотъемлемыми качествами настоящего актера — вдохновенного и самоотверженного жреца и верного долгу солдата. Если этого нет, то подлинное искусство уходит из театра. Нарушение актером своего морального долга перед театром «затрагивает глубоко скрытую основу, на которой зиждется все дело, отнимает у театра ту серьезность и высоту, без которых он не может подняться выше уровня увеселительного заведения...»

Значение деятельности Ибсена выходит за пределы Норвегии. Созданная им драматургическая система способствовала утверждению принципов критического реализма в сценическом искусстве XIX века и во многом определила дальнейшие пути драматургии и театра.



Творчество Ибсена охватывает вторую половину XIX века. Его первая драма написана в 1849 году, а последняя — в 1899 году.

На протяжении этого исторического периода Ибсен проходит большой и сложный путь. Его первые драматические произведения продолжают традиции прогрессивного романтизма, драматические произведения 1870—1880-х годов представляют собой высшую точку развития реалистической драмы на Западе. В последних пьесах Ибсена проявляются черты идейно-творческого кризиса критического реализма XIX века. В поисках новых путей развития драматического искусства писатель создает тип философской драмы, в которой широко применяются приемы символики, обобщения и условности. В некоторых произведениях Ибсена, написанных в эти годы, сказывается влияние декадентских течений искусства «конца века» («Женщина с моря», «Маленький Эйолф»), но в целом философские, так называемые символистские драмы Ибсена противостоят декадентскому, модернистскому искусству и представляют собой новый, прогрессивный этап в развитии западноевропейской драматургии.

Ранние драмы Ибсена, написанные в конце 1840-х и в течение 1850-х годов, примыкают к направлению прогрессивного

романтизма. Вдохновленный идеями норвежского национально-освободительного движения и революции 1848 года, Ибсен, обращаясь к истории, в далеком прошлом стремился найти свой идеал героической, сильной и цельной личности, противопоставляя ее мещанскому практицизму и филистерскому благоразумию современных буржуа.

Первая драма Ибсена «Катилина» была написана им в 1848—1849 годах в Гримстаде. «Время было бурное. Февральская революция, восстание в Венгрии и других местах, война за Шлезвиг — все это много содействовало моему развитию... Под шум великих международных бурь я со своей стороны воевал с маленьким обществом, к которому был прикован волей обстоятельств и житейских условий», — вспоминал Ибсен в предисловии ко второму изданию пьесы. Его привлекает образ бунтаря и заговорщика Катилины, известного ему по трудам римского историка Саллюстия и речам Цицерона. Главный герой драмы — сильный духом и мужественный римский патриций Катилина борется против аристократического сената, под властью которого Рим утратил былую свободу и величие. Патриции, утопающие в роскоши и богатстве, погрязли в пороках и наслаждениях, в то время как народ Рима изнемогает под игом и ропщет на жестоких и несправедливых правителей. Опираясь на всех недовольных — войска и плебеев, — Катилина поднимает восстание против сената и, побежденный, погибает.

Катилина, которого Ибсен называл великим человеком, однако, не был для него полноценным положительным героем. Следуя историческим фактам, Ибсен кончает свою пьесу поражением Катилины. Но гибель героя вызвана не столько победой сената, сколько внутренней противоречивостью характера самого героя. Катилина, призывая к освобождению народа, в то же время не любит людей и готов использовать их для осуществления своих честолюбивых замыслов. Он не способен отдать всю жизнь служению великой идее, в нем нет способности к самоотречению, моральной чистоты и не терпимости к пороку.

Так, уже в первой пьесе Ибсен ставит вопрос о призвании, который затем становится одной из основных проблем его драматургии. Человек должен найти свое призвание — высокую цель жизни — и подчинить ему все свои помыслы и силы. Нарушение этого нравственного закона неизбежно ведет героя к гибели.

Тираноборческая идея пьесы, воспевание суровых добродетелей республиканского Рима, самая форма монументальной драмы на сюжет из античной истории — все это устанавливает связь первой пьесы Ибсена с традициями революционного клас-

сизизма конца XVIII века. Однако определяют художественный облик пьесы черты, свойственные романтической драме: изображение исключительной личности, вступающей в конфликт с обществом, сочетание реалистического изображения нравов и быта с чертами фантастики, исторический колорит, подчеркнутость сценических эффектов (поединки, убийства, самоубийства, призраки и т. д.). Свойственное романтикам подражание Шекспиру проявляется в композиции пьесы — в чередовании картин, изображающих то дорогу в окрестностях Рима, то дворец Катилины, то подземный склеп, то таверну, в которой собираются заговорщики, то лагерь Катилины. Шекспиром навеяна и одна из наиболее эффектных сцен пьесы — появление призрака Суллы, который в ночь перед решающей битвой Катилины с войсками сената, предсказывает ему поражение и смерть.

Четверть века спустя, в предисловии ко второму изданию пьесы, Ибсен писал: «В ней все-таки немало такого, что я и теперь еще могу признать своим... Многое, что стало предметом моего творчества в позднейшее время: противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью, противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивидуа, — все это проступало уже в этой драме туманными намеками...»

Влияние романтизма еще более ярко выражено в драмах на сюжеты, взятые из богатырских саг, песен и истории Норвегии, — «Богатырский курган» (1850), «Фру Ингер из Эстрота», (1855), «Пир в Сульхауге» (1856), «Улаф Лильекранс» (1856), «Воители в Хельгеланде» (1857).

Следуя традициям скандинавского романтизма, в частности Эленшлегера, Ибсен поэтизирует прошлое Скандинавии. В этих пьесах он рисует образы мужественных и суровых воителей-норманнов, показывает величавые характеры и сильные страсти и воспекает суровую красоту Севера, его фиордов и шхер, дремучих лесов и диких скал. Обращаясь к скандинавским сюжетам, Ибсен стремился утвердить на норвежской сцене национально-историческую, патристическую романтику.

Идеи скандинавизма нашли свое воплощение в драме «Богатырский курган». В пьесе говорится о походах и подвигах скандинавских викингов, покорявших далекие страны, об их отваге и мужестве, о верности в любви и дружбе, о горячей привязанности к своей суровой родине.

Образы пьесы, ее события, обстановка — все окрашено романтическим колоритом. Действие происходит в XI веке на пустынном острове в Средиземном море, у могильного кургана, под которым покоятся доспехи скандинавского богатыря.

Среди действующих лиц пьесы — пустынный, который затем оказывается норманнским морским конунгом, его приемная дочь христианка, молодой конунг, являющийся отомстить за смерть отца и узнающий его в таинственном отшельнике.

В отличие от реакционных романтиков, идеализировавших феодальное прошлое, Ибсен в этой пьесе высказывает мысль об исторической неизбежности отмирания старых форм жизни и старых идеалов. Конфликт пьесы построен на столкновении двух начал: жестокого в своей первобытной суровости древнескандинавского языческого мировоззрения и идущего ему на смену, более человеческого и нравственного, христианства. Но жизненные начала старого обретают жизнь в новом. Героиня пьесы христианка Бланка, обращаясь к образам языческой мифологии, говорит о бессмертии скандинавского духа и предрекает возрождение Севера.

Сюжеты богатых песен непосредственно использованы Ибсеном в пьесах «Улаф Лильекранс» и «Пир в Сульхауге». В этих драмах Ибсен рисует поэтический мир народных сказаний и песен. Положительные герои этих драм противопоставлены алчным и жестоким людям, действие завершается победой добра и правды. Наряду с большой поэтичностью и лиризмом пьесам присуща некоторая сентиментальность и идеализация старины в духе скандинавизма.

Реалистические черты значительно усиливаются в драмах «Фру Ингер из Эстрота» и «Воители в Хельгеланде», в которых Ибсен стремится правдиво показать историческое прошлое Норвегии. В первой из них Ибсен обращается к изображению национально-освободительной борьбы норвежского народа против датского владычества в XVI веке. Героиня драмы фру Ингер призвана стать во главе освободительного движения своего народа. Но, увлекаемая честолюбивыми замыслами, она изменяет своему призванию и сама падает жертвой вводящейся ею политической интриги, которая должна возвести на престол ее сына. В лице фру Ингер Ибсен осуждает сильную личность, воля и помыслы которой направлены на достижение эгоистической цели. Подлинный герой этой пьесы — народ, проникнутый решимостью бороться за освобождение своей родины и способный на самоотверженность и подвиг.

В драме «Воители в Хельгеланде» Ибсен воспользовался сюжетными мотивами и образами «Эдды» и «Волсунгасаги». С позиций прогрессивного романтизма Ибсен противопоставляет могучих героев скандинавского героического эпоса их измельчавшим, выродившимся потомкам. Но в то же время Ибсен свободен от идеализации прошлого. Любуясь цельными и сильными характерами героев, Ибсен наряду с этим рисует жесто-

кость и грубость нравов эпохи, этим подчеркивая неизбежность и закономерность смены ее другой эпохой, несущей более высокий нравственный идеал. Для воплощения этой мысли Ибсен отказывается от точного следования фабуле древних преданий о Сигурде. Это особенно сказывается в разработке образа главного героя — Ибсен превращает Сигурда в христианина, тем самым противопоставляя его, как носителя более совершенных этических принципов, жестокой эпохе.

К циклу историко-романтических пьес примыкает одна из лучших драм Ибсена «Борьба за престол» (1858—1863).

В основу драмы положены события из истории Норвегии XIII века — борьба биркебейнеров с баглерами¹. Два претендента на королевский трон — король Хокон и ярл Скуле — борются между собой. Полная драматических эпизодов, их борьба идет с переменным успехом для каждого из них, но побеждает Хокон. Он не сильнее и не доблестнее, чем ярл Скуле, его права наследовать престол подвергаются сомнению. Наступает момент, когда одержимый жаждой власти честолюбивый Скуле близок к цели. Но в конце концов победа приходит к Хокону, потому что власть нужна ему не для себя, а для воплощения великой идеи: он хочет объединить разрозненные и враждующие между собой норвежские племена в единый норвежский народ, в единое норвежское государство.

Второй претендент на престол, ярл Скуле, — человек, который стремится к утверждению в жизни своего «я», не брезгуя при этом никакими средствами. Королевский сан нужен ему для удовлетворения честолюбия, его стремления быть первым в стране. Ему чужды политические и нравственные идеи Хокона. Могущество короля, по мнению Скуле, должно быть основано на вечной вражде всех сил страны, взаимно ослабляющих друг друга.

По вине Скуле, поднимающего войну против Хокона, Норвегия распадается на две враждующие между собой части. Война приносит неисчислимые бедствия стране, льются потоки крови, брат поднимает оружие на брата, нет семьи, в которой не оплакивали бы погибших. Победу одерживает Хокон. Скуле бежит из столицы королевства — Осло. Войска Хокона преследуют его, народ восстает против Скуле, виновника бедствий страны. Это решает судьбу Скуле. Он гибнет, и королем всей Норвегии опять становится Хокон. Права Хокона на королев-

¹ Биркебейнеры — сторонники движения мелкого дворянства и крестьянства против феодалов и церкви.

Баглеры — противники биркебейнеров, сторонники феодалов и церкви.

скую власть подтверждены народом, ставшим на его сторону и этим обеспечившим победу над Скуле.

Ответ на вопрос, каким должен быть настоящий человек, Ибсен дает образом Хокона — духовно сильного, цельного и внутренне свободного человека. Эти черты морального облика Хокона обусловлены его непреложной верой в свою идею, борьба за воплощение которой становится призванием.

В лице его антагониста, Скуле, воплощены враждебные гуманистическому мировоззрению Ибсена черты эгоистического индивидуализма, стремления возвыситься над людьми, не особенно разбираясь в средствах для достижения этой цели.

Скуле, как личность, не слабее Хокона — он умен, смел, ему не чужды и благородные порывы. Однако в борьбе за власть побеждает Хокон, носитель исторически прогрессивной идеи, защищающий интересы всего народа, — «котыне все должны объединиться, и знать и сознавать, что все они составляют одно целое! Вот дело, возложенное на меня господом; вот дело, предстоящее ныне королю Норвегии», — говорит Хокон.

Скуле — один из первых образов драматургии Ибсена, глубоко психологически разработанных. Он мучительно завидует Хокону, его внутренней цельности, вере в свое призвание. Пытаясь во всем сравняться со своим соперником, он присваивает себе его «королевскую мысль» — мысль об объединении Норвегии. Но, похитив чужую идею, он не может быть самим собой, и сознание этого ведет к духовному краху. В наибольшей степени он приближается к нравственной силе своего врага и приобретает подлинное трагическое величие в момент поражения, когда, осознав свое бессилие воплотить в жизнь королевскую мысль, он добровольно идет на смерть, тем самым делая Хокона единовластным королем Норвегии.

Сравнение характеров Хокона и Скуле решает одну из важнейших тем драмы — тему призвания, той высокой цели, которая одухотворяет человека, делает его существование жизнью, а его самого — героем. И человек, лишенный призвания, не может претендовать на звание настоящего человека, на его дела. Эта мысль развивается в трагическом монологе Скуле, размышляющего, кто достоин быть королем. Сравнивая государство с кораблем, Скуле говорит, что характер материала определяет и его назначение; киль корабля делается из крепкого дуба, а мачты — из сосны. Особый смысл имеет и заглавие драмы, названной Ибсеном «Kongsemnerne», то есть «Королевские материалы», или материалы, из которых создаются короли (есть перевод: «Дерево, из которого вырезаются короли»). Понятие «король» здесь приобретает и переносный, метафорический

смысл, свойственный ему еще в древнескандинавской поэзии,— «настоящий человек»¹.

Очевидно, и сам Ибсен вкладывал в название драмы такой смысл. Известно, что писатель не согласился переименовать ее в «Претендентов на престол», как ему советовали, утверждая, что это понятнее; однако в немецком переводе пьеса была названа так. Под этим названием она появилась и в России.

Союзником крупного феодала Скуле в борьбе против Хокона, защищающего интересы народа, выступает глава норвежской церкви епископ Николас, который разжигает вражду среди норвежцев и сеет зло в стране. Радикализм Ибсена, наследника просветительских идей, проявляется в том, что, создавая монументальный образ врага национального единства, общественного прогресса и просвещения, Ибсен делает его служителем церкви.

Образ Николаса по своему значению выходит за пределы конкретно-исторического изображения средневекового норвежского епископа и приобретает символическое значение, становясь воплощением всех темных и реакционных сторон норвежской жизни, мешающих национальному возрождению Норвегии. Элементы фантастики, связанные с образом Николаса, который, умирая, затем опять появляется в виде черного монаха, лишены мистики. Они служат средством выражения мысли Ибсена о неизбежности вечной борьбы с силами тьмы, человеконенавистничества и эгоистических страстей. К современным Ибсену норвежцам обращены слова черного монаха:

Мне власть дана на долгий срок вперед,
На целые века и поколенья.
Все светоненавистники в стране
Служить, и не желая, будут мне.
Будут норвежцы брести еле-еле
По полю жизни, без воли, без цели;
Будут их души узки, а сердца
Злобой друг к другу пылать без конца;

¹ См.: «Эдда», песня «Изречения Высокого», где в виде поучений королевскому сыну излагаются нормы поведения настоящего человека. Например:

«Сын королевский должен быть сдержан,
Мудр и в сражении смел;
Бодро и радостно век проживи свой,
Встреть ты без трепета смерть!»

(«Эдда», перевод, предисловие и примечания С. Свириденко, М., изд. Сабашниковых, 1917, стр. 289). См. также употребление эпитета «королевская» в письме Ибсена Улафу Скавлану (от 24 января 1882 г.): «Единственным человеком в Норвегии, свободно, смело и мужественно выступившим на мою защиту, оказался Бьёрнсон!.. У него поистине великая королевская (разрядка моя.— Г. А.) душа...» (Г. Ибсен, Собр. соч., т. 4, стр. 714).

Будут в одном меж собою согласны:
Все, что велико, и все, что прекрасно,
Камнями, грязью скорей забросать.
Будут позор свой за честь почитать;
Будут звать тряпки ничтожные стягом,—
Знайте тогда: по норвежской земле
Путь свой победным, торжественным шагом
Старый епископ свершает во мгле!

Несмотря на отдаленность исторических событий, положенных в основу драмы Ибсена, она была близка современности постановкой ряда острых проблем социально-политического и морального характера. В пьесе развивалась патриотическая мысль о создании норвежского государства как государства норвежского народа; говорилось о настоящем человеке — герое, как о выразителе главной идеи эпохи, о подлинном и мнимом величии и силе личности. Эти проблемы глубоко волновали поколение, чье мировоззрение складывалось в эпоху, начавшуюся поражением революции 1848 года. Ибсен, подобно многим его современникам, разуверившись в буржуазной революционности, стремился найти ту новую главную идею наступающего времени, которая могла бы одухотворить его, вызвать к жизни новые поколения сильных духом людей-героев.

Композиция пьесы построена на шекспировском принципе чередования сцен-эпизодов, способствующем быстрому развитию действия и многостороннему показу жизни. Эта композиция драмы позволяет не только показать события, происходящие в королевских дворцах, но дать тот общественный фон, который рисует настроения народа, в конце концов решающего исход спора между «претендентами на престол».

Драма выдержана в трагическом тоне. В ней совершенно отсутствуют комические элементы. Мрачный колорит пьесы хорошо подчеркнут характером обрамляющих ее картин. В первой картине действие происходит на кладбище около храма, где проводится испытание железом, которое должно доказать законность притязаний Хокона на королевский престол. Действие последней картины происходит на мрачном монастырском дворе, где Скуле находит смерть. Единство тона этих двух сцен подчеркивается и их музыкальным оформлением: в обеих сценах раздается пение монахов и звонят колокола.

Пьеса Ибсена явилась замечательным образцом народно-исторической драмы.

Драма «Борьба за престол» была издана в 1863 году и тогда же поставлена в норвежском театре в Кристиании под руководством Ибсена. Позднее драма с успехом исполнялась в театрах Дании, Швеции и Германии. Первая постановка в России состоялась в 1906 году в Московском Малом театре. Образ епи-

скопа Николаса огромной впечатляющей силы создал А. П. Ленский.

Обращение Ибсена к национальной тематике было в значительной степени вызвано его разочарованием в современной норвежской действительности и, в частности, в идеях буржуазной демократии и буржуазного либерализма. Характерно, что в 1851 году наряду с историческими пьесами, в которых ярко выражены черты романтизма, Ибсен пишет пьесу «Норма, или Любовь политика», представляющую собой острую и злую сатиру на деятельность либеральной оппозиции, разоблачает беспринципность буржуазных политиков, их половинчатость и продажность. Одновременно Ибсен направляет острие своей сатиры против реакционно-романтических течений в общественной мысли и культуре Норвегии.

Пьеса написана в виде пародии на популярную в те времена оперу Беллини «Норма». В предисловии к пьесе Ибсен писал, что заседание стортинга навеяло ему мысль изобразить деятельность стортинга в форме драматического произведения. Главными действующими лицами сатиры являются Норма, изображающая собой либеральную оппозицию, Адальжиза — ближайшая подруга Нормы — консервативная, правительственная партия — и «любовник обеих дам» Севёр — «в его роли выступает какой-нибудь либерал». Интересен образ отца Нормы — Ариовиста — это старый друид, один из друидов, которые, по словам Ибсена, «охотнее всего обдeldывали свои делишки в темных лесах, куда трудно проникнуть просвещению». В лице Ариовиста Ибсен изображает деятелей консервативного крыла крестьянской оппозиции.

Севёр, по ироническому замечанию Ибсена, принадлежит к тем драматическим характерам, которые «в конце концов, к развязке пьесы оказываются там, где, судя по началу, их меньше всего можно было ожидать». Либерал, связанный любовными узами с оппозицией, затем сближается с консервативной, правительственной партией. В финале пьесы Адальжиза, то есть правительственная партия, спасает Севёра от мести разъяренной Нормы, превращая его «в полубога или, как принято выражаться, в министра». Гнев Нормы моментально стихает. Она льстиво и предупредительно обращается к «его превосходительству» Севёру.

Представление завершается репликой старого «друида» Ариовиста, пораженного «превращением» Севёра: «Вот так история, черт побери! Кто знает, может быть, и я тоже...»

Для воплощения сатирического замысла Ибсен нашел очень удачную и смешную форму. Название пьесы будто бы подчеркивает ее смысл, как пародии на оперу Беллини или, говоря точнее, на либретто «Нормы» Ф. Романи, написанной по трагедии

Сунсе и Бельмонти. Но пародия на нелепые, наивные драматургические и сценические штампы итальянской оперы органично сочетается с пародированием тех же штампов, приемов и образов, свойственных поэзии и драматургии скандинавистов.

Ибсен осмеивает идеализацию исторического прошлого Норвегии и реакционно-романтические настроения скандинавизма, который воспевал в качестве исконных норвежских добродетелей черты, рожденные отсталостью страны. Пародийное изображение норвежского реакционного романтизма дает ремарка к первому действию «Нормы», описывающая «густой лес с соответствующим полумраком» и возникающие на заднем плане «норвежские скалы». Ибсен берет выражение «норвежские скалы» в кавычки, имея в виду утверждение поэтов-скандинавистов, что пресловутые скалы Норвегии являются символом стойкости и неизменности жизненного уклада страны. Косность скандинавизма осмеивает Ибсен в ремарке к третьему действию: «Уже далеко за полдень, но большинство друидов, которые, как известно, всегда несколько отстают от времени, все еще лежат под деревьями в глубоком сне; некоторые все же просыпаются, когда за сценой барабаны начинают бить тревогу и раздается дикий вой, как в «Доме Хульдры»¹.

В конце 1850-х — начале 1860-х годов в творчестве Ибсена отчетливо обозначается отход от романтической тематики и обращения к критическому отражению нравов современного буржуазного общества.

В 1858 году Ибсен начал писать пьесу «Комедия любви», которая была закончена в 1862 году. В этом произведении сатира на современные буржуазные нравы сочетается с осуждением псевдоромантических иллюзий, которые показываются Ибсеном как идеалы мещанства, прикрывающего ими пошлость и прозу своего существования.

Мечтатель и бунтарь против мещанского благоразумия, поэт Фалк, влюбленный в прекрасную девушку Сванхильд, отказывается от брака с ней, сознавая, что личное счастье неизбежно приведет к мещанскому самоуспокоению и убьет в нем поэта. Желая сохранить верность высоким идеалам, Фалк избирает путь «борьбы и страдания». По словам Фалка, это удел всякого настоящего человека:

Путь каждого, чья грудь
Горячей верой в идеал согрета,
Кто бьется за него, где б ни стоял
И кем бы ни был — важен или мал!

¹ Хульдры — сказочные существа, о которых говорится в старинных норвежских поверьях. «Дом Хульдры» — пьеса норвежского писателя-романтика Иенсена.

Здесь Ибсен вновь обращается к теме призвания, которое предначертано каждой выдающейся личности и которое несовместимо с мелкими целями. В применении к современности эта мысль драматурга звучит суровым осуждением буржуазного мира, в котором существует вечный разлад между возвышенным идеалом и пошлой действительностью, между гуманистическим призванием и возможностью личного счастья.

Бичуя пошлость и филистерство буржуазного общества, лицемерие и лживость его идеалов, Ибсен в то же время не выдвигает какой-либо своей положительной идеи. Идеалы, стремиться к которым призывает Фалк, абстрактны и неясны самому автору. Однако неудовлетворенность жизнью и вечное стремление к идеалу, призыв к борьбе за него, резко отличают романтизм Фалка от филистерско-сентиментальных романтических иллюзий, которыми буржуазные «существователи» прикрывают пошлость и пустоту своей жизни.

В разоблачении мещанского благополучия сатира Ибсена доходит до гротеска. Это особенно ярко выражено в образе пастора Стромана, характер и судьба которого служат грозным предостережением герою пьесы. В юности он мечтал об идеальной любви, увлекался искусством, но несколько лет семейной жизни превратили его в сухого, расчетливого и вместе с тем сентиментального мещанина, самодовольного отца двенадцати малюток, вскоре ожидающего появления на свет «тринадцатого залого супружеской любви». Он пойдет далеко —

Пророчат в стортинге ему быть силой
Газетчики.

В «Комедии любви» Ибсен впервые столкнулся с задачей реалистического изображения современности. Выбор жанра значительно облегчал эту задачу. Написанная в манере комедии-водевиля (хотя и не лишенная драматических моментов), пьеса не требовала большой глубины характеров и детальной психологической разработки образов. Они схематичны и представляют собой символы или воплощения тех или иных идей, понятий или пороков. Но независимо от жанровых особенностей пьесы здесь проявляется свойственное Ибсену тяготение к символам, которые должны подчеркивать значительность изображаемого и придавать ему смысл широкого обобщения.

Существование второго плана изображаемых образов и событий подчеркивается «значащими» именами героев (Фалк — сокол, Сванхильд — дева-лебедь, Гульстад — золотой город и т. д.). Ибсен назвал пьесу комедией любви. Это насмешливое, временами поднимающееся до сатиры изображение общества, в котором счастливыми и довольными могут быть или жалкие

обыватели, или расчетливые дельцы — носители буржуазного здравого смысла. Для героев пьесы Сванхильд и Фалка комедия любви превращается в драму. Таким решением темы определяется своеобразие пьесы, сочетающей черты фарса и комического гротеска с подлинным драматизмом и романтикой. В этом отношении выразительна заключительная сцена.

Фалк в сопровождении хора студентов-музыкантов (символ вечной юности его духа) покидает дом фру Халле — матери Сванхильд. В мещанском мирке, более не смущаемом парадоксами и бунтарскими речами героя, воцаряется благодушное веселье: «Из дома доносятся звуки фортепиано, в глубине сада хлопают пробки от шампанского; кавалеры приглашают дам и уносятся с ними в танце». А издали, «покрывая весь шум и гам», смело и мощно доносится песня Фалка и студентов:

По ветру мой парус распушен крылом;
Над морем житейским лечу я орлом;
Крик чайки несется за мною.
Рассудка балласт стал добычею волн,
А если на мель и наткнулся мой челн,
Я славно промчался стрелою!

В «Комедии любви» уже ясно намечаются проблемы и образы последующей драматургии Ибсена. Образ Фалка, призывающего стремиться ввысь от житейской пошлости, проповедующего путь борьбы и отречения, является зерном образа Бранда. Сильная духом и вместе с тем женственная Сванхильд, помогающая Фалку найти свое призвание, как бы открывает галерею образов самоотверженных и стойких ибсеновских героинь — Агнес, Сольвейг, Норы и др.

В 1865 году, уже после отъезда из Норвегии, Ибсен написал драму «Бранд» — одно из наиболее значительных произведений писателя, сделавшее его имя известным далеко за пределами родины. В этой драме нашло выражение глубокое разочарование Ибсена в буржуазной демократии и идеях скандинавизма.

В «Бранде» Ибсен развивает те мотивы, которые были намечены в «Комедии любви», — критическое изображение современного буржуазного общества и противопоставление ему положительного героя, бунтующего против мещанства и пошлости. Однако в годы написания «Комедии любви» разочарование Ибсена в буржуазном мире еще не достигло той трагической силы, которая определила своеобразие «Бранда» как монументальной философской драмы трагедийного плана.

Социально-историческое значение «Бранда» заключается в том, что в этой пьесе во весь рост была поставлена проблема, вызывавшая мучительные раздумья у демократической интеллигенции Запада, — проблема трагического несоответствия идей

гуманизма, героической жертвенности, утверждения прав человека, которые вдохновляли человечество на борьбу против старого порядка, с тем духом мещанского практицизма и своекорыстия, который установился в Европе по окончании героической эпохи революций 1789, 1830 и 1848 годов.

В «Бранде» воплощена мысль, которую Ибсен неоднократно высказывал в своих устных выступлениях, статьях и пьесах: истины, рождаемые той или иной исторической эпохой, не являются вечными и, старея, теряют прогрессивное значение. По мысли Ибсена, гуманистические идеи добра, равенства людей в современном обществе утратили свой подлинный смысл и превратились в прописные истины и пышные шаблонные фразы, которыми прикрывается безразличное отношение к людям, боязнь всего нового и готовность к любым моральным компромиссам во имя сохранения мещанского благополучия.

В «Бранде» обличение буржуазного мира временами поднимается до подлинно революционного звучания. Но сила и последовательность критики Ибсена значительно ослаблены противоречивостью мировоззрения писателя и неясностью его положительных идеалов.

Зло современного общества Ибсен видит в отказе от высоких идеалов, которые воспитывают в человеке силу воли, цельность характера и моральную стойкость. Но, отвергая идею переустройства общества путем социальной революции, Ибсен зовет не к политической деятельности, но к нравственному перевоспитанию человека, которое должно привести к «революции человеческого духа».

Герой драмы Ибсена призывает людей преодолеть в себе мещанскую самоуспокоенность, эгоизм, безразличие к добру и злу, отказаться от компромиссов со своей совестью. Но этот призыв таит в себе глубокие противоречия, поскольку Ибсен в своей борьбе за человека, сочетающего силу и цельность характера с высокими нравственными идеалами, исходил из абстрактно-гуманистического представления о личности в ее стремлении к добру. Для реального буржуа, к которому обращался положительный герой Ибсена, выдвигая требование, чтобы каждый был «самим собой», то есть обрел в себе «естественного человека», этот призыв «быть самим собою» вовсе не означал борьбы за «революцию человеческого духа». Напротив, этот лозунг легко сочетался с ненавистным писателю эгоистическим мещанским индивидуализмом.

Защищая личность от влияния буржуазного общества и вставая против истолкования своего творчества мещанством, Ибсен уже в «Бранде» пришел к противопоставлению героя и толпы, утверждая, что идеи сохраняют свое прогрессивное

значение лишь до тех пор, пока не становятся достоянием толпы. Обличая торжествующее мещанство, Ибсен не видел реальных общественных сил, которые могли бы воспринять передовые идеи эпохи и возглавить освободительное движение человечества. Но, находясь в плену индивидуалистических представлений о герое и толпе, Ибсен все же приходил к сознанию слабости и обреченности бунта сильной личности, за которой не следует народ.

Эти противоречия мировоззрения Ибсена определили характер идейной проблематики «Бранда», особенности драматического конфликта и своеобразие художественной формы пьесы.

Действие пьесы происходит в середине 1860-х годов в небольшом селении, расположенном у одного из фиордов на западном берегу Норвегии.

Герой драмы — священник Бранд, бунтарь и обличитель мещанского мира. Он выступает против лицемерия господствующей морали и церкви, против ничтожества интересов и господства мелких эгоистических страстей и помыслов, против тупой покорности народа, позволяющего себя обманывать проповедью устаревших и лживых истин официальной религии и морали, против боязни всего смелого и нового.

Бранд призывает людей очнуться от спячки, сбросив с себя иго повседневных забот и обязанностей, и, обретя волю к борьбе и победе, вернуть утраченную ими силу духа и цельность характера. Бранд стремится утвердить свое идейное кредо не только проповедями, обращенными к народу, но и всей своей жизнью, показывая пример фанатического служения истине.

Во имя морального долга он жертвует жизнью сына, который погибает среди мрачных скал и туманов, заслоняющих солнце. Но Бранд не может оставить свой приход — людей, которых он учит и воспитывает, — и проявить перед ними слабость духа. После смерти ребенка Бранд сурово осуждает жену, Агнес, которая тоскует об умершем сыне. Женственная и мягкая натура Агнес не может вынести тяжести жизни, на которую ее обрекает суровость Бранда, и она умирает. Бранд остается один и мужественно переносит свою утрату, считая грехом и слабостью всякое проявление горя. Та же суровость, доходящая до жестокости, проявляется им в отношении к матери. Он уговаривает ее отказаться от несправедливо нажитого богатства и, не добившись согласия матери, отказывается увидеться с ней перед смертью и отпустить ей грехи.

Наряду с сюжетной линией, посвященной личной жизни героя, в пьесе дается изображение Бранда как учителя людей, как вождя. Он хочет построить новый храм взамен обветшавшей древней церкви. Здесь символически изображается борьба

за обновление старых и отживших идеалов, за воспитание нового человека. Но выполнить эту задачу при условии сохранения государства и официальной церкви невозможно. Власти хотят использовать замысел Бранда в своих интересах. Возведение нового храма объявляется событием большого государственного значения; Бранду обещаны орден и сан епископа. Торжество открытия нового храма должно стать официальным празднеством.

Но «революция человеческого духа», к которой призывает Ибсен, несовместима со служением государству и официальной церковной морали. Бранд бросает ключи от новой церкви в реку и призывает народ покинуть оскверненный храм. Из долин, где люди подавлены житейскими заботами и нуждой, Бранд зовет их идти в горы и, преодолевая мучительные трудности подъема ввысь, обрести силу духа и способность на подвиг. Увлеченный страстным призывом Бранда, народ идет за ним, но вскоре начинает роптать на трудности пути. Люди жалуются на усталость, голод, жажду и хотят знать, куда и зачем ведет их Бранд. Но Бранд не думает об облегчении участи людей, он только хочет закалить их волю, слить их души в едином порыве к освобождению, пробудить в них готовность к жертве. На вопрос, какова будет награда тем, кто идет за ним, Бранд отвечает:

Награда ваша? Веры взлет,
Души единство, воли силы,
Готовность к жертвам, что дает
Покой и радость до могилы,
И на чело — венец терновый
Тем, кто награду заслужил!

Истина, которой служит Бранд, еще недоступна народу, а духовный максимализм героя делает его глухим к нуждам и страданиям обыкновенных людей. Пользуясь этим, Фогт и Пробст уговаривают народ оставить Бранда и вернуться вниз. Они обманывают народ, говоря о небывалом скоплении рыбы в фьорде, ловля которой может каждому принести богатство. Прельщенная этими лживыми обещаниями, толпа бросается вниз, побивая камнями Бранда, который продолжал призывать ее к жертвам и подвигам.

Бранд остается один. Вспоминая всю свою жизнь, анализируя свое поведение, он начинает понимать причину катастрофы: для осуществления великого дела возрождения и освобождения народа недостаточно одного фанатического убеждения в правоте своей идеи и твердой воли, но необходимо сочувствие к народным бедам. Необходима не только стойкая воля и сознание долга, но и любовь.

Долго я во тьме морозной
Шел путем закона грозным.
Ныне все объято светом!
До сих пор искал я доли —
Быть скрижалю божьей воли;
Но отныне солнцем лета
Будет жизнь моя согрета:
Треснул лед. Могу молиться,
Мир любить, в слезах излиться!

Но сознание своей трагической ошибки приходит к Бранду слишком поздно. Найдя верный путь к достижению цели своей жизни, герой погибает под лавиной, сорвавшейся с манящих его высоких вершин.

Идея пьесы сложна и противоречива. Бранд в одно и то же время показан и как положительный герой и осужден автором. Ненависть Бранда к мещанству и пошлой самоуспокоенности, его бунт против моральных норм буржуазного общества, все это придает ему героический облик.

Плеханов говорит о монологах Бранда: «революционеры охотно рукоплещут таким речам». Высоко оценивает Плеханов революционный пафос слов Бранда о лживости буржуазного гуманизма:

Гуманность! вот бессильное то слово,
Что стало лозунгом для всей земли.
Им, как плащом, ничтожество любое
Старается прикрыть и неспособность
И нежеланье подвиг совершить...

«Все это превосходно,— пишет Плеханов.— Так рассуждали великие деятели Великой французской революции. И здесь сказывается родство духа Ибсена с духом великих революционеров». Но в то же время Ибсен на протяжении всей пьесы осуждает фанатизм и жестокость своего героя, отдаляющие его от обычных людей, от народа. Это же осуждение нравственного ригоризма Бранда звучит в заключительной сцене драмы. Одинокий Бранд в минуту смерти задает трагический вопрос:

Боже! В смертный час открой —
Легче ль праха пред тобой
Воли нашей quantum satis ¹?

На это голос «сквозь раскаты грома» отвечает ему:

Он есть — Deus caritatis ²!

«Бранд» представляет собой своеобразный тип философской пьесы. Это произведение реалистично, но в него органически

¹ Quantum satis — полная мера (латин.).

² Deus caritatis — бог любви, бог милосердия (латин.).

включаются элементы романтической драмы. По форме пьеса близка к стихотворным философским драматическим поэмам Шелли, Байрона (особенно к «Манфреду» и «Каину»), Гёте, Мицкевича, отличаясь от них широко развернутым изображением нравов и реального быта.

Символика присутствует в виде условных открыто символических образов и приемов (вроде Видения, являющегося в пятом действии, Голоса, раздающегося сквозь раскаты грома, и др.). Вся пьеса, включая сцены, данные в реалистическом и бытовом плане, насквозь символична.

Говоря о судьбе норвежского пастора, одержимого своим призванием, автор ставит проблемы общечеловеческого характера. В 1870 году Ибсен писал: «То, что Бранд — священник, в сущности, неважно; заповедь: *«Все или ничего»* сохраняет свое значение во всех областях жизни — и в любви, и в искусстве, и т. п.»

Обобщенно-символический смысл пьесы и системы ее образов выражен и в названиях действующих лиц — большинство действующих лиц пьесы не имеет имен и представляет собой не столько индивидуализированные характеры, сколько определенные социальные положения — Фогт (староста), Пробст (старший пастор), Крестьянин, Школьный учитель и др.

Высказывания критики, рассматривавшей пьесу главным образом со стороны религиозной проблематики и исходившей в анализе Бранда из того, что он священник, заставляли Ибсена еще раз возвращаться к вопросу о смысле его пьесы.

В 1879 году Ибсен писал: «Бранд был неверно истолкован; во всяком случае, не так, как я его понимал... Ошибка коренится несомненно в том, что Бранд священник и что задача поставлена религиозная. Но я мог ту же самую идею воплотить в скульптуре или в политике так же удачно, как и в священнике».

Своеобразие пьесы, сочетание абстрактной символики и сатиры особенно ярко проявляется в обрисовке представителей государственной и церковной власти — Фогта и Пробста.

Та же многоплановость проявляется и в языке пьесы. Особенно ярко в речи героев выражен контраст между романтической приподнятостью и туманной символикой возвышенных призывов Бранда и подчеркнута «сниженной» бытовой интонацией людей «толпы». Так, в пятом действии пьесы в ответ на призыв Бранда:

В жизнь — через смерть! Здесь каждый зван:
В путь, рыцари господня стяга! —

звучит реплика Кистера:

Ну, влипли!.. Вот так передряга!..

Драма очень велика по объему, один только пятый акт ее по своему размеру представляет как бы отдельную пьесу. Ряд сцен, монологов страдает излишними длиннотами и статичностью. Это отчасти объясняется тем, что первоначально «Бранд» был написан в виде поэмы, черты этого так называемого эпического «Бранда» явственно проступают во многих местах драмы.

Пьеса Ибсена вышла в свет в 1866 году и имела большой успех. Из всех произведений Ибсена именно «Бранд» издавался наибольшее количество раз. В 1866 году отдельные сцены из «Бранда» исполнялись на сцене Кристианейского театра, а также — актерами-любителями. Полностью «Бранд» был поставлен в Норвегии только в 1895 году.

В России эта пьеса впервые была поставлена в 1906 году Московским Художественным театром. Спектакль, шедший в годы первой русской революции, имел большое общественное звучание. Успеху спектакля в значительной мере способствовало замечательное исполнение роли Бранда В. И. Качаловым.

Следующая драма Ибсена «Пер Гюнт» (1866) всей своей проблематикой неразрывно связана с «Брандом». По словам Ибсена, «за «Брандом» последовал «Пер Гюнт» как бы сам собою».

Ибсен опять ставит вопрос о том, каким должен быть настоящий человек, и решает его в «Пере Гюнте» методом доказательства от противного. Характер героя новой пьесы является полной противоположностью характеру Бранда и представляет собой воплощение черт эгоистического индивидуализма и «духа компромисса».

В лице Пера Гюнта, крестьянского парня, становящегося затем крупным дельцом, Ибсен дает обобщенный образ человека буржуазной эпохи — себялюбивого и беспринципного, готового идти на любые соглашения со своей совестью и приспособляться к любому порядку, к любому образу жизни для сохранения своего благополучия.

Создавая «Пера Гюнта», Ибсен прежде всего стремился поставить вопросы, связанные с жизнью норвежского общества. Ибсен даже полагал, что его пьеса мало понятна для нескандинавской публики. Действительно, эта драма Ибсена особенно тесно связана с национальным бытом, народной культурой и фольклором Норвегии. Однако все это не делает пьесу неинтересной или непонятной зрителям или читателям нескандинавских стран, потому что выдающееся произведение национальной культуры всегда является ценным вкладом в культуру общечеловеческую.

Образ Пера Гюнта и некоторые сюжетные ситуации пьесы были взяты Ибсенем из норвежского фольклора. В «Норвежских

народных сказках», собранных и обработанных писателем Асбьёрнсоном, говорится об охотнике, хвостуне и фантазере Пера Гюнте. Он сражается с троллями и лесными духами, с таинственным чудовищем Кривой и переживает много других необыкновенных приключений. В рассказах Пера о его похождениях правда причудливо переплетается с вымыслом. «Этот Пер Гюнт,— говорится в сказке,— был удивительный человек, необыкновенно искусный сказочник и лжец. Он уверял всегда, что участвовал во всех приключениях, которые, как говорят, совершались в былые старые дни».

Используя этот широко известный в Норвегии образ сказочного героя, Ибсен на его основе создал тип большого социально-исторического значения, воплощающий в себе черты буржуазной жизненной «философии». Драма показывает судьбу Пера как судьбу современного норвежца. Тем самым ставится вопрос и о судьбе современного человека вообще, нравственный облик которого изуродован условиями буржуазного общества.

В первых трех действиях пьесы показана молодость Пера Гюнта. С юных лет в нем живет стремление возвыситься над окружающими его людьми. Он мечтает о богатстве, о власти и в мечтах видит себя князем или императором. Есть в нем и хорошие черты, он горячо любит мать, смел, талантлив. Но среда и условия, окружающие Пера, постепенно заглушают хорошие задатки его натуры.

Самодовольные, тупые и жадные зажиточные крестьяне смеются над бедняком Пером, над его причудами и фантастическими рассказами. Проявляя своеобразное бунтарство против мещанской среды, Пер старается показать свою удаль — он участвует в пирушках и драках и в конце концов во время свадьбы деревенского богача похищает его невесту Ингрид и уходит с ней в горы. За этот поступок он объявлен вне закона, его ждет строгая кара. Спасаясь от наказания, Пер бежит из деревни и попадает к троллям, уродливым и злым сказочным существам. Тролли, которые все плохое считают хорошим, а хорошее — плохим, мало чем отличаются от соотечественников Пера. Он увлечен дочерью владыки троллей — «девушкой в зеленом». Пер легко усваивает взгляды и обычаи троллей и их девиз, гласящий, что главное в жизни — быть «довольным самим собой». Сталкиваясь со сказочным существом — Великой Кривой, Пер от нее усваивает другую мещанскую житейскую «мудрость» — избегать прямого пути и всегда «идти сторонкой». Встретив и полюбив чистую и самоотверженную девушку Сольвейг, Пер готов отречься от всего плохого и начать жить по-новому. Но, как живая память о порочной, грязной жизни Пера, к нему является постаревшая и уродливая «женщина в зеленом»

и заявляет о своих правах на него. У Пера не хватает силы сказать Сольвейг правду, порвать с прошлым и раскаяться в нем. Следуя завету Великой Кривой, он решает «идти стонронкой» и, оставляя Сольвейг, которая обещает его ждать, пускается в далекий путь. Пер решает покинуть родину, но узнает, что его мать при смерти. Рискуя всем, Пер возвращается домой, чтобы проститься с матерью. Эта сцена, полная глубокого драматизма и высокой поэтичности, раскрывает в характере Пера черты настоящего человека, подчеркивающие трагизм превращения юноши Пера в жестокого и беспринципного дельца и авантюриста, каким он становится в четвертом действии пьесы. После смерти Осе Пер уходит, чтобы скорее уехать «за море» и даже «пожалуй, и дальше еще».

На этом заканчивается часть драмы, посвященная изображению народной норвежской жизни первой половины XIX века. Ибсен, показывая эту жизнь, полностью отказывается от романтической идеализации патриархального «скандинавского» уклада, который, по утверждениям реакционных романтиков, способствовал воспитанию национальных норвежских добродетелей. В пьесе ярко показаны грубые и жестокие нравы норвежского буржуазного и крестьянского мира. Полемизируя с реакционно-романтическим течением, Ибсен по-своему изображает и сказочные фантастические существа норвежского фольклора: это тот же мир мещанской косности и эгоизма, но как бы показанный в увеличительном стекле, изображенный приемами гротеска.

В четвертом действии Пер Гюнт, уже достигший средних лет, появляется в виде крупного буржуазного дельца международного масштаба: удачливость Пера Гюнта объясняется тем, что жизненная философия его — себялюбие и способность приспособляться к любым идеям и обстановке ради интересов своего «я» — получает безграничные возможности, когда Пер становится «вселенским гражданином».

Для Пера нет ничего святого, он готов идти на любые сделки: с американцами он торгует неграми; в Китай ввозит одновременно языческих божков и христианских миссионеров, библии и ром; поддерживая греков, восставших против турецкого владычества, он в то же время субсидирует Турцию; попав в Аравию, он одевается в восточные одежды и проповедует магометанство; очутившись в стае обезьян, он готов стать обезьяной. Огромной сатирической силы достигает ибсеновское обличение воинствующего индивидуализма и притязания на мировое господство в сцене в сумасшедшем доме. Богатство и удачливость Пера не вызывают ни в ком ни уважения к нему, ни любви; только попав в сумасшедший дом, Пер Гюнт с его манией величия и культом своего «я» получает горячее призна-

ние со стороны сумасшедших, единодушно называющих его своим царем.

Полный крах философии «гюнтизма» происходит в конце. Потеряв все состояние, ничего не добившись в жизни, Пер Гюнт возвращается на родину. Он все еще убежден в правильности своего жизненного принципа — «человек должен быть самим собой». Но в конце концов Пер Гюнт понимает свою трагическую вину и ошибку — желая «быть самим собой», он принял девиз «троллей», он не понял, что призыв быть *довольным* самим собой ведет на путь эгоистического служения своему «я» и исключает возможности раскрытия творческих сил личности, которое происходит, когда человек отдает себя служению благородному и доброму делу.

Ветер гонит по земле сухие листья, и в их шуме Перу Гюнту слышатся укоряющие голоса тех светлых мыслей, которые не были им продуманы и оживлены его волей, тех песен, которые не были им созданы и спеты, тех добрых дел, которые не были им сделаны. Сознание бесплодно прожитой жизни приводит Пера Гюнта на край гибели. Пуговичник, воплощающий собой совесть Пера, сравнивает его с неудачно отлитой, никому не нужной пуговицей. Пуговичник должен уничтожить Пера, если тот не вспомнит хотя бы одного случая, когда он был бы самим собой. В последний момент Пер Гюнт видит себя у дома, в котором он когда-то оставил Сольвейг. Она продолжает ждать его. На этот раз Пер нарушает завет Великой Кривой и не «идет сторонкой». Он спрашивает у Сольвейг:

Где был Пер Гюнт с тех пор, как мы расстались?
Где был «самим собою» — я — таким,
Каким я создан был, — единым, цельным,
С печатью божьей на челе своем?

Сольвейг отвечает:

В надежде, вере и в любви моей!

Финал драмы в значительной мере смягчает остроту поставленной в пьесе проблемы осуждения «гюнтовской» философии воинствующего индивидуализма. Осуждая моралистический ригоризм Бранда, Ибсен в развязке «Пера Гюнта» утверждает любовь, как силу, которая способствует нравственному очищению общества.

Большое значение имеют женские образы пьесы, ярко обрисованные в первых трех «норвежских» действиях. Это прежде всего образ матери Пера — старой Осе, хлопотливой ворчуньи, которая не может справиться со своим неугомонным сыном. Браня его за проказы, она сама увлекается теми фантастиче-

скими рассказами, которые он сочиняет в свое оправдание. Но комические черты, имеющиеся в характере Осе, не определяют роли в целом. Ее доброта, самоотверженная любовь к сыну придают образу Осе большую теплоту и задушевность. Любовь Осе не оказывается напрасной — она вызывает в душе Пера Гюнта, уже вступившего на путь подражания троллям, человеческие чувства любви, благодарности и готовность на самоотверженные поступки. Объявленный вне закона, рискуя своей жизнью, Пер Гюнт перед уходом в чужие края тайком пробрается в свою деревню, чтобы проститься с умирающей матерью. Сцена прощания Пера и смерти Осе является одним из наиболее драматических и поэтических эпизодов пьесы, сочетающим в себе суровый трагизм с глубоким лиризмом и сказочной романтикой норвежского фольклора. Пер застает мать умирающей в холодном, унылом доме, в нищенской обстановке — все имущество Осе отнято у нее отцом Ингрид и жестокими судьями. Пер Гюнт успокаивает и убаюкивает умирающую мать, рассказывая ей сказку, переносящую ее в чудесный мир, где бедную старуху-крестьянку, жизнь которой была тяжела и безрадостна, ждут на пир у самого господина бога. В сказке Пера Гюнта звучит не только желание утешить умирающую мать, но и мысль, что жизнь и страдания этой простой женщины делают ее достойной самых высоких почестей.

Рядом с матерью Пера в драме стоит любимая им девушка Сольвейг. Это поэтический образ простой, женственной и сильной норвежской девушки. Полюбив Пера Гюнта и вынужденная с ним расстаться, она дает слово ждать его и ждет долгие-долгие годы, как тысячи норвежских женщин ждали своих женихов, мужей и сыновей, уплывающих в поисках счастья «за море» и «пожалуй, и дальше еще». И в то же время образ Сольвейг приобретает в драме символический смысл, выступая как прекрасный поэтический образ родины Пера Гюнта, любовь к которой спасает его от окончательного превращения в «тролля». Не случайно в четвертом и пятом действиях пьесы, изображающих хождения Пера, живущего по закону троллей, неожиданно, без видимой связи с развитием действия возникает, как воспоминание о родине, образ Сольвейг и звучит ее песня. Символика образа Сольвейг, его обобщающий смысл подчеркивается и тем, что она выступает в драме не только как возлюбленная Пера.

В четвертом действии образ девушки-невесты сменяется образом верной и любящей жены: это — «женщина средних лет со светлым, прекрасным лицом», сидящая с прялкой в руках на пороге одинокой избышки в сосновом лесу. В последнем действии Сольвейг — пожилая, ослепшая женщина, «прямая,

стройная, с кротким выражением лица». Пер Гюнт, ища спасения в любви Сольвейг, называет ее своей матерью:

О мать моя!
Жена моя! Чистейшая из женщин!
Так дай же мне приют, укрой меня!

«Пер Гюнт», как и «Бранд», сочетает романтику с острой сатирой, а реально-бытовые эпизоды и характеры — со сценами и персонажами условно-символического плана. Но образный строй пьесы значительно отличается от мрачной, полной угрюмого пафоса трагедии о Бранде. Символика «Пера Гюнта» более жизненна и выразительна. Это объясняется тем, что в значительной мере символические образы пьесы не являются сухими абстракциями, но связаны с поэтическим миром норвежского народного творчества.

Своеобразный поэтический колорит пьесе придают многочисленные и разнообразные картины норвежской природы — ее рек, озер, покрытых вереском холмов, горных склонов и густых лесов. Светлой, жизнеутверждающей тональностью проникнута финальная сцена пьесы — занимается заря, восходящее солнце прогоняет своими лучами темные силы. Разгорается день, громче и радостнее звучит песнь Сольвейг. Озаренная солнечным сиянием, она охраняет сон вернувшегося домой Пера Гюнта.

«Пер Гюнт» был впервые поставлен в 1876 году в Кристиании и имел большой успех. Вообще «Пер Гюнт» — одна из самых любимых и популярных пьес Ибсена на сценах Европы и Америки. Популярности «Пера Гюнта» значительно способствовала музыка, написанная в 1876 году к этой пьесе великим норвежским композитором Эдвардом Григом.

После философско-символических драматических поэм «Бранда» и «Пера Гюнта», ставящих общечеловеческие проблемы, Ибсен в 1869 году пишет публицистическую сатирическую комедию «Союз молодежи». Тема пьесы определена самим Ибсеном: «Пьеса трактует борьбу и раздоры в современной общественной жизни».

Эта тема дается Ибсеном на фоне широкого изображения всей социально-экономической жизни Норвегии. Это первая пьеса Ибсена, в которой совершенно отсутствуют какие бы то ни было элементы символики, аллегоричности, романтизма. Автор сам подчеркивает нарочитую «сниженность» пьесы. В письме к Брандесу Ибсен пишет: «В новой моей комедии вы найдете простую будничную жизнь, никаких сильных душевных волнений, глубоких чувств и прежде всего никаких «одиноких мыслей». В письме к Бьёрнсону, говоря о методе написания комедии, Ибсен определяет его как фотографирование действи-

тельности: «Попытаюсь быть фотографом. Возьмусь за изображение своего века и своих современников там, на севере», — пишет он Бьёрнсону.

В соответствии с этой задачей реального изображения будничной жизни маленького норвежского городка, Ибсен отказывается от стихотворной формы. Цель, поставленная Ибсеном, — показ конкретной политической борьбы с ее авантюризмом и интриганством — определила и своеобразие драматической композиции. Пьеса представляет собой комедию интриги с огромным количеством всяких случайностей, неожиданностей, запутанных сюжетных линий. Главное лицо комедии — политический деятель Стенсгор — беспринципный демагог, фразер и карьерист. Этот образ очень близок к Северу — герою «Нормы». В своем стремлении к политической власти Стенсгор проявляет полный аморализм и циничность, он с легкостью переходит от либералов к консерваторам, которых Ибсен разоблачает столь же уничтожающе, что и либералов. В конце пьесы о Стенсгоре говорят, что лет через десять он будет заседать в стортинге, так как «из сомнительных-то и выходят политики».

Острота и действенность сатиры Ибсена несколько снижаются нарочито «благополучным» финалом пьесы; порок в лице Стенсгора наказывается, добродетель торжествует. Но даже и такая «мирная», как назвал ее Ибсен, пьеса вызвала бурю негодования, которая разразилась уже при первых представлениях комедии в Кристиании (1869). По описанию норвежского критика Йегера «на втором представлении, 20 октября, борьба противников и сторонников Ибсена приняла еще более значительные размеры. Уже после первой реплики Люннестада (речь в честь 17 мая) начались длившиеся несколько минут свистки и аплодисменты. Наконец, пришлось опустить занавес; затем вышел режиссер и спросил зрителей, желают ли они продолжения спектакля, и попросил их в случае, если они хотят продолжения, соблюдать тишину». В дальнейшем пьеса прочно вошла в репертуар скандинавских театров, чему в значительной степени содействовало талантливое исполнение роли Стенсгора одним из любимых актеров Ибсена датским актером Виге.

* * *

В начале 1870-х годов Ибсен начал писать большую историческую драму «Кесарь и галилеянин», замысел которой возник у него еще раньше. В этой пьесе проявляются новые черты мировоззрения Ибсена, возникшие в результате осмысления им событий современности. Франко-прусская война и «то, что за ней последовало», писал Ибсен, оказало на него «во многих отно-

шениях перерождающее влияние». Мышление Ибсена как художника становится более историчным. Он приходит к мысли о закономерности исторического процесса, о логике истории, «перед которой оказывается бессильным *«quantum satis»* воли человека. Ибсен в новой пьесе, которую он называл «мировой драмой», ставит и решает вопросы о взаимоотношении исторической закономерности, принимающей форму необходимости, и человеческой воли.

«Кесарь и галилеянин» — это пьеса, излагающая то понимание философии истории, к которому пришел Ибсен, стремясь найти логическую закономерность в событиях современности, определивших судьбы мира на много десятилетий вперед. Многие в драме автобиографично в широком смысле. Ибсен писал: «Я вложил в эту книгу часть пережитого мной, то, что я здесь описываю, я сам в той или иной форме пережил, и самый выбор темы находится в более близкой связи с течениями нашего времени, нежели можно усмотреть сразу».

В драме «Кесарь и галилеянин» Ибсен обращается к образу римского императора Юлиана (331—363), прозванного церковью Апостатом, то есть отступником, и к событиям его царствования.

По силе духа и глубокой вере в свое призвание Юлиан близок героям ранней драматургии Ибсена. Он убежден в свободе человеческой воли, в возможности диктовать истории свои законы. На столкновении свободной воли с исторической необходимостью и основан трагический конфликт пьесы. Юлиану близка и дорога ушедшая в прошлое эпоха классической древности. Он преклоняется перед мудростью ее философов, доблестью и величием духа ее героев. В далеком прошлом Греции и Рима видит он идеальные формы жизни, дававшие возможность гармонического развития человека и общества. Юлиан не принимает современного строя жизни, не принимает христианства, которое, став государственной религией, утратило значение идеи, за которую когда-то люди шли на муки и смерть. Христианство стало путем к занятию выгодных и почетных государственных должностей, к достижению материального благополучия. Внутренний дух этого учения убит и опошлен междоусобицей различных сект христианства, превративших его в мертвую догму.

Став императором, пережив мучительные сомнения и колебания, Юлиан твердо становится на путь осуществления своей идеи. Он отвергает христианство, лишает его прав и привилегий господствующей церкви и подвергает христиан тем гонениям, которым ранее подвергались с их стороны язычники — сторонники старых религиозных культов. Юлиан хочет возродить

дух, нравы, обычаи и образ жизни древнего мира. Но Юлиан отнюдь не консерватор. Скорее, можно назвать его своеобразным революционером. Разрушив современное общество, он хочет создать новый мир свободы, мудрости и красоты, мир, возрождающий лучшие черты античности. Это будет «третье царство», пришедшее на смену двум, ранее существовавшим — христианскому и языческому.

Юлиан, стремясь осуществить свое «третье царство», восстает не только против современного общества, но и против закономерности истории, против «необходимости», которая сковывает свободную человеческую волю. «Я встаю против необходимости,— заявляет Юлиан,— я не хочу служить ей! Я свободен, свободен, свободен!»

Из мрака «второго царства» он стремится к другой жизни, символом которой для него является солнце. Но даже страстный порыв воли человека не может поколебать железных законов необходимости. Поражение Юлиана начинается в тот момент, когда он, став императором, пытается навязать жизни несвойственные ей формы и обычаи давно ушедших времен. И то, что когда-то было полно гармонии и красоты, теперь превращается в пародию и становится смешным, нелепым и безобразным.

«Второе царство» еще не прошло до конца свой исторический путь, и гибель его не стала исторической необходимостью. Поэтому дело мечтателя Юлиана не может победить. Он умирает, получив смертельную рану в сражении. И гибель его не случайна; пронзенный копьем, Юлиан «пытаясь встать, но снова падая, кричит: «Ты победил, Галилеянин!» Поражение Юлиана — победа христиан-галилеян. В момент смерти Юлиана в его шатер доносятся клики войск, избравших новым императором христианина военачальника Иовиана.

В этой исторической драме выражены размышления Ибсена о своем времени, о том, что путь в «третье царство», в «грядущую мировую эпоху» лежит через историческую «необходимость», нарушить законы которой бессильна человеческая воля.

Это открытие внесло новые моменты в мировоззрение и художественный метод писателя. Во время работы над пьесой Ибсен писал: «Уже сколько времени критики требуют от меня определенного положительного мировоззрения — вот теперь и получат!»

Главной задачей писателя становилось не абстрактно-романтическое отрицание «второго царства», но его изучение, глубокая критика его социальных пороков и помощь человеку в его борьбе за свою духовную свободу.

Слова Ибсена о «положительности» его мировоззрения, выраженного в пьесе, не означали примирения с действительностью.

Писатель говорил, что, занимаясь «своим «Юлианом», он «до известной степени стал фаталистом, но пьеса эта все-таки становится своего рода знаменем».

«Фатализм» Ибсена был основан не на слепой вере в судьбу, предугадать которую невозможно. Ибсен верил в существование непреложных законов движения человечества вперед и был убежден, что если нельзя ускорить ход истории, то нельзя его и задержать. Отсюда вытекала твердая уверенность в том, что прекрасные идеалы «третьего царства» будут воплощены в жизнь. В 1887 году, во время публичного выступления в Стокгольме, Ибсен сказал: «...я верю в то, что идеалы нашего времени, отживая свой век, обнаруживают явное тяготение возродиться в том, что я в своей драме «Кесарь и галилеянин» подразумеваю под «третьим царством».

Пьеса «Кесарь и галилеянин» — переход от романтической драмы к реалистической. В приемах изображения характеров и эпохи еще явно заметны черты романтизма. Но в образе самого Юлиана уже проявляется ибсеновский «психологический реализм». Душевный мир героя раскрыт во всей сложности противоречий, в борьбе мыслей и чувств, и это сближает его с образами героев драматургии Ибсена 1870—1890-х годов, глубоко разработанными в психологическом плане.

Юлиан замыкает собой вереницу романтических образов Ибсена, и в то же время он стоит первым в ряду его новых героев, которые, подобно Юлиану, стремятся к духовному освобождению и часто погибают, так и не увидев своего «третьего царства» — царства правды и света. Умиравший Юлиан произносит горькие слова: «О, солнце, солнце, зачем ты меня обмануло?» Этот роковой вопрос могут задать герои многих драматических произведений Ибсена 1870—1890-х годов.



С 1870-х годов в творчестве Ибсена начинается новый этап, ознаменованный решительным поворотом к современной тематике, утверждением критического реализма, как художественного метода писателя, и созданием своеобразного типа социально-реалистической драмы.

Окончательное преодоление романтизма и нарастание обличительно-реалистических тенденций в драматургии Ибсена 1870—1890-х годов — все это было вызвано усилением критического отношения писателя к современной действительности, которое в свою очередь было обусловлено особенностями исторической эпохи. Достигший зенита исторического пути, буржуазный порядок переживал «золотой век», который, по утвержде-

дениям идеологов этого мира, был основан на естественном порядке вещей, что определяло его прочность и вечность его существования.

Но эпоха «мирного» процветания капиталистического общества была озарена тревожными отблесками героических дней Парижской коммуны; непримиримые противоречия разъедали этот мир изнутри, порождая в умах ощущение скрытого неблагополучия, и создавали атмосферу беспокойства и тревоги. Эти настроения, нарастающий протест против жестокой и неразумной жизни, стремление разобраться в причинах, вызывающих трагические конфликты современности, получали едва ли не самое острое и волнующее выражение в драматургии Ибсена. Норвежский писатель становился одним из «властителей дум» эпохи.

В 1870 году Ибсен выражал уверенность, что современный порядок находится накануне гибели. Он скоро рухнет, и «мы сразу очутимся в грядущей мировой эпохе», которая осуществит «революцию человеческого духа», — верил писатель.

Ход исторических событий не оправдал надежд и предчувствий Ибсена. Буржуазное общество вступило в эпоху «мирного» развития. Но иллюзия благополучия и мира не скрыла от глаз Ибсена противоречий действительности. Писатель-гуманист, он всем сердцем ощущал трагическую сущность времени.

Символический образ «трупа в трюме», введенный Ибсеном в его стихотворение «Письмо в стихах» (1875), привлекал внимание современных критиков, которые видели в нем воплощение мертвого груза прошлого, мешающего движению вперед. Но объективный смысл образа иной, гораздо более острый и социально значительный. По словам советского исследователя творчества Ибсена В. Адмони, в образе корабля, в трюме которого находится труп, воплощается «разительное, глубочайшее противоречие, определяющее весь облик новой эпохи, — противоречие между внешним благополучием и успокоенностью, с одной стороны, и коренным внутренним неблагополучием — с другой».

В творчестве Ибсена продолжают звучать темы защиты человека, протеста против тех условий жизни, которые уродуют его естественный облик, тема обличения эгоистического индивидуализма. Но характер конкретной проблематики, особенности стиля и жанра произведений Ибсена этого периода значительно отличаются от его пьес 1850 — 1860-х годов. Бунтарский протест против действительности и противопоставление ей героев далекого прошлого, воплощенные в историко-романтических пьесах Ибсена, абстрактная символика философских драм — все это уступает теперь место трезвому, глубокому и вдумчивому изучению действительности и ее реалистическому изображению.

Задачей современного драматурга Ибсен считает теперь отражение нынешнего дня и показ «живых» людей, а не исторических героев. «Ах, эти древние герои, эти воспетые на все лады мертвые короли! — говорил Ибсен в начале 1880-х годов. — Надоели они мне; и знать их больше не хочу! Любой метельщик улиц для меня куда интереснее. В нем я вижу частицу живой истории. Если я займусь им, мне не придется тревожить могильного праха, перетряхивать древних фолиантов. В нем я имею перед собою живой документ. Он живет и движется у меня перед глазами, речь его раздается в моих ушах. Я могу проследить каждый его взгляд, каждое биение сердца. Тут уже не ошибешься, не обманешься. Спокойной ночи, древняя история! Почивай себе с миром!»

Следуя заключенному в этих словах эстетическому принципу, Ибсен в своих произведениях 1870—1880-х годов изображает то, что он может видеть, наблюдать и изучать, — характеры, нравы и быт современного общества. С позиций художника-гуманиста он обличает буржуазное общество, в котором господствует фальшивая и лицемерная мораль; груз предрассудков и мертвых, лживых «истин» уродует человеческие жизни, где царит вечный разлад между высоким призванием человека и пошлой действительностью.

Одной из основных тем творчества Ибсена этого периода становится осуждение эгоистического индивидуализма. В ряде пьес Ибсен раскрывает духовный крах и бесплодность жизни «сверхчеловеков», стремившихся возвеличить и утвердить свое «я». Такова судьба Гедды Габлер, строителя Сольнеса и банкира Боркмана.

Сила критического реализма драматургии Ибсена, эстетические принципы которой во многом определили особенности драмы и театра нового времени, резко отличает ее от господствовавшей на европейской сцене псевдореалистической буржуазной драмы Дюма-сына, Сарду и других, в которой критика частных недостатков общества утверждала святость моральных норм и незыблемость буржуазного образа жизни.

Это отличие отмечала уже современная Ибсену критика. В конце 1890-х годов Э. Штейгер, сравнивая драматургию Ибсена с пьесами Дюма-сына, Ожье и Сарду, писал: «Если они занимались исключением, то он показывал, как плохо обстоит дело с правилом». Сам Ибсен, отвечая на высказывания французского критика Жюля Леметра, утверждавшего зависимость драматургии норвежского писателя от драматургии Дюма-сына, заявлял, что Александру Дюма он ничем не обязан, «исключая разве то, что я по его произведениям научился избегать довольно крупных промахов и ошибок, в которых он нередко повинен».

Ибсен отвергает традиционные приемы построения так называемой «сценичной пьесы», виртуозно разработанные Скрибом и его последователями в области драматургической техники, — Ожье, Дюма-сыном и Сарду. Это относится прежде всего к принципам построения драматического конфликта. В «сценичной пьесе» конфликт — это столкновение положительных и отрицательных персонажей; он раскрывался в форме сюжета-интриги и завершался «благополучным» концом. У Ибсена конфликт возникает как столкновение человека с действительностью, враждебной ему, которая подавляет или искажает высокие стремления человеческого духа. Положительность или отрицательность героев получала новый смысл и определялась уже не природной склонностью их к добру или злу, но их отношением к действительности. Таким образом, внимание читателя или зрителя направлялось не на интригу пьесы, но на выяснение причин событий и на раскрытие внутреннего мира персонажей. Отсюда — принцип так называемой аналитической композиции, широко применяемый Ибсеном в его драмах. Завязкой служат события, уже совершившиеся до начала пьесы. Главным содержанием драмы становится анализ причин той катастрофы, перед которой оказываются герои — «узнание» правды, а также анализ духовного мира героев — мыслей и чувств, возникающих как реакция на это узвание.

Отказываясь от следования законам «сценичной пьесы» в понимании Скриба — Сарсе, Ибсен разрабатывал новую форму драмы, основной принцип которой можно определить как воспроизведение жизни в формах самой жизни. Отсюда простота и кажущаяся безыскусственность действия.

Ибсен писал, что его пьесы «стремятся вызвать у читателя или зрителя впечатление, что он, читая их, присутствуя на их представлении, видит кусок действительности». В письме к директору Кристианийского театра в связи с постановкой «Дикой утки» Ибсен указывал, что «с точки зрения сценического ансамбля и постановки пьеса во всех отношениях требует подлинной естественности, и на всем должна лежать печать подлинной жизни».

То же происходило с языком драмы. Ибсен отказывается от театральной приподнятости речи, от традиционных форм монолога, от условных реплик в сторону, заменяя все это выразительностью живой разговорной речи.

«Язык, — указывал Ибсен, — должен звучать естественно, и манера выражения должна характеризовать каждое действующее лицо в пьесе; ведь люди никогда не говорят одинаково». В постановках пьес Ибсена надо было добиваться той естественности и непринужденности речи, при которой «будет достигнута

полная достоверность реплик и их соответствие речевым формам действительности».

Отказ от «театральности» и «сценичности», понимаемых как приукрашивание жизни, от традиционной любовной интриги, связанной с положительными героями, от внешних эффектов, от стихотворной речи не изгонял из театра Ибсена поэтическое начало. Ибсен вводил в драматургию и театр новые понятия театральности, сценичности и поэтичности. В его пьесах раскрывался скрытый в повседневности драматизм обычной жизни обычного человека, находящегося в конфликте с действительностью. Эта тема воплощалась в замысле, в раскрытии которого имели большое значение тщательно отобранные, точно найденные детали — трубка Освальда, ночной пожар, серое небо и шум дождя в «Привидениях», дикая птица, живущая на чердаке в «Дикой утке», рождественская елка, звук письма, упавшего в почтовый ящик, тарантелла — в «Кукольном доме» и т. д.

Это не натуралистические подробности воспроизводимого на сцене «куска жизни», не средство создания иллюзии, а поэтические образы, одухотворенные главной мыслью драмы и настолько выразительные, что нередко они приобретают значение реалистических символов, имеющих важное значение в поэтике ибсеновской драматургии.

Символика Ибсена не разрушает реалистическую ткань произведения. Символ здесь выступает как поэтическое обобщение, как прием, помогающий вскрыть в частном общее, вскрыть внутренний смысл происходящего и показать его как проявление трагического конфликта современного человека с действительностью.

С принципом раскрытия драматизма жизни, скрытого под поверхностным течением повседневности, связаны и такие важнейшие элементы драматургии Ибсена, как подтекст и настроение, которые помогали выявить «подводное течение» пьесы.

Задача создания нужного настроения должна достигаться путем применения различных средств театральной выразительности: декораций, шумов и света. В связи с постановкой «Дикой утки» Ибсен писал: «Большое значение имеет и освещение: оно иное в каждом акте, и замысел заключается в том, чтобы оно соответствовало тому основному настроению, которое особым образом характеризует каждый из пяти актов...»

Социальная драма Ибсена имела некоторые точки соприкосновения с теорией натурализма (прежде всего — постановка проблемы социальной обусловленности характера, проблема личности и среды, борьба со штампами «сценичной пьесы»), что неоднократно подчеркивалось критиками и историками литературы, иногда даже целиком относившими творчество Ибсена к чис-

лу проявлений натурализма в скандинавской литературе. Но сближало Ибсена и натурализм главным образом обращение к сходным социальным проблемам, а решение этих проблем и весь эстетический строй социальных драм Ибсена и драмы натуралистической были совершенно различны.

Норвежскому писателю оставалась чуждой идейно-философская концепция натурализма, его вульгарный естественно-научный материализм, приводивший к отождествлению законов биологических и социальных. В центре внимания ибсеновской драматургии всегда находилась жизнь человеческого духа. Герой драм Ибсена — всегда социальный человек, характер и поведение которого формируются не биологическими законами, но условиями жизни, средой и волей человека. Вопрос о свободе и необходимости в применении к человеческой воле, волновавший Ибсена, не возникал у натуралистов, придерживавшихся концепции биологического детерминизма.

Тема наследственности, бывшая одним из лейтмотивов натурализма, часто появляется и в пьесах Ибсена, но ставится им не в биологическом, а в социально-философском плане. Наследственность для него — это груз прошлого, это идеи, обычаи, пороки и предрассудки старого мира, живущие в душе современного человека, это «привидения» и «тролли», с которыми в сердцах ибсеновских героев идет вечный бой.

Резко отличается от натуралистической и эстетика Ибсена. По теории натурализма драма изображает кусок подлинной жизни, для воспроизведения которой не должно быть законов, позволяющих автору организовать жизненный материал и преобразить его в произведение искусства. Золя писал: «Мне не нравится само слово *искусство*: в нем заключаются всевозможные идеи о необходимости какой-то организации...»

Последовательное применение этого принципа должно было лишить пьесу ее драматургической специфики и действительно приводило к известной аморфности натуралистической драмы. Пьесы Ибсена — это великолепные образцы драматургии как искусства. Создавая новую драму, обогащая теорию новыми понятиями, Ибсен подчинял ее четкой композиции. Замыслы социальных драм воплощены в строго организованную, предельно компактную форму. В лучших пьесах Ибсена возрождаются в новом качестве законы классической драматургии: единство места, времени, действия, трактованное как единство замысла.

Первой реалистической социально-психологической драмой, открывающей собой новый период в творчестве Ибсена, была пьеса «Столпы общества», написанная в 1877 году. Она продолжила и углубила тенденции, заложенные в пьесе «Союз молодежи»

жи», но отличалась от нее обращением к психологическому анализу характеров и более широким реалистически достоверным изображением нравов и быта современного буржуазного общества. События пьесы происходят в приморском городе — в одном из уголков страны, охваченной ажиотажем капиталистического развития. Для деятельности предприимчивых и дальновидных дельцов, к числу которых принадлежит герой драмы Карстен Берник, открываются широкие просторы. Берник умен, энергичен, талантлив и смел. Его замыслы и дела оживляют косный мир провинциальной Норвегии. Его называют одним из «столпов общества». Он пользуется в городе огромным авторитетом — это «истинный гражданин своего отечества», он способствует экономическому процветанию города, дает работу многочисленным рабочим, которые, по словам сограждан Берника, видят в нем «родного отца». Вся его деятельность бескорыстна и честна, нравственность безукоризненна, его окружает счастливая семья и преданные друзья... Но все это лишь видимость, идиллическая картина, скрывающая за собой растление нравов. В основе жизни Берника лежит ложь, призванная скрыть его эгоизм, жадность и готовность на любые поступки, способные принести ему еще большее богатство и большую власть. Обличение хищнического индивидуализма, лжи, жестокости буржуазного мира достигает в пьесе огромной силы благодаря применению здесь Ибсеном принципу аналитической композиции драмы. Сюжет ее построен на постепенном раскрытии правды о прошлой и настоящей жизни Берника, представшей перед нами как бесконечная цепь бесчестных поступков. Его возвышение началось с того, что ради богатства и сохранения своей репутации высоко нравственного человека он погубил доброе имя своего друга Йухана, вынужденного из-за этого покинуть родину. Воспользовавшись этим, Берник обвиняет его в присвоении значительной суммы денег, которая на самом деле переходит в руки предприимчивого дельца. Ради богатства он отказывается от любимой женщины и женится на наследнице большого состояния. Разыгрывая роль «отца» своих рабочих, и здесь он, по существу, ведет своекорыстную, хитрую и демагогическую политику. В сговоре с другими «столпами общества» он устраивает махинации со скучкой земельных участков, по которым пройдет железная дорога. И в конце концов Берник идет на прямое преступление — отправляет в далекое плавание ветхое судно — «плавающий гроб», заведомо обрекая на гибель его команду и пассажиров.

Пьеса дает изображение буржуазного общества, как страшного мира, в котором ум, талант и сильная воля становятся средствами удовлетворения низких эгоистических страстей и устремлений. Но жизненную убедительность картины современных

нравов значительно снижал финал драмы: женщина, которую в молодости любил Берник, порывистая и прямая нетерпимая ко лжи Лона Хессель, открывает ему глаза, и, осознав всю глубину своего морального падения, Берник во время публичного чествования, организованного городом, открыто признается в совершенных им поступках. Разоблачая ложь и лицемерие, как моральные основы современного общества, драматург противопоставляет им проповедь добра и правды. Носителями добрых начал, по мысли Ибсена, являются главным образом женщины, не зараженные стяжательством и эгоизмом, свойственным дельцам вроде Берника.

В речи, обращенной к троньемским рабочим (1885), Ибсен говорил, что духовное благородство в современное общество внесут «две группы»—«наши женщины и наш рабочий класс».

Отклоняя от себя почетное наименование «столпа общества», Берник говорит в конце драмы: «...истинные столпы общества — это вы, женщины!» Пьеса завершается словами Лоны: «Дух истины и дух свободы — вот столпы общества!» Образ Берника, несколько ослабленный моралистическим финалом драмы, все же принадлежит к числу наиболее значительных художественных достижений Ибсена. Это обусловлено реалистическим методом раскрытия характера героя, его внутреннего мира, данного в развитии, в столкновении противоречивых тенденций. Яркость и незаурядность Берника не превращают его в романтического исключительного героя, он типичен для своей среды и эпохи, он порождение определенной общественной системы, которая создает таких людей. «Да не само ли общество заставляет нас идти кривыми путями»,— говорит Берник, размышляя о своем жизненном пути. Поэтому разоблачение консула Берника является разоблачением общества.

Несмотря на свой «благополучный конец», пьеса вызвала ожесточенные нападки со стороны норвежской прессы, которая обвинила Ибсена в клевете на общество. Тем не менее драма прочно вошла в репертуар как скандинавских, так и других западноевропейских стран, став на многие годы одной из самых популярных пьес. Уже в 1878 году она шла одновременно на сценах двадцати семи театров Германии, к концу века, в 1897 году, она идет в шестидесяти немецких театрах. В Америке с большим успехом в роли консула Берника выступал один из лучших немецких актеров Э. Поссарт. В России наибольший успех имела постановка «Столпов общества» Московским Художественным театром в 1903 году, где роль консула Берника исполнял К. С. Станиславский.

В 1879 году Ибсен пишет одну из своих лучших драм — «Кукольный дом». Уже «Столпы общества» намечали тему, кото-

рая стала главной в «Кукольном доме», — тему буржуазной семьи и положения женщины в современном обществе.

«Кукольный дом» — одна из вершин реализма Ибсена. Он полностью преодолевает дух дидактической морализации, отказывается от компромиссного решения темы критики современного общества. «Кукольный дом» — пьеса о буржуазной семье, но идейный смысл ее выходит далеко за пределы семейно-психологической драмы. Проблематика пьесы охватывает комплекс сложных и острых вопросов современности, начиная от положения женщины в семье и обществе и кончая осуждением моральных и государственных законов буржуазного мира.

Начало пьесы дает картину мирной жизни счастливой семьи. Трудлюбие и расчетливость мужа, банковского служащего Хельмера, обеспечивают материальное благоденствие семьи, а любящая жена и мать Нора создает уют семейного гнездышка.

Но счастье этого дома основано на песке. Несколько лет назад Нора совершила поступок, последствия которого, составляющие сюжетную основу пьесы, разрушают иллюзорное благополучие «кукольного дома»: спасая больного Хельмера, для здоровья которого была необходима поездка на юг, Нора достала необходимые для этого деньги, подделав на векселе подпись своего отца. Скрывая от мужа эту тайну, она выплачивает деньги, напрягая все силы, чтобы это не отразилось на скромном бюджете семьи.

За внешностью шаловливой «белочки», как называет Нору муж, вырисовываются черты человека, сильного духом и способного на подвиг и самопожертвование. Характеры героев пьесы, их человеческая ценность проверяются испытанием — катастрофой, неожиданно разразившейся над семьей. Подчиненный Хельмера, маленький служащий Кrogстад, уволенный из банка, знает тайну Норы. Он хочет воспользоваться этим, заставив Хельмера принять его в банк с повышением в должности. Нора ждет от мужа поддержки, защиты, спасения, но нежный муж и хороший отец вдруг становится для Норы чужим человеком, эгоистом и трусом, испугавшимся «преступления» Норы, за которое он должен отвечать. Боязнь за свою карьеру заставляет его грубо упрекать Нору, видеть в ней обманщицу и лгунью. «Отныне нет уже речи о счастье!» — восклицает он. Однако расчетливый и осторожный мещанин, для которого страшнее всего огласка, он считает, что «дело надо замять», «надо держаться так, как будто у нас все идет по-старому», «но это, разумеется, только для людей». С точки зрения Хельмера, семья может существовать для декорума. Неожиданный отказ Кrogстада от своих требований резко меняет настроение Хельмера. Избавившись от страха,

он уже не считает, что Нора своим поступком нарушила законы морали, религии и чести и убила его любовь. Он «великодушно» прощает ее: «скоро все пойдет опять по-старому», — успокоенно говорит Хельмер.

Но для Норы это невозможно. Поведение мужа раскрыло его подлинный характер жалкого и трусливого мещанина. Все было иллюзией, ложью, у нее не было настоящего счастья, настоящей семьи. И когда успокоившийся Хельмер собирается спокойно уснуть после пережитых неприятностей, Нора говорит ему: «Присяжь, Торвальд. Нам с тобой есть о чем поговорить». И в длинной беседе-споре с мужем она подвергает строгому анализу их прошлую жизнь и устанавливает причины разразившейся катастрофы.

Решение Норы оставить семью, мужа и детей выходит за рамки семейной драмы — это внутреннее освобождение человека, это бунт против лжи и несправедливости жизни. Она не может принять законы общества, по которым выходит, что «женщина не вправе пощадить своего умирающего старика-отца, не вправе спасти жизнь мужу».

«Мне надо выяснить себе, кто прав — общество или я», — заявляет Нора. Так завершается история «Кукольного дома», оказавшаяся комедией любви, комедией брака.

Финал пьесы, с точки зрения мелкого житейского правдоподобия, может показаться маловероятным. Прожив восемь лет с мужем, имея троих нежно любимых детей, женщина после первой в ее жизни семейной драмы бросает семью и глубокой ночью уходит неизвестно куда. Но драмы Ибсена требуют иного подхода. Они волновали и убеждали зрителей и читателей страстным исканием правды, остротой постановки моральных проблем и призывом к переоценке всех ценностей. В эпоху, когда страсть к обогащению, к преуспеванию и личному благополучию владела собственническим миром, с особой силой прозвучал голос героини Ибсена, звавший к отказу от маленького лживого счастья, от опостылевшего мещанского уюта буржуазного мира.

Грустная история «кукольного дома» завершается жизнеутверждающим финалом — преодолевая ложь и обманчивые жизненные иллюзии, в муках и борьбе рождается новый, освобожденный человек. В драматургическом отношении пьеса представляет собой как бы переход от пьес, построенных на сюжете-интриге («Столпы общества»), к более поздним произведениям Ибсена, в которых организующим драму началом является изображение конфликта героев (или героя) с действительностью. По сути дела, этот конфликт лежит и в основе «Кукольного дома», хотя здесь он еще дается в форме сюжета с элементами интриги. Однако заинтересованность зрителя или читателя объясняется

не присутствием этих элементов. О тайне Норы и действиях Кругстада становится известно в начале пьесы. Угрозы Кругстада не завязывают интриги — борьбы двух сторон. Нора слишком чиста, доверчива и беспомощна для этого. Напряженность действия достигается не борьбой Норы и Кругстада, а раскрытием драматизма внутреннего мира Норы, анализом ее мыслей и чувств в течение тех страшных трех дней, когда она ждет катастрофы — разоблачения своей тайны перед Торвальдом. Эта напряженность достигает особой силы в последнем акте, где дана классическая в своем роде развязка, осложненная перипетиями, придающими финалу своеобразную трехчастную форму.

Один за другим падают удары судьбы, разрушается кукольный дом. Хельмер получает письмо, которое вызывает катастрофу — гибель иллюзий о семье, любви и счастье. Развязка намечается предложением Торвальда сохранить видимость семьи. Второе письмо Кругстада создает перипетию — катастрофа оказывается мнимой, и кукольный дом может быть сохранен. Но подлинной катастрофой является не угроза судебного наказания поступка Норы, как считает Хельмер, а разоблачение лжи, лежавшей в основе их брака. Нора предлагает мужу разобраться в их прошлом. И тогда неожиданно для успокоившегося Хельмера наступает подлинная развязка — катастрофа; из рухнувшего кукольного дома Нора идет в жизнь, чтобы стать настоящим человеком.

С позиций драматургических принципов «сценичной пьесы» школы Ожье, Дюма-сына и Сарду сцена «переоценки ценностей» в финале драмы, значительно замедляющая наступление развязки, является нарушением законов сценичности. Но именно в этой сцене с наибольшей силой проявляется дух анализа и критицизма, составляющий пафос творчества Ибсена и во многом определивший особенности новой западноевропейской драмы послеибсеновского периода. По утверждению Шоу, эта сцена была великим открытием в драматургии. «Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части, «Кукольный дом» и покорила Европу и основал новую школу драматического искусства».

При своем появлении пьеса Ибсена была воспринята некоторыми критиками как призыв к борьбе за женскую эмансипацию. Ибсен выступил против такого, с его точки зрения, сужения темы пьесы. Он понимал борьбу за женские права только как частное проявление борьбы за человеческие права вообще. В 1898 году, на празднестве, данном Союзом норвежских женщин в честь Ибсена, он сказал: «Благодарю за тост, но должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело,

за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим».

Социальное значение образа женщины, бросающей вызов обществу, называющей бесчеловечными его законы и вступающей в открытую и мужественную борьбу с этим обществом, — было огромным и, конечно, вышло далеко за пределы постановки только женского вопроса.

Появление пьесы вызвало бурю негодования в буржуазной прессе. Ибсена обвиняли в разрушении одной из «священных основ» буржуазного общества — семьи.

Буржуазная публика легко принимала то «обличение» общественных нравов, которое давали пьесы Дюма-сына или Сарду. Эта публика плакала над несчастными судьбами падших женщин и незаконнорожденных детей. «Совершенно иначе обстояло дело, когда писатель осмелился... заклеить ложь брака в современном обществе вместо лжи падших женщин, — писал современник. — Тут уже некуда было увернуться благодетельным особам в ложах и партере, тут они не могли уже более самодовольно закутываться в плащ христианской любви к ближнему и успокаивать свою совесть несколькими слезами сострадания. Потому что теперь при каждом слове, которое произносилось на сцене, они должны были со скрежетом зубовым сознаваться: *de te fabula passatim*¹».

Театры боялись ставить столь «опасную» пьесу, актрисы отказывались играть женщину, которая посмела уйти от мужа, оставив детей; режиссеры, даже лучшие из них, такие, как Генрих Лаубе, требовали изменения финала пьесы.

В одном из своих писем Ибсен говорил: «...как только «Нора» (в немецком переводе пьеса была названа «Нора». — Г. А.) вышла из печати, я получил из Берлина от своего немецкого переводчика... сообщение, что он имеет основание опасаться появления «переделки» пьесы с измененным концом... В предупреждение такой возможности я послал ему для пользования, в случае крайности, набросок варианта, согласно которому Нора не покидает дома: Хельмер увлекает ее к дверям детской спальни, происходит обмен реплик, Нора бессильно опускается у дверей на стул, и занавес падает. Эту переделку я сам в письме к переводчику назвал «варварским насилием» над пьесой... но я надеюсь, что прибегают к ней немногие немецкие театры».

В Норвегии пьеса была поставлена в 1879 году и имела огромный успех, особенно благодаря великолепному образу Норы, созданному артисткой Дюбвэд. В Германии известной испол-

¹ О тебе идет речь (латин.).

нительницей Норы была А. Зорма, во Франции — Г. Режан, в Италии — Э. Дузе, в России — В. Ф. Комиссаржевская.

Финал драмы Ибсена, заставлявший зрителя думать о дальнейших судьбах героев, вызвал ряд продолжений «Кукольного дома». Некоторые из них написаны в драматической форме. В 1891 году в Гельсингфорсе шла пьеса «Невозможное возможно» (1890). Английский писатель Вальтер Безант рассказывал о печальных последствиях поступка Норы. Через несколько лет Хельмер спивается. Дочь Норы становится невестой сына Кростада, но тот протестует против этого брака и в конце концов добывается своего. Сын Норы, очевидно по законам наследственности, подделывает вексель, который попадает в руки Кростада, и он, угрожая отдать виновного под суд, требует, чтобы девушка, спасая брата, порвала со своим женихом. У героини не остается выхода — она кончает самоубийством.

Американская писательница Эдна Ченей написала «Возвращение Норы» (1890), в котором героиня, став сестрой милосердия, спасает Хельмера во время холерной эпидемии, после чего характер его значительно меняется, и, когда он просит Нору вернуться домой, к детям, она дает согласие. В доме Хельмера и Норы воцаряются радость и веселье.

Итальянский писатель Джиакозо, полемизируя с Ибсеном, дал свой, существенно отличающийся вариант сюжета. Ревнивый Паоло (так в этой пьесе назван Хельмер) находит в бумагах своего умершего друга, доктора Ранка, письма к нему, которые жена Паоло, Анна (Нора), писала тайком от мужа. Письма не содержат ничего предосудительного, однако между супругами происходит драматическая сцена, завершающаяся уходом Анны из дому.

Все эти продолжения и переделки рождены огромным интересом, который вызвала драма Ибсена, но объективный смысл их заключался в попытке смягчить остроту ее проблематики.

Следующая драма — «Привидения» (1881) — одна из лучших реалистических пьес не только Ибсена, но и мировой драматургии продолжает линию его социально-психологических драм и содержит беспощадное обличение буржуазной морали, семьи, религии, самых основ буржуазного общества. Если в «Кукольном доме» Ибсен показывал формирование мужественного, непримиримого характера, способного вступить в борьбу с обществом ради того, чтобы отстоять свое право стать человеком, то «Привидения» раскрывают трагическую судьбу человека, у которого не хватило смелости и сил на эту борьбу.

Действие происходит в течение одних суток в усадьбе вдовы капитана и камергера Алвинга. В доме радостные события: после многолетней разлуки с матерью возвратился из Парижа сын фру Алвинг, молодой художник Освальд. Завтра должно

произойти торжественное открытие приюта «памяти капитана Алвинга». Пастор должен произнести слово, восхваляющее добродетели Алвинга. Покойный пользовался большим уважением сограждан и считался «истинным благодетелем для своего края». Приют построен на средства фру Алвинг, желающей увековечить память своего мужа.

Таким образом, в начале пьесы дается картина полного благополучия. Но это лишь иллюзия, и постепенно выясняющаяся правда ведет героев драмы к трагической развязке.

Одним из главных моментов, организующих действие пьесы и раскрывающих ее мысль, является столкновение, спор двух противоположных мировоззрений: фру Алвинг и старого друга дома — пастора Мандерса. Этот спор ведет к ряду «узнаний», которые по-новому освещают прошлые события и придают иной смысл всему происходящему.

Мировоззрение пастора — безусловное принятие всех господствующих в обществе моральных и религиозных норм. Для него это абсолютная истина. «Так уж заведено на этом свете, и это хорошо, — говорит он. — Иначе что бы случилось с обществом?»

Фру Алвинг держится иных взглядов, она внутренне свободна от таких законов и норм, хотя не решается объявить о том открыто. Жизнь приучила ее лгать.

Когда-то она и пастор Мандерс любили друг друга. Но ее выдали замуж за богатого камергера. «Он купил меня», — вспоминает фру Алвинг. После года семейной жизни она пыталась уйти от мужа, развратника и пьяницы. Но пастор Мандерс, к которому она пришла, заставил ее вернуться «на путь долга, к домашнему очагу и законному супругу».

В поступке молодой женщины, «в этих требованиях счастья здесь, на земле», пастор увидел «мятежный дух». И теперь, через много лет, он гордится своим поступком. «Разве не сбылось все, как я предсказывал? Разве Алвинг не отвернулся от всех своих заблуждений, как и подобает мужу? Не жил с тех пор и до конца дней своих безупречно, в любви и согласии с вами? Не стал ли истинным благодетелем края...» — говорит он фру Алвинг.

Но вере пастора, что он своими поучениями содействовал добру делу, фру Алвинг наносит тяжелый удар: никакого добра не было, ее жизнь продолжала оставаться адом: ради сына она пошла на ложь и стремилась создать видимость счастливой и дружной семьи, чтобы никто, в том числе сын, не знал, кем был отец ее ребенка. Ради сына она взяла на себя ведение дома, всего хозяйства Алвингов, она, а не совершенно опустившийся муж, принесла много добра своему краю.

И вот прошли годы. Алвинг умер. Огражденный от развращающего влияния отца, Освальд вырос таким, каким хотела

видеть его мать, — он «остался чист и душой и телом», он свободен от предрассудков и консерватизма. Освальд осуждает тех, кто готов забросать грязью враждебную им «прекрасную, светлую, свободную жизнь» людей, которые отвергли лживую мещанскую мораль. У его матери не хватило сил сказать правду — «так вот теперь мой сын будет говорить за меня». Спор фру Алвинг и пастора кончается его поражением. «Как же у меня хватит духу произнести речь?» — растерянно спрашивает он. Но поражение пастора Мандерса не означает победы позиции фру Алвинг. Компромисс с общепринятыми «идеалами», то есть ложью, являющийся трагической виной героини драмы, не может привести к добру. В облике и поведении Освальда все явственнее проявляются черты его отца. Эта тема звучит в драме с нарастающей силой. Первое появление Освальда с трубкой отца в зубах поражает пастора: «Точно отец его встал передо мной, как живой!» Затем фру Алвинг, только что вспоминая, как она однажды стала невольной свидетельницей циничного ухода своего мужа за горничной, видит повторение этой сцены с участием Освальда и Регины, дочери той горничной, которая была соблазнена его отцом.

«Привидения!.. Выходцы с того света», — произносит она с ужасом. И, наконец, наступает развязка. Ночью сгорает до тла здание приюта — овеществленная ложь, которой фру Алвинг хотела закончить «долгую и мучительную комедию». И этой ночью происходит «узнание» еще одной тайны семьи Алвингов — мать узнает истинную правду о своем сыне. Освальд болен полученной им от распутного отца неизлечимой болезнью — прогрессирующим параличом, которая должна завершиться полным распадом сознания, интеллектуальной смертью. Освальд предупрежден врачом — очередной приступ болезни будет последним. После него у Освальда сохранится жизнь, но рассудок будет потерян.

Освальд чувствует приближение катастрофы и требует, чтобы мать дала ему слово отравить его, когда он сам уже не будет в силах это сделать. Фру Алвинг обещает, но не хочет верить, что когда-нибудь это будет нужно. Она успокаивает сына. Освальду становится легче. «Вот видишь — припадок прошел, — говорит фру Алвинг. — О, я знала»... Ночь кончилась, занимается утро, встает солнце, впервые после затяжных дождей озаряющее мрачный дом. Фру Алвинг хочет верить, что все страшное произошло.

Но катастрофа наступает. Припадок, как и предупреждал доктор, оказался последним. И в ответ на слова матери, как последняя вспышка уже угасающего сознания, звучат бессмысленные, но волнующие и страшные слова: «Мама, дай мне солнце!»

Фру Алвинг должна выполнить свое обещание. В ужасе перед тем, что надо сделать, она кричит: «Нет! Нет! Да! Нет! Нет!», а Освальд, сидя в кресле и тупо глядя в пространство, беззвучно шепчет: «Солнце... солнце... солнце... солнце...»

Гибель Освальда и крушение дома Алвингов — это возмездие за трагическую вину героини, за компромисс с ложью. Но сама фру Алвинг — жертва зловещего мира «привидений». Этот мир уже духовно мертв, его идеалы лживы, но еще властвуют над людьми. Споря с пастором, фру Алвинг, определяя, что такое «привидения», расширяет это понятие, дает ему глубокий социальный смысл: «Стоит мне взять в руки газету, и я уже вижу, как шмыгают между строками эти могильные выходцы. Да, верно вся страна наша кишит такими выходцами...»

Борьба идей, спор между пастором и фру Алвинг расширяет рамки семейно-психологической драмы и придает ее событиям глубокий обобщенный смысл. Фру Алвинг не исключительная личность. Она сама говорит, что так же, как она, думает «большинство людей, но только не отдает себе в этом отчета или не хочет признаться себе, что это так». На взгляды ее влияет и чтение книг, о которых пастор говорит с ужасом: «Ах, эти отвратительные, возмутительные, вольнодумные сочинения!»

Внутреннее освобождение фру Алвинг от авторитетов, ложных идеалов и отживших понятий выступает в драме, как частное проявление общего процесса духовного освобождения человечества.

«Привидения» — образец «аналитической» драмы Ибсена. Принцип аналитической композиции дает органическую форму пьесе, содержание которой представляет собой действенный анализ последствий давно происшедших событий, которые порождены общественными нравами, моралью и традициями буржуазного мира. Художественная законченность формы этой драмы поражает своей строгой простотой и лаконизмом. Максимальная глубина психологического раскрытия образов и огромный драматизм действия достигаются путем предельной концентрации событий пьесы во времени и пространстве, то есть при помощи единства времени и места. Эти черты античной трагедии органично сочетаются в пьесе с приемами новой психологической драмы и публицистической драмы идей — «подтекстом», «настроением», «дискуссией». Особую выразительность придает пьесе реалистическая символика.

Художественный метод Ибсена с присущими ему глубочайшим психологизмом, с приемами «подтекста», создания «настроения» и символикой находит свое яркое выражение в финальной сцене «Привидений». Слова Освальда: «Мама, дай мне солнце» — говорят и о последней вспышке сознания, в которой мелькает

воспоминание о яде, и передают ощущение надвигающегося мрака, отчего поистине трагический подтекст получают слова «дай мне солнце». Эта фраза, которую драматург-натуралист мог бы дать только как бред, у Ибсена приобретает значение глубокого символа и звучит как горький упрек и как отчаянная мольба о жизни поколения, которому не суждено увидеть Солнце.

«Привидения» вызвали в буржуазной прессе еще большую бурю негодования, чем «Кукольный дом». Ибсена обвиняли в безнравственности, в бунте, в том, что он проповедует нигилизм.

Ибсен отвечал на это: «...было высказано, что книга проповедует нигилизм. Отнюдь нет. Она вообще ничего не проповедует. Она лишь указывает на то, что и у нас, как в других местах, под наружной оболочкой спокойствия бродит нигилистическая закваска. Да иначе и быть не может. Любой пастор Мандерс всегда вызовет к жизни ту или иную фру Алвинг».

В этом же письме Ибсен затрагивает и другой вопрос, связанный с его методом построения пьесы. Он говорит об огромном количестве лжетолкований «Привидений» и связывает их с нежеланием критики понять его замысел: «Пытаются сделать меня ответственным за воззрения, высказываемые действующими лицами драмы. А между тем во всей книге нет ни единого воззрения, ни единого отзыва, которые можно было бы поставить на счет автору. Я тщательно остерегался этого. Самый метод, самый род техники, который положен в основу формы книги, сам собой исключал возможность для автора проявить в репликах свои личные взгляды. Моим намерением было вызвать в читателе впечатление, что он во время чтения переживает отрывок из действительной жизни. И ничто сильнее не шло бы вразрез с этим намерением, как вплетение в диалог личных авторских воззрений».

Именно потому, что Ибсен глубоко и верно, без нарочито навязываемой тенденции показал в «Привидениях» «отрывок из действительной жизни», эта драма и произвела такое сильное впечатление. Буржуазная пресса травила Ибсена, а театры долгое время не решались ставить его драму.

Впервые «Привидения» были поставлены в Дании в 1903 году скандинавской труппой Линдгрена, который гастролировал с этим спектаклем в разных странах в течение пятнадцати лет.

В дальнейшем пьеса ставилась неоднократно. Крупнейшими исполнителями роли Освальда в Западной Европе были А. Антуан, А. Моисси, Э. Цакони. Для западноевропейского театра этих лет характерно выдвижение на первый план в трактовке пьесы темы наследственной болезни Освальда, который превращался в главного героя пьесы, отодвигая на второй план трагедию фру Алвинг, что искажало идею пьесы, снижая ее социальный

смысл. Так играл в России Освальда П. Н. Орленев. Большим событием в сценической истории пьесы стал спектакль Малого театра в 1909 году с М. Н. Ермоловой — фру Алвинг и А. А. Остужевым — Освальдом. В сущности, это было первое правильное сценическое толкование пьесы.

В 1882 году, через год после выхода в свет «Привидений», появилась новая драма Ибсена — «Враг народа». Одна из наиболее остросоциальных драм Ибсена, «Враг народа» представляет собой единственное произведение, в котором социальная проблематика раскрывается не в форме семейно-психологической драмы, но в драматическом конфликте ярко выраженного общественного характера. Это и дает возможность показать в действии положительного героя, вступающего в борьбу с буржуазным обществом, и одновременно в остросатирическом плане изобразить буржуазную демократию и все нравы этого общества.

Обращение Ибсена к сатирическому изображению современных нравов, к пьесе с ярко выраженными публицистическими чертами, было навеяно характером общественно-политической жизни Норвегии конца 1870-х — начала 1880-х годов. Бурные собрания и сходы, на которых обсуждаются волнующие проблемы, обструкции, которым подвергают слушатели негодных им ораторов, — все это нашло отражение в пьесе Ибсена. Современники указывали, что в сцене сходы в четвертом действии пьесы Ибсен воспроизвел конкретные события, имевшие место в Кристиании, когда на одной из сходов «Бьёрнсона жестоко освистали на всевозможных инструментах, вечером же разъяренная толпа перебила стекла в доме, где он остановился».

Непосредственным поводом к написанию драмы послужили нападки, которым подвергся Ибсен со стороны буржуазных кругов после выхода в свет «Привидений». Борьба государственных и общественных деятелей и широких кругов буржуазии против человека, который решился сказать правду, стала одним из основных идейных и сюжетных мотивов драмы. Вся пьеса представляет собой последовательное разоблачение мифа о гуманности и справедливости буржуазной демократии, якобы призванной защищать интересы мешанского «большинства».

Действие драмы происходит в небольшом курортном городке на юге Норвегии. Благополучие города зависит от состояния дел курорта, привлекающего множество отдыхающих и больных. Наплыв публики оживляет экономику города и способствует обогащению зажиточных кругов его населения. Городок переживает необычайный подъем: «Капиталы пошли в оборот, все оживилось. Дома и земельные участки растут в цене с каждым днем», «число безработных убывает», а «расходы по призрению бедных, лежащие на имущие классы, отрадно уменьшаются».

Экономическое процветание способствует тому, что «в городе господствует прекрасный мир терпимости... истинно мирный гражданский дух». Представители демократической оппозиции мирно уживаются с зажиточными кругами и чиновничеством, потому что у всех них «есть большое общее дело... одинаково дорогое всем благомыслящим гражданам» — городской курорт, являющийся для всех источником жизненного благополучия. То же довольство и спокойствие царит и в доме курортного врача Томаса Стокмана. Он недавно приехал в этот город с севера страны, где ему «не раз приходилось крутенько». Семья иной раз жила впроголодь. Теперь он получает хорошее жалованье. По его словам, он зарабатывает «почти как раз столько, сколько нам нужно на жизнь». Он увлечен своей работой и счастлив.

В начале первого действия пьесы господствует идиллическая атмосфера. В уютной квартире доктора его старший брат Петер, являющийся одновременно фогтом, полицмейстером и председателем правления курорта, дружески беседует с «публицистом демократом» редактором Ховстадом. Все говорят о курорте, о процветании города и хвалят доктора за его заботу о делах курорта.

Но внезапно все меняется. Доктор Стокман устанавливает, что воды курорта заражены вредными бактериями, а следовательно, «грандиозная, великолепная хваленая водолечебница, стоившая таких громадных денег», не что иное, как «заразная яма».

Богатые «отцы города» и мелкие собственники, доходам которых угрожает опасность, ополчаются против честного ученого. Всеми средствами, начиная от «родственных» советов фогта и воздействия «общественного мнения» и кончая угрозой увольнения с работы, они пытаются воспрепятствовать доктору придать свое открытие широкой гласности. Стокман уверен в победе: «Мы живем в свободном обществе... разве у меня в авангарде нет смелой и независимой прессы, а в арьергарде сплоченного большинства?» Суровая действительность разрушает демократические иллюзии доктора: «смелая и независимая пресса» под воздействием городских властей и владельцев водолечебницы отказывается опубликовать статью Стокмана, а «сплоченное большинство», состоящее из толпы обывателей, опасаящихся за свои карманы, становится главной силой, которую направляют против доктора его противники.

Ибсен последовательно разоблачает иллюзорность тех свобод и прав, которые дает человеку буржуазная демократия. Уволенный с работы, лишенный возможности высказать свою точку зрения в печати, Стокман решает воспользоваться правом свободы слова. Он пытается публично выступить с речью и убе-

дить в своей правоте широкие общественные круги города. Кульминацией в развитии событий пьесы является сцена митинга, в которой с наибольшей резкостью и сатиричностью Ибсен показывает буржуазную демократию в действии.

Стокману не дают говорить о водолечебнице, о бактериях, обнаруженных в водах курорта, но он все же успевает сказать о своем другом более важном «открытии». «Я открыл,— говорит он,— что все наши духовные жизненные источники отравлены, что вся наша гражданская общественная жизнь зиждется на зараженной ложью почве». Лишая доктора возможности высказать его мысли, издеваясь над ним и в то же время строго соблюдая демократическую процедуру, «сплоченное большинство» принимает резолюцию «считать доктора Стокмана врагом народа». Вслед за тем разъяренная толпа обывателей с угрозами, дикими криками и свистом устремляется в дом Стокмана, осыпая его камнями.

В конце пьесы развеяны все иллюзии Стокмана о «свободе общества», в котором он живет. Оно предстает перед ним в неприкрашенном виде. Но выводы, к которым приходит Стокман, а вместе с ним и сам автор, глубоко противоречивы. Ибсен резко и последовательно критикует буржуазный мир. Его герой не складывает оружия. Освобождаясь от власти лживых истин, которыми буржуазная демократия прикрывает свой антидемократический характер, доктор Стокман объявляет непримиримую войну несправедливому и лживому миру. Но критика этого мира ведется Стокманом с индивидуалистических позиций, и он приходит к глубоко ошибочным умозаключениям. Отказываясь от мысли, что большинство всегда право, Стокман делает вывод, что большинство всегда неправо. А отсюда следует и другой, по существу глубоко пессимистический, вывод — утверждение, которым герой заканчивает пьесу: «Самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок». С этим связаны и рассуждения Стокмана о «массе», черни, серой толпе, которая не должна иметь прав «судить-рядить, одобрять, отвергать, заседать и править, как единичные, духовно-благородные личности». Нищезанское звучание приобрела в обстановке нарастающего в Европе рабочего движения «теория» Стокмана о возможности создания своего рода касты «духовных аристократов», людей, освободившихся от «плебейской закваски».

На противоречивость доктора Стокмана и реакционность его проповеди духовного аристократизма указывал Плеханов: «Доктор, разумеется, не желал зла народу... Совсем нет... он был врагом не народа, а его эксплуататоров. Но, вовлеченный в борьбу с этими эксплуататорами, он, по недоразумению, выдвигает против них такие доводы, которые придуманы были людьми,

боявшимися господства народа... Он начинает говорить, сам того не желая и не замечая, как враг народа, как защитник политической реакции».

В художественном отношении пьеса значительно отличается от господствующего в этот период в творчестве Ибсена типа психологической драмы. Задача широкого изображения современных нравов потребовала расширения круга действующих лиц, введения массовых сцен и нарушения единства места, свойственного этим драмам. Этим же определялось сочетание глубокого внутреннего драматизма пьесы с внешней динамичностью сюжета, наполненного множеством событий. По замечанию одного из критиков, «Враг народа» — «пьеса в духе Шекспира и по обилию зрелищ, внешних событий, или внешнего действия, рассчитанного на глаз».

Знаменательно, что в этой пьесе, посвященной разоблачению фарса буржуазной демократии, есть комические моменты, отсутствующие в других произведениях Ибсена тех лет.

В этом отношении интересна сцена сходки и голосования. Фарсовый характер подчеркивают своеобразные интермедии с пьяным, который, прорываясь в зал, кричит: «Я плачу налоги. И потому имею голос. И мое полное... твердое... беспримерное мнение, что...» В сцене «единодушного» голосования «сплоченного большинства» Ибсен дает остросатирический штрих: единственным человеком, который отдает свой голос за правое дело, является тот же пьяница, не понимающий смысла происходящих событий. Участие этого «налогоплательщика» в голосовании служит средством своеобразного комического «снижения» тона гражданского пафоса, который стремится придать этой процедуре «дирижирующий» ей председатель сходки, торжественно оглашающий резолюцию: «Всеми голосами против одного голоса нетрезвого человека курортный врач, доктор Томас Стокман, объявлен врагом народа». Упоминание голоса одного «нетрезвого человека» выступавшего за Стокмана, выражает стремление председателя соблюсти полную законность и «демократичность» этой комедии. В остросатирической манере обрисован образ самодовольного «чистенького щеголеватого фогта», который творит грязные дела.

Комические черты вносит в пьесу и характер главного действующего лица. Ибсен изображает его не исключительным «героем», а обыкновенным средним честным человеком. Ему свойственна детская наивность, которая в первом действии заставляет его радоваться вкусному ужину или новому абажуру, а в пятом действии, после схватки с политическими врагами, произносить фразу: «Никогда не следует надевать свои лучшие брюки, когда идешь отстаивать свободу и истину».

Пьеса была напечатана в 1882 году. Острота проблем, поставленных Ибсеном в новом произведении, сразу завоевала «Врагу народа» огромную известность. Пьесу раскупали нарасхват. Первое издание разошлось моментально. На этот раз и театральные дирекции не видели расчета в том, чтобы закрывать свои двери перед новым произведением писателя, которого еще так недавно третировали как самого «врага народа», доктора Стокмана. Впервые пьеса была поставлена в Кристиании (1883) и имела шумный успех. Вскоре она вошла в репертуар всех скандинавских театров, затем была поставлена в Германии и Англии. В России «Враг народа» получил замечательное истолкование в спектакле Московского Художественного театра (1900). Спектакль шел под названием «Доктор Штокман». Роль доктора Штокмана исполнял К. С. Станиславский. В текст пьесы были внесены некоторые изменения, в значительной степени снимавшие реакционные мотивы пьесы и подчеркивавшие ее демократическое и революционное звучание¹.

По словам Станиславского, постановка пьесы явилась началом общественно-политической линии в развитии Московского Художественного театра.

* * *

В пьесах, написанных вслед за «Врагом народа», все сильнее звучат пессимистические ноты. Вопреки ожиданиям Ибсена враждебный ему буржуазный мир не только не обнаруживал признаков скорой гибели, но в течение 1880-х годов явно вступал на путь стабилизации и процветания. Мотивы пессимизма и разочарования в мировоззрении Ибсена усиливались и внутренним политическим положением Норвегии, где к власти пришла ранее находившаяся в оппозиции буржуазная партия, деятельность которой заставила Ибсена еще раз заявить о своем неверии «в освободительную силу политики».

Реальная действительность разбивала иллюзии Ибсена о близкой духовной революции, призванной освободить от власти «привидений».

¹ В пьесе Стокман говорит: «Опаснейшие среди нас враги истины и свободы — это сплоченное большинство». В режиссерском экземпляре МХТ к словам «сплоченное большинство» добавлено — «так называемое». Вычеркнуты слова Стокмана, повторяющие его мысль о «проклятом сплоченном большинстве». Сокращены и изменены были слова: «учение, что масса, чернь, серая толпа составляет ядро народа, что это и есть сам народ... что рядовые из этой толпы, эти невежественные и неразвитые члены общества имеют те же права судить-рядить, одобрять, отвергать, заседать и править, как духовно-благородные личности». В спектакле Стокман вместо этого произносил: «Я говорю об учении, которое вы всегда и везде так неосторожно проповедуете, — об учении, что чернь заключает в себе жизненный нерв народа, что она-то и есть народ».

Уже с середины 1880-х годов в творчестве Ибсена намечаются новые мотивы. Он сохраняет свои высокие гуманистические идеалы, по-прежнему стремится указать современному человеку путь к духовному освобождению. Но все явственнее начинают звучать в его пьесах скорбные, пессимистические ноты. Большая часть пьес, написанных в 1880—1890-х годах, завершается трагическим финалом. Иной становится тематика. Постановка больших социальных проблем, обличение идейных основ буржуазного общества теперь уступают место аналитическому исследованию духовного мира современного человека с его надломленностью и болезненной психикой; свойственная драматургии Ибсена моральная проблематика приобретает особый смысл, сочетаясь с темой трагического разлада между идеалом и действительностью. В идейно-художественной структуре драм все большую роль начинает играть символика, значение которой в последних произведениях Ибсена, относящихся к 1890-м годам, позволяет говорить о символистском периоде его творчества.

Символизм Ибсена — это сложное, противоречивое, но вместе с тем закономерное для него явление. Обращение Ибсена к символической драме было рождено сомнениями драматурга в «достаточности собственного реализма». Плеханов в статье «Генрик Ибсен» писал, что обращение к символической драме было для Ибсена средством «выйти за пределы действительности». Выход «за пределы действительности» выражал стремление подняться над ней и дать ее философское осмысление через широко обобщенные образы-символы. Это объясняется еще и тем, что в драматургии и театре усиливались позиции натурализма, воспринимавшегося многими критиками и театральными деятелями как вершина и предел реалистического изображения жизни. Натуралистическая концепция искусства была чужда Ибсену, потому что она не открывала возможностей больших и глубоких социально-философских обобщений и глубокого анализа все усложняющейся внутренней жизни человека и путей его духовного освобождения. Всем этим определялась закономерность обращения Ибсена, создателя «драмы идей», к системе символов, в которой за тонким покровом изображения конкретной реальной жизни явственно обозначается обобщенная идейно-философская концепция действительности.

Резкое усиление роли символической драмы в системе образов и всей художественной структуре драмы составляет отличительную черту последних лет творчества Ибсена. Но в течение этого периода тип ибсеновской драмы не оставался неизменным.

В пьесах 1880-х годов (до 1892 года) Ибсен сохраняет формы реалистической драмы, исполнение которой должно вызывать у зрителя иллюзию подлинной жизни. Символика является здесь

не методом, а художественным приемом, широко обобщенным поэтическим образом («Дикая утка», «Росмерсхольм», «Женщина с моря», «Гедда Габлер»), не разрушающим реалистический метод изображения действительности.

В 1884 году вышла в свет пьеса Ибсена «Дикая утка», как бы завершавшая цикл социальных драм, объединенных темой обличения современных нравов. Эта тема раскрывается и в «Дикой утке», хотя и в несколько ином плане. Основная проблема драмы — ложь, которая лежит в основе жизни современного общества и которая настолько глубоко проникла во все его поры, что стала нормой существования. Ибсен не отходит от своих позиций художника, критически изображающего нравы буржуазного мира, но из пьесы уходит героическое начало, которое было в образах Норы, фру Алвинг и Стокмана. В этой пьесе уже нет настоящего героя, а свойственная предыдущим драмам Ибсена острая социальная тема заменяется морально-психологической проблемой: что нужнее людям — правда или счастье?

Грегерс Верле, как бы заменяющий собой героя прежних произведений Ибсена, подобно им, выступает против неправды и мечтает об идеальном человеке с душой, свободной от лжи. Таким человеком, отвечающим «идеальным требованиям», по мысли Грегерса, должен стать его друг Ялмар Экдал. Для этого нужно раскрыть ему глаза на лживость основ его семейного счастья и благополучия. Грегерс считает Ялмара человеком великой души, которому суждено совершить многое. На самом деле Ялмар — бесхарактерный, эгоистичный и самодовольный мещанин, прикрывающий ничтожество своей натуры и бессмысленность существования вымышленными представлениями о самом себе и своей жизни. Будучи фотографом, он считает это занятие слишком мелким и незначительным и заставляет работать на себя жену Гину и дочь Хедвиг. Сам же он будто бы занят обдумыванием какого-то изобретения, которое принесет ему славу и богатство. Такой же ложью, украшающей жизнь, является «лес», устроенный Экдалем на чердаке, где стоят несколько засохших елок и живут кролики и дикая утка, когда-то подбитая на охоте. Этот «лес» и дикая утка, лишенная возможности летать, приобретают в пьесе символический характер, воплощая собой те иллюзии, ту спасительную ложь, которые помогают людям, в то время как правда несет горе и убивает волю к жизни.

Именно это и происходит в семье Ялмара Экдаля, когда Грегерс Верле открывает своему другу правду о его семье, о близких ему людях. Ялмар узнает, что любимая им Хедвиг — не его дочь и что его жена раньше была любовницей отца Грегерса. В результате семейной драмы Хедвиг, любовь которой к матери

и Ялмару составляла реальную основу семьи Экдаля, кончает самоубийством.

Установление истины, к которой стремился Грегерс, никому не приносит счастья. Узнание правды, как всегда в драмах Ибсена, приводит к катастрофе.

Грегерс Верле не похож на своих предшественников. Он лишен трагедийного величия Бранда, нравственной силы Норы, обаяния Стокмана. Он отнюдь не герой, а слабый и несчастный человек с «исковерканной душой» и «больной совестью». Будучи сыном богатого коммерсанта, запутавшего всех в паутину лжи, он считает себя обязанным раскрыть правду людям, которых обманул его отец. Но его борьба за «идеального человека», его обличение лжи — все это принимает форму «малых дел», за осуществление которых он берется с таким энтузиазмом, настойчивостью и непреклонностью, как будто, раскрыв Экдалю глаза на прошлое Гины, он очистит мир от лжи. К тому же образ борца за высокие идеалы снижается ограниченностью и близорукостью Грегерса, способного увидеть в самодовольном мещанине и мелком эгоисте Ялмаре «великую душу». Та же ограниченность мешает Грегерсу оценить нравственные достоинства Гины, которая сполна расплатилась за прошлое своей любовью к Ялмару и Хедвиг, подлинно героической борьбой за благополучие и покой семьи. Чужд ему и глубокий духовный мир Хедвиг, по его вине кончающей самоубийством. Грегерс сурово осуждает людей, которым для того, чтобы жить, нужна спасительная ложь, прикрывающая их бессилие. Но сам он, по существу, принадлежит к этим же людям. Постоянные разговоры об идеалах и идеальных требованиях — это его «дикая утка». Хорошо знающий людей, насквозь видящий их слабости, доктор Реллинг, говорит Грегерсу: «Не прибегайте вы к иностранному слову — идеалы. У нас есть хорошее родное слово: «ложь».

Поведение Грегерса не вызывает веры в справедливость его требований. Он приносит людям только зло и горе. И весь ход событий в драме подтверждает горькую мудрость доктора Реллинга: «Отнимите у среднего человека житейскую ложь, вы отнимете у него и счастье».

Образ Грегерса едва ли не первый в мировой драматургии образ человека, принадлежащего к богатым буржуазным кругам, но «выламывающегося» из своего класса и восстающего против его морали и образа жизни. Но в драме Ибсена эти возможности усиления социального смысла конфликта между старшим и младшим Верле остались неиспользованными.

Внимание к жизни и духовному миру обыкновенного, среднего человека определило глубокий и тонкий психологизм, который составляет особенность этой драмы и позволяет ставить ее

в один ряд с наиболее значительными достижениями психологического реализма в литературе и драматургии XIX века.

Драматичен образ Грегерса Верле с его вечными и неудачными поисками того человека, который способен ответить «идеальным требованиям». Желая делать добро, Грегерс приносит людям только горе и сам всегда оказывается в положении «тринадцатого за столом».

Классическим воплощением самодовольного духовного ничтожества, скрывающего свою пустоту за красивыми фразами, является Ялмар Экдал. И в этом образе звучит драматическая нотка, и временами кажется, что его наивное самодовольство и игра в непризнанного гения — средство скрыть от самого себя неудачу своей жизни.

Говоря о роли Ялмара, Ибсен предупреждал, что в игре актера должен отсутствовать «хоть какой-нибудь налет комизма. У него в голосе есть что-то подкупающее... и именно это надо в первую очередь передать. Он искренен в своей чувствительности, его меланхолия выражается в красивых формах; отсутствует всякая аффектация...» Характерно, что в спектакле Московского Художественного театра (1901) роль Ялмара исполнял В. И. Качалов.

Горький жизненный опыт, породивший неверие в людей, а вместе с тем жалость к ним ощущаются в каждом слове умного циника доктора Реллинга.

Чувство шемящей жалости за человека вызывает старик Экдал, когда-то, в лучшие времена жизни, бывший офицером и смелым охотником. Обманутый коммерсантом Верле, потерявший свое состояние, ошельмованный и лишенный военного звания, он превратился в несчастного, забитого старика. Только тогда, когда он отправляется на «охоту» в «лес», устроенный на чердаке, или по семейным праздникам выходит к столу в своем старом офицерском мундире, он чувствует себя настоящим человеком. Но он не имеет права носить этот мундир, и «чуть раздастся стук в двери, он улепетывает к себе со всех своих стариковских ног, он ведь не смеет показываться в таком виде посторонним».

По-своему драматичен и образ Гины. Эта грубоватая и даже вульгарная по манерам женщина трогает и вызывает уважение борьбой за благополучие и счастье семьи, которое безжалостно разрушает «правдолюбие» Грегерса.

Одним из самых поэтичных созданий Ибсена является образ девочки-подростка Хедвиг, скромной и задумчивой мечтательницы и неутомимой труженицы. В тонком сочетании детской наивности с большой нравственной силой и женственной мягкостью состоит очарование этого образа.

Несмотря на отказ от прямой постановки социальных проблем, Ибсен выражает в драме «Дикая утка» резко критическое отношение к нравам буржуазного общества. В пьесе нет обнаженной прямолинейной тенденциозности, но вся система образов, события, в ней изображенные, служат задаче обличения мира, в котором ложь становится нормой существования и даже основой для счастья, а правда оказывается бессильной.

Примечательно внимание, с которым Ибсен в этой пьесе рисует жизнь ничем не замечательных, средних людей с их горестями, радостями и надеждами. Эти люди обижены жизнью. Для того чтобы жить, им нужны иллюзии. Таков смысл слов Реллинга о лжи, которую нельзя отнять у людей, не сделав их несчастными. Ибсен дает поэтический и символический образ дикой утки с подбитыми крыльями. Этот образ сложен и многопланен. Но общий смысл символа ясен и выразителен — пьеса о бескрылых людях, которые, подобно раненой дикой птице, опускаются на дно, где их затягивает житейская тина.

Символ развивается дальше. Всех этих людей, раненных жизнью, Ибсен противопоставляет процветающему коммерсанту Верле. Это он любит заниматься охотой, и дикая утка, которой он всадил дробины в крыло, одна из его жертв. Теми же словами он говорит и о старике Экдале, ставшем жертвой участия в темных махинациях коммерсанта. Верле вышел сухим из воды, а простодушный и доверчивый Экдал был жестоко наказан. Греггерс Верле говорит своему отцу: «Как оглянусь на пройденный тобой путь, словно гляжу на поле битвы, усеянное разбитыми человеческими жизнями».

В «Дикой утке» звучат горестные раздумья Ибсена о жизни, насквозь пропитанной ложью. Но одним обездоленным людям, ложь нужна, как иллюзия правды, как надежда на лучшую жизнь, а другим, обездолившим их, — как основа собственного благополучия.

Таков объективный смысл этой драмы Ибсена.

* * *

Трагическим пессимизмом проникнута драма «Росмерсхольм» (1886), в которой Ибсен как бы возвращается к теме «Привидений» и говорит о власти над современным человеком темных, зловещих сил — идей, предрассудков, обычаев умершего прошлого. Герой пьесы пастор Росмер, принадлежащий к старинному аристократическому роду, восстает против того реакционно-клерикального образа мыслей, с которым неразрывно был связан род Росмеров и которому Росмер служил и сам в качестве пастора. Порывая со своим прошлым, с традициями рода, Росмер хочет быть «вестником свободы», он хочет освободить умы и очистить

волю народа. Но Росмер одинок. Порывая с консерваторами, он не примыкает и к либералам. Не находит он и своего пути. Ибсен подчеркивает и своеобразный гамлетизм Росмера, борьбу в его душе противоречивых и враждебных друг другу начал. Росмер чувствует над собой власть прошлого, воплощенного в символическом образе несущих смерть «белых коней Росмерсхольма».

Общественно-политическая проблематика драмы неотделима от вопросов этического характера, над разрешением которых мучаются ее герои. Росмер чистой и возвышенной любовью любит молодую женщину Ребекку. Она сыграла большую роль в перерождении Росмера, призывая его «жить, действовать, работать». В то же время нравственная чистота Росмера облагораживающе действует на Ребекку, очищая ее любовь к нему. Не желая скрывать от Росмера темных сторон своей души, Ребекка признается ему, что была причиной смерти его жены Беаты. Нравственной победой Росмера и Ребекки, отказавшихся от счастья, достигнутого путем зла, является их самоубийство.

С большой силой звучала в творчестве Ибсена идея гуманистического осуждения буржуазного индивидуализма, осуждения сильной личности, утверждающей себя в жизни за счет других людей. Эта гуманистическая идея приобретала особое значение в конце века, когда реакционные буржуазные мыслители и писатели стремились облечь человеконенавистническую мораль «троллей» в красивые одежды модных философских систем.

Разоблачение внутренней мертвенности эгоистического культа своего «я», с большой силой дается в драме «Гедда Габлер» (1890). В этой пьесе изображена трагедия сильной и значительной натуры, которая бунтует против ничтожества и пошлости буржуазной жизни, не выдвигая при этом никаких гуманистических идеалов.

Гедда Габлер, аристократка по рождению и духу, тяготится мещанством той среды, куда она попадает, став женой скромного ученого. Но ее стремление к иной, более значительной и красивой жизни имеет эгоистический характер и окрашено в декадентские тона. Черты декаданса проявляются в психологической изломанности Гедды, в надрыве, в ее стремлении заменить моральные категории добра и зла понятиями красоты и пошлости. Поэтому подлинная красота, настоящая героинка ей недоступны. Бунт Гедды во имя красоты, против пошлости завершается трагически. «За что я ни схвачусь, куда ни обернусь... всюду так и следует за мной по пятам смешное и пошрое, как проклятье какое-то!»— говорит Гедда. Единственным выходом для нее остается самоубийство.

Новые черты, обозначившиеся в драматургии Ибсена во второй половине 1880-х годов, предвещали его последние, символистские драмы. Переход от использования символа, как художественного приема, к символизму был обусловлен внутренней логикой развития Ибсена-писателя, стремившегося найти выход из трагических противоречий эпохи и не видевшего к тому реальных путей.

Стремление к выходу «за пределы действительности», проявлявшееся в пьесах 1890-х годов, существенно меняло весь их идейно-художественный строй.

Действительность выступает в них как бы преломленная сквозь призму трагического и смятенного авторского мироощущения. Драма, «освобожденная» от жизненного правдоподобия, от реалистического изображения действительности, строится как сложная система символов, в которых воплощается морально-философская концепция автора.

Обращение к символике как методу вело к известной абстрактности и схематизму и даже к затрудненности понимания авторского замысла. К тому же Ибсен в своих наиболее условных, символистских драмах не отказывался от введения ряда бытовых подробностей, лишенных символического смысла, что вносило в стиль этих пьес черты эклектики, особенно ощутимой на сцене. Но и в этот период своего творчества Ибсен внес немало нового и ценного в развитие драмы. Многие выразительные приемы, открытые и разработанные в творческой лаборатории Ибсена этих лет, намечали пути драматического искусства XX века.

Драма «Йун Габриэль Боркман» (1896), построенная на принципе «аналитической» композиции пьесы, представляет собой трагический эпилог жизни крупного дельца, властолюбивого банкира Боркмана. Вину этого «сверхчеловека» Ибсен видит в том, что, стремясь воплотить свое призвание, он приносит ему в жертву не только счастье других людей, но и свои собственные человеческие чувства.

Во имя богатства отказавшись от большой любви и убив в себе человека, а затем потерпев крушение карьеры, Боркман становится мертвецом задолго до своей физической смерти.

Образ Боркмана многогранен. Это не только «Наполеон крупных банков и промышленности», как метко назвал его Меринг. Это талантливый и сильный человек, одержимый своим призванием. У него большие творческие замыслы. Он мечтал пробудить все дремлющие в земле богатства и заставить их служить обществу. В его характере скрыто какое-то героическое начало. Но в современном мире его воля к подвигу и борьбе, его огромная жизненная сила получают применение в области,

лишенной подлинной героики и высоких идеалов, в области, требующей от человека холодной расчетливости и даже нарушения законов честности, морали. И жизнь, отданная этому делу, прожитая напрасно, мстит за себя. Чужой в своей семье, всеми оставленный и одинокий, старый и больной, Боргман морозной снежной ночью оставляет свой дом и умирает под холодным зимним небом.

В этой пьесе Ибсен сохраняет приемы и форму реалистической драмы. Символика проявляется, как второй план событий, которые вполне логичны и правдоподобны и с точки зрения реалистической драмы. Недаром эта пьеса исполнялась на сцене Московского Малого театра такими актерами, как М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова и А. И. Южин.

Х Х Х

Последние пьесы Ибсена занимают особое место в его творчестве. Сам писатель считал, что «серия, закончившаяся эпилогом (то есть «драматическим эпилогом» — пьесой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899 — Г. А.), собственно, началась «Строителем Сольнесом». Будучи органически связаны своей идейной проблематикой и рядом ибсеновских художественных приемов с предыдущими произведениями, именно эти пьесы свидетельствуют о новых чертах в творческом методе драматурга. Именно эти драмы и могут быть названы символистскими.

В пьесе «Строитель Сольнес» (1892) определяется новый тип символистской драмы Ибсена.

В облике главного героя драмы Сольнеса много общего с Боргманом. Это талантливый, вдохновенный и смелый строитель жизни. Возможность осуществить свое призвание куплена им дорогой ценой — ценой отказа от счастья и семейного благополучия и даже ценой мучительных для него компромиссов с совестью. Чтобы преуспеть в мире, где слабые погибают, он становится жестоким и лицемерным. И вдохновенный зодчий превращается в завистника и тирана. Достигнув богатства и славы, он цепко держится за эти блага, хотя они не дают ему ни счастья, ни удовлетворения, ни даже покоя. Но душа его не совсем омертвела. Он сознает свою вину и ждет возмездия. И оно наступает. Когда-то молодой и полный надежд Сольнес выстроил храм с высокой башней и, дерзко поднявшись на недоступную другим высоту, укрепил на шпиле здания венки. Маленькой девочке, восхищенной его подвигом, он обещал вернуться через десять лет, опять подняться на башню — принести ей в дар прекрасное королевство.

Прошли годы. Сольнес уже давно не воздвигает храмов и башен. Он строит обычные жилища для людей. Обещание, данное

жизни и юности, им забыто. К тому же Сольнес стал бояться высоты и никогда не поднимается на выстроенные им здания. «Привидения» и «тролли» одерживают в его душе победу.

Но в борьбу с этими силами мертвого прошлого вступает жизнь, вступает будущее. Оно является в образе юности, в образе девушки Хильды, той девочки, которой десять лет назад Сольнес обещал королевство. Юность стучится в дверь, а «юность — это возмездие», — говорит Сольнес. Хильда напоминает Сольнесу о его обещании. Она требует обещанное ей прекрасное королевство, требует повторения подвига. И Сольнес, осознав ненужность всего им достигнутого, решает выполнить свой долг перед жизнью, перед юностью. Он поднимается на вершину башни, преодолевая свой страх и слабость. И погибает, упав с высоты на землю. Его смерть — возмездие, но и победа, победа над самим собой и теми силами, которые обрекли его на духовную смерть. Это угадывает Хильда. Веря в жизнь, она хочет истолковать последний шаг Сольнеса, как шаг к свету. Юность — будущая жизнь — признает его победу. «Но он достиг вершины, — говорит Хильда в финале драмы. — *Мой... мой строитель!*»

В сюжете пьесы нет острых социальных коллизий, нет изображений больших исторических событий. Но раскрытие духовного мира героя, его прозрения придают пьесе большой социально-философский смысл. В известной мере «Строитель Сольнес» и пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» являются итогом творчества Ибсена последнего периода. Все драмы этих лет пронизаны характерным для писателя острым ощущением надвигающейся новой исторической эпохи, времени грандиозных социальных катаклизмов.

Этим рождено «моральное беспокойство», которым проникнуто творчество Ибсена, то пытлиное стремление разобраться в жизни и понять, что же наконец представляет собой ее главную и непреходящую ценность.

И в драмах Ибсена возникает картина жизни мира, уже приближающегося к своему историческому эпилогу. Еще сохраняются веками установленные формы жизни, человеческих отношений, быта, но в сознании людей, наиболее чутко воспринимающих жизнь, уже совершается незримая для других переоценка ценностей. Уже ненужным становится все, к чему стремились и еще стремятся люди: богатство, карьера, семейное благополучие и домашний уют.

Уходит из кукольного дома Нора, чтобы стать настоящим человеком. Ради правды и справедливости разрушает свое домашнее благополучие доктор Стокман. В финале своей трагической судьбы, решившись «выйти на свободу, вернуться в жизнь,

к людям», вырывается, как из застенка, из опостылевшего дома Боркман. В тщетной борьбе с жизнью изнемогает героиня «Привидений», пытаясь сохранить хотя бы видимость благополучия дома Алвингов.

К числу этих людей, перед которыми внезапно раскрывается пустота их жизни, «бессмысленность всех дел, безрадостность уюта», принадлежит и Сольнес. Строитель, возводивший жилища для людей, он начинает понимать, что «людям и не нужны вовсе эти семейные очаги. *Не нуждаются люди в них для своего счастья!* (курсив мой. — Г. А.)». И Сольнес уходит из своего безрадостного дома, чтобы, поднявшись в высоту, освободиться от власти омертвевших традиций, идей, привычек и чувств.

В этом мироощущении у Ибсена есть нечто, сближающее его с Л. Н. Толстым, в философских и художественных произведениях которого, созданных в это время, настойчиво и трагично звучит вопрос о смысле и ценности жизни. Герои Толстого ощущают ненужность и лживость всех существующих общественных отношений и моральных норм. Наряду с бунтующими героями Ибсена в новой драме стоит колоссальный образ Федора Протасова, образ человека, идущего к духовному освобождению через разрыв со своей средой, через отказ от положения в обществе, богатства и семьи, образ человека, которого жизнь превращает в «живой труп».

В «Строителе Сольнесе» и в последнем произведении «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» принципы символистской драматургии Ибсена выражены наиболее полно и ярко. Правда, и здесь как будто бы сохраняются черты реалистической пьесы, но это касается лишь некоторых моментов внешней формы (например, детальное, данное в бытовом плане описание обстановки и внешности действующих лиц в ремарках). По существу, по приемам раскрытия характеров и развития действия пьеса построена на условных, символических принципах. Символика составляет самую суть пьесы, которая вне понимания ее символического характера теряет всякий смысл. Придавая условное значение всему происходящему в пьесе, Ибсен как бы укрупняет масштабы изображения жизни и прежде всего это касается масштаба времени, то есть продолжительности условного «театрального» времени, в течение которого происходят те или иные события на сцене. Если подходить к «Строителю Сольнесу» с критериями бытовой реалистической драмы, то станет неправдоподобной и неубедительной эволюция характера Сольнеса. Укрупнение планов изображаемого в символистской драме касается и метода построения и раскрытия характера, который раскрывается не в процессе длительного скрупулезного психологического анализа, но путем показа главных, ударных моментов развития

характера, которые даются в убыстренном ритме, в течение условного «символического времени».

В 1899 году Ибсен написал свою последнюю драму — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Названная им «драматическим эпилогом», эта пьеса является завершением творческого пути драматурга, итогом его размышлений о жизни и судьбе человека в современном обществе. События и образы этой пьесы, так же как и в «Строителе Сольнесе», имеют символический характер и, лишенные этого смысла, теряют всякий смысл вообще.

Действие пьесы на самом деле представляет собой эпилог драмы, которая произошла много лет назад. Скульптор Рубек, поглощенный своим искусством, убил душу полюбившей его девушки Ирены. Он подавил свою любовь во имя служения искусству. Но противопоставляя искусство жизни, Рубек, подобно пушкинскому Сальери, убивает в себе живую душу человека и художника. Потеряв веру в себя, в свое искусство, которое принесло ему славу и богатство, он живет внешне благополучной, но безрадостной жизнью духовно мертвого человека. За всю свою жизнь он создал одно настоящее произведение искусства — скульптуру, в которой в образе позировавшей ему Ирены воплотил идею жизни и красоты, побеждающей смерть. Отказываясь от Ирены, он лишает себя источника жизненного вдохновения и идеалов. И тогда жизнь становится для него адом. Одинокий во враждебном ему мире, Рубек видит вокруг чудовишные образы людей «с звериными лицами под наружной человеческой оболочкой». Он ненавидит и презирает «почтенных богатых людей», которые заказывают ему свои скульптурные портреты. Эти портреты отличаются «поразительным сходством» с оригиналами, а «в сущности-то из глубины этих бюстов-портретов выглядывают почтенные лошадиные морды, упрямые ослиные башки, вислоухие, низколобые псы хари, откормленные свиные рыла... и тупые, грубые бычачьи рожи».

Жизнь идет своим чередом. Рубек завоевал славу, богатство, положение в обществе, он женат... Но Рубек не живет, он — «живой труп».

Как лирический герой блоковского цикла «Страшный мир», Рубек может сказать: «Как тяжело ходить среди людей. И притворяться непогибшим». Ибсеновскому герою тоже странно и одиноко в страшном мире, но «живым, живым казаться должен он!»

И происходит случайная, неизбежная встреча. На модном курорте, среди людей «с звериными лицами под наружной человеческой оболочкой» Рубек встречает Ирену. Она по-прежнему прекрасна, но больна. За ней, как двойник, следует строгая и мрачная фигура сестры милосердия, обликом своим напоминающая смерть. Рубек видит в Ирене источник жизни. Высоко в го-

ры, сквозь густой туман, застилающий путь, устремляются они к сиянию солнца и находят освобождение в смерти: вдруг раздается громовой раскат — лавина погребает их под собой.

В этой драме Ибсен еще дальше, чем в «Строителе Сольнесе», идет по пути условного и широко обобщенного изображения характеров и событий как символов. Символизм драмы и придает ей большой внутренний, многоплановый смысл. Это не только история «загубленной жизни» скульптора Рубека, это и трагедия борьбы человеческого духа против страшного мира чудовищ.

Отказ от изображения жизни в ее конкретной реально-бытовой форме вел к утверждению иного эстетического принципа, который уже намечается в этой пьесе, но находит свое полное выражение в драматургии послеибсеновского периода, в частности, в экспрессионистской драме: видение жизни глазами человека с трагически смятенным, потрясенным сознанием.

Так, образ мира и людей, данный в словах Рубека о глыбе земли, из расщелин которой выползают люди со звериными лицами, находит воплощение и в обликах действующих лиц. Таков охотник Ульфхейм, похожий на фавна или лешего с козлиной бородой и козлиными ногами. В облике жены Рубека, Майи, тоже есть черты хищного зверя, недаром Ульфхейм называет ее росомахой.

Прием изображения характера путем показа обобщенных и укрупненных этапных моментов его развития вносил некоторые новые черты в композиционные принципы символистской драмы. В последних пьесах Ибсена явно заметна тенденция к разделению акта на отдельные куски-эпизоды. Эти куски не совпадают с традиционными «явлениями» или «сценами». Это внутренне обособленный, хотя и включенный в общую линию действия, эпизод — то, что позднее получило в драматургии и театре широкое применение под названием «картина». Такой прием делал драму более динамичной и придавал большую свободу поведению героя на сцене.

Примеры такой композиции акта можно найти во втором и третьем действиях пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Принцип построения этих действий, как сочетания отдельных эпизодов, подчеркивается планировкой сцены, представляющей собой как бы ряд игровых площадок, расположенных на различном уровне. Они используются актерами и последовательно и одновременно.

Обособленность эпизодов иногда подчеркивается и переменой места действия. Этот шекспировский принцип, развитый романтиками и применявшийся Ибсеном в его ранних пьесах, получает новый смысл в его символистских драмах. Новые драматургиче-

ские приемы, вводимые писателем в его символистских пьесах, требовали и новых, более тонких, выразительных театральных средств.

Так, например, Боркман в финале драмы, вырвавшись из своего дома, уходит на волю, в лес, и углубляется в него все дальше и дальше. И в этой картине не может быть использована дежурная «лесная декорация» — перед глазами зрителей должен возникнуть поэтический образ суровой и прекрасной Норвегии, открывающейся взору Боркмана в последние минуты его жизни.

Именно «открывающейся», а не «открывшейся» — ремарка передает виденье движущегося вперед и ввысь героя, перед которым проходят картины природы и раскрываются новые горизонты: «Постепенно изменяется и весь ландшафт, становясь все более и более диким, — исчезают из виду дом и двор, сменяясь опушкой леса, переходящей затем в чащу с тропинками и обрывами»; затем герой выходит «на небольшую открытую поляну над крутым обрывом. ...Налево открывается вид на фьорд, находящийся глубоко внизу, на высокие дальние края, громогласящие один над другим...»

Ремарка эта, воспринимаемая в наше время, как отрывок текста киносценария, знаменательна. Она говорит о стремлении Ибсена раздвинуть стены сценической коробки и найти новые формы решения сценического действия. Ремарки Ибсена обогнали реальные возможности театра его времени. Дело не в том, что вращающаяся сцена появилась только в конце XIX века и применялась преимущественно в немецком театре в оперно-балетных спектаклях. Речь идет о большем. Для адекватного авторскому тексту сценического воплощения ремарки Ибсена требовались не только иная сцена, но и иной тип театра.

* * *

Драматургия Ибсена сыграла большую роль в развитии мирового театрального искусства. Созданная Ибсеном социально-реалистическая драма способствовала утверждению реализма в драматургии, актерском искусстве и режиссуре. Театр Ибсена противостоял театральной системе, восторжествовавшей в буржуазном театре во второй половине XIX века и основанной на полном отрыве репертуарной драматургии от большой литературы. Идеи и художественные открытия литературы XIX века, и прежде всего романа, становились в пьесах Ибсена достоянием театра.

Пьесы Ибсена делали театр рупором философских гуманистических идей. В отличие от драматургов типа Дюма-сына и Сарду, решавших псевдозначительные проблемы в духе, нужном для успокоения и развлечения буржуазного зрителя, пьесы Ибсена

ставили самые острые, трагические и нерешенные вопросы. Драмы норвежского писателя не решали этих вопросов (а иногда предлагали и неверное решение), но они пробуждали мысль, усиливали критическое отношение к действительности и протест против трагических условий существования современного человека. Творчество Ибсена, проникнутое отрицанием всего косного и мертвенного, мешающего свободе человеческого духа, было, по существу, глубоко революционным. Оно выражало стремление к лучшему, разумному и справедливому устройству жизни, способному дать человеку подлинную свободу и условия для полного и гармоничного развития личности.

Гуманизм Ибсена, его вера в победу светлого и разумного человеческого начала над «троллями» — темными силами эгоистических страстей и индивидуалистического хищничества — делали его творчество созвучным наиболее прогрессивным течениям общественной мысли, литературы и искусства. Этим определялась высокая оценка произведений Ибсена Г. В. Плехановым, Ф. Мерингом и другими критиками-марксистами, а также влияние, которое Ибсен оказал на выдающихся драматургов и театральных деятелей XX века. Новое содержание, вносимое Ибсеном в современную драму, требовало новых форм. Поиски этих форм и связанных с ними новых театральных выразительных средств сопровождают все творчество Ибсена и во многом определяют дальнейшие пути западной драмы и театрального искусства.

БЬЁРНСОН

Мировая слава Бьёрнсона значительно уступает мировой славе Ибсена. Но в самой Норвегии Бьёрнстjerne Бьёрнсон (1832—1910) долгие годы был едва ли не самым популярным человеком и писателем. Среди всех замечательных писателей второй половины XIX века Бьёрнсон был особенно близок сердцу норвежцев. Он тесно слился с жизнью народа, был глубоко проникнут идеями молодой норвежской демократии.

Примечателен весь облик Бьёрнсона. Он не только лирик и драматург, не только автор повестей и романов. Он также великолепный оратор и страстный публицист. Его стихия — борьба. Человек неистощимой энергии, он не остался в стороне ни от одного из больших событий, происходивших в социальной жизни Норвегии того времени. Бьёрнсон принимал участие в этой борьбе не только пером и словом.

В истории норвежского театра навсегда останется памятным день 6 мая 1856 года, когда по сигналу молодого Бьёрнсона шестьсот студентов свистом и криками прервали спектакль, протестуя против ориентации Кристианийского театра на дат-

ских актеров и вообще на датскую культуру. Много лет спустя, в 1870-е годы, когда группа молодых людей, проезжая мимо усадьбы Бьёрнсона, освистала вывешенный им «чистый» норвежский флаг, то есть флаг, на котором не было знака унии со Швецией, писатель догнал их и заставил зачинщика просить прощения перед флагом своей Родины.

Бьёрнстjerne Бьёрнсон — подлинно национальный писатель норвежского народа. Однако спаянность Бьёрнсона с современными ему передовыми норвежскими силами не означала подлинного тождества его и их устремлений. Как и Ибсен, он не раз покидал Норвегию, словно отправляясь в изгнание, подвергаясь всеобщим нападкам.

Бьёрнсон нередко опережал развитие норвежской крестьянской демократии, во многом весьма ограниченной и провинциальной. Нередко врагами Бьёрнсона становились не только консерваторы, но и его вчерашние союзники — представители «левой» партии («венстре»), так как Бьёрнсон оказывался радикальнее их, мечтал о более решительном преобразовании форм жизни, чем они. А иногда в качестве его противников выступали те, кому чуждым и беспочвенным казался его оптимизм, кто видел всю мерзость современной действительности, но, изображая отдельные отвратительные проявления этой действительности, только подчеркивал ее безысходность. Норвежские натуралисты середины 1880-х годов, принадлежащие к так называемому «движению богемы», были беспощадны к Бьёрнсону.

Особенно враждебна Бьёрнсону в течение большей части его жизни была столица страны — Кристиания, чиновничество, а также связанные с ним слои буржуазии и интеллигенции, скептицизму и иронии которых была полярна восторженность Бьёрн-



Бьёрнстjerne Бьёрнсон

сона. Конечно, и среди христианской молодежи было немало почитателей Бьёрнсона, но несравненно теплее относились к нему в Бергене, городе, всегда отличавшемся патриотическим воодушевлением. Особенно же большой популярностью он пользовался у крестьян.

Бьёрнсон — подлинный писатель норвежского крестьянства. И отнюдь не только потому, что он, внук крестьянина, в своих повестях 1850—1860-х годов изобразил крестьянскую жизнь с большей полнотой и точностью, чем какой-либо норвежский писатель до него. Приверженность его к норвежскому крестьянству значительно глубже. Все его творчество впитало в себя черты независимости и настойчивости, собственного достоинства и самостоятельности, которые в течение веков вырабатывались в норвежском крестьянине, никогда не знавшем крепостной зависимости.

Стихией норвежской крестьянской демократии, которая завоевала в 1814 году, в обстановке торжества реакции в Европе, «гораздо более демократическую конституцию, чем все существовавшие тогда в Европе»¹, которая в течение всего XIX века все снова и снова поднималась на борьбу за дальнейшую демократизацию общественно-политической жизни страны, за ее национальную независимость, за создание национальной норвежской культуры, которая добилась огромных побед в своей борьбе, объясняется и оптимизм Бьёрнсона. Его вера в прогресс, его убеждение в неизбежности победы идей добра и свободы проистекают не из абстрактного прекраснодушия и не служат для того, чтобы прикрыть звонкими фразами отказ от борьбы, чтобы дать апологию существующего общественного строя. Бьёрнсон верит в прогресс, который достигается в упорной борьбе, носит глубоко демократический характер и должен означать существенную перестройку всей социальной жизни.

Еще в самом начале своего жизненного пути, учась в школе в небольшом городке Мольде, шестнадцатилетний Бьёрнсон восторженно приветствует охватившие Европу революционные события 1848 года. Издававшийся им в школе литературный журнал носит название «Свобода». Первая опубликованная им в газете (в том же 1848 году) статья называется «Речь свободы к жителям Мольде». И даже впоследствии он всегда настаивал на том, что принадлежит к поколению, пришедшему в литературу под знаком 1848 года.

Конечно, Бьёрнсон не был свободен и от той ограниченности, которая была свойственна норвежской крестьянской демократии. Сами основы буржуазного общественного строя остаются для

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Собрание сочинений, т. 37, стр. 351.

него неприкосновенными на протяжении почти всей его кипучей жизни, за исключением небольшого периода на рубеже 1890-х годов. Но Бьёрнсон перерастает все же узость и провинциальность взглядов норвежского крестьянства.

В середине 1870-х годов он решительно порывает с религией, которая составляла прочную основу всего мировоззрения норвежского крестьянства. Он становится ярким защитником идей Дарвина, утверждает научное мировоззрение в противовес религиозному, вызывая резкие нападки со стороны своих политических соратников. Многие из его друзей порывают с ним.

В 1880-е годы Бьёрнсон, пусть в несколько наивной форме, выступает с требованием морального обновления современного общества, введения подлинного единобрачия, отмены двойной морали, по-разному оценивающей тождественные поступки мужчины и женщины (пьеса «Перчатка», 1883, брошюра «Единобрачие и многобрачие»).

А во второй половине 1880-х годов Бьёрнсон сталкивается с важнейшими проблемами современности, выходя далеко за привычную сферу интересов норвежской крестьянской демократии и стремясь наметить такие радикальные решения этих проблем, которые перед ней до сих пор не вставали.

Бьёрнсон начинает борьбу за установление постоянного всеобщего мира на земле. По его инициативе в Норвегии основывается «Союз борьбы за мир». В 1891 году он пишет обширную ораторию «Мир» и выступает со страстными речами и статьями, клеймящими милитаризм. Бьёрнсон активно стремится к улучшению отношений между народами, в частности между Норвегией и Россией.

Одновременно он обращается ко все более ожесточающейся борьбе между капиталистами и рабочими, показывает чудовищное угнетение пролетариата и требует покончить с этим положением. И хотя Бьёрнсон не находит пути к пролетарской революционности, он всеми своими симпатиями на стороне угнетенных, неоднократно называет себя в эти годы социалистом, опять-таки вызывая нападки своих прежних друзей. Он выступает в поддержку забастовки рабочих спичечных фабрик, пишет стихотворение «Рабочий марш», призывающее рабочих к солидарности, к укреплению боевого духа.

Несмотря на то, что вскоре социалистические нотки в выступлениях и творчестве Бьёрнсона затихают, они свидетельствуют о глубоком внутреннем беспокойстве Бьёрнсона перед лицом меняющейся в конце XIX века картины мира.

В середине 1850-х годов Бьёрнсон почти одновременно дебютирует в трех различных жанрах.

Он выступает как поэт, непосредственно продолжающий традиции замечательного зачинателя норвежской поэзии Генрика

Вергеланна. Особенно большое впечатление на норвежского читателя производит политическая лирика Бьёрнсона. Еще в 1859 году пишет он свою знаменитую песню «Да, мы любим эту землю», ставшую национальным норвежским гимном.

В эти же годы Бьёрнсон выступает со своими первыми повестями и рассказами, которые сразу же стали необычайно популярными в Норвегии. Они рисуют жизнь современного норвежского крестьянства.

К повествовательной прозе Бьёрнсон постоянно обращается и на дальнейших этапах своего жизненного пути. Но основным в его творчестве становится все же не этот жанр и не лирика, а драматургия, в которой он также впервые испытывает свои силы в середине 1850-х годов.

Начиная с одноактной пьесы «Между битвами», написанной в 1856 году и поставленной в следующем году, и вплоть до начала 1870-х годов Бьёрнсон за немногими исключениями черпает сюжеты своих драм из норвежской истории. Интерес Бьёрнсона привлекают к себе в первую очередь норвежская жизнь и норвежские исторические деятели XII—XIII веков, когда в Норвегии происходили ожесточенные политические битвы и когда закладывались основы той специфической социальной структуры, которая характеризовала Норвегию в последующие столетия. Героем двух пьес Бьёрнсона — «Между битвами» и «Король Сверре» (1861) является предводитель широкого народного движения, направленного против крупных феодалов, растрига-поп Сверре, ставший норвежским королем. Эпоха крестовых походов и борьба за власть в Норвегии того времени изображены в драматической трилогии «Сигурд Злой» (1862). Эпохе крестовых походов посвящена и последняя историческая пьеса Бьёрнсона «Сигурд Крестonosец» (1872), ставшая особенно популярной благодаря написанной к ней музыке Э. Грига. Средневековая Норвегия обрисована и в пьесе «Хульда-хромоножка» (1858). Лишь одна из исторических пьес Бьёрнсона ведет за пределы Норвегии («Мария Стюарт, королева Шотландии», 1864). И только в комедии «Новобрачные» (1866) сюжет взят из современной жизни.

Творчество Бьёрнсона в эти годы предстает единым и цельным. С точки зрения своего стилевого существа оно характеризуется обычно как романтическое, но этот романтизм, как и вообще норвежский романтизм, особенно в 1850—1860-е годы, весьма своеобразен. В нем нет ничего мистического, он антифеодален и поэтому резко отличается от всех направлений реакционного романтизма на Западе. Вместе с тем Бьёрнсон не покидает национальную почву и не избирает своими героями носителей абстрактного индивидуалистического протеста, резко противопоставляющих себя всем существующим формам социаль-

ной жизни, что было характерно для романтизма байронического.

Основные, наиболее показательные герои исторических пьес Бьёрнсона и его повестей из современной жизни (например, Торбьерн из «Сюнневе Сульбаккен» и Сигурд из «Сигурда Злого»), хотя и поставлены в разные социальные и исторические условия, наделены одними и теми же чертами. Это — трудные, упрямые люди, гордые и воинственные, упорно стремящиеся к своей цели. Лишь постепенно, под воздействием уроков жизни и под влиянием женщины, их души смягчаются, и они начинают осознавать, по какому пути им следует или следовало в прошлом идти, чтобы не оказаться совсем одинокими. В исторических пьесах, особенно в «Сигурде Злом», дан трагический вариант судьбы таких героев, в повестях из современной жизни — вариант более смягченный, кончающийся примирением. Но суть конфликта и там и тут одна и та же.

Есть сходные черты и во всем колорите и в ритме бьёрнсоновских пьес и повестей. Конечно, повести, развивающиеся медленно и неторопливо, в целом светлее и идилличнее, чем пьесы, гораздо более напряженные. Но и в повестях ощущается наличие какого-то мрачного фона, который особым образом оттеняет присутствующее в них светлое начало. В пьесах же действие оказывается напряженным лишь путем преодоления сдержанности и неторопливости, свойственных персонажам Бьёрнсона.

Существенные точки соприкосновения есть и между пьесами и повестями Бьёрнсона в отношении их языковой фактуры. Стремление к лаконизму, к сжатой и суровой фразе, воспроизводящей характерные черты языка древних исландских саг, сплетается здесь с неизбывной лирической стихией, с непосредственной эмоциональностью, столь характерной для Бьёрнсона. В ряде произведений («Между битвами», большинство повестей) языковой стиль саги, одновременно открытой для норвежской литературы Бьёрнсоном и Ибсенем, оказывается основой всего языкового строя. В других преобладает эмоционально-лирическое начало («Хульда-хромоножка», «Сигурд Крестоносец»), которое вообще в большей мере связано со стихотворной формой: в повестях носителем этого начала обычно становятся вставленные в повествование стихотворения-песни. Но полностью ни та, ни другая стилевая манера не отсутствует ни в одном из крупных бьёрнсоновских произведений этого периода.

Уже в первенце бьёрнсоновской драматургии «Между битвами» историко-политическая проблематика составляет лишь фон, а на передний план выступает психологическая коллизия: мучительная раздвоенность героини пьесы Инги. Ее отец, горячо любимый ею, — приверженец короля Магнуса, а ее муж, ради которого

она оставила отца, мечтает стать под знамена короля Сверре, соперника Магнуса. Сам король Сверре выступает в пьесе в первую очередь как примиритель Инги с ее отцом и мужем, а не как политический деятель и представитель определенных социальных сил, хотя сам выбор Бьёрнсоном этой исторической фигуры как центрального героя своей пьесы, вероятно, связан с тем, что король Сверре был одним из самых демократических правителей средневековой Норвегии. Но в своем центральном монологе он характеризует себя прежде всего как человека, на долю которого выпала ужасная судьба быть причиной кровавых раздоров и несчастий, в то время как он хотел лишь добра для своей страны. В сюжетном плане пьеса «Между битвами» построена в духе чрезвычайно популярной в то время в скандинавских странах драматургии Скриба: с рядом тайн и переодеваний, с искусной интригой, которую плетет сам король Сверре.

Своеобразным смешением различных стилевых черт и сложностью психологического рисунка характеризуется «Хульда-хромоножка».

В центре драмы — образ сильной и властной женщины, не останавливающейся ни перед чем, чтобы расчистить дорогу своей любви. Этими своими чертами Хульда напоминает суровых и бестрепетных героинь древних исландских саг — таких, как Гудрун из «Саги о людях из Лаксдаля» или Гудрун из «Саги о Вельсунгах». Суровым духом древней саги овеяны и некоторые другие персонажи пьесы: весь род Аслака, мрачный, свято блюдуший традиции кровной мести, в том числе и женщины этого рода — старая Гудрун и Хальгерд, сестра Аслака, готовая без колебаний пожертвовать жизнью любого из своих близких, чтобы загладить позор, нанесенный роду. Хальгерд — единственно достойная противница Хульды.

Атмосфера древней саги создается в пьесе и благодаря наличию особого колдовского начала в образе Хульды (само имя Хульды напоминает норвежское слово *huldra*, обозначающее фею в норвежском фольклоре) и теми пророчествами и заклинаниями, о которых повествуется в пьесе.

Но общий колорит «Хульды-хромоножки» окрашен совсем иными тонами: более мягкими и лирическими, частично даже более светлыми. Трагической любви Хульды и Эйольфа противостоит бесхитростная любовь наивной, робкой Тордис и простоватого Гуннара. С мрачными ночными сценами в доме Хульды контрастируют сцены, разыгрывающиеся на вольном воздухе, озаренные сиянием весны. Здесь уже ничего нет от саги — в сценах, в которых девушки предаются играм и поют, господствует, хотя и в несколько условном виде, куртуазно окрашенная атмосфера весенней народной песни.

Резкая контрастность во всем построении и в колорите пьесы, соответствующая общим принципам романтической драматургии и придающая ей особую сценическую эффектность, находит свое отражение и в языковой ткани «Хульды-хромоножки». Краткие, сдержанные реплики, воспроизводящие лаконичный стиль саги, перемежаются с развернутыми монологами, где соответственно с традициями сентименталистского и романтического искусства в броских образах, в развернутых сравнениях и метафорах непосредственно проявляется чувство. В целом в «Хульде-хромоножке» все же преобладает лирическая стихия, большой эмоциональный накал, нарастающий по мере развертывания действия. Характерно, что сам образ героини несколько меняется, становится менее суровым, особенно к концу пьесы. Непосредственно эмоциональное начало выступает в нем все более открыто. В «Хульде-хромоножке» в большей мере, чем в других пьесах Бьёрнсона, нашел свое выражение романтический лиризм, столь характерный для первого этапа творческого пути писателя.

Вместе с тем на фоне предшествующего этапа в развитии норвежской литературы, а именно на фоне так называемой «национальной романтики», произведения Бьёрнсона 1850—1860-х годов, так же как и «Воители в Хельгеланде» и «Борьба за престол» Ибсена, знаменовали нарастание реалистических черт, переход к более прямому и неприкрашенному изображению действительности.

Центральное произведение молодого Бьёрнсона «Сигурд Злой». С большим размахом и силой изображена в трилогии судьба героя, который из-за неблагоприятных обстоятельств и происков врагов оттеснен от престола, не может проявить свои силы в создании нового и становится источником бед и распрей для государства. Сигурд обладает всем, что требуется для подлинного исторического деятеля, в нем есть, применяя формулу Ибсена, тот «материал», из которого делаются короли, — и все же ему не удается добиться своей цели. В противоположность той концепции, которая развернута в «Борьбе за престол» Ибсена и которая связывает судьбу исторического деятеля с его исторической миссией, в «Сигурде Злом» проблема соотношения между личностью и задачами исторического развития почти не ставится. Не только Сигурд, но и его противники не показаны осуществителями какой-либо особой исторической задачи, хотя Сигурд и оказывается у Бьёрнсона предводителем сил более демократических. Как это вообще свойственно исторической драме Бьёрнсона, социально-историческая проблематика заслонена у него раскрытием психологических коллизий. В «Сигурде Злом» этот психологизм особенно ярко проявляется в образе

самого Сигурда, сложном, но убедительном, обладающем внутренней логикой. Показательно, что в «Сигурде Злом» в большей мере, чем в своих других романтических пьесах, Бьёрнсон обходится без внешних фабульных эффектов и хитросплетенной интриги.

* * *

Совсем иной становится драматургия Бьёрнсона в 1870-х годах. В начале этого десятилетия, в условиях быстрого экономического развития Норвегии, он обращается в своих пьесах к непосредственно социальным конфликтам современности и притом таким, которые уже не ограничиваются рамками деревенской жизни, а типичны для буржуазного общества как такового.

Драма «Банкротство», над которой Бьёрнсон работал в течение ряда лет и закончил в 1874 году, и «Редактор», написанная в том же 1874 году, были новаторскими для норвежской драматургии, которая прежде, со своих романтических позиций, рассматривала жизнь современного буржуазного общества с его конфликтами лишь как материал для комедий. У Бьёрнсона эта жизнь впервые переносится на сценические подмостки в своем трагическом аспекте.

Борьба коммерсанта, стремящегося всеми средствами отсрочить свое разорение, безжалостная газетная травля, рассчитанная на уничтожение политического соперника, столкновения среди инженеров по вопросу о создании новых, более совершенных методов работы — таковы выхваченные из реальной жизни и чрезвычайно актуальные для Норвегии того времени коллизии, положенные в основу ряда бьёрнсоновских драм 1870-х годов. Построенные на этих коллизиях, драмы Бьёрнсона нашли самый живой отклик и за пределами Норвегии. Они непосредственно обращались к конфликтам с прямым экономическим и политическим содержанием, а не ограничивались только конфликтами семейными и моральными, которые преобладали во французской социальной драме. Не случайно «Банкротство» становится в последние десятилетия XIX века одной из самых популярных пьес во многих странах мира.

В пьесах Бьёрнсона 1870-х годов явственно ощущается его боевой дух, темперамент страстного политического борца. Более того, именно общая устремленность вперед норвежской крестьянской демократии и отразилась в социально-политической конкретности бьёрнсоновской драматургии, в ее непосредственно социальном критицизме. Реалистическая драма Бьёрнсона, таким образом, отнюдь не случайно появилась именно в Норвегии, предваряя реалистическую драму Ибсена.

Само построение бьёрнсоновских драм этого времени и их языковая стихия предельно динамичны. Уже с первых сцен, еще

в процессе экспозиции, конфликт пьесы выявляется совершенно ясно, и действие становится тревожным и напряженным. Особенно показательным в этом отношении построение «Редактора», где уже в первой сцене зритель вводится в самый разгар борьбы и узнает о той клеветнической кампании, которая поднята в печати перед выборами против героя пьесы Харалда Рейна. Но и в «Банкротстве» тема финансового краха старой фирмы намечена уже в третьем явлении первого действия, где центральный персонаж пьесы Тьельде рассказывает о банкротстве своего прежнего друга Меллера, а уже в следующем, четвертом явлении зритель узнает о чрезвычайных финансовых затруднениях самого Тьельде. Конфликт, возникший в пьесе еще в самом ее начале, и в дальнейшем развивается четко и стремительно, а все действие пьесы наполнено драматически насыщенными событиями.

Краткие и точные реплики способствуют динамичности реалистических пьес Бьёрнсона. На сцене господствует язык в высшей степени современный и разговорный. И примечателен он не только общей естественностью тона. Важно еще, что в связи с тематикой пьес в них широко применяются коммерческие, политические и даже технические термины. Более того, в некоторых пьесах речь персонажей, даже если они говорят на самые личные темы, нередко окрашена словами купеческого лексикона. Все мышление персонажей «пропитано» коммерческими понятиями, формулами, заимствованными из мира купли-продажи. Так, в «Редакторе» отец невесты Харалда, старый коммерсант Эвье, говорит о своих отношениях с Харалдом: «Мы привыкли иметь дело только с людьми, чьи бумаги высоко котируются. А теперь оказывается, что не первосортными являются бумаги нашего собственного зятя».

Но как ни конкретна и как ни темпераментна социальная критика Бьёрнсона в тех его пьесах, о которых мы только что говорили, она все же отнюдь не направлена против основ буржуазного общества. И в этом отношении Бьёрнсон оказывается здесь подлинным представителем норвежской крестьянской демократии, борьба которой велась целиком в пределах буржуазного общественного строя.

Те пороки и недостатки, которые Бьёрнсон показывает в своих пьесах, лишь частные пороки и недостатки, отдельные болезненные явления, между тем как сам организм буржуазного строя представляется в это время Бьёрнсону организмом совершенно здоровым. В «Банкротстве» фирма Тьельде терпит крах. Но этот крах отнюдь не символизирует общий крах буржуазного общества. Напротив, все дело в том, что фирма Тьельде была несолидной, угрожала нанести ущерб экономической жизни всего края. Поэтому ее банкротство становится оздоровительным актом,

способствующим преуспеянию буржуазного общества в целом и морально обновляющим самого Тьельде и его семью. Исчезает ложь, на которой держалась вся семейная жизнь в его доме, где каждый скрывал от других свои заботы и притворялся счастливым. И если жених дочери Тьельде Сигне, молодой лейтенант Хамар, который только из-за выгоды хотел на ней жениться, покидает ее, то поверенный Тьельде — Саннес, который издавна любил другую дочь коммерсанта, Вальборг, остается верен семье Тьельде и в дни несчастья.

Более того, конечный итог оказывается благоприятным для Тьельде не только в моральном смысле. Вместе с семьей и с Саннесом он переезжает после своего краха в небольшой городок, куда еще не успели проникнуть крупные негоцианты, и занимается там торговлей. В результате совместных усилий им удается постепенно выплатить большую часть долга, который тяготел над Тьельде после банкротства. К тому моменту когда падает занавес, его коммерческая честь восстановлена и он окружен семьей, счастливой, как никогда прежде.

Решающую роль в этом процессе оздоровления семейства Тьельде играет представитель банков адвокат Берент. Он вовремя сумел распознать невозможность поправить дела фирмы и настоял на том, чтобы Тьельде своевременно объявил себя банкротом, после чего он всячески помогал Тьельде в его попытках заново наладить свою жизнь и расплатиться со своими обязательствами. Таким образом, банки, эта ведущая финансовая сила в стране, выступают в пьесе как инстанция, стоящая на страже экономической и моральной добропорядочности. Основы экономической и моральной жизни буржуазного общества оказываются совершенно здоровыми.

Аналогичным образом оздоравливается как общественная, так и частная «семейная» атмосфера в развязке пьесы «Новая система» (1879). Главным объектом бьёрнсоновской критики в ней являются ложь и своекорыстие, процветающие во всех сферах современной жизни. Дутые авторитеты, вредные установления господствуют почти безраздельно, опираясь на прямую материальную заинтересованность одних и на индифферентизм других, на подкуп и на трусость.

Ложь и обман — основа величия центрального персонажа пьесы, генерального директора Рийса, который считается создателем новой системы организации железнодорожного транспорта, хотя на самом деле эта система лишь подражание старым образцам и в высшей степени нерациональна. Ежегодно она приносит большой убыток стране. На лжи и обмане строится, однако, не только деловая карьера Рийса, но и его семейная жизнь: в свое время он оставил любимую им бедную девушку, чтобы

жениться на «деньгах и связях», а в тот момент, когда происходит действие пьесы, он заставляет своего сына поступить подобным же образом.

Генеральный директор Рийс — точно такой же «столп общества», каким является у Ибсена консул Берник. Он столь же представительен и солиден, в такой же мере кажется согражданам воплощением всех добродетелей и достоинств. И все это у него, как и у Берника, является только видимостью, лишено всякого прочного основания. В конце концов к финалу пьесы он разоблачен и посрамлен не только в глазах зрителя, но и в глазах своей семьи и сограждан. Впрочем, в «Новой системе», в противоположность «Столпам общества», никакой заключительной сцены покаяния нет, и Рийс вообще чуть ли не насильно доведен до капитуляции.

Поражение Рийса — результат взаимодействия многих факторов. Основное значение имеет здесь ожесточенная борьба молодого инженера Ханса Кампе, который обнаружил всю вредность «новой системы» и с неопровержимыми цифрами в руках добивается ее отмены, несмотря на то, что он и дочь генерального директора любят друг друга. Но немалую роль играют здесь и перипетии семейной жизни Рийса — в частности, его объяснение с сыном Фредериком, которому стала известна неблагоприятная юношеская любовная история отца. Без такого дополнительного воздействия Рийс, вероятно, еще пытался бы сопротивляться и отстаивать свою «новую систему». Впрочем, еще до того доведенный до крайнего раздражения множеством неприятностей, он сам себя разоблачает в разговоре с женой и детьми, цинически заявляя, что никогда не руководствовался в своих поступках требованиями морали или религии и только потому достиг успеха.

Те трудности, которые приходится преодолевать Хансу Кампе в его борьбе против «новой системы», Бьёрнсон в значительной мере объясняет специфическими особенностями норвежской жизни — ее провинциальностью, узостью и ограниченностью ее масштабов и т. д. Все не только знают друг друга, но и связаны многообразнейшими связями: материальными интересами, взаимной выгодой, родственными узами.

Поучителен в этом отношении званый обед в доме Рийса (третье действие). Почти все собравшиеся здесь инженеры и их жены состоят друг с другом в родстве, все знают друг друга с незапамятных времен и при случае готовы свести старые счеты. Везде господствует спертая, затхлая атмосфера, в которой задыхаются умные и талантливые люди. Всякие попытки порвать с рутинной, добиться чего-то нового оказываются в этих условиях исключительно затрудненными — тем более, что те, кто заинтересован в сохранении старого, не останавливаются ни перед

какими средствами, чтобы устранить или обезвредить неудобных им людей. Все это проиллюстрировано в пьесе судьбой двух персонажей. Старый инженер Кампе, отец Ханса, человек блестящих способностей, который вступил в жизнь полный замыслов и энтузиазма, под влиянием враждебных интриг и множества разочарований начинает пить и становится всеобщим посмешищем. А Фредерик Равн, человек большого ума и обширных знаний, наблюдая все, что происходит вокруг него, превращается в отпетого циника. И чтобы защитить свою позицию полного «невмешательства» в общественные дела, он постоянно ссылается на невозможность предпринять что-либо значительное «в нашем маленьком мире».

Та картина, которую рисует в «Новой системе» Бьёрнсон, нося специфически норвежский характер, имеет и более широкое, более типическое значение. Неприглядный облик столпов общества, трагическая судьба энтузиастов, господство лицемерия и своекорыстия — все это черты, которые были свойственны в XIX веке жизни буржуазного общества и в самых развитых и «больших» странах. Правда, следует отметить, что всяческое подчеркивание темы провинциальности в «Новой системе» несколько ослабило звучание общих проблем, поднятых в пьесе. Этим частично можно объяснить сравнительно слабый отклик, который пьеса получила за пределами Норвегии.

Другой причиной могла здесь быть некоторая вялость последнего действия.

Несравненно выразительнее — и в чисто драматургическом плане, и в идейном отношении — финал ряда других пьес Бьёрнсона, особенно «Редактора».

Эта пьеса вообще принадлежит к числу наиболее сильных, значительных произведений Бьёрнсона. Ее непосредственная тема — призыв к более терпимому отношению друг к другу политических противников — ни в коей мере не исчерпывает все содержание пьесы, выраженное в очень острой, сюжетно напряженной форме.

Основной удар в пьесе направлен не только против самого редактора, беспринципного и безжалостного честолюбца, не останавливающегося ни перед чем, чтобы достигнуть своих политических целей и чтобы внушить всем страх. Чрезвычайно весомы и обвинения, предъявляемые в «Редакторе» коммерсанту Эвье, почтенному и добродушному буржуа, который с брезгливостью относится к деятельности редактора и хочет «стоять в стороне от всего этого». Ему ставится в вину не только то, что он оказывается беспринципным трусом, и, напуганный шантажом редактора, готов выполнить любые его требования. В частности, он готов расторгнуть помолвку своей дочери с Харалдом Рейном,

который с гуманистических, хотя очень расплывчатых и неясных позиций ведет борьбу за обновление общества, вызывая этим бешеную ненависть редактора и всей реакционной партии. Богачу Эвье ставится в вину также то, что он при всем своем отвращении к грязным пасквилям редактора фактически поощряет его и является ответственным за его действия. С полным основанием говорит Харалд Рейн, что если бы Эвье и все подобные ему не выписывали газеты редактора, то она не могла бы существовать. А в дальнейшем становится ясно, что газета редактора на самом деле служит именно интересам Эвье и ему подобных людей, ибо защищает незыблемость существующего порядка вещей и в первую очередь интересы собственников, хотя сам редактор в глубине души не ставит все эти интересы ни в грош. Более того, он глубоко презирает тех, кому служит, находя особое удовольствие в том, чтобы всячески издеваться над ними. По-настоящему он стремится только к одному — к удовлетворению своего честолюбия.

Обнажение внутренней связи между Эвье и редактором придает антибуржуазный характер всей пьесе, предваряя те более поздние произведения Бьёрнсона, в которых прямо ставится вопрос о необходимости радикальной перестройки всего общества. Во всяком случае, в «Редакторе» буржуазно-торгашеское начало трактуется в высшей степени презрительно. Правда, самые яркие реплики такого рода вложены в уста отрицательнейшего персонажа — самого редактора. Но это отнюдь не отменяет их, потому что при всех недостатках редактора в пьесе всячески подчеркиваются и его ум, позволяющий ему видеть вещи правильно, и его цинизм, позволяющий ему высказывать взгляды, которые идут вразрез со всем тем, что он официально проповедует в своей газете.

В той или иной форме весь комплекс современной жизни осуждают кроме редактора и Харалд Рейн и доктор. Именно в уста последнего вложена знаменательная фраза, сказанная по поводу смертельной болезни Халвдана Рейна, старшего брата Харалда: «Он умирает оттого, что он человек в подлинном смысле слова. В наше время занятия политикой под силу лишь тем, кто совершенно очерствел».

«Редактор» принадлежит к числу наиболее богатых эмоциональными контрастами и сценическими эффектами пьес Бьёрнсона. Патетические и трагические сцены (смерть Халвдана Рейна, не вынесшего злобной статьи редактора, случайное появление редактора в комнате Халвдана сразу после его смерти и т. д.) сочетаются с комическими и гротескными элементами. Комичен прежде всего сам Эвье, с его трусостью и соглашательством. А что касается гротескного начала, проявляющегося в нарочитой

гиперболизации, то «Редактор» несколько напоминает в этом отношении пьесы Л. Гольберга. В первую очередь это касается образа слуги Йуна, который столь же смышлен и предприимчив, как слуги в комедиях Гольберга, но только обращает эти «таланты» не в пользу своего господина Эвье, а против него. С большой ловкостью он плетет интригу, в результате которой газета редактора выходит в свет со статьей, направленной против Эвье, хотя сам редактор хотел ее уже снять. В результате все действие пьесы получает совершенно иной оборот. А беседа между Йуном и Эвье в третьем акте носит характер настоящей буффонады.

И все же, несмотря на беспощадное осуждение буржуазного мира, звучащее в отдельных репликах, на переднем плане в «Редакторе» стоят более частные проблемы общественной жизни Норвегии. В соответствии с этим общий итог пьесы, при всей его драматической напряженности, оказывается примирительным: добрые силы побеждают, а носитель злого начала, редактор, терпит внутренний крах и раскаивается в своей непримиримости и жестокости.

«Редактор» и «Банкротство» наметили определенную социально-критическую, но в значительной мере ограниченную и как бы «примирительную» линию в драматургии Бьёрнсона, еще долго присутствовавшую в его творчестве. Именно эти пьесы, в первую очередь, и доставили ему широкую популярность.

В русле пьес, непосредственно посвященных социальным проблемам, находятся «Леонарда» (1879) и вызвавшая оживленную дискуссию «Перчатка» (1883), в которых выдвигается проблематика женской эмансипации, трактуемая, правда, в моральном плане. С разных сторон Бьёрнсон приходит в этих пьесах к мысли о том, что и мужчинам и женщинам надо ставить одинаковые моральные требования. В особенно заостренной форме этот тезис развивается в «Перчатке», в которой требование сохранить чистоту до брака предъявляется к мужчинам в равной мере, как и к женщинам.

* * *

Уже во второй половине 1870-х годов в творчестве Бьёрнсона, и опять-таки в первую очередь в его драматургии, намечается, однако, и иная линия, которая в 1880-е и 1890-е годы выходит на передний план. Это линия более обобщенного и более трагического восприятия современности, ставящего под сомнение ряд важнейших сторон буржуазного общества, существеннейших установлений капиталистического государства. Возникла она под влиянием все обостряющейся социально-политической борьбы в Норвегии.

Первой из таких «обобщенных» пьес Бьёрнсона была драма «Король» (1877). Ее основная тема — губительное воздействие королевской власти на самого носителя этой власти. Но эта проблематика развернута на широком фоне жизни современного общества, в сочетании с целым рядом других конфликтов, в свете непреодолимого стремления широких масс к равенству, к уничтожению классовых и сословных барьеров. Церковь, армия, капитал и чиновничество изображены здесь как силы, мешающие перестройке общества. Правда, весь этот процесс рассматривается в значительной мере под моральным углом зрения, а возглавляют борьбу за перерождение общества сам король и богатейший человек страны — фабрикант Гран. Сюжетная основа драмы весьма наивна, а частично и вовсе неправдоподобна. Но социально-критический размах «Короля» и разоблачительная сила его все же неизмеримо выше, чем предшествующих пьес Бьёрнсона. Не случайно, что одна из газет в Кристиании после выхода в свет этой драмы потребовала ареста Бьёрнсона. Не случайно и то, что пьеса могла быть поставлена лишь через четверть века после ее создания.

От предшествующих пьес Бьёрнсона «Король» резко отличается и своими драматургическими особенностями. Широкий, обобщающий характер драмы находит выражение в использовании многочисленных элементов условности. Разговорная проза актов, в которых развивается сюжетное действие, перемежается со стихотворными интермедиями, в которых хор и ряд символических образов дают обобщенное толкование содержанию пьесы. В основной части драмы чрезвычайно сильно подчеркнута типизация. Некоторые действующие лица обозначаются лишь по своему социальному положению. Это касается прежде всего персонажей, принадлежащих к лагерю реакции (например, генерал, священник, фогт). Надо также отметить, что для изображения этих персонажей, стремясь показать их безграничное себялюбие и лицемерие, Бьёрнсон не скупится на средства гротеска. Не будет преувеличением сказать, что созданные им здесь фигуры во многом превосходят персонажей экспрессионистской драмы 1910—1920-х годов. Но если оставаться в пределах традиций норвежской литературы, то своеобразное сочетание в «Короле» реалистических и символистских черт в наибольшей мере напоминает «Бранда» и «Пера Гюнта» Ибсена, в которых чрезвычайно своеобразно сочетались элементы типизации и гротеска.

Начатая «Королем» линия более глубокого и более трагедийного изображения современной действительности находит свое продолжение в 1880-е и 1890-е годы прежде всего в дилогии «Свыше наших сил», две части которой весьма сильно разнятся друг от друга.

Первая часть, созданная в 1883 году, является едва ли не шедевром Бьёрнсона по психологической точности, сдержанности и необычайной насыщенности внутренним драматизмом. Написанная через несколько лет после разрыва Бьёрнсона с религией, эта пьеса показывает невозможность даже для самого искреннего и глубокого религиозного чувства победить законы природы, совершить подлинное чудо. Исполненный проникновенной веры в бога, пастор Санг, приносящий необычайной эмоциональностью своей молитвы, словно гипнозом, помощь и облегчение многим страждущим, терпит неудачу, когда пытается, собрав все свои внутренние силы, исцелить жену, в течение многих лет разбитую параличом. Под воздействием его эмоции и воли, сконцентрированной в многочасовой молитве, она приподымается и делает несколько шагов, но сразу же падает и умирает. Умирает и сам пастор Санг, не перенеся крушения своей веры во всемогущество религиозного чувства.

Действие пьесы оказывается особенно выразительным и впечатляющим на фоне суровой природы крайнего норвежского севера, где расположен приход пастора Санга. Весь облик Санга становится понятнее, если его сопоставить с возникающей здесь картиной замкнутой и бедной жизни, порождающей углубленных в себя, целиком ушедших в религиозное чувство людей. Пастор Санг создан теми же условиями, которыми в свое время был порожден и ибсеновский Бранд, столь же неукооснительно следующий своему духовному идеалу, но лишенный мягкости и отзывчивости Санга.

Идеальность и чистота Санга становятся еще очевиднее при сопоставлении его с выведенной в пьесе группой пасторов, которые, собравшись на съезд миссионерского общества, совершают поездку вдоль берегов Норвегии и решают посетить захолустного священника, мастера чудесных исцелений, о которых стали распространяться слухи по всей стране. Полная поглощенность мирскими делами этих священнослужителей и их приверженность к житейским благам резко противостоят подлинной отрешенности от мирских интересов Санга. Но показательно, что и эти пасторы не могут устоять перед верой Санга, перед его эмоциональным подъемом. Попав в атмосферу напряженного ожидания чуда, которая распространилась по всей округе и охватила сотни, тысячи людей, эти пасторы становятся иными, постепенно отбрасывают свои прежние сомнения и возражения и готовы поверить в совершающееся чудо.

Однако именно сила веры и моральная чистота и возвышенность Санга, воплотившего в себе все самые идеальные стороны христианства, делают особенно разительной и многозначительной постигающую его катастрофу.

На совсем иной проблематике и на совсем иных стилевых принципах построена вторая часть дилогии (1895). Она написана в конце того периода, когда Бьёрнсон был особенно близок к рабочему движению, и посвящена нарастанию борьбы между рабочими и капиталистами.

В центре пьесы стоят дети пастора Санга — дочь Ракел и сын Элиас, унаследовавшие от отца силу его идеальных устремлений, его человеколюбие, его решимость помочь страдающим людям, но ищущие спасения не в религии, а в борьбе за изменение социальных условий.

Они избирают в этой борьбе разные пути. Ракел хочет облегчить людям жизнь филантропическими средствами — получив наследство, она строит большую больницу и руководит ею. Элиас примыкает к рабочему движению. Он отдает все свое состояние на поддержку стачечников. Но чем дальше, тем сильнее начинает он сомневаться в возможности достижения победы путем забастовочной борьбы. Он хочет большего. Унаследовав от отца огромную эмоциональную силу и душевную цельность, стремление к безграничному, он начинает мечтать о свершении безмерного подвига, который одним ударом изменил бы положение рабочих.

Но в борьбе рабочих, как ее рисует Бьёрнсон, отсутствует подлинно революционное начало. И Элиас, который мог бы стать бесстрашным и беззаветным революционером, становится на индивидуалистический путь анархизма и террора; путь этот оказывается гибельным, путем «свыше наших сил».

Действие пьесы происходит во время большой и чрезвычайно затянувшейся стачки, в момент, когда до предела напряглись противоречия между рабочими, живущими в глубочайшей нужде, и капиталистами, которых возглавляет фабрикант Холгер, стремящийся к полному порабощению рабочих. Требования рабочих справедливы и оправданы. Но когда оказывается необходимым определить тот путь, по которому должна пойти борьба рабочих за осуществление их требований, то Бьёрнсон решительно отвергает путь насилия, который он представляет себе лишь как ряд террористических выступлений в анархическом духе, и высказывается за реформы.

Элиас, жертвуя собой, организует взрыв построенного Холгером замка в тот момент, когда там происходит совещание фабрикантов всей страны, но положение рабочих становится от его жертвы только хуже. И дальнейшая борьба за социальную справедливость по логике пьесы должна пойти по совсем другому руслу — развития техники и морального перевоспитания людей. Утверждается тот путь переустройства общества, который избрала Раке́л.

И все же, несмотря на свой морализм и реформизм, вторая часть дилогии «Свыше наших сил» является для своего времени очень смелым и социально значительным произведением, затрагивающим самое центральное противоречие всей социальной жизни современности, к которому непосредственно на рубеже XX века решались обратиться лишь немногие драматурги Запада («Ткачи» Г. Гауптмана и «Зори» Э. Верхарна).

С точки зрения своей проблематики, вторая часть «Свыше наших сил» примечательна еще тем, что в ней с редкой прозорливостью продемонстрирован весь основной арсенал тех тлетворных идей, которые были использованы в XX веке представителями империалистической реакции для борьбы с революционным социализмом. Речи Холгера с их расизмом и культом силы прямо предвосхищают фашистскую демагогию. И развенчание «сильного» Холгера, который в финале пьесы выступает как неизлечимо больной, наполовину парализованный и внутренне надломленный человек, означает решительное разоблачение ницшеанской идеи сверхчеловека, как и вообще всякой идеологии, оправдывающей угнетение человека.

По своему построению и общему стилевому характеру вторая часть дилогии несравненно монументальнее и шире, чем первая. В ней действуют толпы народа, совершаются большие события.

Наряду с основными героями в ней выступает множество четко очерченных второстепенных, казалось бы, персонажей. Бьёрнсон выводит на сцену галерею типических образов, богатую всевозможными оттенками. Здесь появляются и рабочие, и стоящие на их стороне представители интеллигенции, и капиталисты. Все это делает пьесу чрезвычайно красочной, весьма богатой жизненным материалом. Широкий, обобщающий характер пьесы дает себя знать и в том, что в ней наличествуют, хотя и не в столь значительных размерах, как в «Короле», элементы символики. Так, среди персонажей пьесы есть юноша и девушка, носящие имена Кредо (по-латински, «верю») и Спера (по-латински «надеясь»). И именно эти юноша и девушка, духовно близкие Раquel и всем сердцем любящие ее, выступают на передний план в заключительной сцене пьесы.

* * *

После второй части «Свыше наших сил» Бьёрнсон не создает пьес большого масштаба. Но некоторые проблемы, развернутые в этом произведении, снова возникают в последующей драматургии Бьёрнсона. Особенно отчетливо звучит в его поздних произведениях полемика против всяких теорий «сверхчеловека». Он решительно осуждает попытки людей, мнящих себя избранными

существами, приносить себе в жертву жизнь и счастье других людей. На различном жизненном материале ведет Бьёрнсон такую борьбу, в частности, в драме «Labogepus» (1901), в которой, как и в ряде поздних пьес Ибсена, эта проблематика разворачивается в узких рамках «камерного» сюжета.

Последняя пьеса Бьёрнсона — комедия «Когда цветет молодое вино» (1909).

Наряду с многочисленными драмами Бьёрнсон создает в свои зрелые и поздние годы также ряд повествовательных произведений. Но особого отклика проза Бьёрнсона ни в Норвегии, ни за рубежом не встретила. В развитие мировой культуры конца XIX века Бьёрнсон вошел все же лишь как драматург, как создатель «Банкротства», «Свыше наших сил» и ряда других пьес, чрезвычайно действенных и насыщенных новым, современным содержанием.

Борьба за социальную справедливость и за прекращение войн, борьба за демократию и за моральную чистоту в отношениях между людьми — вот чему, в основном, был посвящен долгий творческий путь Бьёрнсона. Вся его жизнь была благородной жизнью неутомимого и самоотверженного борца. Он всегда был готов выступить в защиту каждого невинно страдающего человека — об этом свидетельствует его активное вмешательство в дело Дрейфуса и в ряд других судебных процессов того времени. «У него поистине великая королевская душа», — сказал о Бьёрнсоне однажды Ибсен. А когда они виделись в последний раз, Ибсен сказал ему: «Я всегда любил тебя больше всех».

Бьёрнсон был человеком великой энергии. Опасно заболев, в возрасте семидесяти восьми лет, Бьёрнсон, словно не желая пассивно ждать смерти, отправляется в путь, едет в Париж. Там прекращает биться его беспокойное сердце.

Глубокое понимание и симпатию встречал Бьёрнсон у выдающихся деятелей русской культуры. Л. Н. Толстой писал о нем: «Он во всем верен себе, искренне любит добро и потому имеет что сказать и говорит сильно. И я все, что он пишет, читаю и люблю, и его самого тоже». А. М. Горький, откликаясь на смерть Бьёрнсона, заявил, что эта смерть — великая потеря для всего цивилизованного человечества.

В европейском театре последних десятилетий XIX века Бьёрнсону принадлежит весьма значительное место. Его пьесы вошли в репертуар, на основе которого вырастали новые направления в театральном реалистическом искусстве.

Особенно важна та роль, которую пьесы Бьёрнсона сыграли в развитии Свободного театра Антуана во Франции и Мейнингенского театра в Германии.

Что же касается Норвегии, то здесь драматургия Бьёрнсона и его деятельность как режиссера и критика явилась наряду с драматургией Ибсена основополагающим этапом в развитии норвежского театра. Об этом свидетельствуют статуи Бьёрнсона и Ибсена, возвышающиеся перед зданием Национального театра в столице их родной страны.

СТРИНДБЕРГ

Август Стриндберг (1849—1912) — едва ли не самый сложный и менее всего поддающийся однозначной характеристике писатель своей эпохи.

В творчестве Стриндберга в самом общем виде можно наметить несколько основных периодов, не считая ранней, еще мало самостоятельной драматургии конца 1860-х годов: реалистическое творчество 1870-х и первой половины 1880-х годов, символистско-неоромантическое творчество конца 1880-х — начала 1890-х годов, позднее творчество, соединяющее в себе как реалистические, так и символистические черты. Но такое деление чрезвычайно условно и неточно, так что в дальнейшем изложении мы будем говорить о значительно большем числе этапов в творческом развитии Стриндберга, причем и между этими более дробными этапами обычно нельзя установить четких границ.

Стриндберг сам однажды определил себя как «человека переходного времени». И это верно. Стриндберг стоял на стыке двух эпох. Одну из них — старую, уходящую — он знал хорошо. Власть денег и всеобщая борьба людей, неравенство и угнетение, — таким воспринял юный Стриндберг мир, в который ему пришлось вступить. Главным для этой эпохи драматург считает наличие двух классов: по его терминологии «высшего» и «низшего», класса привилегированных и класса бесправных, класса угнетателей и класса угнетенных.

Новая эпоха — та, которая должна прийти, — была неясна для Стриндберга. В его глазах ее очертания не раз менялись. Но она всегда была для него эпохой обновления, эпохой прихода более высокой человечности. И как в начале своего творческого пути, так и при его завершении он связывал приход новой эпохи с победой «низшего» класса над «высшим».

Позиция Стриндберга также не раз менялась на протяжении его жизни. И он даже гордился этой изменчивостью. Но чаще всего, на самых главных и плодотворных участках своего творческого пути, он уверенно заявлял о своей неразрывной связи с «низшим классом», рассматривал себя как выдвинутого в литературу представителя «низшего класса», этим объясняя враждебность к себе представителей «официальной» литературы.

Стриндберг действительно жил в переходное время. Он родился в 1849 году, спустя год после революционных событий 1848 года, а его первое крупное произведение («Местер Улуф», 1872) было написано через год после Парижской коммуны. Именно в это десятилетие на повестке дня был поставлен вопрос о переходе от одной огромной исторической эпохи к другой. И в творчестве множества писателей эта переходность времени дает о себе явственно знать. Но изменения совершались неравномерно. Были годы резких разломов, были десятилетия сравнительного покоя. Поэтому для многих писателей проблема общей переходности, переломности переживаемой жизни актуализировалась лишь в отдельные моменты, а часто отодвигалась на задний план или вообще не существовала.

Иным был Стриндберг. Крушение старого мира и приближение нового предвосхищалось им с необычайной силой. Это — основное содержание всего его творчества. Он словно одержим этой темой. В разных формах предстает перед ним то новое, что должно возникнуть.

Порой он стремится к глубоко ошибочным целям. Но самое главное в Стриндберге — все же движение вперед. Он или идет на штурм, или готовится к штурму.

У Стриндберга бывали периоды подавленности, иногда он призывал даже к смирению. Но прежде всего он был борцом, который извещал и многочисленные победы и многочисленные поражения, но для которого каждое поражение было лишь путем к победе. М. Горький, который чрезвычайно высоко ценил Стриндберга, в своем отклике на смерть великого шведского писателя сопоставил его со своим Данко, вырвавшим сердце из собственной груди, чтобы во мраке озарить путь людям.

В Стриндберге живет ощущение необычайной быстроты тех изменений, которые совершаются в мире, — прежде всего в сфере



Август Стриндберг. Скульптура
К. Элдха

духовной жизни. О себе и о своих сверстниках он говорит, как о поколении, «у которого хватило смелости отставить бога, разбить государство и церковь, общество и мораль...» Его собственное развитие протекает необычайно убыстренно. Особенно в 80-е годы один этап с лихорадочной быстротой сменяет другой. В 1883—1885-е годы он с наибольшей силой выступает как воинствующий, непримиримый представитель «низших» классов, ближе всего подходит к различным концепциям утопического социализма, попадает под влияние Чернышевского, пишет сборник новелл «Утопии в действительности», где стремится показать появление черт нового человека и новой жизни в современной действительности. В следующие два года он становится сторонником «аграрного социализма» (Генри Джордж), видит выход из социальных неурядиц в парцеллировании земельной собственности и призывает к отказу от современной индустриальной цивилизации. А уже в конце 1880-х годов выступает как антидемократ и ницшеанец (новелла «Чандала», роман «В шхерах»).

Но и это не все. В его взглядах в течение этих лет совершаются и другие радикальные сдвиги. В середине 1880-х годов он порывает с религией. А уже в начале следующего десятилетия обращается к мистицизму и попадает под влияние Сведенборга.

В середине 1880-х годов у Стриндберга складывается и его резко отрицательное отношение к современной женщине, он выступает ожесточенным противником всех проявлений феминизма. Впрочем, эта его ненависть распространяется непосредственно лишь на женщин «высшего класса» и проистекает, по сути дела, из его стремлений к подлинной, облагороженной женственности. Отмечая, что отношение Стриндберга к женщине часто раздражало его, Горький пишет, что источник этого отношения — «высокая оценка роли женщины в мире и неисчерпаемая любовь к женщине, как матери, как существу, которое, творя жизнь, побеждает смерть».

Каждый новый этап в своем развитии Стриндберг переживает с необычайной страстностью, с полнейшей убежденностью, что не исключает, правда, и колебаний, а порой и мучительной раздвоенности при подходе к новым позициям. Каждый раз писателю кажется, что он только теперь вышел на настоящую дорогу, — и он решительно и беспощадно борется за свои новые идеи, за ту истину, которую, как ему кажется, он только что нашел. И хотя эта истина, как мы уже могли убедиться, весьма изменчива и относительна, а подчас не имеет ничего общего с подлинными прогрессивными целями общественного развития, нетерпеливость и неотступность поисков Стриндберга показывает, как глубоко он ощущал необходимость изменения существующих форм жизни

как социальных, так и духовных, их переходность. К нему самому применимы слова, которые он сказал о молодежи конца XIX века в своих «Легендах»: «Молодежь ожидает чего-то нового, еще не осознав, чего же она желает. Чего-то нового — любой ценой, за исключением покаяния и отступничества. Вперед к неизвестному, и пусть оно будет каким угодно, но только не старым». Важно только понять: для Стриндберга стремление к новому «во что бы то ни стало» было результатом не пресыщенности или каприза, а острейшего ощущения, что все старое бесповоротно изжило себя, что необходимо немедленное, неотложное обновление.

Среди больших писателей Запада на рубеже XX века по непосредственному ощущению общей переломности эпохи вряд ли кто-нибудь мог сравниться со Стриндбергом.

Здесь важны предпосылки и более общие и личные — биографические.

Быстрое и резкое расставание со старыми формами общественного бытия и сознания было с 60-х годов прошлого века вообще характерной приметой скандинавских стран. Непосредственно речь шла здесь, правда, лишь о смене старых, отсталых, полупатриархальных форм буржуазного хозяйствования и быта, пронизанных в Швеции элементами феодально-сословного строя, более новыми, полностью развитыми формами буржуазной экономики, буржуазной политической жизни, буржуазной идеологии. Только в 1850-е годы в Швеции начинается широкое развитие современной индустрии, только в 1866 году там происходит парламентская реформа, устраняющая прежнее сословное представительство.

В области духовной жизни вплоть до 1860-х годов во всех скандинавских странах господствовал романтизм.

Переломным для идейной жизни скандинавских стран был 1864 год, когда разгром Дании Пруссией и Австрией развеял романтические иллюзии об уходящей своими корнями в далекое прошлое мощи скандинавских стран.

Но начиная догонять передовые капиталистические страны, Швеция, как и вся Скандинавия, вплотную сталкивается и с обострившимися противоречиями развитого капитализма. Усиливаются бедствия трудовых масс, растет безработица, происходит массовая эмиграция. В 1870-е годы Швеция переживает не только период бурного экономического развития, соответствующий эпохе грюндерства в Германии, но и сменяющую его серию крахов. Первый необычайно острый социально-критический роман Стриндберга «Красная комната» (1879) написан под непосредственным влиянием разразившегося краха, который задел Стриндберга и лично.

В сфере идейной Скандинавия в это время быстро воспринимает не только учения, в той или иной форме утверждающие бытие буржуазного общества, но и учения, говорящие о необходимости его радикального изменения.

Все это ведет к тому, что социально-исторический перелом, который совершается в Швеции в 1860—1870-е годы, воспринимается наиболее чуткими шведскими художниками не только в своем непосредственном значении, как переход от менее развитых к более развитым формам капиталистических отношений, но и как начало более радикального, коренного поворота во всемирной истории. Размежевание с более ранним этапом капитализма воспринимается как решительный разрыв со всем старым. Предчувствие нового становится все более острым.

Проявляясь в разных формах, такое восприятие реальных исторических процессов того времени, как начала новой мировой эры, свойственно ряду крупнейших писателей скандинавских стран.

Особые черты в историческом развитии скандинавских стран объясняют также, почему в творчестве некоторых крупнейших скандинавских писателей XIX века своеобразно сочетаются и традиции XVIII века, и веяния прошлого столетия, и тенденции развития литературы в XX веке. Так, для Стриндберга, который стал предтечей ряда направлений в литературе нашего времени, необычайно большое значение имели Руссо и Шиллер. Именно руссоизм лежит в основе столь важного для ряда этапов в развитии Стриндберга неприятия современной индустриальной цивилизации. И именно в Руссо видит Стриндберг связующее звено между собой и Л. Н. Толстым — в тот период, когда Толстой решает посвятить себя религиозно-нравственной проповеди, а Стриндберг подчеркивает свое желание оставить художественное творчество, так как до широких слоев народа, до «низших классов», оно не доходит. В письме к художнику Карлу Ларссону (17 мая 1885 года) Стриндберг называет Толстого своим «могучим союзником».

Но весь руссоизм Стриндберга не мог заслонить от него те социально-исторические процессы, которые происходили в окружающем его мире. Если «шведские корни» писателя делали его восприимчивым к руссоизму, то они же, как уже говорилось, делали его особенно зорким и по отношению к резкой переломности эпохи, современником которой он был.

Особенно очевидной для Стриндберга неизбежность радикальных перемен в общественном бытии становится на рубеже двух столетий, когда уже сформировался империализм и когда вплотную надвинулись огромные исторические события нового века.

Не случайно в последних публицистических работах Стриндберга («Народное государство», 1910, «Царский курьер», 1912) с максимальной силой заново проявляются его демократические устремления, а носителем грядущего он теперь в первую очередь считает именно современных рабочих.

Но не только скандинавские и специфически шведские корни важны для осмысления творчества Стриндберга. История его собственной жизни, как он сам неоднократно подчеркивает (особенно в первой части своей автобиографии — «Сын служанки»), также дает ключ к пониманию его позиции.

Стриндберг родился от «неравного» брака. Его отцом был коммерсант, представитель старого и богатого рода, его мать — дочь бедняка-портного, служанка. Родители сочетались браком перед рождением Августа, когда у них уже было трое детей. Свою связь и с аристократическими слоями и с народом Стриндберг остро ощущал всю жизнь. Чаще он подчеркивает свою принадлежность к «низшему классу», но в конце 1880-х годов склонен выдвигать на передний план свое аристократическое происхождение.

Еще один факт имеет большое значение. Отец Стриндберга потерпел банкротство почти накануне его рождения. Первые впечатления мальчика — разоренный дом, в котором есть только кровати и стулья. Хотя отец при всем том оставался «барин», держал слуг, изысканно одевался и впоследствии неплохо зарабатывал, Август Стриндберг уже с самого детства ощутил непрочность человеческой судьбы в буржуазном мире. В этом смысле он находился в одинаковом положении с такими крупнейшими писателями XIX века, как Диккенс и Ибсен, которые также были детьми разорившихся коммерсантов.

Таковы были социальные — в самом широком и в самом узком, чисто биографическом смысле — предпосылки того, что Стриндберг стал писателем, для которого во всем мире не было ничего устойчивого, который жил ощущением совершающихся сдвигов и предчувствием еще более коренных изменений во всех сферах социальной жизни. Но исключительно важны для понимания его творчества и некоторые черты его психического склада.

Исследования творчества Стриндберга иногда превращаются в работы на психиатрические темы. Психическая ненормальность Стриндберга общепризнана. Манья величия, манья преследования — об этих чертах его психики написаны сотни страниц. Само пробуждение подлинно творческого импульса у Стриндберга носит несколько патологический, болезненный характер. В двадцатилетнем возрасте, находясь в тяжелом психическом состоянии, он предпринимает попытку самоубийства, и когда

случайно остается жив, в нем неожиданно просыпается потребность, даже необходимость, излить мучащие его чувства в форме художественных произведений. Одно время наряду с писательской деятельностью Стриндберг занимался и живописью. Автобиографические сочинения Стриндберга, которые он так охотно писал, подтверждают, по крайней мере для отдельных периодов жизни писателя, соответствующие диагнозы. Но важнее те общие черты характера, которые проявляются на протяжении всей его жизни и которые лишь временами преломляются в болезненные мании.

Эти черты полярны: страх перед жизнью, склонность к сомнениям и необычайная уязвимость соединяются в Стриндберге с уверенностью в своей правоте и готовностью вступить в ожесточенную схватку с противниками. Необычайная впечатлительность, доходящая порой до галлюцинаций, сочетается у него с острым, аналитическим разумом, с умением строить свою мысль исключительно логически четко. Неумение объективно, до конца углубиться в мысль, которая кажется Стриндбергу ложной, односторонность, порой граничащая с фанатизмом, не исключают у него широкого кругозора, незаурядной образованности и многосторонности интересов.

Стриндберг был не только писателем, но и ученым с весьма широким диапазоном. В годы своей работы в Стокгольмской королевской библиотеке он изучает китайский язык, пишет ряд работ, которые приносят ему известность в востоковедческих кругах многих стран. Неоднократно занимался Стриндберг языковедческими изысканиями, был этнографом и историком. Истории Швеции он не только посвятил свыше десяти пьес и обширный цикл новелл, но и научно-популярный труд «История Швеции» (1881—1882), в котором с большой силой сказались демократические устремления писателя: он описывает в своей книге именно историю шведского народа, его «низших классов», а не историю его королей. Обширные познания были у Стриндберга в области биологии и вообще естественных наук. По энциклопедической широте своих знаний Стриндберг не имеет равных среди современных ему писателей. Его неоднократно сопоставляли в этом отношении с Гёте. Томас Манн пишет о Стриндберге: «Астрономия и астрофизика, математика, химия, метеорология, геология и минералогия, физиология растений, сравнительное языкознание, ассириология, египтология, китаеведение — он берется за все эти науки, подчиняет их своему невероятному рас судку».

Но наука Стриндберга — особенно начиная с 1890-х годов — весьма своеобразна. Здесь, как и везде, он хочет идти собственными путями и радикально обновить все существующие теории.

В языкознании он стремится, исходя из сопоставления корней различнейших языков мира, заново решить вопрос об их всеобщем родстве. В химии ставит себе задачей доказать внутреннее единство всех химических веществ и возможность их перехода друг в друга. Он борется против механицизма современной ему науки, против созданной ею картины устойчивого, упорядоченного мира. Но его доказательства произвольны, опыты часто не продуманны, из научной литературы он цитирует только то, что подкрепляет его концепции, опуская, словно не замечая, все то, что им противоречит. По своим методам и построениям Стриндберг оказывается близким не столько современной ему химии, сколько старинной алхимии — не случайно основной целью его химических опытов является превращение различных веществ в золото. Не случайно также он обращается к этим опытам именно тогда, когда становится почитателем Сведенборга и видит весь мир, заполненный духами, неотступно преследующими человека в наказание за его дурные поступки.

И все же сама по себе страстная уверенность Стриндберга во взаимопроницающем единстве всех явлений мира имела под собой глубокое основание. Еще при его жизни был открыт радий, — открытие, которое его совершенно не удивило, так как он рассматривал это как подтверждение собственных идей. И последние опыты Стриндберга были посвящены проблеме создания радиоактивных элементов.

Говоря о связях между художественным и научным творчеством, Горький особенно отмечает стриндберговский дар научного предвидения и указывает, что Стриндберг писал о добычании азота из воздуха еще тогда, когда наука этот вопрос не ставила. Важно и другое: вопреки нелепости, иногда даже прямой анекдотичности многих своих концепций, несмотря на все несовершенство своей научной методики, Стриндберг постоянно стремится к точным наблюдениям за природой, к ее аналитическому постижению. Мышление Стриндберга — аналитическое мышление. Даже свои мистические, иррациональные тезисы он пытается доказать рациональным путем.

* * *

Ориентация на четкость и аналитичность изображения действительно в высшей степени характерна и для Стриндберга-писателя. В той же мере характерна для него ориентация на обобщенность изображения, так же соответствующая стремлению к обобщениям Стриндберга-ученого. Стриндберг далек от той эмпиричности в изображении мира, которая была свойственна ряду литературных направлений в последние десятилетия

XIX века. Детали, отдельные эпизоды, диалоги с точной передачей не только слов, но даже специфической манеры речи говорящего — все это у Стриндберга есть, но в подчиненном виде. Главное для него — выявление существенного содержания, как бы «общего смысла» изображаемого куска действительности. Детали даются в строгом отборе лишь тогда, когда имеют типическое значение.

Но обобщенность у Стриндберга не превращается в схематичность, чуждую конкретной жизни. Во многих своих произведениях (особенно в 1870—1880-е годы) он выступает как подлинный реалист. Еще в 1871 году он написал статью об идеализме и реализме как эстетических направлениях. И все его симпатии были на стороне реализма.

Для художественного стиля Стриндберга характерно синтезирование противоборствующих начал. Так, в его более поздних произведениях углубление в недра душевной жизни, связанное с обращением к многообразной символической, сочетается с чрезвычайной конкретностью и естественностью изображаемых Стриндбергом явлений «внешней жизни».

Одна черта, играющая большую роль уже в стиле ранних его произведений, приобретает в его творчестве все большее и большее значение. Эта черта — гротеск. Чем дальше, тем больше сдвигает Стриндберг реальные очертания изображаемой им действительности, отодвигая на задний план одни ее стороны, гиперболизируя и абсолютизируя другие. В этом выражается общее стремление Стриндберга к доведению до крайности и абсолютизации всех своих положений и взглядов.

В сфере общих концепций, научных и социальных, это свойство Стриндберга выступает наиболее неприкрыто. Приведем лишь один пример — оценку Стриндбергом роли женщины в буржуазной семье. Правильно почувствовав всю связанность этой семьи с остальными установлениями буржуазного общества, неестественность и неравенство в положении мужа и жены, наконец всю тяжесть ноши, лежащей на муже, как на лице, которое должно содержать жену и детей, Стриндберг приходит к выводу о жестокой борьбе, извечно существующей между полами, о любви-вражде, и рассматривает буржуазный брак как организацию, в которой «высшим», господствующим классом является жена, а «низшим», угнетенным — муж.

И все же было бы неверным считать, что Стриндберг всегда и всюду только фанатично односторонен, что он не видит разных сторон изображаемых им коллизий. Напротив, Стриндберг-писатель строит свои коллизии обычно именно как столкновение начал, каждое из которых уверено в своей правоте и всемерно стремится обосновать свою правоту.

Среди многочисленных жанров, к которым Стриндберг обращался, основное место занимает драматургия. Стриндбергом написано свыше пятидесяти законченных пьес. Огромное общее напряжение, которым живет все творчество Стриндберга, проявляется в большой остроте и резкости его драматических коллизий.

Ранняя драматургия Стриндберга относится к 1869—1871 годам. За это время Стриндберг написал пять пьес, из которых две были поставлены вскоре после их создания. В них показаны разные эпохи: в «Вольнодумце» (1869) — современность, в «Гермионе» (1870) — античность, в одноактной пьесе «В Риме» — эпизод из жизни датского скульптора Торвальдсена (начало XIX века), в одноактной пьесе «Вне закона» (1871) — древний скандинавский север. Но проблематика их носит общие черты. Их героем является человек, так или иначе противопоставляющий себя другим людям и стремящийся жить в согласии с внутренними требованиями своего существа. В более резкой или более смягченной форме здесь слышится отзвук ибсеновской проблематики, особенно «Бранда». С Ибсеном связано и обращение юного Стриндберга к переломным эпохам истории. Но основную роль здесь играла, естественно, общая настроенность писателя, ощущавшего в окружающем мире признаки надвигающегося перелома.

Острота конфликта в некоторых из ранних пьес Стриндберга (особенно в «Вольнодумце» и «Вне закона») весьма значительна. Но персонажи этих пьес недостаточно жизненны, а сама сила их столкновения и напряженность их внутренней борьбы весьма ослаблены: в «Вольнодумце» — растянутостью реплик, условностью монологов и т. д.; в «В Риме» и «Вне закона», когда под влиянием стиля древних саг, как это было у Ибсена и у Бьёрнсона, диалог становится более сжатым и заостренным, — надуманностью и внешней мотивированностью сюжета.

На втором этапе своей деятельности Стриндберг создает трагедию из эпохи Реформации «Местер Улуф» (первый, прозаический вариант — 1872, второй — 1875, третий, стихотворный вариант — 1877). Под влиянием Парижской коммуны Стриндберг не только еще более непосредственно обращается здесь к теме переломности исторических эпох, но и выводит на сцену такое столкновение социальных сил, которое предвосхищает социальные коллизии XIX века.

Весьма существенно, что в «Местере Улуфе» при весьма четкой расстановке персонажей, воплощающих разные стороны и разные тенденции исторической действительности, дана и ясная их оценка.

В своей правоте твердо уверены и представитель старого католического средневековья, умный и опытный политик епископ Браск, и простая, целиком воспитанная в старых религиозных представлениях мать Олауса Петри, и представитель новой национальной государственности король Густав Ваза, и представитель плебейской революционности анабаптист печатник Йерд. В пьесе показана сложность размежевания между этими началами. И все же в ней есть и четкий вывод, вытекающий из всей логики сюжета. Об этом свидетельствует судьба самого местера Улуфа, магистра Олауса Петри, виднейшего деятеля шведской Реформации. Он первым в Швеции нарушает непреложные установления католицизма, порывает обет монашеского безбрачия и женится, помогает королю в его борьбе против католической реакции, причастен и к движению народных низов, мечтающих о полном переустройстве общества. Натура блестяще одаренная и увлекающаяся, не склонная к сомнениям, местер Улуф, несмотря на достигнутые им успехи, терпит крушение в своих попытках повести дело Реформации дальше, чем того хочет король, добиться осуществления на земле царства равенства. Под угрозой гибели он отрекается от своих замыслов, приносит покаянье. «Отступником» называет Улуфа печатник Йерд. И этой репликой завершается пьеса.

В таком осуждении слабости и компромисса ясно ощущается уже отмечавшееся нами влияние героического опыта Парижской коммуны, а в литературном плане — пример ибсеновского «Бранда», одного из любимых произведений юного Стриндберга.

Первый вариант «Местера Улуфа» не был поставлен — именно из-за его открытой революционности. Стремясь добиться постановки, Стриндберг дважды перерабатывал пьесу, несколько смягчая ее социальное звучание и придавая ей менее «шекспировский» стилиевой характер. Но основная демократическая направленность пьесы сохраняется и в поздних вариантах.

Третий этап стриндберговской драматургии — конец 1870-х — начало 1880-х годов. Это годы расцвета реалистической социальной критики в повествовательной прозе писателя. В драме же он обращается в это время к проблематике преимущественно психологической и обычно остается в пределах истории, иногда даже сказки и феерии («Путешествие счастливого Пера», 1882).

В середине 1880-х годов начинается четвертый этап стриндберговской драматургии, который обычно именуется натуралистическим. Действительно, в это время в проблематике Стриндберга на передний план выдвигаются биологические мотивы — в первую очередь, отношения между полами как извечные биологические категории. В тематике происходит поворот к современности, и на сцену выводятся эпизоды и ситуации, прежде немислимые

в шведской драматургии. Стриндберг в своем теоретическом манифесте этого времени (предисловие к «Фрекен Юлии», 1888) требует, чтобы пьеса была «куском», непосредственно вырезанным из действительности, и чтобы ничто в пьесе не было театральным — в частности, он отвергает деление пьес на акты. Но в целом стриндберговская драма этого времени лишь частично является натуралистической — за биологической проблематикой в соответствующих пьесах Стриндберга все же нередко скрывается и отчетливое социальное содержание, а сконцентрированность действия и диалога, отобранность деталей, в корне противоположны поэтике натуралистической драмы.

Началом «натуралистического» этапа в драме Стриндберга можно считать направленную против женской эмансипации пьесу, первый вариант которой был назван «Мародеры», а окончательный вариант — «Товарищи» (1886—1887).

Центральные пьесы этого этапа — «Отец» (1887) и «Фрекен Юлия» (1888).

«Отец» — самая безоговорочная из антифеминистских пьес Стриндберга. Торжество женщины, которой удастся объявить своего мужа, умного и благородного человека, крупного ученого, умалишенным, означает в пьесе ее разоблачение как беспощадного, хищного и хитрого существа. Если в «Товарищах» женщина трактовалась как личность творчески неполноценная и паразитирующая, то в «Отце» целью женщины объявляется порабощение мужчины.

Менее одностороннее освещение той же темы — борьбы полов — дано в драме «Фрекен Юлия». Столкновение неуравновешенной и капризно-пресыщенной, не приученной обуздывать свои желания аристократической девушки с хитрым и целеустремленным лакеем Жаком, который стремится через любовную связь с Юлией добиться богатства и положения в обществе, кончается катастрофой. Когда Юлии становится ясно, что, отдавшись Жаку, она оказалась в его руках, и когда перед ней открывается его подлинная натура, она кончает жизнь самоубийством. Более сильным, но и более хищным и беспощадным выступает здесь мужчина. При всем своем болезненном любопытстве и вызывающем кокетстве Юлия оказывается в пьесе трагической жертвой.

Напряженность и сконцентрированность сюжетной и психологической коллизии в «Фрекен Юлии», ее четкость и острота сделали пьесу самой популярной драмой Стриндберга в различных странах мира. В роли Юлии в спектаклях и в фильмах, поставленных по этой пьесе, выступали многие виднейшие артистки первой половины и середины XX века, в том числе Элизабет Бергнер и Аста Нильсен. Образ Юлии играли по-разному: она изображалась как наивная девочка, по неопытности совер-

шающая ложный шаг (Элизабет Бергнер, Вена, 1924), как женщина с несдержанной чувственностью (Аста Нильсен в немом фильме, 1922), как не останавливающаяся ни перед чем неврастеническая девушка (Турдис Маурстад, Осло, 1951) и т. д.

В конце 1880-х годов в драматургии Стриндберга, как и вообще в его творчестве, содержание основного конфликта перемещается с борьбы полов на столкновение людей разного «ранга» и разной силы. Именно здесь Стриндберг наиболее явственно отходит от своих демократических позиций и смыкается с той реакционной нищенской литературой, которая возникает в разных странах Запада в период перехода капитализма в свою последнюю стадию — империализм.

С точки зрения структуры, стриндберговские пьесы этих лет имеют много общего с его натуралистической драматургией. Сконцентрированность действия, сведение количества действующих лиц до минимума, напряженность и лаконичность реплик, обращение к любым сферам человеческой жизни — все эти черты характеризуют и пьесы Стриндберга после «Фрекен Юлии», причем некоторые из них, где непосредственно социальный характер нищенских построений Стриндберга не проявляется сколько-нибудь заметно и где центр тяжести лежит на психологическом конфликте, обладают значительной силой и выразительностью. Такова, например, одноактная пьеса «Сильнейшая» (1888—1889), в которой на сцене присутствуют только два персонажа: две актрисы, ранним вечером в сочельник встречающиеся в кафе. Одна из них была любовницей мужа другой, — и теперь между ними происходит объяснение, которое кончается победой жены. Крайне примечательна сама форма объяснения: здесь нет диалога, все реплики вложены в уста лишь одной из соперниц — жены, а любовница только реагирует на них мимикой и жестами.

Последней пьесой, написанной Стриндбергом перед его душевным кризисом в середине 1890-х годов, была комедия «Игра с огнем» (1892), в которой отсутствует острая проблематика. В ней чувствуется отход Стриндберга от натуралистической драмы. Диалог не столько драматичен и напряжен, сколько остроумен и изящен, действие развивается не так стремительно. Вообще показательно, что Стриндберг обращается здесь к жанру комедии. «Игра с огнем» принадлежит к числу пьес Стриндберга, которые наиболее часто появлялись на сцене в разных странах мира — частично, может быть, именно потому, что в ней некоторые специфические черты стриндберговской драматургии несколько сглажены.

В конце 1890-х годов, после длительного кризиса, Стриндберг возвращается к драматургии и создает большое число пьес. Они распадаются на две основные группы, резко противостоящие друг

другу: исторические пьесы и пьесы, условно говоря, из современной жизни. Хотя они создаются почти в одно и то же время, различия в их тематике, проблематике и стилевой системе огромны.

В пьесах из истории Швеции («Густав Ваза», 1899; «Эрик XIV» 1899; «Густав Адольф», 1900; «Кристина», 1901 и др.) композиция и характеристика персонажей в целом весьма реалистичны. За индивидуальными коллизиями в большинстве этих пьес явственно проступают социальные конфликты соответствующих эпох, действия определенных исторических сил. Социально-историческая позиция самого автора здесь чаще всего проявляется с полной ясностью — и эта позиция в своей основе демократична. Стриндберг продолжает традиции «Местера Улуфа».

Это, конечно, не означает, что в пьесах такого рода отсутствует усложненность в обрисовке отдельных персонажей. В некоторых из этих пьес, напротив, необычайно велики и гротескность и противоречивость изображаемой жизни и героев. Особенно показателен в этом отношении «Эрик XIV», о герое которого Е. Б. Вахтангов, поставивший эту пьесу в Первой студии МХАТ, писал в 1921 году: «...Пылкий поэт, острый математик, четкий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем... То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся — он, сотканный из контрастов, неотвратно должен уничтожить себя. И он погибает».

И все же в этой пьесе, как и в большинстве других исторических драм Стриндберга того времени, сквозь все сюжетные и психологические перипетии, явственно проступает глубокое сочувствие автора к своему герою, а также демократические симпатии автора и его ненависть к «высшему классу», а общий ее стилевой строй — реалистический.

По своей прямой демократической устремленности «Эрик XIV» напоминает стриндберговские произведения на рубеже 1870—1880-х годов. Этот демократизм проявляется не только в ненависти короля к дворянству — Эрик изменчив в своих чувствах, и его отношение к народу также часто далеко от подлинной симпатии. Да и народ, особенно в сцене свадебного пира (пятый акт), предстает как сборище гуляк и воров в гротескно-карикатурном виде. Подлинной значимостью в плане раскрытия демократической направленности «Эрика XIV» обладают прежде всего два персонажа: Йоран Перссон и возлюбленная короля, простая девушка Карин. Они тоже отнюдь не идеализированы. Перссон жесток и способен на любое злодейство, что не только утверждает-

ся в речах персонажей, но демонстрируется и самим действием. Карин нерешительна и слаба, доверчива до глупости.

Но в Перссоне есть ум и гордость. Он защищает свою честь и свое человеческое достоинство. Бедняк и плебей, он ведет борьбу против высокомерной аристократии решительно и непримиримо, и только непоследовательность короля обрекает на провал его действия.

Показательно, что новыми «девизами человечества» в пьесе объявляются «права человека, его достоинство, уважение к ближнему, терпимость».

Композиция драмы «Эрик XIV» в высшей степени динамична, как и ряда пьес Стриндберга 1880-х годов. Сжатость и экономия средств сказываются как в диалоге, так и в отборе эпизодов и в их смене. Примечательна первая сцена первого действия. Здесь не только дана классическая экспозиция в диалогах Карин и Макса, Карин и Перссона, раскрывающих отношения Карин и короля и общую ситуацию, но намечается характеристика короля: увидев, что какой-то мужчина беседует с Карин, Эрик XIV швыряет в него с балкона всевозможные предметы. Станный, неуравновешенный нрав короля в этой гротескной сцене сразу предстает перед зрителем с необычайной яркостью. А когда затем Перссон заключает союз с Карин и примиряется с королем, действие уже оказывается в разгаре, хотя экспозиция еще только завершается.

Существеннейшие различия имеются и между отдельными группами пьес из современной жизни. Здесь представлены, в частности, монументальные философские драмы «фаустовского» типа (например, «Путь в Дамаск», первая, вторая и третья часть), которые рисуют жизнь человека в обобщенно-символическом виде — как скитания, приводящие в конце концов к некоей высшей, весьма смутной цели. Хотя материал этих пьес взят в значительной мере из современной жизни, они в своей обобщенности нередко получают некую вневременную окраску. С другой стороны, в драматургии Стриндберга начала века представлены и крайние сконцентрированные пьесы, изображающие отдельные эпизоды из жизни человека и иногда соединяющие предельную конкретность, даже натуралистичность в обрисовке действительности с элементами прямой фантастики (так называемые камерные пьесы: «Непогода», «Соната призраков» и др.).

Создание жанра камерных пьес было связано, в частности, с тем, что Стриндберг вместе с режиссером А. Фальком основал в Стокгольме специально для постановки своих пьес Интимный театр (1907), в работе которого принимал самое живое участие, хотя вскоре из-за финансовых трудностей принужден был от него отказаться.

В отличие от «Эрика XIV» и других исторических пьес драматурга на рубеже XX века, пьесы Стриндберга из современной жизни и «вневременные», философские пьесы этого периода при всей реалистической четкости деталей и психологической достоверности персонажей носят характер обобщенный, символический, оказываются в еще большей мере противоречивыми, жизнь предстает в них неустойчивой, как бы скользящей.

Это закономерно. В 1890-е и особенно в 1900-е годы в пьесах, непосредственно обращенных к современности и к общим вопросам бытия, наиболее прямо выражается стриндберговское восприятие новой действительности — действительности империализма. Но воплощается здесь только одна ее сторона.

Обличье XX века предельно двойственно. Это век величайших революционных переворотов, когда социализм становится действительностью. Но это также век, когда поднимает голову самая черная и страшная реакция, когда разражаются мировые войны, когда апогея достигают мучения миллионов людей.

Стриндберг не был слеп к великим освободительным тенденциям XX века. Особенно в последние годы жизни в статьях он радостно приветствует нарастание революционной волны, усиление борьбы пролетариата. Но как художник он, подготовленный в этом отношении всем опытом своей страдальческой судьбы, в первую очередь поражен раскрывающейся перед ним страшной картиной современной жизни, а особенно полной беспомощностью человека в этой жизни. Перед Стриндбергом открывается страшный, черный мир, подстерегающий человека, — и этот мир он отражает в своих произведениях.

В «Сонате призраков» (1907) действующие лица, сперва как будто четко обрисованные и «расставленные», все время принимают новые, неожиданные очертания, и их судьба меняется в течение одной минуты. Видимость оказывается обманчивой. Прекрасная квартира в барском доме, в которой живут богатые и счастливые люди, оказывается в действительности населенной людьми большими и преступными, не верящими друг другу и скрывающими свое прошлое. Бравый и красивый полковник из старой дворянской семьи оказывается самозванцем, не имеющим права ни на свой чин, ни на дворянский титул, а его статный внешний облик — результат фальсификации. Но и богатый старик ростовщик, разоблачающий его, сам разоблачен как преступник. Он только что управлял судьбами людей, знал все обо всех — и вдруг оказывается уничтоженным, впадает в какую-то странную, идиотическую прострацию и сам надевает на себя петлю. А выносит ему приговор и уничтожает его впавшая в детство старуха, его бывшая невеста, которую называют «мумией» и которая умела только бессмысленно болтать как попугай.

Внезапно она обретает разум и произносит речь, которая превращает в мумию и попугая и самого старика.

Но и гибель ростовщика не дает избавления. Всех членов семьи продолжают преследовать бессмысленные, но неотвратимые мучения. Прекрасная девушка, в которую влюбляется герой пьесы — студент, считает выпавшие ей на долю страдания неизбывными, видит в них заслуженное воздаяние. Она больна и запугана. И когда студент, потрясенный раскрывшейся перед ним картиной, чувствуя, что из него самого начинают высасывать кровь страшные враждебные силы, называет землю больницей для умалишенных и кладбищем, она умирает. Студент, охваченный отчаянием, обращается к Будде и к Христу и восклицает: «Спаситель мира, спаси нас, мы гибнем!»

И в таких важнейших пьесах позднего Стриндберга, как трилогия «Путь в Дамаск» (первая и вторая часть — 1898, третья — 1904) и «Большая дорога» (1909), продолжающих на уровне обобщающего философского жанра линию наивной сказочной феерии, начатую «Путешествием счастливого Пера», облик мира текуч и неустойчив. Одна сцена наплывает на другую, персонажи изменчивы так же, как судьба героя, странствование которого по жизни составляет содержание этих пьес. Все скользит как во сне, здесь действует особая логика — логика сна. Не случайно одна из поздних пьес Стриндберга так и называется «Комедия сна» (1902).



Так в своеобразно полумистическом облике достигает в поздней драматургии Стриндберга своего апогея то ощущение изменчивости, переходности мира, которое было ему свойственно с начала творческого пути. То, что он в это время именно так, а не иначе рисует современный мир, конечно, подготовлено и мистическими настроениями Стриндберга с конца 1880-х годов и всеми особенностями его своеобразного психического склада. Но только новейшие исторические процессы, означавшие необычайное усиление того давления, которому подвергалась психика и вся жизнь современного человека, определяют в конечном счете обострение у Стриндберга темы абсолютной непрочности человеческой судьбы и придают этой теме эпохальное значение, делая ее не только фактом трудной биографии Стриндберга, но и явлением, существенным для всей литературы XX века.

Мы подчеркивали в начале главы, что Стриндберг неразрывно связан с реализмом. Он — величайший шведский реалист XIX века, мастер социально-критического романа и реалистической проблемной драмы, продолжатель традиций Гейне и Бальзака, Диккенса и Ибсена. Традиции Стриндберга широко исполь-

зуются критическим реализмом XX века как в Швеции, так и за ее пределами.

Но вместе с тем Стриндберг предваряет ряд писателей и целые литературные направления, которые знаменуют протекающий в XX веке на Западе в разных формах отход от реализма. Особенно сильны связи — независимо от наличия или отсутствия прямых влияний — между Стриндбергом и теми явлениями в западной литературе, которые создаются в 1910 — начале 1920-х годов и которые стремятся разными средствами, рисуя мир в смещенном виде, с нарушенными пропорциями, выразить ужас и хаос действительности.

К этим явлениям относится и экспрессионизм, и сюрреализм, а в значительной мере и творчество Франца Кафки. Ведь именно у Кафки основным принципом человеческого существования становится всеобщее скольжение, невозможность достижения какой бы то ни было цели. Все расплывается под руками и отодвигается — такова жизнь, как она с необычайной силой нарисована и в «Процессе» и в «Замке». Во всем господствует логика сна.

Было бы, однако, неверно ставить знак равенства между поздним Стриндбергом и экспрессионизмом и сюрреализмом или Кафкой.

Различие между ними сказывается даже в их языке. И в своих наиболее предэкспрессионистических произведениях Стриндберг сохраняет столь свойственную ему четкую аналитичность. Его искусство никогда не превращалось в сгусток самодовлеющих эмоций, в хаотическое выражение иррациональных глубин души — этим оно резко отличалось от экспрессионизма, несмотря на то, что в этом хаосе у ряда экспрессионистов громко звучал социальный протест.

А что касается Кафки, то глубочайшее различие между ним и Стриндбергом состоит в том, что шведский писатель, за исключением отдельных моментов, всеми силами борется против беспомощности человека в современном капиталистическом мире, по меньшей мере считает ее чудовищной и унижительной, между тем как Кафка, потрясающе изображая эту беспомощность, видит в ней неизбежную закономерность. В той или иной степени это же различие отделяет Стриндберга от сюрреалистов.

Творчество Стриндберга не вмещалось и не вмещается в рамки никакого «изма» — ни старого, ни новейшего. Ему было тесно в пределах любого литературного направления современной литературы — потому что он всем существом своим хотел выйти за пределы буржуазного мира. Именно поэтому он искал все новых и новых путей. Ни один из них не мог привести его к желанной цели — либо потому, что он уже был исчерпан к тому времени, когда Стриндберг на него ступил, либо потому,

что был ложным в своей основе. Но Стриндберг, бесстрашный, все же продвигался вперед. Смерть настигла его как раз тогда, когда перед ним все более явственно начинала вырисовываться подлинная картина современной действительности, когда он снова нашел дорогу к прогрессивным силам современности. К рабочим обращены все его надежды последних лет. И со всей присущей ему страстностью и убедительностью он выступает в это время против надвигающейся войны, продолжая ту борьбу, которую начал давно своей новеллой «Муки совести» (1884) и произведениями, направленными против прославления Карла XII, в котором он видел воплощение солдатчины и военных авантюр.

Стриндберг навсегда остался в памяти человечества. Остался как художник, постоянно устремленный вперед, как до жестокости точный изобразитель широкого разворота жизни и глубин человеческой души, как смутный, но неотступный провидец коренного изменения всех сторон человеческой жизни, как замечательный писатель сложной эпохи — эпохи перехода от капитализма к социализму. И нам понятно, почему, откликаясь на смерть Августа Стриндберга, Александр Блок отмечал: «Он — менее всего конец, более всего — начало».

ГАМСУН

Выдающийся норвежский романист и драматург, неоромантик и реалист-бытописатель, в произведениях которого ярко и своеобразно отразилась жизнь его родины со всеми ее особенностями и противоречиями, Кнут Гамсун выдвинулся на одно из первых мест в скандинавской литературе в конце 80-х годов XIX века. Гамсун (настоящее имя Кнут Педерсен, 1859—1952), родившийся в небогатой крестьянской семье, в молодости вынужден был пройти суровую трудовую школу. Изображая в ранних рассказах быт простых норвежцев, Гамсун выступил как ученик Хьеллана и Бьёрнсона.

Своеобразие норвежской жизни, а также «экономическая отсталость» (Плеханов) родины Гамсуна, наложили отпечаток на мировоззрение писателя. Побывав в Америке, где ему, нищему иностранцу, пришлось пережить унижения и лишения, Гамсун возненавидел буржуазно-индустриальную, «городскую» цивилизацию, где город подавляет деревню, деньги почитаются превыше всего, человеческая личность нивелируется, а в духовной жизни господствует «плоский» материализм. Гамсун с горечью сознавал, что и Норвегия «американизируется», капитализм наступает и здесь. Писатель мечтал об обществе, где бы жил еще патриархально-крестьянский социальный и морально-

этический идеал. Руссоистская близость к природе была для Гамсуна главной человеческой добродетелью.

В то же время Гамсун не верил в возможность изменения общественного устройства. Под идейно-эстетическим влиянием Ницше Гамсун считал двигательной силой истории не рабочих, в которых видел часть буржуазного класса, а «молодость мира», молодых людей вообще, якобы по самой своей природе обладающих антимещанскими потенциями. Но и от них писатель не ждал многого. Героя его творчества, обыкновенного молодого человека, живущего напряженной духовной жизнью, наделенного обостренной психической восприимчивостью, не всегда можно назвать положительным. Поступки такого героя не поддаются односоставной морально-этической оценке. «Природа современного человека,— утверждал писатель в статье «Литературное движение в Норвегии» (1891),— полна противоречий, бессознательных порывов, создана из сложных составов, которые нельзя выразить круглой суммой или свести к одному, двум качествам». Многие сочинения Гамсуна проникнуты иронией и окрашены пессимизмом.

Приветствуя реакцию против натурализма, имевшую место в то время, Гамсун требовал от искусства прежде всего «настроения», «чувства сродства с элементами природы» и «психологизма». Гамсуна-драматурга не удовлетворяли «яркие чувства без оттенков, без переливов». Любимыми авторами норвежского писателя стали Достоевский и Стриндберг.

Драматическое творчество Гамсуна продолжалось недолго, с 1895 по 1910 год. Но написанные им шесть пьес, связанные единством идей и стиля, по художественным достоинствам и важности затронутых проблем, а также по резонансу, вызванному ими в европейской критике всех направлений, занимают выдающееся место в истории скандинавской драматургии.

Драматическая трилогия «У врат царства» («У врат царства», 1895, «Игра жизни», 1896, «Вечерняя заря», 1898) посвящена частой в скандинавской литературе теме измены идеалам, отступничества, компромисса. Явление это, весьма характерное для Скандинавии эпохи буржуазно-демократических реформ, осуждалось великими скандинавскими драматургами Ибсеном, Бьёрнсоном и Стриндбергом. Гамсун, как и Ибсен, поставил вопрос широко и в самой общей, абстрактной форме: правомерен ли фанатизм убеждений, может ли человек с обедненной и иссушенной душой до конца остаться самим собой, сохранить верность идеалу? На этот вопрос драматург ответил отрицательно.

Главным действующим лицом трилогии является кандидат философии Ивар Карено. В первой части, драме идей «У врат царства», Карено, еще молодой человек, пишет сочинение против

буржуазно-позитивистской этики и морали. С позиций ортодоксального ницшеанства он намерен ниспровергнуть учение «о господстве большинства». «Я не щаю либерализма,— заявляет он жене,— я нападаю на него от всей души... Я верю в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя, в того, кто не выбирается, но сам становится вождем кочующих орд этой земли. Я верю и надеюсь только на одно — на возвращение величайшего террориста, квинтэссенцию человека, Цезаря...» Подобно ибсеновскому Бранду, Карено Гамсуна бескомпромиссно отвергает все искушения: помощь профессора-либерала, дружбу покривившего душой единомышленника, даже любовь жены Элины. Поведение героя не подвергается в пьесе безоговорочному осуждению, ибо автор во многом разделял его воззрения. По словам Г. В. Плеханова, «Карено обнаруживает замечательно хорошее качество, стремясь к замечательно дурной и вдобавок еще к совершенно нелепой цели. И это противоречие больше всего вредит художественному достоинству пьесы».

Противоречие это смягчено тем, что Карено наказывает сама жизнь. Он не герой без страха и упрека — такова логика его характера. Гамсун не мог не осудить Карено за то, что живая жизнь со всем ее многообразием проходит мимо этого «философа», поглощенного окостенелыми доктринами, мертвыми абстракциями. «Здесь смерть,— говорит Элина о доме своего мужа.— Даже не слышно тиканья часов, ни малейшего звука, мертвая тишина и бумага». «Философ» этот похож на чучело сокола, символически подаренное ему Элиной; для сходства с живой птицей чучелу надо «набить грудь, вставить глаза, придать гордую осанку и установить его так, чтобы казалось, что оно сейчас полетит». У мысли Карено красивая, живая форма и мертвое содержание. Возмездие не медлит, как и в случае с Брандом: жена покидает Карено, друзья отворачиваются от него, его имущество описывают за долги.

Если абстрактные и туманные идеалы Бранда, а также Стокмана из драмы Ибсена «Враг народа», по сути своей гуманны, то идеи Карено, независимо от авторского к ним отношения, объективно реакционны. Карено не мнимый, а подлинный враг людей. Поэтому его «общественная трагедия», по замечанию Плеханова, производит «комическое впечатление». В этом слабость драмы Гамсуна. «Тут приходится признать,— писал Плеханов,— что антипролетарская тенденция современных героических мещан сильно вредит интересам искусства».

Однако художественные достоинства драмы Гамсуна неоспоримы. Гамсун, великолепный мастер тонкой, точной и острой психологической характеристики, как бы препарирует характеры своих героев, стремясь показать коренные и подчас потаенные

импульсы их слов и поступков. Даже третьестепенные персонажи драмы — живые люди с осязаемой индивидуальностью. По словам Горького, «никто до Гамсуна не умел так поражающе рассказывать о людях, якобы безличных и ничтожных, и никто не умел так убедительно показать, что безличных людей не существует». Благодаря выпуклости и рельефности характеров, лаконизму и напряженности диалога, иногда приближающегося к ритмической речи, динамичности действия драма «У врат царства» вошла в европейский театральный репертуар.

Трагикомедию Карено Гамсун продолжил во второй части трилогии, лирической драме «Игра жизни». Здесь еще яснее видно, что персонаж этот — не герой Гамсуна. Карено, сорокалетний неудачник, учитель у детей богача Оттермана, продолжает свое сочинение, но прежнего энтузиазма уже нет. Он влюбляется в дочь Оттермана, Терезиту, чья страстная, жизнелюбивая натура служит антитезой его инертной монomanии. Жизнь, которой Карено пренебрег в молодости, теперь играет с ним скверную шутку: Терезита видит, что Карено — «человек, как все люди, исполненный простого и глупого греха», и отворачивается от него. В финале пьесы сочинение Карено погибает при пожаре.

Эта пьеса, подлинной героиней которой стала женщина с необузданными страстями, а главной коллизией — любовь, в большей степени, чем другие драматические произведения Гамсуна, обладает чертами импрессионистской и символистской драмы. Утонченный психологизм характеристики подчас граничит с «копанием» в душе, психика персонажей неустойчива. Многие реплики обладают темным, таинственным, не поддающимся расшифровке подтекстом. В число персонажей введен почти мистический герой, старик Тю — олицетворение справедливости, — которого люди не желают слушать. Тем не менее реалистические тенденции, свойственные первой части трилогии, присутствуют и в «Игре жизни» и во всех последующих пьесах Гамсуна.

Возраст отрезвляет Карено — в третьей части, сатирической драме «Вечерняя заря», ему пятьдесят лет. Бывший вольнодумец идет на компромисс с совестью. Примкнув к умеренно-либеральной партии, Карено, облаченный в халат, самодовольно изрекает: «С исторической точки зрения отступничество — освобождение и прогресс». «Сверхчеловек» оказался обывателем наизнанку. «Ницшеанцы, — писал Плеханов, — считают себя непримиримыми врагами мещанства. А на самом деле они пропитаны его духом». Эволюция характера Карено неизбежна и закономерна.

Не таков герой лирико-эпической драмы в стихах «Монах Венд» (1902). Драматург, широко используя фольклорный материал, создал образ «человека с гор и фьордов», правильно, в отличие от Карено, идущего собственным путем. Идеал этого

свободолюбивого и сильного духом бродяги — всепобеждающее жизнелюбие. «Коли жить, так жить!.. И поступать всегда так, как тебе хочется, — вот наслаждение!.. Я весь трепещу от счастья жить», — таково его кредо. Венд борется с мировой несправедливостью там, где встречается ее, и при этом всегда остается духовно близким природе человеком с неутолимой жаждой жизни.

Трилогия «У врат царства» и драматическая эпопея «Монах Вендт» в философском плане составляют как бы две части единого произведения, подобно «Бранду» и «Перу Гюнту» Ибсена. В нем Гамсун отвергал узкий фанатизм, надчеловеческую «пустую» волю Карено и проповедовал широкую жизнеутверждающую целеустремленность Вендта. Но сама эта проповедь носила абстрактный характер и была окрашена в индивидуалистические тона. По Гамсуну, абсолютная ценность человеческой личности во многом определяется способностью и умением отдаться любовному чувству. Теме любви посвящены две последние, менее значительные по сравнению с предыдущими, пьесы Гамсуна — «Царица Тамара» (1903) и «У жизни в лапах» (1910). В драме «Царица Тамара», произведении с экзотической фабулой, написанной под впечатлением поездки на Кавказ, говорится об отношениях «любви — вражды» между гордым принцем Георгием, не желающим подчиниться женщине, и властной и надменной, но смиренной и слабой духом царицей Тамарой. Тамара сначала презрительно третирует Георгия, но, убедившись в том, что он действительно достоин уважения, по-настоящему влюбляется в него. В драме характеров «У жизни в лапах» изображается трагедия Юлианы, незаурядной, сильной гамсуновской женщины, вянущей в душной обстановке маленького провинциального городка. Ее чувства растрчены, незаметно уходит жизнь, а с ней великая человеческая ценность — молодость души.

После 1910 года Гамсун не обращался более к драматическим жанрам. Его пьесы стали достоянием как скандинавских, так и европейских, в том числе русской, сцен. Драмы «У врат царства», «У жизни в лапах» успешно ставились на сцене Московского Художественного театра до революции и в советское время. Выдающимся исполнителем роли Ивара Карено был В. И. Качалов.

В последующих произведениях Гамсуна усиливалась консервативная идеализация патриархально-крестьянского быта. С 1930-х годов писатель, дряхлый и глухой, почти оторванный от внешнего мира, безвыездно жил в норвежской провинции. В годы второй мировой войны Гамсун, не сумевший разобраться в международной обстановке и принявший нацистскую демагогическую критику американо-английской «плутократии» за чистую монету, в ряде статей поддержал квислинговский

режим. Все же Гамсун не вступил в нацистскую партию и, как стало известно недавно, протестовал против некоторых незаконных оккупантов. После войны Гамсуна судили за измену родине, но, приняв во внимание обстоятельства дела и преклонный возраст писателя, отказались от сурового приговора. В настоящее время передовая скандинавская общественность, осуждая поведение Гамсуна в годы фашизма, отдает должное творческому наследию замечательного романиста и драматурга.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО НОРВЕГИИ И ШВЕЦИИ

XIX век отмечен расцветом театральной культуры скандинавских стран.

В Норвегии театр зародился в XVI веке, когда ученики церковных латинских школ начали играть мистерии и моралите. В народе популярны были различные «действия» и шутовские сцены, часто сопровождавшиеся музыкой. Сцены эти на протяжении XVII — первой половины XVIII века исполнялись в основном заезжими немецкими, английскими, датскими и шведскими труппами. К середине XVIII века в столице Норвегии Кристиании и в Бергене возникли первые любительские театральные общества.

Тогда же было предпринято несколько попыток создать постоянный театр. Одно из таких начинаний в 1780 году увенчалось успехом: купец Бернт Анкер (1746—1805) и писатель Эневольд Фальсен (1755—1808) организовали в Кристиании первую в истории страны постоянную сцену. Анкер, побывавший в Италии, Франции и Англии и обладавший широким культурным кругозором, стремился сделать репертуар своего театра как можно более совершенным: на кристианийской сцене игрались комедии Гольдони, драмы Лессинга, трагедии Шекспира, «Заира» Вольтера. Ставились классицистские трагедии и театрализованные прологи Анкера и Фальсена, положившие начало национальному норвежскому репертуару. Спектакли давались силами полупрофессиональных актеров-горожан, получивших образование в Дании и старавшихся подражать произношению артистов Копенгагенского королевского театра. В главных трагических ролях выступал сам Анкер, поклонник и подражатель Тальма. Подобная же сцена была создана в Бергене в 1794 году. Театры эти просуществовали до начала XIX века, но не создали национальной сценической традиции.

Между тем страна нуждалась в профессиональном театре. «Королевскую привилегию» на создание такого театра получил

швед Йухан Петер Стрёмберг, пригласивший из Копенгагена датскую труппу. Театр начал функционировать в 1827 году. Датская труппа копировала далеко не лучшую часть репертуара Копенгагенского королевского театра: играли в основном датские комедии, пьесы Скриба и множество посредственных французских водевилей. На сцене господствовала условная внешняя театральность. Датское произношение актеров коробило слух патриотически настроенных норвежцев. Датский Кристианийский театр был провинциальным в худшем смысле этого слова.

В середине XIX века, благодаря пробуждению национального демократического сознания, остро встала проблема организации норвежского театра. Такой театр основал знаменитый скрипач Уле Бюллер (1810—1880). Патриот-радикал, Бюллер мечтал о норвежском театре с национальным драматическим репертуаром, национальной оперой и балетом. Все актеры его труппы были норвежцы. Театр Бюллера открылся в Бергене 2 января 1850 года представлением одной из комедий Гольберга. Спектакль давали на норвежском языке.

В 1851 году Бюллер, отправляясь в очередное турне по Европе, передал управление театром четырем директорам-бергенцам. Художественным руководителем и режиссером театра стал, по предложению Бюллера, Генрик Ибсен. Драматургу предстояло создать национальный репертуар и соответствующим образом подготовить актерскую труппу. Необходимо было заложить основы норвежского сценического искусства.

Свои взгляды на задачи театра Ибсен изложил в статьях 1850-х — начала 1860-х годов. Театрально-эстетическая программа драматурга в основе своей гармонична, полна внутренней логики. Ибсен отстаивал высокое идейное искусство, правдиво отражающее действительность, способное проникнуть в самую суть происходящего, тесно связанное с фольклорными традициями и народной почвой, пронизанное историзмом. Такое искусство, по мысли драматурга, возникает благодаря синтезу лирического и эпического, идеального и реального начал, переплетенных в жизни. Эстетика Ибсена того времени непосредственно подготавливала поэтику скандинавского сценического реализма.

Искусство норвежского актера — истинного художника, по мнению Ибсена, носит «совершенно национальный северный характер», наполнено «сильной, горячей поэзией молодости», его «сценические воплощения» запечатлены «сознанием святости и высокого значения искусства, вдохновенным стремлением не к подражанию грубой действительности, а к правде, к высшему символическому воспроизведению жизни, к единственному, из-за чего стоит бороться в мире искусства...» Актер должен изображать «по преимуществу общее, а не частное,— нечто, имевшее

общечеловеческое значение, а не нечто, созданное лишь случайной модой или извращенным общественным порядком». Актер стоит перед выбором: «или самому опуститься до внешней виртуозности, сосредоточиться на внешней отделке роли, или согреть последнюю внутренним огнем и поднять искусственное изделие, создав из него художественное произведение. Истинного артиста достоин лишь последний путь...» Основными условиями его воздействия на зрителя являются «душевное величие и спокойствие, признание значения настроения, которые в большей или меньшей степени одухотворяют все согретые жизнью образы».

Актер, художник-идеолог, обладает чувством времени, «способностью восприятия соответствующей эпохи». Он в совершенстве владеет искусством перевоплощения, так что, глядя на его игру, «ни на одну минуту не вспоминаешь о том, что видишь сценическое воспроизведение жизни».

На сцене нет места неестественности и напыщенности, мелодекламации, чрезмерной «мелодичности» или «однообразию» дикции. Актеру мало обладать «достаточными голосовыми данными и хоть в некоторой мере выигрышной наружностью». Плохи актеры, у которых «стремление играть на сцене превышает их желание и способность серьезно учиться и которые поэтому находят здесь удобный случай блистать, не прилагая к этому духовного горения и высокого таланта, но и упорной, кропотливой работы».

Громадно значение актерского ансамбля. Нельзя «смотреть на сцену лишь как на рамку для проявления личной виртуозности», необходима «гармонически согласованная игра всех без исключения актеров». Слаженный актерский ансамбль может не только хорошо сыграть великое произведение, но и «поднять» посредственную пьесу; «совершенное исполнение плохого драматического произведения следует предпочесть искажению шедевра».

При исполнении истинно художественных пьес, в которых «имеешь дело с людьми, а не с персонифицированными чертами характера», роль ансамбля особенно велика. «Ни в коей мере, — пишет Ибсен, — нельзя удовлетвориться тем, чтобы каждый актер учил и разрабатывал свою роль и вникал в нее; если он не изучил вплоть до тончайших нюансов так же и роли своих партнеров, то он неизбежно ошибется в чем-нибудь из того, чему автор придает величайшее значение, и вся постановка до известной степени будет испорчена. Здесь дело не только в том, чтобы своевременно подать реплику, а в том, чтобы подать ее так, как этого с необходимостью требует предшествующая, и предшествующая, предпредшествующая реплики. Правда, для достижения этого нужны серьезные репетиции, репетиции

в достаточном количестве, на которых актеры всесторонне испробовали бы свои силы».

Велика роль художественного руководителя, режиссера. От него во многом зависит выбор репертуара. Он не имеет права предпочитать шедеврам драматургии парижские фарсы, которые «самым печальным образом содействуют развитию виртуозности за счет сути искусства», низводя его в «область сценических эффектов». На его совести «корректное распределение ролей», разъяснение актерам «стоящей перед ними задачи», «тщательная постановка», контроль за постоянным сохранением сценической иллюзии, без которой «исчезает и всякое художественное впечатление», бережное отношение к сценической экспозиции, обеспечение «необходимой живости» хода спектакля.

Сцена и зрительный зал — единое, нерасторжимое целое. Актерский ансамбль «не сможет хорошо играть», если «не создаст определенное настроение в зрительном зале». Театр, однако, существует не для буржуазной публики, не для тех «современных посетителей театра, которые идут в театр лишь привлекаемые какой-нибудь новой пикантной ситуацией или новой замысловатой интригой», а является демократическим, народным культурным учреждением, призванным «приучить народ слышать норвежскую речь с подмостков».

Ибсен горячо взялся за разрешение этой благородной задачи. В своей деятельности художественного руководителя и режиссера драматург придерживался принципов, излагаемых им в печати. Пытаясь улучшить репертуар, Ибсен и сам написал четыре пьесы. За время его работы в Бергенском театре были поставлены «Иванова ночь» (1852), «Фру Ингер из Эстрота» (1855), «Пир в Сульхауге» (1856), «Улаф Лильекранс» (1857). Руководя постановкой собственных пьес, Ибсен стремился к тому, чтобы исполнение их было «стройным и задушевным».

Однако дела театра шли не блестяще. Не хватало хороших норвежских пьес, приходилось ставить датские и французские водевили, и притом в таком количестве, что времени на репетиции почти не оставалось. Театр в большинстве своем посещала та самая буржуазная публика, которую так не любил Ибсен. Отношения с консерваторами-директорами, подозрительно относившимися к идеям драматурга, становились все хуже. И режиссеру, и артистам выплачивалось мизерное жалованье. В 1857 году Ибсен вынужден был покинуть Берген.

В конце 1857 года Бюльль, возвратившись в родной город, обнаружил, что его театр фактически перестал существовать. Бюльль немедленно порвал с директорами и пригласил Бьёрн-стьерне Бьёрнсона, в ноябре 1857 года приехавшего в Берген, возглавить театр. Бьёрнсон принял приглашение.

Подобно Ибсену, Бьёрнсон был энтузиастом норвегизации сцены. Будучи идейным и литературным союзником Ибсена, Бьёрнсон на протяжении 50-х годов защищал его от враждебной критики, выступал в печати с требованием создать национальный театр, где бы актеры-норвежцы под управлением норвежцев директоров имели возможность играть пьесы норвежских драматургов.

Бьёрнсон оказался талантливым художественным руководителем с большими, чем у Ибсена, организаторскими способностями. Резко сократив число «кассовых» спектаклей, Бьёрнсон ставил лучшие произведения скандинавской классической драматургии — комедии Гольберга, Весселя, инсценировки сказок норвежского фольклориста Асбьёрнсона, исторические драмы молодого норвежского драматурга Мунка, а также Шекспира, Гёте и Мольера.

Бьёрнсон убедил актеров продлить контракт, заразил их своим энтузиазмом. Талантливый режиссер, он на деле выполнял эстетическую программу Ибсена, с которой был целиком согласен. Крупнейшие норвежские актеры конца XIX — начала XX века, некоторые из которых дебютировали в Бергене в 1850-х годах, испытали на себе влияние Бьёрнсона. Однако и Бьёрнсону, несмотря ни на что, не удалось поправить денежные дела театра. В конце 1859 года драматург возвратился в Кристианию.

С уходом Бьёрнсона и ведущих актеров Бергенский театр утратил значение первой сцены страны, превратившись в своеобразную актерскую школу, где проверялись молодые артистические силы. Деятельность Бергенского театра в 1850-х годах подготовила последующий расцвет норвежской сцены в Кристиании.

Тем временем в Кристиании тоже была проявлена инициатива создания постоянного театра, дающего представления на норвежском языке. В 1852 году была открыта Норвежская драматическая школа, перед которой ставилась задача — способствовать созданию национальной норвежской сцены, пропагандировать норвежский язык и литературу. Через два года эта школа получила название Норвежский театр на улице Мёллергатан.

В то время датский Кристианийский театр переживал кризис. Эстетические принципы его руководителей изжили себя, число посетителей уменьшалось с каждым годом. Руководители театра заговорили о реформах. В 1850—1851-х годах театр поставил «Богатырский курган» Ибсена и «Вальборг» Бьёрнсона. В 1850 году в труппу была принята первая норвежка — Лаура Свенсен. В 1853 году дирекция заявила о решении принимать преимущественно норвежских актеров, благодаря чему ансамбль пополнился еще несколькими норвежцами.

Но все это делалось для отвода глаз. В 1851 году театр возглавил Карл Боргор, датский националист и противник норвежской культуры. Боргор систематически саботировал прием к постановке норвежских пьес. По подсчетам Бьёрнсона, дирекция театра за двадцать пять лет его существования отвергла несколько сот произведений норвежских драматургов. Такая судьба в 1857 году постигла, в частности, драму Ибсена «Воители в Хельгеланде», которую сначала приняли, а потом отклонили по тем якобы соображениям, что «материальное положение театра и виды на доходы... не позволяют кассе театра нести расходы по уплате авторских гонораров за оригинальные произведения». Актеры-норвежцы, независимо от их таланта, использовались на второстепенных ролях.

В 1856 году дирекция демонстративно пригласила на первые роли датского актера Фердинанда Шмидта и его супругу. Это возмутило норвежских патриотов. 6 мая студенты-норвежцы устроили обструкцию Шмидту и сорвали спектакль. То же повторилось два дня спустя. Активизировались норвежцы, входящие в труппу. За кулисами не прекращались ссоры. В актерском ансамбле исчезла сыгранность. Театр с трудом выдерживал конкуренцию с норвежской христианской труппой на улице Мёллергатан, которой с 1857 по 1862 год руководил Ибсен.

Датские актеры один за другим стали покидать христианскую сцену. В 1863 году подаль в отставку и уехал на родину Боргор. К этому времени из сорока датчан в труппе осталось только шесть. Все это сделало возможным объединение обеих христианских трупп и включение в новый ансамбль лучших бергенских актеров. В 1864 году театр возглавил Бьёрнсон.

Борьба между «норвежцами» и «датчанами» была вызвана не рознью близких по языку, культуре и психическому складу лиц норвежской и датской национальности. Ибсен и Бьёрнсон далеки были от проповеди национальной нетерпимости и культурной замкнутости. Ибсен много говорил о «духовном братстве скандинавов», считал, что «содействовать прогрессу национальной культуры значит в духе и истине служить великой европейской культуре». Драматург разъяснял, что его «упрек театру по поводу его иностранных тенденций и антинационального образа действий относился не к артистам, а только к дирекции». Отдавая должное лучшим артистам-датчанам, Ибсен величал их «датскими собратями», называл комика Йоргенсена «великолепным артистом», считал, что трагик Антон Вихе своим искусством несомненно содействовал пропаганде национальной сцены. Ибсен подчеркивал, что «не метрические свидетельства, не доказательства датского или норвежского происхождения артистов делают театр датским или норвежским; для этого требуется

большее — дирекция и труппа, проникнутые национальным самосознанием, национальными стремлениями». Ибсен и Бьёрнсон боролись за сценический реализм, за подлинно народный театр.

Борьба эта продолжалась на протяжении всей истории Кристианейского театра. В 1866 году Бьёрнсон, не поладив с духовными наследниками Боргора, вынужден был оставить пост художественного руководителя. В 1870 году между сторонниками норвегизации сцены и консерваторами произошла ссора, приведшая к расколу. Новое объединение с норвежцами, осуществившееся в театр на улице Мёллергатан, произошло лишь в 1872 году. Год спустя театр возглавил швед Людвиг Йусефсон, чинивший препятствия постановкам некоторых норвежских пьес. Тем же занимался и сменивший его (1879) датчанин Ганс Шрёдер, отклонивший «Привидения» Ибсена, «Короля» и «Свыше наших сил» Бьёрнсона.

Но передовые идейные течения в норвежской театральной жизни оказались сильнее реакционных. В 1860—1890-х годах пьесы Ибсена и Бьёрнсона постепенно завоевывали сцену. С успехом ставились «Хульда-хромоножка» Бьёрнсона (1862), пьесы Ибсена «Борьба за престол» (1863), «Бранд» (1866), «Союз молодежи» (1869), «Враг народа» (1883) и многие другие. Каждая новая постановка какой-либо из этих пьес становилась большим культурно-историческим событием. Шли произведения мирового драматического репертуара, в том числе музыкальные драмы Вагнера. В 1874 году при Кристианейском театре была организована постоянная опера.

Из крупных норвежских актеров той эпохи, когда драма Ибсена и Бьёрнсона еще не стала основой национального репертуара, следует выделить Йуханнеса Бруна (1832—1890). Уроженец Бергена, Брун в 1850 году дебютировал на бергенской национальной сцене в роли главного героя комедии Гольберга «Йеппе с горы». За семь лет Брун сыграл сто восемьдесят семь комических и героико-трагических ролей и завоевал широкую известность среди норвежских театралов. В 1857 году актер перешел в Кристианейский театр, где оставался до самой смерти. Там он сыграл еще более двухсот ролей. Но лучшим из его сценических воплощений был Йеппе.

Брун порвал с датско-кристианейской традицией изображать Йеппе «мещанином во дворянстве», грубым, глупым и жадным крепостным мужиком. Йеппе — Брун — норвежский крестьянин со всеми присущими ему положительными качествами: высоко развитым чувством человеческого достоинства, демократическим презрением к дармоедам, трезвым практическим умом, добродушным лукавством. Йеппе — Брун вел себя благороднее своего

антагониста — барона. Восточно-норвежское крестьянское произношение актера делало этот образ особенно жизненным.

Брун вдохнул жизнь в народные образы и в других пьесах скандинавских драматургов. Всегда правдивый, живой, он умел понижением или повышением тона, паузой, жестом просто и естественно подчеркнуть чисто норвежское, народное в создаваемых им образах. Его произношение служило образцом для подражания и впоследствии стало норвежской сценической нормой. В 1902 году соотечественники воздвигли великому актеру памятник перед зданием Национального театра.

Реалистический норвежский театр начинал принимать характерные для него черты. Влияние народной, в основе своей крестьянской идеологии окрасило норвежское сценическое искусство, как и всю скандинавскую культуру в целом. Героико-романтические, а затем социально-психологические пьесы норвежских драматургов, в первую очередь Ибсена и Бьёрнсона, требовали от актеров создания живых характеров. На сцене не было картинности поз и манерности, мелодраматизма, ложного пафоса. Большое значение получили тончайшие оттенки интонаций, паузы, насыщенные глубоким смыслом и помогавшие раскрытию подтекста. Все это, по словам одного из немецких театральных критиков того времени, способствовало созданию «особого норвежского настроения».

В конце XIX века в Норвегии появились новые театры. В 1893 году актер Гаральд Отто открыл в Кристиании частную сцену, набрав труппу из молодых актеров. Ими сыграны были «Союз молодежи» Ибсена, «География и любовь» и «Редактор» Бьёрнсона. Театр просуществовал до 1896 года. В 1897 году супруги Йухан и Альма Фальстрём, в прошлом актеры христианской сцены, организовали так называемый Центральный театр. Фальстрёмы, поклонники Антуана, стремились ставить репертуарные новинки. Многие впоследствии знаменитые артисты, в том числе Эгиль Эйде (1868—1946), дебютировали на сцене Фальстрёмов, продолжавшей с некоторыми перерывами функционировать и в начале 1900-х годов. На сцене этой в 1903 году с большим успехом шла пьеса Горького «На дне».

В 1899 году осуществилась, наконец, мечта Ибсена и Бьёрнсона о норвежской общенациональной сцене: произошло преобразование Кристианийского театра в Национальный театр Норвегии. Событие это было воспринято норвежским народом как праздник национальной культуры. «Название «Национальный театр» обязывает... Это не этикетка, а знамя», — писал крупнейший норвежский театральный критик С. Бёткер. Идеиные «датчане» окончательно покинули ведущую сцену страны. Труппа театра формировалась из лучших норвежских артистов. Все

это явилось большой победой реалистического театрального искусства.

Театр возглавил сын Бьёрнстjerne Бьёрнсона, актер, режиссер и театровед Бьёрн Бьёрнсон (1859—1942), с 1880 года игравший в Кристианийском театре. Продолжая репертуарную политику своего отца, Бьёрн Бьёрнсон стремился ставить все лучшее, что было достоянием национального репертуара и передовых европейских сцен. Драматургия Ибсена и Бьёрнсона заняла подобающее место на сцене театра. Впервые сыграны были «Привидения» Ибсена, драмы Бьёрнсона «Свыше наших сил» (обе части), «Король», «Пауль Ланге и Тура Парсберг». За пять сезонов (1899—1904) Национальный театр поставил в общей сложности двадцать пьес Ибсена и Бьёрнсона. Шли также трилогия «У врат царства» и «Царица Тамара» Гамсуна, исторические и лирические драмы Стриндберга, произведения Гольберга, Весселя, Софокла, Шекспира и Шиллера, Шоу, Метерлинка, Уайльда и молодых норвежских драматургов.

Достойным преемником Бьёрна Бьёрнсона оказался Хальвдан Кристенсен (1873—1950), руководивший театром с 1911 по 1923 год. Он известен не только как выдающийся режиссер, поклонник Ибсена и Стриндберга, но и как талантливый исполнитель многих ибсеновских ролей, в том числе и Освальда («Привидения»). Актер не подчеркивал болезненности героя драмы, как это делали на сценах натуралистических театров. Освальда — Кристенсена угнетала не столько биологическая, сколько социально-моральная наследственность. Он не желал отвечать за преступления отцов. Гнев Освальда рос все сильнее и сильнее и приводил его к бунту против «привидений» общественного неблагополучия.

Известное значение для норвежского сценического искусства получили норвежско-русские театральные связи. В 1900—1910 годах Национальный театр показал «Анну Каренину», «Воскресение» и «Живой труп» Л. Н. Толстого. В 1904 году в Норвегии гастролировала труппа известного русского актера П. Н. Орленева, сыгравшая на сцене Национального театра «Евреев» Е. Чирикова. Выступление труппы произвело в норвежской столице большое впечатление. «Эти люди ходят по сцене, разговаривают и ведут себя так, как будто это самое обыкновенное и естественное в мире дело,— восторгался С. Бёткер.— Несколько раз я ловил себя на произвольной мысли: мне, ей-богу, казалось, что Орленев вдруг заговорил по-норвежски».

На сцене Национального театра расцвел талант корифеев норвежской сцены. Наиболее заметными из них были Юханна Дюбвад (1867—1950) и Эгиль Эйде. Дюбвад дебютировала в Бергенском театре в 1887 году. Незаурядный талант актрисы обратил

на себя внимание Бьёрна Бьёрнсона, бывшего тогда режиссером Кристианийского театра. По его настоянию Дюбвад приняли в христианскую труппу. В 1889 году актриса с успехом выступила в роли Хедвиг в «Дикой утке» Ибсена, а затем (1890) блестяще сыграла ибсеновскую Нору. Искусство актрисы росло с каждым годом. После преобразования Кристианийского театра в Национальный Дюбвад продолжала оставаться крупнейшей актрисой и этой сцены, на которой создала ряд классических образов в драмах Ибсена, Бьёрнсона и Гамсуна, вложив в них, по словам С. Бёткера, «чисто человеческое содержание».

Наиболее значительным созданием Дюбвад был образ Норы. Нора — Дюбвад обладала резко выраженной индивидуальностью, не признавала компромиссов, не мирилась с ложью. Ее искренний, цельный и сильный характер не был статичен, а развивался от действия к действию. Уже в первом акте облик ее был проникнут тревожным предчувствием, ее поведение, слова, интонации, улыбка предвещали грозу, бурю. «Для растущей тревоги,— писал Бёткер,— фру Дюбвад находит выражение такое простое и правдивое, что забываешь все, в чем укоряли бедную Нору, все несправедливое и легкомысленное в ее характере, и только следуешь за ней и страдаешь с ней!» Самым существом своим Нора — Дюбвад отрицала сусально-лицемерный, автоматический «кукольный» мир Хельмера.

Очищающей близостью к природе отмечен образ Хедвиг в исполнении Дюбвад. Эта девочка, своим существованием искупающая грехи и ложь взрослых,— ребенок более, чем другие дети; и в то же время она мудра, как никто из персонажей пьесы. Сцена смерти Хедвиг, которую, по словам критика, Дюбвад играла «с невиданной интенсивностью боли и отчаяния», становилась кульминацией драмы.

Дюбвад совершенно переосмыслила образ Терезиты в драме Гамсуна «Игра жизни». «Игра жизни» на сцене Кристианийского театра,— отмечал Бёткер,— это не та драма, которую задумал Гамсун, и не та, которую он написал. Это драма несчастной женщины, пьеса о стремлении Терезиты к большой любви... к человеку из другого мира. Все прочие персонажи пьесы имеют для нас значение лишь постольку, поскольку они соприкасаются с ней... Она растет от акта к акту, и когда она умирает... то маленькое, жаждущее любви существо первого акта становится большим и трагичным». Юханна Дюбвад, создавшая образы «женщин из плоти и крови», стала основательницей целой школы, которую и поныне развивают лучшие актрисы скандинавских театров.

Как сильные, так и слабые стороны норвежского сценического искусства отразились в творчестве Эгиля Эйде, по преи-

мужеству трагика с «пламенным», мужественным темпераментом. В творчестве Эйде были взлеты и срывы, далеко не все созданные им образы принимали современники и одобрили историки театра. Характеры многих действующих лиц классической норвежской драматургии актер стремился наделить главной, по его мнению, национальной особенностью — чертами викингов, даже если для этого и не было достаточных оснований. Метод этот не всегда приводил Эйде к удачам. Не совсем убедительны были созданные им образы ибсеновского Юлиана-отступника («Кесарь и галилеянин»), Карено (из трилогии Гамсуна), Местера Улуфа из одноименной драмы Стриндберга. По словам Бёткера, Эйде наделил Юлиана «своей обычной неистовостью... Юлиан, по натуре сомневающийся, мыслитель и лишь потом воин, революционер, цезарь. Эйде же во всех актах — одинаково неистов, с зычным голосом. Он никогда не бывает спокоен, этот Юлиан, он всегда кипит, все время носится по сцене...» Карено в исполнении Эйде был наделен «наивной мужественностью человека твердых убеждений», которые ошибочны из-за житейской неопытности этого «философа».

Реабилитировал Эйде и ренегата Улуфа, который «всю пьесу напролет так юн, так юн, с первого до последнего момента он — юноша, ведомый роком».

Однако образ героя драмы Ибсена «Враг народа» Эйде интерпретировал удачно. Его Стокман был действительно врагом мещанского «большинства». Это — герой «брандовского» типа, бунтарь, готовый смести все преграды на своем пути. В натуре его не было ничего обывденного. Современники находили в Эйде — Стокмане общее с Бьёрнстjerne Бьёрнсоном, который, по мнению многих, был прототипом ибсеновского героя. «Да, когда мы видим Эгиля Эйде в роли доктора Стокмана, — писал Бёткер, — с высоко поднятой головой, с выпяченной грудью и горящим взором, с резкими жестами, то думаем не только о пьесе. В то время когда Ибсена, после того как он написал «Привидения», гнали и травили, преследовали слева и унижали справа, он выбрал Бьёрнстjerne Бьёрнсона в качестве продолжателя своего дела. Именно образ Бьёрнсона создал Эйде в пьесе Ибсена».

Таких же неистовых борцов, с сильной волей и титаническими страстями, представил Эйде в образе Сигурда Злого и короля Сверре в драмах Бьёрнсона. Это люди с трудными судьбами, не всегда последовательные в поступках, но готовые пожертвовать всем ради высоких свершений.

Лучшие сценические воплощения Дюбвад, Эйде, Кристенсена и многих других прочно вошли в историю норвежского театра, развивавшегося в конце XIX — начале XX века в основном по пути, указанному Ибсеном.

Сценическое искусство Норвегии было тесно связано с театральной жизнью других скандинавских стран, в том числе Швеции.

История шведского театра, как и норвежского, ведет начало от «школьных драм», которые в XV—XVI веках ставились студентами Упсальского университета. Позже, в XVII—XVIII веках, в Швецию, как и в Норвегию, приезжали французские, немецкие, итальянские и голландские драматические и оперно-балетные труппы, дававшие спектакли главным образом в придворном театре, созданном в начале XVII века в королевском замке Дроттнингхольм, ныне шведском Национальном музее. При дворе любили пасторали, аллегорические балеты и маскарадные представления. В народе издавна пользовались успехом музыкальные шуточные пьесы, так называемые «пляски с играми». Во второй половине XVII века упсальские студенты исполняли драмы шведов Йуханнеса Мессениуса (1559—1636) и Андреаса Прютса (1590—1655), прославлявшие шведских королей и прошлое скандинавов.

В 60-х годах XVII века в Упсале драматург Урбан Йерне организовал труппу, переехавшую в 1686 году в Стокгольм и пытавшуюся основать там деятельность постоянной сцены. Репертуар труппы состоял из произведений Прютса, Мессениуса и самого Йерне. Театру Йерне удалось просуществовать до 1691 года. В 30-х годах XVII века труппа, состоявшая из молодых дворян и чиновников, дававшая любительские спектакли в одном из столичных салонов, получила правительственную поддержку и в 1737 году стала называться Королевской. Репертуар ее был скуден, профессиональный уровень актеров невысок, а круг зрителей ограничен. В 1753 году она распалась, но часть актеров продолжала затем играть в провинции.

Общедоступные шведские театры появились в эпоху «просвещенного» царствования Густава III. В 1773 году открылась Королевская опера, позднее постоянная драматическая сцена в Гётеборге (1779), а в 1788 году начал функционировать Королевский драматический театр в Стокгольме. Репертуар драматических театров составляли произведения Вольтера, Мольера, а также Гольберга. Появился и национальный репертуар — трагедии «шведского Вольтера» Карла Густава Леопольда (1756—1829), Йухана Чельгрена (1751—1795) и слабые подражательные комедии Густава III. Актеры ориентировались на французское сценическое искусство, тем более что в Швецию не раз приезжали и подолгу играли там крупные французские актеры.

Однако уже тогда шведская сцена знала выдающихся художников. Замечательным артистом был Ларс Йуртсберг (1772—1843), исполнитель главных ролей в комедиях Мольера и Гольберга, мастер буффонады, отличный певец и танцор, непревзойденный чтец произведений замечательного шведского поэта Карла Микаэля Белльмана (1740—1795). Искусство Йуртсберга, создателя гротескных комических образов, мима, «умевшего плакать одной стороной лица и смеяться другой» (Нурденсван), содействовало постепенному вытеснению напыщенного «придворного» стиля игры на стокгольмской сцене и оказало влияние на творчество шведских актеров последующей эпохи.

Королевский драматический театр оставался единственным в Стокгольме до середины XIX века. В 40-х годах появился частный Малый театр, конкурировавший с государственным до 1860-х годов, когда он был закрыт правительством. Труппы театров объединились, и новая сцена получила название Королевского шведского драматического театра (1863). До 70-х годов XIX века на шведской сцене господствовала псевдоисторическая трагедия Коцебу и его шведских подражателей — Бернарда фон Бескова и Франса Хедберга, мещанская драма, французские водевили.

Ставились и пьесы шведских драматургов Карла Альмквиста и Августа Бланша, пытавшихся изображать живых людей и повседневную действительность. Но произведения эти не заняли большого места в национальном репертуаре.

Все это тормозило развитие шведского сценического искусства. На подмостках Королевского театра царили статуарность, декламационность, мало внимания уделялось слаженности актерского ансамбля, совместным репетициям. Из-за репертуара, не способствовавшего созданию характеров, актеры, по словам Стриндберга, «утратили под масками свои индивидуальности, если вообще обладали ими». Характерной фигурой для шведской сцены 1830—1860-х годов был Нильс Альмлэф (1799—1875), славившийся главным образом благородной внешностью, громовым голосом и испеляющим взором.

Экономический, политический и культурный подъем в Швеции 1870-х годов дал толчок развитию реалистического искусства. Чаше стали приезжать норвежские труппы, в репертуар шведских театров начали проникать пьесы Ибсена и Бьёрнсона. Была разрешена организация частных театров. В Стокгольме частный Новый театр открылся (1875) постановкой «Банкротства» Бьёрнсона. События эти послужили стимулом для развития шведской реалистической сцены. Драмы Бьёрнсона считал образцовыми начинавший тогда творческий путь Август Стриндберг.

В ранней молодости Стриндбергу, в числе многих профессий, пришлось испробовать и актерскую. Профессиональным артистом писатель не стал, но сценическое искусство интересовало его всю жизнь. «Я был учеником,— вспоминал Стриндберг впоследствии.— Не особенно весело торчать за кулисами и три часа ждать одного выхода в пятом акте. Но время можно провести с пользой и довольно приятно, если следишь за играющими, слушаешь и смотришь, видишь и слышишь, как не похожи они каждый вечер, как ведет себя публика, как реагирует она на выступления. Это — школа, особенно если ученику случается видеть, как дублируются роли, когда он может сравнивать различные трактовки одной и той же роли разными артистами». В это время складывались взгляды Стриндберга на драматургию и театр.

Воззрения эти в 1870-х годах Стриндберг изложил в кандидатском сочинении «Ярл Хакон, или Идеализм и реализм» (1871) и серии театральных рецензий.

Взгляды Стриндберга во многом дополняли и продолжали театральную эстетическую программу Ибсена. Стриндберг отстаивал реализм и на сцене, требовал от художника правдивого отражения жизни.

По мнению Стриндберга, всякое истинное искусство является реалистическим. Реализм предполагает «абсолютную верность действительности в искусстве». Реалист «создает образы, выбирая наиболее характерные черты изображаемого». Реалистический художественный метод, «отыскивающий точки, где совершается великое, любящий зрелища, которые нельзя видеть каждый день, радующийся борьбе природных сил», противостоит «дурно понятому натурализму, полагающему, что искусство состоит исключительно в том, чтобы изображать кусок природы в натуральном виде».

В отличие от романтиков, «злоупотребляющих всеми театральными средствами, лишь бы поддержать интерес к своим художественным типам, к своим истасканным интригам», драматург-реалист, ориентируясь на художественные методы Шекспира, Ибсена и Бьёрнсона, ставит задачей «глубокое проникновение в человеческую душу». «Современный реалистический стиль» в драматургии и на сцене требует «отсутствия декламации... Действие само должно определить количество актов и картин. Персонажи должны... говорить простым, повседневным языком, которым люди обыкновенно говорят в жизни; трагическое и комическое, великое и малое должно... переплестись, как в жизни».

Но шведская государственная сцена 1870-х годов была еще закрыта для национальной реалистической драматургии. Коро-

левский драматический театр, поставив (1870—1871) романтические одноактные пьесы Стриндберга «В Риме» и «Вне закона», решительно отказался от «Местера Улуфа». Дирекция считала, что драма «не сценична», так как действие ее «не собрано, не сконцентрировано, характеры не четки и бесформенны, внимание зрителя ослаблено тем, что не видишь происходящего, а только слышишь, как о нем говорят».

Первым шведским режиссером, которого заинтересовал Стриндберг, был Август Линдберг (1846—1916), выдающийся актер, художественный руководитель стокгольмского Нового театра (1879—1887), поклонник творчества Ибсена и Бьёрнсона, первым в 1882 году поставивший «Привидения». В его трактовке герой пьесы Освальд обладал, по словам шведского писателя и театрального критика Ула Ханссона, «интеллектуальным превосходством, душевным благородством, высоким презрением и пламенным пафосом», он «мог впечатлять, как грозный ненавистник мещанской морали... У Линдберга тоска Освальда по «радости жизни» звучала, как энергичный протест против рока...»

В 1883 году на сцене руководимого Линдбергом театра с успехом шла драма Стриндберга «Местер Улуф». Это был вызов дирекции Королевского театра. Сам режиссер писал Стриндбергу: «Я решительно заявляю, что театральное правление, отказавшееся принять к постановке эту пьесу, должно быть близоруким, совершенно не имеющим художественного вкуса и враждебным шведской национальности».

В 1883 году «Местер Улуф» был поставлен и в Гётеборгском театре.

Событием в истории шведского театра стала постановка этой же драмы, осуществленная на одной из частных стокгольмских сцен (1897) единомышленником Линдберга, режиссером Гаральдом Муландером (1859—1900). Муландер старался подчеркнуть историзм и злободневность стриндберговского произведения. Спектакль имел большой успех и прошел пятьдесят два раза.

Демократическая критика называла «Местера Улуфа» «величайшей драмой современной шведской литературы», а газета «Социал-демократ» в передовой статье призывала членов партии непременно посмотреть муландеровскую постановку. «Местером Улуфом» в 1908 году открыл сезон Королевский театр.

Однако многие другие произведения Стриндберга в 1880-х — первой половине 1890-х годов не привлекли шведских театральных деятелей.

Даже в конце века, когда Стриндберг-драматург получил общеевропейское признание, в театральных кругах своей ро-

дины он часто встречал недоброжелательство, а то и прямую враждебность. Королевский театр отказался от его лирической драмы «Пасха», на других сценах провалились исторические пьесы Стриндберга «Энгельбрект» и «Карл XII».

Большие надежды в конце 1880-х годов Стриндберг возложил на движение «свободных театров», в котором увидел разрыв с театральной рутинной. Ему импонировали некоторые стороны натуралистической эстетики Золя, и в «Терезе Ракен» он находил «сильный мотив и концентрированную форму», хотя его и отталкивал «односторонний физиологизм» и «близорукий психологизм» французского писателя.

В статье «О новой драме и новом театре» (1889) Стриндберг решительно протестовал против представления о театре, как «об арене, где выступают массами нарядные воины, князья и дамы и где совершаются таинственные, лучше всего необъяснимые происшествия в замках, дремучих лесах или крепостных рвах», против «длинных спектаклей с интригой». «Новая психологическая драма, по мысли Стриндберга, не должна ставиться на большой сцене», ибо «легче получить иллюзию от большего единства пространства, благодаря чему действие глубже запечатлевает свои главные черты...». Необходимо «порвать с декоративной роскошью», с натуралистическим «правдоподобием», «пора бы уж перестать рисовать на холсте полки и кухонную посуду». «При помощи одного стола и двух стульев можно было бы представить самые резкие конфликты, какие только знает жизнь».

Психологическая драма требует от актера особого, в основе своей реалистического стиля игры. «Я не мечтаю, — писал Стриндберг, — о том, чтобы видеть спину актера в течение всей важной сцены, но я горячо желаю, чтобы решающие сцены не проходили у суфлерской будки, как дуэты, в расчете на аплодисменты, хотелось бы, чтобы они исполнялись на месте, указанном ситуацией. В современной психологической драме, где тончайшие движения души должны передаваться больше лицом, чем жестами и шумом, лучше всего было бы прибегать к сильному боковому свету на маленькой сцене и к помощи актеров без белил или, по крайней мере, свести последние до минимума». «И пусть у нас будет такой театр, — заключал Стриндберг, — где можно ужасаться самому ужасному, смеяться над смешным, забавляться забавным; где можно видеть все и не оскорбляться, хотя бы пришлось увидеть все, что до сих пор было скрыто за богословскими и эстетическими ширмами, хотя бы даже пришлось преступить старые условные законы; пусть у нас будет свободный театр, где дана свобода всему, лишь бы не было недостатка в таланте, лишь бы не было лицемеров и глупцов!»

Желая организовать собственный «свободный» театр, Стриндберг заранее позаботился о его репертуаре, написав драмы «Отец» и «Фрекен Юлия», обращался с предложениями к театральным деятелям. Однако в 1880-х годах никто из крупных скандинавских режиссеров не решился сотрудничать с бунтарем и «женоненавистником». Трагедия «Отец», поставленная 12 января 1888 года в стокгольмском Новом театре, возмутила буржуазную публику. Во время третьего акта дамы в знак протеста покинули зрительный зал.

Единственное представление «Фрекен Юлия» состоялось 14 марта 1889 года в небольшом тесном помещении студенческого союза в Копенгагене перед ста пятьюдесятью зрителями. Тускло освещенная сцена изображала, вопреки желанию драматурга, натуральную кухню с нарисованной на холсте печкой. Исполнители главных ролей — датчанин Вигго Шиве и первая жена Стриндберга, малоталантливая актриса Сири фон Эссен — играли вяло и мелодраматично.

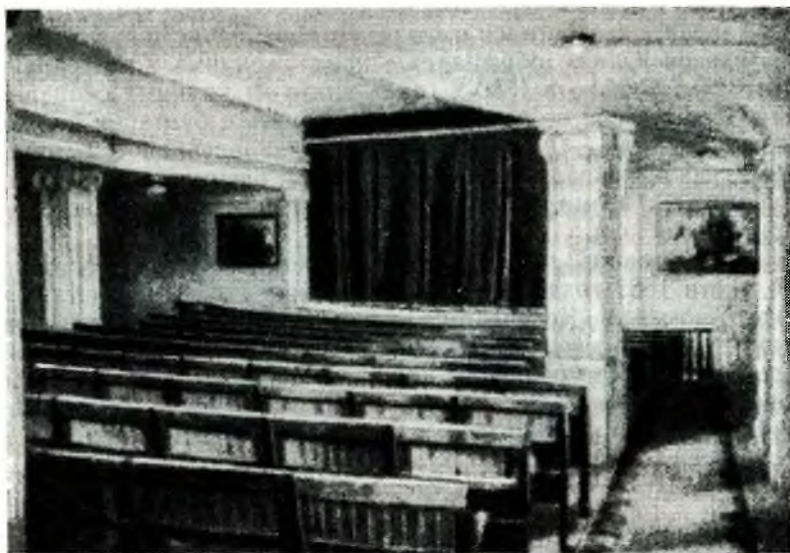
Мечта о собственном «свободном» театре не оставляла Стриндберга и в 1900-х годах. Когда в ноябре 1907 года руководитель труппы таких же юных, как он, актеров Август Фальк (1882—1938) просил Стриндберга помочь ему деньгами и личным участием организовать «свободную» сцену, где бы ставились самые «трудные» стриндберговские вещи, драматург с радостью согласился.

Интимный театр со зрительным залом на 160 мест, со сценой в 6 метров шириной и в 4 метра глубиной открылся постановкой «Фрекен Юлия»; Фальк и актриса Карин Александрсон исполняли в ней главные роли. Всего за три с лишним года существования театра было поставлено двадцать пять пьес Стриндберга, выдержавших в общей сложности более тысячи представлений.

Летом 1908 года на одном из спектаклей театра по приглашению Стриндберга присутствовал Бернард Шоу.

Стриндберг бывал на репетициях и спектаклях, лично инструктировал актеров. В брошюре «Открытые письма Интимному театру» (1908) драматург, излагая свои высокие требования к театральному искусству, подробно перечислил, какими качествами должен обладать артист, как ему следует готовиться к спектаклю и вести себя на сцене, указал на обязанности режиссера и театрального директора. Целостная система театральных воззрений драматурга подчинена главной цели — способствовать развитию национального сценического искусства, утвердить реализм на шведской сцене.

По мнению Стриндберга, истинного актера отличает «богатая индивидуальность», «фантазия, наблюдательность, вкус, самообла-



Интимный театр А. Стриндберга. 1907 г.

дание», «самоотверженная любовь к труду». К творчеству актеров «призывает их гений, их влечет не слава, но сама работа, вознаграждаема она или нет... Сцена — их мир и дом». Актер творит «с силой, почти со свирепостью; с огнем, но не с так называемой теплотой». Своему искусству он учится «в повседневной жизни, наблюдая за людьми, на репетициях, на спектаклях».

Актер обязан создать характер, являющийся «основой внутренней жизни» человека: его наклонностей, страстей, слабостей. При этом не следует «подчеркивать внешнее, несущественное или пытаться передать своеобразие роли чрезмерными выразительными средствами». Для этого необходима тщательная подготовка роли. Сначала актер «сосредоточивает на роли все свои мысли» и «представляет себе фигуру и ситуацию так живо, что она получает форму». Далее он «учит роль», обращая внимание прежде всего на «правильность интонации», которая обусловит верность «жеста, мимики, осанки, поведения».

«Слово» для актера — «прежде всего и выше всего», на сцене нужно «говорить, а не бормотать». «Актера слышат исключительно благодаря медленному и ясному произношению каждого звука, благодаря фразировке или музыкальной расстановке знаков препинания; это выделение более важных слов и сохранение



Г. Боссе и А. Пальме в спектакле «Путь в Дамаск» А. Стриндберга.
Королевский драматический театр. Стокгольм. 1900 г.

в тени менее значительных при правильном членении фразы». Поэтому актеру нужно «читать роль педантически медленно, прислушиваясь, все ли звуки слышны. Затем ускорить темп...»

На сцене следует «избегать высокопарности» и «остерегаться, чтобы не впасть в банальность», вести себя «просто, но не развязно, свободно, но не небрежно». Перед выходом надо «подождать за кулисами и вслушаться в царящий на сцене тон, а не врывать туда, привнося чуждое настроение, как это часто происходит». Конец акта и спектакля требует «более тщательной игры». Со сцены «нельзя выскальзывать или вылетать, обрывая явление, вместо того, чтобы закончить его и подготовить новое».

Все это даст результат лишь при условии сыгранности актерского ансамбля. «Ни одно искусство не является таким самостоятельным, как искусство актера, который не может выделить свое произведение, показать его и сказать: это мое. Потому что, если он не получит отклик партнера, его поддержки, то сникнет, впадет в фальшивый тон, и даже если будет стараться изо всех сил, ничего не выйдет. Актеры — в руках друг у друга...» Их задача «подчинить себе и подчиниться самому, сориентироваться и скоординироваться, но прежде всего соподчиниться». Отработка спек-

такля «начинается в ансамбле, на репетиции», на сцене актер «внимателен к коллегам», «его лицо должно реагировать на реплику партнера, и надо, чтобы можно было видеть, какое впечатление она произвела». Актеру «не следует пренебрегать второстепенными ролями», «истинный артист может передать все роли и делает это с удовольствием...» Слаженной игре ансамбля противопоказана «поза», присущая «любимцам публики», «блестящим ничтожествам», для которых сценическое искусство является «видом кокетства». Нужно избегать «немотивированного использования эффектов», «искусственных пауз без цели, ложных выходов, фальшивых жестов, суеты, взглядов в публику, смеха без серьезной причины».

Многое зависит от режиссера. Он «один знает ход действия всей пьесы, всю интригу, все роли...», владеет «трудным искусством» прочтения пьесы и «наиболее компетентен при распределении ролей». Он «знает труппу, натуру, возможности и границу дарования каждого актера», учит даже зрелых из них. Но режиссер не должен стараться «принудить всех актеров, молодых и старых, мужчин и женщин, подражать его жестам, его интонации, его блеющему голосу, его манерам, научить их своим ужимкам и кривляниям». «Как можно больше свободы актеру в его работе на сцене, иначе он в течение всей своей жизни останется лишь учеником».

Режиссеру помогает театральный директор, которому должны быть свойственны совестливость, властность и рассудительность. Он должен думать одновременно и о театре и об актере. На его совести «выбор репертуара со вкусом», состоящего преимущественно из серьезных пьес, а не из комедий и фарсов, ибо «с репертуаром растет актер».

Директор должен заботиться об актерской «новой обещающей смене», о способных новичках. Некоторые словно рождены для сцены, у других прирожденных дарований нет. Но это всегда трудно сказать о начинающем. Поэтому директор и режиссер, когда в их руках судьба молодого человека, должны судить осторожно.

Театром руководят хорошо, если «директор также является и режиссером».

Театр не должен быть «торговопромышленным предприятием, где первой двигательной силой является капиталист», где «торговля в антрактах спиртным обычно составляет по меньшей мере половину выручки». Дирекция «должна думать о зрителях». Идеальный театр является учреждением, «где народ получает образование».

Однако Интимный театр не оправдал надежд Стриндберга.

Не все режиссерские указания драматурга выполнялись. Фалька интересовали преимущественно камерные пьесы Стриндберга, в то время как сам писатель в 1908—1910 годы более ценил свои исторические драмы. Многим пьесам не соответствовали царящие на интимной сцене приглушенные тона и подчеркнута медленный темп спектаклей, декорации, состоящие из тускло освещенных красно-коричневых бархатных занавесей, оформления, в котором почти отсутствовал реквизит. Не все стриндберговские образы трактовались так, как их понимал сам драматург.

В трагедии «Отец» Фальк, игравший главную роль, не увидел ничего, кроме пресловутой «войны полов». Его Ротмистр, вопреки авторскому пониманию этого образа, был не ученым, страдающим от лжи и лицемерия окружающих, а только душевнобольным антифеминистом. Лаура в исполнении Александрссон представляла не заурядной мещанкой, как у Стриндберга, а исчадием ада, коварным «врагом мужчин», обуреваемым «волей к власти». Желая подчеркнуть демонизм своей героини, актриса старалась говорить «мертвым» голосом, без интонаций и нюансов. Карл XII, герой одноименной стриндберговской драмы, был показан исполнителем этой роли Оскаром Винге (1884—1951) не политическим авантюристом и негодяем, достойным немедленного возмездия, как его изобразил автор, а непонятым современниками честным государственным деятелем. Драму «Преступление и преступление» труппа Фалька, по мнению критики, сыграла сухо и невыразительно.

И уже полностью провалилась постановка исторической драмы «Кристина». Стриндберг, не удовлетворенный режиссерским замыслом Фалька, просил постановщика: «Поднимите мое создание! Поднимите исторических лиц!.. подчеркните так называемое время (историю)». Стриндберга не послушали, и экспрессионистская постановка оказалась злой пародией на реалистическое произведение драматурга. Фальк, по словам критиков, «решительно отказался от истории».

Интимный театр не только не пользовался популярностью, но не собирал даже того небольшого числа зрителей, на которое был рассчитан. Стриндберг вскоре заметно охладел к нему. В 1910 году театр прогорел. Фальк предпринял попытку возобновить его деятельность (1911), но малоуспешно. После смерти Стриндберга театр закрылся (1913).

Между тем количество шведских театров непрерывно росло. В начале XX века в Стокгольме было четыре частных драматических сцены, принадлежащих энергичному режиссеру-предпринимателю Альберту Ранфту.

В 1908 году Королевский драматический театр, которым руководил (1910—1922) выдающийся драматург и режиссер

Тур Хедберг, получил новое помещение со зрительным залом на девятьсот с лишним мест.

В 1915 году в Стокгольме открылся, по примеру стриндберговского Интимного театра, театр Бланша, просуществовавший до 1919 года.

В 1917 году в Гётеборге переоборудованный городской театр стал одной из самых модернизированных европейских сцен с собственной экспериментальной студией.

Во всех этих театрах ставились произведения европейского и скандинавского классического репертуара, молодых шведских драматургов, крупнейшими из которых являлись Яльмар Бергман (1883—1931) и Зигфрид Сивертс (1882), а также исторические и антимещанские драмы Стриндберга, такие, как «Густав Ваза», «Эрик XIV», «Сага о Фолькунгах», «Преступление и преступление», «Пляски смерти».

Реалистический и антибуржуазный стриндберговский репертуар воспитал плеяду талантливых шведских актеров. К ней принадлежит Эмиль Хильберг (1852—1929), дебютировавший в 1873 году на сцене Королевского драматического театра. За полвека своей актерской деятельности Хильберг сыграл на разных шведских сценах более трехсот ролей в пьесах Стриндберга, Ибсена и других западноевропейских и скандинавских драматургов. В драме «Местер Улуф» Хильберг исполнил роль Йерда (1883—1897). В его трактовке Йерд стал главным действующим лицом пьесы, как того и хотел Стриндберг. Йерд — Хильберг был не демоном-соблазнителем Улуфа, не героем фразы, а сознательным борцом против короля, за крестьянскую правду. Несмотря на свой «вулканический темперамент», актер играл эту роль без ложного пафоса, подчеркивая демократизм, даже простонародность своего героя. Там, где менее талантливые исполнители оказывались грубыми и мелодраматичными, Хильберг был «спокойно грустен», стремясь играть «мягче, душевнее и более приглушенно, чем предшественники». Качества эти присущи и шведскому сценическому искусству в целом.

Младшим современником Хильберга был крупнейший шведский актер XX века Иван Хедквист (1880—1935), мастер глубокого психологического анализа. Начав актерскую карьеру в 1904 году в Гётеборге, Хедквист перешел на сцену Королевского театра (1909), где играл до 1932 года. Здесь он создал множество образов стриндберговской драматургии, ставших классическими. Особенно интересно Хедквист сыграл образы Эрика XIV и, несколько позже, героя той же драмы Йорана Перссона. Актер нарушил традицию исполнителей, видевших в Эрике трагического безумца или «шведского Гамлета». «Идя на поводу у автора», Хедквист «ненапряженно и естественно» показал Эрика «плохим королем,

почти разрушившим большой труд жизни Густава Вазы... плохим человеком, жестоким и кровавым, надменным и истеричным... И вот этот человек, который не мог управлять собственной волей, должен был править народом и государством, не властный над собой, он имел власть над всеми!»— писал Бёткер. История заставляет короля «ответить за свои деяния, даже совершенные им невольню».

Замыслу Стриндберга Хедквист следовал и тогда, когда изобразил Йорана Перссона, «человека из народа», антагонистом Эрика. Йораном — Хедквистом владела не слепая жажда власти, как его иногда представляли на европейских сценах, а идея народного блага. В конце пьесы, где под занавес совершается молчаливое народное осуждение короля, Йоран — Хедквист, главный выразитель народных чаяний, взирал на Эрика «со злой и беспощадной усмешкой».

Эти и другие образы, созданные актером, были, по словам современников, живыми. Искусство Хедквиста, как и Хильберга, было глубоко народным.

Женские роли в пьесах Стриндберга лучше всего удавались третьей жене драматурга, Гарриет Боссе, дебютировавшей в 1897 году в Кристиании на сцене Центрального театра Фальстрёмов, ее близких родственников, а с 1899 года игравшей на стокгольмских сценах. Боссе была замечательной актрисой, обладавшей «виртуозной техникой и естественной грацией», наделявшей своих героинь яркой индивидуальностью. В импрессионистских камерных драмах Стриндберга Боссе умела улавливать их антимещанскую направленность, реалистическую тенденцию. Так, трагедия Генриетты, героини «Преступления и преступления», в исполнении Боссе приобретала социальное звучание. Генриетта — Боссе, страстно желая счастья и любви, отчаянно боролась за них, но они недостижимы в той «преступной» общественной среде, где она жила. Подобно Генриетте, Алиса из «Плясок смерти» своей женственностью отрицала окостенелость и «омертвелость» своего окружения. В исполнении Боссе она «гневна и вдруг внезапно добра... увлечена жизнью, болезненно желает радости...» (Бёткер). Актриса вдохнула жизнь в этот, как и в другие женские персонажи Стриндберга, «очеловечила» их. Большое значение для творчества Боссе имело норвежское сценическое искусство, и прежде всего творчество Юанны Дюбвад.

Пути развития шведского и норвежского театров к началу XX века тесно переплелись.

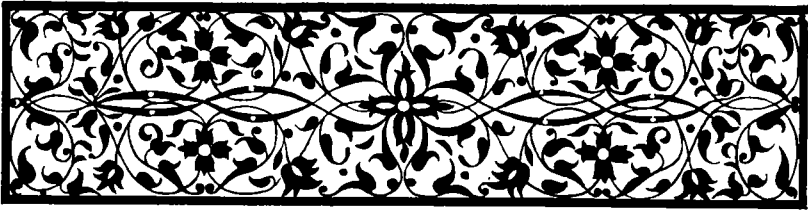
Норвежско-шведское театральное искусство, отталкиваясь от романтических традиций и формируясь под идейно-эстетическим влиянием и прямым руководством крупнейших националь-

ных драматургов — Ибсена, Бьёрнсона и Стриндберга, — в конце XIX столетия пришло к зрелому реализму. Хотя в начале XX века художественные искания и приводили некоторых режиссеров и актеров к формализму, декадентские увлечения так и остались эпизодом в истории скандинавского театра.

Шведский и норвежский театры развивались от подражательности, подчас весьма несовершенной, западноевропейским образцам, до высокого своеобразия, отразившего особенности исторического развития и национального характера скандинавов. При этом норвежская и шведская культуры взаимно обогащались, перенимая все лучшее из общих достижений и постепенно отказываясь от всего отжившего и реакционного.



ЕМЕЦКИЙ
ТЕАТР

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Последние десятилетия XIX и начало XX века были для Германии ознаменованы важными событиями. Франко-прусская война закончилась в 1871 году победой Пруссии, провозглашением прусского короля Вильгельма I германским императором. Торжество восшествия на престол было отпраздновано с тщеславием, свойственным прусско-юнкерским кругам, не в Берлине, а в поверженной Франции, в зеркальном зале Версальского дворца.

Германия стала единым государством. Но она была объединена на прусской основе, как «обшитый парламентскими формами, смешанный с феодальными придатками и в то же время уже находящийся под влиянием буржуазии, бюрократически сколоченный, полицейски охраняемый военный деспотизм»¹.

В стране началось бурное развитие капитализма. К 1890-м годам Германия превратилась в крупную монополистическую державу. Побежденная Франция вынуждена была выплатить Германии пять миллиардов марок контрибуции, что привело к невиданной дотоле горячке «грюндерства» (учредительства). Возникли многочисленные акционерные общества, банки, железнодорожные компании, заводы, судостроительные верфи и различные тресты. Но «внешняя форма промышленных предприятий была в действительности только предлогом для самого бесстыдного ажиотажа»², — отмечал Ф. Энгельс.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19 стр. 28.

² Там же, стр. 178.

По всей стране распространились прусско-юнкерский дух, военная муштра, «палочная политика», которые закабалили немецкий народ. Верным помощником кайзера был канцлер Отто фон Бисмарк, провозгласивший лозунг: «Не речами и постановлениями большинства решаются великие вопросы времени, а железом и кровью».

Прусское юнкерство вступило в соглашение с крупными магнатами промышленности, среди которых ведущее положение занимали Крупп, Сименс, Штумм, Ганземан и другие. Все они в той или иной мере оказывали давление на курс, проводимый правительством.

Не прошло и двух десятилетий со времени провозглашения германской монархии, как страна превратилась в одну из ведущих империалистических держав, борющуюся за мировое господство. В целях завоевания этого господства Германия приступила к широкой колониальной экспансии, захватила Маршалловы и Каролинские острова, а также часть Новой Гвинеи, распространяя затем свою сферу влияния на отдельные районы Китая, Южной Америки и Юго-Западной Африки. В первое десятилетие XX века началась неприкрытая борьба за передел мира, которая велась Германией прежде всего против Англии, захватившей многие мировые рынки. Антианглийские настроения росли с каждым годом в среде германской буржуазии и военщины, что в конечном итоге привело к первой мировой войне.

Реакционный режим, установленный в Германии, пагубно отразился на судьбах немецкого народа. В промышленности был установлен одиннадцатичасовой рабочий день, любое проявление свободной воли жестоко каралось. Однако рабочий класс не сдавался, наоборот, классовая борьба разгоралась из года в год. После разгрома Парижской коммуны центр рабочего движения переместился в Германию. В противовес различным шовинистическим и милитаристским союзам, которые поддерживались правительством, создавались многочисленные рабочие кружки, а в 1875 году на съезде в городе Гота была организована Социалистическая рабочая партия Германии, объединившая в единый социалистический центр лассальянцев и эйзенахцев¹. Партию возглавляли известные немецкие революционные деятели Август Бебель и Вильгельм Либкнехт. Многие в «Готской программе» партии было расплывчатым и несовершенным, однако эйзенахцы все же стояли в основном на марксистских позициях.

Из года в год ширилось демократическое движение, которое не смогли приостановить самые жестокие контрмеры прусско-

¹ Л а с с а л ь я н ц ы — представители правых реформистских взглядов. Э й з е н а х ц ы — представители социалистического учения.

юнкерского правительства. В одном только 1889 году состоялось около тысячи стачек — в Руре, Саксонии, Силезии и Сааре. Издавалось много рабочих газет и листов, организовывались легальные и нелегальные типографии, в рабочее движение постепенно втянулись представители передовой интеллигенции.

После неудавшегося покушения на Вильгельма I в июне 1878 года император распустил рейхстаг. Новый рейхстаг принял в октябре того же года «Закон против социалистов». Были запрещены сорок пять органов печати, закрыты шестнадцать типографий и высланы из Берлина многие деятели Социалистической рабочей партии.

Несмотря на антидемократические меры правительства, борьба продолжалась — эти годы получили наименование «героического периода» немецкой социал-демократии. Говоря о тяжелом положении рабочего класса в Германии, Ф. Энгельс писал: «В наши массы я верю безусловно, а то, чего им не хватало в смысле революционных традиций, они все больше и больше приобретают в этой малой войне с полицией»¹.

Громадное влияние на революционный дух германского пролетариата оказала русская революция 1905 года; Роза Люксембург, Карл Либкнехт, Клара Цеткин и Франц Меринг явились горячими пропагандистами ее идей. Одновременно нельзя не отметить роста оппортунизма в германской социал-демократии, что выразилось в реформистских выступлениях К. Каутского, Э. Бернштейна и других.

Сложная обстановка начала века усугублялась реакционными мероприятиями правительства, среди которых не последнее место занимал пангерманский союз, в программу которого входила пропаганда экспансионизма, милитаризма и расизма.

Положение Германии осложнялось с каждым годом. В 1908 году количество безработных возросло до одного миллиона человек. Начались многочисленные стачки. В 1910 году в Моабите (рабочем районе Берлина) развернулись уличные бои; это восстание рабочих было, по определению передовой печати, «началом революции».

В Германии первого десятилетия XX века создалась предреволюционная обстановка. Монархический строй находился в опасности, правительство решило принять срочные контрмеры. И они были найдены. В. И. Ленин писал: «Германские юнкера и генералы с бурбоном Вильгельмом II во главе рвутся в бой с Англией, надеясь на возможность использовать перевес сухопутных сил и мечтая о том, чтобы шумом военных побед заглушить все

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 93.

растущее недовольство рабочих масс и обострение классовой борьбы в Германии»¹.

В июле 1914 года Германия объявила Англии, Франции и России войну. Первая мировая война, как известно, закончилась крахом кайзеровской Германии.

Сложная обстановка Германии конца XIX — начала XX века, борьба противостоящих социальных сил породили не менее сложную духовную культуру. Именно в этот период консервативные круги немецкой интеллигенции подпали под влияние философского учения Фридриха Ницше, выдвинувшего реакционную теорию «морали господ» и «сильной личности». Выступая против роли народных масс, Ницше писал, что «цель человечества лежит в его высших существах». К этой мысли Ницше неоднократно возвращался в своих работах: «Человечество обязано постоянно трудиться над созданием отдельных великих людей, — в этом его единственное призвание».

Не менее консервативными были этические принципы Ницше. «Что является добром? Все то, что вызывает в человеке чувство силы, волю к силе, силу в нем. Что является злом? Все, что связано со слабостью. В чем счастье? В чувстве, что сила растет, что преодолено препятствие. Не удовлетворенность, а сила, не мир вообще, а война. Слабые и неудачники должны погибнуть: в этом основа нашего человеколюбия. И следует им в этом помочь» («Генеалогия морали»).

В условиях роста прусско-юнкерских политических тенденций учение Ницше ассимилировалось с ними, превратившись через несколько десятилетий в фашистскую идеологию.

В области эстетики Ницше придерживался тезиса о приоритете искусства над жизнью, утверждая, что жизнь имеет только эстетическую ценность. Декадентское искусство, сформировавшееся в конце века, во многом опиралось именно на эстетические взгляды Ницше. Уход от действительности, бегство от реальных проблем, выдвигание имманентного понятия красоты и принципа «искусство для искусства» опирались на философию Ницше. Таким образом, влияние Ницше сказалось не только в области абстрактной философии, но и проникло в сферу социально-политической жизни, а также в этику и эстетику.

Учение Ницше сыграло негативную роль для немецкой литературы, драматургии и театра. Но в Германии существовали силы, противостоявшие ницшеанству. Большой вклад в реалистическую эстетику внес Франц Меринг (1846—1919), опубликовавший свои знаменитые литературно-критические статьи, в которых он касается основных проблем и явлений драматургии

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 202.

конца века с марксистских позиций. Меринг в сущности охватил в статьях все развитие немецкой литературы и драмы с XVIII до конца XIX столетия. В «Легенде о Лессинге» автор поднимает важнейшие проблемы немецкого Просвещения, в большой работе о Шиллере дает глубокий, социально-обоснованный анализ творчества великого писателя.

В литературе XIX века Меринга привлекала деятельность «Молодой Германии», революционная поэзия 1840-х годов, Г. Гейне и Г. Веерт. Ему принадлежат также очерки о Геббеле, Людвиге и Фрейтаге. С марксистских позиций оценивал Меринг творчество крупнейших писателей европейских стран — Ч. Диккенса, Э. Золя и Г. Ибсена, Л. Толстого и М. Горького. Особое значение приобрела большая статья «Натурализм в немецкой литературе», где Меринг поднял важнейшие вопросы, связанные с творчеством Г. Гауптмана, а также А. Гольца и Г. Зудермана.

Многие высказывания Меринга не утратили своего значения до наших дней, давая образное, глубокое представление не только об отдельных драматургах и пьесах, но и об общем развитии реалистической эстетики Германии XIX—XX веков.

Меринг был не одинок в своем устремлении к правде искусства. Но его соратники и единомышленники не обладали столь широким кругозором и зачастую ограничивались правдой, понятой в узкобытовом плане, фиксирующей жизненные явления в натуралистическом ракурсе. Известную роль в формировании новой эстетики сыграли теоретические статьи молодых берлинских и мюнхенских критиков, близких к литературному направлению натурализма.

В писательских кружках Берлина горячо обсуждались пути искусства. Молодой поэт Арно Гольц выпустил сборник стихов «Книга нашего времени», где зазвучали мотивы сочувствия неимущим. В начале 1880-х годов была издана антология стихов под названием «Современные характеры поэтов», в которой печатались произведения молодых авторов, выдвинувших литературное направление «последовательного натурализма».

Возникали различные журналы, провозглашавшие своей основной задачей обновление содержания и формы искусства и преодоление буржуазного реализма середины века. Ведущее положение с 1880-х годов занял созданный писателем М.-Г. Конрадом мюнхенский журнал «Общество», призывавший во вступительной статье первого номера (1885) «к изжитию аморальной лжи, романтических бредней и пустой фантастики». Журнал выдвигал требование «научно обоснованного восприятия жизни, свободной, гуманной мысли и полнокровной правды». Большое значение «Общество» придавало пропаганде творчества Золя, который провозглашался лучшим писателем современности.

В одном из номеров журнала была напечатана глава из романа Золя «Жерминаль».

В литературных кругах Германии началось увлечение Золя, Ибсеном, Л. Толстым и Достоевским. Конрад горестно восклицал: «Наши писатели Даан, Хейзе, Фрейтаг, Шпильгаген и tutti quanti не зажигали умы, не революционизировали область искусства, не поражали смелостью новых картин мира. Рядом с Тургеневым, Достоевским и Толстым, рядом с Бьёрнсоном и Ибсеном мы не можем поставить ни одного писателя, который, сокрушая старое и создавая новое, стал бы выдающейся фигурой в эстетическом обновлении искусства».

В Берлине в конце 1880-х годов было создано литературное объединение, носившее название «Насквозь» («Durch»), в которое вошли многие литераторы, среди них молодой Гауптман. Наконец, возник журнал «Свободная сцена», организованный критиком и режиссером Отто Брамом в 1890 году.

Передовые круги литераторов в той или иной мере были причастны к натуралистическому движению, имевшему в 1880—1890 годы прогрессивное значение, поскольку критический реализм зародился в Германии только в самом конце XIX века. Натуралисты выдвигали лозунг борьбы с буржуазной драматургией, развивавшейся в Германии под влиянием произведений Ожье, Сарду и Дюма-сына, резко выступали против немецкой салонной драматургии, распространившейся в театрах, клеймили проявления мещанской идеологии и самоуспокоенности, а также пангерманский шовинизм.

Многие из молодых литераторов-натуралистов не только стремились к преобразованию содержания и формы искусства, но пытались внести свою лепту в поднявшееся к концу века демократическое движение. Не случайно Меринг, указывавший на ограниченность натурализма, вместе с тем писал, что «натурализм — это отблеск развивающегося рабочего движения в искусстве».

Натуралисты обращались к актуальным современным темам, остро отображали различные социальные явления, выявляли порочность общественного устройства германской монархии. Но при этом зачинатели натурализма старались подчеркнуть всю грязь и бесперспективность будничной жизни. От скрупулезно-правдивого показа «куска жизни» они вскоре перешли к «теории среды», которая сводилась к мысли о фаталистической зависимости человека от окружающей обстановки. Теоретик этого направления профессор Вильгельм Шерер (учитель режиссера Отто Брами) исходил в своих эстетических взглядах из следующего положения: «Люди кажутся куклами в руках непреодолимых сил. Условия существования человека становятся для него

неминуемой судьбой, которая подавляет его». В качестве фатума выдвигались болезненная наследственность, алкоголизм, эротика или психопатология, то есть биологические инстинкты, которыми мотивировалось человеческое поведение в произведениях натуралистов. В силу этого натурализм со временем утратил социальную заостренность.

Социально незрелое творчество натуралистов капитулировало перед идеями, заложенными в эстетике Ницше. В Германии появились неоромантические, а также декадентские произведения, построенные на принципе «искусство для искусства».

На перерождение натурализма справедливо указывал Меринг: «Законным детищем натурализма был неоромантизм. Если натурализм не мог и не хотел больше переносить капиталистическую действительность, но в то же время не мог решительно переступить через нее, ему осталось только предпринять бегство в царство грез, которое давало ему ощущение иллюзорной свободы и вместе с тем позволяло удовлетворять нервные капризы пресыщенной публики». Так появились неоромантические произведения, которые в творчестве некоторых писателей приобрели ярко выраженный упадочный характер.

Художественные направления немецкой драматургии не ограничивались, однако, этими тенденциями, писатели обратились и к методу критического реализма. Именно это направление объединило прогрессивно мыслящих немецких художников конца века. Голос критических реалистов не походил на пассивный призыв натуралистов к состраданию, они обнаруживали причины социальных противоречий, выражали протест против мира корысти, чистогана и мещанской ограниченности. В Германии развитие критического реализма со временем получило наиболее яркое претворение в творчестве видного писателя и драматурга Гергардта Гауптмана, начавшего, правда, свой путь с натуралистических позиций.

Произведения критических реалистов вывели репертуар немецких театров из того тупика, в котором он находился в 1870-е и 1880-е годы. На сценах властвовали пьесы Скриба, Сарду и их немецких подражателей или же произведения натуралистов, не нашедшие широкого отклика. Некоторые театры насаждали также шовинистические драмы Эрнста фон Вильденбруха, не имевшие литературного значения, но пропагандировавшие официозные взгляды. Полно справедливого негодования высказывание Меринга о творчестве Вильденбруха: «Когда лет через сто свободные и счастливые люди не смогут представить себе, чем была опруссаченная Германия, им придется только заглянуть в произведения Вильденбруха, и вся духовная пустота новогерманского имперского великолепия дохнет им в лицо».

Значительную роль в становлении немецкого критического реализма сыграло знакомство писателей с драмами Ибсена. «Привидения» были впервые поставлены в Резиденц-театре в Берлине 9 января 1887 года, в присутствии автора. Спектакль явился откровением для передовых кругов германской столицы. Пьесы Ибсена стали для немецких писателей новым словом, к которому стремились передовые люди страны. Не меньшую роль сыграло ознакомление с драматургией Л. Н. Толстого: «Власть тьмы», впервые поставленная в Свободном театре Андре Антуана в Париже, проникла также на немецкие подмостки и была восторженно принята писателями, нашедшими в этой драме разрешение своих художественных устремлений.

В литературе и искусстве на рубеже двух веков отчетливо выявилась борьба противоположных тенденций в культуре буржуазного общества. В них были заложены ростки прогресса, которые сказались в лучших реалистических произведениях, но одновременно обнаруживались черты упадка.

ДРАМАТУРГИЯ

ГОЛЬЦ И ШЛАФ

Основоположниками натурализма в Германии были писатели Арно Гольц (1863—1929) и Иоганн Шлаф (1862—1941).

Начав свое творчество с рассказов и стихов, они в конце 1880-х годов приобрели известность драматическими произведениями, утверждавшими принципы «последовательного натурализма».

Гольц называл писателей «иллюстраторами состояний», обязанными следить за каждым незаметным изменением действительности. Писателю, по его мнению, необходимо изучать прежде всего бытовую речь людей, ее непоследовательность, грамматические неточности, передавать случайные мысли человека со свойственной речи несвязностью, порой даже непонятностью. Жизнь следует фиксировать во всех мелочах, без каких-либо попыток обьяснить ее процессы.

Шлаф выдвигал на первый план типичные для натурализма биологические инстинкты и нервозность. В этом отношении весьма характерны его высказывания о Ф. М. Достоевском. В произведениях Достоевского Шлаф отмечал «отражение кризиса современной души и общества во всей глубине», а также их физиологически-патологический смысл. «Физиология — патология у Достоевского полностью раскрыты, проанализированы и разобраны вплоть до последнего вздрагивания малейшего мускула».

Наиболее полно Гольц и Шлаф воплотили свои теоретические взгляды в пьесе «Семья Зелике» (1890), которая стала первым программным произведением натурализма. Авторы создали «драму состояний», изобразили пассивную картину повседневной жизни семейства бухгалтера Зелике, ютящегося в убогой квартире где-то на задворках берлинских трущоб. Все в пьесе было непривычным для немецкой драматургии. Каких-либо событий и развития действия в ней нет. В бедной комнате в рождественскую ночь лежит тяжелобольная, умирающая девочка Линхен; отец-пьяница где-то кутит, а старшая дочь Тони страдает — ей не удастся соединить свою судьбу с молодым кандидатом теологии Вендтом. В течение трех актов ничего не происходит. Вся пьеса проникнута жалобами, ссорами и тоской, она статична от начала до конца. Пьеса завершается отъездом Вендта, его прощанием с Тони и последними словами: «Я вернусь», — в которые, однако, ни он, ни Тони не верят. Обычно сцены расставания возлюбленных — кульминация конфликта, здесь же мы узнаем об отъезде Вендта фактически уже в начале пьесы. Таким образом, единственный действенный момент не вносит ничего нового в драму.

В пьесе детально описываются мелочи быта. Подобный «слепок» будней натуралисты считали новым словом в литературе. Однако в пьесе имеются черты, намекающие дальнейшие пути развития новой драматургии Германии: обращение к жизни незаметных людей, к теме современности, а также применение народного диалекта. Часть персонажей говорит на берлинском наречии, широко распространенном в ту пору среди обитателей германской столицы.

После постановки «Семьи Зелике» в театре Свободная сцена творческие пути Гольца и Шлафа разошлись. Шлаф создал в 1892 году пьесу «Мастер Ельце», которая проникнута настроением разочарования и пессимизма. В дальнейшие годы он отказался от драматургии, публикуя лишь статьи и рассказы.

По-иному развивалось творчество Гольца. В 1896 году он выпустил пьесу «Социал-аристократы», которая не утратила своего значения и сейчас. Автор, отойдя от объективистского бытописательства, создал сатиру на беспринципных буржуазных журналистов, которые с легкостью переходят от социалистических идей к реакционному шовинизму. В гротесковой манере изображены в пьесе писатель Фибих с его лозунгом «писать надо только по заказу», а также издатель Вернер, который превыше всего ценит деньги. Главный герой комедии — редактор Герке — заявляет, что он «перерос взгляды социал-демократов и отныне станет человеком свободного разума, посвятив свою жизнь аполитичной политике».

Пьеса «Социал-аристократы» выходит за пределы бытовой тематики. Здесь что ни сцена, то острая общественная сатира. Все образы наделены гиперболическими чертами корыстолюбия, алчности, филистерства и двурушничества.

«Социал-аристократы» — интересное явление германской драматургии конца XIX века. Знаменательно, что при жизни автора пьеса не была поставлена, так как цензура империалистической Германии с каждым годом все больше свирепствовала. Только в наши дни «Социал-аристократы» идут с успехом в театрах ГДР.

Чем же объяснить столь неожиданный поворот в творчестве Гольца после натуралистической драмы «Семья Зелике»? Причина заключалась, по-видимому, в протесте передовых общественных кругов против роста реакционных тенденций в Германии и откровенной демагогии продажной печати. Кроме того, творческие неудачи самого Гольца тоже сыграли известную роль. Пьеса «Семья Зелике», на которую авторы возлагали большие надежды как на программное произведение, возвещающее новую эру в литературе, не была принята ни прессой, ни берлинскими литературными кругами. В тексте «Социал-аристократов» Гольц прямо говорит об этом: писатель Фибих сообщает, что «привел в литературу Гольца и Шлафа, которые принесли ему «Семью Зелике». Но,— продолжает он,— это слишком серо для меня, на сцене нужны золото и пурпур». Именно подобные отзывы появлялись в печати о произведениях Гольца и Шлафа. Таким образом, отрицательная оценка пьесы «Семья Зелике» также явилась стимулом к созданию сатиры на германскую журналистику.

Пьеса «Социал-аристократы» была исключением в творчестве Гольца,— в последующие годы он отошел от острых современных проблем.

ЗУДЕРМАН

Натуралистические тенденции сказались и в драматургии Германа Зудермана (1857—1928). Однако в его творчестве они сочетались с традициями французской буржуазной драмы середины XIX века, прежде всего Скриба и Дюма-сына. Подобно им, Зудерман был профессионалом своего дела, умел создавать увлекательную интригу и впечатляющие картины светских или полусветских салонов. Его пьесы были проникнуты филистерской моралью, которая умиляла буржуазных зрителей. Большинство персонажей его пьес обрисовано, несмотря на внешнее правдоподобие, поверхностно.

Видный театральный критик Германии конца века Альфред Керр так отзывался о Зудермане: «В произведениях Зудермана

нет ничего настоящего, в них фальшивый интерес, фальшивые чувства, фальшивые страсти и фальшивая скромность. Его характеры — невыносимые создания кулис». Критическое отношение к творчеству Зудермана было довольно единодушным. Передовые общественные круги отвергали его. В 1903 году Зудерман ответил на критику заостренно полемическим, но мало убеждающим памфлетом «Огрубение театральной критики», в котором пытался подчеркнуть моральное значение своих пьес. Пьесы Зудермана ставились на рубеже века во многих театрах, в них участвовали крупные актрисы того времени, что объясняется сценичностью отдельных образов.

Его первая пьеса «Честь» была поставлена в 1889 году в Лес-синг-театре в Берлине. «Честь» завоевала Зудерману известность. Она увлекла «хорошо скроенным» сюжетом, в ней отсутствовали шокирующие буржуазного зрителя социальные намеки. В пьесе изображена жизнь двух семейств: богача — коммерческого советника Мюлинга и бедняка Гейнеке. Казалось бы, противопоставление богатства и бедности должно было привести автора к социальным размышлениям. В пьесе Зудермана этого не произошло. Автор как будто осуждает богачей Мюлингов, их светскую спесь, нежелание «спуститься» до простых людей, их резкий протест против женитьбы избалованного сына Курта на бедной девушке Альме: «Честь семьи этого не допустит». А в чем заключается «честь» бедняка Гейнеке? Оказывается, прежде всего — в материальном благополучии. Старик Мюлинг цинично откупается чеком на 40 тысяч марок от Альмы, возлюбленной своего сына, и этот чек благосклонно принимает чета Гейнеке. «Честь задворков вполне восстанавливается небольшим капиталом», — так резюмирует этот поступок один из персонажей драмы.

Через год после создания «Чести» Зудерман создал пьесу «Гибель Содома» (1890). Основной ее герой — даровитый художник Вилли Яников, попавший в сети демонической женщины Ады.

В этой пьесе интрига сводится к любовным приключениям художника, обуеваемого страстями. Он находится то у ног светской львицы Ады, то в объятиях простой девушки Клерхен, то, наконец, в обществе богатой девицы Китти, в союзе с которой мечтает спастись от жизненных треволнений. Пьеса заканчивается трагически — Клерхен, обманутая молодым повесой, кончает с собой, а художник, разрушивший свое здоровье постоянным пьянством, умирает от болезни сердца. Завершается пьеса мелодраматической картиной дурного вкуса: утопленницу Клерхен вносят в мастерскую художника, и он берется за кисть, чтобы увековечить чудесный облик своей погибшей жертвы. С кистью в руках он падает замертво.

Лучшая пьеса Зудермана — «Родина» (или «Отчий дом», 1893). Здесь автор более глубоко проникает в жизненные события, в пьесе слышатся мотивы осуждения филистерства. В центре — образ певицы Магды. Двенадцать лет тому назад Магда была изгнана из семьи отцом, подполковником Шварце, за то, что отказалась выйти замуж за провинциального пастора. На этом браке настаивал отец, но Магда любила доктора Келлера, покинувшего ее. Прошли годы тяжелой борьбы Магды за существование, она сумела все преодолеть и стала известной певицей. Когда она возвращается в семью, подполковник Шварце — семейный тиран — снова пытается подчинить ее своей непреклонной воле. Но Магда теперь иная, любовь к искусству, к свободе самостоятельной жизни сделали ее чужой в родительском доме. Она не может смириться с затхлой атмосферой мещанского быта, не понимает родителя и мечтает вырваться из дому, тем более, что встреча со своим бывшим возлюбленным — доктором Келлером, отцом ее внебрачного ребенка, глубоко взволновала ее.

Образ Магды обладает драматизмом и многогранностью. Вот почему эта роль была одной из лучших в репертуаре Элеоноры Дузе и других видных актрис. Однако, противопоставляя мир так называемой богемы скромному дому Шварце, в котором царил покой и благодать до появления Магды, Зудерман как бы становится на защиту этого маленького мирка.

Вслед за «Родиной» была создана комедия «Бой бабочек» (1894), в которой в свое время выступала В. Ф. Комиссаржевская.

В пьесе изображена семья вдовы Хергентхейм, еле сводящая концы с концами. Но не трудовым будням посвящено действие, а погоне за выгодными женихами, чем в течение четырех актов занимаются фрау Хергентхейм и ее дочери Эльза и Лаура. Младшая, Роза, — невольная сообщница их маленьких тайн. Ей всего шестнадцать лет. Она отличается живостью, непосредственностью и зарабатывает себе на хлеб разрисовкой вееров: «бабочками в различных сочетаниях». Снова Зудерман выводит в пьесе семью богача в виде позитивного начала. Роза остается, в конце концов, в доме коммерсанта Винкельмана, покинув родительский дом с его никчемной суетой.

Следующая пьеса Зудермана — драма «Огни Ивановой ночи» (1900) посвящена теме неосуществимости мечтаний. Любовь аристократа Георга к Марики, приемной дочери мещанина Фогельрейтора, разбивается о преграды филистерской морали. У Георга и Марики не хватает смелости бросить обществу вызов и уйти. В этом произведении намечается отказ Зудермана от мещанских взглядов. Однако дальнейшее творчество драматурга не оправ-

дало этих надежд: автор отвернулся от современной проблематики, обратившись в пьесах «Три соколиных пера» (1912), «Хвалебные песни Клаудиана» (1914) и других к мифологическим темам. Но и в этих произведениях действующие лица по-прежнему обладают мелкобуржуазной моралью, психологией тех обывателей, которые предстают в ранних пьесах Зудермана.

В драматургии Зудермана можно найти отдельные элементы неприятия буржуазного общества, но критика его оставалась робкой, безобидной и сентиментально-нравоучительной.

«Любую тему,— писал один из немецких журналистов,— Зудерман приспособливает ко вкусу обывателей, жонглирует любыми проблемами, ловко соединяет трогательное с пикантным, дабы завлечь и ошеломить публику».

ГАУПТМАН

Самым видным драматургом Германии конца XIX — первой половины XX века был Гергардт Гауптман (1862—1946). В его творчестве отразились искания, характерные для немецких писателей данного периода. В произведениях раскрываются сложные идейно-эстетические метания Гауптмана. Он начинает как художник, находящийся под сильным влиянием натурализма, и позитивистская концепция явно проступает во многих его пьесах. Но пристальный интерес к глубоким типическим социальным и нравственным конфликтам эпохи позволяет Гауптману в лучших его пьесах подойти к большим реалистическим обобщениям. И в то же время некоторые произведения Гауптмана связаны с неоромантическими, символистскими исканиями немецкого искусства, а порой и с декадентскими тенденциями.

Эта особенность творчества Гауптмана отмечалась не только в литературоведении, но и в высказываниях современных ему немецких писателей: «В труде жизни Гауптмана,— писал Томас Манн,— слилось много литературных течений того периода,— неоромантизм обернулся реализмом, воинствующее разоблачение действительности переплелось с поэзией».

Вопрос периодизации драматургии Гауптмана был бы относительно прост, если бы названные литературные течения получили в его творчестве последовательное развитие.

Натуралистические пьесы Гауптмана созданы преимущественно в ранний период. Отдельные черты натурализма лишь эпизодически встречаются в более поздних пьесах драматурга. Но далее художественные направления драматургии Гауптмана не укладываются в определенные хронологические рамки, они сосуществуют. Ярким примером может служить 1893 год, когда Гауптман создал одну за другой столь разнохарактерные пьесы,

как «Бобровую шубу» и «Ганнеле». В 1898 году он написал фантастическую «Пастораль» и реалистическую пьесу «Возчик Геншель». В 1911 году появляется социальная драма «Крысы», а через год символистская пессимистическая драма «Бегство Габриэля Шиллингса», в которой звучат мотивы бегства в нереальный мир. Наконец, реалистическая пьеса «Перед заходом солнца»

создана в 1932 году, а в следующем году Гауптман пишет пьесу на средневековый сюжет — «Золотая арфа», полную мистики.

На склоне лет, когда Гауптман почти безвыездно жил в своем имении Агнетендорф, он обратился к античным сюжетам. В данном случае можно говорить о своеобразной форме пассивного протеста драматурга против фашистского режима. В уходе к античности он выражал свое неприятие нацистской Германии.

Наиболее сложная задача — выяснение мотивов творческих метаний Гауптмана на протяжении многих лет, метаний от действительной жизни в мир фантастики и далекого прошлого, от реализма к неоромантизму и символизму.

В своей автобиографии «Приключения моей юности» Гауптман говорил о том, что непосредственное соприкосновение с жизнью стало основой и источником его творчества. «Я воспарял в небеса, оторвавшись от корней земли. Смогу ли я снова к ней вернуться, проникнуть в ее толщу — мне было неизвестно. Но вдруг у меня появлялась смелость, и я снова обращался к серым будням с их грязью, которые до этого не замечал, так как считал недостойным отображать их в искусстве. И словно молния, меня озаряла мысль о моих глубочайших связях с жизнью, мысль о том, что именно жизнь может питать мое творчество. Таким образом произошло чудо, превратившее меня в здоровое дерево, корнями уходящее в землю. Человек создан из земли, и не существует литературы, как не существует цветка



Гергардт Гауптман

или плода, которые не черпали бы жизненных соков из земли... Однако в возрасте семидесяти пяти лет мне пришлось признаться самому себе: я не сумел претворить в искусстве своих жизненных наблюдений, собранных даже за четверть века».

Эти слова Гауптмана могут служить ключом к пониманию его творческого пути. Постоянные колебания драматурга объяснялись мучительными поисками и противоречиями, свойственными представителям немецкой интеллигенции того периода.

Исходные позиции творчества Гауптмана связаны с проблемой воздействия среды на человека. В его лучших пьесах жизнь действующих лиц определяется реальными условиями. Таким образом, драматический конфликт и эволюция образов возникают в произведениях Гауптмана не столько из внутренних побуждений персонажей и столкновения характеров, сколько из столкновения человека с силами, действующими на него извне. Внутренняя мотивировка действий и поступков является откликом на события, совершающиеся не в личной жизни, а в окружающей среде.

Проблема «человек и среда» стояла перед Гауптманом с самого начала его пути. Но в методах ее разработки постепенно с годами произошла значительная эволюция.

В ранних пьесах Гауптман решал этот вопрос с типично натуралистических позиций: человек — жертва окружающих его обстоятельств, он не в силах вырваться и пассивно подчиняется угнетающим его условиям жизни. Больше того, он не умеет и, пожалуй, даже не хочет бороться. Такой была установка «последовательных натуралистов», такими же предстают перед нами образы ранних пьес Гауптмана.

В реалистических пьесах значительно видоизменилось отношение драматурга к данной проблеме. Не пассивное подчинение героев обстоятельствам и среде, а борьба против них, протест, создававший напряженный конфликт между человеком и окружающим миром,— вот основа основ зрелого творчества Гауптмана. Данная тема появляется в его пьесах, начиная от окрашенной в импрессионистические тона пьесы «Одинокие» и кончая последней реалистической драмой «Перед заходом солнца». В этом заложена социальная значимость драматургии Гауптмана.

Необходимо отметить, что острые столкновения человека со средой обычно кончаются в его пьесах гибелью героя, к финалу возникает коллизия трагического масштаба. Гауптман был далек от оптимистического мироощущения, он видел пороки своего времени, но как многие западноевропейские писатели боролся против этих пороков, не зная выхода. Большинство его героев после напряженной борьбы погибает. Протест Гауптмана был

горячим и действенным, но неминуемо приводил его к социальному пессимизму.

В неоромантических пьесах Гауптман показал себя мастером поэтической формы, однако порой мистическое содержание уводило его далеко в сторону от «земного» мировоззрения, к которому он сам призывал.

Мятежный дух характеризует жизнь Гауптмана с юношеских лет. Он родился в 1862 году в семье владельца гостиницы в силезском курорте Оберзальцбрунн. Подростком Гауптман покинул гимназию в предпоследнем классе, чтобы поступить в сельскохозяйственную школу. Однако он скоро бросил ее, начал учиться в художественном училище в Бреславле, которое также не закончил. Затем поступил на исторический факультет Иенского университета, к знаменитому профессору Геккелю, далее отправился в Рим, где занялся ваянием. Однако и на этот раз его постигла неудача. В середине 1880-х годов Гауптман вернулся на родину, поселился в Берлине, где встретился с молодыми писателями, критиками, принимая участие в литературных дискуссиях. Здесь он стал формироваться как писатель и драматург. Большое значение имело для Гауптмана знакомство с пьесами Ибсена, которые произвели на него огромное впечатление. В Берлине он сошелся с писателями-натуралистами, вместе с ними посещал рабочие собрания, слушал политические доклады и знакомился с социалистической литературой. Живя в предместье Берлина Эркнере, Гауптман приступил к своим первым литературным пробам. Это были главным образом стихи и небольшие рассказы. С 1886 года Гауптман принял непосредственное участие в союзе поэтов «Насквозь», куда входили Бруно Вилле, Генрих и Юлиус Харт и другие. Здесь Гауптман выступил с докладом о драматургии Георга Бюхнера. Характерно, что молодой начинающий писатель заинтересовался творчеством революционного драматурга Германии 1830-х годов.

В Эркнере Гауптман много занимался чтением социалистической литературы; это обратило на него внимание местных правительственных чиновников. Его общение с рабочими химического завода было замечено. За молодым писателем установили слежку, как за «опасным элементом». В 1887 году Гауптман был вызван в Бреславль в качестве свидетеля на процесс социалистов.

Близость молодого Гауптмана к социальному движению Германии сказалась на его ранних пьесах. Однако круги социалистов отличались политической незрелостью, которая характерна и для творчества Гауптмана.

Литературную известность писатель приобрел небольшим рассказом «Стрелочник Тиль», опубликованным в 1887 году

в мюнхенском журнале «Общество». В этом рассказе появляется тема трагедии маленького человека, раздавленного средой.

Вскоре Гауптман отправился к родным в Цюрих, где занялся «теорией наследственности» у местного ученого — профессора Августа Фореля. Здесь зародился замысел его «Ткачей». Часто, проходя мимо ткацкой мастерской, Гауптман наблюдал за изможденными рабочими, которые сгибались над станками.

Вернувшись в Берлин, Гауптман вступил в дружеские связи с Гольцем и Шлафом, а в 1889 году выпустил свою первую пьесу — «Перед восходом солнца», имевшую шумный успех в театре Свободная сцена Отто Брама. Этот успех стал решающим для Гауптмана. С тех пор он посвятил свою жизнь драматургии.

* * *

На раннее творчество Гауптмана значительное влияние оказала русская литература. «Мое литературное творчество корнями своими уходит к Толстому,— писал Гауптман.— Этого нельзя отрицать. Моя драма «Перед восходом солнца» создана под влиянием «Власти тьмы». Отсюда своеобразие смелого трагизма. Богатством русских литературных произведений была наполнена наша молодость. Ростки, которые появились у нас, питались в большинстве случаев из русских источников».

Однако в связи с увлечением немецких писателей позитивистскими теориями, они воспринимали шедевры русской литературы ограниченно, искали в них только те элементы, которые близки натуралистам.

В основу драмы «Перед восходом солнца» Гауптман положил идеи полной зависимости человека от среды, а также обусловленности психологии роковой наследственностью. Пьеса посвящена теме распада богатой крестьянской семьи, зараженной алкоголизмом, не имеющей моральных устоев. Отец, крестьянин Краузе, проводит дни и ночи в трактире и утратил человеческий облик, а мачеха, грубое животное, третирует служанок и «завбавляется» с женой своей падчерицы Елены. Гауптман нарочито сгущает краски, подчеркивая натуралистические подробности. В обрисовке персонажей он останавливается на микроскопически мелких наблюдениях. Действие происходит в небольшом шахтерском поселке, в доме крестьянина Краузе и на дворе перед трактиром.

Миру грязи и разврата в пьесе противостоят социал-утопист Лот и несчастная, чистая, вынужденная жить в этом болоте младшая дочь Краузе — Елена.

В образе Лота Гауптман частично воплотил свои собственные расплывчатые идеи о социализме: Лот мечтает о лучшей жизни

для тружеников, с увлечением говорит о некоей идеальной «кикарийской рабочей коммуне». Он приехал в шахтерский поселок для изучения жизни рудокопов, чтобы в дальнейшем создать книгу по вопросам политэкономии. Самый факт появления на немецкой сцене героя-социалиста — важный симптом времени. Лот гневно обличает нелепость строя, при котором «трудящийся работает в поте лица своего и голодает, а тунеядец живет в роскоши...». Но реальная роль Лота в пьесе не связана с его декларациями, они остаются пустыми резонерскими рассуждениями. Увлечение «теорией наследственности» привело Гауптмана к созданию образа доктринера и филистера, в котором Гауптман хотел видеть положительное начало. Бесконечные речи Лота затягивают развитие действия, лишают его динамичности и напряженности. Решение Лота покинуть полюбившую его Елену поражает надуманностью. Лот трусливо бежит только потому, что Елена происходит из семьи алкоголиков, хотя сама она здоровая и чистая. Роковая наследственность становится трагичной для Елены — узнав об отъезде Лота, она кончает с собой. К этому, в сущности, и сводится действенная линия пьесы.

Любовные сцены Елены и Лота не удались автору, они искусственны, психологически не убедительны, лишены поэзии. Самая большая художественная удача пьесы — образ инженера Гофмана, который предстает как типичный делец и циник.

В пьесе «Перед восходом солнца» Гауптман под воздействием натуралистической школы, прежде всего Шлафа и Гольца (которым он посвятил пьесу), пытался создать драматическое произведение, новое по содержанию и по форме. На самом же деле пьеса представляет собой только зарисовки среды. «Гауптман не идет дальше фотографа и мастера восковых фигур», — писал о драме «Перед восходом солнца» Ф. Меринг, назвав пьесу «в драматическом отношении мало, а в социальном отношении совершенно неудачной».

В речи действующих лиц автор пытался дать зеркальную копию быта. Он воспроизводит запинаящуюся речь пьяного Краузе, крестьянский жаргон. Персонажи пьесы то и дело перебивают друг друга, недосказывают фразы, переходят к другим и снова оставляют их незавершенными.

После постановки пьесы начальник берлинской полиции, возмущенный «социалистическими намеками», заявил: «Нужно покончить со всем этим направлением».

Через год Гауптман создал вторую драму «Праздник примирения» (1890) в тех же натуралистических приемах. Пьеса близка драме «Семья Зелике» А. Гольца и И. Шлафа, — в ней тоже показан распад семьи из-за нездоровой наследственности.

В рождественскую ночь в мещанскую семью возвращается после длительного отсутствия алкоголик и неврастеник — отец Шольц. Согласно теории натурализма, патологическая наследственность разрушает семью, и Гауптман, следуя этим принципам, показывает ссору отца с сыном и смерть старика Шольца.

«Праздник примирения» — одна из наиболее слабых пьес автора, несамостоятельная по теме, проникнутая неврастенией, неглубокая по характеристике образов и по мотивировке поступков действующих лиц.

В 1891 году Гауптман написал драму «Одинокие». В ней писатель, неудовлетворенный своими ранними пьесами, отошел от натуралистической манеры. «Одинокие» — психологическая драма. «Эту драму я посвящаю тем, кто пережил ее сам», — писал Гауптман.

Переживания героя пьесы Йоганнеса Фокерата лежат в основе действия «Одиноких». В драме появились психологические приемы, тонкость и двуплановость диалогов. Гауптман обратился к теме, выстраданной им самим, к трагедийности мироощущения передовых людей того времени. Пьеса впоследствии произвела громадное впечатление на А. П. Чехова, воскликнувшего: «Это же настоящий драматург!»

Пьесой «Одинокие» Гауптман начал свою вдохновенную исповедь о человеке-творце, непонятом окружающими. Эта тема все снова и снова появляется в произведениях драматурга, ее можно проследить и в «Потонувшем колоколе», и в «Михаэле Крамере», и, наконец, в шедевре писателя — драме «Перед заходом солнца».

Во всех этих пьесах человек высокого творческого взлета гибнет от столкновения с мещанским миром, задушившим его.

Однако хотя Йоганнес обрисован автором с глубокой симпатией, в нем самом не преодолено мещанство. Гауптман не скрывает слабости своего героя, его склонности к компромиссам. Он только декларирует свободомыслие, но ни в чем не решается проявить его. Тончайший психологизм и лиризм пьесы рождаются из грустного, чуть ироничного, но всегда бесконечно сочувственного отношения автора к своему герою.

В семье молодого ученого Йоганнеса Фокерата за внешним благополучием скрывается глубокая трагедия. Йоганнес, несмотря на заботу о нем родных и его жены Кете, живет в полном одиночестве, непонят своими близкими. С горечью говорит он о том, что «семья ввергает его в духовное растление».

Лучом света, открывшим Йоганнесу новый мир, становится для него русская студентка Анна Мар, случайный гость семьи. В ней, в ее мироощущении заложены пути будущего, чуждого узости и ограниченности немецких филистеров.

Характер Фокерата противоречив и труден, поведение неврастеничное и невыдержанное. В то же время его жена Кете, идейно противостоящая Фокерату, обрисована в мягких, лирических тонах. Автор не осуждает, но жалеет своих героев. Им противостоит Анна Мар, идущая по дорогам будущего.

Действие пьесы, построенное на внутренних переживаниях этих столь разных героев, достигает кульминации в духовном конфликте, который образуется между мечтой Йоганнеса и действительностью. Уход Анны Мар для Йоганнеса равносителен гибели. Йоганнес не может оставаться в узком мире обывателей и кончает самоубийством.

Как и в драме «Перед восходом солнца», Гауптман в своей пьесе «Одинокие» поднимает очень большие проблемы современности — отношение науки и религии, мыслящей личности и мещанства. Но на первый план выступает трагическая тема непреодолимого одиночества человека. Безысходно одинок не только Йоганнес, но и Кете и даже Анна Мар.

К образу мечтателя-творца Гауптман будет возвращаться и в дальнейшие годы. Слова Анны Мар: «В долине человеку все кажется мелким и незначительным по сравнению с широкими горизонтами, открывающимися ему сверху», как бы подготавливают автора к созданию сказочной драмы «Потонувший колокол», посвященной тем же мотивам.

В пьесе «Одинокие» Гауптман меняет литературную манеру. Диалоги наполнены тонким подтекстом, автор отчетливо ведет действие по двум планам. Эта двуплановость сказывается и в событиях пьесы — внешних, как будто отражающих благополучие, и внутренних, проникнутых трагизмом и безысходностью.

Гауптман высоко ценил свою пьесу. В письме к философу М. Дессуару он писал в 1895 году: «Я охотно отказался бы от своего первенца «Перед восходом солнца». Зато остальные свои пьесы я люблю, причем до сих пор больше всех — «Одиноких». Здесь я смог высказать многое из своих личных переживаний».

После «Одиноких» Гауптман обратился к новому жанру, к драме «Ткачи», созданной в 1892 году.

«Ткачи» — социальная драма, отражающая крупное общественное движение. Обратившись к прошлому Германии, к восстанию ткачей в Силезии в 1844 году, Гауптман по-новому (если сравнить эту пьесу с первенцем драматурга — «Перед восходом солнца») осветил сложные социальные проблемы. «Это самая патетическая драма во всей новонемецкой литературе, — писал о «Ткачах» Г. Брандес. — «Ткачи» — трагедия, близкая «Жерминалю» Золя. Каждое восприятие, каждое слово здесь проникнуто строгой правдой, свободно от сентиментальности и преувеличений, главный эффект получается от простоты и непосредственно-

сти автора в описании. Нет ни одной самой ничтожной детали, которая была бы опущена».

Гауптман задумал «Ткачей» еще в бытность в Цюрихе. Кроме того, многочисленные статьи о тяжелом положении рабочих, появившиеся в тот период в германской передовой печати, нашли отклик в сердце писателя. Каждому думающему немцу были близки стихи Генриха Гейне, запрещенные в ту пору в Германии:

Германия, ткем мы
саван твой,
Проклятье трехцветное
ведем каймой,
Мы ткем, мы ткем!

В апреле 1891 года Гауптман ездил домой, в родную Силезию, на места восстания ткачей. Здесь он слушал рассказы отца о деде, который «ткал ежедневно двенадцать часов и голодал двадцать четыре». Дед принимал участие в восстании. В посвящении к пьесе Гауптман писал отцу: «Твой рассказ о деде, бедном ткаче, сидевшем в молодости за станком, подобно изображенным мною лицам, был тем ростком, от которого возникла моя драма».

Для всестороннего ознакомления с историческим материалом восстания Гауптман изучил книгу «Нужда и бунт в Силезии» Вильгельма Вольфа. Интересно отметить, что К. Маркс посвятил первый том «Капитала» Вольфу. Ф. Меринг, высоко оценивший гауптмановскую драму, писал, что «Гауптман «Ткачами» почерпнул многое из источника настоящего социализма».

Пьеса «Ткачи» обладает динамическим развитием действия и значительной эволюцией образов. Если мы вначале видим забитых, голодных ткачей, истощенных тяжким трудом и болезнями, то с каждым актом в пьесе происходит их перевоплощение: из покорных рабов они превращаются в активных борцов, ненавидящих поработителей и мстящих за годы подневольного труда.

Кто положительный герой пьесы? Прежде всего — масса ткачей, среди которых выделяется несколько индивидуализированных образов — Бекер, Егер, старики Баумерт, Гильзе и другие.

Из акта в акт растет напряжение. Если в первом действии Гауптман все еще придерживается принципов натурализма, давая статичную картину народного бедствия, показывая изнуренных ткачей, неспособных на борьбу, то со второго акта ткачи меняются. Здесь в доме старика Анзорге звучат не только жалобы, но и протест против социального неравенства, протест против горькой доли бедняков. Свежую струю вносит Мориц

Егер, только что вернувшийся с военной службы в родное село. Это он говорит ткачам: «Нам нужно только одно — крепко держаться друг за дружку, и тогда мы такую взбучку задали бы фабриканту... И без короля справились бы, и без правительства». Во втором акте, в сущности, уже происходит подготовка к выступлению: впервые здесь раздается революционная песня, которая становится лейтмотивом пьесы.

Третье действие в корчме Петерсвальдау начинается со слов трактирщика Вельцеля: «Черт знает, что сегодня творится в Петерсвальдау».

В корчме собрались ткачи, кузнец, тряпичник. Они готовы к борьбе, они хотят вместе направиться к владельцу фабрики, чтобы требовать прибавки, а не просить ее. Их терпению настал конец, жандарму Кутче они в глаза высказывают свою ненависть. Настроение боевой готовности достигает кульминации с приходом Бекера и Егера, которые, несмотря на запрет, поют гимн восстания.

В четвертом акте, происходящем в доме фабриканта Дрейсигера — «восстание в действии». Песня ткачей служит толчком к началу восстания. Толпа отбивает Егера, арестованного полицией, врывается в дом фабриканта, разбивает окна, ломает мебель, грозит отомстить Дрейсигеру и его подпевале, приемщику Пфейферу, но они успели бежать. И, наконец, в пятом действии восстание перебросилось в соседний поселок Лангенбилау. Организованной массой, вооруженные палками и камнями, идут ткачи на расправу с фабрикантами. Их встречают солдаты, вызванные для усмирения, но гнев народный столь велик, что солдаты вынуждены отступить.

Однако действие пьесы не закончено и социальный конфликт не разрешен. В последнем эпизоде погибает от шальной пули старый ткач Гильзе, не пожелавший примкнуть к восставшим. Этот финал снижает революционный пафос пьесы. Образ старика Гильзе, выпадающий из общего характера драмы, изображен автором в явно сочувственных тонах. Кроме того, дальнейшая судьба ткачей остается неизвестной.

Несмотря на то, что главным героем являются восставшие ткачи, в пьесе выделяются и отдельные образы. Прежде всего — Мориц Егер, — отставной солдат, многому научившийся вдали от дома.

Образами Егера и его друга, ткача Бекера, введен в немецкую литературу новый тип народного героя — борца, который до Гауптмана в немецкой драматургии не встречался.

Запоминаются также ткачи — старик Баумерт, забитый труженик, ставший бунтарем, Луиза Гильзе — молодая ткачиха, ушедшая бороться вместе с ткачами, а также ее колеблющийся

муж Готлиб, который в конце концов с топором в руке примыкает к восставшим.

Образы власть имущих — фабрикант Дрейсигер и пастор — изображены сатирически. Прообразом владельца фабрики Дрейсигера автору послужил заводчик Цванцигер — один из первых богачей, которого в 1844 году разгромили силезские ткачи. Дрейсигер — деспот, самонадеянный и безжалостный. Он жесток и по отношению к своим близким, с женой обращается грубо, а своего приемщика — подхалима Пфейфера — отказывается спасти в минуту опасности.

Пастора Киттельгауза автор представил двойственно. В этом сказалась противоречивость взглядов Гауптмана. С одной стороны, священнослужитель, как и Дрейсигер, считает необходимым вмешательство полиции, и его слова о ткачах наполнены лицемерием и злобой, с другой — он совершает якобы «геройский» поступок: беззащитным выходит навстречу толпе ткачей, чтобы «усмирить» их божественным словом, и погибает.

Пьеса «Ткачи» была выпущена Гауптманом в двух вариантах: на силезском диалекте и на литературном языке. Черпая материал из исторических источников, драматург опирался на хорошее знание народного быта, известного ему с детских лет. «Я сумел написать «Ткачей» и крестьянскую драму («Перед восходом солнца»), так как владел народным диалектом. Я решил вести его в литературу. При этом я не учел так называемого отечественного искусства или поэзии, которые рассматривают диалект, как диковину, пренебрежительно, с юмором расценивая его. Народный язык был для меня естественным художественным выражением, равноценным литературному немецкому языку. Ведь большие драмы и трагедии, стихи Гёте и Шиллера, опирались на него. Я хотел вернуть диалекту его достойное место».

«Ткачи» получили высокую оценку прогрессивной печати. Франц Меринг отметил в 1893 году в журнале «Новое время», что «ни одно поэтическое произведение натурализма не может даже отдаленно сравниться с «Ткачами». В этой пьесе исчезают индивидуальный герой и виртуозничество на сцене. Изображение великого события немецкого рабочего движения всегда найдет признание».

Критик Юлиус Харт писал в газете «Ежедневное обозрение» («Tägliche Rundschau»): «Ткачи» дышат революционным духом и социал-демократической горячностью, глубиной и активностью мировоззрения».

Но голоса разделились: реакционная печать злобно шипела, а некоторые критики пытались уменьшить значение пьесы, утверждая, что она «не столько революционна, сколько является «серьезным предупреждением».

В 1895 году В. И. Ленин смотрел постановку «Ткачей» в Немецком театре. Он высоко оценивал пьесу и использовал ее в своей пропагандистской работе в петербургских рабочих кружках. На русский язык она была переведена в 1896 году и распространялась в нелегальных изданиях московскими (в переводе А. И. Ульяновой-Елизаровой) и петербургскими (в переводе П. Куделли и З. Самохиной) социал-демократами.

«Ткачи» были впервые поставлены в 1892 году в Свободном театре Антуана в Париже. Л'Арронж, руководитель Немецкого театра в Берлине, тоже хотел вскоре после парижского спектакля показать эту пьесу. Однако постановка была запрещена полицией. Только через год, 26 февраля 1893 года, «Ткачи» увидели свет рампы в закрытом спектакле Свободной сцены Отто Брама в Берлине. Постановка имела громадный успех, сплотив прогрессивные круги германской столицы.

В 1894 году пьеса была поставлена в Немецком театре, но прусский ландтаг назвал «Ткачей»—«драмой восстания» и запретил спектакль.

После запрещения «Ткачей» возникло судебное дело, где, вопреки объективной значимости драмы, адвокат Гауптмана заявил, что «драматург приветствует в пьесе победу порядка при помощи кучки солдат». Гауптман действительно впоследствии говорил, что его намерения не были революционными, что «только христианское и общечеловеческое чувство, называемое состраданием, помогло создать эту драму». Однако объективный смысл произведения перерос субъективные намерения автора. А. В. Луначарский писал о «Ткачах»: «Они доносят до нас первые раскаты приближающейся рабочей революции». Драма «Ткачи» Гауптмана до сих пор — одно из наиболее действенных произведений о революционном прошлом немецкого народа.

Новым существенным шагом драматурга в освоении социальной тематики была «комедия воров»—«Бобровая шуба» (1893), созданная на материале жизненных наблюдений писателя. Вспомним те годы, когда Гауптман жил в уединенном Эркнере и за ним была установлена негласная слежка полиции.

Это сатира, направленная против преследований прогрессивных деятелей, против пресловутого «закона о социалистах», изданного Бисмарком. «Закон» вызвал анекдотическое безразличие властей к преступлениям уголовного порядка, вся «бдительность» была направлена на «политическую крамолу». Франц Меринг назвал пьесу «смеющимся бичеванием превратного мира».

Четыре акта комедии разыгрываются то в доме прачки Вольф, то в волостном правлении одного из пригородов Берлина. В цент-

ре действия две кражи — кража дров и бобровой шубы. Однако автор изображает воровство фрау Вольф не для осуждения, а как повод для изображения безнадежной тупости начальника волостного правления барона Вергана (Wehrhahn — обороняющийся петух). Охваченный «верноподданническими» чувствами и служебным азартом, этот типичный представитель юнкерской Германии видит преступление там, где его нет, не умея раскрыть простейшие кражи, все улики которых налицо. Такова была обстановка в стране, такой ее изобразил писатель.

Особое место в пьесе занимает фрау Вольф — поразительно жизненный и красочный образ. Воплощенное плутовство — она ворует естественно, как дышит, но фрау Вольф тем не менее по-своему привлекательна. Гауптман пытался объяснить, если не оправдать ее преступления. Нужда постоянно стучится в ее дверь. Муж, лодочник Вольф, не может обеспечить семье мало-мальски терпимое существование. Фрау Вольф энергична и умна, предприимчива, упорна и готова любыми средствами расчистить себе жизненный путь. Ее нельзя воспринимать только как воровку — она и трудолюбива, и строга к дочерям, и остра на язык, и умнее всех ее окружающих. Фрау Вольф борется, пусть негодными средствами, но именно борется за свое благополучие. В ее окружении — ни одной светлой личности, она же на голову возвышается над всеми по своим природным данным, всех «видит насквозь» и по-своему, ни с чем не считаясь, устраивает свои дела. Фрау Вольф не только раскусила мелких торговцев и мещан, но раскрыла сущность выпренного «петуха» Вергана. «Ох, была бы я начальником волости. Наш-то глуп. Глуп как пробка. Бородавкой на носу я больше увижу, чем он через свое стеклышко. Уж поверьте мне!».

В образе Вергана Гауптман выразил свой гнев по отношению к юнкерско-прусской Германии, к ее безмозглым представителям власти. Верган с идиотской напыщенностью вершит суд над людьми. Сцены допроса в волостном правлении относятся к лучшим сатирическим страницам пьесы. Автор отказывается от гиперболизации, но эти сцены не только смешны, но и полны едкого сарказма. Верган — чванный юнкер, убежденный в своей непогрешимости, он выслеживает как ищейка политических преступников среди ни в чем неповинных людей. Этот чинуша груб с подчиненными, высокомерен с посетителями, невероятно тупо ведет допросы, он — типичный националист, наподобие доктора Геслинга из романа Генриха Манна «Верноподданный». Верган не может раскрыть кражу Вольф, но зато считает скромного ученого Флейшера — «чрезвычайно опасным элементом».

Гауптман поднял в пьесе частный случай до типического обобщения, продемонстрировав «общественную справедливость»

своего времени, обличая государственную систему Германии. Смысл пьесы заключается именно в этом.

Характерно, что драматург не противопоставил негативным образам и положениям позитивного начала. Единственный положительный персонаж «Бобровой шубы» — приват-доцент Флейшер — автору не удался. Он бледен, невыразителен, лишен индивидуальности.

С большим мастерством автор использует в пьесе различные народные диалекты: фрау Вольф говорит на силезском наречии, Крюгер — на саксонском, Верган — на берлинском, другие персонажи — на нижненемецком.

Первая постановка «Бобровой шубы» в Немецком театре в Берлине была осуществлена в 1893 году и не пользовалась успехом. Только через несколько лет, после единодушного признания спектакля в Вене, пьеса прочно вошла в репертуар театров Германии. Гауптман настолько сжился с образами фрау Вольф и Вергана, что в 1901 году снова вернулся к своим «героям», создав в виде продолжения «Бобровой шубы» «трагикомедию» «Красный петух». Однако эта пьеса — только слабый перепев «Бобровой шубы», она растянута и лишена сатирического блеска раннего произведения Гауптмана.

Следующая страница творчества Гауптмана — «Вознесение Ганнеле» — намечает частичный отход писателя от реализма, отход, который произошел в том же 1893 году, когда была создана комедия «Бобровая шуба». С этого года в драматургии Гауптмана появляются резкие колебания и метания, которые сопутствуют, как уже сказано, всему его дальнейшему творческому пути.

Пьеса «Вознесение Ганнеле» (1893) названа автором «грёзой-поэмой». В ней сочетаются элементы реализма с религиозной мистикой. В пьесе изображен лихорадочный предсмертный бред несчастной девочки Ганнеле Маттерн. Леймотив этой сказки — отрешенность от жизни, стремление в потусторонний мир.

В пьесу включены отдельные сказочные элементы, почерпнутые из немецкого фольклора. Так, например, туфельки, в которые наряжают умирающую Ганнеле, напоминают туфельки Золушки; и так же как у Золушки, у Ганнеле оказалась самая маленькая ножка, только ей одной впору эти туфельки. Хрустальный гробик Ганнеле тоже встречался в сокровищнице немецких сказок. Тема пьесы была почерпнута Гауптманом из силезских народных религиозных игр, которые с детства были знакомы писателю.

Начало пьесы вполне реальное. Автор создает мрачную картину приюта бедняков — при огарке сальной свечи собрались в жалкой лачуге оборванные нищие. А за окном бушует

свирепая вьюга... Вдруг раскрывается низкая дверь, появляется молодой учитель Готтвальд, неся на руках Ганнеле, завернутую в лохмотья. Золотые кудри девушки развеваются, покрывая ее, словно плащ. Ганнеле не выдержала издевательств и побоев пьяницы-отчима, бросилась ночью в пруд, а учитель, услышав ее крики, вытащил ее из ледяной воды.

В первой сцене автору удалось создать впечатляющую жизненную картину — бедняки, ссорившиеся до прихода Готтвальда из-за каждого куска, теперь готовы поделиться последним, чтобы поддержать несчастного ребенка. Гауптман не отступил в этой сцене от свойственного ему острого бытописательства — перед нами возникает правдивая сцена человеческих страданий. Но по ходу действия атмосфера мистики нагнетается: перед Ганнеле в бреду встают видение за видением: фосфорический свет сопутствует теням зловещего отчима, умершей матери и светлых ангелов. Черный ангел смерти, наконец, прекращает страдания Ганнеле, она умирает, а учитель Готтвальд, превратившись в некий прообраз Христа, поет вместе с ангелами девушке Ганнеле похоронный хорал.

«Вознесение Ганнеле» написано высокопоэтическим языком. Автор обнаружил незаурядную одаренность поэта. Но, как справедливо заметил Ф. Меринг, «нам никогда еще не приходилось видеть столь неудачного применения большого таланта». Уход в мистику и религиозность уничтожает объективное значение пьесы о трагической судьбе очаровательной девушки из народа, отдельные социальные элементы тонут в бредовых видениях и религиозных песнопениях.

После «Вознесения Ганнеле» драматург взялся за новую задачу — создание национальной патриотической драмы «Флориан Гейер». Поводом к написанию этой героической пьесы было издание в Германии в 1894 году закона о наказании антиправительственных действий, закона, типичного для растущей германской империалистической системы. Гауптман, находившийся в оппозиции к реакционному духу правительства Германии, решил напомнить своим согражданам о замечательной странице исторического прошлого — первой немецкой революции 1525 года.

В конце века во многих театрах Германии шли главным образом ура-патриотические, шовинистические пьесы Эрнста фон Вильденбруха и других второстепенных драматургов. Гауптман противопоставил им произведение о неуязвимой мощи и величии борющегося германского народа. Однако автору удалось выполнить свои намерения только частично.

Как и во время подготовки «Ткачей», Гауптман обратился к изучению исторических материалов, ознакомился с трудом

Вильгельма Циммермана «Всеобщая история великой крестьянской войны» (на который ссылался Ф. Энгельс). Кроме того, он специально ездил в места, где разыгрывались исторические битвы. Но характерно, что драматург не использовал классической работы Ф. Энгельса «Крестьянская война в Германии», которая впервые была издана в 1850 году, а затем переиздана в 1870 и 1875 годах.

Изображение великой крестьянской войны XVI века Гауптман свел к показу трагической судьбы одного героя — рыцаря Флориана Гейера, возглавившего восставших крестьян.

Вольно или невольно, Гауптман совершил ошибку, которая была присуща Лассалю в исторической драме «Франц фон Зиккинген». Основа действия была связана с индивидуальной судьбой героя, в то время как народное движение служило лишь пассивным фоном. Крестьянская масса была показана Гауптманом отдельными образами неудачников или порочных типов. Подлинно народный дух как положительная сила пропал. Слова К. Маркса в переписке с Ф. Лассалем могут быть полностью применены и к драме Гауптмана. «Не надо было допускать, чтобы весь интерес сосредоточивался... на *дворянских* представителях революции... а наоборот, весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян... и революционных элементов городов»¹.

Образ Флориана Гейера нельзя назвать удачей автора. Как верно отметил Ф. Меринг, «все попытки Гауптмана создать героя кончались неудачей». Является ли Флориан Гейер представителем революционной народной воли? Несомненно — нет. Цели, которые в пьесе ставит перед собой этот рыцарь, не соответствуют исторической правде крестьянской войны в Германии. Вот что говорит Флориан Гейер: «Тайный император ожил. Барбаросса восстал и придет к нам в полной мощи. Он соединит бедняка с дочерью богача, он изгонит попов и монахов, уничтожит неправое право и установит правое».

Недостатки драмы «Флориан Гейер» связаны также с ее построением. В пьесе — шесть актов и семьдесят шесть персонажей. Действие развивается медленно, оно не сконцентрировано вокруг главных событий, а распадается на отдельные мелкие эпизоды. Большинство образов охарактеризовано эскизно. Над всеми персонажами возвышается одинокая фигура рыцаря Флориана.

Пьеса была впервые поставлена в Немецком театре 5 января 1896 года, однако успеха не имела. Гауптман долго не мог смириться с этой неудачей, тем более что и в дальнейшие годы драма не удержалась в репертуаре театров. Не понимая причин

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 484.

своего неуспеха, автор горестно восклицал: «Национальные чувства немцев похожи на разбитый колокол. Я стучал по нему молотком, но он не зазвучал!»

К образу колокола Гауптман обратился не случайно; в ту пору он уже работал над созданием своей знаменитой драматической сказки «Потонувший колокол» (1896).

В пьесе полностью раскрылась многообразная одаренность автора. Сказку «Потонувший колокол» можно назвать гимном природе, песней, славословящей горы Тюрингии, их темные обрывы и величественные ели, цветущие долины с прозрачными озерами, ясные горящие закаты и таинственные лунные ночи. И вся эта чарующая природа населена сказочными существами. Перед нами эльфы и лесные духи, фавн, колодезный дед Никкельман, старуха ворожея Виттихен и, наконец, чудесная девушка Раутенделейн с золотыми волосами — образ, который до сих пор любим немецким читателем.

Сюжет «Потонувшего колокола» создан творческой фантазией Гауптмана, правда, автор при этом широко использовал образность немецких сказок. Вспомним, что поэтический талант Гауптмана уже проявился в «Вознесении Ганнеле», однако в «Потонувшем колоколе» автор отказался от мистико-религиозных мотивов. Он создал драму, полную дыхания жизни и глубокого осмысления действительности. «Потонувший колокол» направлен против филистерства и узости мещан, пытающихся закабалить свободное творчество. Гауптман вернулся к своей сокровенной теме, поднятой впервые в «Одиноких».

В свое время была выдвинута ложная теория о ницшеанских корнях пьесы, о том, что в образе Генриха Гауптман будто бы воплотил сверхчеловека¹. С этим нельзя согласиться. Генрих бежит в горы от филистеров и мертвящего воздействия будней, в нем нет ничего сверхчеловеческого, он любит и страдает, как простой человек. Генрих терпит крушение именно потому, что оказался слабым и не сумел до конца бороться со своими врагами в долине.

В начале пьесы Генрих — всеми уважаемый литейщик, добropорядочный муж и отец семейства, послушный исполнитель воли мещанства, воплощенной в лице пастора, учителя и цирюльника. Однажды он отлил колокол, чтобы воздвигнуть его в храме, построенном высоко в горах — во славу церкви! Но колокол сорвался в бездну и погрузился в глубокое озеро. Здесь символически изображено крушение иллюзий. Вместе с колоколом срывается и Генрих; израненный, он лежит у обрыва горы, и над ним склоняется лесная эльфа Раутенделейн.

¹ См., например, работу А. Родэ «Гауптман и Ницше», М., 1902.

Встреча с этой девушкой раскрывает Генриху новый смысл жизни, до сих пор недоступный ему. Давно уже он тяготился своей судьбой:

— Чужой я дома, там — внизу, — говорит он Раутенделейн. Настоящее счастье он обрел только с ней, в слиянии с природой. И Генрих следует за Раутенделейн в горы.

Я никогда
Не чувствовал себя таким счастливым,
Не знал такой гармонии в себе.

Полный сил, Генрих берется за создание нового колокола, который должен увенчать здание на вершине горы во славу природы и человека, а не церкви.

Но, увы, счастье Генриха недолговечно. Гномы и лесные духи возненавидели пришельца, а пастор, учитель и цирюльник пытаются силой вернуть его в долину. Жена Генриха Магда, доведенная им до отчаяния, бросается в озеро и погибает. Потонувший колокол зазвучал из глубины вод от прикосновения ее мертвой руки. Этот звон напомнил Генриху о былом, вырвал его из счастливого сна. Когда, наконец, пастор направляет к Генриху его детей, которые приносят ему кувшин, наполненный слезами матери, он не выдерживает воспоминаний о прошлом и бежит от своего блаженства вниз, к своим врагам, в темноту.

Но внизу, в мире мещан, его ждут только разочарования. Несчастный, больной, он устремляется снова в горы, делает последнюю попытку вернуться к вольной жизни, к свободе, к Раутенделейн. Но она уже не принадлежит ему. Все прошло, счастье умерло. С прощальным поцелуем лесной девы жизнь этого мечтателя гаснет.

В образе Генриха автор воплотил идею о свободном творчестве художника, не скованного условностями церковной догматики, о творчестве, которое может обрести гармонию только в непосредственной близости к природе.

Судьба Генриха кончается трагически, он не нашел в себе сил до конца идти своими дорогами и вместе с тем был таким же безжалостным к жене и детям, как Бранд. Вечно ищущий, терзаемый противоречиями, он символически воплотил в себе метания самого Гауптмана.

Злые силы, противостоящие Генриху, — это прежде всего пастор и его приближенные. Пастор — фанатик, ненавидящий проявление любой свободной мысли, типичный ханжа и лицемер. Он успокаивает жену тяжело больного Генриха словами:

У вас еще осталось утешенье —
Супруг ваш к вечной радости уйдет.

После бегства Генриха из долины пастор появляется в горах, чтобы спасти его от «греха» и вернуть к праведной жизни. Но с ужасом узнает он от литейщика, что новый колокол, отлитый им, предназначается не для церкви, а для храма природы.

Более чудовищного дела
Не выдумал язычник никогда!

Слова пастора, обращенные к Генриху, полны угроз. Гауптман не жалеет красок для отрицательного изображения этого служителя церкви. Именно в нем сосредоточено зло, от которого Генрих устремляется в горы.

В противопоставлении двух миров, двух мироощущений заключена идея «Потонувшего колокола», высказанная автором аллегорически в сказочных образах и видениях.

В осуждении мира филистерства, с одной стороны, и прославлении свободной жизни среди природы — с другой, раскрывается смысл пьесы. Если бегство от реальности уводило писателя порой в сторону от правды жизни, то «Потонувший колокол» был счастливым исключением. Здесь уход в мир фантастики сочетался с осуждением мелкого и корыстолюбивого мирка, который служит лишь ограниченности мечтан.

Вторая действенная линия пьесы — изображение фантастического мира лесных духов, среди них прежде всего — эльфы Раутенделейн.

Раутенделейн не только символ и видение. Она — живое воплощение женственности, вполне реальный образ девушки, со многими вполне «земными» чертами характера. Она говорит о себе Генриху:

Пусть я хитра, упряма, своевольна,
Ленива, непослушна, все, что хочешь, —
Твои желанья я всегда исполню.

Когда Генрих покидает ее, Раутенделейн, утратившая веру в счастье, совсем «по-земному» уступает преследованиям старого безобразного водяного Никкельмана и спускается к нему в колодец, чтобы отныне жить среди водорослей и тины. В счастливые дни любви эта лесная эльфа изображена обыкновенной женщиной; она наряжается в чудесные ткани и драгоценности, чтобы еще больше понравиться Генриху. А как встревожена Раутенделейн, проявляя подлинно женскую заботливость, когда Генриха преследуют кошмарные сны и он мечется в предчувствии недоброго!

В описаниях природы, образах Раутенделейн и Генриха имеются отдельные пантеистические мотивы:

Я солнечный подкидыш,
Захотевший найти свой дом, беспомощный и жалкий,
Тоскую я о матери своей,
И на меня смотря в сияньи ярком,
Она раскрыла нежные объятия,—

говорит Генрих. Однако пантеизм не приобретает здесь абстрактного характера, восприятие природы остается вполне реальным.

Особого внимания заслуживает язык пьесы, его тонкая образность, метафоричность, порой символическое звучание.

Наиболее поэтична речь Раутенделейн. Она говорит о красотах леса и гор, цветов, насекомых и зверей.

В русской драматургии «Снегурочка» А. Н. Островского навеяна непосредственным восприятием природы. В драматургии Германии произведением, одухотворенным природой, является драматическая сказка «Потонувший колокол».

Следующее после «Потонувшего колокола» значительное произведение Гауптмана — «Возчик Геншель» (1898). Пьеса, посвященная народной жизни, появилась после двухлетних исканий автора (уход в средневековье в драмах «Эльга», 1896, и «Бедный Генрих», 1897). В статье, посвященной Гауптману, Томас Манн писал, что «Возчик Геншель» — аттическая трагедия в грубом облачении простонародно-реалистической современной действительности».

Гауптман обратился к близкой ему среде жителей Силезии. Все сцены драмы полны достоверности, обстановка передает характерные черты быта небольшого поселка, а действующие лица — ярко выраженные народные типы. События разворачиваются в переходное время 1860-х годов, когда в Германии старые патриархальные общественные отношения начали уступать место крупному капиталу, проникшему и в скромный уголок Силезии. В пьесе мы видим, как постепенно жизнь простых людей, их психология и взаимоотношения меняются. Железная дорога оттеснила извозный промысел. Возчик Геншель, работающий в провинциальной гостинице, стал лишним, его профессия, а также и моральные понятия о чести и семье устарели. В этом и состоит идея пьесы.

Драматический конфликт разыгрывается вокруг отношений Геншеля и его второй жены Ганны Шель. Образ властолюбивой, страстной, морально нечистоплотной женщины, которая вторгается в жизнь вдовца и приводит его, в конце концов, к гибели, не впервые появлялся в ту пору в западноевропейской литературе. Но конфликт между Ганной и Геншелем выходит за рамки

личной драмы. Образ Ганны отражает частицу тех общественных сил, которые опрокидывают старые понятия о нравственности и праве. Для нее не существует человеческих отношений. Ганну не интересуют ни муж, ни отец, ни собственный ребенок. Она действует цинично, во имя неприкрытой корысти. Геншель, наоборот, живет по старинке, любит свой скромный труд. Он жаждет покоя и мира, доверчив и наивен, не знает цены деньгам, охотно одалживает Зибенгаару, хозяину гостиницы, крупную сумму, не умеет соблюдать свою выгоду и считать гроши, подобно его второй жене Ганне.

Развитие сюжетной линии зависит от внутренней эволюции образов. «Возчик Геншель» — психологическая драма, в которой действие построено на столкновении человеческих характеров. Внешние события: смерть первой жены Геншеля, бракосочетание с Ганной, смерть дочери Геншеля Густли — конкретно не показаны в пьесе, они происходят между актами.

В начале драмы Геншель — несколько самодовольный мещанин, спокойно существующий изо дня в день, готов завести интрижку с жизнерадостной служанкой Ганной. Женитьба на ней словно вдохнула в него новую силу, он помолодел и окреп. Но постепенно разочарования и постижение истинного отношения Ганны к нему превращают Геншеля в нетерпимого, жестокого старика, возненавидевшего мир. С каждым днем он все более явно ощущает свое одиночество и в конце концов кончает самоубийством.

Как и в предыдущих пьесах, Гауптман в «Возчике Геншеле» проявил высокое литературное мастерство. Пьеса написана на силезском диалекте. Каждое действующее лицо говорит на языке, присущем только ему. Так, например, говор Ганны решителен и резок, в то время как Геншель рассуждает спокойно и размеренно.

Гауптман мастерски использовал все выразительные средства для показа трагедии простого человека, не сумевшего бороться со злом. Эта трагедия может быть понята и в более широком, социальном плане — как смена патриархальных общественных отношений типично буржуазным деичеством.

Драма «Возчик Геншель» была в пору своего появления горячо принята читателями и зрителями. В год выхода пьесы в свет Венская Академия присудила Гауптману премию имени Грильпарцера. Сценическая судьба драмы богата: «Возчик Геншель» до сих пор — одна из наиболее репертуарных пьес немецкой драматургии.

Через год Гауптман снова обратился к своей заветной теме — к жизни талантливого художника, затравленного недоброжелательством, назиданиями и издевками бюргерского мира.

В пьесе «Михаэль Крамер» молодой художник Арнольд противопоставлен отцу, Михаэлю Крамеру, тоже художнику, но принадлежащему к старой, академической школе. Непонятый в семье, он замыкается в самом себе, становится нетерпимым, жестким.

Вернувшись из Мюнхена, где высоко ценили его творчество, Арнольд не находит в родной семье покоя. Его назойливо опекают, пытаются перевоспитать на свой лад, все его нутро бурно противится этому: «Я сыт вашими нравоучениями, вы слишком долго мной помикались», — говорит он матери. А отец, старый Михаэль Крамер, прав в своем требовании упорного труда, но он деспотичен и резок. Во время бурного объяснения отец предвещает сыну гибель и безжалостно кричит: «Ступай! Мне противно! Ты мне противен!»

Снова возникает в пьесе тема одиночества. Арнольд прячет свою душевную ранимость под маской цинизма, грубости. Отец, страстно любя сына, не умеет вызвать в нем доверие, стать его другом. Над людьми «висит проклятая разрозненность» — результат эгоистического индивидуализма мещан. Одинок и художник Лахман, которого засосала тина мещанского быта. Отгорожен от жизни и большой художник Михаэль Крамер. Он великолепно понимает талант сына, но, исходя из общепринятой морали, требует от Арнольда подчинения, против чего последний резко восстает.

Неудачно сложилась и личная жизнь Арнольда. Себе на беду он влюбился в легкомысленную Лизу Бенш, дочь трактирщика, которая смеется над ним. Но не только она смеется, над Арнольдом издевается злобная свора местных буржуа-обывателей.

Нервы Арнольда не выдерживают травли — он кончает с собой.

Снова и в этой пьесе Гауптман затрагивает трагическую тему несовместимости подлинного таланта с миром духовной нищеты обывателей.

В своих произведениях Гауптман неоднократно опирался на высокие классические образцы. Уже говорилось об его увлеченности русской литературой, в частности, произведениями Л. Н. Толстого. Наиболее полно толстовские мотивы сказались в драме «Роза Бернд» (1903). Детоубийству — основе внешней сюжетной линии «Власти тьмы» — посвящена и «Роза Бернд». Кроме того, здесь тоже появляется тема всепрощения и раскаяния. Эпиграф «Власти тьмы»: «Коготок увяз — всей птичке пропасть» — может быть отнесен и к драме «Роза Бернд». Между тем нельзя назвать эту пьесу прямым подражанием, расстановка и взаимоотношения действующих лиц у Гауптмана вполне самостоятельные. Если Анисья во «Власти тьмы» не вызывает,

в конечном счете, сочувствия, то Роза Бернд, наоборот, представлена автором, как жертва окружающих ее условий быта.

Однако следует заметить, что Толстой, изобразив «тьму» в русской пореформенной деревне, глубоко раскрыл социальные условия проникновения капитализма в глухие уголки России. Этих мотивов в пьесе Гауптмана нет. «Роза Бернд» значительно уступает в этом отношении произведению Толстого. В пьесе Гауптмана акцентирован мотив сочувствия несчастным, а социальная линия затусшевана.

Как и Толстой, немецкий драматург почерпнул сюжет из материалов судебного процесса. В апреле 1903 года он, как присяжный, принимал участие в суде над кельнершей Гедвигой Р., обвинявшейся в детоубийстве. Выступление Гауптмана способствовало ее оправданию. Таким образом, и эта пьеса построена на жизненном наблюдении.

Трагический конфликт обусловлен атмосферой недоброжелательства, сплетен и злобы в силезском селении. Честная, умная, трудолюбивая девушка Роза становится жертвой домогательств. «Мужчины преследовали меня,— восклицает она.— Я пряталась, я так боялась! Но ничего не помогло. Одна петля затягивала меня за другой, я не смогла прийти в себя».

По настоянию отца, самодура и ханжи, старика Бернда, Роза должна обвенчаться с немощным Кейлем, который сумел сколотить себе деньжонки и построить новый дом. Но она не любит его, сердце ее принадлежит хуторянину Фламму, хотя он женат: его больная жена уже десять лет прикована к постели.

За тайными отношениями Розы и Фламма следит местный сердцеед — механик Штрекман. Он запугивает Розу разглашением ее связи, заманивает ее к себе. В тот момент, когда она на коленях умоляет его молчать, он грубо овладевает ею. Как злой гений, Штрекман не знает удержу. Он издевается над Кейлем — женихом Розы, делает отцу и односельчанам грязные намеки, опутывает Розу сетью сплетен. Девушка задыхается в атмосфере недоброжелательства и угроз. Когда возникает судебное дело между ее отцом и Штрекманом, изувечившим Кейля, девушка, уже не владеет собой. Ее положение усугубляется тем, что она скоро ждет ребенка от Фламма. Но Фламму, узнав о ее связи с Штрекманом, также отворачивается от нее. Роза остается совсем одна. Всепрощающий жених Кейль не может быть ей поддержкой. Доведенная до последней степени отчаяния, она идет на преступление: своими руками душил только что родившегося ребенка. Когда к Розе приходит жандарм, чтобы вручить ей как свидетельнице повестку в суд по делу отца, она не выдерживает тяжести своего нравственного падения и добровольно сознается в детоубийстве. На этом пьеса

кончается. Драматург как бы обрывает действие, ибо основа пьесы — показ постепенного, все более глубокого падения объективно честной и добропорядочной девушки, ставшей жертвой мещанской злобы окружающих ее людей.

Гауптман превосходно знает немецкую деревню. Поэтому образы пьесы привлекают мастерством характеристик. И Штрекман — нахальный, самодовольный интриган, и Фламм, который по-своему любит Розу, но, как истый мещанин, предает ее, узнав о ее падении, и старый Бернд, и переплетчик Кейль — богобоязненные ханжи, хранители патриархальности, — все эти фигуры весьма типические носители косности «темного царства». Наиболее интересен Кейль — воплощенное непротivление злу, всепрощающая добродетель. Автор двойственно относится к нему. С одной стороны, Кейль вызывает ироническую улыбку: хилый, болезненный, он — полная противоположность здоровому, жизнерадостному Фламму; с другой — он многотерпелив по отношению к Розе, и это всепрощение Кейля предстает в пьесе в виде положительного начала. Несомненно, здесь проскальзывают толстовские мотивы христианского всепрощения. Кейль готов даже Штрекману простить увечье, нанесенное ему.

Особого внимания заслуживают лаконичность и сила диалогов. Многие сцены пьесы напоминают острое состязание, в котором партнеры рязят друг друга словами.

Нельзя вместе с тем отрицать, что в обрисовке деревенского быта, а также в выдвижении эротической темы на первый план имеются отдельные натуралистические элементы. Но углубленное, психологически мотивированное отображение трагедии Розы Бернд перерастает рамки натурализма. Большая человеческая тема, проникнутая идеями гуманизма и сострадания, подлинная народность среды делают пьесу «Роза Бернд» одним из лучших произведений Гауптмана.

Драмами «Возчик Геншель» и «Роза Бернд» Гауптман закрепил свои позиции драматурга-реалиста.

Однако, как уже говорилось, путь Гауптмана был извилистым и сложным. Разочарования, неудовлетворенность жизнью, бесперспективность исканий уводили драматурга порой в надуманный мир видений и фантазмагорий.

После «Розы Бернд» Гауптман в течение трех лет не писал пьес, а в 1906 году появилось одно из его наиболее противоречивых произведений «А Пиппа танцует». Героиня — девушка Пиппа, воплощение женственности, как и Раутенделейн в «Потонувшем колоколе». Но если в последней пьесе мы находим идею противопоставления двух миров, то «А Пиппа танцует» представляет собой калейдоскоп полуреальных картин, близких декадентскому искусству.

Вслед за пьесой «А Пиппа танцует» Гауптман создал три неоромантические драмы на средневековые темы: «Дева из Бишофсберга» (1907), «Заложник Карла» (1908) и «Гризельда» (1909). Только в 1911 году драматург в пьесе «Крысы» снова вернулся к реальным проблемам современной Германии.

В беседе со своим биографом К. Ф. Белом, состоявшейся 18 июня 1943 года, Гауптман говорил, что «в Германии нет ни Бальзака, ни Диккенса, что в немецкой литературе не существует ни одного произведения, в котором жизнь города была бы отражена, как у Диккенса в «Лондонских рассказах». Я однажды пытался создать нечто подобное в «Крысах».

Немецкий литературовед профессор Ганс Майер следующим образом охарактеризовал эту драму: «В подзаголовке драматург назвал пьесу «Крысы» берлинской трагикомедией. Здесь, как и в «Ткачах», в сущности отсутствует так называемый «герой». Правда, в пьесе выделяется нелепая трагическая борьба фрау Ион. Но и она — не центральная фигура драмы. Основа пьесы — взаимоотношения людей, живущих в смрадных дворах и в бельэтаже, их столкновения, дружба и вражда».

Идейное содержание раскрывается в пьесе в словах шлифовщика Иона: «Слышите, как все тут трещит, как штукатурка сыплется за обоями! Все тут гнилое! Все из гнилого дерева! Все подрыто, изъедено всякой нечистью, крысами, мышами. Все качается, все каждую минуту может провалиться в подвал!»

В «Крысах» Гауптман изобразил картину жизни берлинских трущоб в период роста германского империализма, когда разрыв между богатством и бедностью становился все более вопиющим, когда преступность шла рука об руку с все возрастающей нищетой.

Само обозначение жанра «трагикомедия» говорит о противоположных действенных линиях. Трагична судьба фрау Ион и девушки Паулины Пиперкарка; в комедийном плане передана история директора театра Гассенрейтера, его почтенной супруги и легкомысленной дочки Вальбурги. В пьесе возникают два основных и несколько побочных конфликтов. Первый, наиболее существенный, происходит в бездетной семье шлифовщика Иона и его жены, которые мечтают о ребенке. Во время длительного отъезда мужа фрау Ион берет на воспитание внебрачного младенца девушки Пиперкарка и убеждает мужа, что ребенок — ее собственный сын. Но у Паулины Пиперкарка, которая добровольно отдала фрау Ион младенца, просыпаются материнские чувства, она требует его возвращения. Фрау Ион отказывается отдать мальчика. В связи с двойной регистрацией ребенка ложь раскрывается. Положение усугубляется тем, что уголовный преступник Бруно, брат фрау Ион, устраняет по ее просьбе

Пиперкарку с дороги, варварски убивая девушку. Вокруг фрау Ион затянулась петля. Когда муж узнает правду и грозит отнять у нее младенца, она не выдерживает и кончает с собой. Таков драматический конфликт пьесы.

В мании материнства, которой охвачена фрау Ион, есть нечто болезненное, напоминающее о натуралистических пристрастиях Гауптмана. Но мастерство создания поразительно живых, динамичных, типических характеров делает эту пьесу одним из шедевров драматурга. Смело мешая трагическое и смешное, Гауптман создает пеструю картину жизни, в которой все пронизано ложью. Ложь — то прикрытая сентиментальной идиллией, то способствующая пробуждению темных инстинктов и ведущая к преступлению — составляет фундамент общественных отношений, изображенных в пьесе.

Наиболее интересный образ пьесы — фрау Ион. В известной мере она перекликается с фрау Вольф из комедии «Бровная шуба». Так же как и ее предшественница, она готова пойти на любое преступление ради семейного благополучия; она энергична, жизнерадостна, находчива и смела. Чувством материнства, движущим всеми поступками фрау Ион, тоской по счастливой семейной жизни Гауптман пытается объяснить ее аморальные поступки.

Менее разработан образ шлифовщика Иона; он трудится там, где может заработать побольше, и строго придерживается законности и мещанских взглядов. Резкими штрихами очерчен безобразный уголовник Бруно — воплощение деклассированных элементов столицы. По-своему ярка и выразительна горничная Пиперкарка, разбитная, кокетливая девушка, гибнущая под колесами безжалостного механизма городской жизни.

Миру бедности и убожества противостоит директор Гассенрейтер. Он полон сил, беспечен, пользуется всеми ему доступными благами жизни, преклоняется перед бисмарковской Германией и ее властителями. Эта фигура написана в острокомедийном плане, почти на грани гротеска. Но через Гассенрейтера и его учеников Гауптман поднимает еще одну важную тему. В написанной с блестящим юмором сцене урока актерского мастерства сталкиваются два взгляда на театр. Директор требует выпренности, пафоса, а студент Эрик Шпитта стоит за новое искусство, показывающее, что простые люди «могут быть такими же объектами трагедии, как Макбет и король Лир». Однако конфликт между Гассенрейтером и Эриком, к тому же, к возмущению директора, влюбленным в его дочь, не достигает остроты. Все улаживается. В семействе Гассенрейтера ложь прикрывается бюргерской респектабельностью. До сатирического звучания Гауптман эту линию пьесы не довел.

В образе отца Шпитта, провинциального пастора, Гауптман создал портрет лицемера, мнимая святость которого сочетается с человеческой бессердечностью. Проповедуя высокую мораль с церковной кафедры, он одновременно предстает черствым и бессердечным по отношению к собственной дочери, гибнущей по его вине. Не менее жесток он также с сыном Эриком, от которого отказывается, узнав о его планах стать актером.

Трагикомедия «Крысы» напоминает в известной степени рисунки немецких графиков — Кете Кольвиц и Генриха Цилле, современников Гауптмана. На их гравюрах тоже можно увидеть неприкрашенные картины быта городских низов.

После создания «Крыс» в творческой жизни Гауптмана снова наступил кризис

Пьесу «Бегство Габриэля Шиллингса» (1912) драматург посвятил теме художника, утратившего веру в искусство. Драма проникнута беспросветным отчаянием и пессимизмом. В пьесе разворачивается «двойная жизнь» — реальные события, и звучание «внутренних потусторонних голосов», в которые заложена трагическая коллизия. Болезненность и надлом этой пьесы вносят в нее декадентские черты.

Уже в первые годы XX века драматургия Гауптмана завоевывает мировое признание. В 1912 году он получает Нобелевскую премию. Но кайзер Вильгельм продолжает считать его «опасным отравителем немецкого народного духа». Несмотря на огромный зрительский успех, официальные круги Германии не принимают крупнейшего немецкого драматурга.

Когда начинается война 1914 года, Гауптман ненадолго подпадает под влияние милитаристской пропаганды. Но шовинистический угар быстро развеивается.

О мрачных настроениях Гауптмана в годы войны дает представление его трагедия «Магнус Гарбе». Написанная в 1914—1915 годах, она потрясает страшной силой предвидения. Трагический эпизод «охоты за ведьмами» в имперском вольном городе XVI века, картины дикого фанатизма и преступлений «священного папского трибунала», кровью, пытками и кострами истребляющего дух вольности, пророчески рисуют Германию недалекого будущего. Опубликованная впервые в 1942 году, эта пьеса воспринимается и сейчас как страстное и гневное антифашистское выступление.

Среди пьес 20—30-х годов наиболее интересны драмы, изображающие послевоенную действительность Германии. К ним относится драма «Доротей Ангерман», написанная в 1926 году. Рисуя страшную судьбу дочери тюремного священника Ангермана, драматург достигает огромной обличительной силы. История

Доротей Ангерман — это история преступлений, совершаемых окружающими ее людьми. Став жертвой насилия, Доротей, вопреки своей воле, по настоянию отца выходит замуж за негодяя и авантюриста Марио Меллионека. С точки зрения буржуазной морали это называется «вернуть девушке честь», «загладить грех». Но на деле отец, боясь, чтобы «позор» дочери не помешал его пастырской карьере, толкает ее на дно. Марио увозит жену в Америку и там, промотав приданое, заставляет ее проституцией добывать деньги. Связавшись с бандитской компанией, он делает Доротейу приманкой для своих жертв. «Блажен, кто не знает бездонной трясины, над которой буржуазный мир разлился, словно радужная лужа. А вот я погрузилась... в эту зловонную жижу, в это содомское гноище...» — в отчаянии говорит Доротей.

Доротейу мог бы спасти любящий ее и любимый ею честный, благородный ученый-германист Герберт Пфаншмидт. Но и он заражен чисто буржуазными добродетелями — прежде чем жениться, он хочет сделать карьеру, чтобы обеспечить жене достойный «жизненный уровень». Он сам признается позднее в своей косвенной вине: то, что произошло с Доротеей, результат его «бесхарактерного и вялого поведения».

В гибели Доротей виновен прежде всего отец. С беспощадной суровостью Гауптман клеймит служителя церкви, этого фарисея в сутане, для которого добродетель и человечность существуют только в показных проповедях на кафедре. Несчастную, больную Доротейу Ангерман он не только предлагает отправить в приют для бедных, но и клеветает на нее, утверждая, что она вышла замуж за проходимца Марио по своей воле, а не по его настоянию.

Критическая направленность драмы сказывается также в обрисовке Америки. Туда отправляется брат Герберта — делец Губерт — в поисках удачи и счастья. Но что обрел он в этой стране? Полунищенскую жизнь в сыром бараке, постоянные заботы о завтрашнем дне, крушение надежд и полный жизненный тупик. А что обрела Доротей? Гангстерская Америка засосала и уничтожила ее. Гауптман знал Америку не только по литературным источникам. Он ездил в эту страну. Отзвуки его личных впечатлений можно найти не только в пьесе «Доротей Ангерман», но и в автобиографическом романе «Книга страстей». Рассказав о трагедии женщины в буржуазном обществе, Гауптман создал одну из самых сильных своих социальных драм.

Последнее выдающееся реалистическое произведение Гауптмана, созданное в 1932 году, — «Перед заходом солнца». Писатель как бы прощался со своим творчеством, которое «уходило корнями в землю». Хотя Гауптман после этой пьесы и продолжал писать драматические произведения, но все они сюжетно были

далеки от современности, посвящены средневековым или античным темам.

В этой замечательной драме сконцентрировалось все лучшее, чего Гауптман достиг в литературе: критические мотивы получили здесь наиболее острое выражение, и поэтическое дарование Гауптмана выявилось в полной мере. Хотя пьеса написана прозой, она отличается своеобразной гауптмановской лирикой. Автор мастерски соединяет две линии действия — лирическую и социально-обличительную. Они тесно переплетаются между собой.

Гауптман как бы снова оглянулся на все свое творчество и извлек из него то, что было ему самым дорогим. Любимые создания писателя — пьеса «Одинокие» и драматическая сказка «Потонувший колокол» — проникнуты близкими Гауптману раздумьями. В «Перед заходом солнца» драматург снова воплотил в образе Матиаса Клаузена собственное неприятие окружающего мира. Клаузен нашел свою Раутенделейн — Инкен Петерс, которая преобразила его угасающую жизнь: «Мне так хорошо и свободно на душе, как не было еще никогда», — признается Матиас.

Бегство от обыденщины, от сковывающего гнета буржуазной морали приводит во всех названных пьесах к трагическому конфликту.

Лирическая линия пьесы создана 70-летним писателем с таким же юным сердцем, как юным было сердце Матиаса Клаузена. В упорядоченную, внешне благополучную, но внутренне опустошенную жизнь коммерции советника вторгается Инкен, как весенний луч. Все то, чему Матиас верил в течение многих лет, предстало перед ним в новом свете. Избалованному богатством и почетом старику простая девушка раскрыла глаза на мир.

Несмотря на то, что Матиас Клаузен — владелец крупного издательства, он не типичен для среды дельцов. Дома он окружил себя любимыми книгами, особенно Гёте, в журналах часто появлялись его статьи по философским и эстетическим вопросам. Постепенно, с годами, Клаузен выработал в себе жизненную философию, далекую от буржуазного миропонимания. После смерти жены он особенно ясно почувствовал одиночество среди чуждых ему по духу детей.

Да, Инкен вдохнула трепетную жизнь в его безрадостное существование. К решению соединиться с ней Матиас пришел после длительных колебаний: разве она может полюбить его, старика? Великолепна сцена любовного объяснения Матиаса, готового отказаться от запоздалого счастья; он уговаривает Инкен расстаться с ним, и, только убедившись в ее большом и чистом чувстве, Клаузен перерождается. Приехавший к нему

из Англии профессор Гейгер не узнает своего старого друга, так он помолодел.

Инкен Петерс не только женственна и нежна, она обладает внутренней силой и целеустремленностью не по годам. Когда Инкен в финале застаёт морально и физически разбитого Клаузена, она хочет влить в него силу жизни: «Я твой посох, твоя опора! На это ты рассчитывай, это ты должен твердо помнить».

Мастерство автора сказалось и в социально-обличительной линии. Гауптман показывает мир дельцов не со стороны, как в прежних пьесах, а со всей страстью сердца обвиняет, бросает буржуазии Германии прямой вызов. Родных Матиаса Гауптман характеризует с едкой сатирой. Нажива — единственный жизненный стимул этой компании деляг. Матиас Клаузен с горькой иронией определяет дух нового времени: «Раньше философы говорили о блаженстве и счастье, а теперь только о готовых товарах, полуфабрикатах и сырье...»

Писатель с острым сарказмом показывает немецкую буржуазию, которая всей своей деятельностью фактически подготовила наступление фашистского режима в Германии — «сброд, крутящийся в пляске смерти, беспощадно и бесконечно гонимый вихрем некоей машины».

Враждебный Клаузену лагерь возглавляет коммерсант Эрих Клямрот, которого секретарь Матиаса называет «настоящим ломовым извозчиком». Клямрот — вдохновитель отвратительных действий всей семьи. Перед нами предстают: сын Клаузена — профессор Вольфганг, первоначально якобы незаинтересованный в наследстве, дочь Оттилия, слепое оружие в руках своего мужа Клямрота, кривобокая ханжа Беттина — старшая дочь, впавшая в религиозный транс, и жена Вольфганга Клотильда — «зубастая дама», заполняющая свои дни злобными сплетнями и клеветой. Несколько в стороне от этой компании находится младший сын Клаузена — Эгмонт, который интересуется только автомобилями и спортом, но по существу добрый малый.

Когда вся семейка узнает о намерении Клаузена вторично жениться, да еще на ком! — на бедной «швейке» Инкен! — происходит бунт: куда уйдут деньги, что станет с предприятием, кому будут принадлежать семейные драгоценности? Меркантильные интересы играют решающую роль! Клямрот твердо решил — все средства должны остаться в семье! Пользуясь как делец влиянием в городе, Клямрот добивается постановления дуда об учреждении опеки над якобы утратившим здравый рассудок стариком. Этот удар в спину поручено провести советнику юстиции Ганефельду. Узнав об этом, Матиас не находит сил бороться, он впадает в состояние безразличия, вызванного полной внутренней опустошенностью. Мысли путаются — он близок

к безумию. «Я жажду... я жажду... заката!»— говорит он в доме фрау Петерс, куда бежал от своих детей в бурную дождливую ночь.

Но семейка не оставляет Матиаса в покое: нащупав его след, она мчится за ним, чтобы насильно упрятать старика в психиатрическую больницу. Поздно... Матиас понял, что все кончено,— «никому не дано воскресить мертвую душу». И он принимает решение последовать примеру своего любимого философа Марка Аврелия: добровольно уйти из жизни.

«Они получили то, чего хотели». Этими словами Гейгера заканчивается пьеса. В них заложен глубокий смысл. Автор говорит здесь не только о семье Клаузена, но и о той роли, которую сыграла буржуазия Германии в 1932 году,— в канун установления фашистского режима. Она получила то, чего хотела.

Пьеса «Перед заходом солнца»— не только психологическая, но и социальная драма. Неприглядное лицо представителей мира купли и продажи отображено автором с такой сокрушающей силой, какой Гауптман после «Ткачей» не проявил до этого ни в одном произведении.

Несмотря на то, что пьеса заканчивается трагически, это не накладывает на нее пессимистического отпечатка. Лирическая мелодия настолько светла и прозрачна, что продолжает звучать, несмотря на мрачный финал.

Зрелое мастерство Гауптмана достигло в пьесе «Перед заходом солнца» своей вершины.

В годы фашизма престарелый драматург жил в уединении в своей усадьбе и создал античную трилогию, как бы выражая ею свой протест против человеконенавистнического режима.

* * *

Гауптман был не только драматургом, он принимал непосредственное участие в жизни театров, им поставлено несколько спектаклей. В 1913 году под его руководством были осуществлены в Немецком театре в Берлине «Вильгельм Телль» Шиллера и «Разбитый кувшин» Клейста. Кроме того, Гауптман постоянно присутствовал на репетициях своих пьес в театре Свободная сцена, где он вместе с режиссурой разрабатывал постановочные приемы.

Последней самостоятельной режиссерской работой Гауптмана были «Крысы» (в Дармштадте в 1931 году).

Гауптман не внес в режиссуру Германии значительного вклада, не создал своей режиссерской школы. Но тем не менее обращение драматурга непосредственно к сценической деятельности свидетельствует о его подлинном знании законов театра.

Один из немецких критиков — Карл Цейс объяснял тяготение Гауптмана к режиссуре тем, что «драматург видит пластически, интерпретирует конкретно и никогда не бывает абстрактным».

В режиссуре Гауптман придерживался реалистических приемов. Знакомство писателя со спектаклями МХТ во время гастролей театра в Берлине в 1906 году сыграло в этом отношении значительную роль. Гауптман писал об игре актеров МХТ: «Простая, глубоко содержательная игра, без назойливой театральности. Немецкие актеры пытались меня убедить, что мои мечты о создании такого искусства в Германии неосуществимы, что театр следует своим специфическим особенностям, которые нельзя нарушать. Теперь, в годы своей литературной зрелости, я увидел то, о чем мечтал всю жизнь». Таким образом, не только в области драматургии, но и в театральном искусстве русская культура оказала на Гауптмана значительное влияние.

Творческая связь Гауптмана и МХТ была обоюдной. В ранние годы деятельности театра пьесы Гауптмана занимали значительное место в репертуаре. Первое знакомство с драматургией Гауптмана в России состоялось в 1896 году, когда К. С. Станиславским была поставлена в театре Солодовникова в Москве сказка «Ганнеле». Затем Станиславский в 1898 году осуществил «Потонувший колокол» в Обществе литературы и искусства. Спектакль впоследствии вошел в репертуар МХТ. Первым исполнителем Генриха был сам Станиславский, Раутенделейн играла М. Ф. Андреева.

В конце 1899 года в Московском Художественном театре шла пьеса «Одинокие». Спектакль удержался в течение нескольких сезонов, ибо был близок чеховской линии МХТ. Трактовка основных образов претерпела в МХТ с годами значительную эволюцию. Если в ранних спектаклях М. Ф. Андреева, играя Кете, превращала этот образ в основную положительную героиню, что не соответствовало намерениям автора, то в последующие годы театр приблизился к трактовке драматурга. С особой силой тема одиночества прозвучала в великолепном исполнении роли Йоганнеса Фокерата В. И. Качаловым и Анны Мар — О. Л. Книппер-Чеховой. Эти образы были выдвинуты на первый план.

Далее в МХТ шли «Возчик Геншель» и «Михаэль Крамер». Пьесы Гауптмана ставились также во многих других русских театрах. После Октябрьской революции началось триумфальное шествие драмы «Ткачи» по театрам нашей страны. Революционное содержание пьесы нашло горячий отклик не только в РСФСР, но и на Украине, а также в других национальных республиках СССР.

Известностью пользовались спектакли «Перед заходом солнца» (в 1938 году в Новом театре в Ленинграде в постановке Б. М. Сушкевича и в 1941 году в Государственном театре имени Евг. Вахтангова). Постановка долго удерживалась в репертуаре театра имени Вахтангова. Всем памятен замечательный образ Матиаса Клаузена, созданный М. Ф. Астанговым в послевоенные годы. Этот образ относится к лучшим достижениям советского актерского искусства.

* * *

Крепкие нити связывают творчество Гауптмана и с русской литературой.

Известно содружество М. Горького с немецким драматургом. Горький писал в 1912 году, что «Гауптман — писатель, глубоко чувствующий трагизм жизни. Но вместе с тем он не перестает проповедовать людям о вере в победу разума и красоты. Велика его заслуга перед человечеством. Ничто так не объединяет людей, как наука и искусство. Гауптман много сделал для единения людей. Его тонкий талант дал человечеству много хорошего, он обогатил дух и сердце людей завораживающей красотой».

Со своей стороны, Гауптман высоко ценил Горького и неизменно выражал свое преклонение перед ним. Когда царское правительство арестовало Горького в 1905 году, голос Гауптмана присоединился к тем, кто требовал немедленного освобождения русского писателя.

В 1921 году Горький обратился с призывом к Гауптману о содействии голодающим в Поволжье, и немецкий писатель откликнулся на это письмом: «Сохраним веру в грядущий свет. Может быть, он ближе, чем нам кажется. Возможно, что яркий луч вашего призыва будет способствовать творческой силе и человечности народов, росту гуманизма, который расцветет во славу России, во славу всего мира».

Когда в июне 1936 года до Гауптмана дошла весть о смерти Горького, он высказал полные глубокого волнения слова о выдающейся личности и большой человечности русского писателя.

Драматургия Гауптмана, развивавшаяся на протяжении почти шести десятилетий, — значительный вклад в литературу Германии. Об этом единодушно говорят ныне писатели и литературоведы Германской Демократической Республики. Нельзя назвать ни одного немецкого драматурга того времени, который занял бы равное по значению место рядом с Гауптманом. Писатель сумел наиболее полно выразить тревожный и противоречивый дух общественной жизни Германии в период формирования и утверждения империализма.

В заключение необходимо указать на характерную для творчества Гауптмана особенность: его глубокую национальную основу. Все, о чем этот крупный писатель говорил и писал, было так или иначе связано корнями с немецким народом, с его литературным прошлым или с его жизнью в настоящем.

Одно из последних высказываний Гауптмана обращено к немецкому народу после освобождения Германии от фашизма. 4 октября 1945 года он писал:

«Немецкий народ! Не существует минуты, чтобы я не думал о Германии, хотя у меня уже нет сил действовать, как в былые годы. Любой небольшой успех означает для меня днем и ночью, во сне и наяву — Германию. Я не знаю других мыслей, все для меня — в них. У меня твердая вера в возрождение Германии, от этого я не отступлю. Мне известно, что все передовые силы мира охвачены той же волей, и я надеюсь, что еще смогу принять участие в общем возрождении».

Гауптман заверил в 1946 году передовую общественность ГДР во главе с поэтом Иоганнесом Бехером, а также советское командование, посетившее немецкого писателя в Агнетендорфе, что по мере сил примет участие в восстановлении немецкой культуры. Весной 1946 года Гауптман должен был переехать в Берлин для непосредственного осуществления своих замыслов, но 6 июня писатель скончался в возрасте восьмидесяти трех лет. Иоганнес Бехер отметил значение творчества Гауптмана следующими словами: «Твой гений неизменно присутствует там, где люди собираются вместе под знаком правды». Да, именно правду о своей эпохе, о сложных социальных столкновениях и борющемся человеке высказал Гауптман в своих лучших пьесах.

ВЕДЕКИНД

Сложные поиски и противоречия еще в большей степени, чем у Гауптмана, сказались в творчестве Франка Ведекинда (1864—1918). В своих пьесах этот драматург в известной мере продолжает критическую линию, ибо всей душой ненавидит мертвящий мир мещанства. Но одновременно его произведения построены на утрированном изображении болезненных инстинктов человека, а также на бегстве в некий вымышленный мир красоты. Протест Ведекинда против действительности носил индивидуалистический характер, это протест представителя театральной богемы, которая на рубеже двух веков зачастую выдвигала отрицание каких бы то ни было нравственных стимулов, полную «свободу» личности. Этот стихийный протест звучал как предвестник немецкого экспрессионизма. У Ведекинда мотивы протеста сочетались с гедонистической философией

относительности добра и зла и нищенской идеей об избранной «расе красоты».

В начале XX века немецкий журналист Голичар так определил сущность творчества Ведекинда: «В нем сказывается последний рыцарь буржуазной и капиталистической культуры, который с ненавистью и отчаянием презираемого, опозоренного, обойденного человека выражает свою ненасытную любовь к жизни и красоте, роскоши и наслаждению».

Ведекинд провел юношеские годы среди мюнхенской художественной богемы, в течение нескольких лет промотал свое наследство и вынужден был, чтобы прокормить себя, поступить в бродячий цирк, где занимал должность секретаря и артиста-клоуна. Литературную известность он приобрел в 1906 году, когда в театре Рейнгардта была поставлена его пьеса «Пробуждение весны». В последующие годы драмы Ведекинда шли во многих немецких театрах, а также в других европейских странах, однако слава Ведекинда приобретала все более скандальный характер. Богемная распущенность, противопоставляемая мещанской узколобости, вызывала многочисленные протесты.

В ранней драме «Пробуждение весны» (1891) Ведекинд высмеял школьное и домашнее воспитание юношества, которое, по его мнению, приводит к преждевременному пробуждению эротических инстинктов. Основные действующие лица пьесы — подростки четырнадцати-пятнадцати лет, воспитанные семьей и школой в полном неведении биологии и физиологии человека. Именно это, по мнению автора, привело к тем катастрофам, которые погубили девушку Вендлу и заставили подростка Морица покончить с собой.

В отдельных сценах автор критически отобразил ограниченность мещанских семей, в гротесково-заостренной манере показал педагогический совет школы, резко осуждая его тупость. Но эти сцены тонут в эпизодах, посвященных нездоровому интересу молодежи к сексуальной жизни, ее тунейдству, тяготению к «запретным плодам».

Где же выход? О нем автор умалчивает. В исправительном доме юноши занимаются азартными играми и драками. Мы видим девушку Ильзу, бросившую школу и решившую вести самостоятельный образ жизни. Кажется бы, по теории Ведекинда, только она нашла верный путь. Но каков он? «Прошлую масленицу я провела три дня и три ночи без сна, не раздеваясь. С маскарада в кафе, оттуда к Беллависту, вечером в Тингль-Тангль, ночью опять в маскарад».

Ведекинд противопоставляет мещанскому миру богемную жизнь, но его положительные идеалы остаются нераскрытыми. От высмеивания закоснелости немецкого бюргерства автор при-

шел к восхвалению разнузданности и цинизма, не знающих предела.

Описание всяческих авантур занимает столь большое место в пьесе, что снижает критические мотивы.

В финальную сцену, происходящую на кладбище, введены элементы мистики: среди могил разгуливает привидение умершего Морица, который «несет свою голову под мышкой», и вступает в беседу с юношей Мельхиором, бежавшим из исправительного дома. Сцена заканчивается появлением таинственного неизвестного в маске, уводящего Мельхиора к людям, чтобы «познакомить его со всем, что есть интересного в мире». А Мориц тем временем снова отправляется в могилу, где хочет «лечь на спину, согреться, а затем смеяться!». Эта сцена в известной мере превосходит принципы современного театра абсурда.

«Пробуждение весны» состоит из девятнадцати разрозненных картин, мелькающих перед зрителем как киноэпизоды. Язык действующих лиц отрывистый, нервный, порой же в высокопарных монологах применяются напыщенные метафоры.

В следующих пьесах изображение разврата светского общества и ночных кутежей превратилось в самоцель. Еще больше усилился физиологизм, человек предстал в этих пьесах как существо, подчиненное лишь биологическому инстинкту пола. К таким произведениям относится «драматическая поэма» Ведекинда «Лулу», состоящая из двух пьес — «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1904).

Героиня «Духа земли» — демоническая женщина Лулу. Она завлекает в свои сети многих мужчин: ее муж умирает от удара, узнав об измене Лулу, второй муж — кончает по той же причине самоубийством, третий — хочет заставить Лулу покончить с собой, но сам падает ее жертвой.

В «Ящике Пандоры» Лулу бежит из тюрьмы и переезжает в Париж, где открывает салон, который посещают дамы полусвета. Но и здесь необузданный нрав Лулу вызывает недовольство друзей. Один из ее любовников собирается продать ее в публичный дом в Каире. Лулу снова бежит, на этот раз в Лондон, где попадает на дно и погибает от пули убийцы.

В аналогичном направлении развивается и последующее творчество Ведекинда. В пьесе «Гидалла» (1904) автор поет гимн «Обществу свободной любви», выдвигая идеал «красивой расы», в котором ощущаются отзвуки ницшеанства.

В истории драматургии и театра творчество Ведекинда представляет собой характерное явление буржуазной драматургии на рубеже XIX—XX веков: причудливое сочетание критического реализма с мотивами декаданса.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Значительным событием театральной жизни Германии была отмена монополии в 1869 году. С тех пор развернулась частная инициатива в организации различных малых и больших театров, отражавших многообразие вкусов, социальных заказов и многоликость сценического искусства: от представлений канатной плясуньи, поражавшей жадного до зрелищ зрителя головокружительной эквилибристикой, до выступлений трагического актера, пафосно декламировавшего отточенные стихи.

Объединение Германии в 1871 году сыграло заметную роль в жизни немецких театров. С каждым годом все большее значение приобретали сцены Берлина — столицы молодой германской монархии, в то время как в провинциальных городах начался упадок театральной жизни. Такие, к примеру, города, как Дюссельдорф и Гамбург, утратили свою былую театральную славу, лучшие актеры устремлялись в Берлин, лучшие театральные коллективы, в частности мейнингенцы, приобрели известность именно после берлинских гастролей.

Наряду с постоянным старым Королевским театром в Берлине начали возникать новые театры: Вальнер-театр, Виктория-театр, Белль-Аллианс-театр и другие, где ставились главным образом развлекательные спектакли. Так, например, в Фридрих-Вильгельмштадтском театре с успехом шли оперетты Оффенбаха, начавшие в ту пору свое триумфальное шествие по европейским сценам. Помимо того, в Берлине в 1870-е годы открылись многочисленные театры-кабаре, ставшие любимым местом отдыха разбогатевшей буржуазии.

Борьба художественных стилей, проявившаяся в немецкой драматургии этого периода, нашла свое выражение в постановочном и актерском искусстве ведущих драматических театров Германии. На сценических подмостках Берлина происходили ожесточенные эстетические бои.

Не случайно виднейший немецкий театральный деятель Отто Брам говорил о «театральной революции Германии», совершившейся в ту пору. По сравнению с застоєм театрального дела в предшествующие десятилетия, произошел перелом, сдвинувший театральное дело с мертвой точки.

Академическим театром Берлина, носителем сценических традиций по-прежнему считался в 1870-е годы Королевский драматический театр. Поддерживаемый императорским двором, этот театр полностью подчинялся прусско-бюрократическому режиму. Во главе театра стоял назначенный правительством интендант Бото фон Гюльзен, вершивший по своему усмотрению все театральные дела. От него целиком зависел актерский состав,

назначение исполнителей на отдельные роли, он решал и вопросы репертуара. Кроме немецкой классики здесь шли пьесы Эрнста фон Вильденбруха. Дворянство и буржуазия были основными посетителями театра. Выразителем их вкусов был в ту пору художник мюнхенской школы Ганс Макарт, создавший исторические и мифологические картины, полные роскоши и внешней красоты. Один из берлинских критиков следующим образом охарактеризовал постановочный стиль театра: «Прически, маски, декорации: какое изобилие локонов и пышных бород, как страстно руки прижимаются к сердцу, какие великолепные беседки и гирлянды, сверкающие сабли и пурпурные одеяния! Но все это лишь надуманная поза, яркая декоративность, романтика почтовых открыток, фейерверк и подражание Макарту».

Но не только внешняя эффектность снижала уровень спектаклей Королевского театра. Классические произведения ставились здесь в искаженном виде. Немецкий критик Теодор Фонтане писал: «Выхолащивалось содержание пьес, классиков сводили на нет, революционные драмы «Разбойники» и «Коварство и любовь» представляли в ложной трактовке». Прошли времена Л. Девриента и К. Зейделя, когда Берлинский придворный театр определял театральные судьбы Германии. Театр утратил свою историческую роль, тормозя развитие театрального искусства, превратившись главным образом в место светских встреч юнкерско-бюрократического общества.

Отдельные талантливые актеры не сумели повлиять на художественное направление театра. Наиболее видный из них — Август Адальберт Матковский (1857—1909). Его игра отличалась от общего направления театра значительно большей естественностью и проникновенностью. Матковский пытался внести в пустые, выхолащенные спектакли придворного театра подлинные чувства и героизм, раскрывал психологию образов, подчеркивая гуманистические идеи Отелло, Гамлета и Эдипа. Одной из наиболее удачных ролей Матковского был Вильгельм Телль. Матковский вносил в этот образ горячий протест, большие человеческие чувства. Но актер одиноко возвышался над помпезной декламационностью остальных исполнителей. Выступая в течение многих лет в этом театре, он до конца своих дней оставался в нем премьером, действовавшим вне ансамбля.

Издавна бытовавшая в театрах Германии гастрольная система продолжалась до 1880-х годов, когда наиболее талантливые актеры поняли бесплодность работы вне постоянного ансамбля и пытались включиться в деятельность какого-либо стационарного театра, решающего свои художественные задачи усилиями спаянного коллектива.



Адальберт Матковский в роли Кориолана.
«Кориолан» В. Шекспира. 1910 г.

В этом отношении характерен творческий путь крупного актера Людвиг Барна (1842—1924). Он с 1860 года выступал в небольших провинциальных театрах, переезжая из города в город, вкусил все трудности игры со случайными партнерами и скоро понял, что бесконечные гастроли не давали ему возможности творческого роста.

Барна обладал не только прекрасными внешними данными: звучным голосом с богатой мелодикой, великолепной фигурой, мужественным красивым лицом и особой пластикой движений, но и постоянным устремлением к глубокому внутреннему постижению роли, к раскрытию все новых и новых психологических оттенков образа, к игре, свободной от штампованности и рутины немецких сцен.

В 1872 году Барна удалось наконец найти театр, отвечавший его творческим мечтам: он был приглашен в город Мейнинген для участия в спектакле «Дон Карлос» Шиллера, в котором ему поручили роль маркиза Позы. В Мейнингенском театре все оказалось новым и неожиданным для Барна — и образцовая постоянная труппа, и поразившее его на первых порах проведение репетиций, «где каждая мелочь обсуждалась с такой тщательностью, как будто «Карлос» был новой пьесой, на первое представление которой ожидается сам автор» (Л. Барна). Актер был особенно потрясен «общим стремлением к правде, соединением красоты с историческим колоритом, страстным желанием проникнуть в самые сокровенные уголки авторского замысла». Тщательная работа над каждой интонацией, над каждым жестом помогли Барна обновить свою трактовку образа маркиза Позы, придать ему более углубленное звучание.

В этом же 1872 году Барна снова был приглашен к мейнингенцам для исполнения роли Гамлета, ставшей вершиной его творчества. Он строил образ на контрасте мучительных раздумий и острой саркастичности, на глубоком осмыслении несовершенства мира и на язвительности по отношению к придворным соглядатаям Полонию, Розенкранцу и Гильденстерну, а также на растущей с каждой сценой ненависти к узурпатору и убийце — королю Клавдию. Большое внимание Барна уделял интонации: трижды он совсем по-разному произносил знаменитые гамлетовские: «слова, слова, слова». В сцене с актерами он необыкновенно просто говорил об актерском творчестве, а монолог Луциана о яде суфлировал актеру, внушая зрителям мысль о том, что текст роли Луциана сочинен самим Гамлетом.

После большого заслуженного успеха Барна через год снова был приглашен к мейнингенцам для исполнения ролей Лейстера («Мария Стюарт») и Петруччо («Укрощение строп-

тивной»), а в 1874 году он принял участие в первом гастрольном спектакле мейнингенцев в Берлине — «Юлий Цезаре», потрясшем зрителей столицы. Барнай играл роль Марка Антония, слившись с великолепным ансамблем, окончательно отказавшись от своей прежней гастрольной манеры. Интерес представляет также его исполнение роли Вильгельма Телля, в которой Барнаю, по мнению берлинской критики, удалось достигнуть принципов новой нарождавшейся реалистической манеры. Не всем это нравилось, ибо Барнай смело отказался от бытовавшей выпренной героической трактовки Телля, подчеркнул его простую человечность, спустился «на уровень реальных будней». Телль — Барнай был похож на обыкновенного охотника, которого ежедневно можно встретить в лесах Швейцарии. Отдельные сцены были проникнуты чудесной свежестью, притягательной простотой, жизненной правдой и человечностью. Некоторые критики сетовали, что образу не хватало героической силы, что порой актер «разрывал стихотворную форму, превращая ее в прозу, — во имя натурализма».

В последующие годы Барнай постоянно возвращался в свой любимый театр, участвуя в его гастрольных поездках, по много раз исполняя Марка Антония и Вильгельма Телля, а затем расширив свой репертуар выступлениями в ролях Лeonта («Зимняя сказка» Шекспира) и Ореста («Ифигения в Тавриде» Гёте).



Людвиг Барнай в роли Марка Антония. «Юлий Цезарь» В. Шекспира. Мейнингенский театр

В 1885 году Барнай отправился вместе с мейнингенцами на гастроли в Россию, где играл шесть раз Марка Антония, девять раз Валленштейна, шесть раз Вильгельма Телля и четыре — Лейстера.

Несмотря на высокую оценку Барнаем театра мейнингенцев и систематические возвращения в эту труппу, он не стал ее постоянным членом, а продолжал гастроли в разных городах и разных театрах.

Возможно, что материальная сторона сыграла в этом вопросе решающую роль, ибо мейнингенцы не имели возможности оплачивать высокие гонорары.

Вместе с тем участие в спектаклях мейнингенцев необычайно плодотворно отразилось на творческом облике Барная и приблизило его к тем исканиям, которые были характерны для лучших немецких театров конца XIX века.

Мейнингенский театр внушил Барнаю мысль о создании собственной постоянной труппы. Впервые он осуществил это намерение, взяв на себя руководство драматическим театром в Гамбурге в 1875 году. Но уже в 1877 году он покинул театр, разочаровавшись в возможности создания спаянного ансамбля. Затем, в 1883 году, Барнай вступил в труппу стационарного берлинского Немецкого театра, руководимого в ту пору второстепенным драматургом Л'Арронжем. Но ни репертуар, ни художественные принципы театра не смогли удовлетворить Барная и он покидает Берлин для новых странствий. Однако мечта о создании собственного театра не оставляла его, и в 1888 году он собрал труппу и организовал свой Берлинский театр для пропаганды классического репертуара. Этот театр также потерпел в 1893 году фиаско, а Барнай опять вынужден был гастролировать. Все снова и снова он пытался связаться со стационарным театром. В 1906—1908 годах он становится руководителем Королевского театра в Берлине, а с 1908 года по 1912 год — Придворного театра в Ганновере. Но все эти попытки рано или поздно были обречены на провал и вызвали разочарование Барная, нигде не находившего атмосферы, которая царила в театре мейнингенцев.

Барнай боролся всю жизнь за подъем творческого уровня театров Германии и одновременно заботился об улучшении условий жизни актеров. Для этой цели он организовал в 1871 году Товарищество немецких сотрудников театра, президентом которого оставался до конца своих дней.

Многое из того, что Барнаю не удалось осуществить, получило претворение в творчестве второго крупного актера Германии — Эрнста Поссарта (1841—1921), судьба которого сложилась более благоприятно. Он только в годы молодости был вынуж-



Людвиг Барнай в роли Отелло. «Отелло» В. Шекспира

ден бродить из театра в театр, с 1861 по 1864 год выступая в Бреславле, Берне и Гамбурге. В 1864 году Поссарт вступил в труппу Мюнхенского придворного театра в качестве ведущего актера и режиссера и окончательно покинул его только в 1905 году.



Эрнст Поссарт в роли Зихеля. «Друг Фриц» Эркмана-Шатриана. Мюнхенский придворный театр. 1886 г.

Деятельность в Мюнхенском театре, строившем репертуар на классике, во многом способствовала развитию актерского дарования Поссарта, он имел возможность в условиях крепкого ансамбля и налаженной репетиционной работы оттачивать и снова оттачивать свои роли.

Актер широкого диапазона, Поссарт выступал и в характерных и в героических ролях — Франц Моор и Натан Мудрый, Яго и Шейлок, Мефистофель и Ричард III, и, наконец, Уриэль Акоста и Педро Креспо («Саламейский алькальд» Кальдерона). Важно указать, что Поссарт не ограничился классическими образами, а много лет успешно играл адвоката Берента в пьесе Бьёрнсона «Банкротство» и консула Берника в «Столпах общества» Ибсена. Обращение

Поссарта к современным проблемам плодотворно отразилось на его исполнении классических ролей, в которые он вносил мысли, близкие людям второй половины XIX столетия.

Актер интеллектуальной школы, он пытался раскрыть в каждом образе его философское значение, показывал внутреннюю борьбу или глубокие раздумья. Вот почему ему больше всего удавались монологи или мысли вслух, и не всегда — действенные эпизоды, требовавшие непосредственного темперамента и эмоционального порыва. Вместе с тем Поссарт всегда ставил перед собой задачу проникновения в правду жизни и правду характеров, тем самым развивая традиции реалистического искусства. А. Веселовский отмечал, что в игре Поссарта «горячим пульсом

бьется настоящая жизнь». Все было продумано в его игре, начиная от внешнего облика, выявлявшего характерные черты образа, и кончая малейшим жестом и движением, а также интонациями речи. Одна из лучших ролей Поссарта — Мефистофель, которого он исполнял в течение многих лет. Чувство превосходства, пренебрежение ко всему, ирония и сарказм были ключом к трактовке роли. Небрежно ронял он мысли о ничтожестве и пороках церкви, государства, науки, издевательски звучали его тирады о любви и счастье. В более поздние годы Поссарт внес некоторые коррективы, приблизив образ к народному шуту.

Вершиной творчества Поссарта стало его исполнение Натана Мудрого. Он играл сдержанно, подчеркивая глубокий ум и величие сердца Натана. Густая белая борода окаймляла тонкое лицо внешне спокойного старика, но в глазах светился юношеский пыл мысли и одновременно большая человечность. Одним из лучших мест роли был рассказ

«притчи о трех кольцах», который в устах Поссарта приобретал философскую проникновенность.

Не менее близок творческой манере Поссарта был Уриэль Акоста, непреклонный борец против церковных канонов во имя научной истины. Великолепен был Поссарт во всех эпизодах философского спора, замечательно проводилась им сцена в синагоге: он произносил слова ложной клятвы в приглушенных тонах, без малейшей внешней эффектности, постепенно слабеющим голосом, который лишь в конце прорывался страстным возгласом: «Нет, она все же вертится!» Менее удались актеру лирические встречи с Юдифью — в них Поссарт не сумел передать с достаточной силой страсть и страдания Акосты.



Эрнст Поссарт в роли Мефистофеля. «Фауст» И.-В. Гёте. Мюнхенский придворный театр

Наиболее впечатляющими в «Саламейском алькальде» были сцены, когда Поссарт — Креспо, избранный алькальдом, с железной твердостью и последовательностью, и все же сдержанно, творит суд над своим обидчиком.



Эрнст Поссарт в роли Эгмонта. «Эгмонт»
И.-В. Гёте

Тонких психологических оттенков добился Поссарт в образе адвоката Берента в «Банкротстве» Бьёрнсона. Он сохранял «невозмутимо ровное настроение, скрывающее за собой тонкое знание жизни и людей и презрение ко всему бесчестному» (А. Веселовский). Он появлялся сначала со спокойно-приветливой улыбкой многоопытного дельца, незаметно вырастая до властной роли диктатора, уверенного в себе, затаившего за внешней сдержанностью свою непоколебимую силу.

Игра Поссарта всегда была отточена до последних деталей, он не отдавался бесконтрольному порыву чувств, упорная мысль одерживала победу над непосредственностью эмоций.

Однако нельзя говорить о рационалистической сухости актера, он воссоздавал характеры образов во всей их реалистической конкретности.

Далеко не случайна и режиссерская деятельность Поссарта в Мюнхенском придворном театре. Склад его ума, синтезирующий явления жизни, естественно привел его к постановочному искусству. А это в Мюнхене представляло большую трудность — еще не были забыты блистательные спектакли Франца Дингельштедта, основоположника так называемой «живописной режиссуры» Германии.

Несмотря на то, что основной вклад Поссарта в театральное искусство связан с его актерскими достижениями, он был и интересным режиссером, ставившим классические пьесы в Мюнхенском театре. Правда, в этой области он не сказал нового слова, но про-

думанно и тщательно возродил традиции Дингельштедта, создав не только зрелищные спектакли, но значительно укрепив актерский ансамбль и тщательно разработав массовые сцены. В 1880 году Поссарт организовал в Мюнхене «показательные гастроли», для участия в которых были приглашены виднейшие немецкие актеры.

Сам Поссарт также неоднократно выезжал на гастроли в другие города Германии, а в 1891 и 1900 годах он посетил Россию. Вместе с тем эти гастроли не отрывали Поссарта от целеустремленной работы в Мюнхенском театре и не превратили его в странствующую «звезду».

В 1905 году Поссарт покинул театр, посвятив себя до конца своих дней художественному чтению. Большим успехом пользовались в исполнении этого тонкого мастера слова поэма Байрона «Манфред» и «Эгмонт» Гёте.

Среди немецких актеров последних десятилетий XIX века Поссарт занимает достойное место. Художник пытливого проницательного ума и высокого мастерства, он создал галерею незабываемых образов.

МЕЙНИНГЕНЦЫ

Значительным и своеобразным явлением в истории сценического искусства Германии последней четверти XIX века был так называемый театр мейнингенцев.

Придворный театр Саксен-Мейнингенского герцогства — одного из карликовых государств (немногим более 8 тысяч жителей) разьединенной до 1871 года Германии приобрел мировую славу в результате гастролей по многим странам Европы. Они начались в 1874 году и продолжались до 1890 года, оказав несомненное влияние на становление европейского сценического искусства конца века. Отклик, который этот театр вызвал не только в Германии, но и за ее пределами, был связан с рядом сценических реформ, осуществленных мейнингенцами. Эти реформы развивали передовые тенденции немецкого театра предшествующей поры и одновременно знаменовали собой новые завоевания сценического реализма, имевшие важное значение для будущего.

В городке Мейнинген придворный театр существовал еще в XVIII столетии. С 1831 года он покрывал свои расходы преимущественно из средств местного бюргерства, получая от герцогского двора лишь небольшую субсидию. Официально придворным театр стал лишь в 1860 году. Однако его расцвет и выход за пределы немецкого захолустья на пути искусства

общеевропейского значения связан уже с более поздним периодом.

В 1866 году на престол крохотного государства вступил новый властитель — герцог Георг II. Из числа придворных учреждений, существовавших при прежнем правителе, герцог Георг II оставил лишь драматический театр и музыкальную капеллу, распустив требовавшую больших расходов оперную труппу. Главный интерес нового суверена сосредоточился на драматическом театре. Георг II был живописцем и в искусстве сцены видел широкие возможности осуществления своих пристрастий, связанных прежде всего с батальными и пейзажными композициями. Уже в 1867 году начинается работа над спектаклем «Юлий Цезарь», которым в дальнейшем, 1 мая 1874 года, мейнингенцы открывают в Берлине гастроль по Европе.

В 1871 году Георг II лишился своего положения самодержца: герцогство Саксен-Мейнинген влилось в состав объединенной «железом и кровью» бисмарковской Германии. Но это не приостановило театральные начинания Георга II. Пожалуй, можно сказать даже, что теперь его деятельность целиком перенесена была в сферу театра. Впрочем, герцог, при всех своих полностью сохранившихся за ним в пределах театра прерогативах, не был единоличным вершителем его судеб. У него были помощники, в первую очередь знаменитый режиссер Людвиг Кронек (или Кронег, 1837—1891).

Кронек вначале поступил в мейнингенскую труппу в качестве актера-комика, талантливого исполнителя ролей «простаков», но в 1869 году был назначен режиссером и директором Мейнингенского театра. Под его руководством мейнингенцы и проводили свои гастрольные поездки по Европе. Назначение Кронека на пост режиссера и директора состоялось по предложению артистки Эллен Франц, ставшей женой Георга II. Талантливая артистка, Эллен Франц двенадцать лет выступала на мейнингенской сцене, играя многие крупные роли (например, Имогены, Корделии, Джульетты). Вступив в брак с герцогом и получив титул баронессы фон Хельдбург, она вынуждена была отказаться от артистической деятельности, но принимала участие в работе литературной части театра (обработка текста пьес) и вела занятия с актерами по работе над словом.

Георг II, Эллен Франц и Людвиг Кронек и составили тот «триумвират», который практически осуществлял руководство театром. Однако главным лицом в нем был, конечно, Кронек. Его режиссерско-организаторской деятельности Мейнингенский театр в первую очередь и обязан тем общеевропейским откликом, который он вызвал. В посвященной мейнингенцам главе своей книги «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский рассказы-

вает о Кронеке, подчеркивая его выдающийся талант постановщика и руководителя.

Репертуар мейнингенцев складывался в подавляющем большинстве из классических пьес. Вот красноречивые статистические данные, которые позволяют судить о ведущей направленности их драматургических интересов. За время многолетних гастролей мейнингенцы дали почти три тысячи спектаклей. Из этого числа на долю драматургии Шиллера приходилось 1250 представлений (9 пьес), Шекспира — 820 спектаклей (6 пьес), Клейста — 222 (3 пьесы), Грильпарцера — 153 (2 пьесы), Мольера — 112 (2 пьесы), Линднера — 85 (1 пьеса), Байрона — 70 (3 пьесы), Бьёрнсона — 21 (1 пьеса), Гёте — 14 (1 пьеса), Ибсена — 9 (2 пьесы), Лессинга — 7 (1 пьеса).

Тем самым их основными авторами выступают Шиллер и Шекспир, при количественном преобладании произведений первого, что само по себе было одним из очень характерных проявлений их художественных устремлений. Мейнингенцам явным образом был присущ повышенный, настойчивый интерес к историческим сюжетам, позволявшим развернуть все богатство внешнепостановочных средств для воспроизведения многочисленных национальных, этнографических, исторических, а порой и археологических подробностей.

Характерно, например, что, даже ставя современных авторов, они тоже выбирали в первую очередь те пьесы, которые давали возможность воссоздать пышный и громоздкий исторический антураж. Так, обращаясь к завоевавшим в конце века столь широкую известность скандинавским авторам, они ставят «Борьбу за престол» Ибсена и «Марию Стюарт, королеву Шотландии» Бьёрнсона.

Правда, именно мейнингенцы первыми в Германии сыграли ибсеновские «Привидения», но эта пьеса была поставлена уже в конце их деятельности (1886), и постановка ее осталась случайным эпизодом; поворота к современной социальной драме в репертуаре театра не произошло.

Пристрастие мейнингенцев к историческим сюжетам порой приобрело весьма отчетливый монархический и националистический оттенок. Профессор А. А. Гвоздев верно отметил эту характерную черту опытов мейнингенцев в своей книге «Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий». Он ссылаясь, например, на постановку мейнингенцами исторической драмы Эрнста фон Вильденбруха «Каролинги» (1881). Произведения этого писателя на темы из бранденбургской истории представляли собой восхваление династии Гогенцоллернов. Гвоздев имел все основания прийти к выводу, что, «включая пьесу Вильденбруха в репертуар своего театра, мейнингенская труппа



Сцена из спектакля «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера.
Зарисовка Георга Мейнингенского. Мейнингенский театр. 1874 г.

совершенно открыто отдавала дань шовинистическим течениям, усилившимся среди правящих классов Германии после Франко-прусской войны».

Подобного рода тенденции сказывались и в постановках подчеркнута националистически трактуемых драм Генриха Клейста — «Битва в Тевтобургском лесу» и «Принц Гомбургский». Они давали о себе знать даже в некоторых особенностях сценического воплощения произведений Шекспира. Так, например, цезаристские тенденции в толковании трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» несомненно были связаны с теми же самыми идеологическими предпосылками.

Это, естественно, накладывало печать на творческую деятельность мейнингенцев, во многом предопределяя известную ограниченность их исканий. Однако все же не эти тенденции составляли главное в их упорной многолетней сценической работе, и не они, само собой разумеется, определяли ее европейский резонанс. Напротив, вопреки этим ложным тенденциям, прорывая их мертвящее влияние, мейнингенцы находили новое, то, что обогащало сценическое искусство и двигало его вперед.

Сама приверженность мейнингенцев к историческим темам была явлением достаточно сложным. Она включала в себя и стремление к реалистическому раскрытию исторического сюжета, к разрушению театральной рутины, консерватизма и штам-

пов. «Историзм» искусства мейнингенцев, бросавшийся в глаза каждому при первом же знакомстве с их спектаклями, и был по преимуществу своеобразным выражением их устремлений к реализму. Они непримиримо и последовательно боролись против культа актеров-«звезд», против актерского виртуозничанья в той же мере, как и против дурной условности, подмены художественной правды эффектной подделкой.

Этим и объяснялось прежде всего то повышенное внимание мейнингенцев к точной и щедрой передаче исторических подробностей, к внешне-постановочной живописной стороне спектакля — и в декоративном оформлении и в массовых сценах, которыми они особенно славились.

Искусство мейнингенцев, и прежде всего их режиссура, вбирает в себя и развивает достижения передовой немецкой театральной культуры предшествующей поры. Уже самый стиль работы мейнингенцев над постановкой спектаклей, тщательность предварительного изучения текста пьесы, введение застольного периода репетиций, внимание к согласованности между собой словесной и пластической сторон театрального действия заставляют вспомнить о театральных опытах Дальберга в Мангейме в конце XVIII века и о работе Гёте в Веймаре в начале XIX века. Еще более очевидна преемственная связь мейнингенцев с деятельностью Иммермана, для которого характерно было не только введение подготовительного периода работы над спектаклем, но, что главное, и стремление к реалистической трактовке образа, во многом существенно отличной от той идеализирующей тенденции и декламационности в актерской игре, которая еще господствовала на немецкой сцене.

Однако особенно тесно мейнингенцы были связаны с традициями режиссуры Франца Дингельштедта и Эдуарда Девриента. Ведь для них Дингельштедт (умер в 1881 году) и Девриент (умер в 1877 году) были не только предшественниками, но и старшими современниками. Мейнингенцы, несомненно, подхватили традиции так называемой «живописной режиссуры» («Bildregie») Дингельштедта. Она была им особенно близкой. К тому же, как и сам Дингельштедт, они использовали и опыт постановок Чарльза Кина, с которыми герцог Георг познакомился во время поездки в Лондон.

Но в то же время мейнингенцы придавали «живописной режиссуре» иной, новый характер, продолжив и развив то, что в какой-то мере уже намечалось у Эдуарда Девриента. В их спектаклях внешне-постановочная, живописная сторона, хотя и имела очень важное значение, вместе с тем не выдвигалась одно-сторонне на первый план, не подавляла целого, выступая лишь его частью.

В этом подчинении живописной стороны, как и всех других компонентов спектакля, единому целому, в утверждении принципа *ансамбля*, призванного раскрыть всеми сценическими средствами содержание драматического произведения, и заключалась прежде всего их историческая заслуга. Продолжив традиции Эдуарда Девриента, они обогатили их, сделав ансамбль, понимаемый как выражение единства режиссерской концепции сценического произведения, руководящим творческим принципом на театре.

Мейнингенцы были не во всем до конца последовательны в проведении своих реформ. Однако в главном крупная прогрессивная роль мейнингенцев в развитии сценического реализма бесспорна и подтверждена многими авторитетными свидетельствами не только современных им критиков и позднейших историков театра, но и крупнейших художников сцены, включая таких выдающихся деятелей, как К. С. Станиславский и А. Антуан.

Вместе с тем нужно, конечно, видеть и исторически объяснимые пределы сценических реформ мейнингенцев и некоторые слабые звенья в цепи предпринятых ими нововведений. В памяти зрителей и критиков мейнингенцы остались прежде всего фанатическими приверженцами самой тщательной исторической, этнографической, бытовой достоверности. Именно это увлечение внешней стороной спектакля, получившее название «*Meiningerei*», нередко заслоняло в представлении многих своеобразие их стиля и всю совокупность и разнообразие приемов, утверждавшихся ими в театральной практике.

Но в немецкой литературе о театре недаром четко разграничиваются два понятия, далеко не тождественные,—«*Meiningerei*» и «*Meiningertum*». На русский язык их можно перевести словами — «мейнингенщина» и «мейнингенство». «*Meiningertum*» — это щедрое изобразительное использование различных сценических средств, в том числе и внешне-постановочных (декоративного оформления, бутафории, массовых сцен и т. д.), во имя раскрытия содержания произведения. «*Meiningerei*» — нечто совершенно иное. Современный немецкий историк театра Иохим Тенчерт пишет, что «*Meiningerei*» — это «помпезное, блестящее оформление как самоцель».

Мейнингенцы дали повод для возникновения и того и другого понятия, но, естественно, их воздействие на развитие европейского театра связано именно с тем, что составляло сильную сторону их искусства.

Герцог Георг, руководивший театром в содружестве с Кронекком, стремился прежде всего к правдивому изображению среды и эпохи, показанных в пьесе. «В равной мере и создание единого

сыгранного ансамбля, и упор, делавшийся на массовые сцены, имели своим источником стремление герцога Георга к созданию наибольшей иллюзии правды. Эту правду он отождествлял с исторической достоверностью, что в результате оказывало решающее влияние на трактовку как декораций, так и костюмов», — так характеризует особенности реализма мейнингенцев польский историк театра В. Брумер. В этой характеристике метко уловлено и то положительное, что лежало в основе художественных устремлений мейнингенцев, и известная односторонность, ограниченность понимания ими правды на сцене.

Мейнингенцы умели понастоящему одушевить и театральную толпу, переставшую у них быть сборищем обезличенных статистов, и внешний антураж, так щедро развернутый в их спектаклях, и само течение действия, ярко воссоздавая картины жизни той или иной эпохи. Стремление к исторической достоверности подробностей при этом не было самоцелью. В своих лучших спектаклях мейнингенцы

умели передавать «настроение» того или иного драматического момента. Не случайно слово «настроение» постоянно фигурирует в описаниях их спектаклей, в частности, у К. С. Станиславского.

Возражая против умаления значения сценических новшеств мейнингенцев, Станиславский пишет: «Было бы неправильно утверждать, что у них все было внешним, все основано на бутафории», — и в подтверждение своей оценки передает впечатление от одной из сцен трагедии Шиллера в их постановке: «Нельзя забыть такой сцены из «Орлеанской девы»: щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона — сконфуженный двор, пытающийся



За кулисами во время спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. Зарисовка Ц. В. Аллерса. 1890 г.



Сцена из спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. Мейнингенский театр. 1887 г.

из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы — высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей. Когда несчастный король отдает унижительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами — слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтобы не расплакаться при всех.

Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о существе момента».

Антуан писал в 1888 году в письме Ф. Сарсе о значении, которое имела в спектаклях мейнингенцев безмолвная игра участников массовых сцен, как часть общей картины, подчиненная единому замыслу: «Их статисты не состоят, как у нас, из людей, набранных случайно... дурно одетых и лишенных умения носить странные и стесняющие костюмы... В наших театрах неподвижность всегда почти предписана статистам,

тогда как у мейнингенцев статисты обязаны играть и мимировать отдельные образы... В отдельные мгновения это действует ни с чем не сравнимой силой».

Работа с участниками массовых сцен составляла очень важную часть в подготовке спектакля у мейнингенцев. Они применяли здесь свои приемы организации, которые приносили весьма ощутимые результаты. Все статисты, которые составлялись из так называемых «домашних статистов» и лиц, приглашавшихся со стороны и проходивших специальную выучку под верховным руководством Кронека, распределялись по группам. Каждая имела своего руководителя, ответственного за поведение участников группы на сцене.

«Мейнингенский герцог индивидуализировал массу по образцу Иммермана,— свидетельствует А. Виндс.— Каждая «немая» роль становилась живой, каждому в отдельности ставилась своя определенная задача... актер, который не был занят в ведущей роли, должен был участвовать в народной сцене...» При этом большое внимание мейнингенцы уделяли не только пластической композиции той или иной массовой сцены, но и звуковой стихии, характеризовавшей жизнь толпы, ее чувства, настроение и их смену.

Поэтому немало усилий они отдавали разработке говора толпы и вообще всей совокупности звучаний и шумов, связанных с ее участием в той или иной сцене. Мейнингенцы не раз проявляли несомненную изобретательность, отыскивая порой самые неожиданные приемы для достижения нужного результата. Достаточно вспомнить, что в одной из сцен спектакля «Претенденты на престол» Ибсена они укладывали статистов, изображавших осаждающую город толпу, ничком на матрацы и заставляли их произносить свои слова именно в таком положении. Это делалось для того, чтобы приглушенный таким способом звук создавал впечатление доносившегося издалека.

Толпа жила на сцене мейнингенского театра по-разному: то разбиваясь на группы (например, в сцене пира в «Пикколомини» Шиллера), то, напротив, представляя единой сплоченной массой, то сохраняя спокойный, ровный ритм, то стремительно вторгаясь на сцену и надвигаясь на зрителя в энергичном порыве (так было в сцене штурма ворот в «Заговоре Фиеско» Шиллера).

В некоторых случаях толпа даже выдвигалась на первый план, оттесняя главных персонажей. Так было, как отмечает Виндс, в сцене коронационного шествия в шиллеровской «Орлеанской деве». Здесь внимание зрителя сосредоточивалось не на главных участниках торжества, а по преимуществу на толпе, теснившейся в узкой улице перед собором, куда прокладывала

себе путь процессия, в то время как «все колокола звонили, все флаги развевались, из всех глоток неслись клики». Это действительно был очень характерный пример достижения большого эффекта сочетанием различных средств, обращавшихся в равной мере и к уху и к глазу зрителя.

Уже само разнообразие способов и приемов в построении народных сцен дает достаточно ясное представление об их месте и значении в спектаклях мейнингенцев. С их помощью мейнингенцы добивались очень большой силы впечатления. Порой впечатление от этих сцен даже преобладало над всем остальным, о чем можно судить по отзывам современников. Так, например, А. Н. Островский, который достаточно критически отнесся к выступлениям мейнингенцев во время их первых гастролей в России, тем не менее писал в своем дневнике 26 марта 1885 года: «Хороша у них группировка на сцене персонала и толпы как в покойном состоянии, так и в движении... толпа живет, волнуется, негодует и увлекает публику более, чем речь Антония. Хороша также битва в последнем акте Юлия Цезаря... Про лагерь Валленштейна нечего и говорить: это чистая натура, группы разнообразны и поставлены правдиво: кто валяется, кто чинит платье, и нигде один другому не мешает. Но верх совершенства — это пир у Терцкого: я никогда не выдвигал ничего подобного, да и не думал, что можно видеть».

Сцена лагеря Валленштейна в одноименной трагедии Шиллера действительно принадлежала к числу наиболее захватывавших из числа многочисленных в спектаклях мейнингенцев народных сцен. «Трудно представить себе на сцене что-либо более разнообразное, правдивое и типичное, чем этот «Лагерь», полный шума, крика, пьяного хаоса и солдатского грубоватого веселья, мешанины фигур и диалектов...» — писал критик во время гастролей мейнингенцев в Варшаве в 1885 году. — Издалека долетает приглушенный звук трубы, то слышны бубны, то эхо суматохи, доносящееся из-за кулис, вплетается в сценическое действие, расширяя воображаемые размеры этого лагеря. Маркитантки ловко справляются со своим делом, сбоку группа цыган окружила котел, старуха латает какие-то лохмотья, гадает на картах, молодые забавляются и возятся как прирученные волчата. В глубине солдатня, стеснившись в группы, чистит оружие, приводит в порядок свое снаряжение или веселится громко, шумно, а на переднем плане старшие разговаривают о ходе войны и достоинствах Валленштейна...»

Подобного рода построение массовой сцены не только рождало ощущение жизненности и достоверности, но несомненно обладало и притягательными качествами своеобразной театральности и притом прямо противоположной по характеру дурной

условности и вымученности традиционного изображения «толпы» большим или меньшим количеством статистов, похожих на «ряженных» и лишенных намека на правдивость своего облика и поведения.

О силе впечатления, которого достигали мейнингенцы, можно судить не только по свидетельствам критиков и зрителей, но и по некоторым другим, весьма красноречивым эпизодам, сопутствовавшим их гастролям. Об одном из таких эпизодов рассказал член коллектива мейнингенцев Алоиз Праш в своих воспоминаниях. Во время выступления в Одессе для участия в сцене валленштейнова лагеря Кронек привлек в качестве статистов солдат, стоявших лагерем неподалеку от города. На спектакль они обычно являлись уже утомленными. Однако, как вспоминает Праш, сцена лагеря «воодушевила русских солдат» и в конце сцены, когда зазвучала песня кавалеристов и, как это было предусмотрено в постановке, кроаты и маркитантки начали танец, солдаты «забыли свою усталость и, охваченные каким-то порывом, под бурные аплодисменты публики, исполнили гротескный русский танец, добившись эффекта, которого безусловно не предусматривал ни Шиллер, ни герцог». В самой анекдотичности этого эпизода как нельзя более отчетливо отразилась высокая степень сценической действенности, достигавшейся мейнингенцами.

Мейнингенцы ввели немало нового и в подходе к декоративному оформлению спектакля. Они нарушили стандартное изображение традиционного «павильона», применявшегося для изображения внутренних помещений на немецкой сцене уже с 40-х годов XIX века. По-новому организовывали они сценическое пространство и в сценах на открытом воздухе, не менее решительно преодолевая стандарт так называемой «садовой» декорации с неперменным и однообразным кулисным обрамлением. Они щедро использовали различные архитектурные формы, всевозможные переходы, лестницы, возвышения, площадки, стремясь и этими средствами к созданию живописной картины нарушающей мертвую обезличенность симметрического построения, богатой возможностями разнообразных и неожиданных планировок.

Нарушая однообразие «павильона», показывая угол комнаты или зала, заботясь о соответствии вида изображаемого помещения среде и времени, к которому относится действие, мейнингенцы не останавливались на этом. Порой они шли дальше, стремясь сделать обстановку средством, характеризующим и самого героя. Так было, например, в «Мнимом больном» Мольера. В построении этого спектакля они были близки театру Французской Комедии и играли пьесу, ни разу не закрывая занавеса, соеди-

няя между собой три акта короткими и связанными с основным действием интермедиями,— после первого действия появлялась Туанетта, чтобы приготовить Аргану постель и прибрать комнату, после второго — комический слуга, который окуривал комнату; это была комната состоятельного человека во вкусе мольеровского времени.

Как мы видим, мейнингенцы очень умело применяли для создания «настроения» и своеобразные приемы построения действия, и игру участников массовых сцен, и декорации, и костюмы, и свет, и звуки. При этом они подчиняли целому отдельные части сценической картины. В той мере, в какой им это удавалось, они, несомненно, достигали впечатления жизненности, резко отличавшейся от традиционного условно-театрального изображения.

Однако в творческих исканиях мейнингенцев отчетливо обнаруживаются две стилевые тенденции, тесно переплетавшиеся в их сценической практике и тем не менее далеко не совпадавшие. Первая была связана как раз со стремлением к достоверности изображения того или иного куска жизни и по своему характеру была близка натурализму, как определенному направлению, заявившему о себе в последней четверти прошлого столетия. Этой тенденции были в той или иной степени родственны Свободные театры Андре Антуана во Франции и Отто Брама в Германии, Московский Художественный театр в России. Вторая уходила корнями в прошлое, к романтическим традициям немецкой сцены.

Несомненная романтическая окрашенность придавала самой достоверности изображения среды и эпохи в мейнингенских спектаклях совершенно особый характер (как известно, сценическому романтизму вообще было присуще требование исторической точности внешних подробностей). Отсюда и своеобразие того «настроения», которое создавали мейнингенцы.

Характерно, например, что в своих сценических композициях они были чрезвычайно привержены к использованию световых эффектов, применяя их в явно романтическом духе. Так, они очень любили темноту на сцене, как правило, прорезаемую голубоватым светом луны, или отблесками факелов, или трепетной игрой свечей, или и тем и другим одновременно. Андре Антуан отмечал: «Их очень удачные световые эффекты чаще всего устроены с эпической наивностью».

В типично романтическом духе была поставлена ими сцена подписания королевой Елизаветой смертного приговора в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера. Немалое значение в создании нужного впечатления имел в этой сцене тусклый свет, падавший от двух канделябров, поставленных на столике. В их мрачных отблесках

как призрак выступал из сумрака висящий позади портрет Генриха VIII.

В финале шиллеровской «Смерти Валленштейна» мейнингенцы показывали громадный зал с тяжелыми каменными сводами, освещенный лишь несколькими восковыми свечами, стоящими в серебряных канделябрах на письменном столе полководца. В глубину сцены уходил коридор, в конце которого чуть светился одинокий фонарь. «Он ничего не освещает. Он только светится сам,— писал известный русский театральный критик С. Васильев-Флёров, передавая свое впечатление от этой сцены.— Какое-то неотразимое ощущение пустоты и тишины охватывает зрителя... Валленштейн удаляется в свою спальню. Мрак коридора рассеялся: сквозь окна его падает лунный свет и ложится светлыми полосами по полу и противоположной стене. В последний раз проходит Валленштейн, под светом луны удаляясь в глубь коридора». В момент, когда входят убийцы, «луна скрывается за тучами и наступает полнейшая темнота... выбегает старый камердинер Валленштейна... На камердинера бросаются... Слышен раздирающий крик; ломают одни двери, другие, слышна возня, треск чего-то, еще ужасный крик, и все стихает — наступает мертвая мучительная тишина!.. И в это время из-за туч выплывает луна и своими мягкими, нежными лучами освещает труп камердинера, лежащий перед входом в коридор, и всю эту картину разрушения».

В некоторых случаях такого рода приемы явным образом отзывались романтической картинностью. В них отчетливо сказывалось тяготение к внешней эффектности, игре живописных контрастов света и тени, даже к некоторой «оперной» красивости.

Подобные приемы мейнингенцы применяли не только в постановках пьес Шиллера, для которых они были достаточно органичны, но и при обращении к другим драматургам, в том числе — к Шекспиру. В этом очень наглядно проявлялась «шиллеризация», вообще присущая методу мейнингенцев.

Подчеркнутую зрелищную эффектность можно обнаружить и в самой знаменитой и характерной для них постановке — в спектакле «Юлий Цезарь». В сцене в саду Брута мейнингенцы применили весьма разнообразную систему выразительных средств.

«После бури, которой окончился первый акт,— писал польский критик В. Богуславский,— наступила прекрасная лунная ночь. Все ее чары мы видим на сцене. Под влиянием такого контраста возрастает драматическая сила сцены заговора у Брута. Чем явственней заговорщики приближаются в своих раздумьях к действительности, тем более слабеет романтический колорит ночи, луна постепенно гаснет, и без нее сереет в сумраке мрамор садовой скамьи. Потух свет в атриуме, через минуту прибежит

к хозяину дома тревожащаяся о нем жена; сцену охватит та бес-
красочная, трудно определяемая светотень, которая в природе
отделяет ночь от дня, в жизни — решение от действия, пока
там, где-то между деревьями, не загорится пурпурная поло-
са, предвестница кровавой
зари».



Людвиг Кронек на репетиции «Юлия
Цезаря» В. Шекспира. Зарисовка
Ц. В. Аллерса 1890 г.

Применение подобного
рода приемов, призванных
создать атмосферу известной
романтической таинствен-
ности, конечно, не имело
самоценного, формального
значения. Оно, как правило,
было неразрывно связано
с трактовкой того или иного
произведения, отвечавшей
идейно-художественной про-
грамме мейнингенцев. Это,
в частности, очень ясно об-
наруживается на примере
«Юлия Цезаря».

Сценическое решение эпи-
зода в саду Брута полностью
отвечало трактовке трагедии
мейнингенцами в отчетливо
цезаристском духе. Им не-
обходимо было в этой сцене,
в которой претворяется в де-
ло заговор против Цезаря,
сгустить настроение сумрач-
ной, тревожной насторожен-

ности, предвещающей не только гибель Цезаря, но и роковую
обреченность его убийц.

Это веско подтверждает немецкий историк театра Виндс,
когда пишет, что «сцена заговора в саду Брута создавала настро-
ение особого рода; режиссуре удалось ощутимо передать в рав-
ной мере как давящую тайну ночи, так и ту тайну, которая
угнетала собравшихся».

Монархические тенденции в истолковании «Юлия Цезаря»
не раз отмечались современной мейнингенцам критикой, в част-
ности, русской. Тема роковой обреченности Брута и его сорат-
ников, поднявших руку на великого монарха — Цезаря, —
развивалась на протяжении всего спектакля, определяя соот-
ветствующую эмоциональную окрашенность, «настроение»
основных эпизодов. Так, уже в первой сцене главным был

мотив триумфа Цезаря, проходящего по улицам Рима под ликующие клики толпы, покоряющейся силе его могучего влияния.

Показательно свидетельство известного знатока театра С. Юрьева, так передававшего свое восприятие этой сцены в пору первых гастролей мейнингенцев в России в 1885 году: «Обаятельное для народа римского своею силою и блеском, значение Цезаря, захватившее умы римлян, поразительно хорошо и сильно выставлено и объяснено превосходно организованной толпой народной, наполняющей сцену при открытии занавеса, толпой довольной и счастливой своим делом разрушения старого Рима и постройкой нового Форума, над которым он весело трудится, это дополнено и декорацией, изображающей остатки разрушенных зданий, окружающих древний Капитолий и другие святилища Рима». Юрьев особо отмечал завершавшее сцену, потрясавшее зрителей триумфальное шествие «победоносного Цезаря, окруженного орлами и знаменами несокрушимого Рима, ликторами и воинами из легионов римских...»

В сцене убийства Цезаря очень впечатляюще использовался и такой действенный сценический прием, как крик толпы и неожиданно наступавшее вслед затем безмолвие. Причем использовался в очень определенном плане.

Ссылаясь на свидетельство авторитетного немецкого критика, писавшего о мейнингенцах еще в середине 1870-х годов, В. Брумер сообщает: «Карл Френцель, говоря о сцене на Капитолии, подчеркивает реакцию толпы, которая издает один, но хватающий за сердце крик. Сразу после этого наступает мертвая тишина. Убийцы, сенаторы, народ стоят целую минуту как окаменелые — через мгновение только разражается буря», которая лишь оттеняла трагическую значительность этой минуты оцепенения. Такое решение было совершенно естественным и закономерным для мейнингенцев — оно подчеркивало преступную дерзость акта расправы над Цезарем.

К числу наиболее впечатляющих эпизодов в спектакле мейнингенцев бесспорно принадлежала народная сцена на Форуме — сцена речей Брута и Антония над прахом Цезаря. Но на чем в первую очередь сосредоточивалось внимание мейнингенцев? Какого рода впечатления они стремились добиться и действительно добивались во всеоружии всех своих излюбленных средств? Впечатления полного единения Антония — преемника Цезаря — с народом. Идея цезаризма раскрывалась в этой сцене как идея, якобы отвечающая сокровенным тяготениям народной массы.

Как и в других случаях, мейнингенцы строили народную сцену на Форуме, разбивая участвующих в ней на ряд групп.

Входившие в эти группы разыгрывали по ходу действия различные небольшие интермедии. Уже самый характер этих интермедий, введенных режиссурой, отчетливо свидетельствовал о стремлении подчеркнуть народное горе, вызванное смертью Цезаря. Вот описание того, что происходило на сцене во время речи Антония в спектакле мейнингенцев, данное В. Богуславским: «По мере развертывания покоряющей речи будущего триумвира, сердце народа вновь обращается к тому, кого он за минуту перед этим низверг ради нового кумира... Около трупa Юлия Цезаря разыгрываются сложные немые эпизодические драмы: тут старец, опирающийся на посох, становится около убитого, трясет седой головой и в молчании утирает слезы; там молодая женщина падает на колени около носилок, показывает детям мертвое тело и целует край плаща, покрывающего благородные останки; в другом месте молодой человек ломает в горе руки и грозит кулаком в ту сторону, куда ушел Брут; отовсюду теснятся массы, желая еще раз увидеть лицо Цезаря, коснуться его ран; их ропот, толкотня, замешательство, гвалт, крик растет, становится все более мощным, а над ними гремит победоносный голос Антония».

Характерно критическое замечание по поводу сцены на Форуме у мейнингенцев, которое мы находим в русской печати. Отмечая плодотворность применявшегося мейнингенцами разделения статистов — участников массовых сцен — на ряд групп, русский критик в то же время утверждал: «Но к сцене «*Fogus Romanus*» групповая постановка как раз не подходила. Разбросанные отдельные группы народа перед трибуной, правда, были очень интересны в своих одеяниях, позах, к стати произнесенных репликах, переходах с места на место. Это было замечательно красиво, но и замечательно неестественно. Так не окружает трибуну толпа, с жадностью желающая уловить речь оратора, так свободно она не разделяется и не передвигается. Трибуна должна быть окружена *сплоченной* толпой, теснящейся, неразмыкающейся...»

Тем самым мейнингенцы, стремясь оттенить скорбь толпы, окружающей помост с прахом Цезаря, в какой-то мере нарушали ту самую естественность, к которой они обычно так настойчиво стремились в построении массовых сцен.

Показательна одна подробность, вводившаяся мейнингенцами в сцене на Форуме, которая производила особенно внушительное впечатление. Не случайно ее отмечают едва ли не все, писавшие об их постановке «Юлия Цезаря». Эта подробность — нарастающее «Да!» («Ja!») толпы, несшееся к Марку Антонию в ответ на его вопрос — хотят ли собравшиеся узнать завещание Цезаря. «Знаменитым было постепенно нарастающее «да» во вре-

мя речи Марка Антония,— пишет А. Виндс,— вначале неохотное, потом произносимое с колебанием, затем подтверждающее, далее сочувственное, наконец, доходящее до экстаза».

Естественно, что все эти подробности, связанные с применением специфических средств театральной выразительности, достигали своей цели. Недаром в одной из рецензий, появившихся в связи с первыми гастролями мейнингенцев в России, говорилось: «Вместе с толпой вы переживаете ее впечатление от речи Брута и речи Антония, вместе с толпой вам становится глубоко жаль Цезаря...»

Мейнингенцы заканчивали сцену тем, что народ поднимал Антония и нес его на руках. Это был подлинный триумф лидера в единении с зажженной его речью массой — триумф Цезаря и цезаризма.

В трактовке мейнингенцев речь Антония была вершиной всего развития действия, наиболее ярким выражением торжества этого принципа. Поэтому тот же С. Юрьев видел заслугу мейнингенцев в том, что «гениальная артистическая сила г. Барная (Людвиг Барнай исполнял, как говорилось, роль Антония во время гастролей.— *Б. Р.*) была помещена в кульминационный пункт пафоса целой пьесы», — пункт «решительной борьбы республиканского элемента с цезарианским, когда они на площади Форума встали лицом к лицу и сразились, решили судьбу действующих лиц, и трагедия, так сказать, переломилась».

Не менее характерно и то, что мейнингенцы такое большое внимание уделяли моменту появления духа Цезаря, неожиданно возникавшего в своей темно-красной тоге на таком же темно-красном фоне палатки Брута в сцене лагеря близ Сард. По мысли режиссуры, освещавшаяся специальным электрическим прожектором фигура римского диктатора должна была производить впечатление мистического фатума, неотвратимо преследующего Брута и после гибели Цезаря.

Мейнингенцы умело и последовательно проводили свой замысел, стремясь утвердить не только историческую правоту, но и мнение соответствие идеи цезаризма народным идеалам. Характерно, что против такого толкования была направлена трактовка трагедии Шекспира в постановке МХТ, осуществленной Вл. И. Немировичем-Данченко в 1903 году.

Вместе с тем вклад мейнингенцев в развитие театрального искусства имел важное значение и в исканиях Московского Художественного театра.

Станиславский, например, неоднократно говорил о большом положительном влиянии опыта мейнингенцев на формирование его режиссерско-постановочных принципов. В то же время он со всей решительностью отвергал попытки отождествить искус-

ство МХТ с искусством мейнингенцев. Очень интересны в этом отношении острополюемические замечания Станиславского на полях книги Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (1916), в которой рассматривается вопрос о влиянии мейнингенцев на Художественный театр.

По поводу утверждения автора этой книги, что МХТ «может считаться прямым последователем труппы герцога Георга», Станиславский написал кратко: «Ложь». В связи с перечислением приемов, якобы заимствованных МХТ у мейнингенцев («четвертая стена», стулья, повернутые спинками к зрителю, актеры, говорящие спиной к зрителю, использование шумов и звуков и пр.), Станиславский сделал пометку: «Ничего этого у мейнингенцев и не было». По поводу утверждения Комиссаржевского, что Художественный театр «взял в общем от мейнингенцев как манеру внешней стороны постановки пьес, так и манеру актерского исполнения и метод режиссирования», Станиславский пишет: «Какая ерунда»,— добавляя: «У мейнингенцев заимствовали только — планировки сцены (планы пола)».

Высоко оценивая положительное значение деятельности мейнингенцев, Станиславский не соглашался, однако, с приписыванием им своего рода универсального воздействия на все области театрального творчества. Необходимо иметь в виду, что мейнингенцы не смогли осуществить реформы сценического искусства в самой существенной, особенно трудно поддающейся реформированию области — в сфере актерского творчества. Да вряд ли они и ставили перед собой такую задачу. Здесь мы сталкиваемся, пожалуй, с особенно очевидными противоречиями их творческой деятельности.

Многими особенностями своего подхода мейнингенцы бесспорно способствовали приближению актера к жизненной правде, к преодолению штампов. Достаточно сослаться хотя бы на то новое, что вносили мейнингенцы в театральный костюм. Отход от театральной условности, использование подлинных исторических образцов помогали актеру обрести верное и подлинно жизненное самочувствие. Примечателен рассказ артиста Зигварда Фридмана, который вместе с Людвигом Дессуаром был приглашен в 1870 году в Мейнинген на роль Кассия (Дессуар должен был играть Брута). Артистам пришлось отказаться от привезенных из Берлина костюмов и играть свои роли в тогах из мейнингенской костюмерной, сделанных строго по античным образцам. Фридман признается, что сначала он едва справился со своим новым костюмом, но затем, освоившись с ним, нашел благодаря мейнингенской тоге новые краски в сценическом рисунке роли: «Естественно, мои слишком быстрые движения оказались затруднены и связаны. Мой Кассий стал более сдержанным, более

римским. Мне кажется, что я никогда не играл этой роли лучше». Этот пример не единичен. Многие постановочные средства, применявшиеся мейнингенцами, конечно, помогали рождению чувства правды в актере. Вместе с тем самый характер проработки ролей в мейнингенском театре все же не способствовал преодолению сценической рутины и развитию творческой личности актера.

На первом плане у мейнингенцев всегда было подчинение всех элементов спектакля единому целому, что само по себе было их несомненным завоеванием. Однако это целое мыслилось прежде всего в виде своеобразной живописной композиции, и подчинение ему достигалось применительно к актеру в значительной степени средствами режиссерского деспотизма, что так или иначе вело к подавлению артистической индивидуальности или по меньшей мере не способствовало ее расцвету.

Приведем свидетельство Виндса, в целом высоко оценивающего вклад мейнингенцев в развитие театральной культуры. Он утверждает, что «невидимая палочка, отбивающая такт, чувствовалась также у мейнингенцев, актерские индивидуальности не были достаточно дифференцированы».

Не менее красноречиво и свидетельство Станиславского. Станиславский, как мы видели, высоко ценил у мейнингенцев, говоря его собственными словами, «их режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения». В то же время Станиславский решительно возражал против того мнения, что будто бы в труппе мейнингенцев не было талантливых актеров. Так, он писал в самом начале главы «Мейнингенцы» в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Говорили, что в труппе нет ни одного талантливого актера. Это неправда. Был Барнай, Теллер и другие». Однако Станиславский с присущей ему зоркостью видел и отрицательные стороны режиссуры Л. Кронекса и герцога Георга, и потому в его рассказе о мейнингенцах мы находим и такие строки: «Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план был всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов? Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку. Необходимость творить за всех создавала режиссерский деспотизм».

Вполне закономерно, что именно в области актерского искусства, при воплощении отдельных ролей отчетливо обнаруживаются уязвимые стороны театрального творчества мейнингенцев и особенно ясно видны границы их сценических реформ. Очень

показательны в этом смысле те отклики, которые вызвали мейнингенцы в России уже во время первых гастролов в 1885 году. И зрители и критика по достоинству, часто восторженно оценивали все то, что составляло сильную сторону их спектаклей. Однако, отдавая должное постановочной культуре мейнингенцев, писавшие о них, как правило, подмечали и недостатки.

Все, что касалось внешнего облика спектакля — декораций, костюмов, мизансцен, бутафории, построения массовых эпизодов и, наконец, объединения всех этих различных компонентов в целое живописно-сценической картины, передававшей настроение исторического момента, — вызывало почти единодушные похвалы. Так, например, Вл. И. Немирович-Данченко в открытом письме «По поводу «Юлия Цезаря» у мейнингенцев» в редакцию газеты «Театр и жизнь» (1885) признавал, что «картины, группы, громы и молнии» бесподобны, превосходна внешняя передача тех театральных красот, которыми отмечена трагедия Шекспира, и что в ее первой части благодаря богатству сценических красок мейнингенцы сумели показать широкую картину римской жизни.

Но одновременно Немирович-Данченко решительно восставал против «идеализации», как он говорил, образов трагедии, и прежде всего образа Марка Антония, роль которого в спектакле, им виденном, исполнял актер Вилли Феликс. Немирович-Данченко иронически подчеркивал: «В сценическом отношении это очень выгодно: стоит ли копаться в целой пропасти оттенков характера, когда идеализация так захватывает сердца легкомысленных зрителей и г. Феликс не на шутку заполонил всех слушателей». Этим упреком по адресу исполнителя роли Антония Немирович-Данченко не ограничился. Он не согласился и с идеализацией Брута и Кассия, потому что с ними, как он писал, — мейнингенцы «распорядились еще смелее. Здесь уже вычеркнуто все, что только нарушает идеализацию и что так старательно и с таким громадным знанием человеческого сердца подобрал Шекспир».

По сути дела, Немирович-Данченко критиковал мейнингенцев за самый принцип подхода к трактовке ролей, за обеднение живой сложности шекспировских характеров, за ту «шиллеризацию», которая так отчетливо сказывалась в спектакле.

К отзыву Немировича-Данченко непосредственно примыкают свидетельства и других выдающихся представителей русского искусства. Так, отдавая должное искусной организации сценической жизни толпы у мейнингенцев, А. Н. Островский в то же время записывал в своем дневнике, что спектакли мейнингенцев — «это не драмы Шекспира, Шиллера, а ряд живых картин из этих драм. Но все-таки во время спектакля впечатление

получалось приятное и сильное; последней сценою 3-го акта в Юлии Цезаре, лагерем Валленштейна, пиром у Терцкого я был захвачен врасплох и увлечен».

С записью Островского перекликается свидетельство А. П. Ленского, который утверждал, что у мейнингенцев «обстановка заслоняет игру актера, и зритель рассматриванием аксессуаров занят более, чем пьесой Шекспира или Шиллера».

Пусть в приведенных отзывах была известная односторонность и их авторы, в отличие от Станиславского, не вполне оценили постановочные достижения мейнингенцев, преимущественное внимание обратив на то, что определяло недостатки их спектаклей. Даже учитывая это, приходится все же признать, что театральная практика мейнингенцев давала основание для суждений, подобных приведенным.

Самый принцип исторической достоверности порой оборачивался у мейнингенцев собственной противоположностью, подавлявшие зрителя своим обилием подробности начинали заслонять главное. Нагромождение этих подробностей, их красочная выразительность, их историко-бытовая колоритность зачастую начинали вступать в противоречие с тем стремлением к раскрытию содержания произведения, которым они были порождены.

В какой-то степени в этих характерных особенностях постановочного стиля мейнингенцев сказывались черты, в известной мере вообще присущие немецкому искусству, что в свое время отмечал еще Гегель. В своих «Лекциях по эстетике» он говорил, что в смысле кропотливой передачи жизненного уклада той или иной отдаленной исторической эпохи, характеров и событий прошлой жизни в их действительно местном колорите «мы, немцы, в особенности выдвинулись. Ибо мы, по сравнению с французами, являемся вообще тщательнейшими архивариусами всех чужих специфических особенностей и требуем поэтому также и в искусстве верного изображения эпохи, места действия, обычаев, одежды, оружия и т. д. И у нас вместе с тем хватает того терпения, которое нужно, чтобы путем тяжелого труда, кропотливого изучения вживаться в мышление и представления чужих народов и отдаленных веков, освоиться, таким образом, с их особенностями, и эта многогранность... даже заставляет нас слишком педантично требовать точнейшей верности в передаче таких несущественных внешних черт».

Выступая против окостеневших сценических трафаретов, мейнингенцы в то же время сами доводили до предела регламентацию поведения актера на сцене, образец которой дал еще Гёте в своих знаменитых «Правилах для актеров». Парадоксальным образом их протест против сценической рутины и штампов сам оказывался замкнутым в пределы своего рода новых канонов.

Мейнингенская режиссура разработала целую систему незыблемых сценических правил, касавшихся поведения на сцене отдельных исполнителей, статистов и размещения масс на сценической площадке. При этом характерно, что, по существу, формальный принцип нарушения симметрии был положен в основу этого кодекса, применявшегося с равной старательностью во всех постановках, независимо от особенностей того или иного драматического произведения.

Историк Мейнингенского театра и непосредственный участник его деятельности Макс Грубе приводит в своей книге о мейнингенцах длинный ряд правил, связанных прежде всего с весьма последовательным и настойчивым стремлением избежать какого бы то ни было намека на симметрию в позе отдельного актера и мизансцене, в группировке участников народной сцены и декоративном оформлении. Все эти правила, извлеченные из указаний герцога Георга и сведенные воедино, преследовали цель организации на сцене известного живописного беспорядка, призванного создать иллюзию жизненности и в то же время, как ни парадоксально это звучит, подчинить этот «беспорядок» весьма строгому порядку.

Так, например, согласно этим правилам, актеру запрещалось стоять прямо лицом к зрителю, запрещалось останавливаться посредине сцены (середина сцены должна была рассматриваться только как переход справа налево и наоборот), двигаться параллельно рампе, стоять на ступенях лестницы обеими ногами на одной ступени (одна нога обязательно должна быть поставлена на ступень более высокую — «ein Bein hoch!»), и т. п. В размещении декораций предписывалось избегать совпадения центра живописной картины с центром сцены. Композиция с центральной фигурой исключалась и допускалась лишь в особых частных случаях для создания впечатления торжественности. Статисты и их руководители должны были следить, чтобы рядом не стояли люди одного роста с ними, чтобы линия голов была неровной, чтобы один стоял обязательно под углом к другому, чтобы расстояние между участниками массовых сцен не было одинаковым и т. д. и т. п.

Было бы неправильным отрицать положительное значение этих правил. Они, несомненно, очень умело использовались в практике мейнингенского театра и многие из них были талантливыми и интересными находками. Так, например, одно из этих правил гласило, что при изображении на сцене массы нельзя показывать в пределах портала сцены границы группировки изображающих ее статистов. Этим приемом мейнингенцы добивались с большим успехом, при сравнительно небольшом количестве участников, впечатления огромных человеческих масс, якобы

теснящихся за пределами сцены. Можно было бы сослаться и на другие примеры, подтверждающие плодотворность подобных предписаний, осуществлявшихся под руководством Кронекса.

Но нельзя не видеть и оборотной стороны такой регламентации, ее формальной сковывающей универсальности, приводившей к известной нивелировке, к подчинению построения сцены чисто живописному принципу.

Необходимо иметь в виду, что верховный глава мейнингенской труппы герцог Георг сам был не столько режиссером, сколько лишь создателем общего плана постановки, связанного прежде всего с внешней, изобразительной стороной. Живописец, вернее, одаренный рисовальщик, он создал многочисленные эскизы как целых сцен будущего спектакля, так и фигур отдельных исполнителей, их костюмов и даже отдельных бутафорских деталей.

Близкий по своим художественным устремлениям, по стилю своих рисунков парадным композициям художников так называемой мюнхенской исторической школы — Петера Корнелиуса и Вильгельма Каульбаха, ученик художника их круга Линденшмидта, — герцог Георг самой заданностью своих графических композиций несомненно ставил достаточно жесткие границы тем устремлениям к художественной правде, поборником которой он хотел быть.

В результате в спектаклях мейнингенцев причудливо сочеталось стремление к правдивости, жизненности с педантической приверженностью к определенным, раз навсегда установленным приемам, что проявлялось и в их способах подготовки прославленных массовых сцен.

Эти особенности стиля мейнингенцев сказывались в той или иной мере во всех их постановках, независимо от того, показывали ли они на своей сцене Германию эпохи Арминия («Битва в Тевтобургском лесу»), Бранденбург XVII века («Принц Гомбургский»), средневековую Францию («Орлеанская дева») или Рим эпохи Юлия Цезаря.

При всем разнообразии особенностей воспроизведений той среды, которая с такой тщательностью воссоздавалась мейнингенцами, в их спектаклях сказывалась известная унификация применяемых средств. Кроме того, на первый план у них слишком часто выдвигалась помпезно-декоративная сторона — вся эта пышно-парадная арматура истории — великолепные материи, меха, оружие, флаги, трубы, гирлянды, гербы и прочие принадлежности бутафории, декораций и реквизита, которые составляли столь важный предмет забот герцога Мейнингенского и столь значительную статью его театральных расходов. В качестве примера можно сослаться хотя бы на «Юлия Цезаря».

Подготовка этого спектакля включала изучение римских древностей, как подготовка «Орлеанской девы» — поездку в деревню Домреми, а «Марии Стюарт» — обследование замка Фотерингей. Эскизы мест действия, послужившие основой для декораций, были заказаны Висконти, хранителю одного из римских музеев. Костюмы создавались при консультации берлинского знатока этого вопроса Вейсса, а оружие было скопировано по оригиналам парижского музея Сен-Жермен. Вместе с тем при всей тщательности этих подготовительных штудий, воссоздавая на сцене картины жизни Древнего Рима, мейнингенцы стремились воплотить его не совсем таким, каким он был в действительности в эпоху Цезаря, а более пышным, парадно-торжественным и величественным, каким он *должен* был быть с точки зрения канонов академизма. Поэтому, выбирая материал для «Юлия Цезаря», они исходили в первую очередь из официально-торжественного искусства *императорского* Рима, что отвечало их стремлению к героической идеализации и эффектному театральному пафосу.

Даже в воплощении образа самого Цезаря мейнингенцы не избежали присущих им противоречий. С одной стороны, они пытались представить Цезаря в образе идеального монарха, олицетворения полной классической гармонии государственных добродетелей, а с другой стороны, верные своим принципам, они и здесь стремились прежде всего к внешнему правдоподобию, к своего рода «парадности» и достигали в этом несомненного успеха.

Так, исполнитель роли Цезаря (во время гастролей в России) Пауль Рихард давал весьма точную внешнюю копию с дошедших до нас изображений Цезаря. По поводу его первого появления на сцене — в толпе, в окружении ликторов, — А. Н. Островский отмечал в своем дневнике изумительное сходство: «Это был вылитый оживший Цезарь». Но дальше, писал Островский, на протяжении всего спектакля, «актер был гораздо более похож на бездарного зачерствелого школьного учителя, чем на могучего Цезаря». Вл. И. Немирович-Данченко тоже отмечал, что в спектакле мейнингенцев «все газеты признали в Цезаре отличную голову (опять ведь внешность!) и всякое отсутствие того властного, энергичного тона, который так поработчал всех окружающих Цезаря...»

Характерен сам подход мейнингенцев к выбору артиста на роль Цезаря. Первым исполнителем этой роли стал в свое время Иозеф Неспер. Как рассказывает Макс Грубе, первоначально роль Цезаря была поручена этому молодому красивому актеру, исполнителю ролей героического плана. Само выдвижение на роль, обычно исполнявшуюся на немецкой сцене характерными актерами, молодого «героя» было неожиданным и новым.

Но, как пишет Грубе, «мысль герцога при принятии этого решения заключалась в том, что центральный образ трагедии должен чисто внешне запечатлеться в качестве выдающегося образа в глазах зрителя».

Такого рода подход и приводил к тому, что и сам Юлий Цезарь оказывался отнесенным, пользуясь выражением Островского, «к бутафорским вещам». Парадоксальным образом в спектакле, в котором все было направлено на прославление Цезаря, последний, вопреки намерениям режиссуры, в значительной мере утрачивал блеск окружающего его ореола.

Этот пример чрезвычайно характерен. Он воочию показывает, насколько далеки были мейнингенцы от самой постановки проблемы реформирования немецкой актерской школы с ее приверженностью к декламационности и приподнятой пафосности. В мейнингенских спектаклях нередко участвовали крупнейшие немецкие актеры, например, Фридрих Миттервурцер, Людвиг Барнай и Эммерих Роберт, но у них не было постоянной связи с мейнингенским театром. Эти «почетные члены» труппы (так их именовали), по существу, выступали как гастролеры, привнося извне свой талант и опыт на мейнингенскую сцену.

Конечно, в постоянном составе театра имелись одаренные артисты. Они были той основой, вокруг которой группировались остальные члены труппы. Среди них можно назвать такие имена, как Леопольд Теллер, Эмми Теллер-Габельман, Анна Швенке, Фанни Штольценберг, Ольга Лоренц, Вейленбек. Но все же своей актерской школы, которая противостояла бы театральной рутине так, как ей противостояла режиссура мейнингенских спектаклей, они не создали. Поэтому-то, отдавая должное мейнингенцам, К. С. Станиславский писал, однако, что они «не обновили старых, чисто актерских приемов игры». Это свидетельство тем более знаменательно, что Станиславский не только, как мы видели, высоко ценил постановочные достижения театра герцога Георга, но и признавал наличие в его коллективе талантливых актеров.

В том же духе высказывался и Андре Антуан. Так, например, он отмечал в письме к Франциску Сарсе, что в «Двенадцатой ночи» и в «Зимней сказке» мейнингенцы показали троих комиков, «из которых один — Карл Горнер — первоклассный актер». В то же время Антуан писал: «Состав труппы у них приличный, но не больше... У меня создалось впечатление, что при подборе актеров заботились главным образом о зычных голосах и широких плечах, пригодных для того, чтобы демонстрировать пышные ткани, которые герцог покупает лично и на которые он тратит сумасшедшие средства». Это наблюдение, при всей его критической остроте, имело достаточные основания.

О том, что мейнингенские актеры, независимо от степени одаренности и свойств того или иного отдельного исполнителя, были привержены прежде всего к традиционному «немецкому пафосу и манере игры трагедии» (Станиславский), можно судить по многим свидетельствам современников. Им несомненно была присуща склонность к идеализирующей «шиллеризации», к приподнятости тона, роднившая характерный для них стиль актерского исполнения с романтической тенденцией их постановочных новшеств, о чем уже шла речь.

Во время выступлений мейнингенцев в Варшаве в 1885 году один из польских критиков, писавший об их спектаклях, приходил к такому выводу: «Торжественное настроение, приподнятость речи, благородство мимики и, может быть, слишком частое использование силы голоса — вот главные внешние особенности; глубокое проникновение в образы и характеры, облагораживание их трагическим настроением, которое всегда *поднимается* над уровнем *повседневности*, хотя и вынуждено с нею соприкасаться, вот внутренние особенности игры». Этот вывод, бесспорно, был основан на чутком восприятии наиболее характерных черт актерского исполнения мейнингенского театра, хотя в отдельных случаях, в частности в комедийных ролях, эти черты могли отступать на второй план или по меньшей мере не бросаться в глаза, уступая место в большей степени тому, что можно было бы назвать верностью натуре.

При всем том, если иметь в виду самые нормы взаимоотношений режиссера и актера в театре мейнингенцев и в особенности этическую сторону дела (а она, конечно, была неотделима от эстетической стороны), то здесь мейнингенцы несомненно сказали новое слово. Разбивая традиционное деление на ампула, подчиняя актера *целому* спектаклю, уравнивая исполнителей ведущих ролей и ролей небольших (до безмолвных ролей участников массовых сцен включительно) по степени ответственности за воплощение единого постановочного замысла, обявывая ведущих членов труппы участвовать в воссоздании самых незаметных ролей, мейнингенцы прокладывали дорогу в будущее.

Учитывая это и тем более всю совокупность введенных мейнингенцами новых сценических принципов, нужно, подводя итоги, подчеркнуть, что их театр имел важное положительное значение в развитии европейского театра конца XIX века. Впервые утвердив понятие о спектакле, как о единстве входящих в него компонентов, подчиненных художественной воле режиссера, мейнингенцы начали новую страницу театральной истории. Этим и определялось их воздействие на формирование таких западно-европейских театров, какими были театры О. Брама в Берлине и А. Антуана в Париже.

Мейнингенская труппа помогла и основателям МХТ — прежде всего К. С. Станиславскому и отчасти, в меньшей степени, Вл. И. Немировичу-Данченко в поисках новых методов режиссерско-постановочной работы. Однако реформы МХТ даже на самой заре его деятельности никак не исчерпывались, вопреки утверждениям некоторых авторов, тем, что принесли с собой мейнингенцы, и тем более не были простым их повторением.

В творческой программе мейнингенцев Станиславский находил ряд пунктов, совпадавших с направлением его собственных творческих исканий. Такими пунктами помимо «режиссерских приемов выявления духовной сущности произведения», умения создавать «настроение» исторического момента были прежде всего организационно-художественные принципы мейнингенцев: утверждение ведущего положения режиссера, уничтожение премьерства, приемы разработки массовых сцен, сплочение прочного ансамбля. Но на сцене МХТ все эти принципы получили новую и во многом отличную жизнь, включаясь в *иную* идейно-эстетическую систему. Вместе с тем само их использование в новом художественном качестве свидетельствовало о плодотворности главных достижений театра, сумевшего на определенном этапе выйти за провинциальные пределы маленького Саксен-Мейнингенского герцогства на просторы путей истории театрального искусства Европы.

БРАМ

Среди новых театров Берлина ведущее положение занял Немецкий театр, открытый 29 сентября 1883 года Адольфом Л'Арронжем, автором мешанских комедий («Доктор Клаус», «Мой Леопольд» и др.). Л'Арронж приобрел здание Фридрих-Вильгельм-штадтского театра на улице Шумана, чтобы здесь основать «новое театральное предприятие большого масштаба, конкурирующее предприятие по отношению к Королевскому драматическому театру» — как он сам заявлял.

В этом театральном помещении и ныне находится Немецкий театр, на его сценических подмостках происходили за последние 70—80 лет наиболее крупные театральные события Германии.

Л'Арронж решил на первых порах создать театр по образцу Французской Комедии, то есть театр сосьетеров, состоявший из ведущих актеров того времени — Фридриха Гаазе, Людвига Барная, Августа Фёрстера и Зигварта Фридмана. В день открытия шла бюргерская трагедия «Коварство и любовь», причем Барная играл президента, Гаазе — Кальба, Фридман — Вурма, Фёр-

стер — Миллера, а для исполнения роли Фердинанда был привлечен молодой актер Иозеф Кайнц. Спектакль имел успех, но не стал решающим для нового художественного направления. Здесь по сравнению с постановками Королевского театра демонстрировалось более совершенное актерское мастерство, однако без попытки коренной перестройки исполнительского стиля. В спектакле объединились странствующие виртуозы-гастролеры, задавшиеся целью реалистически отобразить классические произведения. Но реализм пока ограничивался внешними приемами, ничего не изменив во внутренней трактовке образов. Через несколько месяцев Гаазе, не удовлетворенный ансамблем «премьеров», покинул театр, вслед за ним в 1884 году ушел Барнай, не задержавшись в театре и Фёрстер.

В течение десяти лет в Немецком театре под руководством Л'Арронжа шли постановки классиков — Шиллер, Гёте, Лессинг и Клейст, Грильпарцер и Геббель. Кроме того, в репертуар просачивалась и второстепенная драматургия — пьесы самого Л'Арронжа, Бауэрнфельда, Бирх-Пфейфера, Скриба, Эрнста фон Вильденбруха и других авторов. С каждым годом становилось все яснее, что театр не в силах выполнить чаяния обновления театрального искусства. Актеры не пытались читать роли глазами современников, они ограничивались личным успехом, не сливаясь с ансамблем. Режиссура под очевидным влиянием мейнингенцев заботилась преимущественно о выразительных мизансценах и группировках, а также о внешней зрелищности.

Только Иозеф Кайнц внес своим творчеством новаторские тенденции. Это сказалось прежде всего на его исполнении роли Дон Карлоса в трагедии Шиллера. Кайнц подошел к раскрытию образа испанского наследного принца как современник, терзаемый сомнениями, противоречиями, устремлениями к свободе, играл его с нервной и заостренной эмоциональностью. Спектакль благодаря этому зазвучал, как новое прочтение пьесы, однако был ослаблен традиционно декламационным исполнением остальных актеров.

Лишившись многих своих исполнителей, Л'Арронж не видел выхода. Немецкий театр оказался в тупике. Не обладая достаточной культурой и далекий от подлинных исканий, Л'Арронж был вынужден в 1894 году уступить руководство театра более молодым и свежим силам. «Прносящиеся годы сигнализируют мне, и поэтому я передаю мой театр новым силам и, быть может, новым целям, во всяком случае — и это было для меня решающим при выборе того, кто займет мое место, — таким целям, которые будут определяться серьезными художественными и литературными задачами». Во главе театра стал Отто Брам.

* * *

Гастроли мейнингенцев в Берлине, как уже говорилось, явились в 1880-е годы толчком для новых исканий, но эти искания ограничились главным образом внешними постановочными приемами. Обновления актерской игры и репертуара они не принесли. По-прежнему в театрах царил рутин, традиции устаревшей пафосно-декламационной школы, по-прежнему отсутствовала полноценная драматургия, отражавшая проблемы современности.

Правда, уже с начала 1880-х годов раздавались отдельные голоса, призывавшие театры к постановке пьес Ибсена, длительное время проживавшего в ту пору в Германии. Молодой критик Отто Брам (1856—1912) писал о «революционизировании человеческого духа, которое называется Ибсеном». В многочисленных статьях, опубликованных в «Аугсбургской общедоступной газете», в «Национальной газете» и в «Фосской газете», Брам обращал внимание театральной общественности на драматургию Ибсена.



Отто Брам

«Со времени смерти Геббеля в Германии не было никого, кто мог бы указать дальнейшие пути драмы. Образовалась безнадежная пустота,— до тех пор, пока не появился с севера помощник и спаситель. Но никто в Германии еще не понимает, чем сможет стать Ибсен для немецкой сцены. Даже лучший театральный деятель Германии — Генрих Лаубе — требовал от автора «Норы» измененного, так сказать, примиряющего финала».

Событием первостепенной важности для дальнейших путей немецкого театра была постановка «Привидений» Ибсена в 1887 году в небольшом берлинском Резиденц-театре.

«Здесь сегодня началась новая эра истории театра! — восклицал Брам, присутствовавший на спектакле.— Пути указаны, цель намечена. Теперь необходимо выступить и растоптать все

то, что являлось тормозом. В литературе молодежь, созрев, убивает стариков. Такое убийство должно совершиться».

Постановка «Привидений» вызвала настолько горячий отклик передовой общественности, что последующие спектакли были запрещены полицией. Среди зрителей находился молодой Гауптман. Таким образом, именно здесь впервые встретились будущие единомышленники — Гауптман и Брам, а также другие молодые немецкие журналисты, которые вскоре определили пути театра Германии.

Среди этих журналистов следует назвать Гардена, П. Шлентера, братьев Гарт и Теодора Вольфа. Они вместе с Брамом и Гауптманом начали собираться в скромном берлинском «Кафе Шиллера» для взволнованных дискуссий, в которых звучали имя Ибсена, а также рассказы о молодом французском режиссере Андре Антуане, основавшем в Париже Свободный театр, где шли «Привидения» Ибсена.

Группа названных журналистов во главе с Отто Брамом решила организовать в 1889 году по образцу театра Антуана Свободную сцену.

В основу программы нового начинания Свободной сцены Брам и его соратники положили требование «искусства литературного слепопыта» и приближения постановочных приемов к правде жизни.

Перед открытием Свободной сцены было объявлено, что создается театр «свободный от цензуры и коммерческих целей». Один из организаторов театра — П. Шлентер писал: «Свободная сцена должна служить только художественным задачам. Все, что она зарабатывает, должно тратиться исключительно на эти цели».

Чтобы не зависеть от цензуры и частного капитала, театр стал закрытой организацией, существовавшей на членские взносы. Среди энтузиастов театра — десять человек были активными членами, остальные (от 350 до тысячи человек) являлись пассивными, то есть вносили ежегодно небольшую сумму, которая давала им право бесплатного посещения спектаклей.

Организаторы театра арендовали помещение Лессинг-театра, а впоследствии Резиденц-театра, причем ежемесячно давалось не более четырех постановок — по воскресеньям в дневные часы.

Структура театра совпадала со Свободным театром Антуана. Существенная разница состояла лишь в том, что Брам привлек в качестве исполнителей не любителей, а профессиональных актеров других берлинских сцен. Это имело двойной результат: с одной стороны, поднимало профессиональный уровень спектаклей, с другой — значительно ограничивало реформаторские устремления Брама.

К открытию Свободной сцены Брам выпустил манифест, стремясь объяснить установки театра. В этом манифесте отразились как положительные, так и отрицательные стороны деятельности молодого театрального организма.

«Новое искусство,— писал Брам,— это искусство настоящего, реально существующего в природе и обществе, и оно поддерживает новое время и новую жизнь. Новое искусство и новое время исходят из лозунга: «Правда».

Эту правду Брам и его соратники находили прежде всего в современной социальной драматургии. Но сумели ли они постичь реальные проблемы в их подлинной глубине и противоречивости, сумели ли они подняться до художественных обобщений, критически оценивая жизнь в целом, а не отдельные ее проявления? В своем манифесте Брам дал правде жизни следующее толкование: «Правда—не в объективном смысле, ибо она не будет понята борющимися, а правда—в субъективном, индивидуальном понимании глубокого и свободно высказываемого убеждения независимого духа, который ничего не приукрашивает и не затуманивает. Жизнеспособные ростки современного искусства,— писал Брам в том же манифесте,— пустили корни на почве натурализма. Глубоко познавая действительность, современное искусство обратилось к естественным проявлениям жизни, беспощадно отображая ее во всей наготы».

Таким образом, Брам подчинился требованию натурализма—показу маленькой правды, фотографированию отдельных сторон действительности, без попытки подняться до объективного освещения процесса жизни. В постановках современных пьес, многие из которых выходили за рамки натурализма, Брама привлекало неприкрашенное отображение деталей. Ограниченность этой программы особенно ясно обнаружилась в дальнейшие годы, когда Брам проводил свои режиссерские опыты в стационарных профессиональных театрах.

В Свободной сцене Брам занимался прежде всего подбором репертуара и приглашением актеров и постановщиков. Значение творчества Брама в этой театральной организации заключалось в репертуарной политике, двинувшей театральное искусство Германии вперед. Брам отказался от постановок пьес, которые, как он сам определил, отражали «безразличие и серость эпохи пренебрегали серьезностью, в театре, серьезностью жизни и компромиссно хотели обойти конфликты, раздирающие наше время».

В репертуаре Свободной сцены находились пьесы почти всех драматургов, которые шли в Свободном театре Антуана: Ибсена, Толстого, Гауптмана, братьев Гонкур, Золя и Бека. Помимо этого Брам обратился и к некоторым немецким и австрийским

авторам, писавшим пьесы на современные темы, как, например: Анценгрубер, Шлаф, Гольц, Гартлебен, Гиршфельд, Кайзерлинг и другие.

Новый репертуар прозвучал для театрального Берлина вызовом, который шокировал юнкерско-буржуазные круги, но зато был горячо принят передовой общественностью.

Свободная сцена открылась 29 сентября 1889 года спектаклем «Привидения». Не случайно Брам остановился на этой дате. Ровно шесть лет тому назад, именно в этот день, Л'Арронж начал деятельность Немецкого театра, широко возвестив о своих реформаторских намерениях.

Обращение к «Привидениям» Брам объяснял достоинствами пьесы, «ее смелым вызовом, жизненностью характеров и искусством построения действия». Известную роль в выборе этого произведения сыграло то обстоятельство, что Л'Арронж еще в 1884 году отказался поставить названную пьесу.

К исполнению основных ролей в «Привидениях» были привлечены молодые профессиональные актеры — Эммерих Роберт из Вены (Освальд) и берлинцы — Мария Шанцер (фру Алвинг), Агнес Зорма (Регина), Артур Крауснек (пастор Мандерс). Постановка была положительно принята членами общества Свободная сцена, но не произвела переворота в умах, так как пьеса была уже известна в Берлине.

Следующий спектакль театра — «Перед восходом солнца», показанный 20 октября 1889 года, вызвал настоящую бурю в театральной жизни Берлина.

В театре во время спектакля разыгрался скандал, грозивший прервать исполнение пьесы. Зрители резко разделились на два лагеря: после первого акта приверженцы нового направления начали вызывать автора, противники же встречали его свистом и злобными выкриками. От акта к акту шум нарастал, среди театральной общественности столицы разыгралось настоящее сражение. Оно продолжалось и в следующие дни на страницах периодической печати. Громко прозвучал голос известного критика Теодора Фонтане, который приветствовал новое веяние. Другие же берлинские газеты кричали о преступлении, совершенном «реалистами». В сатирическом журнале «Кладдерадач» появилась карикатура, изображавшая Свободную сцену в виде мусорной ямы.

В пьесе «Перед восходом солнца» Гауптман, как уже говорилось, придерживался принципа «последовательного натурализма», который Брам пытался воплотить на сцене. Спектакль сыграл большую роль: день премьеры пьесы Гауптмана явился днем рождения нового драматурга, во многом определив пути немецкого театра в последующие годы.

После трех лет существования, в 1892 году, Свободная сцена вынуждена была закрыться. Это решение было связано главным образом с несовершенной организационной структурой театра: отсутствием постоянного актерского коллектива и стационарного помещения, а также финансовыми трудностями.

Однако в 1893 году Брам объявил о премьере новой пьесы Гауптмана — «Ткачи», запрещенной цензурой для постановки в публичных театрах. Как писал Франц Меринг, «Свободная сцена для этой цели возродилась из мертвых». Постановка «Ткачей» стала крупным событием театральной жизни Берлина. Революционное звучание драмы привлекло к ней наиболее передовые круги. Сам Брам так определил значение этой последней постановки Свободной сцены: «Немецкий театр снова должен играть роль в духовной жизни народа. Дороги, на которых современная сцена сможет завоевать значимость, — это сближение со своим веком».

Несмотря на то, что к постановке были привлечены второстепенные актеры, спектакль прозвучал убедительно. Большая заслуга принадлежала в этом отношении молодому режиссеру Корду Гахману, сумевшему создать ансамбль. Меринг положительно отозвался о спектакле: «Он был весьма поучительным свидетельством того, как здоровое новшество влечет за собой другие здоровые новшества. В «Ткачах» играли в большинстве совершенно неизвестные актеры, приглашенные из полдюжины театров второго и третьего ранга, но опять-таки — за немногими исключениями — представление отличалось прекрасным ансамблем, ни одно из пятидесяти говорящих лиц не нарушало его».

После «Ткачей», несмотря на успех, Брам не удалось возобновить деятельность Свободной сцены, и следующий этап творческого пути этого реформатора немецкой сцены связан с его работой в профессиональном стационарном театре.

Историческая роль Свободной сцены, несмотря на краткий срок ее существования, заключалась, как говорилось, в утверждении на сцене немецкого театра современного репертуара. Значительно меньше удалось сделать Брам для обновления принципов актерского и постановочного искусства. Сами условия существования этой театральной организации препятствовали решительным сдвигам. Актеры, приглашенные из различных театров, не могли за короткий репетиционный срок создать крепкий ансамбль. Кроме того, один спектакль следовал за другим (например, между постановками «Привидений» и «Перед восходом солнца» прошло всего двадцать дней). Актеры, занятые в других театрах, естественно, не могли уделять репетициям Свободной сцены много времени. Режиссерская работа сводилась главным образом к разводке мизансцен и соединению всех компонентов спектакля воедино. Брам не смог коренным образом

изменить творческие приемы актеров-профессионалов. Его роль была, скорее, декларативной, чем конкретной, он вынужден был ограничиваться общими призывами к правде и простоте. Вместе с тем новый драматический материал принуждал таких актеров, как Эммануэль Райхер, Агнес Зорма, Рудольф Риттнер, Эльза Леман и Оскар Зауэр, тесно связанных со Свободной сценой, постепенно пересматривать свои художественные приемы. Но это был лишь первый робкий шаг по пути освоения новой манеры актерского творчества.

В годы существования Свободной сцены Брам продолжал сочетать театральную деятельность с работой критика, которая получила свое наиболее последовательное выражение с 1890 года, когда Брам основал собственный журнал, названный также «Свободной сценой». Новый журнал начал конкурировать с широко распространенным мюнхенским «Обществом», редакция которого стала на воинствующие позиции по отношению к изданию Брама. Нападкам подвергались не только теоретические взгляды Брама, но и спектакли Свободной сцены, которые явились мишенью для порой оскорбительных выпадов сотрудников «Общества», не жалевших эпитетов для характеристики этого театрального начинания. Искусство Свободной сцены журнал «Общество» называл «удивительно нудным асфальтовым цветком столичного переулка, лишенным аромата и красок».

Полемика «Общества» со «Свободной сценой» объяснялась и тем обстоятельством, что в ту пору в Мюнхене широкой известностью пользовались шекспировские спектакли Р. Жене и И. Савитса, в которых уже намечались отдельные элементы символизма, направления, поддерживаемого журналом «Общество».



Всколыхнув умы театральной общественности Берлина, О. Брам считал себя призванным продолжить дело обновления сценического искусства в профессиональном, постоянно действующем театре. Случай представился в 1894 году, когда Л'Арронж решил отойти от руководства Немецким театром. Он уступил свое место Браму, который заявил с первых же дней своей новой деятельности: «Я не собираюсь опрокидывать то, что создано в этом театре в течение одиннадцати плодотворных лет, но одновременно не намерен терпеть врагов прогресса, поклоняющихся святой традиции, застывшей и мертвой».

Брам сохранил в репертуаре театра классические произведения, которые чередовались с постановками современной драматургии. В спектакли классики он пытался внести художественные принципы, выработанные им в предшествующие годы. Театраль-

ная деятельность Брама приобрела более конкретный характер: он сам начал принимать непосредственное участие в репетициях, добиваясь простоты, правды и естественности в интонациях и движениях актеров.

Но уже на первом представлении драмы «Коварство и любовь» обнаружилось несовершенство методов Брама. Ему самому пришлось признаться, что это была «ярко выраженная неудача, которая приобрела в театральном мире широкую известность».

До своего обращения к театральной деятельности Брам выпустил в 1888 году книгу о творчестве Шиллера, в которой выделял среди всех произведений немецкого классика «Коварство и любовь», находя в этой пьесе «смелый натурализм и близость к жизни». Во многих местах книги Брам писал именно о натурализме, не понимая различия между этим методом конца XIX века и реализмом произведения Шиллера. Именно с этих позиций и подошел он к постановке пьесы в Немецком театре.

Прежде всего Брам предпринял изменения в распределении ролей. Иозефу Кайнцу, успешно выступавшему с 1883 года в роли Фердинанда, была поручена выигрышная, но не определяющая звучания спектакля характерная роль секретаря Вурма. Фердинанда играл молодой Рудольф Риттнер, участник спектаклей Свободной сцены. Это назначение было ошибкой Брама, так как определило общий характер постановки. Пытаясь выполнить задание режиссуры о «новом прочтении классики», Риттнер вел свою роль в нарочито сниженном будничном тоне, чуждом драме Шиллера. В таком же плане играли другие исполнители. Чего добился Брам? Действительно, актеры отказались от ходульной декламации, но при этом впали в другую крайность — монотонную, обыденную речь, не передававшую внутреннего пафоса шиллеровской трагедии. В мизансценах и движениях Брам тоже добился педантичного копирования быта. Особенно много споров вызвала сцена ссоры Фердинанда — Риттнера с отцом, в которой сын президента Вальтера, бросая отцу возмущенные слова: «Я отказываюсь от тебя, я — немецкий юноша!» — во имя снижения патетического звучания старательно натягивал и застегивал перчатки.

После премьеры берлинская критика единодушно отвергла спектакль, а статьи носили интригующие заголовки: «Шиллер — поборник натурализма» или «Коварство и невращения». Этот спектакль вызвал шум не только за пределами театра, но привел к горячим спорам и в самой труппе, устроившей дискуссию на тему: «О необходимости сохранения горячности речи в рамках естественного искусства».

Неудача заставила Брама в дальнейшем отойти от непосредственного руководства классическими постановками. Режиссура этих спектаклей была поручена Корду Гахману, не внесшему существенных новшеств при возобновлении старого репертуара. В классических спектаклях главные роли поручались И. Кайнцу и А. Зорме. Уход этих актеров в 1898 году из Немецкого театра прекратил его классические постановки.

Все внимание Брама было направлено на современный репертуар. Ибсен и Гауптман заняли в нем первое место. Наряду с тем ставились новые пьесы Бьёрнсона и Анценгрубера, Фильда и Гиршфельда, Ростана и Гейрманса. В сезоне 1900/01 года шла «Власть тьмы» Л. Толстого. В течение десяти лет руководства Немецким театром Брам поставил десять пьес Ибсена и четырнадцать — Гауптмана. Наибольший успех выпал на долю «Кукольного дома», а из пьес Гауптмана — на «Розу Бернд» и «Ткачей». Последняя драма прошла двести тридцать раз, вызвав серьезные нарекания со стороны официальных кругов, усмотревших в ней непозволительную крамолу. После посещения этого спектакля император Вильгельм II отказался от своей ложи в Немецком театре.

Успехом пользовалась также сказочная драма «Потонувший колокол», в которой выступили И. Кайнц в роли литейщика Генриха и А. Зорма — в роли Раутенделейн.

В конце 1890-х годов и в начале XX века в Немецкий театр начали проникать символистские драмы. Брам подчинился веянию времени. На афишах все чаще появлялись пьесы Шницлера, Гофманшталя и Метерлинка. Театр начал менять художественное направление.

Существенная страница деятельности Немецкого театра — режиссерская работа Брама. Несмотря на то, что при подготовке спектаклей репетиции вел режиссер Эмиль Лессинг, лицо постановок определял сам Брам. Лессинг давал преимущественно технические указания, в то время как Брам был душой спектаклей.

Весь постановочный процесс, начиная с репетиционного плана разрабатывался Брамом. На новый спектакль полагалось пятнадцать-двадцать репетиций. Каждому исполнителю вручался полный текст пьесы для предварительного ознакомления. Актеры обязаны были являться на первую репетицию без заученных ролей, чтобы избежать заштампованности интонаций. Работа за столом не проводилась — репетиции начинались на сценической площадке. Брам обычно следил из ложи театра за ходом репетиции, не прерывая ее, делая попутно пометки в режиссерском блокноте. После окончания репетиции он спускался к актерам и подробно разбирал все детали игры. Основное внимание он обращал на общую атмосферу спектакля и ансамбль.

На первых порах борьба с штампованностью и внешней виртуозностью актерского искусства приводила к натуралистической обрисовке среды и быта. Брам требовал от исполнителей сниженного тона, будничных интонаций, проглатывания части слов, казавшегося ему естественной речью, сдержанности в проявлении больших чувств. На сцене разрешались только минимальные движения и жесты, мизансцены копировали бытовые движения. Особенно часто применялась, как новшество, игра спиной, реплики порой не доходили до зрителя, так как произносились в сторону задника, вскользь. Все это приводило к тому, что отдельные сцены пьес, проникнутые большими, взволнованными чувствами, проходили бледно и сухо. Брам пытался растворить большие мысли и эмоции в повседневности, снижая события, носившие типические черты, до малозначительного индивидуального случая.

Большое внимание придавал Брам мимическим сценам и паузам, но из-за отсутствия театральной выразительности они непомерно затягивали действие. В связи с этим Брам был назван современной критикой «режиссером пауз».

Но постепенно Брам начал отходить от натуралистических приемов. Этому в большой степени способствовал реалистический репертуар театра и все большее углубление понятия правды жизни со стороны самого Брама. Он окружил себя великолепными актерами, сумевшими с его помощью добиться обновления актерской игры.

Для своего времени театральные опыты Брама явились сдвигом, были важным шагом сценического искусства в сторону реализма.

Помимо определенных внешних приемов игры Брам добивался проникновения в сущность роли и психологического раскрытия образа. Молодые талантливые актеры, частично пришедшие в Немецкий театр из Свободной сцены, пытались, поверив в новые принципы Брама, развить их творчески. Театру удалось создать метод психологического реализма, тот метод, который лег в основу дальнейшего развития немецкой сцены.

В последующие годы, когда в репертуаре театров Германии широко распространились символистские пьесы, видные актеры театра Брама продолжали поиски глубокой человечности образов, которая поднимала их творчество над бытовизмом.

Реалистические традиции немецких актеров XIX века Зейдельмана и Деринга нашли в конце века продолжателей в плеяде исполнителей, воспитанных Отто Брамом, а затем участвовавших и в труппах Макса Рейнгардта. Простоту и естественность движений и интонаций лучшие немецкие актеры сочетали с глубоким психологическим проникновением в сущность образов,

с раскрытием духовной жизни и внутреннего многообразия. С годами образы, создаваемые этими актерами, не утрачивая своего жизненного правдоподобия, начали психологически усложняться, приобретать черты современной нервозности, метаний, внутренней неудовлетворенности.

Среди исполнителей Немецкого театра первое место по праву принадлежит Эммануэлю Райхеру (1849—1924). В его творчестве гармонически сочетались театральная практика и теория, ибо он был не только видным актером, но и исследователем актерского искусства.

По происхождению поляк, Райхер впервые выступил в небольшом театре в Кракове, затем отправился с бродячим театром в Венгрию, оттуда — в Вену, за которой последовали Мюнхен и Гамбург. Для становления творческого метода Райхера существенной была работа в Бургтеатре. Здесь начали формироваться его реалистические устремления. В 1887 году Райхера пригласили в Резиденц-театр в Берлине, где произошла его знаменательная встреча с итальянским трагиком Росси. Во время гастрольных спектаклей Росси Райхер играл с ним Яго. Это обстоятельство также во многом определило глубокий психологизм игры Райхера.

Лучшие годы творчества Райхера связаны с Немецким театром, куда его пригласил Брам в 1894 году. Творческая индивидуальность Райхера широко раскрылась в современном репертуаре: пастор Мандерс в «Привидениях», Йоганнес Фокерат в «Одиноких», Анзорге в «Ткачах», доктор Флейшер в «Бобровой шубе», Росмер и строитель Сольнес в пьесах Ибсена — вот далеко не полный перечень ролей, сыгранных им в этом театре. Райхер находил для каждого образа только ему присущее своеобразие в интонациях и жестах, создавал сложные, психологически глубокие характеры. «Современное театральное искусство, — писал Райхер, — стремится к правде изображения; на сцене следует создавать впечатление реальных людей. Мы должны поверить, что уже встречались в жизни с этими людьми. Реализм со своим методом изображения повседневности является существенной помощью. Необходимо отучиться от пафоса и поставить искусство на здоровую основу естественности. Мы отказываемся играть эффектные сцены, наши образы — цельные характеры, состоящие из высших, низших и второстепенных человеческих свойств. Мы хотим быть просто людьми, которые путем естественного звука человеческого голоса передают внутренние ощущения и чувства создаваемого образа, не заботясь при этом о красоте и звучности речи, о грациозности движений. Самое основное — простота природы, которая создает наполненный облик человека».

В своих мемуарах Райхер указывал на большое значение Ибсена для актерского творчества. «До Ибсена играли роли, теперь стало возможным в любой ситуации изображать живых людей, которые меняются и раскрывают себя от сцены к сцене». Последнее замечание говорит об эволюции характера, которую Райхер пытался передать в каждом образе. Не статически застывшая бытовая характеристика, а образ человека в развитии — вот чего Райхер добивался на сцене.

Большое значение он придавал работе над словом, в частности над монологам, предлагая расчленить их на отдельные куски, ссылаясь при этом на метод Лаубе, предостерегая от подчеркивания каждого прилагательного.

В 1890-е годы Райхер начал выступать с вечерами художественного чтения. Современная критика высоко оценила его «чтение, чуждое виртуозности, посвященное высоким целям, выдвигавшее на первый план не декламацию, а само литературное произведение».

Перу Райхера принадлежит множество статей, посвященных принципам психологического реализма. Чтобы передать свой творческий опыт молодежи, он в 1899 году организовал в Берлине Высшую школу драматического искусства, в которой преподавал в течение многих лет.

Достойным партнером Райхера был в Немецком театре Рудольф Риттнер (1869—1945). Окончив Венскую консерваторию, Риттнер вступил в 1888 году в драматический театр в Ганovere. В 1891 году его пригласили в Резиденц-театр, а оттуда он перешел в 1894 году в Немецкий театр. Вспомним, что Риттнер был неудачным исполнителем роли Фердинанда в спектакле О. Брама. Творческой индивидуальности Риттнера были чужды



Эммануэль Райхер в спектакле «Отец» А. Стриндберга. Немецкий театр. 1898 г.

героика, драматизм и возвышенные чувства. К лучшим ролям Риттнера относились образы из народа, передаваемые им с большой теплотой, юмором и мягкостью. Блистательно владея диалектом, Риттнер создал запоминающиеся образы Егера («Ткачи»)



Рудольф Риттнер в роли Освальда.
«Привидения» Г. Ибсена

и возчика Геншеля в сочной бытовой манере. Небольшого роста, с подвижной мимикой и звучным свежим голосом, Риттнер удачно выступал также в ролях молодых повес и подростков.

Классические роли (Фердинанд, Лаэрт) не удавались актеру.

Творческий диапазон Риттнера был, несомненно, более ограничен, чем игра тонкого характерного исполнителя Райхера.

К ведущим актрисам Немецкого театра относились Эльза Леман (1866—1941). Первоначально она появилась в берлинском Вальнер-театре в комедийных ролях.

Здесь ее «открыл» Брам, пригласив в Свободную сцену для исполнения роли Елены Краузе («Перед восходом солнца»). Выступление Леман в этой драматической роли продемонстрировало ее незаурядный талант. Она владела тонким искусством перехода от слез к улыбке, от сильного драматического переживания к тихой радости и веселью. Искусство Леман было проникнуто оптимизмом. Лучшие роли Леман — образы из народа. Особенно близка была творческой индивидуальности актрисы роль фрау Вольф («Бобровая шуба»). Здесь обнаружился в полной мере ее неиссякаемый народный юмор. Леман была далека от мысли обличения Вольф; добродушно показывала она эту умную, простую немецкую женщину, которая по-своему боролась за счастье. В трактовке образа Вольф Леман близко подошла к авторскому замыслу. Одна из лучших ролей Леман — Роза Бернд. Трагически-напряженные сцены были несколько снижены актрисой, но зато первые картины, когда Роза полна веры в жизнь, прозвучали необычайно живо и свежо. В финале Леман сумела по-своему глубоко взволновать зрителей — она играла, скорее, беспомощность и растерянность, нежели силу трагического пере-

живания. Ганна — вторая жена возчика Геншеля — также была удачей актрисы. Особенно хочется выделить исполнение роли Анисьи («Власть тьмы»), которое получило необычайно высокую оценку критики: «Актриса сумела полностью претворить образ, данный писателем, и с первого появления захватила зрителей».

В ансамбль Немецкого театра входил также Оскар Зауэр (1856—1932). В юношеские годы он бродил по различным театрам, выступая в Кёльне даже в оперетте. С 1885 года он актер Королевского театра в Берлине. Критик Фонтане уже тогда предсказывал ему блистательную будущность. В 1890 году он перешел в Лессинг-театр, а затем был приглашен в 1897 году в труппу Брама на характерные роли. К лучшим образам Зауэра относятся чиновник Верган («Бобровая шуба»), Келлер в «Родине» Зудермана, ассессор Браак в «Гедде Габлер», то есть образы, дающие материал для иронического отображения. Но Зауэру были



Эльза Леман в роли Ганны. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана. Немецкий театр. 1898 г.

чужды подлинно сатирические краски. Он рисовал своих героев (при всей внешней характерности, которую придавал им при помощи костюма и грима), пастельными красками, избегая чрезмерной броскости. «Он предпочитал полутона, соединяя различные краски,— писал один из критиков,— передавая многообразие человеческих характеров». Образы Зауэра были прежде всего обаятельны, а порой, как писали современники, «по-детски наивны». Все это говорит о том, что Зауэр снижал обличительное содержание ролей. Его чиновник Верган был, скорее, смешным, чем отталкивающим, а Келлер в «Родине» предстал в виде некоего веселого бонвивана. Добродушие по отношению к отрицательным персонажам отражало, в сущности, компромисс, характерный для немецкой интеллигенции конца века.

Среди актрис данного периода наибольшая слава выпала на долю Агнес Зорма (1865—1927). С юношеских лет она выступала в ролях молодых героинь в различных провинциальных театрах Германии, а в 1883 году Л'Арронж привлек ее в труппу Немецкого театра. Здесь она играла главным образом роли классического репертуара — Офелию, Дездемону, Корделию,



Агнес Зорма в роли Норы. «Кукольный дом» Г. Ибсена

Сюзанну, Гретхен и Кетхен из Гейльбронна. Зорма привлекала зрителей воплощением «вечно женственного» начала, ее игра отличалась исключительной лиричностью и мягкостью. Критик Э. Цабель писал: «Основа ее творчества — нежная, легко возбудимая женственность, необычайная свежесть интонаций и естественность».

С приходом Брама в Немецкий театр Зорма частично перешла на современный репертуар, выступая в образах Норы и Раутенделейн. Ее известность росла из года в год. Скоро она стала любимицей Берлина. Очевидно, именно эта причина побудила Зорму покинуть в 1898 году Брама, требовавшего строгого подчинения ансамблю и дисциплины,

и начать гастроль. Громадным успехом пользовалась она в Париже в ролях Норы, Раутенделейн и Гретхен. Через год Зорма отправилась в турне по Голландии, Норвегии, Швеции, России, Греции, Румынии, Италии. И всюду она имела большой успех.

Критик Генрих Гарт считал, что «ни одна современная актриса не может сравниться с нашей Агнес по естественности, свежести, жизненности артистического темперамента. Она — природная актриса. В ней нет ничего искусственного, в ее игре нет ложной театральности, когда она выходит на сцену — забываешь, что это театр».

Если заявление критика о том, что ни одна современная актриса не может сравниться с Зормой по жизненности и т. п., несколько преувеличено, то, во всяком случае, очевидно, что в лице Зормы Германия приобрела действительно крупную

актрису, сумевшую даже в гастрольных спектаклях сохранить естественность игры.

Среди молодых исполнителей Немецкого театра выделялся характерный актер Макс Рейнгардт, приглашенный Брамом в 1895 году. До 1904 года он сыграл большое количество разнообразных ролей, среди них Мефистофеля, Филиппа II, судью Адама («Разбитый кувшин»), Акима и Михаэля Крамера. Игра Рейнгардта отличалась пластической отделкой каждого движения, точностью интонаций. Рейнгардт был всегда естественным и простым, часто он вносил в свои роли тонкий юмор. Но будущий знаменитый режиссер уже в юношеские годы придавал рисунку образа и его построению большое значение.

Игра немецких актеров шагнула значительно вперед по сравнению с театральным искусством середины XIX столетия, в котором господствовали штамп, виртуозничанье, декламационность и поверхностная трактовка образов.

Как мы видели, лучшие актеры Германии рубежа веков были связаны с Немецким театром и его руководителем Отто Брамом. С годами этот режиссер отошел от натурализма и способствовал становлению реализма в постановочных приемах и актерской игре.

Брам покинул Немецкий театр в 1904 году, перейдя в Лессинг-театр, которым руководил до смерти (1912). Здесь особый интерес вызвал цикл постановок пьес Ибсена, осуществленный в 1909—1912 годах. Но, несмотря на подъем Лессинг-театра при Бrame, ведущее положение по-прежнему оставалось за Немецким театром, куда пришел новый режиссер Макс Рейнгардт, определивший на длительное время художественное лицо сценического искусства Германии.

НАРОДНЫЕ ТЕАТРЫ

Новое веяние искусства проникло наряду с профессиональным театром и в народные театры. Подъем демократического движения 1880-х и 1890-х годов и деятельность германской социал-демократической партии содействовали вовлечению широких масс в культурную жизнь столицы.

Театр Свободная сцена был недоступен рабочим из-за высоких членских взносов. Кроме того, все чаще раздавалось требование рабочих столицы о создании своего театра, не только доступного, но и близкого рабочему зрителю по репертуару.

В этом движении принимал участие Франц Меринг. «Победа пролетариата, — писал он, — положит начало новой эпохе искусства, более благородного, более высокого, великолепного, чем когда-либо».

В середине 1880-х годов на многочисленных рабочих собраниях все чаще поднимались вопросы проникновения культуры в рабочие массы. Вот что писал по этому поводу критик Генрих Гарт: «Нигде я не находил такой страстной жажды знаний, такого неутолимого тяготения к образованию, как среди товарищей, принимавших участие в социальных боях в восьмидесятых и девяностых годах. Когда мы после народного собрания оставались порой в кругу рабочих, поднимая ту или иную дискуссию на литературные или театральные темы, на нас были устремлены поистине жадные глаза».

В 1890 году мечта осуществилась. В большом зале Богемского ресторана собрались тысячи рабочих для решения вопроса о создании рабочего театра. Собрание постановило организовать Свободную народную сцену (Freie Volksbühne). Основателями театра были Франц Меринг и критики — социал-демократы Бруно Вилле, Вильгельм Бельше и Юлиус Тюрк. Организационная структура нового предприятия была близка Свободной сцене, театр считался закрытым, существуя на членские взносы. Однако членами Свободной народной сцены могли быть только рабочие. За ежемесячный взнос в пятьдесят пфеннигов члены общества имели право посещать спектакли, которые устраивались один раз в месяц по утрам в воскресный день.

В целях демократизации Свободная народная сцена не рассыла-ла своим пайщикам нумерованных мест на спектакли. Каждый участник этого театрального союза, придя на спектакль, вытягивал из урны, как в лотерее, свое место в зале.

Исполнителями спектаклей Свободной народной сцены были молодые актеры-профессионалы из других берлинских театров. Однако Свободной народной сцене не удалось привлечь видные артистические силы, так как театр обладал скромными денежными ресурсами.

В постановке пьес принимал участие режиссер Корд Гахман — соратник Отто Брама. Критик Бруно Вилле выступил перед открытием Свободной народной сцены с призывом, который начался характерными словами, определенными установками строителей этого дела: «Театру надлежит быть источником нравственного возвышения и мощным возбудителем мысли о сложнейших вопросах современности».

Обращение к вопросам современности как бы говорило об интересе к социальным проблемам, однако дальше этого заявления Б. Вилле не шел.

Программа самих рабочих была, несомненно, яснее: они хотели видеть на сцене жизнь простого человека, близкую и понятную им. На одном из собраний выступил рабочий, заявивший: «Вместо вечной лжи на сцене мы хотим узнать правду о жизни и предпо-

читаем видеть страшное, а не голубой туман о благородных графах и коммерции советниках, которые сеют вокруг себя крупные кредитки.

Для популяризации спектаклей Свободной народной сцены было предпринято важное мероприятие: за несколько дней до премьеры к рабочим выезжали лекторы, подробно объяснявшие на местах содержание и значение пьесы, которую рабочие увидят в своем театре.

Свободная народная сцена так или иначе вдохновилась почином Отто Брама в Свободной сцене.

Казалось бы, направленность нового театра должна была существенно отличаться от Свободной сцены, но этого не случилось. Режиссер Корд Гахман принес в рабочий театр установки Брама, да и репертуар походил на спектакли Свободной сцены.

Открылась Свободная народная сцена постановкой «Столпов общества» Ибсена. Спектакль был воспринят рабочим зрителем с большим вниманием, но не воодушевил его. Критика отмечала хороший ансамбль, но слабую игру некоторых исполнителей.

Следующей постановкой была «Власть тьмы» Л. Толстого, вызвавшая горячий прием. В тот день в театре разыгралось нечто, подобное скандалу, имевшему место в Свободной сцене во время премьеры драмы «Перед восходом солнца». В зрительном зале нашлись убежденные сторонники пьесы и столь же рьяные ее противники. Аплодисменты, шум и свист прерывали действие: особенно бурно воспринимались сцены отравления Петра и убийства младенца, поставленные в подчеркнуто натуралистической манере. Характерно, что рабочая аудитория встретила слова Митрича о банках и процентах громкими рукоплесканиями.

Следующим этапным спектаклем Свободной народной сцены был «Враг народа» Ибсена, также поставленный Кордом Гахманом. В роли доктора Стокмана выступил актер Иозеф, игравший этот образ в сниженных тонах. Перед зрителями представал «маленький, беспокойно барахтающийся человек, беспокойство которого, к сожалению, недоставало оттенка величия, необходимого для захватывающих сцен» (О. Брам). В картине собрания, когда Стокман выступает с зажигательной речью, актеру недоставало внутренней силы, он был задавлен окружающими его мещанами.

И все же, несмотря на недостатки, спектакль имел большой успех,— свободолюбивые речи Стокмана падали на благодарную почву.

Помимо того, в Свободной народной сцене шли драмы «Перед восходом солнца» и «Ткачи». Здесь были также поставлены

историческая драма Лассалья «Франц фон Зиккинген» и «Смерть Дантона» Г. Бюхнера.

Не найдя новых художественных путей, Свободная народная сцена тем не менее полностью оправдала себя, так как знакомила рабочего зрителя с лучшими произведениями драматургии XIX столетия. Один из критиков писал о восприимчивости рабочей аудитории: «Я никогда до этого не встречался с таким вниманием, с таким проникновением. Все лица до крайности напряжены, чтобы ничего не упустить. Волнение сказывалось в мимике, в сжатых кулаках, в положении тела. Происходящее на сцене воспринималось, как подлинная жизнь, встречалось настоящей овацией».

Рабочие превращали свою сцену в трибуну, каждый социальный намек вызывал в их сердцах горячий отклик.

Через несколько лет молодое, многообещающее театральное дело начало подтачиваться изнутри разногласиями, которые в ту пору разъедали также социал-демократическую партию. Франц Меринг и Бруно Вилле покинули театр. Бруно Вилле еще раз, теперь уже самостоятельно, взялся за организацию другого рабочего театра, названного им Новой свободной народной сценой, однако и этот театр оказался нежизнеспособным и вскоре прекратил свое существование.

Театр Народная сцена существует в Германии до наших дней, превратившись в профессиональный театр, переживший на протяжении первой половины XX века периоды подъема и упадка. Длительное время (до второй мировой войны) он обслуживал главным образом буржуазного зрителя, отказавшись от культурно-просветительных задач.

Судьба единственного рабочего театра Германии — это судьба германской социал-демократии, прошедшей в первые десятилетия XX века сложный путь достижений, ошибок и заблуждений.

РЕЙНГАРДТ

Творчество Макса Рейнгардта — важный этап в развитии западноевропейской режиссуры, ставшей самостоятельным профессиональным видом искусства только в середине XIX века. Старая (так называемая «актерская») режиссура постепенно уступила дорогу режиссуре как самостоятельному искусству. Рейнгардт в известной мере синтезировал те отдельные достижения, которые имелись в режиссерских исканиях Иммермана, Лаубе и Дингельштедта, мейнингенцев, Чарльза Кина, Ирвинга. С другой стороны, Рейнгардт противопоставил свое искусство зародившейся в конце 1880-х годов натуралистической школе Антуана и Брами.

Своими постановками Рейнгардт поднял режиссуру до степени своеобразного поэтического творчества, в котором слились воедино звучащее слово актера, его пластическая выразительность, краски и очертания оформления и костюмов, многообразные световые эффекты, музыка и шумы. Этот синтез искусств был не эстетским формоискательством, а служил выявлению духа пьесы, той идеи, которую режиссер вкладывал в спектакль. Все компоненты постановки призваны были создать общую атмосферу, «театр настроения», заражающий зрителя эмоциями.

Создав новый тип синтетического спектакля, Рейнгардт исходил при этом из образного раскрытия внутреннего мира драматического героя, пользуясь для выполнения этой сложнейшей задачи методом углубленной психологической игры актеров. Спектакли Рейнгардта были не только сценическими зрелищами, они содержали также аналитический подход в изображении тончайших человеческих переживаний. Прославленный режиссер-постановщик был одновременно воспитателем большой плеяды актеров, среди которых такие известные имена, как Александр Моисси, Пауль Вегенер, Гертруда Эйзольд и другие.

Рейнгардт придал театральности и сценической выразительности новое значение, не отрываясь притом от сценического реализма.

Определяя идеологические позиции Рейнгардта, нельзя не обратить внимания на их противоречивость, изменчивость. На первый взгляд может казаться необъяснимым движение режиссера от форм натуралистического театра к модернистским увлечениям, а затем его переход к реалистической стилистике, которая вновь сменяется гротескными и обостренно театральными выразительными средствами. Но в этой пестроте стиливого спектра творчества Рейнгардта была своя закономерность, которая определялась, с одной стороны, все убыстряющейся динамикой времени, а с другой — чрезвычайной чуткостью, отзывчивостью режиссера на идеологические и художественные веяния века.

В новое, кризисное время история совершала повороты не за десятилетия, как это было в прошлые века, а куда быстрее. Рейнгардту, начавшему свой творческий путь в сравнительно благополучные годы, пришлось затем пережить трагедию первой мировой войны и связанный с ней духовный кризис, мощное воздействие на мир социалистических идей Великой Октябрьской социалистической революции, подъем и спад революционной волны в Западной Европе, зарождение и победу фашизма и, наконец, вторую мировую войну, развязанную гитлеровской Германией, — все это на протяжении тридцати лет.

Необычайно восприимчивый художник, естественно, не может не отразить в своем творчестве всех потрясений и катаклизмов

времени; он — очень чуткий барометр, действующий в условиях постоянной и стремительной смены атмосфер, при этом лишенный четко определенной общей ориентации.

Но мятущаяся мысль режиссера, порожденная кризисными годами, в целом дает объективную картину духовных процессов, происходящих в обществе. Все метания и поиски Рейнгардта имели под собой единую основу: стремление глубже раскрыть внутренний мир человека, то изолированного и противопоставленного обществу, то взятого в его общности, во всей совокупной практике человеческого бытия.

Отображая многокрасочность жизненных явлений, Рейнгардт исходил по преимуществу из эмоционального начала, из чувств человеческих, в которых раскрывалось то или иное мироощущение.

В пору расцвета театра Рейнгардта в литературе и на европейских сценах широкое распространение получило декадентство. Рейнгардт противопоставил красивым пустоцветам искусство поэтического реализма.

* * *

Макс Рейнгардт родился в семье издателя в 1873 году в небольшом австрийском городе Бадене, недалеко от Вены. В юности он был зачарован магией театра. Молодого одаренного энтузиаста приняли в Венскую консерваторию, где он обучался в драматических классах у известного актера И. Левинского. Через некоторое время он начал выступать в любительских спектаклях (в «Разбойниках» играл Шпигельберга; Карл Краусс, впоследствии крупнейший литератор Вены, исполнял роль Франца Моора). Вскоре Рейнгардт стал актером в профессиональных театрах, сначала в Прессбурге, затем в Зальцбурге, где его увидел Отто Брам и пригласил молодого актера к себе в театр. С 1894 по 1904 год продолжалась актерская деятельность Рейнгардта в Немецком театре под руководством О. Брама. Он дебютировал в роли пастора Киттельгауза («Ткачи» Гауптмана). Ему и в дальнейшем поручались только характерные роли (Крогстад в «Кукольном доме» и Энгstrand в «Привидениях» Ибсена, Вулков в «Бобровой шубе» Гауптмана, Аким во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого). Особенно удачны были его выступления в ролях стариков. И это не случайно. Рейнгардт обнаружил яркий мимический и пластический дар. Можно даже говорить о режиссерском построении собственных ролей, отличавшем его игру. Каждое движение, каждый жест и интонация были тщательно выверены Рейнгардтом, он как бы строил рисунок роли, подчеркивал ее характерность, типические черты. К тому же Рейнгардт уже в юные годы блистательно владел искусством грима.

Рано проявившиеся режиссерские способности заставили Рейнгардта, еще будучи актером, приступить к самостоятельным постановкам. Начался первый период творчества, продолжавшийся до 1903 года,— Рейнгардт осуществил свои ранние режиссерские опыты.

Далее следовал второй период деятельности Рейнгардта, самый значительный этап творчества, когда он возглавил Немецкий театр.

Годы расцвета, годы зрелости раскрыли многообразие и неповторимость его режиссерского мастерства. Этот период охватил более десяти лет и был прерван лишь испытаниями первой мировой войны, нарушившей дальнейшее развитие его искусства.

Рейнгардт стал знаменитым режиссером. Он гастролировал со своей труппой в Англии, Франции, России, Швеции и Америке, о нем писали как о режиссере с мировым именем.

В послевоенные годы наступил третий период творчества Рейнгардта — он стоит во главе треста театров в Берлине, ставит ряд значительных спектаклей («Иванов» Чехова, «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого, «Орестея» Эсхила и др.). Одновременно он работает в Венском Иозефштадттеатре. Там он повторил некоторые свои старые берлинские постановки и поставил пьесы современных драматургов (Ф. Верфеля, Л. Пиранделло, Ж. Кокто).

В 1933 году Рейнгардт, как и многие видные деятели Германии, был вынужден эмигрировать из фашистского рейха. Он находился в Англии, когда фашисты начали «чистку культуры» от «неарийских» и «ущербных» элементов. Рейнгардт направил германскому правительству письмо, в котором указывал на свою глубокую связь с немецкой культурой. «Новая Германия,— писал он,— не желает, чтобы представители той расы, к кото-



Макс Рейнгардт

рой я открыто, безоговорочно принадлежу, занимали влиятельное положение. Поэтому мне, владельцу Немецкого и Камерного театров, придется преподнести в дар Германии мою собственность и дело моей жизни». Гитлеровские власти экспроприировали театры и личное имущество Рейнгардта.

С 1933 по 1938 год Рейнгардт находился в Вене, а затем эмигрировал в Соединенные Штаты Америки, где его судьба, однако, сложилась тяжело: он смог осуществить только единичные постановки, в Голливуде ему удалось поставить фильм «Сон в летнюю ночь» (в приемах, близких к его старой театральной постановке).

В последующие годы Рейнгардт руководил школой актерского мастерства. Но и это дело ему не удалось развернуть широко. Незадолго до смерти Рейнгардта (1943) в одной из нью-йоркских газет появилось скромное, обо многом говорящее объявление: «Даю уроки мастерства актера. М. Рейнгардт».

Так, на чужбине, в одиночестве завершил жизненный путь блистательный деятель европейского театрального искусства.

* * *

В конце 1890-х годов Рейнгардт вместе с некоторыми брамовскими актерами примкнул к Мартину Цикелю, руководителю бродячей труппы «Сецессион», гастролировавшей в летние месяцы в Вене и Будапеште; во время одной из гастрольных поездок актеру Рейнгардту были поручены руководство и сорежиссура. Тогда впервые обнаружились его художественные и организаторские способности, и в Рейнгардте созрело желание испытать себя в самостоятельной режиссуре. Это удалось осуществить только в 1901 году и то самым необычным образом: Рейнгардт открыл в Берлине артистическое кабаре «Шум и гам». Сюда собирались по окончании спектаклей берлинские актеры, которым Рейнгардт показывал различные остроумные пародии на спектакли Придворного и других театров Берлина, где царили штампы и рутинка. Особым успехом пользовались пародия «Дон Карлос на рубеже века» и «Дон Карлос — пехотинец испанский», язвительно высмеивавшие застывший академизм спектаклей и выпренне-пафосную манеру игры актеров. Первые опыты в известной мере оттачивали постановочное мастерство Рейнгардта — он строил представления на гиперболизации, на острой издевке, доходившей иногда до гротеска и шаржа.

О Рейнгардте начали в Берлине говорить, в его необычных шутках сказывалось своеобразие индивидуального дарования, острота восприятия, особая театральность.

Окрыленный успехом, Рейнгардт организовал в 1902 году Малый театр для постановок литературных драм. В качестве



Макс Рейнгардт в спектакле «Возник Геншель» Г. Гауптмана.
Немецкий театр. 1898 г.

актеров он привлек Г. Эйзольдт, Э. Райхера, Р. Бертенс, Ф. Кайсслера, Р. Валлентина, Л. Дюмон и некоторых других воспитанников Отто Брама.

Среди ранних спектаклей Рейнгардта в первом же сезоне выделилась постановка пьесы Оскара Уайльда «Саломея». Не случайно молодой режиссер, одержимый новаторскими идеями, обратился к необычному, внутренне надломленному произведению Уайльда, дававшему возможность создания особой, экзотической атмосферы. В качестве декораторов Рейнгардт привлек художников-импрессионистов Крузе и Коринта. Сцена представляла собой зловещую картину: на фоне мрачных строенных колонн и портала белесое лунное сияние сливалось с темно-красным отблеском факелов, а над всем — бледное небо Иудеи; тревожные аккорды музыки как бы подготавливали надвигающиеся трагические события. Хрупкая, гибкая, порывистая Гертруда Эйзольдт (Саломея), названная критикой «сверхутонченной принцессой», строила образ своей героини на быстрой смене ритмов, на обнаженной нервозности; игра ее производила впечатление чего-то мерцающего, мозаичного. «Словно кошмарный, лихорадочный бред,— писал известный немецкий критик Зигфрид Якобсон,— проносилась перед глазами эта баллада, тлея сотнями кровавых оттенков, оставляя впечатление ужасного сновидения».

В «Саломее» Рейнгардт дал волю своей неудержимой фантазии, скованной до этого размеренным ритмом и серостью красок брамовских постановок. Опрокидывая привычные представления о театре, Рейнгардт создал, однако, спектакль, напоенный болезненностью и болью, с отчетливо проступающими декадентскими тенденциями.

Примерно в тех же приемах была осуществлена через год постановка «Электры» Гофманстала. Но Рейнгардт скоро пресытился подобным выявлением своего артистического темперамента, тем более что он, несмотря на бунт против натурализма, оставался учеником О. Брама. И он обратился к иным задачам — к постановке пьесы М. Горького «На дне» (1903). Разработкой общих принципов спектакля принадлежала Рейнгардту, но ставил «На дне» Рихард Валлентин; Рейнгардт играл роль Луки. Пьеса была переименована в «Ночлежку». К ее показу готовились необыкновенно тщательно: переводчик А. Шольц отправился в Россию и привез оттуда целый ящик материалов, фотографий, зарисовок постановки Московского Художественного театра, сборники русских песен и множество иллюстраций, характеризующих бродяг и обитателей «ночлежек». Создатели и участники спектакля предприняли обход берлинских ночлежных домов с целью ознакомиться с жизнью нищеты.

Трактовка берлинцев поддерживала иллюзию об эффективности морального самоусовершенствования, в постановке проступали черты символистского театра. Пресса отмечала, что «когда поднимался занавес, ужасный подвал с мерцающим огоньком фонаря производил впечатление преисподней, в которой мелькают фигуры, напоминающие привидения». Вряд ли такая стилизованная образность соответствовала реальной поэзии Горького.

Перед зрителем вставала безутешная, серая монотонность ночлежки. «Подвальные трущобы Рейнгардта были «миром в себе» и ведали о солнце, месяце и звездах только понаслышке», — писал критик Э. Якобсон. Спектакль говорил о безысходности жизни босяков, ни один луч солнца не проникал в это страшное обиталище, и даже третий акт, действие которого по пьесе разыгрывается во дворе, был перенесен в мрачные трущобы. Безнадежный мир приобретал символическое значение.

Вместе с тем в спектакле наметились новые для постановочного искусства Рейнгардта элементы: актеры создали крепкий реалистический ансамбль, игра Э. Винтерштейна (Васька Пепел), Р. Бертенс (Василиса), Э. Райхера (Актер) и Г. Эйзольдт (Настя) отличалась естественностью и простотой. В этом несомненно сказалась брамовская школа. Самое уязвимое место постановки — исполнение роли Луки самим Рейнгардтом. Он внес в трактовку образа черты кротости и благодати: Лука был апостолом, святым, утешителем.

«Ночлежка» имела у зрителей феноменальный успех, спектакль продержался в репертуаре театра в течение нескольких сезонов, прошел около пятисот раз, что принесло Рейнгардту не только художественный, но и финансовый успех. Вслед за Берлином многие немецкие театры поставили «На дне». Горький стал в Германии весьма популярным автором.

Теперь Рейнгардт имел возможность переехать со своей труппой в более обширное театральное здание. С 1903 по 1905 год Рейнгардт осуществлял свои спектакли в Новом театре, на сцене которого появляются постановки классических пьес: «Минна фон Барнгельм» Лессинга и «Коварство и любовь» Шиллера.

Спектакль «Минна фон Барнгельм» был первым экспериментом нового рейнгардтовского подхода к постановке классиков. Вместо привычного благоговейного восприятия классики, как музейного произведения, изъятого из потока жизни, он прочитал пьесу так, будто она написана современником. О постановке «солдатской комедии» Лессинга много говорилось, кайзер Вильгельм II велел, чтобы ее сыграли для него. Но на спектакле он

не досидел до конца, изрекши уничтожающий приговор: «Все это направление не годится».

В драме «Коварство и любовь» Рейнгардт, исполнявший роль музыканта Миллера, психологически тонко показал, что в этом маленьком человеке живет чувство бюргерского сословного достоинства. Он осмеливается выступить против всемогущего президента, защищая семью и дом, защищая право на честь. Сильно прозвучали гнев, обвинение деспотизма и в речи камердинера. Мир коварства изображался образно: кабинет президента, потайные двери — за ними Вурм колдует над подметными письмами, ядами, интригами.

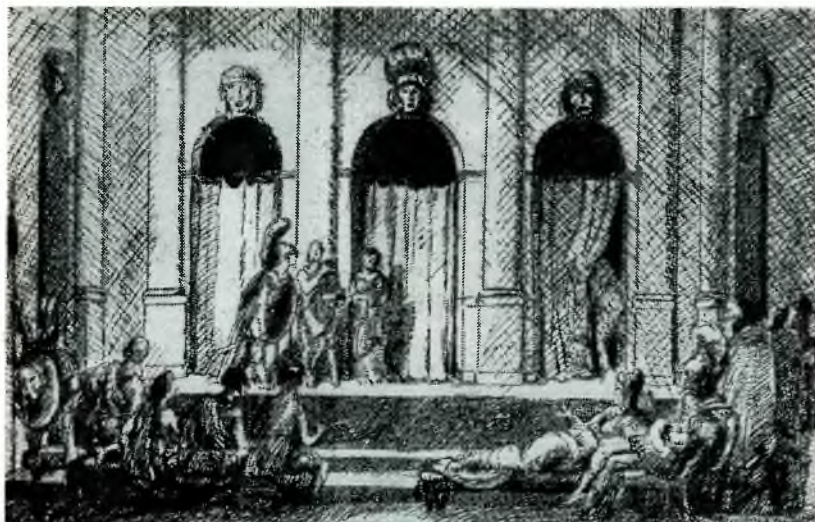
Классика была в это время самым больным и уязвимым местом германского театрального дела. Придворные театры демонстрировали памятники прошлого, в лучшем случае, с просветительскими целями. Зрители не ходили на эти музейные спектакли, слишком далекие от современных интересов. Мейнингенская манера постановки классиков с археологически точным воспроизведением среды, обстановки, быта к началу XX века тоже уже казалась архаичной.

Затем Рейнгардт поставил шекспировские комедии «Виндзорские кумушки» (1904) и «Сон в летнюю ночь» (1905). Последний спектакль произвел фурор, утвердив за Рейнгардтом славу новатора международного значения. Начался второй период — зрелое творчество Рейнгардта.

Постановка стала событием, потому что в ней с небывалой до сих пор ясностью и собранностью проявилась целостность всего спектакля. Это было большее, чем ансамблевая целостность, которой в прошлом отличались спектакли мейнингенцев и Брама. Здесь ощущалось образное воплощение единого художественного замысла. Сегодня такая целостность называется образом спектакля.

Из четырех сюжетных линий комедии (ревность Оберона, любовные недоразумения знатных афинских девушек и юношей, бракосочетание афинского царя и свадебный праздник, подготовка ремесленниками спектакля ко дню свадьбы и показ самого спектакля) Рейнгардт сделал ревность Оберона самым активным событием, а образ «Леса» выдвинул в качестве идейного художественного центра (между лесными духами разгорается бурная и страшная ревность, в лес устремляются преследуемые и преследователи, в нем встречаются актеры-любители для тайного разучивания спектакля).

Рейнгардт привлекает для воплощения «Леса» интересных исполнителей и крупного художника Э. Штерна. Критик и режиссер Г. Геральд писал: «Он (Лес) дышит, живет. Кажется, он без начала и без конца. Он неистощимый, беспредель-



Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Немецкий театр. 1914 г.

ный, он собранный экстракт леса». Романтическая музыка Ф. Мендельсона-Бартольди то иллюстрировала действие, то исполнялась между картинами. Смена мест действия проводилась посредством вращающейся сцены. Это позволяло сократить время быстрых и легких перестановок до минимума. Надо учесть, что «круг» — это поистине техническое нововведение, изобретенное еще Лаутеншлегером в Мюнхенском театре в 1896 году, — редко использовался в ту пору. Рейнгардт открыл в этом техническом средстве богатые эстетические возможности. Сцена приходит в движение при открытом занавесе. Лес проплывает, мерцают светляки и вспыхивают факелы маскированных актеров. Техническое мероприятие — перестановка декораций — превратилось в интермедию-пантомиму, которая обогатила образ спектакля.

В «Сне в летнюю ночь» Рейнгардт применил объемные декорации. Толстые стволы деревьев были построены¹, их кроны уходили ввысь, невидимые зрителю, а между стволами серебрился луч луны, отражавшийся в сверкающем за деревьями озере. В прозрачных зеленых одеяниях проносились на вращающемся круге эльфы.

¹ При последующем возобновлении «Сна в летнюю ночь» Рейнгардт заменил пластические деревья пневматическими стволами и листьями, трепетавшими под напором надуваемого воздуха.



«Парсифаль» Р. Вагнера. Эскиз декораций А. Аппиа. 1896 г.

Идея спектакля — счастливое и гармоничное соединение человека с природой — была претворена в причудливом сочетании романтических и реалистических элементов.

В этой постановке особенно удачной, свежей оказалась интерпретация образа царя эльфов Оберона и его услужливого духа Пека. Оберон в исполнении А. Моисси очаровывал неистовой силой истинно человеческой, пылающей страсти. Пек, созданный Г. Эйзольдт, был диковатым, забавным и обаятельным в своей мальчишеской неуклюжести.

В спектакле «Сон в летнюю ночь» сказалась вагнеровская идея синтетического театрального представления. Но в отличие от Р. Вагнера, бравшего за основу музыку, Рейнгардт исходил из литературного произведения. Сценическое воплощение, полагал он, станет совершенным только при использовании достижений разных искусств. Сочетанием музыки, изобразительного искусства, игры актеров, света, пантомимы театр сможет соперничать с многообразием и обилием самой жизни. Идея синтетического театра продолжала занимать его — он воплощал ее на разном материале и в разных жанрах. Использование им в дальнейшем сцены-арены было последовательным завершением исканий.

Шекспировскую комедию «Сон в летнюю ночь» обычно играли в придворных и городских театрах, как серию запутанных

эпизодов разных жанров и калибров. В этих громоздких, в меру смешных, в меру скучных спектаклях трудно было узнать шекспировскую поэтическую сказку. Рейнгардт же открыл артистичность, поэтичность, грациозность и философию комедии Шекспира. Его сценическое прочтение делало акцент на капризной власти случая — причине многих ошибок и заблуждений.

Нельзя отрицать, что ощущение изменчивости, неустойчивости мира часто прорывается в произведениях Шекспира, особенно в комедиях. Рейнгардт стремился сценически выразить это ощущение и верно передать субъективный замысел драматурга. Но случайность рассматривалась как добрая, гуманная сила. В спектакле были тонко сбалансированы жанровые, сказочные и философские эпизоды.

К спектаклю «Сон в летнюю ночь» напрямую относятся слова А. В. Луначарского, видевшего ранние постановки Рейнгардта: «Его картины полны жизни, поэзии, красоты. В отличие от мейнингенцев — широкий импрессионизм, вместо детализации — прежде всего общее впечатление».

Успех шекспировской комедии имел решающее значение, подтверждая одновременно, что художественный театр может завоевать прочное финансовое положение и что новым прочтением классиков могут быть удовлетворены эстетические запросы современного зрителя.

Со времени этой постановки твердо определилась репертуарная политика Рейнгардта: ставить и классиков и современных авторов. Современные произведения шли главным образом в Камерном театре, организованном Рейнгардтом в 1906 году. Среди них пьесы Бернарда Шоу («Цезарь и Клеопатра»), Ибсена («Привидения») и другие.

Беда Рейнгардта в том, что рядом с названными шедеврами современной драматургии на сценах его театра шли изощренные пьесы авторов, которые занимались проблематикой обособленного утверждения личности интеллигента, отображали его борьбу с самим собой и с окружением («Праздник примирения» Гауптмана), уводили в мир эротических переживаний (Ведкинд). Выводы становились из года в год все более мрачными, безутешными. В некоторых пьесах, поставленных в театрах Рейнгардта, отчетливо звучала мысль, что человек не защищен от воздействия непредвиденных событий, ломающих его судьбу и характер. В этих мыслях отражалась душевная паника и растерянность мелкобуржуазных кругов перед натиском остро ощутимых отрицательных последствий ускоренного развития империализма. Кризисное политическое обострение взаимоотношений между великими державами в первом десятилетии нового



«Валькирия» Р. Вагнера. Эскиз декораций А. Аппиа

века порождало в умах многих смутную тревогу, пассивное беспокойство, робость, страх.

Эти настроения сказались даже на очень значительных спектаклях Рейнгардта. В 1906 году он поставил пьесу Ибсена «Приведения», имевшую большой успех и утвердившую за Рейнгардтом славу тончайшего психолога, открывателя особой сценической выразительности. Но огромное художественное мастерство режиссера и актеров было подчинено задаче создания угнетающей атмосферы. Декорации норвежского художника Э. Мюнка — тусклые, бесцветные обои, серое дождливое небо за окном — еще больше сгущали ее. За окном шумели дождь и ветер — беспросветно, безнадежно. Основа спектакля — боль материнского сердца, а не протест фру Алвинг против сковывающих ее мещанских предрассудков — «привидений». Таким образом, общечеловеческая тема преобладала над социальной. «Это скорее пьеса сострадания, чем обвинения», — писал критик А. Керр. Скорбное лицо фру Алвинг — Зорма, нежность и беспомощность Освальда — Моисси, мягкие, приглушенные тона всего спектакля усиливали ощущение обреченности.

Тема отчаяния, бессилия, беззащитности человека звучала и в ряде других спектаклей. Если бы Рейнгардт расширил эту линию, он полностью подчинил бы свое искусство упадочным настроениям рафинированной интеллигенции.



Сцена из спектакля «Маркиз фон Кейт» Ф. Ведекинда. В роли маркиза фон Кейта Ф. Ведекинд. Малый театр. 1907 г.

Классика спасла Рейнгардта от неизбежного застоя, от грозящей деградации. Воспринимая классическую драму в ее современном, остротрагедийном аспекте, Рейнгардт все же находит в классике основу для своего гуманизма. Работа рейнгардтовских театров над классическими произведениями изумляет систематичностью и размахом.

От комедий Рейнгардт переходит к великим трагедиям Шекспира, показывает многие драмы Шиллера, сложную и противоречивую драматургию Клейста, рискует поставить не только первую, но философски трудную и сценически сложную вторую часть «Фауста».

Переступая границы национальной культуры и времени, он вторгается в культуру дальних стран, в глубь веков. На сценах его театров появляются Софокл, Эсхил, Кальдерон, Мольер, Гольдони, японские трагедии, английские средневековые мистерии. Но Шекспир остается самым любимым автором Рейнгардта — из его тридцати шести пьес были поставлены двадцать две, а к некоторым произведениям («Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Гамлет») Рейнгардт обращался несколько раз, показывая разные, существенно отличающиеся друг от друга сценические варианты.

Горячее признание Рейнгардт завоевал постановками шекспировских комедий. Гофмансталь, характеризуя Рейнгардта, справедливо выделил его «праздничность и веселость», подразумевая под праздничностью не только зрелищность или театральность, но и щедрость творца, балующего зрителей духовными и душевными ценностями. Однако, наслаждаясь чрезмерной зрелищностью или игровой стихией, Рейнгардт иногда не уделял должного внимания содержанию, и тогда идейная основа его реализма расшатывалась.

Так произошло со спектаклем «Укрощение строптивой» (1909). Ставя эту комедию, Рейнгардт отверг грубое укрощение мужем своевольной Катарины и узаконенное в германском театре исполнение Петруччо, как симпатичного, полнокровного, жизнерадостного человека. Рейнгардт пришел к выводу, что это — грубоватая комедия, вполне подходящая забава для пьяного медника Слая. В оригинале Шекспира странствующая труппа играет эту комедию перед Слаем, которому шутки ради внушают, что он — лорд, перенесший тяжелую болезнь. Поэтому весь спектакль шел в стиле ярмарочно-балаганной эксцентриады, с акробатикой, клоунадой, фокусами, импровизацией, намеренным подчеркиванием театральной игры. При всей виртуозности исполнителей, блеске режиссерской выдумки такое решение спектакля оттесняло историю человеческих отношений Петруччо и Катарины. К тому же Рейнгардт дополнительно осложнил спектакль: реальное представление перед Слаем было в то же время иллюзорным — будто сновидением, потому что Слай просыпается на следующее утро после спектакля в канаве и, следовательно, должен полагать, что ему спектакль приснился.

В известной мере умаление идеи трагической и хищной фигуры Шейлока, в которой сосредоточена социальная тема пьесы, произошло в его постановке «Венецианского купца» (1905). Режиссер любовался изяществом, безмятежным жизнелюбием венецианской знати, карнавальным весельем; герои пьесы представляли, как восхитительные, великолепные творения природы, живущие в мире нескончаемой радости, любви, счастья. Мир поэзии казался волшебной силой, способной исцелить болезни века.

Славились спектакли Рейнгардта «Двенадцатая ночь» (1911), «Много шума из ничего» (1912), «Как вам это понравится» (1907). Они воспроизводили шекспировскую щедрость, веселость сердца и души, поэтическую искренность чувств, душевное изящество. Спектакли оказывались несравненно более свежими, жизненными и человечными, чем постановки на лучших сценах Германии с участием крупных артистов.



«Привидения» Г. Ибсена. Эскиз декораций Э. Мюнка. Немецкий театр

Совсем иные темы поднимал Рейнгардт в трагедиях Шекспира. Здесь снова зазвучали ноты растерянности, предчувствия наступающих общественных потрясений. Ставя трагедии, Рейнгардт апеллировал к чувствам жалости, сострадания, расслабляя не только трагическую суровость, но и крепость реалистического начала. И вместе с тем трагедии, как и комедии Шекспира в постановках Рейнгардта, были наполнены динамическим ощущением многокрасочности жизни.

Отвергая привычное исполнение трагедии «Ромео и Джульетта» (1907), где весь интерес сосредоточивался на игре двух актеров, Рейнгардт окружил Ромео неистовыми, бурными, горячими друзьями. Выразительные характеры властных родителей оттеняли поэтический лиризм Джульетты. Но в спектакле настойчиво звучала тема обреченного юноши, глубоко прочувствованная актером А. Моисси. Людям Возрождения Рейнгардт противопоставил ослабленного скорбью нежизнеспособного юношу, которому любовь причиняет еще больше страданий, чем ненависть.

Германский театр знал сильных исполнителей ролей Отелло и Яго (Барнай, Поссарт). В начале XX века в роли мавра блистал в Берлинском Королевском театре Адальберт Матковский. Но спектакли подчинялись игре исполнителей главных ролей. Рейнгардт противопоставил утонченной, богатой венецианской



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. В роли Ромео — А. Моисси. Немецкий театр. 1914 г.

знати, окруженной атмосферой таинственности, черного полководца-наймита, для которого простота и страстность становятся роковыми. Отелло своим искренним чувством брошен в бездну мук и морального одичания. Трактовка образа Отелло английским актером Лоренсом Оливье в наши дни напоминает Бассермана — Отелло в рейнгардтовском спектакле.

Рейнгардт поставил и «Короля Лира». Мерилом для немецких исполнителей роли короля Лира служила трактовка знаменитого трагика венского Бургтеатра А. Зонненталя — благородного старца, любящего отца, потрясенного неблагодарностью дочерей. Произведение было понято как семейная трагедия и как общечеловеческая драма оскорбленного чувства. Рейнгардт перенес действие трагедии в раннюю, наваянную атмосферой сказки стадию цивилизации, где царят дикие нравы и пренебрегают элементарными законами этики. «Вокруг сказочного короля пять сказочно добрых людей ведут борьбу с пятью сказочно злыми людьми. Ее результаты и ее развитие также сказочны: остывшая любовь, расстроенная дружба, вражда братьев, раскол государства, проклятия королю и знати, военное поражение, расторжение браков, яд, кинжал, бездушные, смерть... Беспощадное драматическое полотно» (З. Якобсон). Спектаклем «Король Лир» Рейнгардт как бы выявлял

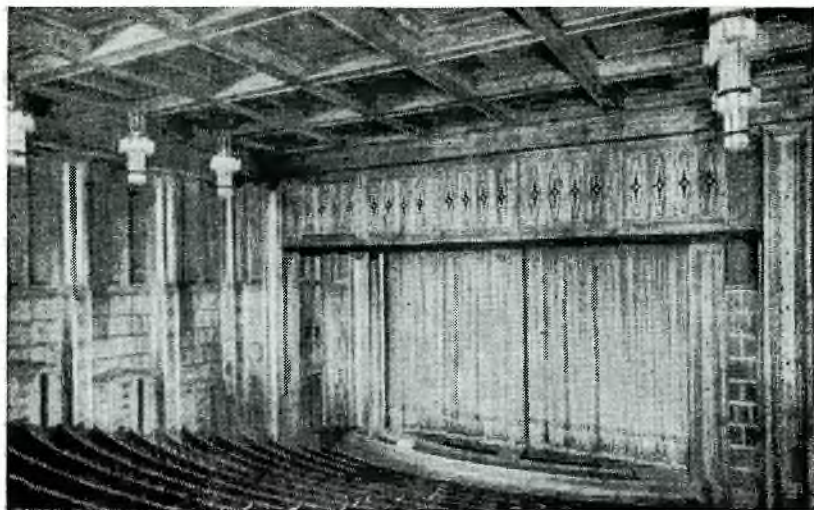


«Король Лир» В. Шекспира. Эскиз декораций С. Чешки. Немецкий театр. 1908 г.

вневременность человеческих страстей, их первородную силу, а также роковое предопределение, тяготеющее над миром.

Первый исполнитель Лира в постановке Рейнгардта, Р. Шильдраут, развивал психологическую концепцию Зонненталя, но при этом освобождался от декламационной манеры актера Бургтеатра. Его сменил А. Бассерман, который оправдывал безрассудство Лира, добровольно отрекающегося от престола и проклинающего Корделию, Кента и лучших друзей, его болезненным состоянием.

В 1909 году Рейнгардт, наконец, рискнул поставить «Гамлета». Опустив уровень пола в глубине сцены, он создал некое неопределенное пространство, из которого в туманной дымке возникали образы шекспировской трагедии. Весь спектакль был проникнут таинственной, жуткой атмосферой; в страшном замке творились темные, преступные дела. Особенно зло режиссер характеризовал подлую угодливость придворных — Полония, Розенкранца, Гильденстерна, Озрика. В спектакле Гамлет — Моисси был близок гётевскому пониманию героя Шекспира: месть слишком тяжелое задание для нежного датского принца. Гамлету хватает гнева лишь на осуждение и обличение пороков, а не на уничтожение зла. Тончайшая психологическая нюансировка, лиризм Гамлета — Моисси еще больше усиливали черты



Зрительный зал Мюнхенского Художественного театра

беззащитности, душевной хрупкости, бессилия датского принца в борьбе с нависшим над ним роком.

Еще до постановки «Гамлета» Рейнгардт начал экспериментировать в области декоративного оформления (применение сукон в постановке «Зимней сказки», приспособление постановки «Фауста» во время гастролей в Мюнхене к условиям рельефной сцены Г. Фукса). Для «Гамлета» Рейнгардт создал самую простую декорацию из сукон — по образцу елизаветинской сцены, ничем не отвлекающей от восприятия мысли произведения.

Второй исполнитель Гамлета, А. Бассерман, играл принца человеком, способным на сильные взрывы чувств, одиноким протестантом, обуреваемым неукротимой внутренней тревогой. Тревога сказывалась в сарказме при общении с коварными придворными, прорывалась горестным гневом у могилы Офелии. Гамлет искал успокоение в общении с комедиантами, лаской, добротой встречал он служителей искусства. Спектакль заканчивался торжественным апофеозом, в котором друзья окружали лежащего на щите погибшего Гамлета и под звуки военного марша высоко поднимали его. Апофеоз финала «Гамлета», поставленный Рейнгардтом, стал классическим и впоследствии часто заимствовался. Гамлет Бассермана и Рейнгардта, способный к действию, но одинокий, воплощает мысль Гегеля о великих одиноких шекспировских героях. Толкование Бас-



«Фауст» И.-В. Гёте. Эскиз декораций Ф. Эрлера. Мюнхенский Художественный театр. 1908 г.

сермана открыло путь новой интерпретации гибели датского принца: даже самая выдающаяся личность одна не в состоянии осуществить историческую миссию. Спектакль «Гамлет» являлся торжеством режиссера Макса Рейнгардта.

В том же 1909 году Рейнгардт обратился к постановке «Дон Карлоса» Шиллера. Испанский двор предстал в спектакле с целой армией иезуитов-шпионов, терроризирующих самого властителя Филиппа II. В центр была выдвинута фигура защитника свободы — маркиза Позы. Всем образным строем спектакля режиссер подчеркивал убийственную, гнетущую атмосферу испанского двора. И люди и природа как бы застыли, окаменели в тисках инквизиции: деревья и кусты в парке будто неживые — подстриженные, они напоминали зеленые шары; туго накрахмаленные платья дам, их высокие, неудобные прически ограничивают движения; по залам дворца то и дело бесшумно, как летучие мыши, снуют черные монахи, нагло шагают палачи в ярко-красных одеяниях. Моисси играл маркиза Позу мечтательным юношей, правдоискателем, готовым отдать жизнь за воплощение своих идей. Альба — Вегенер был твердым как сталь, Бассерман сочетал в образе короля Филиппа II ненависть, подозрительность, жестокость с трагедией одиночества;

актер Вальден изображал Дона Карлоса нервным и беспомощным.

Тогда же (1909) были поставлены «Разбойники» Шиллера. Впервые на немецкой сцене спектакль оправдал заголовок драмы. *Разбойники*, а не только Карл и Франц Моор стали подлинными героями спектакля. Необычайной сценической выразительности добился Рейнгардт в лесных сценах: сигналы, дозорные на вершинах деревьев, пестрые многокрасочные картины жизни лесного лагеря передавали колорит партизанщины. Подобно грандиозной природной стихии воспринималась на сцене жизнь молодых вольнодумцев и бунтарей. Закономерность бунта подчеркивалась деспотическими чертами характера старого графа, отца Карла и Франца. В спектаклях «Разбойники» сцена с пастором Мозером, осуждающим преступления Франца Моора, обычно изымалась. У Рейнгардта ее играли вдохновенно.

В постановках юношеских драм Шиллера отображались свежесть, непосредственность, прямота, душевная чистота молодых людей, вступающих в борьбу с миром коварства, бездушного расчета, со зловещими силами, угнетающими человека.

Творческая мысль Рейнгардта работала лихорадочно. В течение каких-нибудь четырнадцати месяцев (с января 1908 года до марта 1909 года) им были поставлены: «Лизистрата», «Король Лир», «Заговор Фиеско», «Клавиво», «Фауст», «Гамлет», «Разбойники», «Дон Карлос».

В последующие годы работоспособность режиссера не ослабевает, напротив, экспериментаторская страсть разгорается, он начинает искать новые формы театральной выразительности.

В 1910 году Рейнгардт поставил пантомиму Ф. Фрекси «Сумурун» (по сказке «1001 ночь»). На этот раз он разрушил «четвертую стену» и построил (в первый раз на европейской сцене) японский «мост цветов». По нему актеры входили из зрительного зала на сцену, а покидая ее, снова проходили через зрительный зал. В спектакле сочетались пластическая выразительность с танцевальными, декоративными и музыкальными элементами. Оформление красочными пятнами и орнаментом передавало восточную экзотику. В 1912 году Рейнгардт повез этот спектакль на гастроли в Лондон и Париж, и его там назвали «волшебником». Но критика не была единодушна в оценке пантомимы «Сумурун»; так, например, А. В. Луначарский писал о «фокусническом спектакле». Рейнгардт увлекся новыми театральными формами и новой сценической образностью в ущерб содержанию и жизни человеческого духа. Успех пантомимы привел режиссера к решению перенести ее на арену цирка.

В таком же плане были поставлены и следующие спектакли, в частности, «Чудо» (переделка Фольмеллером драмы М. Ме-

терлинка «Сестра Беатриса», 1910). Рейнгардт снова покинул театральное здание со сценой-коробкой и арендовал цирк. На арене был построен готический собор.

Критик Полгар писал, что в лондонском гастрольном спектакле, показанном в «Олимпия-зале» (1912), участвовало две тысячи статистов, двести пятьдесят музыкантов, восемь помощников режиссера, место действия освещалось шестьюдесятью прожекторами, и звучали церковные колокола. Такого рода массовые действия именовались «фестивальными» спектаклями Рейнгардта. В них режиссер увлекся новым формотворчеством, отойдя, как и в «Сумуруне», от поэтического реализма.

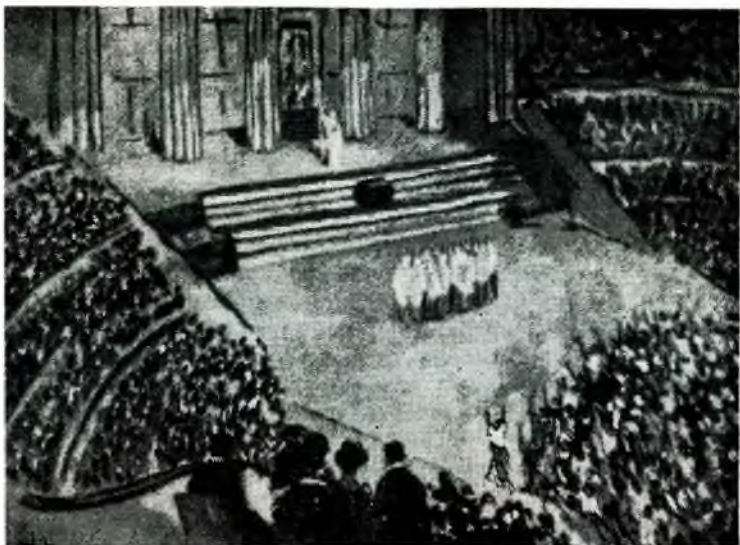
После «Чуда» Рейнгардт постепенно перешел от пантомимы к балету, вначале к развернутым балетным интермедиям в комедиях Мольера, а затем — к драме-балету «Зеленая флейта».

На сцене-арене шли также трагедия Софокла «Царь Эдип» (1910) и английское средневековое моралите «Каждый человек» (1913), обе в свободном переводе Г. Гофманстля.

В «Царе Эдипе» Рейнгардт начал совершенствовать искусство постановки массовых сцен, он работал с огромной толпой статистов, которая действовала собранным воедино эмоциональным порывом, криком, жестом. Это вызывалось не только желанием реставрировать греческий хор как единое воплощение народа-массы, но и оптическими условиями громадного здания цирка. В отличие от трагедии Софокла, в которой народ появляется только в начале пьесы, у Рейнгардта он присутствовал на арене и действовал, согласно обстоятельствам, в течение всего спектакля, наращивая силу эмоционального воздействия.

По сравнению с постановками «Сумурун» и «Чудо», Рейнгардт значительно углубил свою работу в «Царе Эдипе». Здесь снова в центре спектакля находился актер, которому сцена-арена дает возможность стоять посреди зрителей, будучи свободным от всякой иллюзорности декораций. «Отсюда происходит контакт между актером и зрителем,— утверждал Рейнгардт,— из которого рождается совершенно неожиданное и неведомое воздействие. Зритель оказывается теснее связанным с действием, нежели это имело место прежде».

В «Царе Эдипе» актеры-исполнители выявляли логику поведения реальных людей. Роль Эдипа исполнял сначала Пауль Вегенер. Он строил образ на недоверии сильного человека, борющегося с роком; только в финале Эдип был сокрушен неумолимой правдой и падал как глыба. Позднее эта роль перешла к Моисси, и благодаря ей он стал актером с мировым именем. Он как резцом высек сохранившиеся в трагедии Софокла черты древнего мифа: Эдип — народный герой, однажды освободивший фиванцев от сфинкса, а затем добровольным отречением



Сцена из спектакля «Царь Эдип» Г. Гофманстля.
Постановка М. Рейнгардта в цирке Шумана. 1910 г.

от трона спасший свой народ от войны и бедствий. Молодой царь, глубоко тронутый страданиями народа, со всей энергией разыскивает повинного в моровой язве. Когда начинает проявляться страшная правда, Эдип может приостановить поиски и тайком покинуть город. Но он не делает этого, а упорно продолжает поиски. Эпизод с пастухом Моисси играл с необузданной, упрямой дикостью. Он неистово нападал на пастуха и буквально «выжимал» из него правду, как гордый человек, которого ничто не может отвлечь от поисков и обретения истины.

В благоприятных для монументального стиля условиях сцены-арены Рейнгардт нашел строгие, простые и вместе с тем выразительные мизансцены, жесты и более собранную манеру исполнения, чем раньше.

В моралите «Каждый человек» снова появилось реальное действие: в воплощении аллегорических фигур (Богатство — П. Вегенер, Добрые дела — Е. Тимиг) сохранилась жизненная, индивидуальная основа. Но финал мистерии был откровенно религиозен. Эти тенденции сказались еще в спектакле «Чудо». Рейнгардт шел навстречу запросам части зрителей, которые искали спасение от нарастающих тревог современности в мистических настроениях, вере в моральное обновление. Он включил в свой репертуар также народное представление о рождении

Христа, затем поставил в городе Хеллерау пьесу католического французского драматурга Клоделя «Благовещение». Прозвучали религиозные мотивы и в финале спектакля «Живой труп» (1913) Л. Н. Толстого: Федя Протасов — Моисси умирал в позе, напоминающей распятого на кресте Христа. Наряду с этим, казалось бы совершенно неожиданно, Рейнгардт ставил такие спектакли, как реалистически сочный «Генрих IV» (1912), сатирически острые «Великан» и «Буржуй-Шипель» (1913), Карла Штернгейма зло высмеивающие чиновничество и преуспевающих буржуа вильгельмовской монархии.

Однако затем в постановках камерных пьес Стриндберга (1916) «Зарница», «Костер» и «Соната призраков» внутренняя тревога доходила до паники и нескрываемого отчаяния. Задача сценического воссоздания внешней атмосферы, соответствующей внутреннему отчаянию, натолкнула режиссера на поиски дополнительных выразительных средств. Постановка «Костра» — интересный эксперимент согласования резко ритмизованной игры актеров с лирическими шопеновскими пьесами, исполняемыми за сценой, и с шумовыми эффектами: скрипом и дребезжанием окон, на которые обрушивается буря, и с потрескиванием пылающих красным пламенем балок.

Спектакли Рейнгардта 1905—1915 годов, составляя второй, наиболее зрелый период творчества режиссера, поражают разнообразием жанров — от карнавальных постановок до религиозных мистерий и монументальных философских драм; они отличаются различием эмоциональных атмосфер, сценической фактуры, а иногда и прямым несовпадением идейных выводов. Все это может создать впечатление принципиальной эклектичности режиссера, его пристрастия к чистому экспериментированию и незаинтересованности проводить в репертуаре и постановках единую, последовательную художественную линию.

И все же можно утверждать, что при идейных колебаниях и стилевых уклонах режиссерское искусство Рейнгардта, порога его реализма имели свою логику и внутренние закономерности.

Трагическому отчаянию, чувству безысходности одних спектаклей как бы противопоставлялось погружение зрителей в карнавальный мир жизнелюбия других постановок. Маятник творческой амплитуды режиссера непрерывно движется между двумя полярными точками — трагической и комедийной, но не отклоняется от своей главной оси, суть которой несокрушимая, обязательная любовь к человеку, выраженная то в отчаянной боли за его реальную судьбу, то во вдохновенной вере в его конечную победу. Так сама смена позиций художника говорила о незавершенности как трагически безнадежного, так и оптимисти-

чески беспечного ответа на проклятые вопросы века. Смена реакций, мгновенное угадывание духа времени и живое, непосредственное выражение моментов собственного мироощущения — все это говорило, что эпоха движется, меняется и прочно остается лишь тревога за человека и вера в целительную силу поэзии.

Но сменяемость, различие идейных ответов в спектаклях Рейнгардта были неотделимы от различия их стилевых решений — формы античной трагедии, мистериального действия, комедии дель арте; приемы восточно-индийского и японского театров существовали рядом с жанровыми решениями, выдержанными в духе углубленного психологического театра или в стиле импрессионистских сценических построений.

Новый поэтический реализм, пользуясь формами синтетического театра, приобщился к эстетическому миру других театральные культур, что и позволило ему войти в образную сферу театральные культур античности, средневековья и Возрождения. Экспериментируя в этой области, Рейнгардт вполне естественно мог впасть то в одну, то в другую крайность, но уравновешивало эти увлечения неизменное чувство современности, конечные итоги художественных исканий определялись нормами современного мышления, поэтикой драмы, созданной великими современниками режиссера — Ибсенем, Л. Толстым и Гауптманом.

Рейнгардт выдержал во время войны тяжелое испытание на идейную устойчивость. Лишь в 1914 году в его театре прошла одна шовинистическая пьеса, но затем репертуар выравнялся и явно обозначилась нарастающая тенденция протеста — произведения Гауптмана, Ведекинда заняли ключевые позиции. Среди классических пьес Рейнгардт выбрал «Женитьбу Фигаро» Бомарше и пьесу одного из виднейших драматургов «бури и натиска» Я. Ленца «Солдаты» (1916), направленную против военщины. В годы войны Рейнгардт обратился к монументальной постановке революционно-демократической драмы Г. Бюхнера «Смерть Дантона» (1916), исполненной шекспировской мощи.

В спектакле участвовал большое количество действующих лиц на почти пустой сцене, а свет прожекторов освещал лишь небольшой сектор сценической площадки или небольшую группу из толпы, между тем как другие оставались в полутьме — так создавалось впечатление громадной массы.

В военные годы и позже из театра Рейнгардта ушли П. Венгер, Т. Дюрье, Р. Шильдкраут, Э. Винтерштейн, А. Бассерман, М. Палленберг, но Рейнгардт собрал новых крупных актеров — Э. Бергнер, В. Краус, Э. Янингс, П. Хартман.

С 1917 года Рейнгардт ставил бунтарские и антивоенные пьесы первых экспрессионистов — Г. Кайзера, Р. Зорге, В. Газенклевера, Р. Геринга, венского художника О. Кокошки, писательницы Э. Ласкер-Вюлер. В репертуаре первых послевоенных лет — «Иванов» А. П. Чехова, «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого. В большом театре-цирке на сцене-арене идут «Орестея» Эсхила, «Дантон» Р. Роллана, «Юлий Цезарь» В. Шекспира, направленная против деспотизма и войны трагедия В. Газенклевера «Антигона», резко осуждающая варварских завоевателей драма Г. Гауптмана «Белый избавитель». Никогда еще так открыто не проявлялась связь рейнгардтовских театров с общественными передовыми устремлениями.

Но художник, необычайно чуткий на все зовы времени, по-своему воспринимал обостренный кризис общественного сознания, растерянность европейской интеллигенции перед лицом революции, ее межеумочное положение. Широкое движение интеллигенции в лагерь демократии еще не началось. Осознание путей к социализму, как единственно возможный выход из тупика буржуазной действительности, было уделом очень немногих людей — таких, как Роллан или Шоу. Рейнгардт был не из их числа.

У Рейнгардта раскрытие трагичности века становилось как бы самоцелью искусства, и эта трагедия одинокой личности распространялась на общую атмосферу драмы даже тогда, когда ее сюжетом были события революции.

Творчество Рейнгардта третьего периода лишается своих уравновешивающих начал, светлый мир шекспировской поэзии уже померк, преобладают пессимистические мотивы. Но широкий масштаб, в котором изображается трагическая коллизия, как бы предполагает следующую за нагнетенной атмосферой безысходности сильную грозовую разрядку. Политическое решение проблемы, свойственное молодым левым художникам типа Э. Пискатора, Л. Йеснера, К. Мартина, Рейнгардту было несвойственно. Крайне обостренная манера игры, открытая публицистичность, настоятельная призывность, бунтарская стихия этих молодых режиссеров оказались более близкими для послевоенной публики и молодых актеров, живущих под знаком революционных потрясений.

Творчество же Рейнгардта оставалось в пределах личности человека, черпающего свои силы только в самом себе, в нравственной ответственности перед миром, а не в своем участии в общественной борьбе. И этот идейный традиционализм режиссера определялся не только его принадлежностью к другому,

раннему поколению художников, но и его положением главы трестированных театров.

Рейнгардту приходилось во имя привлечения большой массы зрителей не раз идти на компромисс, оставлять в стороне острые проблемы политической злобы дня, которые могли бы отпугнуть от его театров буржуазную публику. Но эта коммерческая сторона деятельности имела для Рейнгардта и свой положительный смысл. В то время как почти все начинания западноевропейских новаторов рубежа XIX—XX веков не выходили из кризисного состояния, обречены были на нищенское существование, оставаясь театрами для узкого круга людей, залы театров Рейнгардта ежевечерне вмещали тысячи зрителей.

Финансовая независимость Рейнгардта достигалась рядом организационных нововведений, заимствованных им из практики коммерческих предприятий новейшего времени — принцип трестирования театров, отчисление в пользу дирекции части колоссальных гонораров ведущих актеров-«звезд», широкое рекламирование театральных премьер, система договоров и т. д. Все это, возможно, накладывает известную тень на облик режиссера-новатора, который стал одновременно и первым «режиссером-дельцом». Но не забудем, что, достигнув материальной независимости, Рейнгардт получил право на независимость творчества, не полную из-за необходимости учитывать вкусы публики, но все же независимость.

Только в результате этой свободы действий Рейнгардту удается реализовать привлекавшую его всегда идею создания массового театра. В 1920 году он перестраивает берлинский цирк Шумана и приспособливает его для драматических спектаклей. В этом здании, использовав принцип античного театра, Рейнгардт к арене-оркестре пристроил широкий просцениум, за которым находилась сцена-коробка. Амфитеатр, где размещались три тысячи зрителей, полукольцом охватывал арену. На этой огромной сцене Рейнгардт поставил трагическую «драму революции» «Дантон» Р. Роллана, антивоенную комедию Аристофана «Лизистрата», «Разбойников» Ф. Шиллера; режиссер К. Мартин — «Ткачей» Г. Гауптмана, «Разрушителей машин» Э. Толлера, где масса, становясь главным действующим лицом и передавая стихию бунта, выступала определяющей исторической силой. На той же сцене-оркестре Рейнгардт ставил и яркие зрелищные спектакли, такие, как оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха и «Летучая мышь» И. Штрауса. Он давал и спектакли на открытом воздухе, учредив в городе Зальцбурге ежегодный летний фестиваль, где показал возобновленный спектакль «Каждый человек» и новую постановку — ауто Кальдерона «Театр мира».

В 1920-е годы гигантская творческая энергия Рейнгардта все еще была ключом. Фактически он работал в двух странах: руководил венским Иозефштадттеатром (1923—1927), где в его постановке шли пьесы немецких классиков, Шекспира, современных авторов. В Вене же в 1928 году он создал театральную школу, в которой впервые в Западной Европе обучали режиссеров.

Одновременно Рейнгардт ставил спектакли в нескольких берлинских театрах: в Немецком театре, перестроенном из цирка Большом театре, в созданном им на Курфюрстендамм в 1924 году театре Комедия.

В годы, предшествующие фашизму, Рейнгардт стойко сохраняет свои позиции, на сцене его театров идут произведения немецкой классической драматургии и в их числе «Войцек» Г. Бюхнера.

Сохраняя острый интерес к современности, Рейнгардт ставит «Святую Иоанну» Б. Шоу (1924), пьесу А. Штрамма «Силы», решенную в плане острого психологизма, а также «Викторию» С. Моза (1926), «Короля Америки» Б. Шоу (1929). Прямым протестом против фашизации страны явилась постановка драмы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» (1932).

После прихода к власти Гитлера Рейнгардт покидает Германию и переселяется в Австрию. Здесь на сцене Иозефштадттеатра он ставит «Марию Стюарт» Ф. Шиллера и пьесы современных и иностранных драматургов — «Однажды ночью» Ф. Верфеля (1937), «Любимый голос» Ж. Кокто (1934), «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло (1934).

Захват Австрии гитлеровскими войсками вынудил Рейнгардта эмигрировать в Соединенные Штаты, где проходят последние годы его деятельности. В американской эмиграции он поставил монументальную драму Верфеля «Путь обещания», сатирический фарс Иоганна Нестроя «Революция и захолустье» и руководил театральной школой. Наиболее значительным достижением этой последней поры творчества была постановка в Голливуде фильма «Сон в летнюю ночь».

* * *

Когда Рейнгардт эмансипировался от своего воспитателя Отто Брама и стал творчески самостоятельным режиссером, лицо эпохи еще не раскрылось, главные черты ее еле угадывались. В предвоенные годы воздух наполнился тревожными предвестниками надвигающихся событий, мир охватила атмосфера социальных революций, шла подспудная подготовка войны. Решительные изменения структуры общества требовали своего отражения и в театральном искусстве.

В Германии Рейнгардт оказался тем деятелем, который к этому времени выполнил историческую миссию энергичного продолжателя реформ театрального дела, предпринятых мейнингенцами и Брамом.

Эпоха дала Рейнгардту важнейшие предпосылки для активного и быстрого развития его таланта, но вместе с тем внушила ряд расплывчатых, идеалистических представлений об искусстве. Рейнгардт полагал, что творчество протекает как процесс откровения, который освобождает скованную фантазию и возбуждает способность искренне и свободно чувствовать. Зрители представлялись ему однородной массой, единой, несмотря на различие общественного положения, образования. Зритель — это абстрактный человек, на которого воздействует искусство, духовно обогащает его. Рейнгардт утверждал, что искусство, являясь посредником между действительностью и мечтой, способно морально переродить людей, превратить человека из такого, каков он есть, в человека, каким он должен быть, — отзывчивого, нравственного, одухотворенного.

Видя в индивидуальности человека некую изначально данную категорию, полностью определяющую его характер и поступки, Рейнгардт направлял актеров к открытию и обнажению этого врожденного индивидуального начала. Он не принимал натуралистического учения о детерминизме, о полной зависимости человека от биологической наследственности и окружающей среды. Но остатки этих взглядов все же сказались в трактовке отдельных образов: например, патологические черты у принцессы Саломеи, у царя Леонта («Зимняя сказка»), расовая окраска переживаний Отелло. Постепенно вытесняя в построении образа патологическую тенденцию, Рейнгардт не пришел к глубокому историко-социальному осмыслению жизни — человек и его взаимоотношения с другими людьми были показаны недостаточно отчетливо, проницательно и социально обоснованно. У Рейнгардта Каренин — только добропорядочный семьянин, пастор Мандерс — моралист, Фердинанд — человек природной чистоты и искренности, Клавихо — впечатлительный юноша, податливый к искушениям славы, и т. д.

Были случаи, когда неопределенность замысла, отказ от глубокого раскрытия социальной сущности событий и образов пьесы приводили Рейнгардта к печальным результатам.

Еще предшественники Рейнгардта упорядочили отношение театра к драматургу — вместо прежнего произвольного обращения с текстом установился принцип верности замыслу автора. Но верность понималась ими буквально: исключались не только исправления текста, но и уточнения замысла; таким образом, сковывалась идейная инициатива толкователя, затруднялось

критическое освоение классического наследия. Нельзя подозревать Рейнгардта в симпатиях к гогенцоллерновской династии, но когда он поставил драму Г. Клейста «Принц Гомбургский», то заботился об убедительном воплощении добродетелей пруссачества. При критическом подходе к пьесе Клейста следовало бы выделить конфликт: государственная доктрина и человек. Ставя произведения Ведекинда и Стриндберга, Рейнгардт выдвигал заблуждения авторов и их односторонние суждения на первый план.

Но при всех этих идейных срывах и идеалистических блужданиях Макс Рейнгардт сыграл огромную, прогрессивную роль в истории немецкого театра. Он был фанатически предан искусству. На нем лежала печать фаустовской неудовлетворенности, ненасытной любознательности, он — неутомимый экспериментатор, открыватель, исследователь.

Под знаком антинатурализма Рейнгардт совершил уход от брамовского направления и обосновал свою творческую независимость. Борясь с натурализмом, Рейнгардт стремился к реализму, освобожденному от изображения деталей, достоверных примет натурального быта. Восстав против аморфности и вялости натуралистического театра, он призывал к фантазии, вымыслу, поэзии.

Рейнгардт показал немецкой публике сокровища малознакомых культур и извлек из досконально изученных жанров новую творческую энергию. Он познакомил зрителей со многими, до этого не признанными драматургами. Год за годом он применял новации в области архитектуры, устройства и техники сцены. Рейнгардт синтезировал все, найденное до него, — вращающуюся сцену, рельефную сцену, архитектурное решение сценической площадки, ширмы, сукна и т. п. Но многое из этого рождалось в его театре самостоятельно, потому что идеи отказа от старой иллюзорной декорации и от сцены-коробки носились в воздухе. А главное, техническая находка никогда не была для Рейнгардта поводом для формалистического поиска и привлекалась для решения той или иной художественной задачи.

Упорно, год за годом, Рейнгардт предпринимал попытки выйти за рамки сцены-коробки. То он реставрировал «шекспировскую сцену», то в спектакле «Театр мира» Кальдерона варьировал сцену средневековой мистерии. Рейнгардт рационализировал процесс постройки декораций на вращающейся сцене, с помощью света и музыки превращал технический прием в средство художественного воздействия. Но самый решительный шаг он сделал, обратившись к античным традициям и перенеся действие на арену цирка. Рейнгардт утверждал, что сцена-арена гораздо театральнее сцены-коробки. На сцене-арене отпала необходи-

мость слишком подробной нюансировки, слишком большой достоверности. Все стало проще и масштабнее. Уже не декорация определяла образ спектакля. Основная задача заключалась в том, чтобы приспособить сценическую площадку к наиболее благоприятным для игры условиям. Эта мысль была подхвачена Брехтом, который руководствовался ею при создании сценического оформления на сцене-коробке.

Если даже не все опыты Рейнгардта в этой области увенчались непосредственно значительным успехом, то они возбудили у Пискатора и Брехта весьма важные мысли, натолкнули их на дальнейшие поиски. Неутомимое экспериментаторство Рейнгардта позволило ему предvarить и многие искания современных нам художников-декораторов.

В Германии, как и в других странах, намечался переход от спектаклей, где играют отдельные мастера или группа мастеров, к целостным театральным представлениям. Рейнгардт перешел к еще более глубокой, чем Брам, целостности. Единая режиссерская концепция пронизывала все произведение до мельчайших деталей, подчиняя себе все компоненты спектакля. Можно говорить о том, что режиссура Рейнгардта воплощала образ спектакля: режиссура стала искусством.

Рейнгардт разработал принципы синтетического театрального представления, где рядом с искусством драматического актера творчески участвуют изобразительное искусство, музыка, свет; где драматический актер по ходу представления поет, танцует. В спектакли могли быть включены пантомимические, вокальные и балетные интермедии.

Музыка сопровождала или иллюстрировала действие спектаклей Рейнгардта, она стала конструктивным элементом целого и помогала создавать образы. Понятие «музыка» расширилось художественной разработкой естественных шумов — шумовая оркестровка стала новым музыкальным фактором.

Рейнгардт искусно использовал свет как элемент, содействующий созданию сценического образа. Он улучшил техническую аппаратуру введением прожекторов — свет не только творил «настроение», но и выделял то важные события, то важные психические переходы; свет стал «сорежиссером». Брехт писал в статье «Об экспериментальном театре»: «Следовало бы в истории театра определенные световые эффекты называть рейнгардтовскими, подобно тому, как в истории медицины — определенные операции сердца называют трендельбургскими».

Наиболее удачно принцип синтетического театра был применен в постановках шекспировских комедий, а также в спектаклях Большого театра-цирка — «Царь Эдип», «Каждый человек», «Чудо». Приемы синтетического театра часто заим-

ствоваались и развивались впоследствии в европейской режиссуре.

Обладая огромной режиссерской изобретательностью, неуемной жадой эксперимента, Рейнгардт знал, однако, что его мечту о поэтическом театре невозможно воплотить без актера и что все технические усовершенствования и режиссерская выдумка бесполезны, если «внутренняя жизнь» актера не станет понятна зрителю. Вот почему он так много усилий отдавал работе в школе, открытой им при театре, и работе с актерами своей труппы.

Еще Отто Брам настойчиво добивался того, чтобы все участники спектакля создавали неповторимо индивидуальные образы. Под руководством Рейнгардта они приобрели навыки передачи тончайших и бесконечно разнообразных нюансов внутренней жизни противоречивых, психологически сложных персонажей. Его опыт воплощения классических образов с помощью современной психологии справедливо изучается и перенимается до сих пор.

Новая режиссура Рейнгардта натолкнулась первоначально на оппозицию. Кайзер Вильгельм отозвался неодобрительно, критик Альфред Керр, снабжавший эстетическими суждениями публику из светского берлинского квартала Курфюрстендамм, пренебрежительно называл его «постановщиком изящно наряженных банальностей». Карл Краусс, который в свое время рекомендовал начинающего Рейнгардта Отто Брамму, назвал его «шутком сердца и игры», то есть человеком, подвластным инстинкту игры и безотчетным порывам.

В Рейнгардте, уроженце Вены, жил дух венского народного театра, вот почему он ощущал серость и скованность брамовской школы. Характерное для венского народного театра Раймунда и Нестроя сочетание фееричности, реалистической сочности, природного веселья образов из низших классов встречается и в спектаклях Рейнгардта. Рейнгардт никогда не забывал этой венской школы, что проявилось во многих его постановках, включая шекспировские. В репертуаре его театров были пьесы Анценгрубера и Нестроя. Достигнув зрелого мастерства, он «отдыхал», ставя комедию Раймунда «Король Альп, или Человеконенавистник» или пьесы Нестроя.

Репертуар рейнгардтовских театров распространял свободолюбивые, демократические взгляды, уважение к личности, а пьесы Штернгейма, Шоу, Ведекинда показали немцам, что наш мир — не лучший из миров. Накопление морального недовольства — необходимая предпосылка для практической, активной борьбы — принесло безусловную пользу в период, когда велась борьба без линии фронта. В 1902—1920-е годы театры Рейнгардта

занимали, в конечном счете, передовую позицию прогрессивного искусства. После 20-х годов Рейнгардт, оставаясь верным своим прежним эстетическим иллюзиям, потерял доминирующее значение в театральной жизни Германии, ибо наступила новая эпоха с новыми художественными требованиями.

* * *

Как уже говорилось, Рейнгардт много сил отдавал работе с актерами. Он воспитал несколько поколений исполнителей. Следуя за Брамом, он уничтожил препятствующее развитию актерской личности разделение на амплуа по внешним, в том числе возрастным данным, учил искать опору во внутренней жизни для создания индивидуального характера-образа.

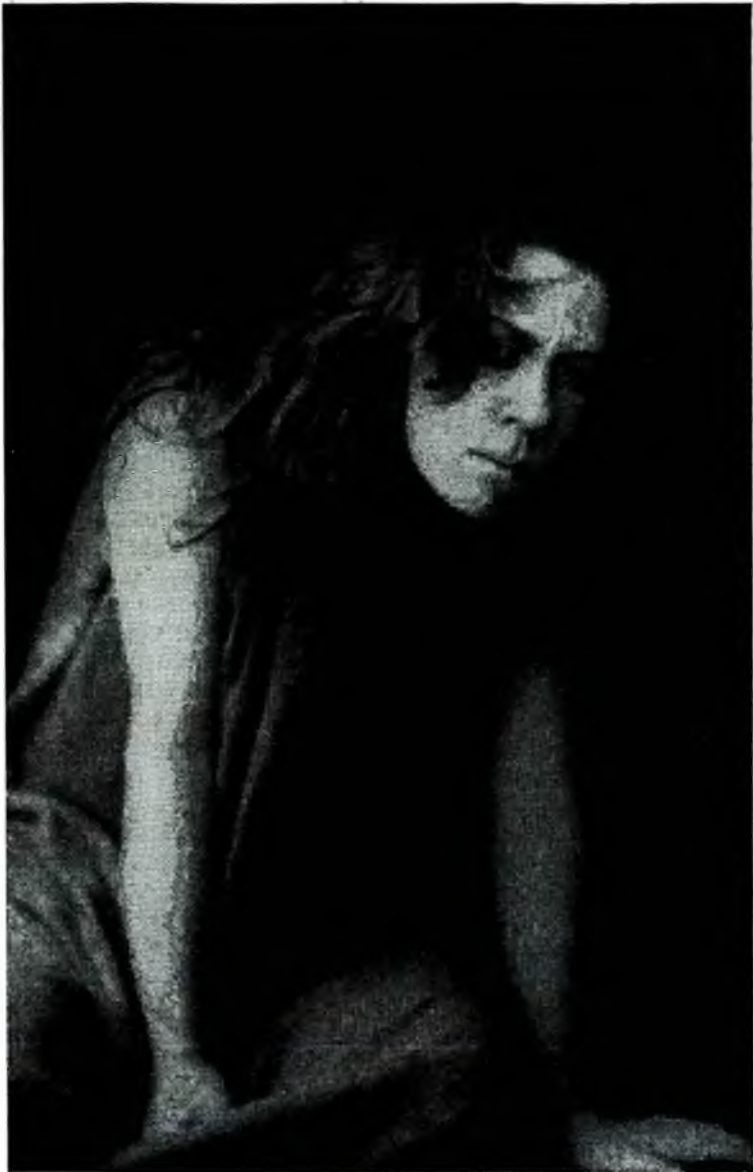
Рейнгардт исходил из «извечной тоски по перевоплощению», считал, что задача актера — «не притворство, а откровение». «Основой творческой деятельности Рейнгардта, — писал видный актер его труппы Эдуард фон Винтерштейн, — всегда было пробуждение актера и руководство им».

Рейнгардт добивался того, чтобы звенели самые глубокие душевные струны актера. Перевоплощение и подлинность чувств были для него основой актерского творчества. Он стремился к преодолению будничности, серой обыденности. Его поэтический театр требовал от актеров музыкальности, мастерства речи, искусства острых ритмов, смелого, яркого жеста, пластичности, динамизма.

Рейнгардтовские актеры старались обнажить подлинную жизнь человеческого духа, передать трепет живой эмоциональности, работали над выразительностью и завершенностью речи, преодолевая бесформенность, бледность будничного разговора. Красочная, живописная, поражающая красотой голосов, остротой акцентов, неожиданностью интонаций, эмоциональной гибкостью и музыкальностью «рейнгардтовская речь», в которой чувство преобладало над движением мысли, распространялась в германском театре, ее заимствовали зарубежные театры.

Распределение ролей Рейнгардтом поражало смелым пониманием образа и индивидуальности актера. Он часто поручал своим актерам роли, как будто противоположные их темпераменту и артистическим данным, но именно благодаря этому в них раскрывались новые краски и грани дарования.

Среди его актеров яркой фигурой был Эдуард фон Винтерштейн (1871—1961). Он перешел к Рейнгардту от Брама. Высокий, хорошо сложенный, с правильными чертами лица, с сильным темпераментом, он казался внешне типичным героем-любовником. Но в творчестве Винтерштейна сильнее всего прочерчена



Гертруда]Эйзольдт в роли Электры. «Электра» Г. Гофмансталя.
Малый театр. 1903 г.

тема боевого, упрямого человека, который стойко выдерживает удары судьбы. Винтерштейн превосходно играл роли Кента, Горацио, Креона, майора Тельгейма. Но были среди его ролей и образы совсем иного плана — Яго, Каренин («Живой труп»), Пер Гюнт, Геншель («Возчик Геншель» Гауптмана).

В переломные для Рейнгардта 1920-е годы Винтерштейн выступал в ведущих ролях на разных сценах Берлина. После разгрома гитлеровского режима он сразу отдал себя в распоряжение демократических сил Германии. В постановке драмы Лессинга «Натан Мудрый» (1947) он играл роль Натана. Исполнение престарелого актера славилось как образец тонкого психологического портрета.

Для актеров Рейнгардта характерно отсутствие четко выраженного амплуа. Умение в каждом образе найти неповторимое, не укладывающееся в пределы привычных театральных схем, характерно для Гертруды Эйзольдт (1870—1955). Невысокого роста, хрупкая, подвижная и гибкая, с неправильными чертами лица, она привлекала живостью и выразительностью. На ее лице, словно в зеркале, отражались зарождающиеся чувства и мысли. Ее ломкий голос удивлял богатством интонаций, произвольными проявлениями боли и радости. Она умела молчаливо думать на сцене. Играя Саломею, она незаметно перешла от состояния нервно-возбужденного подростка к необузданному выражению страстей; чувство Саломеи неожиданно превращалось в неодолимое влечение, ведущее к катастрофической развязке.

Ее Электра (по Гофмансталу), охваченная маниакальным ожиданием возмездия, становилась жутким существом с обнаженной, обливающейся кровью душой. Эйзольдт — Лулу в пьесе Ведекинда «Дух Земли» была воплощением игривого, безотчетного эротического инстинкта, приносившего смерть тем, кто любил ее. Но в пьесе «Ящик Пандоры» Лулу представляла как одержимое страстями, падшее создание. Эйзольдт потрясала зрителей, холодно, будто со стороны показывая стадии деградации Лулу. Ее Пек («Сон в летнюю ночь») был азартно играющим, диковатым ребенком, а Титания («Сон в летнюю ночь»), Нью («Нью» О. Дымова) и Селизетта («Аглавена и Селизетта») вызывали нежное сочувствие своей незащищенностью, ранимостью, необыкновенной душевностью. Актриса неожиданно стала берлинской знаменитостью; она воплощала два полюса женственности — слабость и зловещую эротическую силу. В годы, когда победа Рейнгардта была связана с успехами пьес Гофмансталя, Метерлинка, Ведекинда и Стриндберга, Эйзольдт играла основные роли репертуара, в последующие годы, когда доминировала классика, для нее не всегда находились подходящие роли.

Большинство актеров Рейнгардта — это яркие, незаурядные личности. Для такого «собирателя» и «открывателя» актеров, каким был Рейнгардт, человеческое своеобразие играло огромную роль. Интересным и необычным человеком была Тилла Дюрье (р. 1880), которая играла главные женские роли уже в первые годы работы Рейнгардта-режиссера в Немецком театре. Образам «роковых женщин» она придавала современную нервную чувствительность и острый интеллект. Она играла принцессу Эболи («Дон Карлос» Шиллера), Юдифь («Юдифь» Геббеля), леди Мильфорд, Кунигунду («Кетхен из Гейльбронна» Клейста), Йокасту («Царь Эдип»). В современных пьесах — графиню Глейхен («Граф фон Глейхен» Шмитбона), графиню Веденфельс («Маркиз фон Кейт» Ведекинда), Алису («Пляска смерти» Стриндберга), Дженнифер («Дилемма врача» Шоу) и др.



Тилла Дюрье в спектакле «Граф фон Глейхен» В. Шмитбона. Немецкий театр

В 1910 году Дюрье была связана с рабочим движением, выступала перед рабочими с лекциями, вела широкую и разнообразную общественную работу. Ее уход от Рейнгардта в канун первой мировой войны был вызван, по-видимому, творческими разногласиями. Это совпало с периодом, когда в творчестве Рейнгардта усилились религиозно-мистические мотивы. В течение ряда лет Дюрье гастролировала по Европе и Америке, работала в разных театрах Берлина. В 1927 году она поддержала Пискатора и его Театр на Ноллендорфплац, выступив в роли царицы в «Заговоре императрицы» А. Н. Толстого.

В 1933 году, после прихода Гитлера к власти, Дюрье уехала из фашистской Германии в Швейцарию, затем в Югославию. Живя в Загребе, она участвовала в движении Сопротивления (антифашистская борьба югославских патриотов отражена ею



Тилла Дюрье в роли Юдифи, Пауль Вегенер в роли Олоферна.
«Юдифь» Ф. Геббеля. Немецкий театр

В пьесе «Загреб в 1945 году», поставленной в Швейцарии в 1946 году). В 50-х годах снова вернулась на сцену берлинских театров и сыграла ряд новых ролей.

Одним из крупнейших актеров Рейнгардта был Пауль Вегенер (1874—1948) — человек высокой культуры, получивший философское и искусствоведческое образование. Вегенер отказался от научной деятельности во имя сцены. С 1895 года играл в разных театрах Германии, а в 1906 году вступил в труппу Рейнгардта. Вегенер был высок ростом, атлетически сложен, с необычным, запоминающимся энергичным лицом с монгольскими чертами. Индивидуальные данные актера способствовали созданию им образов властных натур, сильных, порой грубых. Внешняя грубоватость Вегенера сочеталась с острым умом, причудливой фантазией, экспрессивной и собранной манерой игры. Его Франц Моор, Мефистофель, Яго, Олоферн («Юдифь» Геббеля), в которых актер подчеркивал пороки, были броскими и страшными фигурами. Образы в современном репертуаре — маркиз фон Кейт («Маркиз фон Кейт» Ведекинда), Ротмистр («Отец» А. Стриндберга) захватывали неотразимой логикой сложной жизни, а другие стриндберговские фигуры — капитан в «Пляске смерти» и старец в «Сонате призраков» порой отливали фантастическими, гротесковыми красками. Благодаря мастерству лаконичной, пластической лепки образа актер создал масштабные, живые фигуры графа Глостера («Король Лир»), герцога Альбы («Дон Карлос»), английского короля Генриха IV («Генрих IV»). В отличие от детально выписанного А. Бассерманом психологического портрета несчастного гения, профессора Крамптона («Коллега Крамптон» Гауптмана), Вегенер в этой



Пауль Вегенер в роли Эдипа. «Царь Эдип» Г. Гофманстля 1910 г.

роли создал образ чудака. Он играл и Шейлока, а в первых сценических редакциях — Отелло и царя Эдипа.

Вегенер увлекался кино как исполнитель и как режиссер. Его картина «Пражский студент» (1913) стала в Германии пер-



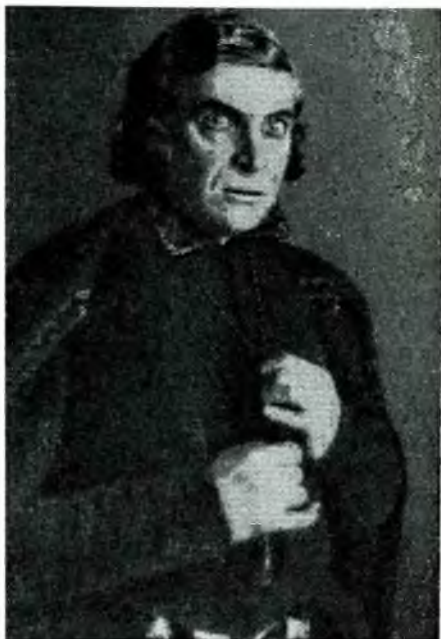
Пауль Вегенер в роли Макбета. «Макбет» В. Шекспира. Немецкий театр. 1916 г.

вым художественным фильмом. В конце 20-х годов Вегенер прекратил актерскую работу на сценах Рейнгаардта. В первом спектакле Немецкого театра, после свержения фашистского режима, Вегенер с большой гуманистической глубиной сыграл Натана Мудрого (1945) в одноименной пьесе Лессинга, некогда запрещенной гитлеровской цензурой. А совсем незадолго до смерти актер создал роль профессора Полежаева («Беспокойная старость» Рахманова, 1947).

Выдающимся актером был Альберт Бассерман (1867—1952), пришедший к Рейнгаардту в 1909 году, уже имея за плечами двадцать лет работы в театре, из которых десять лет он провел в театре Отто Брама. Из-за хронической тяжелой болезни горла Бассерман говорил хриплым голосом, но наперекор этому серьезному для актера недостатку он достигал сильнейшей выразительности в изображении психического потрясения и взрыва чувств. Как мастер сцены, как исключительно своеобразная артистическая индивидуальность он формировался под руководством Брама, превосходясто применения приемы и достижения реалистической игры — естественную разговорную речь, достоверное поведение, мастерство выразительного, напряженного молчания, общение с партнером, второй план, подчинение ансамблю.

Он создавал пластические, правдивые, реалистические образы. Однако часто увлекался и патологическими, болезненными явлениями. В годы совместной работы с Брамом Бассерман

принадлежал к мастерам, поражающим непривычной трактовкой образов и неожиданными броскими деталями. Рейнгардт пригласил Бассермана и поручил ему, мастеру реалистической манеры, трагические и комедийные роли классического репертуара. Эксперимент вполне удался. Несмотря на увлечение Бассермана изображением бытовых и психологических подробностей, медлительным ритмом, физиологическим обоснованием характеров, актер создал цельные и крупные образы Лира, Отелло, Гамлета, Мефистофеля, Филиппа («Дон Карлос»), фон Кальба («Коварство и любовь»), обогащая их своим знанием современной психологии. Комедийных шекспировских героев — Петруччо, Бенедикта — он освободил от привычной на немецкой сцене светской салонности и придал им дух ренессансного жизнелюбия. Он потрясал, играя скучное одиночество брошенного мужа в драме Стриндберга «Зарница», выскочку-сверхчеловека и затем неудержимого властителя — промышленника Христиана Маске («Сноб» Штернгейма), директора балагана Штризе («Похищение сабинянок» Венгана).



Альберт Бассерман в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Немецкий театр. 1910 г.

В течение почти целого десятилетия Бассерман вместе с Моисси был основной опорой рейнгардтовских начинаний. Благодаря работе у Рейнгардта он, единственный из брамовской актерской гвардии, сохранил и развил свое актерское дарование. В послевоенные годы, в период временного отъезда Рейнгардта из Берлина, Бассерман исполнял в знаменитой постановке Л. Йеснера, режиссера и директора берлинского Государственного театра, роль Вильгельма Телля, на сценах же рейнгардтовских театров — роль Прохожего («От ней все качества» Л. Н. Толстого), Кина («Кин» Эдшида — Дюма), заглавную роль в комедии Г. Бара «Кляузник». В 1920-е годы Бассер-

ман сочетал продолжительные гастроли вне Германии с работой в берлинских театрах. Затем он, противник фашизма, покинул Германию и гастролировал в разных странах.

В 1914 году Рейнгардт пригласил в свою труппу блестящего венского комедийного актера Макса Палленберга (1887—1934). В его творчестве возродились традиции театра Нестроя — меткая наблюдательность, едкий и горький юмор, любовь к отточенной мысли и к словесной эквилибристике австрийского комедиографа. Вначале Палленберг выступал в драматических театрах, затем перешел в венские опереточные театры, где играл в опереттах Кальмана, Фалля и других, быстро став «звездой». Иногда он гастролировал в фарсовых ролях — они стали благодаря его актерскому мастерству живыми и художественными образами.

У Рейнгардта Палленберг играл Раппелькопфа в феерической пьесе Ф. Раймунда «Король Альп, или Человеконенавистник», Аргана и Журдена в мольеровских комедиях «Мнимый больной» и «Мещанин во дворянстве».

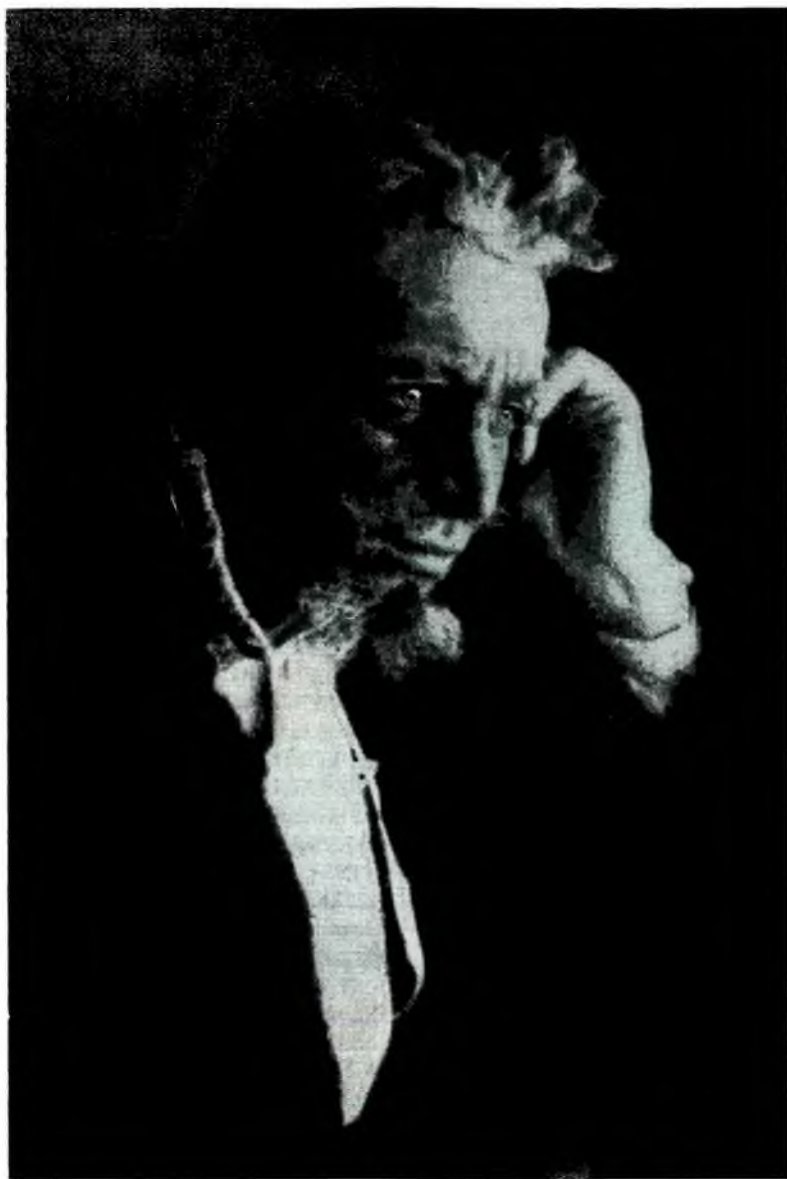
В 1920-е годы он уже как гастролер с неотразимым юмором играл роль ничтожного бога Юпитера в оперетте «Орфей в аду» Оффенбаха, поставленной Рейнгардтом в Большом театре—цирке.

Традиции венского театра принесла в труппу Рейнгардта и Елена Тимиг (р. 1889). Дочь крупного актера Г. Тимига и сестра двух довольно известных актеров, она превзошла славу отца и братьев. В театре Рейнгардта, куда Тимиг пришла молодой актрисой, богато раскрылся ее талант. Актриса редкой искренности и задушевности, Тимиг особенно правдиво и органично создавала глубокие, поэтические, возвышенные женские образы. Среди ее лучших ролей Мария Бомарше («Клавиho»), Жанна д'Арк («Орлеанская дева»), Стелла («Стелла» Гёте), Виола и Розалинда в шекспировских комедиях.

Став женой Рейнгардта, Тимиг разделила с ним тяготы эмиграции. После освобождения Австрии от немецко-фашистской оккупации она вернулась в Вену, там она руководит музеем Рейнгардта и театральной школой, где внедряются принципы системы Станиславского.

Многие актеры Рейнгардта пользовались огромной популярностью и могут быть названы среди крупнейших актеров европейского театра. Но подлинно мировое признание завоевал Александр Моисси (1880—1935), поистине «актер поколения», выразивший в своем творчестве трагические, сложные духовные метания, характерные для интеллигенции первых десятилетий XX века.

Моисси вступил на сцену как статист венского Бургтеатра в 1898 году. Горячая увлеченность юноши искусством привлекла



Альберт Бассерман в роли Филиппа. «Дон Карлос» Ф. Шиллера.
Немецкий театр. 1909 г.

к нему внимание прославленного актера Иозефа Кайнца, который порекомендовал его директору немецкого театра в Праге. Здесь Моисси уже играет ведущие роли. Несмотря на то, что он говорил с сильным итальянским акцентом и его чересчур



Александр Моисси в роли Рико де ла Марлиньера. «Минна фон Барнгельм» Г. Лессинга. Немецкий театр. 1904 г.

живая мимика и жестикуляция раздражали некоторых критиков и зрителей, актер быстро продвигался. В 1904 году Моисси переезжает в Берлин, где в рейнгардтовском спектакле «Ночлежка» дублирует ряд ролей, в том числе Барона. Первые его выступления прошли незамеченными, но роль Анри в драме А. Шницлера «Зеленый попугай» стала триумфом Моисси. Он произвел сильное впечатление на Рейнгардта, который поверил в него и наперекор влиятельной критике, издевательски отвергавшей манеру игры этого чересчур «театрального» актера, начал поручать Моисси одну за другой главные роли. В итоге победили режиссер и актер. О Моисси писали теперь восторженные рецензии, он стал популярным актером, ради которого берлинцы ходили в театр. Вначале он

выступал в ведущих ролях в театрах Рейнгардта, затем — на сценах Германии, Австрии, Венгрии, Италии, Америки. Он играл у Рейнгардта большое количество разнообразных ролей в классическом и современном репертуаре. Назовем самые важные: Гамлет, Ромео, Ричард II, Шейлок, Лоренцо («Венецианский купец»), Шут («Король Лир»), Жак («Как вам это понравится»), Оберон, Фауст, Мефистофель, Клавихо, Тассо, Франц Моор, Шпигельберг, Фиеско, Поза, Эдип, Орест, Дантон, Прометей, Никита («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Федя Протасов, Николай («И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого), Прохожий («От ней все качества» Л. Н. Толстого), Иванов («Иванов» А. П. Чехова), Флориндо

(«Обратный путь Христины» Г. Гофмансталя), авантюрист («Авантюрист и певица» Г. Гофмансталя), Йоганнес Фокерат («Одинокие» Г. Гауптмана), Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Сын («Костер» А. Стриндберга), Каждый («Каждый человек»), Дюбед («Дилемма врача» Б. Шоу).

В 1920-е годы, в период временного отъезда Рейнгардта, связь Моисси с его театрами ослабела — большую часть сезона он проводил на гастролях, а с 1926 года стал актером-гастролером. Официальные лица и реакционные театроведы поносили его как актера неарийской расы и как представителя упадочного искусства. В фашистской Германии его выступления не допускались. Он умер в Вене, изнуренный напряженной деятельностью гастролирующего актера.

У Моисси были чудесные внешние данные — прекрасная фигура, легкая подвижность, выразительное лицо, огромные глаза, мелодичный гибкий голос, необычность речи, в которой слышалась южная напевность и полноразвучность, непривычный для немцев пластический жест.

В юные годы он был актером буйной, непосредственной, живой эмоциональности. Чем дальше, тем больше созревало его филигранное психологическое мастерство. Актер перевоплощения, Моисси благоговел перед Станиславским и его учением.

При жизни Иозефа Кайнца, актера впечатлительного, обладавшего нервной сверхчувствительностью современного интеллектуала, потрясающе передававшего предчувствие надвигающихся катастроф и сознание духовного одиночества, Моисси воспринимался первоначально, как ослабленная и смягченная разновидность кайнцовского стиля. Но Моисси не повторял Кайнца. Темы Кайнца получили в его искусстве свое, глубоко



Александр Моисси в роли Франца. «Разбойники» Ф. Шиллера. Немецкий театр. 1904 г.

личное и в то же время современное толкование. Рейнгардт использовал необычайную душевную обнаженность, трепетность актерской природы Моисси, поручая ему одну за другой роли болезненно ранимых, чутких, слабых юношей. Так развивалось то направление творчества Моисси, которое должно было отразить страдания несчастной, обреченной на гибель молодежи.



Александр Моисси в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира. Немецкий
театр. 1909 г.

В драме Ведекинда «Пробуждение весны» он сыграл роль подростка Морица Штифеля, который погибает, потому что беспомощен и беззащитен перед лицом мещанской твердолобости и жестокости своих родителей.

В образах Ромео, Гамлета, Освальда у Моисси тоже звучали прежде всего ноты беззащитности, обреченности. Однако для Рейнгардта-режиссера характерна была не только радость открытия молодого таланта, но и любовь к экспериментированию. А для Моисси-актера вопрос открытия новой темы творчества был равносителен вопросу «быть или не быть».

Рейнгардт стал пробовать Моисси в ролях, которые были диаметрально противоположны всем его предыдущим. Вместо хороших,

справедливых, но пессимистических, неприспособленных к жизни натур он воплощал теперь характеры сильные, но с этической точки зрения двусмысленные, даже аморальные, жадные до наслаждений, жизнестойчивые. В исполнении Моисси эти образы привлекали своим блеском, даже талантливостью. Шпигельберг («Разбойники», 1908) в толковании Моисси оказывался шарлатанствующим политиком-демагогом, агитировавшим живо, умно, остроумно, смешно. Мефистофель — Моисси (1909) был первоклассным бойцом словесных дуэлей, ослепительным циником, чертом, развлекавшимся преследованием людей, превращением жизни в театр.

В конкретных условиях Германии эти сценические образы отражали весьма противоречивый процесс. Напомним, что идеи Ницше о праве угнетения слабого сильным, об отсутствии моральных обязательств у «сверхчеловека» казались некоторым прогрессивным писателям того времени якобы пригодными для борьбы с мещанским строем мыслей. Эти писатели возводили на пьедестал каждого, кто презирал мещанские добродетели.

В этом отношении характерен образ Дюбеда из комедии Б. Шоу «Дилемма врача» (1908). Дюбед — мошенник, он обманывает свою жену, жертвующую собой для него. Он живет мелкими вымогательствами и обманами, но обладает и способностью вызывать глубокие чувства, дарить счастье. Он очень талантливый художник, который влюблен в искусство, ибо оно приносит счастье. Моисси захватываяще играл смерть обаятельного обманщика. Бледный сидел он в широком кресле, но даже тяжелая болезнь не в состоянии была помешать испытываемой им радости бытия. Он беспечно болтал, заражая всех весельем. Комната становилась светлее и радостнее от одного его присутствия. Субъективные намерения Шоу, Рейнгардта и Моисси дискредитировать отмирающую мещанскую мораль были, вероятно, сами по себе похвальны, но объективно это содействовало идеализации авантюриста, философии сибаритства и морального нигилизма. Создание этого образа сделало Моисси откровенным любимцем жадной до сенсации берлинской публики.

Но перед Моисси вновь со всей настойчивостью встал вопрос: куда он идет? К счастью, любовь Рейнгардта к экспериментированию открыла перед Моисси ряд новых ролей, в которых он мог достойно проявить себя.

Когда Рейнгардт готовил постановку дилогии «Фауст», роли Фауста, Мефистофеля и Гретхен были поручены равноценным исполнителям. Моисси играл то Мефистофеля, то Фауста. В исполнении Моисси молодой, преображенный Фауст неожиданно выглядел изможденным; он захватывал публику по преимуществу лишь убеждающей передачей фаустовской пантеистической философии. Зато старого Фауста, образ которого весьма редко удавался исполнителям этой роли, Моисси играл своеобразно, захватываяюще. Перед публикой возникал один из тех людей, которые не только отдавались поискам знаний, но и были фанатически преданы этим исканиям.

После роли Фауста Моисси был полностью подготовлен к созданию образов правдоискателей и борцов за идею. Он играет маркиза Позу (1909). Первая встреча Позы с Дон Карлосом производила необыкновенное впечатление. Гражданин будущего века, собирающийся претворить в жизнь свои огромные политические планы, он всего на несколько лет старше юноши

Дон Карлоса. Нервный, напряженный от внутренней энергии ум, глаза мечтателя, которые будто нежно смотрят на своего юного друга, но на самом деле смотрят мимо него и видят далекие миры. Он — фанатик, для которого самое дорогое в жизни — осуществление своих идей. Во имя них он будет, как шахматную фигуру, переставлять Дон Карлоса.

Очень сильное впечатление производила главная сцена Позы — его разговор с Филиппом. Сначала вопросы и возражения деспота приводят Позу в замешательство. Неужели мыслимо, чтобы могли так низко ценить человека, как это делает король! Затем им овладевает глубокое волнение оттого, что его столь простая правда не разделяется королем. В ответ на приглашение короля он предпочитает ничего не говорить. Но потом, не в силах сдержаться, он вступает в разговор, нападает на короля с обвинениями и, забыв, кто перед ним, рисует деспоту свой идеал людей, которые хотят и могут быть творцами счастья.

Глубокое, все возрастающее участие, высокое душевное напряжение, с которыми Моисси воплощал натуры, боровшиеся за правду (к их числу следует отнести и роль Эдипа), убеждали в том, что он проделал значительный путь в своем духовном развитии.

Время шло. Приближался 1914 год. Предвоенная атмосфера накалялась. Людей, задававшихся вопросом, какие ужасы ожидают мир в будущей войне, становилось все больше. Все больше становилось людей, понимавших, что необходимо действовать, чтобы приостановить грозящее разрушение, вступить в борьбу с господствующими социальными обстоятельствами. В это самое время, когда возникла особенно большая потребность в глубоких, указывающих жизненные пути произведениях, произошла творческая встреча Моисси с русской драматургией.

В первое десятилетие XX века русская драматургия уже начала проникать в репертуар немецких театров. Пьесы Гоголя, Л. Н. Толстого, Чехова, Горького шли у Рейнгардта и в других театрах Германии и Австрии.

В 1909 году Моисси сыграл Никиту во «Власти тьмы». Уже тогда критика отметила сильное впечатление, произведенное сценой покаяния Никиты, который жил, не задумываясь, не зная, что он делает и во имя чего живет.

Затем последовал Федор Протасов (1913). Несмотря на фальшиво звучащий, религиозный финал спектакля, драма «Живой труп» в интерпретации Рейнгардта была подлинно поэтическим произведением, в котором трогательно рассказывалось о падении человека большой и чуткой души. Протасов — Моисси был своего рода философом тоски, человеком, который бросается

в море страданий, поняв, что ничего лучшего жизнь не в состоянии ему предоставить. И в то же время это тонко чувствующий человек, обладающий необычайной душевной пронизательностью. Сцена с Сашей была одной из самых тонких в исполнении Моисси. В Саше пока еще неосознанно зарождается большая любовь. Федя замечает это. Он должен шадить это чувство, стараться не сломить его. Вот Федя — Моисси отклоняет предложение Саши вернуться к жене. Он проявляет такое необыкновенное искусство в том, как бережно говорит «нет», что отказ ни в коей мере не ранит сердце. Он ощущает самые микроскопические движения чувства и сразу же учитывает их. Он выказывает изумительную нежность, но при этом сам словно остается безразличным, нейтральным, незаинтересованным.

Грязный трактир. У посетителей грубые, тупые физиономии, но встречаются и простые будничные лица. На ранее изысканно одевавшемся Протасове поношенное платье. Лицо его вдохновенно, и оно контрастирует с его одеждой и окружением. Свою историю он рассказывает эпически, как очень поучительную басню. И через все это сквозит двойственность его нынешнего состояния. Вследствие его ухода из жизни он — живой труп. Но рядом с Протасовым, озаренным благородной человечностью, люди, прочно утвердившиеся в жизни, утрачивают реальность, кажутся трупами.

Вот Федя перед следователем. Он еще не сказал ни одного слова, но его молчание красноречиво: оно совершенно игнорирует существование развалившегося в служебном кресле чиновника. Следует краткий обмен фразами. Со сдержанной враждебностью Протасов осаживает допрашивающего его чиновника. А чиновник продолжает задавать свои глупые и пошлые вопросы. Прочь пассивное сопротивление! Это существо в мундире слишком тупо, чтобы воспринимать спокойно сказанное правдивое слово, — кажется, что так думает Федя. Он, как тигр, бросается на следователя, который исполняет свою недостойную обязанность — защиту подлых установлений буржуазного государства. Казалось, не было такой силы, которая могла бы остановить неистовый поток обвинительной речи Феде — Моисси. Выходя за пределы общего звучания спектакля, Моисси передавал веяние крестьянско-революционного духа Толстого.

После своей работы над воплощением толстовских образов Моисси раз и навсегда стал в полном смысле слова актером-проповедником. В соответствии с этим он изменил трактовку ранее иггранных ролей. Теперь в его исполнении Гамлета проступили черты активно действующего мыслителя, который бичует подхалимов, обманщиков, озверелый порок. Теперь в «Привидениях» особенно напряженным стало столкновение Освальда

с пастором Мандерсом. Освальд — Моисси страстно боролся с глашатаем гнилой лицемерной морали, ясно и открыто ненавидел зло.

В начале войны 1914 года шовинистический угар охватил и впечатлительного Моисси. Он стал добровольцем-летчиком, попал в плен к французам. Из-за болезни легких ему разрешили жить в нейтральной Швейцарии. Моисси возвращается в Германию, излечившись от болезни и военного пыла. Он опять играет в Немецком театре, причем преимущественно роли проповедников добра. Образы, созданные им, живо перекликаются с антивоенными настроениями.

После 1917 года Моисси с глубоким сочувствием и живым интересом относился к «социальному эксперименту», как многие представители зарубежной интеллигенции называли социалистическую революцию в России. Два раза приезжал он на гастроли в Советский Союз (1923, 1925) и после них открыто высказывал симпатии к строителям новой жизни.

В 1920—1930 годах Моисси остался верен той творческой теме, которую нашел в образах толстовских искателей, проповедников правды, и в образах борцов за идею — он нес со сцены протест против гнета власть имущих.

Театр Рейнгаардта был для немецкого театра большим творческим прогрессом как в отношении организации театрального дела, так и в отношении творческих принципов. Но этот театр вынужден был быть компромиссным. Его руководители постоянно стремились согласовать финансовые потребности с художественными задачами. Моисси был любимцем публики. Поэтому дирекция заставляла его играть в уйме новых постановок, посылала его на гастроли. Моисси обязан был отчислять дирекции определенную часть своего гастрольного гонорара. Довольно часто получалось так, что для подготовки новых ролей он располагал всего лишь несколькими репетициями. Поэтому актер вынужден был довольно часто доверяться вдохновению.

Если учитывать, что обычно Моисси выступал в ролях, требующих огромного физического и психологического напряжения (Гамлет, Ромео, Фауст, Ричард II, Мефистофель, Освальд, Дантон, Прометей и др.), да к тому же почти ежедневно, то не удивительно, что он часто играл на одной актерской технике.

В созданных Моисси образах социальная проблематика подавалась в абстрактной этической форме. Это умаляло реалистическую силу образов. Но внутренняя восторженность, с которой Моисси проповедовал со сцены идеи свободы, социальной справедливости, выступал на защиту униженных и оскорбленных, клеймил мракобесов, сделали его дорогим демократическому зрителю.

Гитлеризм преследовал Моисси и за его национальность и как представителя «вырождающегося», «отравляющего немецкий образ мышления» искусства.

Уехав из Германии, Моисси работал в венском Бургтеатре. В 1935 году Моисси скончался от воспаления легких. Среди почтивших его память был Вассерман, обладавший в это время кольцом Иффланда, которое по традиции передавалось лучшему актеру Германии. В это время он, как и Моисси, был изгнан из Германии. Вассерман вложил кольцо в руки мертвого Моисси в знак уважения перед его высоким мастерством и образом его мыслей.

Моисси, прошедший почти весь творческий путь рука об руку с Рейнгардтом, был для великого режиссера-новатора не только прекрасным, тонко чувствующим актером, идеальным исполнителем его замыслов. Его искусство имело самое существенное значение для всей эстетической и идейной системы театра Рейнгардта.

Если вспомнить, что главное в творчестве постановщика «Сна в летнюю ночь», «Гамлета», «Привидений», «Царя Эдипа» — это гуманизм, то почти трагически сломленный, то иступленно утверждающий, то беспечно эфемерный, то простой, ясный и мужественный, — выяснится одно чрезвычайно важное обстоятельство. Громкий, яркий, почти площадной театр Рейнгардта обретет нежную, чуткую, человечнейшую сердцевину, и этой «душой» театра Рейнгардта станет искусство Моисси.

* * *

В первые десятилетия XX века началась ломка старых общественных формаций, подготовка новых понятий, наметилось создание нового человека — строителя жизни и борца, и одновременно противостоящее этому движению отмежевание так называемой «элиты» от какого бы то ни было участия в процессе созидания, уход в индивидуалистический мир абстрактной мечты. Творчество Рейнгардта — зеркало сложного, противоречивого времени: многообразие и непоследовательность талантливого режиссера зависели от тех разноречивых воздействий, которые он воспринимал со страстью художника. Вместе с тем было бы неверно ограничивать его искусство только переломными годами нашего столетия. Театр Рейнгардта во многом живет и сейчас. Даже родоначальник так называемой интеллектуальной школы Бертольт Брехт признавал плодотворность исканий и достижений Рейнгардта, использовал отдельные элементы его условной, выразительной театральности. Открытые Рейнгардтом принципы органического сочетания актера со сценическим окружением, многообразная палитра красок оформления, костю-

мов, света, их взаимосвязанность и обусловленность, соединение музыкальных и шумовых элементов, особое умение работать с актерами и лепить их образы и, наконец, стремление проникнуть в идейную сущность драматургии, которая воодушевляла Рейнгардта даже в самые дерзкие годы экспериментирования,— все это не забыто сегодня и дает многим современным режиссерам творческие импульсы.

Не случайно перед зданием берлинского Немецкого театра совсем недавно воздвигнут памятник Рейнгардту, не случайно в спектаклях ГДР, да и в Западной Германии можно найти воздействие театральных приемов Рейнгардта.

Значение режиссуры Рейнгардта перерастает национальные рамки — театры многих стран мира плодотворно осваивают наследие выдающегося немецкого режиссера.

Макс Рейнгардт — центральная, наиболее определяющая фигура режиссуры западноевропейского театра начала XX века. Огромное историческое значение творчества немецкого режиссера-новатора со всей определенностью было выражено в письме к Рейнгардту, написанном великим основоположником новой режиссуры К. С. Станиславским 24 мая 1930 года: «Рейнгардт создал великое дело своей жизни — один из лучших театров мира. Но, может быть, еще важнее то, что он вызвал к жизни целое поколение зрителей, талантливых и больших актеров, режиссеров. Вы принесли своим современникам бесконечно много разнообразнейших, незабываемых сценических созданий. Вы выработали превосходные традиции, Вы основали великую школу, целую культуру. Ваше удивительное чутье позволяет Вам открывать молодые таланты, новые силы, необходимые для сцены...

Одна из крупнейших Ваших заслуг состоит в том, что Вы сумели во время мировой катастрофы бережно охранить созданную Вами культуру и передать ее следующим, молодым поколениям.

Вы — гениальный руководитель, оказавший неоценимые услуги мировому театру...

Ваш творческий гений поможет Вам сохранить вечные традиции, питающие подлинное искусство, и открыть и обосновать новые законы, которые в ближайшем и отдаленном будущем приведут к дальнейшему развитию нашего искусства».



ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ПОСОБИЯ

- «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1—2, М., 1957.
«Ленин о культуре и искусстве», М., 1956.
Лафарг П., Литературно-критические статьи, М., 1936.
Плеханов Г. В., Искусство и литература, т. 1—2, М., 1948.
Меринг Ф., Литературно-критические статьи, т. 1—2, М., 1934.
Цеткин К., О литературе и искусстве, М., 1958.
Луначарский А. В., О театре и драматургии, т. 1—2, М., 1958.
Горький М., О литературе, М., 1953.
Амфитеатров А. В., Маски Мельпомены, Спб., 1911.
Беляев Ю. Д., Актеры и пьесы, Спб., 1902.
Боборыкин П. Д., Столицы мира, М., 1911.
Кугель А. Р., Театральные портреты, Пг. — М., 1923.
Швыров А., Знаменитые актеры и актрисы, Спб., 1902.
Штейгер Э., Новая драма. Ибсен. Гауптман. Метерлинк. Зудерман, Спб., 1902.
Станиславский К. С., Собрание сочинений, т. 1—8, М., 1954—1961.
Шоу Б., О драме и театре, М., 1963.
Гвоздев А. А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л.—М., 1939.
«Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков», под ред. А. А. Гвоздева, М.—Л., 1939.
Игнатов С., История западноевропейского театра нового времени, М.—Л., 1940.
«Мастера театра в образах Шекспира», М.—Л., 1939.
«Театральная энциклопедия», т. 1—5, М., 1961—1967.
D'Amico Silvio, Storia del teatro drammatico. vol. III, ed. Milano — Roma (или ed. Milano, 1953).
Dhomme S., La mise en scène contemporaine d'André Antoine a Bertolt Brecht, P., 1959.
Dubeck L., Histoire générale illustrée du théâtre, avec la collaboration de J. de Montbrial et de M. Horn-Monval, vol. V, P., 1934.
«Enciclopedia dello Spettacolo». Direttore Silvio d'Amico Sotto gli

auspici della fondazione Giorgio Cin. Case editrice «Le Maschere», t. 1—9, Roma, 1954—1962.

Fechter P., Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters, Mannheim, 1956.

Gregor J., Weltgeschichte des Theaters, Zürich, 1933.

Kerr A., Schauspielkunst, B., 1905.

Knowles D., La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890, P., 1934.

Lyonnet H., Le Théâtre hors de France, P., 1900.

Miller A. J., The Independent Theatre in Europe 1887 to the present, N. Y., 1931.

Nicoll A., The development of the theatre. A study of theatrical art from beginning to the present day, L., 1927.

Rouché J., L'art théâtral moderne, P., 1910; 3. éd., 1920.

Winds A., Geschichte der Regie, Berlin und Leipzig, 1925.

Kindermann H., Theatergeschichte Europas, Bd. 8, Salzburg.

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Гонкуры Ж. и Э., Предисловие к первому изданию романа «Жермини Ласерте». — В кн. «Литературные манифесты французских реалистов», Л., 1935.

Золя Э., Тереза Ракен. — Журн. «Дело», 1874, февраль.

Золя Э., Коршуны (Наследники Рабурдена), М., 1876.

Золя Э., Наследники Рабурдена. Перевод Э. Б. Шлосберг и Е. Г. Полонской. Послесловие Б. Г. Реизова, М., 1955.

Золя Э., Парижские письма. — «Вестник Европы», 1875, кн. 12; 1876, кн. 4 и 11; 1878, кн. 1; 1879, кн. 2; 1880, кн. 8.

Золя Э., Собрание сочинений в 26-ти томах, под общей ред. И. Аннимова и др. (т. 23 — Пьесы, т. 25 — Натурализм в театре, Наши драматурги).

Флобер Г., Кандидат. Перевод М. Е. Яхонтовой. Послесловие Е. Л. Финкельштейн, Л. — М., 1960.

Доде А., Собрание сочинений, Спб., 1895 (т. XII — Арлезианка, Белая лилия, Борьба за жизнь, Жертва, Последний кумир, Препятствие, С глаз долой — к сердцу ближе, Старший брат).

Доде А., Арлезианка. Перевод А. А. Кублицкой-Пиоттух. Предисловие Александра Блока, Пб., 1919. — См. также Собр. соч., т. XII, Спб., 1895.

Доде А., Собрание сочинений в 7-ми томах. Переводы под ред. Н. М. Любимова М., 1965 (т. 7 — Арлезианка, Борьба за существование. Воспоминания. Статьи).

Мопассан Ги де, Полное собрание сочинений, под общей ред. Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского, т. 1, М., 1939 (Репетиция. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник; Измена графини де Рюн. Перевод А. Тарковского; В старые годы. Перевод Н. Манухиной); т. 11, М., 1948 (Театр. Перевод Н. В. Костовской; Просьба, Мюзотта, Семейный мир). — См. также: Полн. собр. соч. в 12-ти томах под общей ред. Ю. И. Данилина, т. I и XII, М., 1958.

Бек Генрих (Анри), Вороны. Перевод Н. Н. Семиганского, М., 1882.

Бек А., Вороны. Перевод М. Я. Яхонтовой. Послесловие Е. Г. Эткинды, Л. — М., 1958.

- Бек А., Парижанка. Перевод Н. Эфроса, М., 1910.
- Бек А., Дельцы (по посмертной рукописи, законченной А. де Нуасоном). Перевод С. Бронского, М., 1937, 1956.
- Мирбо О., Власть денег («Les affaires sont les affaires»). Перевод Е. Семенова, Спб., 1903. (Есть переводы под названиями: «Раб наживы», «Только нажива», «Рабы наживы».)
- Мирбо О., Нажива. Перевод В. Финка, М.—Л., 1941.
- Мирбо О., Жан и Мадлена («Les mauvais bergers»). Перевод М. В. Ватсон, Спб., 1905; 2-е изд.—1918, 1921. Перевод В. Тупчанской; Дурные пастыри, Спб., 1906 (переиздано: М., 1923, 1926 с предисловием П. С. Когана).
- Мирбо О., Очаг. Перевод З. Венгеровой и В. Бинштока.—Сб. «Знание», 1908, кн. 25; Полн. собр. соч., М., 1907—1909.
- Мирбо О., Фарсы и аллегории. Перевод Л. Бернацкого и Ф. А. Корш.—Полн. собр. соч., т. 6, М., 1907—1909.
- Фабр Э., Омут (по роману О. Бальзака «Хозяйство холостяка»). Перевод С. Бронского, М., 1938. (Есть перевод Е. Танка под названием «Хищница», Л.—М., 1937.)
- Фабр Э., Саранча. Перевод М. Я. Яхонтовой. Послесловие Е. Л. Финкельштейн, Л.—М., 1959.
- Бриё Э., Возвращение («Blanchette»). Перевод С. Ф. Сабурова, М., 1893.
- Бриё Э., Красная тога («La robe rouge»).—Журн. «Новый век», 1901, № 5, 6, 7, 8, 9 (есть еще четыре перевода 1902—1904 гг. под заглавием «Красная мантия»).
- Франс А., Комедия человека, женившегося на немой. Перевод З. Львовского, Спб., 1913 (есть переводы под заглавием «Немая жена»).
- Франс А., Собрание сочинений в 8-ми томах, под общей редакцией Е. А. Гунста, В. А. Дынник и Б. Г. Реизова, М., 1957—1960 (т. 1 — Коринфская свадьба. Перевод В. А. Дынник; т. 5 — Чем черт не шутит. Перевод Е. А. Гунста; Кренкебиль. Перевод С. Г. Вышеславцевой; Комедия о человеке, который женился на немой. Перевод С. Г. Вышеславцевой).
- Куртелин Ж., Комиссар — добрый малый. Перевод Г. Полилова, 1907.
- Куртелин Ж., Юридическая фантазия. Перевод А. Ф. Френкель, Киев, 1903 (есть переводы: Мир в доме (Прелести супружества), Трус, Чай с ромом, Тихое семейство, Женщина, которой изменили и др.).
- Бернар Тр., Маленькое кафе. Перевод М. А. Потапенко и В. Т., Спб., 1912.
- Бернар Тр., Две утки (Любовь и политика). Перевод З. Львовского, Пг., 1922.
- Гитри С., Как любят Зоаки. Перевод С. Д-ского., М., 1900.
- Гитри С., Скандал в Монте-Карло. Перевод С. В. Буренина.—Журн. Литературно-художественного общества, № 1—2, 3—4, 5—6.
- Бернштейн А., Израиль. Перевод М. А. Потапенко.—«Библиотека театра и искусства», 1909, кн. VI.
- Бернштейн А., Самсон. Перевод В. Томашевской.—«Библиотека театра и искусства», 1908, кн. IV.
- Порто-Риш Ж., Прошлое. Перевод Н. Г.—«Библиотека театра и искусства», 1903, кн. 5.
- Порто-Риш Ж., Влюбленная. Перевод М.—в кн. «Театр» (приложение к журн. «Живописное обозрение»), Спб., 1905, март.
- Батай А., Обнаженная. Перевод М. А. Потапенко.—«Библиотека театра и искусства», 1908, кн. 8.

Б а т а й А., Светочи «Les Flambeaux». Перевод Э. Э. Маттерна и В. Л. Бинштока, М., 1913.

Э р в ь е П., Бег факела. Перевод Е. В. Кашперовой, М., 1901.

Л а в е д а н А., Маркиз де Приола. Перевод П. А. Федорова. — «Вестник лучших драматических произведений», 1902, № 7—9.

К ю р е л ь Ф. де, Новый кумир. Перевод М. А. Толстого. — Журн. «Вестник иностранной литературы», 1903, январь.

Р о с т а н Э., Полное собрание сочинений. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, т. 1—2, Спб., 1914 (т. I — Два Пьеро, или Белый ужин, Романтики, Принцесса Грёза, Самаритянка, Сирано де Бержерак; т. 2 — Орленок, Шантеклер).

Р о с т а н Э., Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья Ф. Нарькирбера. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, М., 1958 (Романтики, Принцесса Грёза, Сирано де Бержерак, Шантеклер).

М е т е р л и н к М., Полное собрание сочинений, т. 1—6, изд. В. М. Саблина, 1903—1909 (т. 1 — Принцесса Мален, Вторжение смерти. Перевод Вл. Саблина; Аглавена и Селизетта. Перевод Е. Н. Сомовой; Слепые, Interieur. Перевод Вл. Саблина; Ариана и Синяя борода. Перевод О. Соловьевой; т. 2 — Пелеас и Мелисанда. Перевод В. П. Ореховой; Смерть Тентажиля. Перевод В. Ф. Саблиной; Алладина и Паломид. Перевод В. П. Ореховой; Семь принцесс, Сестра Беатриса. Перевод М. П. Сомова; Монна Ванна, Жуазель. Перевод В. Горской; т. 3 — Сокровище смиренных, Мудрость и судьба; т. 4 — Сокровенный храм (Жизнь пчел); т. 5 — Разум цветов, Двойной сад; т. 6 — Синяя птица. Перевод М. Ликардопуло; Чудо святого Антония. Перевод В. Ф. Корш; Очерк А. Ван-Бевра «Морис Метерлинк». Перевод В. Брюсова).

М е т е р л и н к М., Пьесы («Библиотека драматурга»). Вступительная статья «Театр Мориса Метерлинка» Е. Эткинда, М., 1958 (Непрошенная, Слепые. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной; Пелеас и Мелисанда. Перевод В. Брюсова; Там внутри, Смерть Тентажиля, Аглавена и Селизетта, Ариана и Синяя борода. Сестра Беатриса. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной; Монна Ванна, Синяя птица, Обручение. Перевод Н. Любимова; Чудо святого Антония. Перевод Н. Минского и Л. Вилькиной).

М е т е р л и н к М., Пьесы. Вступительная статья («Военные трагедии М. Метерлинка») Е. Эткинда, М., 1962 (Бургомистр города Стильмонда, Соль жизни).

В е р х а р н Э., Зори. Перевод А. Воротникова и С. Шамбинаго, М., 1906 (переиздание — 1922).

В е р х а р н Э., Монастырь. Перевод Эллиса, предисловие А. Белого, М., 1908.

В е р х а р н Э., Елена Спартанская. Перевод В. Брюсова, М., 1909.

В е р х а р н Э., Драмы и проза. Переводы В. Брюсова, И. Брюсовой, В. Левика, Н. Манухиной, М., 1936.

Р о л л а н Р., Собрание сочинений. Предисловия автора, М. Горького, А. В. Луначарского и С. Цвейга. Под общей ред. проф. П. С. Когана и акад. С. Ф. Ольденбурга, Л., 1930—1935 (т. XII — Народный театр. Драмы о революции: Вербное воскресенье. Перевод М. Лозинского; Четырнадцатое июля. Перевод Т. Н. Кладо; Волки. Перевод Г. К. Блока; Торжество разума. Перевод М. Е. Левберг; т. XIII — Драмы о революции: Игра любви и смерти. Перевод А. Радловой; Дантон. Перевод А. А. Франковского; Леониды. Перевод В. А. Зоргенфрея. Трагедии веры: Святой Людовик. Перевод М. М. Тумановской; Аэрт. Перевод М. Е. Левберг; Настанет время. Перевод Е. С. Кок. Послесловие В. А. Десницкого).

Р о л л а н Р., Собрание сочинений в 14-ти томах, под общей ред. И. Анисимова, М., 1954—1958 (т. 1 — Драмы революции: Четырнадца-

тое июля. Перевод Т. Ивановой; Дантон. Перевод Н. Любимова; Робеспьер. Перевод М. Вахтеровой; т. 7 — Лилюли. Перевод М. Лозинского; т. 14 — Вопросы эстетики, театр, живопись, литература. Статьи: Народный театр и др. Вступительная статья И. Анисимова — Эстетика Роллана.)

Б е р н а р С., Мемуары. Послесловие К. Мендеса, 1908.

К о к л е н - с т а р ш и й, Искусство актера. Вступительная статья А. Г. Мовшенсона, Л.— М., 1937.

А н т у а н А н д р е, Дневники директора театра. 1887—1906 (Свободный театр. Театр Антуана. Одеон). Вступительная статья А. Мовшенсона, М.— Л., 1939.

б) Пособия *

Л а Б а р т Ф. Г. де, Импрессионизм, символизм и декадентство во Франции, Киев, 1904.

«История французской литературы», т. III, 1871—1917 (редакторы тома: И. И. Анисимов, Ю. И. Данилин, А. Ф. Иващенко, Ф. С. Наркирьер, А. И. Пузиков, М. А. Яхонтова), М., 1959.

«Писатели Франции», составитель Е. Эткинд, М., 1964.

Д а н и л и н Ю., Театральная жизнь в эпоху Парижской коммуны, М., 1936 (2-е изд.: Парижская коммуна и французский театр, М., 1963).

Б а р б ю с А., Золя, М.— Л., 1933.

К л е м а н М., Эмиль Золя, Л., 1934.

М о п а с с а н Г и д е, Эмиль Золя.— Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1950.

Р е и з о в Б. Г., Вопросы эстетики Золя.—«Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 184, Серия филологических наук, вып. 22, Л., 1955.

В а н о в с к а я Т. В., Ромен Роллан («Классики зарубежной драматургии»), Л.— М., 1957.

В а н о в с к а я Т. В., Ромен Роллан и французский театр на рубеже XIX—XX вв.—«Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 276, Серия филологических наук, вып. 54, Л., 1959.

М о т ы л е в а Т. Л., Творчество Романа Роллана, М., 1959.

Ц в е й г С., Ромен Роллан, его жизнь и творчество, М.— Пг., 1923.

В е с е л о в с к и й А., Коклен в Москве.— Журн. «Артист», 1889, кн. 4.

В е с е л о в с к и й А., Гастроли Коклена.— Журн. «Дневник артиста», 1892, № 1.

И в а н о в И., Спектакли г-на Муне-Сюлли.— Журн. «Артист», 1894, кн. 34.

Б о б о р ы к и н П., За четверть века.— Журн. «Артист», 1892, кн. 25 (о Саре Бернар).

И в а н о в И., Спектакли Сары Бернар.— Журн. «Артист», 1892, кн. 25.

Б а т ю ш к о в Ф., Сара Бернар в «Федре» Расина.—«Ежегодник императорских театров», 1909, вып. III.

С а р с е Ф., Сара Бернар. Биографический очерк, Спб., 1881.

Б р и с с о н А., Знакомые силуэты. Первые дебюты Режан.—«Библиотека театра и искусства», 1900.

* Высказывания К. Маркса, Ф. Энгельса, Ф. Меринга, Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского, П. Лафарга, М. Горького, Б. Шоу, К. С. Станиславского и других об искусстве конца XIX — начала XX в., а также о драматургии и театрах Франции, Германии и Скандинавских стран см. в библиографии этого тома, в разделе «Общие пособия», стр. 605—606.

- Гнедич П. П., Сара Бернар и Режан.— Журн. «Театр и искусство», 1914, № 26.
- Ното Novus (Кугель А. Р.), Гастроли Режан.— Журн. «Театр и искусство», 1897, № 44; 1899, № 39, 41; 1901, № 43.
- Мазуркевич Гастроли Режан.— Журн. «Обозрение театров», 1910, № 1215, 1216, 1217.
- Порель Ж., Наследство Режан.—Журн. «Театр», 1939, № 1.
- Боборыкин П., Антуан как актер и руководитель труппы.— Журн. «Артист», 1894, № 38.
- Веселовский А. Н., Свободный театр.— Журн. «Артист», 1894, № 33.
- Потешер М., Народный театр в Бюссане (Франция).—«Ежегодник императорских театров», 1913, вып. III.
- Мичуринна-Самойлова В. А., Шестьдесят лет в искусстве, Л.— М., 1946.
- Щепкина-Куперник Т. Л., Театр в моей жизни, М.— Л., 1948.
- Юрьев Ю. М., Записки, Л.— М., 1939; 2-е изд. Л.— М., 1948, 1963.
- Antoine A., Le Théâtre, vol. 1—2, P., 1932.
- Веске H., Querelles littéraires, P., 1893.
- Веске H., Souvenirs d'un auteur dramatique, P., 1895.
- Bloch J. R., Destin du Théâtre, P., 1930.
- Block H. M., Mallarmé and the symbolist drama, Detroit, 1963.
- Brunetière F., Essais sur la littérature contemporaine, P., 1892.
- Carter A. E., The idea of decadence in french literature, 1830—1900, Toronto, 1958.
- Clarck B. H., A study of the moderne drama, New York — London, 1934.
- Claretie J., Profils de théâtre, P., 1902.
- Clourd H., Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, P., 1962.
- Cogny P., Le naturalisme, P., 1963.
- Сореау J., Critiques d'un autre temps, P., 1923.
- Daudet A., Pages inédites de critique dramatique, P., 1923.
- Daudet A., Entre les frises et la rampe, P., 1894.
- Encyclopedie du théâtre contemporain, vol. I, P., 1957.
- Doumic R., De Scribe a Ibsen. Causerie sur le théâtre contemporain, P., 1893.
- Doumic R., Essai sur le théâtre contemporain, P., 1897.
- Doumic R., Histoire de la littérature française, P., s/d. (25 éd.— 1908).
- Doumic R., Le Théâtre nouveau, P., 1908.
- Dumesnil R., L'Époque réaliste et naturaliste, P., 1946.
- Faguet E., Notes sur le théâtre contemporain, 1888—1895, P., 1895.
- Fortini F., Il movimento surrealista: Rimbaud, Lautremont, Jarry, Apollinaire, Jacob, Milano, 1963.
- Kahn G., Symbolistes et décadents, P., 1902.
- Lalou R., Histoire de la littérature française contemporaine (1870 a nos jours), P., 1946.
- Lalou R., Le théâtre en France depuis 1900, P., 1951.
- Larroumet G., Etudes de critique dramatique, feuillets du «Temps» (1898—1902), vol. 1—2, P., 1906.

Lemaitre J., Impressions de théâtre, II vol., P., 1888—1898, 1920.

Marsan J., Théâtre d'hier et d'aujourd'hui, 1926.

Martino P., Le naturalisme français, P., 1923.

Mornet D., Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870—1934), P., 1924, 1927, 1937.

Pellissier G., Etudes de la littérature contemporain, P., 1898.

Raymond M., De Baudelaire au surréalisme, P., 1963.

Sarcey Fr., Quarante ans de Théâtre, vol. 8, P., 1900—1902.

Sarcey Fr., Le Théâtre, P., 1893.

Séché A. et Bertant J., L'Evolution du théâtre contemporain, P., 1908.

Tison-Braun M., La crise de l'humanisme. Le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne, vol. I (1890—1914), P., 1958.

«Vingt-cinq ans de littérature française (1895—1920)». Publié sous la direction de M. Eugène Montfort, vol. 1—2, s/d.

Goncourt de Ed. et J., Théâtre, P., 1879.

Alexis P., Emile Zola, P., 1882.

Bruneau A., A l'ombre d'un grand coeur, P., 1932.

Doucet F., L'esthétique d'E. Zola et son application à la critique, P., 1923.

Lawson A. Carter, Zola and the theatre, N. Y., 1963.

Le Blond-Zola, Emile Zola, raconté par sa fille, P., 1931.

Canu J., L'oeuvre dramatique de Flaubert.—«Revue d'Histoire littéraire de la France», 1932, № 1, 2.

Descharmes R. et Dumesnil R., Autour de Flaubert, éd. Mercure de France, 1912.

Saylor G. A., Alfonse Daudet as a dramatist, Philad., 1940, N.Y., 1942.

Blanchart, Henry Becque, P., 1930.

Filon Aug., De Dumas à Rostand, P., 1898.

Altrock H. J., Parallelismus. Anthithese und romantische Ironie in Rostands «Cyrano de Bergerac», B., 1912.

Baillly A., Maeterlinck, P., 1931.

Halflants A., Maurice Maeterlinck, 2 éd., Brux., 1938.

Harry G., La vie et l'oeuvre de M. Maeterlinck, P., 1932.

Pasquier A., Maurice Maeterlinck, Brux., 1950.

Timmermans B., L'évolution de Maeterlinck, Brux., 1912.

Bonnerot J., Romain Rolland, P., 1921.

Karczewska-Markiewicz Z., Teatr Romain Rollanda, Wroclaw, 1955.

Robichez J., Romain Rolland, P., 1961.

Peter R., Le Théâtre et la vie sous la Troisième république. Première époque. Ed. littéraires de France, 1945.

Van-Tieghem Ph., Les grands acteurs contemporains (1900—1960), P., 1960.

Dacier E., Le musée de la Comédie Française. 1680—1905. Préface par J. Claretie, P., 1905.

Dussane P., La Comédie Française, P., 1960.

Fabre E., La Comédie Française, P., 1942.

Febvre F., Journal d'un comédien, vol. 1—2, P., 1896.

Febvre F. et Johnson T., Album de la Comédie Française, Londres, 1879.

Gautier J.-J., La Comédie Française, P., 1964.

Guellette Ch., Répertoire de la Comédie Française (1883—1880).

- Joannides A., La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général de pièces et des auteurs, vol. 1—8, P., 1901—1907, 1917.
- Sarcey F., Comédies et comédiennes. 1-re série — «La Comédie Française», P., 1876; 2-e série — «Théâtres divers», P., 1884
- Soubies A., La Comédie Française depuis l'époque romantique (1825—1894), P., 1895.
- Valmy-Baysse J., Naissance et vie de la Comédie Française, P., 1945.
- Bernhart S., Ma double vie. Mémoires, 1907.
- Bernhart S., L'art au théâtre, P., 1923.
- Pericaud L., Le Panthéon des comédiens de Molière à Coquelin-ainé, P., 1922.
- Coquelin-ainé, L'art et le comédien, P., 1880.
- Coquelin-ainé, L'art du comédien, P., 1886, 1894.
- Antona-Traversi C., Réjane, P., 1930.
- Porel P. et Huret J., Réjane.—«Le Théâtre», 1900, № 36.
- Porel J., Fils de Réjane. Souvenirs, t. 1—2, P., 1951—1952.
- Antoine A., Mes souvenirs sur le Théâtre Libre, P., 1921.
- Antoine A., Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon, P., 1928.
- Antoine A.-P., Antoine, père et fils, P., 1963.
- Darzens R., Le Théâtre Libre illustré (1889—1890), P., 1890.
- Pruner F., Le Théâtre Libre d'Antoine, P., 1958.
- Roussou M., André Antoine, P., 1954.
- Thalasso A., Le Théâtre Libre, P., 1909.
- Weber P., Antoine ou l'ingénu malgré lui, P., 1925.
- Veinstein A., Du Théâtre Libre au théâtre Louis Jouvet, P., 1955.
- Waxmann S. M., Antoine and the Theatre Libre, Cambridge, 1924.
- Dupierreux R., Lugné-Poe, homme de Théâtre, P., 1945.
- Lugné-Poe, La parade (acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre, 1894—1920), P., 1931.
- Robicher J., Romain Rolland et Lugné-Poe: correspondance, P., 1957.
- Robicher J., Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre, P., 1957.
- Copeau J., Souvenirs du Vieux Colombier, P., 1931.
- Moussinac L., La décoration théâtrale, P., 1922.

СКАНДИНАВСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Ибсен Г., Полное собрание сочинений. Перевод А. и П. Ганзен, т. 1—4, Спб., 1909. Предисловия к пьесам и критико-биографический очерк А. и П. Ганзен (т. 1 — Комедия любви, Бранд, Пер Гюнт, Кесарь и галилеянин; т. 2 — Борьба за престол, Фру Ингер из Эстрота, Воители в Гельголанде, Катилина, Богатырский курган, Пир в Сольхауге, Олаф Лиликранс, Союз молодежи, Столпы общества; т. 3 — Кукольный дом, Привидения, Враг народа, Дикая утка, Росмерсхольм, Дочь моря, Гедда Габлер, Строитель Сольнес, Маленький Эйольф; т. 4 — Йон Габриэль Боркман, Когда мы, мертвецы, пробуждаемся; статьи об Ибсене А. и П. Ганзен, Г. Брандеса, Н. Къера, В. Веделя, И.-Б. Гальворсена; из воспоминаний И. Ли, И. Паульсена.)

Ибсен Г., Избранные драмы. Переводы А. и П. Ганзен, под ред. М. А. Дьякова. Вступительная статья А. В. Луначарского, Л., 1935.

Ибсен Г., Собрание сочинений, т. 1—4. Общая редакция и вступительная статья В. Г. Адмони, М., 1956—1958 (т. 1 — Катилина, Богатырский курган. Переводы А. и П. Ганзен; Норма, или Любовь политика. Перевод Т. Сильман и В. Адмони; Фру Ингер из Эстрота, Пир в Сульхауге, Улаф Лильекранс, Воители в Хейгеланде. Переводы А. и П. Ганзен; Комедия любви. Перевод А. и П. Ганзен в переработке В. Адмони; т. 2 — Борьба за престол. Перевод А. и П. Ганзен; Бранд. Перевод А. В. Коваленского; Пер Гюнг, Союз молодежи. Перевод А. и П. Ганзен; т. 3 — Кесарь и галилеянин, Столпы общества, Кукольный дом, Привидения, Враг народа, Дикая утка, Росмерсхольм. Переводы А. и П. Ганзен; т. 4 — Женщина с моря, Гедда Габлер, Строитель Сольнес, Маленький Эйольф, Иун Габриэль Боркман, Когда мы, мертвые, пробуждаемся. Переводы А. и П. Ганзен; Статьи и речи. Письма; статьи об Ибсене; В. Г. Адмони — Эстетические взгляды Ибсена; М. О. Янковский — Ибсен на русской сцене.)

Бьёрнсон Бьёрнстьерне, Полное собрание сочинений. Перевод М. В. Лучицкой, т. 1—12, Киев — Харьков, 1893—1897 (т. 1 — Между битвами; т. 3 — В норвежских горах; т. 4 — Злой Сигурд, Мария Стюарт; т. 5 — Новобрачные, Сигурд-крестоносец, Банкротство; т. 6 — Редактор; т. 8 — Леонарда, Новая система; т. 9 — Перчатка, География и любовь). В том же издании двухтомник, 1900 (т. 2 — Поль Ланге и Тора Парсберг).

Бьёрнсон Бьёрнстьерне, Пьесы. Вступительная статья В. Г. Адмони, Л.—М., 1961 (Хульда-хромоножка. Перевод П. Карпа; Банкротство. Перевод Ю. Яхнинной; Редактор. Перевод Л. Лунгиной; Новая система. Перевод В. Кошкина; Свыше наших сил, ч. I и II. Перевод Т. Гнедич).

Гамсун К., Полное собрание сочинений, т. 1—14, М., 1905—1911 (т. V — Вечерняя заря. Перевод В. Ф. Корш; т. X — Драма жизни. Перевод М. Коваленской).

Гамсун К., У врат царства. Перевод Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова, М., 1908 (переиздание — 1914).

Гамсун К., У жизни в лапах, в постановке Московского Художественного театра, М., б/д и 1918.

Стриндберг А., Полное собрание сочинений, т. 1—15, М., 1908—1912 (т. IX — Исторические драмы. Перевод Е. Благовещенской и Ю. А. Веселовского; т. XII — Графиня Юлия. Перевод З. Венгеровой и А. Старк; т. XIII — Мастер Улаф. Перевод А. Липшиц; т. XIV — Самум. Перевод А. Воротникова; Отец. Перевод А. и П. Ганзен; Пляска смерти. Перевод Э. Маттерна и А. Воротникова).

Стриндберг А., Полное собрание сочинений, т. 1—12, М., 1908—1912 (т. 1 — О современной драме и современном театре. Натуралистическая драма. Перевод Ю. Балтрушайтиса; Фрёкен Юлия. Перевод М. С-вой; Кредиторы. Перевод В. М. Саблина; т. 2 — Самум. Перевод В. М. Саблина; Кто сильнее? Перевод Т. В. Д-вой; Пария. Перевод М. Сомовой; Королева Кристина. Перевод Е. Барсовой; т. 3 — Соната призраков. Перевод Н. Эфроса; т. 5 — Отец. Перевод В. М. Саблина; Зарницы. Перевод М. Сомова; т. 9 — Детская сказка. Перевод К. Балтрушайтиса; Игра с огнем. Перевод В. Саблина; Эрик XIV. Перевод Е. Барсовой; т. 11 — Виттенбергский соловей. Перевод А. Владимировой и С. Григорьева).

Стриндберг А., Ключи от рая, или Земные странствия апостола Петра. Перевод В. Морица, М., 1923.

Стриндберг А., Костер и Пеликан. Перевод А. Волк и М. Браиловского, М., 1909.

Стриндберг А., На пути в Дамаск. Перевод А. Старка, Спб., 1911.

Стриндберг А., Равноправие. Перевод В. А. Готвант, М., 1906.

Стриндберг А., Снежный лебедь (Густав Адольф, король Швеции). Перевод Б. К. Леонтьевой, Пг., 1916.

Стриндберг А., Товарищи. Перевод Л. Б. Хавкиной, М., 1908.

б) Пособия

Брандес Г., Скандинавская литература, 1908—1910.

Горн Ф., История скандинавской литературы, 1894.

Герцфельд М., Скандинавская литература и ее современные тенденции, Спб., 1899.

Иегер Г., Генрик Ибсен, М., 1892.

Лотар Р., Генрих Ибсен, Спб., 1903.

Мережковский Д. С., Вечные спутники, Спб., 1897.

Минский Н., Генрих Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность, Спб., 1897.

Блок А., Генрик Ибсен.— Собр. соч. в 8-ми томах, т. V, М.— Л., 1962.

Адмони В. Г., Генрик Ибсен. Очерк творчества, М.— Л., 1956.

Берковский Н. Я., Ибсен.— В сб. «Статьи о литературе», М.— Л., 1962.

Мелетинский Е. М., Основные проблемы мировоззрения и творчества Ибсена.— В кн. «Известия Академии наук СССР», т. XV, вып. 3, 1956.

Немирович-Данченко В. И., Формы театра Ибсена.— Журн. «Новый зритель», 1928, № 14.

Михайловский Б., Горький и Ибсен.— «Вопросы литературы», 1958, № 3.

Храповицкая Г., Драматургия Ибсена 80—90-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1961.

Шайкевич Б. А., Особенности реалистической трактовки пьес Ибсена на русской сцене.— «Труды Одесского университета», т. 146, 1956; т. 149, 1959; т. 152, 1962.

Шайкевич Б. А., Драматургия Ибсена в России. Ибсен и МХТ, Киев, 1968.

Брандес Г., Бьёрнстjerne Бьёрсон.— Собр. соч., т. 1, Спб., 1909.

Адмони В. Г., Творческий путь Бьёрнстjerne Бьёрсона.— Б. Бьёрсон, Пьесы, Л.— М., 1961.

Двести представлений «Свыше нашей силы» в передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, Пг., 1922.

Неустроев В., Рыцарь мира и демократии (к 50-летию со дня смерти Б. Бьёрсона).— «Иностранная литература», 1960, № 4.

Аалто В., Натуралистический период в творчестве Стриндберга, Л., 1936.

Блок А., От Ибсена к Стриндбергу; Памяти Августа Стриндберга, Собр. соч. в 8-ми томах, т. V, М.— Л., 1962.

Брандес Г., Собрание сочинений, т. II, ч. 2, Киев, 1961.

Вахтангов Е. Б., Эрик XIV.— Журн. «Культура театра», 1921, № 4.

Чешихин В., Драмы Стриндберга.— Журн. «Артист», 1894, № 38.

Ш а р ы п к и н Д. М., Август Стриндберг и некоторые особенности реализма в скандинавской литературе.—«Ученые записки ЛГУ», 1961, № 308.

Ш а р ы п к и н Д. М., История создания драмы Августа Стриндберга «Местер Улуф».—«Скандинавский сборник», т. IX, Таллин, 1964.

Ш а р ы п к и н Д. М., Блок о Стриндберге. «Вестник ЛГУ», 1963, № 2.

Ш а р ы п к и н Д. М., Чехов о Стриндберге.—«Русская литература», 1966, № 3.

Ш а х - А з и з о в а Т. К., Чехов и западноевропейская драма его времени, М., 1966.

Berteval W., La théâtre d'Ibsen, P., 1912.

Brahm O., H. Ibsen, B., 1922.

Collin J., Henrik Ibsen, Heidelberg, 1910.

Dresdner A., Ibsen als Norweger und Europäer, Jena, 1907.

Ehrhard A., Henrik Ibsen et le Théâtre contemporain, P., 1892.

Grau G., H. Ibsen, 1928.

Hakonsen D., Henrik Ibsen realisme, Oslo, 1957.

«Das Ibsenbuch. Ibsen in seinen Werken, Briefen, Reden und Aufsätzen», Hrsg. und eingeleitet von Hans Landsberg. Mit 8 Abbildungen, B., 1907.

Jacobs M., Ibsens Bühnentechnik, B., 1920.

Kahle B., Henrik Ibsen, Leipzig, 1908.

Koht H., H. Ibsen, I, II, 1928—1929.

Nilsson A., Ibsen in Russland, Stockholm, 1958.

Northam J., Ibsen's dramatic method, L., 1952.

Ollén G., Ibsens dramatik, Stockholm, 1955.

Pettersen H., H. Ibsen, Bedømt af samtid og eftertid, 1928.

Reich E., Henrik Ibsens Dramen, Dresden, 1906 (14-e Aufl.—1925).

Torolinge, La conception de l'amour dans le drame de Dumas-fils et d'Ibsen, P., 1935.

Weigand H. J., The modern Ibsen, N.Y., 1960.

Woerner R., H. Ibsen, 2 Bd, 1900 (3-e Aufl.—1923).

Bjornson B., Bjørnstjerne Bjørnson, Oslo, 1932.

Collin I., B. Bjørnson, vol. 2, Heidelberg, 1903.

Bjornson E., Boken om Bjørn, Oslo, 1949.

Mjøen A., Erinndringer om Bjørnstjerne Bjørnson, Oslo, 1951.

Berendsohn W. A., Knut Hamsun. Das unbändige Ich und die menschliche Gemeinschaft, München, 1929.

Marcus C. D., Knut Hamsun, Stockholm, 1926.

Øyslebø O., Hamsun gjennom stilen, Oslo, 1964.

Borge V., Strindbergs mystiske teatr, Stockholm, 1942.

Berendsohn W. A., A. Strindberg. Ein geborener Dramatiker, München, 1956.

Dahlström C. E. W. L., Stindberg's dramatic expressionism, University of Michigan, 1930.

Falk A., Fem år med Strindberg, Stockholm, 1935.

Gustafson A., August Strindberg, 1849—1912, Stockholm, 1961.

Johnson W., Strindberg and the historical drama, Washington, 1963.

Klaf F. S., Strindberg. The origin of psychology in modern drama, N.Y., 1963.

Lamm M., Strindbergs Dramen, vol. 2, 1924.

Lucas F. L., The Drama of Ibsen and Strindberg, L., 1962.

Madsen B. G., Strindberg's naturalistic theatre. Its relation to French naturalism, Cph., 1962.

- Ollén G., Strindbergs dramatik, Stockholm, 1956.
 Smedmark K. R., Mäster Olof och Röda rummet, Stockholm, 1952.
 Bødtker S., Kristiana — premierer gjennom 30 aar. Bd., 1—3, Oslo, 1923—1929.
 Dresdner A., Über das Norwegische Theater,— «Neue deutsche Rundschau», 1894.
 Heiberg C., Ibsen og Bjørnson paa scenen, Oslo, 1918.
 Heiberg G., Norsk teater. Oslo, 1920.
 «Henrik Ibsen og Christiania theater», Kristiania, 1906.
 Huitfeldt H. I., Christiania teater-historie, Kristiania, 1876—1877.
 Lund A., Ibsen og det norske theater, Oslo, 1925.
 Wiers-Jensen H., Nationaltheatret gjennom 25 aar, Oslo, 1924.
 Hilleström G., Drottningholmteatern förr och nu, Stockholm, 1956.
 Hilleström G., Theater und Ballett in Schweden, Stockholm, 1956.
 Levertin O., Teater och drama under Gustaw III, Stockholm, 1911.
 Nordensvan G., Svensk teater och Svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar, Bd 1—2, Stockholm, 1917—1918.
 Personne N., Svenska teatern, Bd 1—8, 1913—1927.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Гауптман Гергарт, Полное собрание сочинений. Перевод с немецкого под ред. К. Бальмонта, т. I—II, 1902—1905 (т. I — Ганнеле. Перевод К. Бальмонта; Извозчик Геншель. Перевод В. Саблина; Одинокие. Перевод Н. Эфроса; Потонувший колокол. Перевод К. Бальмонта; Праздник примирения. Перевод Ю. Балтрушайтиса; т. II — Коллега Крамптон, Михаэль Крамер, Перед восходом солнца, Шлюк и Яу, Бобровая шуба).

Гауптман Гергарт, Полное собрание сочинений в 14-ти томах, М., 1911—1918. Перевод Ю. Балтрушайтиса и А. Мяснова (т. 1—2 — Во Христе юродивый, Эмануэль Квинт; т. 3 — Эльга, Гризельда; т. 4 — Одинокие, Михаэль Крамер; т. 5 — Крысы; т. 6 — Перед восходом солнца, Праздник примирения; т. 7 — Бобровая шуба, И Пиппа танцует; т. 8 — Шлюк и Яу, Бедный Генрих; т. 9. — Флориан Гейер; т. 10 — Коллега Крамптон, Сестры из Бишофсберга; т. 11 — Потонувший колокол, Ганнеле; т. 12 — Ткачи, Заложница короля Карла; т. 13 — Красный петух, Извозчик Геншель; т. 14 — Греческая весна, Железнодорожный сторож Тиль, Апостол, Гелиос, Пастушья песнь).

Гауптман Гергарт, Избранные драмы. Ред. и комментарии Д. А. Горбова, М. — Л., 1930.

Гауптман Гергарт, Пьесы. Перевод с немецкого, т. I—II, М., 1959. Редактор С. С. Мокульский. Вступительная статья А. Дымшица. Примечания А. Левинтона (т. I — А. Дымшиц — Драматургия Г. Гауптмана; Перед восходом солнца. Перевод Г. Снимщиковой; Одинокие. Перевод В. Брускова; Ткачи. Перевод А. Ариан; Бобровая шуба. Перевод Г. Бергельсона; Потонувший колокол. Перевод П. Мелковой; Эльга. Перевод М. Яхонтовой; т. II — Возчик Геншель. Перевод С. Апта; Ми-

хаэль Крамер. Перевод М. Левиной; Роза Бернд. Перевод А. Авербуха и Б. Арон; Магнус Гарбе. Перевод В. Девекина; Доротея Ангерман. Перевод Л. Микулина; Перед заходом солнца. Перевод М. Левиной.

Гауптман Г., Шлюк и Яу. Драматическое произведение на смех и поругание с пятью перерывами. Перевод с немецкого Ю. Балтрушайтиса, М., «Польза» (б. г.)

Гауптман Г., Ткачи. Представление в 5-ти действиях. Перевод З. А. Венгеровой, М.—Л., ГИХЛ, 1931.

Гауптман Г., Перед заходом солнца. Перевод с немецкого Н. А. Розенель. В обработке и под ред. А. В. Луначарского, М., 1933.

Гауптман Г., Перед заходом солнца. Драма в 5-ти действиях. Перевод с немецкого К. Левиной. Ред. Д. М. Горфинкеля. Послесловие А. Л. Дымшица, М., «Искусство», 1955.

Ведекиннд Франк, Собрание сочинений, т. I, М., 1907 (Лулу, Дух земли, Ящик Пандоры, Пляска мертвых).

Ведекиннд Франк, Пьесы. Перевод Л. Василевского, Спб., 1908.

Ведекиннд Франк, Пробуждение весны. Перевод Ел. Кугель.—«Театр и искусство», 1907, № 38.

Зудерман Г., Собрание драматических произведений. Перевод под ред. К. Бальмонта, М., 1903 (т. I — Родина, Счастье в уголке, Бой бабочек, Гибель Содомы, Честь; т. II — Иоанн, Огни Ивановой ночи, Тейя, Фритцхен, Вечно мужественное, Да здравствует жизнь!).

6) Пособия

Брандес Георг, Собрание сочинений, т. XI, Киев, 1902.

Куно Франк, История немецкой литературы, т. II, Спб., 1904.
Стороженко Н. И., Очерк истории западноевропейской литературы, М., 1912.

Шюке А., История немецкой литературы. Перевод Е. А. Некрасовой, М.—Л., 1923.

Коган П. С., Романтизм и реализм в европейской литературе XIX века, М., 1923.

Коган П. С., Очерки по истории западноевропейского театра, Л., 1934.

Шиллер Франц, История западноевропейской литературы нового времени, т. II, М., 1935.

Гальперина Э., Зайровская А., Эйшискина Н., Курс западной литературы XX века, М., 1934.

«История немецкой литературы» в 5-ти томах, М., 1962—1963.

Островский А. Н., О театре, М., 1947.

Кориандер Э., Мейнингенцы, Спб., 1890.

«Мейнингенская труппа».—«Ежегодник императорских театров», 1914, вып. I.

Веселовский А., Представления мейнингенской труппы.—«Артист», 1890, кн. 7.

Коровяков Д., Вокруг театра, Спб., 1894.

Полнер И. Т., Людвиг Барнай как комментатор Шекспира.—«Русская мысль», 1897, № 4—5.

«Мейнингенцы по воспоминаниям Карла Грубе».—«Библиотека театра и искусства», 1906, февраль, кн. 1 и 2.

Барнай Л., Отрывки воспоминаний.—«Библиотека театра и искусства», 1904, июль, кн. 14.

- Рейнгардт М., Искусство актера.— Журн. «Искусство», 1929, кн. 3—4.
- Волконский С., Человек на сцене, Спб., 1912.
- Баб Юлиус, Макс Рейнгардт.—«Ежегодник императорских театров», 1913, вып. III.
- Райх Б., О Максе Рейнгардте и Леопольде Иесснере.—«Театр», 1959, № 7.
- Сильман Т., Гергарт Гауптман (1862—1946), Л.—М., 1958.
- Травушкин Н. С., Гергарт Гауптман.— В кн. «Курс лекций по истории зарубежной литературы XX века». Под ред. М. Н. Елизаровой, М., 1965.
- Ростоцкий Б. И. и Чушкин Н. Н., «Юлий Цезарь на сцене Московского Художественного театра» (раздел «Истоки замысла»), — в кн: Немирович-Данченко Вл. И., Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», М., 1964.
- Litzmann В., Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart, 1896.
- Soergel Albert, Dichtung und Dichter der Zeit, Lpz., 1912.
- Linseman P., Die Theaterstadt Berlin, B., 1897.
- Lindau P., Mimen, 1912.
- Klaar A., Schauspiel und Gesellschaft, B., 1902.
- Lohmeyer W., Dramaturgie der Massen, 1913.
- Kerr A., Schauspielkunst, B., 1905.
- Kienzl H., Die Bühne als Echo der Zeit (1905—1907), B., 1907.
- Kerr A., Das neue Drama, B., 1902.
- «Spemanns Goldenes Buch des Theaters», 1902.
- Hagemann Karl, Aufgaben des modernen Theaters, B., 1906.
- Gaehde Chr., Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart, Lpz., 1921.
- Martersteig M., Das deutsche Theater im XIX Jahrhundert, 2. Auflage, Lpz., 1924.
- Doerry H., Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des XIX Jahrhunderts, B., 1926.
- Bab Julius, Das Theater der Gegenwart, B., 1928.
- Bab J. und Handl W., Deutsche Schauspieler, B., 1908.
- Devrient E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Lpz., 1848—1874. Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt von W. Stuhlfeld, B., 1929.
- Witkowsky G., Deutsches Drama des XIX Jahrhunderts, Lpz., 1923.
- Prölls R., Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Lpz., 1900.
- Winds A., Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterium zum Kammerspiel, B., 1919.
- Lewy S., Deutsche Theaterkunst von Goethe bis Reinhardt, Wien, 1922.
- Michael Fr., Deutsches Theater, Breslau, 1923.
- Brinkmann H., Die Anfänge des modernen Dramas in Deutschland, Jena, 1933.
- Koch W., Das deutsche Theater und Drama im 19. und 20. Jahrhundert, 3. Auflage, Lpz., 1939.
- Jacobs M., Deutsche Schauspielkunst, B., 1954.
- Gassner John, Master of Drama, N.Y., 1940.
- Wahnrau Gerhard, Berlin — Stadt der Theater, B., 1957.
- Dietrich Margret, Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert, Graz—Köln, 1961.
- «Schauspielführer in drei Bänden», Bd 2, B., 1962.

- Grube Max, Geschichte der Meininger, B., 1926.
- Kruchen Alfred, Das Regieprinzip bei den Meinigern, Danzig, 1933.
- Allers C. W., Die Meininger (Zeichnungen), 1890.
- Ebert-Obermeier G., Theater gestern-heute, Lpz., 1964.
- Kilian E., Dramaturgische Blätter, 1—2, B., 1914.
- Barnay L., Erinnerungen, Bd 1—2, B., 1903.
- Raack K., Das deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph Arronge, B., 1928.
- L'Arronge A., Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst, Lpz., 1924.
- Possart Ernst, Der Lehrgang des Schauspielers, Stuttgart, 1901.
- Possart Ernst, Erstrebtes und Erlebtes, B., 1916.
- Brahm Otto, Kritische Schriften über Drama und Theater, B., 1913.
- Brahm Otto, Briefe und Erinnerungen, B., 1925.
- «Die Freie Bühne» (1890—1911).
- Brahm Otto, Kundgebungen zu seinen Gedenken. Herausgegeben von W. Simon, B., 1913.
- Schmidt E., Otto Brahm.—«Deutsche Rundschau», 1913, Januar.
- Schlenther F., Otto Brahm, B., 1913.
- Brahm Otto, Theater, Dramatiker, Schauspieler. Herausgegeben von Hugo Fetting, B., 1962.
- Koplowitz O., Otto Brahm als Theaterkritiker, Zürich, 1936.
- Osborn M., «Freie Bühne», Otto Brahm.—«Der bunte Spiegel», 1945.
- Reicher E., Mein Lebenslauf.—«Theaterkalender auf das Jahr 1910».
- Kahane, Tagebuch eines Dramaturgen, B., 1928.
- Winterstein E., Reinhardt.
- Jacobsohn S., Max Reinhardt, B., 1910.
- Jacobsohn S., Das Jahr der Bühne, 1911—1912.
- Carter H., The theatre of Max Reinhardt, Kennerley, 1914.
- Sayler O., Max Reinhardt and his theatre, N.Y., 1924.
- «Reinhardt und seine Bühne». Herausgegeben von E. Stern und H. Herald, B., 1918.
- Herald H., Max Reinhardt, B., 1915.
- Max Reinhardt, 25 Jahre Deutsches Theater, herausgegeben von H. Rothe, München, 1930.
- Fleischmann B., Max Reinhardt, Wien, 1948.
- Herald H., Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes, Hamburg, 1953.
- Stern E., Bühnenbildners bei Max Reinhardt, B., 1955.
- Braulich H., Max Reinhardt, B., 1966.
- Adler G., Max Reinhardt, Wien, 1964.
- Noa W., Paul Wegener (1874—1948), B., 1964.
- Fiedler R., Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, München, 1954.
- Hering G. F., Gerhart Hauptmann, Essen, 1955.
- Guthke Karl S., Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk, Vandenberg u. Ruprecht, Göttingen, 1961.
- Berger Paul, Gerhart Hauptmanns «Ratten» (Interpretation eines Dramas), Winterthur, Schellenberg, 1961.
- Heuser Frederik W. J., Gerhart Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen, Thüringen, 1961.
- Fechter Paul, Gerhart Hauptmann, Gütersloh, 1961.

T a n k K u r t L o t h a r, Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck—Hamburg, 1961.

E b e r m a y e r E r i c h, Hauptmann. Eine Bildbiographie, München, 1962.

R o h m e r R o l f, Gerhart Hauptmann. Sein Leben in Bildern, Lpz., 1962.

R o h m e r R o l f, Hauptmanns Dramatik heute. Bemerkungen zu seinen Werken aus den Jahren 1890—1905.—«Theater der Zeit», 1962, № 6.

R o h m e r R o l f, Hauptmanns Dramatik heute. Bemerkungen zu seinen Werken aus den Jahren 1906—1919.—«Theater der Zeit», 1962, № 10.

M i c h a e l i s R o l f, Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg, B., 1962.

A l e x a n d e r N e v i l l e E., Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, Stuttgart, 1964.

W e d e k i n d F r a n k, Schauspielkunst, München — Leipzig, 1910.

K u t s c h e r A r t u r, Wedekind. Leben und Werk, 1964.

«Frank Wedekind zum 100. Geburtstag», München, Stadt-Bibliothek, 1964.

S e e h a n s G ü n t h e r, Wedekind und das Theater, München, 1964.

F e u c h t w a n g e r L., Frank Wedekind.—«Neue deutsche Literatur», 1964, № 7.

V ö l k e r K l a u s, Frank Wedekind, Hannover, 1965.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авенариус, Рихард — 7
Агар, Мари — 34, 54—56, 206
Агулья, Мими — 269
Адмони, В. Г. — 346
Айхенвальд, Ю. И. — 131, 132
Александрссон, Карин — 439, 443
Алексис, Поль — 43, 64, 216, 217, 219
Аллерс, Ц. В. — 513, 520
Альмквист, Карл — 304, 435
Альмлэф, Нильс — 435
Амеен, Эллен — 257
Андерсен, Ганс Христиан — 306
Андерсен-Нексе, Мартин — 307
Андре — 274
Андреева, М. Ф. — 492
Анкер, Бернт — 423
Аннунцио — см. Д'Аннунцио
Ансе, Жорж — 219, 223, 235
Антуан, Андре — 12, 23—25, 29, 42—44, 73, 74, 79, 83, 92, 93, 102, 103, 106, 110, 111, 113, 117, 118, 121, 155, 181, 190, 195, 203, 208—210, 212, 214—237, 240, 241, 247, 256, 260, 285, 288, 361, 399, 430, 456, 472, 512, 514, 518, 531, 532, 536, 537, 552
Анциенгрубер, Людвиг — 538, 542, 583
Аппиа, Адольф — 271, 278, 562, 564
Арагон, Луи — 265
Аристофан — 79, 85, 250, 578
Арчер, Уильям — 259
Асбьёрнсон — 337, 427
Астангов, М. Ф. — 493
Астриук, Габриель — 179
Аттербум, П.-Д.-А. — 304
Ашар, Марсель — 278
Бади, Берта — 225, 226, 268
Байрон, Джордж-Гордон — 47, 93, 335, 385, 507, 509
Бальзак, Оноре де — 13, 41, 65, 66, 68, 71, 81, 98, 106, 221, 226, 235, 239, 416, 485
Банвиль, Теодор де — 184, 220
Банг, Герман — 260—262
Банкрофт (супруги) — 22
Бар, Герман — 591
Барбье, Жюль — 196
Барбье, О. — 53—55
Барбюс, Анри — 64, 85
Барнай, Людвиг — 25, 500—503, 523, 525, 531, 533, 534, 567
Баррес, Морис — 46, 220
Барро, Жан-Луи — 279
Барсак, Андре — 279
Барте, Жюли — 121, 196, 204
Бассерман, Альберт — 568—571, 576, 589—591, 593, 601
Бати, Гастон — 179, 276, 277

- Батай, Анри — 119, 120, 180, 257
 Батюшков, Ф. Д. — 195
 Бауэрнфельд, Эдуард — 534
 Бебель, Август — 450
 Безант, Вальтер — 357
 Бек, Анри — 44, 92—99, 105, 106,
 117, 180, 213, 218, 223, 537
 Бел, К. Ф. — 485
 Белинский, В. Г. — 70
 Беллини, Винченцо — 327
 Белльман, Карл Микаэль — 435
 Бельмонти — 328
 Бельше, Вильгельм — 550
 Бергман, Яльмар — 444
 Бергнер, Элизабет — 411, 412,
 576
 Бергсон, А. — 9, 10, 20, 271
 Бержерак Сирано де — 127
 Бернар, Морис — 205, 206
 Бернар, Сара — 25, 42, 73, 81,
 124, 125, 129, 182, 189, 190,
 194—203, 205, 206, 214, 215
 Бернар, Тристан — 118, 202, 287
 Бернар, Эмиль — 252
 Берни, Э. — 286
 Бернстейн, Анри — 118, 180
 Бернье, А. де — 195
 Бертенс, Р. — 558, 559
 Бертон, П. — 211
 Бесков, Бернард — 435
 Бёткер, С. — 430—433, 445
 Бехер, Иоганнес — 494
 Бизе, Жорж — 90
 Биль, Ж. — 216
 Бинг, Сюзанна — 279
 Бирх-Пфейфер — 534
 Бланш — 444
 Бланш, Август — 304, 435
 Бланшар, П. — 96
 Блок, А. А. — 137, 140, 143, 149,
 418
 Блок, Жан-Ришар — 293
 Блюменталь-Тамарина, М. М. —
 79
 Боборыкин, П. Д. — 54, 198, 229
 Бобур, М. — 256, 257
 Богуславский, Владислав — 519,
 522
 Бодлер, Шарль — 251, 254
 Бомарше (Пьер-Огюстен Карон) —
 85, 183, 241, 287, 576
 Боннар — 253
 Боргор, Карл — 428, 429
 Борда, Розали — 34, 54, 56—58
 Боссе, Гарриет — 441, 445
 Брам, Отто — 12, 16, 23, 233, 236,
 454, 465, 472, 497, 518, 532—
 552, 554, 556, 558—560, 579—
 584, 590, 591
 Брандес, Георг — 297, 301, 310,
 341, 468
 Брандес, Эдвард — 306
 Брей, Ивона де — 214
 Брессан, Ж. — 190
 Брехт, Бертольд — 265, 293, 582,
 601
 Бриё, Эжен — 44, 110—112, 210,
 220, 227, 229, 234, 235
 Бриссон П. — 190
 Бронский С. — 97
 Брумер, В. — 513, 521
 Брун, И. Н. — 299
 Брун, Йуханнес — 429, 430
 Брюно, Альфред — 84, 85
 Буа, Жюли — 248, 253
 Бувье, Алексис — 53, 54, 57
 Буйе, Луи — 86
 Буке, Р. — 278
 Буржуа, А. — 53
 Бушор, Морис — 246
 Буэлье Сен-Жорж де — 266, 272,
 275, 276
 Бьёрнсон, Бьёрн — 431, 432
 Бьёрнсон, Бьёрнстьерне — 10, 44,
 47, 222, 235, 260, 297, 299, 300,
 303, 304, 307, 308, 317, 325,
 341, 342, 362, 380—400, 409,
 418, 419, 426—433, 435—437,
 446, 454, 504, 506, 509, 542
 Бьеррегор, Г. А. — 299

- Бюль, Уле — 315, 424, 426
 Бюснак, В. — 82, 83
 Бюхнер, Георг — 464, 552, 576, 579
 Вагнер, Рихард — 243, 429, 562, 564
 Вален, Пьер — 244, 253
 Валлентин, Рихард — 558
 Валлес, Жюль — 34
 Вальден — 572
 Ван Лерберг, Шарль — 248, 250, 256
 Варле, Ш. — 270
 Васильев-Флёров, С. — 519
 Вахтангов, Е. Б. — 27, 28, 147, 413
 Вебер, Поль — 253
 Вегенер, Пауль — 553, 571, 573, 574, 576, 588—590
 Ведекинд, Франк — 494—496, 563, 565, 576, 581, 583, 586, 587, 589, 596
 Веерт, Г. — 453
 Веетерберг, К. А. — 304
 Вейленбек — 531
 Вейсс — 530
 Венган — 591
 Верга, Джованни — 231, 232
 Вергеланн, Генрик — 384
 Вергилий — 251
 Вердавуан П. — 220
 Верди, Джузеппе — 54
 Верлен, Поль — 18, 19, 247, 251, 254
 Верн, Жюль — 180
 Верфель, Франц — 555, 579
 Верхарн, Эмиль — 27, 28, 255, 256, 269, 290—293, 398
 Веселовский, А. Н. — 504, 506
 Вессель, — 427, 431
 Вестрис, Элиза — 22
 Виге, — 342
 Вид, Густав Иоханнес — 307
 Видаль, Ж. — 216
 Визева, Теодор — 245
 Вилар, Жан — 48, 237, 278, 279, 293
 Вилле, Бруно — 464, 550, 552
 Вильденбрух, Эрнст — 455, 475, 498, 509, 534
 Вильдрак, Шарль — 277
 Винге, Оскар — 443
 Виндс, Адольф — 515, 520, 523, 525
 Винтерштейн, Эдуард — 559, 576, 584, 586
 Висконти — 530
 Вихе, Антон — 428
 Вихерт — 14
 Воглер, П. — 258
 Воюз, Э.-М. — 222
 Вольтер, Франсуа-Мари-Аруэ — 71, 195, 423, 434
 Вольф, Вильгельм — 469
 Вольф, Теодор — 536
 Вормс — 256
 Вюйяр, Э. — 256, 260
 Гаазе, Фридрих — 533, 534
 Газенклевер, Вальтер — 577
 Галеви, Людвиг — 180, 196, 198
 Гамсун, Кнут — 303, 304, 418—423, 431—433
 Гансен, П. — 314
 Гар, Роже-Мартен дю — 277
 Гарборг, А. — 303
 Гарден — 536
 Гарт (братья) — 536
 Гарт, Генрих — 548, 550
 Гартлебен — 538
 Гастино, О. — 82
 Гауптман, Гергардт — 10—12, 14, 16, 21, 23, 27, 28, 44, 137, 155, 180, 222, 227, 231—235, 260, 261, 266, 287, 398, 453—455, 461—494, 536, 537—539, 542, 547, 554, 557, 563, 576—579, 586, 589, 595
 Гахман, Корд — 539, 542, 550, 551

- Гвоздев, А. А. — 252, 509
Гebbель, Фридрих Христиан — 272, 453, 534, 535, 587—589
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих — 527, 570
Гед, Ж. — 36, 40, 281
Геено — 251
Гейвуд, Томас — 277
Гейерманс, Герман — 542
Гейерстам, Густав — 306
Гейне, Генрих — 129, 130, 416, 453, 469
Геккель — 464
Гендель, Георг Фридрих — 272
Геон — 277
Георг II (Мейнингенский) — 508, 510—513, 515, 517, 524, 525, 528, 529, 531
Геральд, Г. — 560
Геринг, Р. — 577
Герэн — 274
Гесиод — 251
Гёте, Иоганн Вольфганг — 22, 159, 335, 406, 427, 471, 501, 505—507, 509, 511, 527, 534, 569, 571, 592
Гиро, Эрнест — 241
Гиршфельд — 538, 542
Гитри, Люсьен — 115, 121, 211, 212, 256
Гитри, Саша — 118
Глюк, Кристоф Виллибальд — 284
Гоген, Поль — 252
Гоголь, Н. В. — 47, 265, 266, 598
Голичар — 495
Голсуорси, Джон — 11
Гольберг, Людвиг — 394, 424, 427, 429, 431, 434, 435
Гольдони, Карло — 423, 565
Гольц, Арно — 14, 453, 456—458, 465, 466, 538
Гомер — 70, 251
Гонкур, Жюль — 12, 13, 41, 64, 67, 69, 70, 75, 78, 206, 208, 221, 223, 287, 537
Гонкур, Эдмон — 12, 13, 41, 64, 67, 69, 70, 75, 78, 206, 208, 211, 217, 221, 223, 232, 287, 537
Горнер, Карл — 531
Горовиц, В. С. — 179
Горький, М. — 10—12, 23, 27, 43, 47, 48, 91, 99, 100, 105, 124, 132, 269, 305, 399, 401, 402, 407, 421, 430, 453, 493, 558, 559
Готье, Теофиль — 55, 183
Гофмансталь, Гуго — 542, 558, 566, 573, 574, 585, 586, 589, 595
Гош — 165
Гран (Мак-Леод), Жорж — 225, 226
Грановская, Е. М. — 121
Гранье, Ж. — 121
Грассо, Джованни — 269
Грейн, Джейкоб Томас — 23, 233
Григ, Эдвард — 262, 341, 384
Грильпарцер, Франц — 509, 534
Гримм (братья) — 133, 134, 142, 146
Грубе, Макс — 528, 530, 531
Гуно, Шарль — 196
Гурмон, Реми де — 243, 248, 249, 252, 254
Густав III — 434
Гюг, Жан — 287
Гюго, Виктор — 13, 53—56, 62, 67, 122, 123, 128, 129, 157, 161, 184, 190, 191, 194, 195, 217, 251
Гюисманс, Жорж — 64, 254
Гюлен — 165
Гюльзен, Бото — 497
Даан — 454
Дальберг — 511
Данилин, Ю. И. — 57
Д'Аннунцио, Габриеле — 18, 19, 200, 269
Данте Алигьери — 251
Дантон, Жорж-Жак — 161, 162

- Дарвин, Чарльз — 63, 91, 383
 Даржель, Анри — 286
 Дарзан, Р. — 220
 Дарсье, Шарль — 57
 Дебюсси, Клод — 179
 Девриент, Людвиг — 498
 Девриент, Эдуард — 511, 512
 Дега, Эдгар — 214
 Декле, Эме — 73
 Делавэ — 273
 Делакур — 53
 Демулен, Камиль — 165
 Дени, М. — 249, 252
 Деннери, Адольф-Филипп — 53,
 180
 Депре, Сюзанна — 27, 48, 235,
 237, 241, 269
 Деринг — 543
 Десланд — 206
 Дессуар, Людвиг — 524
 Дессуар, М. — 468
 Детома, Максим — 273—276
 Де Филиппо, Эдуардо — 293
 Джакометти, Паоло — 74
 Джакозо — 357
 Джойс, Джеймс — 28
 Джонсон, Бен — 80
 Джордж, Генри — 402
 Дидро, Дени — 47, 65, 71, 188, 263
 Диккенс, Чарльз — 405, 416, 453,
 485
 Дильтей, Вильгельм — 9, 20
 Дингельштедт, Франц — 22, 506,
 507, 511, 552
 Доде, Альфонс — 41, 88—91, 117,
 206, 217, 218
 Донне, М. — 119, 120
 Дорваль, Мари — 73, 225
 Достоевский, Ф. М. — 274, 275,
 419, 454, 456
 Дракман, Х. — 307
 Дреза, Жак — 273, 274
 Дрейфус, Альфред — 37, 38, 44,
 83, 99, 118, 154, 162, 234, 235,
 266, 268, 281, 399
 Дузе, Элеонора — 25—27, 48, 79,
 198, 200, 212, 269, 357, 460
 Дункан, Айседора — 269
 Дусе — 274
 Дымов, О. И. — 586
 Дюамель, Жорж — 274
 Дюбвэд, Юханна — 356, 431—
 433, 445
 Дюжарден, Эдуард — 46, 217, 243,
 245, 246
 Дюка, Поль — 179
 Дюканж, Виктор — 52, 53
 Дюллен, Шарль — 235, 274, 275,
 277—279, 290
 Дюма, Александр (отец) — 123,
 218, 221, 591
 Дюма, Александр (сын) — 13, 53,
 62, 69, 89, 96, 119, 180, 181,
 185, 195, 196, 198—200, 215,
 218, 222, 302, 347, 355, 356,
 379, 454, 458
 Дюмон, Луиза — 558
 Дюмьер, Р. — 257
 Дюранти, Э. — 216
 Дюрк, А. — 274, 275
 Дюрье, Тилла — 576, 587, 588
 Дягилев, С. П. — 179
 Егоров, В. Е. — 271
 Ермолова, М. Н. — 121, 362, 374
 Жамбон — 90
 Жама, Франсис — 269
 Жарри, Альфред — 238, 263, 264
 Жемье, Фирмен — 48, 103, 106,
 118, 121, 157, 166, 179, 220,
 226—228, 236—242, 263, 268, 293
 Жене, Р. — 540
 Жермен, Луи — 247
 Жинисти, Ж. — 233
 Жироду, Жан — 270, 278
 Жонсьер, В. — 93
 Жордан, Франсиск — 273
 Жорес, Жан — 17, 36, 37, 39,
 268, 288

- Жуве, Луи — 179, 274, 277—279, 290
- Жюльен, Жак — 43, 44, 219, 246, 269
- Завадский, Ю. А. — 147
- Зауэр, Оскар — 540, 547
- Захава, Б. Е. — 147
- Зейдельман, Карл — 498, 543
- Зиммель, Г. — 9, 20
- Зипа, Густав ван — 265
- Золя, Эмиль — 8, 11—13, 16, 21, 25, 28, 37, 38, 41—45, 62—85, 88, 93, 98—100, 106, 116, 117, 121, 130, 180, 181, 195, 203, 208—210, 212, 215—219, 222, 228, 229, 232—236, 268, 287, 350, 438, 453, 454, 468, 537
- Зонненталь, Адольф — 568, 569
- Зорге, Р. — 577
- Зорма, Агнес — 357, 538, 540, 542, 548, 564
- Зудерман, Герман — 11, 453, 458—461, 547
- Ибсен, Генрик — 10, 12, 14—17, 21, 23, 27—29, 44, 47, 137, 156, 180, 198, 212, 220, 222, 225, 230, 233, 235, 256, 259—263, 268, 297, 299—304, 306—339, 341—357, 360—381, 385, 387, 388, 391, 395, 399, 400, 405, 409, 410, 416, 419, 420, 422, 424—433, 435—437, 444, 446, 453, 454, 456, 464, 504, 509, 515, 535—537, 542, 544—546, 548, 549, 551, 554, 563, 564, 567, 576, 595
- Ибсен, Кнут — 311
- Иванов, И.И. — 191, 192
- Иенсен — 328
- Иммерман, Карл — 22, 511, 515, 552
- Иозеф — 551
- Ирвинг, Генри — 22, 25, 210, 552
- Иффланд, Август Вильгельм — 601
- Йегер, Х. — 303, 342
- Йеллеруп, К. — 307
- Йерне, Урбан — 434
- Йеснер, Леопольд — 577, 591
- Йоргенсен — 428
- Йуртсберг, Ларс — 435
- Йусефсон, Людвиг — 429
- Кайзер, Георг — 577
- Кайзерлинг — 538
- Кайнц, Иозеф — 25, 26, 534, 541, 542, 594, 595
- Кайсслер, Фридрих — 558
- Кайяве, Гастон Арман де — 118
- Калидаса — 47, 259
- Кальдерон де Ла Барка, Педро — 250, 504, 565, 578, 581
- Кальман, Имре — 592
- Каме, Жоржетта — 254
- Кан, Гюстав — 243
- Капюс Альфред — 119
- Каульбах, Вильгельм — 529
- Кафка, Франц — 417
- Качалов, В. И. — 336, 370, 422, 492
- Керр, Альфред — 184—186, 458, 564, 583
- Кийар, Пьер — 244, 248, 253, 256, 265, 282
- Кин, Чарльз — 22, 23, 511, 552
- Кин, Эдмунд — 25
- Клейст, Генрих — 491, 509, 510, 534, 565, 581, 587
- Кладель, Леон — 34, 54, 575
- Кларти, Жюль — 180, 181
- Клеман, Жан-Батист — 34
- Клерон, Ипполита (Лерис де Латюд) — 72
- Клодель, Поль — 255, 264, 269, 270
- Книппер-Чехова, О. Л. — 150, 492
- Ковалевская, С. В. — 306

- Коклен, Бенуа-Констан (старший) — 25, 42, 129, 131, 182—189, 195, 203, 215
 Коклен, Эрнест-Александр (младший) — 121, 183
 Кокошка, Оскар — 577
 Кокто, Жан — 555, 579
 Кольвиц, Кете — 487
 Комиссаржевская, В. Ф. — 213, 357, 460
 Комиссаржевский, Ф. Ф. — 524
 Конрад, М.-Г. — 453, 454
 Конт, Огюст — 7, 42, 43, 63
 Коонен, А. Г. — 150
 Копо, Жак — 48, 121, 203, 236, 271, 274, 276—279, 293
 Коппе, Франсуа — 184, 194
 Коринг — 558
 Корнелиус, Петер — 529
 Корнель, Пьер — 52, 55, 69, 190, 287
 Корш, Ф. А. — 124
 Коцебу, Август Фридрих — 435
 Краус, Вернер — 576
 Крауснек, Артур — 538
 Краусс, Карл — 554, 583
 Кристиансен, Эйнар — 306
 Кристенсен, Хальвдан — 431, 433
 Кронек, Людвиг — 22, 508, 509, 512, 515, 517, 520, 525, 529
 Круассе, Франциск де — 119
 Круе, Жан — 274
 Крузе — 558
 Крупская, Н. К. — 289, 292
 Крэг, Эдуард Гордон — 246, 271, 278
 Кугель, А. Р. — 190, 191, 198, 213, 214
 Куделли, П. — 472
 Куперен, Франсуа — 274
 Курбе, Гюстав — 34, 65
 Курне, Фредерик — 34
 Куртелин, Жорж — 117, 118, 227
 Кюрель, Франсуа де — 220, 225, 231, 233
 Лабиш, Эжен — 53, 62, 180, 181, 185
 Лаведан, Анри — 119, 120
 Ламартин, Альфонс-Мари-Луи — 251
 Ланге, Свен — 307
 Лапарсери, Кора — 267
 Ларошель — 233
 Л'Арронж, Адольф — 472, 502, 533, 534, 538, 540, 548
 Ларссон, Карл — 404
 Ларше, Феликс — 246
 Ласкер-Вюлер, Э. — 577
 Лассаль, Фердинанд — 476, 552
 Лаубе, Генрих — 22, 356, 535, 545, 552
 Лаутеншлегер, Карл — 561
 Лафарг, Поль — 36, 281
 Лафонтен, Жан де — 63
 Ле Баржи, Шарль-Гюстав — 121, 223, 224
 Лебе, А. — 257
 Лебраз — 282
 Левинский, Иозеф — 554
 Легоффик — 282
 Легуве, Эрнест — 196
 Лекан, Анри-Луи — 72
 Леман, Эльза — 540, 546, 547
 Леметр, Жюль — 184, 347
 Ленин, В. И. — 5, 6, 8, 9, 34, 37, 38, 49, 136, 151, 289, 301, 308, 451, 452, 472
 Ленский, А. П. — 327, 527
 Лениц, Якоб — 576
 Леопольд, Карл Густав — 434
 Лессинг, Готгольд Эфраим — 423, 453, 509, 534, 559, 586, 590, 594
 Лессинг, Эмиль — 542
 Леффлер, Анна Шарлотта — 306
 Ли, Юнас — 300
 Либкнехт, Вильгельм — 450
 Либкнехт, Карл — 451
 Линдау — 14
 Линдберг, Август — 437
 Линдгрэн — 361

- Линденшмидт — 529
 Линднер — 509
 Лоренц, Ольга — 531
 Лисбонн, Максим — 34, 58
 Литлвуд, Джоан — 293
 Ллойд — 274
 Лоррен, Жан — 243, 257
 Лужский, В. В. — 150
 Луис, Пьер — 254
 Лукиан — 251
 Луначарский, А. В. — 28, 83, 141,
 142, 186, 196, 202, 275, 289,
 290, 472, 563, 572
 Лэне, Мариус — 215
 Людвиг, Отто — 453
 Люксембург, Роза — 451
 Люлли, Жан-Батист — 272
 Люме, Луи — 17, 286
 Люнье-По (Орельен-Мари Лю-
 нье) — 27, 29, 47, 132, 135, 212,
 215, 224, 235, 237, 238, 246,
 255—263, 265—270, 273

 Магр, М. — 273
 Мазуркевич — 213
 Майер, Ганс — 485
 Макарт, Ганс — 498
 Макиавелли, Никколо ди Бер-
 нардо — 250
 Малларме, Стефан — 19, 26, 217,
 242, 243, 245, 247, 251
 Мане, Эдуард — 214
 Манн, Генрих — 473
 Манн, Томас — 406, 461, 480
 Марат, Жан-Поль — 165
 Маре, Жан — 279
 Маретон, Поль — 243
 Маркс, Карл — 33—36, 51, 66,
 281, 298, 300, 382, 449, 451,
 469, 476
 Марло, Кристофер — 250, 251
 Мартен, А. — 248
 Мартин, Карл Хейнц — 577,
 578
 Массне, Жюль — 85

 Матковский, Август Адальберт —
 498, 499, 567
 Маурстад, Турдис — 412
 Мах, Эрнст — 7, 20
 Маяковский, В. В. — 169
 Мейерхольд, В. Э. — 27, 132, 271,
 293
 Мельяк, Анри — 180, 196, 198
 Мемлинг — 258
 Мендельсон-Бартольди, Феликс—
 561
 Мендес, Катюль — 220, 245, 248
 Мериме, Проспер — 265, 277
 Меринг, Франц — 14, 17, 373,
 380, 451—455, 466, 469, 471,
 472, 475, 476, 539, 549, 550,
 552
 Мёрис, П. — 218
 Мессениус, Йуханнес — 434
 Метенье, О. — 43, 219, 222
 Метерлинк, Морис — 19, 27, 28,
 132—153, 156, 246, 248, 250,
 256—258, 271, 305, 431, 542,
 572, 573, 586
 Милле, Жан-Франсуа — 227, 229
 Милль, Дж.-Ст. — 7
 Мильтон, Джон — 251
 Мирбо, Октав — 11, 44, 99—106,
 117
 Миттервурцер, Фридрих — 531
 Мицкевич, Адам — 335
 Мишель, Луиза — 34, 59
 Мишле — 281, 282, 284
 Моисси, Александр — 26, 361, 553,
 562, 564, 567—569, 571, 573—
 575, 591, 592, 594—601
 Моклер, Камиль — 243, 256
 Мольер (Жан-Батист Поклен) —
 29, 52, 69, 79, 80, 85, 183, 185,
 194, 241, 272, 277, 284, 287,
 427, 434, 435, 509, 517, 565,
 573, 592
 Моннье, Анри — 94
 Монсиньи, Пьер-Александр — 272
 Монтегюс, Гастон — 289

- Мопассан, Ги де — 28, 41, 64, 79,
 91, 92, 130, 146, 235, 287
 Моракс, Рене — 16, 282—285
 Мореас, Жан — 243, 255, 289
 Морель, Эжен — 288, 289
 Морлей, Габриэль — 214
 Моро, Э. — 53—55
 Москвин, И. М. — 150
 Моцарт, Вольфганг-Амадей — 272
 Мюэм, Сомерсет — 579
 Муландер, Гаральд — 437
 Муне-Сюлли, Жан — 25, 42, 73,
 158, 182, 189—195, 198, 202,
 203, 215
 Мунк, А. — 299, 427
 Мур, Джордж — 231
 Мюнк, Э. — 564, 567
 Мюссе, Альфред де — 47, 62, 119,
 184, 200, 201, 272

 Незлобин (Алябьев), К. Н. — 131
 Некрасов, Н. А. — 58
 Немирович-Данченко, Вл. И. —
 236, 523, 526, 530, 533
 Неспер, Иозеф — 530
 Нестрой, Иоганн — 579, 583, 592
 Нильсен, Аста — 411, 412
 Ницше, Фридрих — 8, 20, 303,
 304, 310, 364, 398, 402, 412,
 419—421, 452, 455, 477, 496, 597
 Норман, Ж. — 92
 Нурденсван — 435
 Нуссан, Анри де — 97

 Ожье, Эмиль — 13, 62, 69, 89,
 119, 180, 181, 185, 218, 222,
 287, 347, 348, 355, 454
 Оливье, Лоренс — 293, 568
 Онэ, Жорж — 218
 Орленев, П. Н. — 362, 431
 Островский, А. Н. — 311, 480,
 516, 526, 527, 530, 531
 Остужев, А. А. — 362
 Отвей, Томас — 257
 Отто, Гаральд — 430

 О'Фейе — 195
 Оффенбах, Жак — 118, 205, 272,
 497, 578, 592

 Павлова, А. П. — 179
 Павловский (Яковлев), И. — 222
 Палленберг, Макс — 576, 592
 Пальерон, Эдуард — 180
 Пальме, А. — 441
 Паньоль, Марсель — 102
 Пароди, А. — 195
 Пегги, Ш. — 166
 Пеладан, Жозеф — 46
 Пеладан, Сар — 243, 244, 289
 Перре (братья) — 179
 Перрен, Э. — 181, 190
 Перро — 142, 146
 Петерсен, Рихард — 316
 Пети, Жорж — 276
 Пиа, Феликс — 61
 Пиндар — 251
 Пинеро, Артур — 11
 Пио, Рене — 273
 Пиранделло, Луиджи — 555, 579
 Пискаатор, Эрвин — 293, 577, 582,
 587
 Питоев, Жорж — 179, 277
 Планшон, Роже — 293
 Плеханов, Г. В. — 8, 66, 304, 334,
 348, 364, 367, 380, 418, 420, 421
 Полгар — 573
 Поль-Ру, Сен — 243, 256
 Понс-Арле — 227
 Понтонпидан, Х. — 307
 Порель, П. — 206, 208, 209, 232
 Порель, Жак — 214
 Порто-Риш, Жорж — 119, 120,
 211, 287
 Поссарт, Эрнст — 25, 352, 502,
 504—507, 567
 Потье, Эжен — 11, 34
 Поттшер, Морис — 16, 17, 282—
 285, 287
 Прад — 251
 Прайс, Р. — 238

- Пракситель — 190
 Праш, Алоиз — 517
 Прентан, Ивона — 214
 Прово, Жан-Багист-Франсуа — 194
 Прозор — 261
 Прудон — 53, 65
 Пруст, Марсель — 28
 Приюдон — 223
 Прютс, Андреас — 434
 Пушкин, А. С. — 377
- Рабле, Франсуа — 114, 176, 251
 Равель, Морис-Жозеф — 272
 Раймунд, Фердинанд — 583, 592
 Райхер, Эммануэль — 540, 544—546, 558, 559
 Рамо, Жан-Филипп — 272
 Рансон, Поль — 251
 Ранфт, Альберт — 443
 Расин, Жан — 52, 55, 69, 82, 190, 194—196, 287
 Рафаэль, Санцио д'Урбино — 200
 Рахманинов, С. В. — 179
 Рахманов, Л. Н. — 590
 Рашель (Элиза-Рашель Феликс) — 55, 204
 Рашильд (Маргарита Валетт) — 248, 250, 256, 257
 Редон, Одиллон — 252
 Режан, Габриэль — 25, 46, 98, 118, 121, 203—214, 256, 357
 Рейнгардт, Макс — 12, 29, 30, 132, 171, 236, 271, 495, 543, 549, 552—584, 586, 587, 589—592, 594—598, 600—602
 Реколен, Ш. — 218
 Рембо, Артюр — 251, 254
 Ренар, Жюль — 41, 112—115, 125, 130, 195, 198, 235, 237, 270
 Рено, Мадлен — 214
 Ренье, Анри де — 258
 Ренье (Франсуа-Жозеф-Пьер Тузе) — 183, 203, 204
 Рикур, А. — 54, 55
- Риттнер, Рудольф — 540, 541, 545, 546
 Рихард, Пауль — 530
 Ришпен, Жан — 184, 206, 218
 Роберт, Эммерих — 531, 538
 Робеспьер, Максимилиен — 161, 162, 165, 176
 Робинсон, Мадлен — 214
 Роде, Х. — 307
 Роден, Огюст — 93
 Родэ, А. — 477
 Роллан, Ромен — 11, 14, 17, 18, 21, 27, 29, 30, 42, 46—48, 69, 85, 113, 121, 123, 154—178, 238, 240, 255, 256, 265—268, 280, 285—290, 577, 578
 Романи, Феличе — 327
 Ромен, Жюль — 278
 Росси, Эрнесто — 544
 Россини, Джакомо Антонио — 54
 Ростан, Эдмон — 45, 121—132, 156, 186, 187, 196, 200, 201, 542
 Рош, Мадлен — 196
 Ру, М. — 63
 Руанар — 248, 254
 Рубе, А. — 90
 Ру-Парассак, Эмиль — 282
 Руссо, Жан-Жак — 404, 419
 Руше, Жак — 270—273, 275, 276
- Савина, М. Г. — 121
 Савитс, И. — 540
 Савуар, Альфред — 118
 Салакру, Арман — 102, 278
 Саллюстий — 320
 Салтыков-Щедрин, М. Е. — 58
 Сальвини, Томмазо — 74, 188—191, 198
 Самари, Жанна — 204
 Самохина, З. — 472
 Самсон, Ш. — 83
 Самюэль, Фернан — 215
 Санд, Жорж — 86, 216
 Сандо, Жюль — 185
 Сансон, Жозеф-Исидор — 204

- Сафо — 251
- Сарду, Викторьен — 13, 69, 119, 180, 181, 189, 196, 210, 211, 215, 218, 221, 222, 287, 302, 347, 348, 355, 356, 379, 454, 455
- Сарсе, Франсиск — 67, 82, 180, 183, 194, 204—206, 220, 234, 245, 348, 514, 531
- Сведенборг — 402
- Свенсен, Лаура — 427
- Свириденко, С. — 325
- Свифт, Джонатан — 15
- Сепар, А. — 43, 83, 219
- Сегоньяк, Дюпойе де — 273
- Сезанн, Поль — 63
- Сенека, Люций Анней — 250
- Сен-Санс, Камиль — 179
- Сент-Арроман, Р. де — 83
- Сервантес Сааведра, Мигель де — 250
- Серрюзье, Поль — 252
- Сивертс, Зигфрид — 444
- Симон, Ш. — 211
- Симонов, Р. Н. — 147
- Синьоре, Анри — 246
- Сироден — 53
- Скавлан, Улаф — 325
- Скрам, Амалия — 303
- Скриб, Эжен — 67, 119, 196, 215, 218, 221, 317, 348, 386, 424, 455, 458, 534
- Скуарцина, Луиджи — 293
- Скьельборг, Й. М. — 307
- Соловцов, Н. Н. — 131
- Соловьев, В. — 131
- Солодовников — 492
- Сорель, Сесиль — 121
- Софокл — 190, 191, 193, 250, 431, 565, 573
- Спенсер, Герберт — 7
- Станиславский, К. С. — 27, 48, 132, 150, 188, 189, 194, 200, 202, 213, 236, 261, 270, 271, 278, 279, 352, 366, 492, 508, 512, 513, 523—525, 527, 531—533, 592, 595, 602
- Стендаль (Анри Бейль) — 65, 68
- Стрелер, Джорджо — 293
- Стрёмберг, Йухан Петер — 424
- Стриндберг, Август — 27, 44, 47, 222, 260, 297, 304—308, 400—419, 431, 433, 435—446, 545, 575, 581, 586, 587, 589, 591, 595
- Суворин, А. С. — 124
- Суйе, Ш. — 52
- Сулержицкий, Л. А. — 150
- Сунсе — 328
- Сушкевич, Б. М. — 493
- Тайяд — 95
- Тальма, Франсуа-Жозеф — 72, 423
- Теллер — 525
- Теллер, Леопольд — 531
- Теллер-Габельман, Эмми — 531
- Тенчерт, Иоахим — 512
- Теренций — 250
- Терри, Эллен — 210
- Тесье, Валентина — 214, 279
- Тимиг, Елена — 574, 592
- Тимиг, Гуго — 592
- Тинский — 131
- Толстой, А. Н. — 587
- Толстой, Л. Н. — 10, 14, 23, 44, 104, 120, 155, 159, 180, 222, 226, 229, 230, 241, 282, 287, 376, 399, 404, 431, 453, 454, 456, 465, 482—484, 537, 542, 551, 554, 555, 575—577, 591, 594, 598—600
- Токарева, М. А. — 79
- Толлер, Эрнст — 578
- Топорков, В. О. — 79
- Торвальдсен, Бертель — 409
- Тосканини, Артуро — 179
- Тране, В. — 299
- Труханова, Н. — 179
- Трюфье, Ж.-Ш. — 204
- Тулуз-Лотрек, Анри — 259

- Тургенев, И. С. — 64, 88, 202, 222, 256, 454
 Тьер — 34, 35, 50
 Тьерри, Э. — 181
 Тэн, Ипполит — 8, 12, 42, 43, 64, 75, 84
 Тюрк, Юлиус — 550
- Уайльд, Оскар — 18, 19, 126, 265, 431, 558
 Ульянова-Елизарова, А. И. — 472
- Фабр, Эмиль — 44, 106—111, 118, 235, 239—241
 Фалль, Лео — 592
 Фальк, Август — 414, 439, 443
 Фальсен, Эневольд — 423
 Фальстрём, Альма — 430, 445
 Фальстрём, Йухан — 430, 445
 Фарамон, М. де — 263, 265
 Февр, А. — 287
 Федоров, А. М. — 131
 Федотова, Г. Н. — 374
 Фейдо, Ж. — 118
 Феликс, Вилли — 526
 Фенеон, Ф. — 216
 Ферн, Ф. — 238
 Фероди, Морис де — 105, 121, 223
 Ферье, Поль — 184
 Фёрстер, Август — 533, 534
 Фильд, Джон — 542
 Флер, Робер де — 118, 184
 Флобер, Гюстав — 14, 41, 85—88, 95, 180, 181, 218, 264
 Фольмеллер — 572
 Фонтане, Теодор — 498, 538, 547
 Фор, Поль — 27, 47, 132, 135, 202, 247, 250, 251, 254—258, 270, 273
 Форд, Джон — 257
 Форель, Август — 465
 Форе, Луи — 272
 Фрагонар, Жан-Оноре — 274
 Франс, Анатоль — 30, 37, 39, 41, 84, 99, 113—116, 195, 234, 268
- Франц, Эллен — 508
 Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-Проспер Леметр) — 73
 Фрейд, Зигмунд — 488
 Фрейтаг, Густав — 453, 454
 Фрекси, Ф. — 572
 Френцель, Карл — 521
 Фридман, Зигвард — 524, 533
 Фукс, Георг — 271, 570
- Халютина, С. В. — 150
 Хансон, Ола — 230, 231
 Ханссон, Ул — 437
 Харт, Генрих — 464
 Харт, Юлиус — 464, 471
 Хартман, П. — 576
 Хедберг, Тур — 306, 444
 Хедберг, Франс — 435
 Хедквист, Иван — 444, 445
 Хейберг, Гуннар — 304, 306, 307
 Хейзе — 454
 Хильберг, Эмиль — 444, 445
 Хьеллан, Александр — 300, 418
- Цабель, Э. — 548
 Цаккони, Эрмете — 26, 269, 361
 Цейс, Карл — 492
 Цеткин, Клара — 451
 Цикель, Мартин — 556
 Цилле, Генрих — 487
 Циммерман, Вильгельм — 476
 Цицерон, Марк Туллий — 320
- Чельгрэн, Йухан — 434
 Ченей, Эдна — 357
 Чернышевский, Н. Г. — 305, 402
 Чехов, А. П. — 10, 124, 137, 202, 305, 467, 492, 555, 577, 594, 598
 Чешка, С. — 569
 Чириков, Е. Н. — 431
- Шаван, П. де — 227
 Шалапин, Ф. И. — 179
 Шанцер, Мария — 538
 Шаперон, Ф. — 90

- Швенке, Анна — 531
Шевийар — 275
Шекспир, Вильям — 29, 47, 67,
79, 85, 154, 157, 158, 161, 190,
192, 195, 197, 200, 236, 241,
250, 257, 266, 277, 278, 284,
317, 321, 326, 365, 378, 410,
423, 427, 431, 436, 499, 501,
503, 509, 510, 519, 520, 523,
526, 527, 540, 560—563, 565—
570, 576, 577, 579, 581—583,
590—592, 596
Шелли, Перси Биши — 251, 253,
335
Шерер, Вильгельм — 454
Шиве, Вигго — 439
Шиллер, Фридрих — 67, 250, 404,
431, 453, 471, 491, 500, 509,
510, 513—519, 526, 527, 532,
534, 541, 559, 565, 571, 572,
578, 579, 587, 593, 595
Шильдкраут, Рудольф — 569, 576
Шлаф, Иоганн — 456—458, 465,
466, 538
Шленгер, Пауль — 536
Шлюмберже, Жан — 277
Шмидт — 272
Шмидт, Фердинанд — 428
Шмитбон, В. — 587
Шницлер, Артур — 542, 594
Шольц, А. — 558
Шопен, Фридерик — 575
Шопенгауэр, Артур — 8, 20
Шоу, Бернард — 10, 12, 14—16,
21, 23, 28, 30, 106, 110, 168,
202, 210, 212, 233, 259, 274,
355, 431, 439, 563, 577, 579,
583, 587, 595, 597
Шпильгаген, Фридрих — 454
Шрёдер, Ганс — 429
Штейгер, Э. — 347
Штерн, Э. — 560
Штернгейм, Карл — 575, 583, 591
Штольценберг, Фанни — 531
Штрамм, А. — 579
Штраус, Иоганн — 578
Штраус, Рихард — 18
Шуман — 574, 578
Шюре, Эдуард — 256
Щепкина-Куперник, Т. Л. — 124,
131, 132, 205, 211
Щукин, Б. В. — 147
Эдшмид, Казимир — 591
Эйде, Эгиль — 430—433
Эйзольдт, Гертруда — 553, 558,
559, 562, 585, 586
Элдх, К. — 401
Эленшлегер, Адам Готлиб — 317,
321
Эльстер-старший, Кристиан —
300
Энгельс, Фридрих — 8, 33—35,
51, 66, 281, 298, 300, 302, 382,
449, 451, 476
Энник, Леон — 43, 4, 83, 216,
217, 219, 221, 228, 229, 231
Экар, Ж. — 225
Эрвье, П. — 119, 120
Эркман-Шатриан (Эркман, Эмиль;
Шатриан, Александр) — 504
Эрлер, Фриц — 271, 571
Эрольд, Фердинанд — 243
Эссен, Сири — 439
Эсхил — 250, 555, 565, 577
Южин, А. И. — 374
Юренева, В. Л. — 121
Юрьев, С. А. — 521, 523
Юго, Ш. — 83
Яворская, Л. Б. — 124, 131
Якобсон, Зигфрид — 558, 559,
568
Янингс, Э. — 576

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Мари Агар	55
Концерт в Гранд Опера во времена Коммуны	60
Эмиль Золя	63
«Арлезнанка» А. Доде. Эскиз декораций А. Рубе, Ф. Шаперона и Жамбона, 1885 г.	90
Анри Бек. Офорт О. Родена	93
Эдмон Ростан	122
Морис Метерлинк	133
Сцена из спектакля «Дантон» Р. Роллана. «Кружок школяров». 1901 г.	164
Театр Французской Комедии	182
Бенуа-Констан Коклен в роли Маскариля. «Смешные жеманницы» Ж.-Б. Мольера	185
Бенуа-Констан Коклен в роли Сирано де Бержерака. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Театр Порт-Сен-Мартен. 1897 г.	187
Театр Одеон	189
Жан Муне-Сюлли в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Театр Французской Комедии. 1896 г.	192
Жан Муне-Сюлли в роли Эдипа. «Царь Эдип» Софокла. 1881 г.	193
Сара Бернар в роли леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира	197
Сара Бернар в роли Маргариты Готье. «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. 1881 г.	199
Сара Бернар в роли Лорензаччо. «Лорензаччо» А. Мюссе. Театр Сары Бернар. 1911 г.	201
Габриэль Режан в роли Рикетт. «Моя соседка». Театр Варьете. 1890 г.	207
Сцена из спектакля «Жермини Ласерте» Э. Гонкура. Жермини — Г. Режан	209

Габриэль Режан в роли Катрин Лефевр. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду	211
Люсьен Гитри в роли Купо. «Западня» по Э. Золя .	212
Андре Антуан	216
Б. Бади в роли Катюши Масловой. «Воскресение» по Л. Н. Толсто- му. Театр Одеон	226
Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Театр Антуана. 1904 г.	230
Театр Ренессанс	234
Андре Антуан в роли Фуана. «Земля» по Э. Золя. Театр Антуана. 1904 г.	236
Сюзанна Депре в роли Рыжика. «Рыжик» Ж. Ренара. Театр Антуана. 1909 г.	237
Сцена из спектакля «Карлик» Ф. Ферна и Р. Прайса. Театр Антуан- на. 1906 г.	238
Фирмен Жемье в роли Филиппа Бридо. «Хищница» (инсценировка Э. Фабра по роману О. Бальзака «Жизнь холостяка»). Театр Антуана. 1903 г.	239
Обложка программы спектакля «Теодат» Р. де Гурмона. Рисунок М. Дени. Художественный театр. 1891 г.	249
Обложка программы спектакля «Король Убю» А. Жарри, нари- сованная автором. Театр Творчество	264
Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя. Театр Творчество. 1898 г.	266
«Благовещение» П. Клоделя. Эскиз декораций Ш. Варле. Театр Творчество. 1912 г.	270
Обложка программы Театра искусств. Сезон 1910/11 г.	272
«Торговец страстями» М. Магра. Эскиз декораций Делава. Театр искусств. 1911 г.	273
Сцена из спектакля «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому. Иван — А. Дюрек, Смердяков — Ш. Дюллен. Театр искусств. 1911 г.	275
«Карнавал детей» С.-Ж. де Бузье. Эскиз декораций М. Детома. Театр искусств. 1910 г.	276
Жак Каппо	277
Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира. Сэр Тоби — Р. Букс, Эндрю Эггючик — Л. Жуве, Мальволио — Ж. Копо. Театр Старой голубятни. 1914 г.	278
Зрительный зал Театра Старой голубятни	279
Зрительный зал Народного театра в Бюссане	283
Сцена из спектакля «Страсти Жанны д'Арк» М. Поттешера. Народный театр в Бюссане	284
Эмиль Верхарн	293

СКАНДИНАВСКИЙ ТЕАТР

Генрик Ибсен	312
	635

Генрик Ибсен перед зданием театра в Кристиании	313
Бьёрнстjerne Бьёрнсон	381
Август Стриндберг. Скульптура К. Элдха	401
Интимный театр А. Стриндберга. 1907 г.	440
Г. Боссе и А. Пальме в спектакле «Путь в Дамаск» А. Стриндберга. Королевский драматический театр. Стокгольм. 1900 г.	441

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Гергардт Гауптман	462
Адальберт Матковский в роли Кориолана. «Кориолан» В. Шекспира. 1910 г.	499
Людвиг Барнай в роли Марка Антония. «Юлий Цезарь» В. Шекспира. Мейнингенский театр	501
Людвиг Барнай в роли Отелло. «Отелло» В. Шекспира	503
Эрнст Поссарт в роли Зихеля. «Друг Фриц» Эркмана-Шатриана. Мюнхенский придворный театр. 1886 г.	504
Эрнст Поссарт в роли Мефистофеля. «Фауст» И.-В. Гёте. Мюнхенский придворный театр	505
Эрнст Поссарт в роли Эгмонта. «Эгмонт» И.-В. Гёте	506
Сцена из спектакля «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Зарисовка Георга Мейнингенского. Мейнингенский театр. 1874 г.	510
За кулисами во время спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. Зарисовка Ц. В. Аллерса. 1890 г.	513
Сцена из спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. Мейнингенский театр. 1887 г.	514
Людвиг Кронек на репетиции «Юлия Цезаря» В. Шекспира. Зарисовка Ц. В. Аллерса. 1890 г.	520
Отто Брам	535
Эммануэль Райхер в спектакле «Отец» А. Стриндберга. Немецкий театр. 1898 г.	545
Рудольф Риттнер в роли Освальда. «Привидения» Г. Ибсена	546
Эльза Леман в роли Ганны. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана. Немецкий театр. 1898 г.	547
Агнес Зорма в роли Норы. «Кукольный дом» Г. Ибсена	548
Макс Рейнгардт	555
Макс Рейнгардт в спектакле «Возчик Геншель» Г. Гауптмана. Немецкий театр. 1898 г.	557
Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Немецкий театр. 1914 г.	561
«Парсифаль» Р. Вагнера. Эскиз декораций А. Аппиа. 1896 г.	562
«Валькирия» Р. Вагнера. Эскиз декораций А. Аппиа	564
Сцена из спектакля «Маркиз фон Кейт» Ф. Ведекинда. В роли маркиза фон Кейта Ф. Ведекинд. Малый театр. 1907 г.	565
«Привидения» Г. Ибсена. Эскиз декораций Э. Мюнка. Немецкий театр	567

Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. В роли Ромео — А. Моисси. Немецкий театр. 1914 г.	568
«Король Лир» В. Шекспира. Эскиз декораций С. Чешки. Немецкий театр. 1908 г.	569
Зрительный зал Мюнхенского Художественного театра	570
«Фауст» И.-В. Гёте. Эскиз декораций Ф. Эрлера. Мюнхенский Художественный театр. 1908 г.	571
Сцена из спектакля «Царь Эдип» Г. Гофмансталя. Постановка М. Рейнгардта в цирке Шумана. 1910 г.	574
Гертруда Эйзольдт в роли Электры. «Электра» Г. Гофмансталя. Малый театр. 1903 г.	585
Тилла Дюрье в спектакле «Граф фон Глейхен» В. Шмитбона. Немецкий театр	587
Тилла Дюрье в роли Юдифи, Пауль Вегенер в роли Олоферна. «Юдифь» Ф. Геббеля. Немецкий театр	588
Пауль Вегенер в роли Эдипа. «Царь Эдип» Г. Гофмансталя. 1910 г.	589
Пауль Вегенер в роли Макбета. «Макбет» В. Шекспира. Немецкий театр. 1916 г.	590
Альберт Бассерман в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Немецкий театр. 1910 г.	591
Альберт Бассерман в роли Филиппа. «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Немецкий театр. 1909 г.	593
Александр Моисси в роли Рико де ла Марлиньера. «Минна фон Барнгельм» Г. Лессинга. Немецкий театр. 1904 г.	594
Александр Моисси в роли Франца. «Разбойники» Ф. Шиллера. Немецкий театр. 1904 г.	595
Александр Моисси в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Немецкий театр. 1909 г.	596

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение (Г. Н. Бояджиев, И. Б. Дюшен)	5
--	---

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (Е. Л. Финкельштейн)	33
Театр периода Парижской коммуны (Г. Б. Асеева)	49
Театр периода Третьей республики	
Драматургия	
Золя (Л. А. Левбарг)	62
Флобер (Е. Л. Финкельштейн)	85
Доде (Е. Л. Финкельштейн)	88
Бек (Е. Л. Финкельштейн)	92
Мирбо (Е. Л. Финкельштейн)	99
Фарб (Е. Л. Финкельштейн)	106
Бриё (Е. Л. Финкельштейн)	110
Ренар (Е. Л. Финкельштейн)	112
Франс (Е. Л. Финкельштейн)	114
Репертуар парижских театров (Е. Л. Финкельштейн)	117
Ростан (И. Б. Дюшен)	121
Метерлинк (Е. Г. Эткинд)	132
Роллан (Т. Л. Мотылева)	154
Сценическое искусство конца XIX — начала XX века (Л. И. Гительман, Е. Л. Финкельштейн)	178
Антуан (Л. И. Гительман)	214
Студийные театры Парижа (И. Б. Дюшен, А. А. Якубовский)	242
Движение народных театров (А. А. Якубовский)	280
Эмиль Верхарн (А. А. Якубовский)	290

СКАНДИНАВСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (<i>В. Г. Адмони</i>)	297
Драматургия	
Ибсен (<i>Г. Б. Асеева</i>)	308
Бьёрнсон (<i>В. Г. Адмони</i>)	380
Стриндберг (<i>В. Г. Адмони</i>)	400
Гамсун (<i>Д. М. Шарыпкин</i>)	418
Сценическое искусство Норвегии и Швеции (<i>Д. М. Шарыпкин</i>) .	423

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	449
Драматургия	
Гольц и Шлаф (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	456
Зудерман (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	458
Гауптман (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	461
Ведекинд (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	494
Сценическое искусство (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	497
Мейнингенцы (<i>Б. И. Росточкий</i>)	507
Брам (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	533
Народные театры (<i>Э. И. Глумова-Глухарева</i>)	549
Рейнгардт (<i>Б. Ф. Райх, А. Э. Лацис</i>)	552
Приложения	
Основная библиография	605
Указатель имен	621
Перечень иллюстраций	634