

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

10-11

ТЕАТР

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

А. А. АНИКСТ, Н. Г. ЛИТВИНЕНКО, С. С. МОКУЛЬСКИЙ
А. Г. ОБРАЗЦОВА, Б. И. РОСТОЦКИЙ (ответственный редактор)

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

П 20061
ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
А.Н. Киргизской ССР

Б. Росточкий

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ О В. И. ЛЕНИНЕ

„Кремлевские куранты“ в МХАТ имени Горького,
„Москва. Кремль“ в ЦТСА

Ленинская тема всегда входила в наше искусство как неисчерпаемый, вечно живой источник значительнейших художественных свершений. Это особенно ясно проявилось в области драматургии и театра.

Творческая задача воссоздания образа Владимира Ильича Ленина неизменно возникала перед нашим сценическим искусством как глубочайшее выражение его идейных устремлений, а уже первые опыты ее, хотя бы относительно успешного, частичного разрешения, всегда знаменовали собой высоту достигнутых театром духовной зрелости и мастерства. Они были прямым и, как правило, наиболее замечательным результатом принципиально нового подхода к истолкованию проблемы — народ и герой, что сказалось уже в самых ранних произведениях советского театрального искусства.

Лучшие пьесы и спектакли о В. И. Ленине одновременно были — и не могли не быть — спектаклями о победоносной силе народа, творящего революцию, борющегося за ее завоевания, строящего новый мир, о руководящей вдохновляющей силе Коммунистической партии, о ее великой мудрости и несокрушимой воле, великом гуманизме и непримиримой ненависти ко всему тому, что враждебно простому трудовому человеку.

Эти произведения выступали наглядным живым выражением мысли, запечатленной в знаменитом поэтическом афоризме Владимира Маяковского:

Партия и Ленин —
 близнецы-братья —
кто более
 матери-истории ценен?
Мы говорим Ленин,
 подразумеваем —
 партия,
мы говорим партия,
 подразумеваем —
 Ленин¹.

¹ В. В. Маяковский. «Владимир Ильич Ленин». Полн. собр. соч., т. 6, ГИХЛ. 1957, стр. 267.

Как известно, наиболее крупные завоевания в воплощении образа В. И. Ленина в произведениях искусства театра относятся еще к 30-м годам. Нельзя не вспомнить об этом и в связи с новыми спектаклями, посвященными В. И. Ленину, появившимися на московской сцене. Знаменательно, что новые обращения театров к великой ленинской теме, свидетелями которых мы стали, в своих первоисточниках восходят именно к 30-м годам, вырастают на основе достигнутого в ту пору.

Речь идет о новой постановке пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты» на сцене МХАТ и пьесы А. Афиногенова «Москва. Кремль» в ЦТСА. Эти два спектакля, конечно, далеко не равноценны, что определяется прежде всего неравноценностью самого драматургического материала, лежащего в их основе. Напомним, что в архиве А. Н. Афиногенова остались лишь первоначальные незавершенные наброски задуманной им пьесы о В. И. Ленине, которые ныне доработаны, сведены воедино драматургом И. Штоком. Однако оба эти новые обращения наших театров к пьесам о Ленине во многих отношениях знаменательны и поучительны, порою и своими недостатками. Они отражают многие существенные особенности нашего сегодняшнего, как никогда острого и волнующего, восприятия огромного, поистине необъятного содержания, заключенного в понятии ленинской темы в искусстве.

* * *

В истории театра бывают явления, значение которых выходит далеко за пределы, пусть даже яркого, художественного достижения. Они оставляют особенно глубокий след в сознании зрителя, становятся фактом уже не только искусства, а всей большой жизни нашего общества. В таких произведениях, конечно, могут быть свои недостатки, порою в них далеко не все в равной мере безукоризненно и совершенно. Но в них всегда есть нечто такое, что связано с самым главным, дорогим, заветным для каждого советского человека. Таким явлением несомненно стал новый спектакль Московского Художественного театра, посвященный XX съезду Коммунистической партии Советского Союза, — «Кремлевские куранты» Н. Погодина.

Да, его можно назвать подлинно новым спектаклем, нисколько не умаляя при этом исторического значения первой постановки «Кремлевских курантов», осуществленной под руководством Вл. И. Немировича-Данченко и впервые показанной 22 января 1942 г. Более того, — то новое, что пришло в спектакль, впервые сыгранный 16 февраля 1956 г. в дни работы XX съезда партии, неразрывно связано с плодотворной основой, заложенной еще в спектакле 1942 г. Успех новой сценической редакции «Кремлевских курантов», созданной М. Кнебель, И. Раевским и В. Марковым, сам по себе может служить замечательным подтверждением глубокой жизненности передовых традиций искусства Художественного театра, традиций К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, всегда думавших не просто о сегодняшнем успехе театра, а прежде всего о будущем его искусства.

В спектакле развито, во многом обогащено, доведено до большей впечатляющей силы то главное, к чему стремился Вл. И. Немирович-Данченко, работая над пьесой Н. Погодина вместе с режиссерами Л. Леонидовым, М. Кнебель и художником В. Дмитриевым — создателем декоративного оформления, вновь представшего перед нами на сцене во всей своей поэтической достоверности, строгости и монументальности.

Н. Погодин внес в свое произведение серьезные и принципиально глубоко существенные изменения. Перед нами не только новый спектакль, но и

новая литературно-сценическая редакция самой пьесы. Новое в пьесе не меняет ее основы и даже построения большинства сцен. Но внесенные изменения во многом и притом в очень верном направлении смещают соотношение некоторых сюжетных элементов. Теперь на первый план отчетливо выдвигается то, что имеет подлинно первостепенное значение для воссоздания правдивой и вдохновляющей картины славных героических дел, совершаемых советским народом, крепящим первое в мире государство рабочих и крестьян под руководством Коммунистической партии, под руководством В. И. Ленина.

В новой редакции пьесы рождение гениального ленинского плана электрификации Советской страны, начало его осуществления действительно стало ведущим мотивом в воплощении образа основателя Коммунистической партии и Советского государства В. И. Ленина, тем, что объединяет все события, развертывающиеся перед нами.

Восстановление замолчавших было кремлевских курантов, как известно, поврежденных снарядом во время штурма Кремля в 1917 г., впервые начинающих играть боевой революционный гимн «Интернационал», оказывается в новом варианте пьесы мотивом, хотя и занимающим определенное место в развитии действия, однако все же подчиненным. Теперь это лишь своего рода поэтический символ упрочения молодой республики Советов. Такого рода изменение — существенно, важно и несомненно плодотворно.

Присмотримся внимательнее к новому варианту пьесы: с ним неразрывно связан успех ее нового сценического осуществления. Значение этого успеха станет особенно ясным, если вспомнить некоторые обстоятельства, с которыми была связана сценическая история «Кремлевских курантов», вернее, неожиданный и неоправданный обрыв этой истории в сравнительно недавнее время.

Известно, что уже после своей первой постановки в МХАТ, после ряда спектаклей, с большим или меньшим успехом прошедших на многих сценах местных театров, включая театры различных союзных республик, пьеса Н. Погодина была одно время, так сказать, административным порядком (приказом Комитета по делам искусств) оценена как произведение, якобы не отвечающее исторической правде. Возвращение сценической жизни «Кремлевским курантам» в наши дни, отмеченное общепризнанным успехом постановки. Художественного театра, само по себе может служить нагляднейшим и убедительнейшим доказательством необоснованности примененных в свое время к этой пьесе «запретительных» мер.

Это вовсе не значит, что в прежнем варианте пьесы вовсе не было некоторых недостатков. Однако они не давали оснований для применения административных санкций, хотя и могли стать предметом критики.

В чем заключались эти недостатки? Чтобы уяснить их природу и одновременно по достоинству оценить то новое, что внес автор в нынешнюю редакцию своей пьесы (и что направлено на их преодоление), нельзя не обратиться к известному высказыванию К. Маркса и Ф. Энгельса о тех требованиях, которые они выдвигали перед художником, задавшимся целью воссоздания образов вождей революции. Это высказывание уже стало почти хрестоматийным, но мы не можем еще раз не вернуться к нему: именно в свете содержащихся в нем мыслей становится особенно ясной самая сущность и высокая художественная целесообразность доработки, которой Н. Погодин подверг свою, написанную уже много лет тому назад пьесу.

Итак, напомним, что в рецензии на книги А. Шеню и Л. Де-ла-Одда, посвященные событиям революции 1848 г. во Франции, К. Маркс и Ф. Энгельс писали: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения, — до революции ли, в тайных обществах или печати,

после нее ли, в качестве официальных лиц, — были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости. Все существующие описания никогда не рисуют этих лиц в их реальном виде, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»².

Как мы видим, Маркс и Энгельс противопоставляют здесь жизненную яркость, подлинную правдивость изображения, связывая ее с «суровыми рембрандтовскими красками», — холодному и мертвому «официальному виду», прибегая при этом к ссылке на «преображенные рафаэлевские портреты». Сама образность этого острого противопоставления говорит за себя как нельзя лучше. Суровые рембрандтовские краски... Следовательно, нечто, прямо противоположное не только какой бы то ни было приукрашенности, но и всякой риторике, выпренности, прилаженности, искусственной приподнятости, и в то же время не имеющее ничего общего с крохоборческим натуралистическим копированием, приниженностью, немудрой игрой в поверхностную схожесть с оригиналом.

В приведенном высказывании К. Маркса и Ф. Энгельса были определены важнейшие условия положительного решения задачи создания правдивого образа революционного вождя. В нем отчетливо указаны и те две опасности, которые подстерегают художника на пути ее разрешения: опасность превращения образа в лишенную трепета живой жизни, вознесенную на пьедестал мраморную статую и опасность его нарочитой интимизации, измеления. Не случайно в той же рецензии на книги Шеню и Де-ла-Одда Маркс и Энгельс со всем своим убийственным сарказмом обрушивались на авторов за то, что они, забираясь в частную жизнь деятелей революции 1848 г., показывали их «в неглиже» и в результате оказывались «крайне далеки от действительно правдивого изображения лиц и событий»³.

Полностью ли уберется от этих опасностей Н. Погодин в прежней редакции «Кремлевских курантов»? Вряд ли можно было бы ответить на этот вопрос утвердительно. Как нам кажется, в некоторой, пусть даже относительно незначительной степени, они все же сказались в его талантливом произведении.

В чем же практически дали они о себе знать, с чем были связаны? Прежде всего с несомненным и неправомерным расширением сюжетного мотива, основанного на истории восстановления кремлевских курантов, начинающих играть вместо «Коль славен» пролетарский гимн «Интернационал».

История восстановления курантов оказывалась в пьесе чуть ли не столь же существенной, как и драматически насыщенное изображение рождения великого плана электрификации России. Фигура старого часовщика становилась едва ли не столь же многозначительной, как и фигура инженера Забелина.

Вряд ли нужно доказывать, что такого рода соотношение двух ведущих мотивов в развитии действия, даже если оно намечалось только как более или менее четко выраженная тенденция, неизбежно вело к некоторому нарушению жизненной правды и так или иначе ослабляло идейную целеустремленность произведения.

Знаменательно, что именно в тех репликах В. И. Ленина, которые относились к делу восстановления курантов, неожиданно начинали проскальзывать риторические ноты. Они, естественно, вступали в разительное противоречие со всем строем и стилем речи Ильича, так верно и убедительно

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 293.

³ Там же.

переданной Погодиным в ряде решающих эпизодов пьесы. Некоторая нарочитая подчеркнутая многозначительность истории возрождения «главных часов в государстве» отрицательно сказывалась тем самым в проникновении в текст внешнего, глубоко чуждого самой сущности характера В. И. Ленина пафоса, неизбежно нарушая убеждающую, строгую и живую цельность образа.

Вероятно, с желанием до известной степени нейтрализовать, уравновесить искусственную приподнятость отдельных реплик и эпизодов связано было и введение в пьесу моментов, призванных столь же подчеркнуто передать человечность, простоту как существенную черту образа В. И. Ленина. Правда, следы такой попытки остались и в новой редакции пьесы (например, в сцене разговора В. И. Ленина с детьми в избе у Чуднова). Однако в новом варианте на первый план отчетливо выдвинута тема рождения плана электрификации. Это изменение глубоко оправдано и существенно. Теперь действие сосредоточено прежде всего вокруг этого мотива. Он стал подлинно центральным и господствует над всеми другими. Это не только придало большее единство развитию драматического конфликта, но и открыло дополнительные возможности для воссоздания образа В. И. Ленина.

Образ Владимира Ильича воспроизвел в новом спектакле Б. Смирнов. Это — большое, очень большое достижение, которое было сразу же по достоинству оценено зрителем и критикой. Можно порадоваться, что Художественный театр обрел в артисте, впервые выступившем на его сцене в столь ответственной роли, такого высокоталантливого, умного, чуткого, близкого самой природе метода МХАТ художника, блестяще справившегося с поставленным перед ним сложнейшим творческим заданием. Но можно порадоваться и за Б. Смирнова. Думается, что только в том окружении, которое он нашел в ансамбле «Кремлевских курантов», только встретившись со всем живым опытом режиссуры Художественного театра, опытом работы над пьесой Н. Погодина, основу которой заложил Вл. И. Немирович-Данченко, он смог так полно, подлинно убеждающе сказать свое веское слово в решении великой задачи воссоздания средствами искусства сцены образа В. И. Ленина.

Когда с неотрывным вниманием и глубоким внутренним волнением следить за тем, как от одной картины к другой рисует перед нами Б. Смирнов образ В. И. Ленина, каждый раз находя какую-то новую важную грань, невольно вспоминаешь то, о чем так страстно и настойчиво говорил Вл. И. Немирович-Данченко, ища пути единственно верного и достойного воплощения великого образа. Вот его определение основной цели в работе артиста: «...нам, театру, важно донести его мысли... как найти где-то его пламенность? Он сейчас же захвачен мыслью, она воодушевляет и делает его пламенным»⁴. Вот главное пожелание актеру: «...хочется не рассуждений, а молниеносных выбрасываний мыслей... это наиболее ярко выражает гениальность... Гениальность в каком-то таком огневом темпераменте, который воспламеняет все то, что на пути этой мысли встретится»⁵. Вот мудрое предостережение: «...никакой сентиментальности. Самое страшное: Ленин и сентиментальность»⁶.

Эти требования Вл. И. Немировича-Данченко перекликаются по своему внутреннему смыслу с тем, о чем говорят К. Маркс и Ф. Энгельс в приведенном выше высказывании. В них заключено ясное осознание того, что образ Ленина требует огромной, истинно драматической.

⁴ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, 1952, стр. 325.

⁵ Там же, стр. 326.

⁶ Там же, стр. 327.

«рембрандтовской» правды, а не парадной помпезности и не сентиментальной умиленности.

Не боясь впасть в преувеличение, скажем, что Б. Смирнову удастся, опираясь на благодарный материал пьесы, не только избежать опасностей, о которых говорил когда-то Вл. И. Немирович-Данченко, но и передать «пламенность» мысли В. И. Ленина. Она-то и рождает в сознании зрителя впечатление огромной внутренней силы созданного артистом образа.

Б. Смирнов идет к цели трудным путем, ни на минуту не уходя в сторону. Он сосредоточен на главном — на передаче в образе неиссякаемой энергии необъятного государственного ума Ленина, ума, все усилия которого направлены на благо народа — всех тех простых людей, в живом общении с которыми предстает перед нами Ильич в пьесе «Кремлевские куранты».

В исполнении Б. Смирнова есть очевидное властное самоограничение. Артист строг и последователен в осуществлении положенного в основу образа замысла. И в то же время в этом самоограничении есть подлинная творческая свобода художника, прозорливое умение отобрать лишь такие штрихи и краски, которые единственно необходимы для создания большого целостного образа.

В самом ритме сценической жизни актером уловлено и передано то, что убеждает не просто в достоверности образа, но прежде всего в той огромной правде мысли, которая не только светит во взгляде, но чувствуется в каждом движении, сквозит в каждой интонации артиста. Великие слова К. С. Станиславского о жизни человеческого духа, как о главном содержании сценического образа, сами собой приходят на ум, — они поистине удивительно под стать тому творческому результату, которого добился Б. Смирнов в работе над образом В. И. Ленина.

Есть в образе, воссозданном Смирновым, та стремительность, молниеносность, которая порою с необычайной, почти физической осязаемостью дает почувствовать силу и проникновенность ленинской мысли. В этой стремительности нет ничего нарочитого, искусственного, внешнего. Она — наглядное, зримое проявление той напряженной внутренней жизни, которой живет артист.

С образом В. И. Ленина, возникающим перед нами на сцене МХАТ в спектакле «Кремлевские куранты», удивительно гармонируют слова поэта, писавшего о Ленине:

Он управлял теченьем мыслей
И только потому — страной⁷.

Образ великого вождя, воспроизведенный Б. Смирновым, не только свободен от какого бы то ни было налета сентиментальности, но и по самой своей сути чужд всякому измельчению характеристики. Артист нисколько не боится показать Ленина суровым, требовательным, гневным, беспощадно ироничным. Гуманистическая подоснова и этих проявлений характера Ленина становится от этого только еще более очевидной. Вместе с тем мы отчетливо видим, что ленинский гуманизм — это гуманизм пролетарского революционера, включающий в качестве неотъемлемой составной части непримиримую враждебность ко всему, стоящему на пути великих целей социалистической революции. Отдельные штрихи в раскрытии личности В. И. Ленина приобретают значение как важнейшие элементы раскрытия общего философского замысла, положенного в основу толкования образа.



Б. Смирнов в роли В. И. Ленина. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Московский Художественный театр, 1956 г.

⁷ Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. ГИХЛ, Л., 1935, стр. 337.

Показательна сцена встречи В. И. Ленина с инженером Забелиным — одна из наиболее впечатляющих, если не самая проникновенная картина во всем спектакле. Ленин не уговаривает, не «агитирует» Забелина и уж совсем не пытается своей радушностью расположить его к себе; Ленин ясно видит, что происходит в душе запутавшегося в политически наивных, но отнюдь не безобидных, представлениях и действиях инженера. Владимир Ильич со всеполюющей силой логики ставит перед Забелиным дилемму, беспощадно требуя ее немедленного разрешения — либо взяться за невданное по своему размаху, грандиозное по историческим последствиям дело электрификации, либо ... продолжать торговлю спичками.

Артист отнюдь не избегает твердости и резкости интонаций. Уже в первой реплике Ленина, обращенной к Забелину — «Так что же, саботировать или работать?!» — явственно улавливается непримиримая покоряющая требовательность. Великолепна та нота презрения, которая невольно прорывается в словах Ильича, обращенных к инженеру по тому поводу, что, если последний неспособен вдохновиться перспективой участия в деле электрификации страны, то он может продолжать свою коммерцию. Это презрение не к Забелину, а к его юродству.

Мы видим перед собой В. И. Ленина, решающего огромной важности государственную задачу. Мы ощущаем с необычайной ясностью, что разговор с Забелиным — это лишь одно из звеньев той необъятной, огромной работы, которая по воле партии приведет к коренному преобразованию страны.

Раскрытие образа В. И. Ленина в спектакле непосредственно определяется сущностью и характером развертывания того основного драматического конфликта, который положен автором пьесы в основу построения действия.

Перед нами своего рода поединок мысли, поражающе смелой, направленной на революционное изменение мира, размах и полет которой заставляют назвать ее мечтой, и мечты, которая по самой своей неразрывной связи с реальностью уже не только мечта, но и научное предвидение — с тем, что противостоит вдохновляющей, непобедимой силе этой мысли-мечты.

Устремленность в будущее пламенного революционера, озаренная вспышкой истинно прометеевского огня, и мещанская косность, убогая ограниченность, воспитанная десятилетиями и веками рабского уклада жизни, недоверие ко всему, что взрывает этот уклад, что нарушает привычный покой. Так, наверное, можно было бы в кратких словах передать суть возникающего перед нами столкновения, из которого рождается идейная направленность и подлинная поэтичность пьесы. Чтобы по достоинству оценить значительность и плодотворность такой коллизии, вспомним знаменитую горьковскую характеристику мещанства как желания покоя внутри и вне себя, данную еще в 1905 г. в «Заметках о мещанстве», встретивших, как известно, столь одобрительную оценку у В. И. Ленина.

Это вовсе не «умозрительный» конфликт, а напротив, очень действенный, по-настоящему драматический, за которым стоит живая историческая реальность. В таком его развертывании — не слабость, как это показалось некоторым критикам нового спектакля МХАТ, а — сила пьесы Н. Погодина.

Если драматург сталкивает В. И. Ленина с лишь временно заблудившимся и, так сказать, честно заблуждающимся инженером Забелиным, а не с простым саботажником, с иностранным писателем — филистером, но отнюдь не оголтелым врагом социализма и Советской республики, если, наконец, в сцене у Забелиных он выводит перед нами не активных злобствующих контрреволюционеров, а лишь растерявшихся обывателей, то это непо-

средственно определяется сущностью его замысла — замысла глубокого, последовательно проведенного, жизненно достоверного и эпически значительного. Это — не уход от прямого конфликта, а, напротив, его очень своеобразное, философски углубленное раскрытие.

В спектакле МХАТ чуткое понимание авторского замысла сказалось и в режиссерском толковании пьесы, и в подходе Б. Смирнова к решению выпавшей на его долю почетной и трудной задачи, и в трактовке ряда центральных образов, в особенности образа Забелина, закономерно занявшего такое видное место в постановке.

Роль Забелина в новом спектакле играет Б. Ливанов. Артист дает свое, оригинальное, захватывающее напряженной драматичностью толкование роли. Забелин у Ливанова — фигура огромная, мощная. Есть в нем какой-то очень остро воспринимаемый внутренний демократизм. Поэтому таким сарказмом и озорным вызовом отзывается его реплика, обращенная к Рыбакову, при первой встрече с матросом, когда он говорит о «буржуях», подобных ему, которые всю жизнь работали. Он и «свихнулся»-то именно потому, что, как ему кажется, ему некуда приложить больше свои руки, что будто бы ненужными стали его знания, опыт, энергия человека, умеющего и любящего трудиться, более того — в труде своем видящего главный смысл своего бытия. Эти истоки «падения» инженера Забелина, силою вещей оказывающегося в неприглядном положении саботажника, очень ясно проступают во всем рисунке роли, с такой великолепной рельефностью намеченном Б. Ливановым. И потому таким же убеждающе ясным оказывается и путь возрождения Забелина, в котором решающим поворотным этапом стала встреча с В. И. Лениным.

Есть в роли Забелина одна реплика, как нам кажется, имеющая особое значение для раскрытия его образа Б. Ливановым. В сцене объяснения с дочерью, отвечая на вопрос — почему он не уехал за границу, не эмигрировал, как многие напуганные революцией интеллигенты, — Забелин отвечает, что он — русский. Это слово Забелин-Ливанов произносит с особой, искренней душевностью. Он и впрямь — подлинно русский человек, любящий свою родину, не мыслящий своей жизни в отрыве от нее, готовый, несмотря ни на что, делить с ней и радости и невзгоды, мучительно думающий не о своей личной, а о ее судьбе. Такое толкование роли поднимает образ до уровня широкого обобщения, придает ему большой волнующий пафос, помогает еще острее почувствовать всю огромность ленинских идей, неожиданно вторгающихся в замкнутый мир инженера Забелина и открывающих перед ним безграничные перспективы радостного труда на благо родной земли.

Главная тема образа Забелина у Ливанова — тема прозрения, неожиданного открытия нового, необъятного как океан мира творчества, вдохновленного такими высокими целями, что поистине дух занимается. Отсюда и скупые слезы потрясения у его Забелина, и юный блеск в глазах, и вся молодая — не по годам, а по своей неумности — вдруг просыпающаяся энергия.

Сцена объяснения Забелина-Ливанова с дочерью после возвращения из Кремля — одна из вершин спектакля. В ее успехе своя доля заслуги принадлежит, конечно, и М. Анастасьевой, исполняющей роль Маши.

С образами Маши и Рыбакова связана светлая тема юной, чистой, поднимавшей человека любви. Она органически входит в спектакль, сообщая ему свою волнующую ноту. Есть трогательная угловатость, молодая непосредственность в отношении Рыбакова-А. Золотухина к Маше. Слова Владимира Ильича, обращенные к Рыбакову, о том, что любовь — чувство удивительное, находят живое подтверждение в замечательном подъеме всех

душевных сил, владеющем Рыбаковым-Золотухиным. Его любовь к Маше, несомненно, является не последней побудительной причиной этого подъема. Конечно, А. Золотухин далеко не исчерпывает все богатство образа Рыбакова и тем не менее грань характеристики, ставшая в его исполнении главной — вполне уместна. Звучащая здесь лирическая тема хорошо гармонирует с той атмосферой весны, уверенности в будущем, пробуждения народных сил, радостной и крепкой надежды на скорую победу над всеми бедами трудного и сурового времени, которая царит в спектакле, определяя весь его эмоциональный колорит.

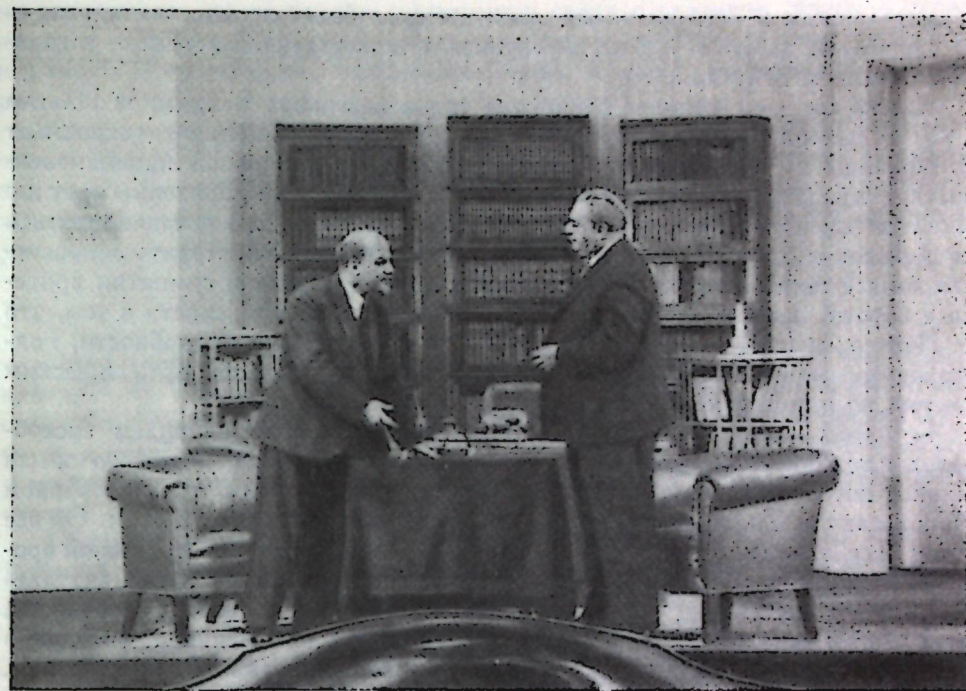
Вообще главные успехи в спектакле — и это чрезвычайно знаменательно! — неизменно определяются тем внутренним единством, которое ощущается между теми или иными эпизодами и ведущей, направляющей устремленностью всего произведения. Остановимся на некоторых примерах.

Закономерно, что одной из наиболее интересных сцен спектакля стал эпизод разговора В. И. Ленина с иностранным писателем. Б. Смирнов нашел здесь великолепные возможности для раскрытия самой сущности разветвляющегося в пьесе столкновения мировоззрений. Вот оно — прямое и очень значительное столкновение революционной устремленности в будущее, беспредельной веры в силы народа, основанной на точном проникновении в знание, и слепой, но самонадеянной филистерской ограниченности!

Зритель, конечно, хорошо знает и помнит, что этот эпизод не выдуман автором, что в его основе — реальные исторические факты. Имя Герберта Джорджа Уэлса — талантливого писателя и, так сказать, профессионального фантаста, спасовавшего, однако, перед «фантазией» Ленина о превращении России «во мгле» в Россию, залитую светом электрических солнц, естественно, всплывает в памяти каждого. Сам характер этого, насыщенного таким большим конкретно-историческим и одновременно обобщенно-философским содержанием, эпизода способствует особой сосредоточенности его взрывчатой силы. Это — подлинный триумф победоносной устремленности в будущее идей Ленина, идей ленинизма!

И потому особенно жаль, что В. Станицын, исполняющий роль иностранного писателя, несколько мельчит и принижает своего героя. Собеседник и оппонент В. И. Ленина должен быть более значителен. Вовсе не потому, что нужно приблизить иностранного писателя к тому прототипу, который стоит за ролью. Важнее другое: дело не в личной мелкотравчатости иностранного гостя, дело — в социальной убогости его идеалов, его буржуазной ограниченности. От такого укрупнения образа выиграет вся сцена. Еще более явственным станет ее философский смысл. С еще большей силой прозвучит великая патетика подлинно революционного гуманизма, пронизывающая исполненные несокрушимой веры в советских людей, в силу Коммунистической партии, мудрые в своей сдержанной ироничности реплики В. И. Ленина, парирующие скептические замечания гостя.

Как и в первой редакции спектакля — редакции 1942 г. — с замечательным, умным и тонким юмором проводят свои роли Н. Свободин-Скептик и В. Готовцев-Оптимист, Е. Хованская-Дама с вязаньем и Е. Елина-Дама испуганная в сцене у Забелиных. Это, без сомнения, — одна из лучших сцен во всей постановке. Конечно, ее участники, при всей лаконичности их обрисовки, менее всего напоминают маски условного театра, как это утверждалось в некоторых высказываниях о «Кремлевских курантах». Но дело не только в том, что в каждой из фигур гостей Забелиных мы видим очень достоверно и очень индивидуально обрисованного человека. Они — не просто оживленный фон, это — персонажи, непосредственно связанные с основной коллизией, о которой шла речь выше. Они помогают понять самую суть крутого перелома, происходящего в судьбе инженера Забелина.



Б. Смирнов в роли В. И. Ленина, В. Станицын в роли иностранного писателя.

«Кремлевские куранты» Н. Погодина.
Московский Художественный театр, 1956 г.

Как великолепно оттеняют фигуры Скептика и Оптимиста его монументальный образ! Вдумаемся в смысл их, неизменно вызывающих веселое оживление зрителей сентенций. Разве в язвительных репликах Скептика не заключено сгущенное, комически заостренное выражение того разъедающего неверия, которое закралось и в душу самого Забелина, опутав ее богатырские силы? И разве ничем непоколебимый, безмятежно обывательский по своей природе, бездумный «оптимизм» его партнера не выступает своего рода дополнительной контрастной краской, оттеняющей подлинный мудрый оптимизм, который пронизывает все поведение Забелина после его возвращения из Кремля?

Показательно, что в восприятии зрителем реплик Скептика и Оптимиста — в разной мере — отчетливо улавливается доля иронии, пусть относительно даже несколько сочувственной по отношению к категорическим заявлениям второго из этих двух колоритных представителей развороченного революцией мирка благополучной обывательщины.

Роль Часовщика в новой редакции пьесы сократилась по количеству отведенного на нее текста. Вовсе исчезла из пьесы сцена, в которой Часовщик приходил на Спасскую башню для того, чтобы приступить к починке курантов. Мы уже говорили, что сравнительное уменьшение удельного веса этой роли благотворно сказалось на цельности и стройности воплощения авторского замысла. Пьеса в целом от этого только выиграла. Но особо примечательно то, что и сам образ Часовщика при этом не только не потускнел в спектакле, но и стал еще более ярким и запоминающимся. Утратив тот налет нарочитой «символической» многозначительности, который был на нем в прежней редакции, он бесконечно выиграл в своей жизненной

убедительности и в то же время оказался куда более прочно связанным — не внешне, не фабульно, а по внутренней художественной логике — с главным течением действия.

Каким светлым юмором пронизана сцена разговора Владимира Ильича и Ф. Э. Дзержинского (его роль, как и в старом спектакле, исполняет В. Марков) с Часовщиком, которого с такой удивительной проникновенностью, правдой и трогательностью играет Б. Петкер! Зритель сразу по заслугам оценил филигранную работу артиста. Не будем останавливаться на поражающих своей меткостью деталях. Но нельзя не поставить вопрос, — что же все-таки привлекает такое пристальное внимание и симпатии зрителя к образу, почему он неотрывен от всего спектакля? «Секрет» в том, что Б. Петкер не просто находит безошибочно характерные подробности, под-сказанные замечательным чувством правды и внутренним артистическим тактом, но и подчиняет их определенной внутренней теме.

В старике-еврее, показанном Б. Петкером, мы остро ощущаем своеобразный тонкий скептицизм. Это — скептицизм мудрости, большого опыта жизни, которая сводила старого мастера даже с самим графом Львом Николаевичем Толстым, как он с гордостью рассказывает об этом. Он все видел, все испытал, его трудно чем-нибудь удивить. С простодушной иронией он вспоминает басню Эзопа, оказавшуюся неожиданно столь актуальной. Но вот мы видим, что этот старый, много повидавший на своем веку, умудренный жизнью человек, оказывается вдруг выведенным из своего обычного состояния слегка отчужденного покоя, — шутка ли, большевики, сам Ленин и Дзержинский поручают ему наладить остановившиеся кремлевские куранты и научить их играть по-новому! На старости лет ему довелось столкнуться с чем-то очень неожиданным и необычным. Его скептицизм тает у нас на глазах и преобразуется в своего рода одержимость, — надо сегодня же, сейчас же, не теряя ни минуты, выполнить задачу, которую поставил ему Ленин!

В известной мере сцена с Часовщиком воспринимается как своеобразная параллель к сцене разговора В. И. Ленина с Забелиным. Здесь есть некоторая очевидная переключка в самом характере возникающих перед нами ситуаций и отчасти в самой тональности. Но только в первой из них торжествует начало отчетливо комедийное, а во второй элементы комедийности контрастно оттеняют глубокую драматичность переживаний Забелина.

Но все ли сцены в новом спектакле равноценны? Бесспорно, нет. Так, несомненно, сцена в избе у Чуднова в целом не принадлежит к числу сильнейших, хотя именно в ней перед нами впервые предстает В. И. Ленин в воспроизведении Б. Смирнова. Правдивы и своеобразны в этой сцене и Чуднов — Д. Шутов, — неугомонный «звонарь» Казанок — М. Медведев, и сын Чуднова Роман — Н. Алексеев и его жена Лиза — Н. Базарова, пленяет сочностью своего сценического живописания А. Зуева в роли жены Чуднова Анны, и все-таки сцена уступает по своей внутренней напряженности другим картинам спектакля.

Очевидно, здесь сказывается известная узость, иллюстративность самого драматургического материала. Очень показательно, например, что разговор В. И. Ленина с детьми воспринимается как эпизод, по существу очень мало обогащающий образ. Несомненно, он оказался за пределами того замысла, который так последовательно воплотил Б. Смирнов в других сценах. Речь идет не об «интимности» или «камерности» происходящего диалога. Вспомним как содержательны, насыщены и одновременно органичны, тоже как будто бы очень «интимные» реплики Владимира Ильича в разговоре с Рыбаковым у Кремлевской стены. Там они поставлены в несколько

не навязчивую, но явственно ощущаемую связь с главным. Здесь — перед нами по преимуществу только иллюстрация, не несущая в себе чего-либо подлинно значительного, хотя, может быть, и очень симпатичная сама по себе.

Конечно, не недостатки решают судьбу спектакля «Кремлевские куранты» в МХАТ. Наследуя и продолжая лучшее из достигнутого в работе над воплощением образа В. И. Ленина в предшествующие годы, Художественный театр вписал новую значительную страницу в разработку историко-революционной темы в нашем театре.

* * *

Опыт постановки «Кремлевских курантов» в МХАТ с новой силой подкрепляет ту истину, что настоящий успех в работе над ленинской темой приходит только на путях решения больших социально-философских проблем, в преодолении измельченности и иллюстративности. Об этом говорят и имеющие решающее значение достижения спектакля и его частные недостатки.

Подтверждение тому мы находим и в постановке пьесы «Москва. Кремль» на сцене ЦТСА. Причем применительно к этому спектаклю больше приходится говорить именно о недостатках, определяемых в своих первоисточниках естественной незавершенностью драматургии.

Еще в 1938 г. один из крупнейших советских драматургов А. Афиногенов задумал написать пьесу о начальной поре борьбы молодого Советской республики против белогвардейцев и интервентов. Это должна была быть пьеса о победоносном народе, свершившем величайшую в мире революцию, о Коммунистической партии, о В. И. Ленине. В своей работе, оставшейся незавершенной, А. Афиногенов стремился к созданию большого эпического полотна, не даром он назвал свое произведение *народной драмой*.

Центральный театр Советской Армии несомненно проявил смелую творческую инициативу, обратившись к незаконченной пьесе А. Афиногенова (доработанной И. Штоком), создав на ее основе во многих отношениях интересный, хотя и очень неровный спектакль.

Его постановщик А. Д. Попов, в содружестве с художником Н. Шифриным и многочисленным коллективом актеров, сделал очень многое для того, чтобы преодолеть очевидную фрагментарность драматургии, недостаточную цельность развития действия.

В спектакле предпринята попытка объединить разрозненные эпизоды четкой внутренней целеустремленностью, превратить их из эпизодов исторической хроники в звенья исторической эпопеи.

Постановку пьесы «Москва. Кремль» ЦТСА посвятил XX съезду КПСС. Перед зрителем предстают суровые и напряженные дни начала гражданской войны, пора формирования и первой закалки в боях революционной советской армии. Организация и сплочение сил народа перед лицом врага — вот ведущая тема, скрепляющая между собой отдельные картины пьесы. Образ В. И. Ленина в лучших сценах возникает как образ вождя Коммунистической партии, плачущего и поднимающего советских людей на борьбу за завоевания революции.

По-настоящему оставляющими свой след в сердце зрителя оказываются в спектакле те сцены, в которых, опираясь на драматургический материал, постановщик имел возможность в той или иной степени подчеркнуть эту единую тему, на ней основывая, с нею связывая пафосно-героическое звучание всего произведения. Такими сценами являются прежде всего первая и последняя картины спектакля.

Действие в них разворачивается на перроне московского вокзала. В обеих картинах — главный герой — народная масса — разноликая, подвижная, живая. А. Д. Попов — признанный мастер создания массовых сцен. Но, быть может, именно в этом спектакле особенно явственно сказывается умение режиссера пронизать народные сцены единым сквозным мотивом, подчиняющим себе все богатство сценических красок, наполнить их большим внутренним смыслом, сделать средством раскрытия главной идейной направленности.

Типичны для времени (1918 год!), достоверны и колоритны все те многочисленные персонажи, которые с такой щедростью выведены на сцену в картинах, одна из которых открывает, а другая завершает действие. Но значение этих сцен выходит далеко за пределы только ярких жанрово-бытовых зарисовок. Главное в них — то искусно и выразительно подчеркнутое различие не одного лишь содержания, но и всего тона этих двух эпизодов.

В первом — перед нами люди, безмерно уставшие от невзгод войны, истомленные, раздраженные, жаждущие скорейшего возвращения к своим мирным очагам, еще не осознавшие того, что пока рано бросать винтовку, что теперь она нужна для справедливой отечественной войны против врагов народного счастья. В финале мы видим отправляющихся на фронт, одушевленных грозным и радостным боевым духом революционных солдат. Мы узнаем среди них знакомые лица и мы наглядно видим, какой большой путь прошли эти люди — путь политического, духовного роста, высокого осознания своих классовых интересов — интересов трудящихся, властно зовущих на самоотверженную борьбу с врагом. Меняется весь строй, весь внутренний ритм сцены. Беспокойная, напряженно-тревожная обстановка начальной ночной картины контрастно оттеняют бодрую, озаренную твердой уверенностью в скорой победе, пронизанную светом ясного дня волнующую атмосферу, в которой разыгрывается финальная сцена — сцена отправления красноармейского эшелона на фронт.

Вслушиваясь в гомон народной сцены, завершающей спектакль, мы явственно улавливаем в нем то радостное пробуждение народных сил, которое и определяет ее поэтическое звучание. Характерно, что этот мотив несомненно роднит между собой спектакли «Москва. Кремль» и «Кремлевские куранты», при всем их очевидном различии. Это далеко не случайность: ленинская тема это одновременно всегда и тема народа — двигателя истории, народа-созидателя.

Говор толпы в финальной сцене — это поистине тот «буйный крик» «толпы шумливой», о котором хорошо сказал Валерий Брюсов, в одном из своих стихотворений 1919 года, призывавший вникнуть «думой терпеливой в новый пламенный язык»:

Ты расслышишь в нем, что прежде
Не звучало нам вовек:
В нем теперь — простор надежде,
В нем — свободный человек!⁸

Так в сценах, обрамляющих спектакль, находит убеждающее образное выражение мысль о великой правде Коммунистической партии — правде Ленина, поднимающей и вдохновляющей на подвиг народные массы.

Создатели спектакля «Москва, Кремль» правы, решившись на то, чтобы первая встреча героев пьесы и зрителей с В. И. Лениным произошла в кар-

тине, тоже носящей характер массовой сцены. Это вполне оправдано строем произведения, подсказано его особенностями. Ленин — на трибуне. В горячем порыве Ильич произносит речь, призывая к борьбе с врагами, окружившими тесным кольцом Советскую Россию. Речь Ленина — прямой, исчерпывающий, доходящий до сердца ответ на те вопросы и недоумения, которые только что прозвучали в первой картине в устах простых людей — окопных солдат, желавших узнать, почему пока еще нельзя положить винтовку, нельзя вернуться к мирному труду.

Артист К. Нассонов, которому выпала ответственная задача создания образа В. И. Ленина, достиг немало в живом воспроизведении дорогих каждому советскому человеку черт облика Ильича. В этом сравнительно кратком эпизоде артист нашел надежную поддержку у режиссера, сумевшего по настоящему одухотворить слушателей, окружающих трибуну, показать их отзывавшимися всем существом на мудрые ленинские слова, передать их настороженное и взволнованное внимание.

Однако, к сожалению, в дальнейшем течении действия пьес, далеко не всегда открывает перед исполнителем нужный простор для того, чтобы удержаться на том уровне, к какому обязывает сцена первого появления В. И. Ленина.

Одной из наиболее впечатляющих картин оказывается сцена на заводе Михельсона — душевная беседа Ленина с рабочими. Она удалась в большей степени именно потому, что в ней вновь отчетливо звучит главный мотив, проходящий через всю пьесу — мотив призыва отдать все силы делу народной победы.

Близость В. И. Ленина народу, единство вождя и руководимых им масс — вот то, что с особой бережностью передано в этой сцене, что заставляет следить с неотрывным вниманием за ходом действия. Естественным продолжением этого эпизода и той же темы выступает и другая картина — митинг рабочих завода Михельсона после покушения на В. И. Ленина. В общем скорбном колорите сцены, в ее строгой сдержанности прекрасно передана и сила народной любви к Ленину, и сила народного гнева против злодейских происков врагов, и непоколебимость решимости сделать все, чтобы приблизить час окончательной победы над ними.

Режиссура чутко уловила и талантливо использовала в картинах, на которых мы остановились, возможность последовательного развития единой темы — невиданного пробуждения, расковывания, подъема народных сил под влиянием революции. Эта светлая жизнеутверждающая тема неразрывно связана с раскрытием образа великого вождя социалистической революции В. И. Ленина.

Знаменательно, что, как и в «Кремлевских курантах», зритель с подлинной душевной отзывчивостью и благодарностью воспринимает все то, что помогает в спектакле воплощению этой темы. Она как нельзя более современна, в самом глубоком и благородном значении этого слова. Скорбные ноты, врывающиеся в действие, только усиливают главный мотив: народное горе и народный гнев, вызванные покушением на Ленина, укрепляют ощущение неразрывного единства народа и великой партии, мудрость и воля которой олицетворены в В. И. Ленине.

Портреты людей из народа, возникающие перед нами в смене картин спектакля, живут в памяти зрителя именно в той мере, в какой они выступают носителями мысли о народе, призванном к огромному историческому делу революции. Здесь и рабочие — Ковшов (Н. Макаренко), Коняга (Ф. Заболотный), и старик-крестьянин (В. Ратомский), и курсант Омельченко (С. Чекал) и многие другие. Однако особенно запоминаются в этой разнохарактерной галерее образов фигуры двух молодых людей — рабочего

⁸ В. Брюсов. Стихотворения. Минск, 1955, стр. 253.

паренька, становящегося кремлевским курсантом-бойцом — Алеши Рязанцева и юной Тани Ханаевой, полюбившейся Алеше и уходящей вместе с ним на фронт. Дело не только в том, что судьбы этих героев прослежены в пьесе сравнительно полнее, нежели судьбы других персонажей. Еще более существенно то, что в них показан тот последовательный духовный рост, раскрывая который, и приходят к убедительным результатам исполнители их ролей — А. Петров и Т. Пивоварова.

Но наряду с успехами, очевидны и неудачи спектакля. Беда в том, что во многих картинах пьесы центральная тема, объединяющая действие, определяющая драматическую основу характеристики отдельных героев, оказывается либо оттесненной, либо сведенной к чисто внешнему, иллюстративному ее обозначению. Это естественно и неизбежно суживает те границы, в которых раскрывается в пьесе, а следовательно, и в спектакле, образ В. И. Ленина.

Так, характерно, что, очевидно, по замыслу драматурга одна из наиболее важных сцен, в которых перед нами возникает образ В. И. Ленина, — седьмая картина (действие происходит в ней в коридоре кремлевского дворца и в квартире В. И. Ленина) далека от по-настоящему действенного драматического содержания. Перед нами лишь вереница механически соединенных между собой эпизодов. Каждый из них сам по себе вполне достоверен, даже, вероятно, может быть точно документирован и не лишен своеобразного интереса. Тем не менее они не слагаются в единую, цельную, художественно законченную картину. Автор как бы демонстрирует нам отдельные черты В. И. Ленина — скромность, душевность, внимание к людям, любовь к простому труdiaщемуся человеку, юмор. Каждая из этих черт дорога и близка нам, но они показаны разрозненно, вне последовательного энергичного развития основного действия и потому не складываются в тот цельный великий образ, которого мы ждем от художника.

Вот Владимир Ильич разговаривает с прибывшим с фронта командиром, ободряет его, вот он делает строгое замечание секретарю за задержку срочной бумаги, вот высказывает свое неодобрение Я. М. Свердлову, распорядившемуся пошить для Владимира Ильича новый костюм, и требует, чтобы стоимость костюма была непременно вычтена из его зарплаты, вот дружески беседует с молодым курсантом-часовым, не узнавшим Ильича и потребовавшим у него пропуск. Едва ли не для каждого из этих эпизодов можно найти прямые реальные данные в воспоминаниях о В. И. Ленине, послужившие основой для построения отдельных перечисленных эпизодов. И все же они не имеют той степени убедительности, которая рождается только в результате подлинного художественного обобщения. Они остаются в пределах более или менее достоверных (пусть даже совершенно и вполне достоверных!) иллюстраций. Вероятно, именно поэтому, сосредоточенные на протяжении сравнительно недолгих мгновений сценического действия, они производят впечатление некоторой заданности, нарочитости. Оторванные от основной линии действия, замкнутые сами в себе, они даже задерживают его развитие, мало что добавляя к уяснению сути намеченной главной драматической коллизии.

Тяга к иллюстративности приводит и к более серьезным просчетам, которые, конечно, не могут быть преодолены чисто театральными средствами. Если в приведенных примерах очевидна опора на подлинные исторические данные, то в одной из картин иллюстративность оборачивается уже прямым и неоправданным отступлением от действительных фактов. Речь идет об одиннадцатой картине.

Здесь перед нами разворачивается драматический эпизод, являющийся плодом чистого домысла. Действие происходит уже после злодейского поку-

шения на заводе Михельсона и выздоровления Владимира Ильича. Лестничная клетка одного из московских домов. Эсеровские террористы вновь готовятся поднять руку на Ленина. Они преуспели бы в своем черном деле, если бы работница Евдокия Алексеевна не заслонила бы собой в момент выстрела Ильича, проезжающего мимо дома. Она падает, сраженная пулей, предназначавшейся ему врагом.

Понятен замысел сцены, — показать самоотверженную любовь народа к В. И. Ленину, готовность простого труdiaщегося человека отдать свою жизнь за Ильича. Но может ли это, столь благородное само по себе намерение оправдать явно совершенно произвольное примысливание исторических фактов? Бесспорно, нет! То, что показано в одиннадцатой картине — плод чистого умозрения, и знаменательно, что эпизод этот, вопреки предельной остроте ситуации, по степени своего воздействия — из числа слабейших.

Изображение подрывной деятельности белогвардейцев, эсеров, различных агентов империалистических держав занимает большое место в развитии действия. К сожалению, все эпизоды, посвященные характеристике представителей вражеского лагеря и их преступных происков, наиболее уязвимы в пьесе, а, вслед за ней, и в спектакле.

Правда, здесь есть и отдельные удачи. Так, например, интересна сцена, разыгрывающаяся в бывших царских покоях в Кремле. Примечательно, что именно в этой сцене в столкновении с наглым кайзеровским офицером, которого с вполне уместной заостренностью играет Г. Румянцев, получает возможность передать силу и обаяние личности Я. М. Свердлова артист Г. Бальян. Это происходит потому, что в данном случае смысл разворачивающегося столкновения верно угадан и передан и в его социально-историческом и в индивидуально-психологическом содержании. В иных эпизодах, в которых появляются фигуры врагов, действие смещается в сторону чисто внешнего, и даже можно сказать стандартно-традиционного штампа. Порою отдельные сцены оказываются стоящими на грани посредственного «детектива». Такова, например, сцена в доме пастора, само наличие которой в спектакле оказывается явным нарушением художественной гармонии целого. В этом, несомненно, — один из серьезнейших минусов спектакля.

События, характеризующие эпоху, показаны в пьесе А. Афиногенова, в отличие от «Кремлевских курантов», в прямом, открытом столкновении противоборствующих классовых сил. Естественно, что такого рода построение давало исполнителям большие возможности, которые, однако, реализованы лишь частично.

Сильные стороны спектакля свидетельствуют о плодотворности стремления воссоздать образ В. И. Ленина на широком историческом фоне эпохи, в органическом единстве с изображением судьбы народной. Образ народа, в его коллективной мощи, воле и энергии, народа, вставшего на защиту завоеваний революции, возникающий перед нами в некоторых сценах, — наиболее значительное достижение постановки.

Если успех спектакля не полон и связан лишь с отдельными эпизодами, то причина тому — не в обращении к средствам и приемам исторической хроники, разворачивающей разнообразную живую картину социальной борьбы, а как раз в недостаточно последовательном осуществлении ее требований. Иллюстративность, произвольное домысливание далеко не всегда исторически обоснованных моментов, уход в сторону нарочитого сюжетного обострения, без проникновения в сущность возникающих коллизий, нарушение внутреннего единства драматического развития — все это, сказавшись в ряде сцен спектакля, отразилось на цельности и завершенности художественного впечатления.

Сам по себе жанр хроники отнюдь не противопоказан при обращении к героическим страницам борьбы за упрочение молодого Советского государства. Вспомним хотя бы «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, обладающий несомненными признаками хроники и вместе с тем столь единый и цельный в своем насыщенном драматизме.

Но хроника, конечно, не может и не должна оставаться только хроникой. За отдельными частностями все время должен ощущаться тот широкий обобщающий размах мысли художника, который всегда важен и ценен в искусстве. Он тем более категорически необходим при попытке найти новые решения грандиозной задачи воспроизведения образа В. И. Ленина.

Об этом свидетельствуют и спектакль «Кремлевские куранты» в МХАТ и лучшие сцены пьесы «Москва. Кремль» в постановке ЦТСА — те из них, в которых тема единства вождя и народа приобретает силу подлинной художественной убедительности.

* * *

В дни, когда завершается печатание этого сборника, на сцене наших театров появились новые спектакли, в которых воссоздается бессмертный образ великого Ленина. Это — «Грозовой год» А. Каплера в Ленинградском театре драмы им. Пушкина, «Вечный источник» Д. Зорина в Московском Малом театре, «Путеводная звезда» К. Яшена в Узбекском театре им. Хамзы, «Большой Кирилл» И. Сельвинского в Театре им. Вахтангова. Эти работы должны стать предметом особого рассмотрения в ближайшем будущем. Они во многих отношениях являются продолжением и развитием творческого опыта, заключенного и в тех спектаклях, которым посвящена предлагаемая статья.

Г. Юрасова

ПРАВДА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ГЕРОИКИ

«Оптимистическая трагедия» на сцене Ленинградского
Государственного Академического театра драмы
имени А. С. Пушкина

Спектакль Ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина «Оптимистическая трагедия» — бесспорно одно из интереснейших явлений театральной жизни последних лет. Редкостный по своей художественной завершенности и идейной цельности, спектакль, поставленный Г. Товстоноговым в содружестве с художником А. Босулаевым, вызывает и еще долго будет вызывать множество различных споров. Воздействие постановки на зрителя настолько велико, что, можно смело сказать, жизнь спектакля не кончается с последним падением занавеса — спектакль продолжает жить в памяти тех, кто его видел.

Как всякое подлинное произведение искусства этот спектакль, оставляя глубокий след в сердце, радует своей внутренней силой, остротой мысли, неповторимой поэтичностью.

В чем сила этого спектакля? Что заставляет зрителя с первой до последней минуты находиться в эмоциональном напряжении? Что обостряет до предела его переживания — его любовь и ненависть, его восторг и гнев? Что зажигает зрителя, делая его внутренне активным и пристрастным участником событий, развертывающихся на сцене? Во всем этом хочется разобраться и попытаться угадать главное, что делает «Оптимистическую трагедию» в театре им. Пушкина таким дорогим и волнующим созданием нашего искусства.

«Оптимистическая трагедия» написана Всеволодом Вишневским в 1933 г. С тех пор она не только ставилась во многих театрах нашей страны, но обошла многие страны мира. Однако после постановки Камерного театра, являющейся, несомненно, значительным событием в истории нашего театра, «Оптимистическая трагедия» долго не появлялась на сценах Москвы и Ленинграда. Еще недавно спектакль Камерного театра можно было считать в какой-то мере каноническим решением пьесы Вишневского. Высокая патетика, строгая обобщенность образов, монументальная условность декоративного решения постановки, даже некоторая абстрактность и романтическая приподнятость чувств героев — все это, казалось, не только соответ-

ствовало художественному строю произведения Вс. Вишневого, неповторимо индивидуальной творческой манере драматурга, но исчерпывало возможности пьесы.

«Оптимистическая трагедия» посвящается Вишневым Коммунистической партии, ее героическому подвигу во имя грядущего. Трудная, мужественная борьба Комиссара за души людей, зараженных анархизмом, неверием, распушенностью, завершается величественной победой партии, торжеством бессмертных ленинских идей, вдохновляющих героев трагедии на смерть во имя жизни. В этом прославлении высокого подвига партии — пафос трагедии, ее подлинно оптимистическая, жизнеутверждающая идея. Думая о вечной проблеме жизни и смерти, писал Вс. Вишневский свою пьесу, в которой он обращался к потомству, прямо предлагая «подумать, постигнуть, что же в сущности для нас борьба и смерть...»

От конкретного рассказа о реальных событиях — истории формирования из анархически настроенной, дезорганизованной массы матросов боевого революционного полка, Вишневский смело идет к обобщениям, предельно заостряя ситуации и образы трагедии, доводя их обобщенность до символа. Так, Комиссар олицетворяет в пьесе партию, и Вишневский прямо подчеркивает это, обращаясь к зрителю через Ведущих.

В а й н о н е н: И ты одна, комиссар?

Комиссар: А партия?

(Старшины полка выходят.)

Первый старшина: Спрашиваю у каждого из вас: помните ли, сколько было коммунистов в те годы в рядах Красной армии и флота?.. Половина партии... Каждый второй коммунист был под огнем на фронте... И в списке раненых коммунистов — Владимир Ленин, а среди убитых — Володарский, Урицкий, двадцать шесть комиссаров, целые губкомы и начисто вырезанные организации. Но разве дрогнула партия?..»

Алексей, названный в пьесе «Балтийского флота матросом первой статьи», — это также обобщенный образ, образ одного из тех десятков тысяч черноморских и балтийских моряков, которые «искали ответов»...

В каждом эпизоде трагедии Вишневский как бы концентрирует многие события гражданской войны, поэтически освещает эти события, вкладывая в рассказ об истории полка и свою любовь к героям революции и свою ненависть к тем, кто встал у истории на пути.

Вечные, общечеловеческие вопросы, большие поэтические обобщения требовали от режиссера, художника и исполнителей монументальных форм, эпического размаха, патетического звучания спектакля.

«Это должна быть патетика. Гимн. Матросы — и сквозь них решение большего», — такие слова записал Вишневский, приступая к работе над «Оптимистической трагедией». Решение большего — вот, что было важно художнику. Не просто воскрешение славной истории революционных лет, а стремление поставить на материале истории большие проблемы жизни — через факты прошлого, через большие думы о будущем.

Выступая против узкого толкования реализма, против натурализма и бытописательства, Вишневский решал своей трагедией творческие задачи, связанные с монументальным, героическим стилем в искусстве, называя его «романтизмом, преувеличенным стилем, приподнятым над реальностью».

Творческие принципы условного театра несомненно сказались в работе Вишневого над этой пьесой. Писатель сознательно полемически подчеркивает свое неприятие «комнатной» драматургии с ее «психоложеством, самоварами и потолками».

В «Оптимистической трагедии» Вишневский не указывает конкретных мест действия, не определяет и время, когда происходят события. Откровенно условно вводит он в ткань действия Ведущих, обостряя тем самым публицистическую направленность произведения. Близки эстетике условного театра и творческой манере Таирова также и ремарки, которыми Вишневский щедро оснащает трагедию. «Звуки разворачиваются гармонически чисто, входя в кровь»; «шум человеческих деяний», «рёвы могучих потоков жизни» — так, к примеру, определяет Вишневский атмосферу отдельных сцен пьесы.

Камерный театр к моменту работы над «Оптимистической трагедией» переживал трудный период поисков именно такой драматургии, которая бы позволила ему создать спектакль; созвучный современности, спектакль, насыщенный пафосом высокой героики, отвечающий требованиям обобщенно-монументального стиля, близкого художественной программе коллектива. От абстрактной трагедийности, от чисто условных проблем и страстей Таиров последовательно шел в своем искусстве к решению жизненно важных вопросов; выдвигаемых временем: «Трагический пафос должен быть окрылен созидательным пафосом социалистического сегодня, ... а трагическая катастрофа преодолена во имя нового жизнеутверждения», — писал А. Я. Таиров в связи с работой над «Оптимистической трагедией».

Перед создателями спектакля в Камерном театре стояли отнюдь не формальные задачи. Проблема советской трагедии на сцене требовала смелых творческих поисков.

Если в прежних своих постановках трагедий (в «Федре», «Антигоне» и других) принцип «условности» Камерный театр распространял на самое существо содержания произведений, показывая на сцене жизнь, абстрагированную от реальности, условно-обобщенные характеры, условные же, как бы сконцентрированные чувства, то в работе над «Оптимистической трагедией» этот принцип «условности» сохранился главным образом в средствах выразительности, в оформлении и сценических приемах. Раскрывая реалистическое существо содержания и характеров «Оптимистической трагедии», Таиров искал и нашел форму спектакля, соответствующую поэтической манере Вишневого и одновременно отвечающую творческим особенностям своего искусства.

Спектакль шел в единой декорационной установке. Художник В. Рындин построил архитектурно выразительный станок-площадку с рядом ступеней и выступов, на которых разворачивалось действие. Сама по себе эта площадка не имела никаких бытовых примет. Эта была конструкция, помогающая режиссеру строить на ней в разных сочетаниях скульптурно-выразительные мизансцены, массовые группировки, быстро менять место действия. Но в самом действии, в самих группировках режиссер искал реалистическую достоверность, правду событий и чувств действующих лиц трагедии.

Скупой серый фон оформления не только придавал сценкам спектакля отчетливую пластичность и ритмическую законченность, он подчеркивал суровость и трагическую напряженность происходящего.

Таким образом, монументальная условность, абстрактность оформления в этом спектакле способствовали созданию обобщенного образа величественной революционной битвы.

Для игры актеров также было характерно это сочетание реалистического и условного, индивидуального и символически-обобщенного. Замечательный образ Комиссара, созданный А. Кооном — это прежде всего обобщенный образ коммуниста, человека исключительного во всем. Исполнению Кооном были свойственны эмоциональная приподнятость, интенсивность

красок. Она держалась уверенно и строго, по-мужски твердо. Никаких лишних движений, все четко, все доведено до почти символической завершенности. Суровый облик героической женщины в блестящей кожанке, с энергичной манерой держать руку у пояса, словно она постоянно ощупывает холодную сталь оружия, — такой запомнилась зрителям Коонен в роли Комиссара.

Постановка Таирова явилась образцом монументально-реалистического стиля в искусстве театра. Символическая условность, обобщенность формы органически слились с реалистической в своей основе игрой актеров, отчего чувства и мысли героев спектакля приобрели широкое, эпическое звучание.

Иначе подошел к воплощению на сцене «Оптимистической трагедии» Г. Товстоногов и коллектив театра им. Пушкина. И в то же время, несмотря на все отличие постановки Товстоногова от постановки Таирова, спектакли эти лежат в русле единой традиции сценического истолкования трагедии Вишневского. Театр им. Пушкина, во многом идя по иному пути творческого воплощения пьесы, вместе с тем продолжает и углубляет в ряде узловых моментов то, что было уже найдено Камерным театром.

Развитие и обогащение традиции сценического разрешения «Оптимистической трагедии» (если вообще можно говорить о традиции на основании одного спектакля) сводится в данном случае прежде всего к решению на материале пьесы Вишневского проблемы трагического, к раскрытию в постановке основных идейных и поэтических особенностей пьесы, ее стилистики и жанровой природы.

Со времени постановки «Оптимистической трагедии» Камерным театром прошло уже более двадцати лет. За это время советским театральным искусством накоплен большой и многообразный творческий опыт. Многие проблемы, волновавшие в 30-е годы художников театра, творчески разрешены, хотя, естественно, отдельные из них не потеряли и сегодня своей остроты и актуальности. К таким проблемам следует отнести прежде всего проблему создания на материале современности эпического, героического спектакля.

В раскрытии творческого стиля «Оптимистической трагедии» театр им. Пушкина пошел дальше Камерного театра. Он углубил в своей постановке подлинно жизненную, реальную основу пьесы, острее вскрыл социальную, классовую природу поступков и характеров ее героев, как бы завершив тем самым полемику, которая в 30-е годы возникла вокруг приподнято-романтической драматургии Вишневского.

Время и творческий опыт нашего театра как бы прокорректировали пьесу Вишневского. Открытая тенденциозность и публицистичность трагедии, ее агитационная устремленность приобрели в трактовке театра им. Пушкина новое звучание.

Режиссер нигде не прибегает к прямой публицистичности, больше того — он словно уходит от нее, сосредоточивая внимание зрителя на внутреннем процессе жизни героев. Но острота публицистической мысли пьесы при этом не теряется. Это — результат глубокого постижения характеров и поступков героев. И нужно прямо сказать, что выбранный режиссером прием углубленного психологического раскрытия событий и характеров безошибочно воздействует на зрителя, который постоянно чувствует себя на этом спектакле, как на горячем, страстном диспуте, принимает участие в решении важнейших вопросов жизни.

«Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам — к потомству». — Так начинают Ведущие. И этот призыв, это требование, это обращение к памяти, к любви и нена-

висти потомков зритель не забывает ни на минуту во время спектакля, который становится как бы эстафетой, звучит как переключка времен, как проверка героическим прошлым социалистического сегодня.

Г. Товстоногов не согласился с чертами вневременности, некоторой отвлеченности и абстрактности, которые имели место в воплощении пьесы Камерным театром. Он нашел иные пути к выражению в спектакле героической патетики и больших философских обобщений «Оптимистической трагедии».

Театру удалось показать героическое в характерах Комиссара и матросов, не прибегая к эмоциональной приподнятости и отвлеченной патетике. Театр убедительно раскрыл в своей постановке главное — истоки и основу этого героизма. Сознательная революционная дисциплина, которую воспитывала партия в массах военных моряков, выковывала в каждом из них чувство глубочайшей ответственности за общее великое дело, формировала характеры людей, способных на подвиг во имя торжества идей Ленина. Средствами своего искусства театр раскрыл кровную близость задач партии жизненным интересам и устремлениям простого народа, высокий и подлинный гуманизм большевистских идей.

Г. Товстоногов стремился найти пафос героического в живой конкретности человеческих чувств, в глубине и проникновенности мыслей пьесы, близких нам и сегодня. Не возвышенных героев, а людей со всем их человечески простым и человечески сложным, увидел театр в образах трагедии. Через реальные человеческие судьбы, через живые характеры и достоверное изображение обстоятельств, наконец, через передачу подлинных, неприкрашенных человеческих чувств и страстей шел коллектив театра им. Пушкина к воплощению замысла спектакля — гимна партии, гимна ее великой преобразующей силе.

И оттого, что режиссер внимательно и близко заглянул в души героев Вишневского, поверил им просто как людям, знакомым и понятным во всем, неожиданно глубже, яснее стала восприниматься ведущая мысль пьесы, определеннее и человечнее зазвучала высокая патетическая мелодия трагедии-гимна.

Жизненная достоверность, яркая индивидуальная правда чувств и характеров — вот главный принцип, положенный в основу работы театра над пьесой Вишневского. И в этом — принципиальное отличие спектакля от постановки Камерного театра.

Естественно, что просто придать персонажам жизненно реальные психологические и бытовые черты было бы явно недостаточно для того, чтобы выразить в спектакле возвышенный романтический пафос произведения, показать подвиг его героев, как высокий вдохновляющий пример.

Для этого необходимо было найти такие приемы и средства выразительности, подобрать такой ключ к сценическому разрешению пьесы, чтобы одновременно с живой правдой характеров, одновременно с конкретностью социального лица персонажей, а вернее именно через эту правду и эту конкретность, передать в спектакле патетическое звучание трагедии.

Не во внешних постановочных моментах, не в широком использовании музыки и не в особой, приподнятой игре актеров искал режиссер средств выражения героики событий и характеров, нарисованных в пьесе. Если спектакль этот стал подлинно героическим, то прежде всего благодаря глубокому постижению внутреннего мира героев, благодаря раскрытию и донесению до зрителя значительности их человеческих чувств и мыслей. Именно значительности, ибо при всей простоте, жизненности и конкретности созданных актерами характеров, все они отмечены особой яркостью и масштабностью героев трагедии. В каждом из них выдержан стиль, точно

угадан жанр патетической трагедии Вишневого. Потому-то ни один образ спектакля и не воспринимается просто, как бытовой, житейски обыденный, и в то же время ни один характер не кажется отвлеченным, поставленным на ходули. И еще одним важным качеством отмечены образы, созданные актерами в этом спектакле. Все они внутренне беспокойны. Все они думают, спорят, ищут, решают, все они находятся в движении.

Особенно трудна с этой точки зрения роль Комиссара. В пьесе очень мало моментов, в которых характер этой женщины мог бы раскрыться в своей житейской определенности. Больше того, читая пьесу, можно даже предположить, что образ этот лишен индивидуальности, настолько обобщенно выражено в нем то, с чем связаны для нас качества человека, представляющего партию — сила, целеустремленность, воля, выдержка. Актриса О. Лебзак, исполняющая роль Комиссара, не пытается расцветить характер своей героини какими-либо мелкими житейскими черточками, что называется, «утеплить» образ. Ее Комиссар покоряет большой внутренней силой, железной волей и сосредоточенной собранностью: И тем не менее, мы постоянно чувствуем, видим, понимаем, как и откуда берутся именно у этой женщины и воля, и выдержка, как рождаются и созревают решения, чем внутренне продиктованы ее поступки. Мы оказываемся свидетелями внутренней жизни этого человека, мы видим, как ей бывает трудно, тяжело, какая внутренняя борьба предшествует тому или иному поступку Комиссара.

Лебзак не стремится наделить свою героиню чертами мужественности и внешней значительности. Лебзак естественна и проста во всем, что она делает, как ходит и как думает. А. Коонен в роли Комиссара как бы чуть оценивала свою героиню со стороны, как бы постоянно ощущала героизм ее характера и поступков. Лебзак же все время словно видит перед собой ту цель, во имя которой ведется борьба, все время полна ответственности за дело партии, волю которой она выполняет. И не о героизме женщины-комиссара хотела рассказать Лебзак, а о том сложном внутреннем пути, которым она — одна из тысяч членов партии Ленина — пробивалась к душам людей, трудно поддающимся воспитанию, зараженным неверием, не признающим сначала никакой организации. Для ее Комиссара и жизнь, и, если надо, смерть — благородный долг перед народом и революцией, это высокая и одновременно естественная обязанность коммуниста.

Поэтому не исключительность личности, не высокий героизм Комиссара волнует зрителя, а ее щедрый прекрасный внутренний мир, та правда и человечность, которую несет Лебзак в образе посланца партии. Поэтому в образе Комиссара как бы нет подробностей, настолько все — главное, все — значительно и важно, хотя одновременно этот образ индивидуален и неповторим как характер.

Хрупкая на вид, даже нежная, с нервным умным лицом, с молодой женственной походкой — вот она впервые появляется на палубе военного корабля, в простой синей юбке и белой блузке, такая неожиданная среди матросов, грубых, развязных, озлобленных... Режиссер нашел для этой сцены удивительно удачную деталь: на вошедшего Комиссара матросы с палубной рубки неожиданно наводят сильный луч прожектора. Яркий сноп света ослепил Комиссара, лицо ее на секунду дрогнуло, инстинктивно она даже закрывает глаза рукой, но это только на секунду. Спокойно и с достоинством выдерживает Комиссар паузу — пристальный и недружелюбный осмотр ее группой матросов — первое испытание характера и выдержки, которое встречает ее на корабле... Но уже и одного этого момента было достаточно, чтобы нам, зрителям, передалось внутреннее состояние героини спектакля. Актриса и режиссер как бы внезапно приоткрыли нам челове-



Комиссар — О. Лебзак, Вожак — Ю. Толубеев. «Оптимистическая трагедия»
Вс. Вишневого.

Ленинградский Государственный Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955 г.

ское в этом характере, приобщили нас к сложному течению внутренней жизни Комиссара. Огромное напряжение воли и мужества проявляет Комиссар-Лебзак в короткой, стремительно и страшно развивающейся сцене, когда оголтелая свора матросов готовится к расправе с молодой женщиной. Не сходя с места, почти неподвижно проводит Лебзак сцену. Собранная, как стальная пружина, не дрогнув, стоит она среди наступающих на нее анархистов. Но и здесь Лебзак не изменяет своему внутреннему ощущению образа, мы точно слышим, как бешено стучит ее сердце, как напрягаются ее нервы, прежде чем она решилась в упор застрелить одного из матросов, забывших, что с партией не шутят. На протяжении всего спектакля Лебзак передает тончайшие оттенки внутреннего состояния своей героини, раскрывая все шире и все глубже образ замечательной женщины, смелого бойца и умного командира. Мы видим, когда она устала, мы чувствуем ее тоску по родному Питеру, чувствуем даже, как нужна ей сейчас самой дружеская опора, когда пишет она письмо к матери, мы разделяем ее любовь к далеким близким, и мы твердо знаем, откуда берет эта хрупкая женщина силы, чтобы забыть усталость и вдохновенно, красиво мечтать, рассказывая Алексею о будущем, которое построят коммунисты вместе с народом.

Кстати, в сцене Комиссара с Алексеем театр достигает огромной силы воздействия на зрителя именно благодаря тому, что мысль Комиссара в этом споре приобретает силу почти конкретного действия. Анархически настроенный, развязный Алексей, цинично сдобривающий свои шуточки и злую иронию игрой на гармонии, постепенно меняется у нас на глазах. Комиссар сумела разбередить, взволновать его беспокойную, сумбурную, зараженную анархизмом душу, сумела заставить зазвучать в ней глубоко скрытые нотки человеческого, чистого, прямого и мужественного. Знакомые слова,

которые произносит Комиссар, ее мысли о будущем русского народа, о правде коммунистов, которые построят новый мир без эксплуатации и нищеты, без лжи и несправедливости, приобретают неожиданную новизну. Словно силой внутреннего озарения, страстно желая вылечить душу Алексея, Комиссар заставила засветиться привычные слова живым, горячим и ярким светом, словно за знакомой оболочкой нам вновь открылся их величественный смысл.

Подлинно художественно воплотив цельный в своей многогранности образ Комиссара, режиссер и актриса тем самым решили наиболее сложную задачу на путях создания спектакля героической трагедии. Театру не только удастся показать зрителю высокую красоту человеческого облика Комиссара, но и до конца убедить его в подлинности этого характера, сделать близким и понятным ему внутренний мир героини спектакля настолько, что большие чувства и мысли этой женщины становятся словно выношенными им самим. Поэтому не только удивление и восторг вызывает у нас образ Женщины-Комиссара, но и глубоко волнует постижение ее души.

Резким контрастом образу Комиссара выступает в спектакле Ю. Толубеев в роли Вожака.

Комиссар и Вожак — два полюса, два непримиримых начала в борьбе за человеческие души, в борьбе за жизнь, в борьбе за народ. Человечность, справедливость, правда — с Комиссаром; жестокость, цинизм, бессердечие — у Вожака. Борьба двух мировоззрений, столкновение убеждений, идей составляет содержание этого конфликта, точно и остро раскрытого режиссером в действии. Именно благодаря обнаженности этой борьбы идей образы спектакля воспринимаются, как широко обобщенные, насыщенные большим жизненным содержанием, не потерявшим и сегодня своей остроты и значения.

Главарь анархистов, с его огромной, квадратной фигурой, с лицом без лба и тупым прямоугольным носом выглядит рядом с женственной Лебзак-Комиссаром чудовищным, почти звероподобным существом. Но и в этой злобещей фигуре, в этом монументально выписанном образе, олицетворяющем слепую и злобную силу, артист раскрывает реальную и психологически убедительную правду живого характера. Вожак у Толубеева — умный и хитрый, властный и жестокий. За его угрюмостью и медлительностью явственно ощущаются страшная внутренняя пустота, тупая скука. Глубоко запрятанный страх и смятение нет-нет да и мелькнут в его холодных, мутных глазах. Одну единственную, остро характерную деталь, почти гротесково звучащую, нашел Ю. Толубеев для своего Вожака, и она воспринимается, как неотъемлемая черта живого характера. В особо сложных ситуациях, когда Вожак чувствует себя не совсем уверенно, а он не привык к подобному состоянию, Толубеев, уродливо скривив на бок голову, со свистом сквозь зубы вбирает в себя воздух. В этом шипящем, отвратительном звуке мы слышим не только угрозу и звериную ярость, но и внутреннее бессилие Вожака, его страх перед тем, что, как он великолепно понимает, не подвластно его силе. Обобщенный, почти символически очерченный образ приобретает у артиста одновременно и жизненную конкретность, и неповторимую индивидуальность.

От индивидуального к обобщенному, — таков путь всех исполнителей спектакля. Характерно, что даже артист А. Соколов в роли Сиплого, который пользуется рискованными характерными приемами, граничащими иногда с натурализмом, отнюдь не воспринимается как образ бытовой и приземленный.

Артист придает резко индивидуальный облик своему Сиплогу, с его пропитым, противно дребезжащим голосом, с отвратительно грязной раз-

болтанной фигурой, болезненно и гадко дрожащими руками, подчеркивая истеричность, примитивную злобность, и откровенную трусость этого помощника Вожака.

А. Соколов словно беспощадно анатомирует внутренний мир своего героя; через предельную конкретность характера он показывает в образе Сиплого распад человеческого, звериный, хищный индивидуализм. И может быть, именно в силу умного и точного психологического анализа образ этот звучит в спектакле как широкое обобщение.

Сила и убедительность постановки «Оптимистической трагедии» театром им. Пушкина как раз и состоит прежде всего в том, что в индивидуальности и неповторимости созданных актерами характеров одновременно раскрывается нам социальная классовая сущность персонажей трагедии, обостряющая до предела идейную направленность спектакля.

Артист Ю. Толубеев в сборнике статей «Оптимистическая трагедия» (пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского Государственного Академического театра им. Пушкина), рассказывая о своей работе над ролью Вожака, замечает: «Зная биографию Вожака, определив довольно точно свое отношение к нему, мне было бы сравнительно легко придумать его внешний облик, его походку, манеру разговаривать и молчать. Но я убежден, что в этом случае моя работа представляла бы только жанровый интерес и самое большее, чего я мог бы добиться, это живого колорита и той внешней характерности, которая способна вызвать любопытство зрителей, но оставляет равнодушными их сердца... Я должен был сказать зрителям правду о Вожаке и, главное, о его «социальном происхождении» не в узком, анкетном значении этого слова, а в смысле жизненных истоков его психологии, его мировоззрения, его недоброго и жестокого взгляда на людей»¹.

Раскрывая правду о Вожаке и Сиплом, театр показывает «анархизм, как он есть», обнажая его корни, демонстрируя истинную суть анархистской «свободы» личности.

Режиссура и актеры последовательны и точны в образном решении этой задачи.

На протяжении всего спектакля Вожак живет как бы обособленно от людей, поглощенный сознанием собственной власти и силы. Мизансцены, которые находит режиссер для Толубеева, постоянно подчеркивают эту невидимую преграду. Вокруг него всегда остается большое незаполненное пространство — дистанция, на которой он держит от себя людей. Сцены с Вожаком идут в нарочито замедленном ритме — так тяжело и злобеще постоянно ведет себя Вожак, так медленно, с трудом снисходя до людей, реагирует он на происходящее. Презрение к людям и жизни, жестокость и злоба — все служит его властолюбию и личному преуспеянию. Революция для Вожака также лишь средство к личному обогащению, лишь возможность попользоваться неограниченной властью.

Чрезвычайно красноречиво решена с этой точки зрения сцена «разгула» анархистских главарей во втором акте спектакля... Темное предгрозовое небо, затянутое облаками. Посреди сцены у засохшего, опаленного дерева на огромном, ярком реквизированном ковре развалилась пьяная ватага во главе с Вожаком. Здесь и самовар, из которого пьют водку, и старомодный с уродливым раструбом граммофон, и душещипательный романс «Осыпаясь пышными розами», который поет под гитару один из приближенных главаря анархистов. Но не только пошленькая, куца душонка Вожака, его мещанские притязания и убогие вкусы раскрываются нам в этой сцене, —

¹ Сб. «Оптимистическая трагедия» (пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского Государственного Академического театра им. А. С. Пушкина). 1956, стр. 110.

мы хорошо понимаем, что перед нами стяжатель, отъявленный и убежденный кулак, враг — хитрый и опасный. Недаром же так зверски и издевательски, не поднимаясь со своего ковра, расправляется Вожак с бежавшими из плена на родину офицерами, радостно приветствующими революционную народную власть. Анархистская проповедь неограниченной «свободы личности» наглядно оборачивается в этой сцене своей истинной, неприкрашенной стороной. Человечеконенавистническая идеология Вожака и Сиплого уродует и принижает личность, их рабская психология индивидуализма калечит человека, превращая его в трусливого зверя, у которого не остается уже ничего, кроме эгоистических животных инстинктов.

Утонченную, садистскую жестокость Сиплого раскрывает Соколов в сцене убийства Вайнонена. Наслаждаясь созерцанием убитого, тщательно усаживая труп, стараясь придать ему позу живого, Сиплый откровенно и долго радуется делу своих рук, вымещая ненависть к тем, кто помешал ему — собственнику — «быть вольным хозяином на вольной земле».

В образах Вожака и Сиплого актеры и театр не только обнажают самую природу анархизма как явления, они заставляют увидеть в этих образах большее — понять через них социальную сущность фашизма. Возможно Вишневский, работая над характерами анархистов, не вкладывал в содержание этих образов столь далеко идущих обобщений, но в том-то и сила пьес, ставших классикой, что они могут и должны современно звучать в каждую эпоху.

Пытаясь разобраться в отдельных режиссерских приемах постановки «Оптимистической трагедии» в Театре драмы им. Пушкина, приходишь к мысли о том, что сила воздействия этого спектакля на зрителя далеко не ограничивается его эмоциональностью. Вспоминая отдельные постановки наших театров последних лет и сравнивая с ними «Оптимистическую трагедию», приходишь к выводу, что эта работа театра отличается от многих других не только остротой режиссерской манеры, не только полнотой донесения до зрителя идейного и творческого замысла драматурга, но и чем-то еще, на наш взгляд, очень важным. Это прежде всего ясность и определенность мысли, ради которой именно так, а не иначе, задуман этот спектакль, мысли, продиктованной сегодняшними задачами нашей жизни.

Очевидно, что всякий хороший спектакль по-своему волнует зрителя, заставляет его заинтересованно следить за развитием сюжета. Не трудно бывает даже вызвать у зрителя слезы в особо трогательных местах спектакля, а может быть — что тоже нередко случается — поиграть, так сказать, у него на нервах, воспроизводя на сцене очень похожие на жизнь, острые, мелодраматические положения. Но думается, что это не дорогие и не долгие чувства. Поволновавшись и поплакав на спектакле, зритель скоро забывает о том, что вызвало это его волнение, чувства эти улечиваются, не задевая сердца. И только тогда, когда зритель уносит с собой из театра важное и нужное ему, по-новому открывшееся через этот спектакль, когда образы спектакля пробуждают не простое сочувствие героям, а нечто большее — раздумья и размышления о жизни, — только тогда зритель уходит из театра подлинно обогащенным. Мысли и чувства, которые внушил ему спектакль, постепенно становятся его собственными, входят в его жизнь.

На спектакле «Оптимистическая трагедия» постоянно испытываешь такое ощущение, словно участники его — и актеры, и режиссер, и художник — предлагают тебе, зрителю, включиться в большой, умный разговор о прошлом и будущем, о смысле жизни, о человеке.

Эмоциональное содержание спектакля, как бы тесно спаянно, слито с острой, взволнованной мыслью, пронизывающей всю постановку. И рас-

сматривая отдельные элементы и творческие находки этой работы, убеждаешься, что все они подчинены образному выражению этой мысли.

Уже самое начало спектакля словно сразу настраивает зрителей на размышления. Не с торжественного музыкального вступления и не с живописной картины начинается этот спектакль, а с тишины. Медленно, из глубины зрительного зала проходит, направляясь к сцене, старшина полка — один из Ведущих, сосредоточивая на себе внимание зрителей, проникающихся его мыслями, всем тем, чем полон этот человек в форменной матросской бескозырке, черном бушлате, с синим воротником и золотыми нашивками. Глубокая внутренняя сосредоточенность, поглощенность большими думами чувствуется во всей его собранной фигуре, в неторопливой походке, в строгом взгляде, устремленном далеко вперед. Словно вспоминая прошлое, он думает о будущем...

Характерно, что режиссер, верный общему идейному и стилевому решению трагедии, трактует образы Ведущих, так сказать, в плане камерном, интимном. Функция этих персонажей в спектакле отнюдь не обнаженно публицистическая: они не говорят призывами, не агитируют. Ведущие как бы соединяют сцену со зрительным залом, они внутренне действенны в каждый момент спектакля, они думают, скорбят, радуются, словно выражают то, что чувствуем и думаем мы, зрители, на этом спектакле.

«Оптимистическая трагедия» — пьеса массовая. Естественно, поэтому, что решение массовых сцен во многом определяет общий характер всего спектакля, его стиль, ритм, композицию, темперамент.

В постановках героических спектаклей режиссеры нередко считают необходимым строить массовые, народные сцены таким образом, чтобы они наглядно выражали героiku происходящих на сцене событий. Достигается это обычно внешней динамикой мизансцен, шумливой беготней, быстрыми поворотами круга, световыми и музыкальными эффектами, и тому подобными средствами.

В спектакле Театра им. Пушкина массовые сцены строятся на углубленном раскрытии внутреннего темперамента, напряженном внешнем покое и скупых, строго рассчитанных движениях.

В соответствии с этим главным творческим принципом матросская масса олицетворяет в своей многоликости как бы самую душу народа. Однако это олицетворение не абстрактно. Революционные матросы в спектакле — это вполне реальные люди, они действуют и живут, не давая в то же время зрителям забывать о том, что перед ними «героические деяния, героические люди».

Каждый из участников массовых сцен остро индивидуален, своеобразен, каждый живет и думает по-своему. Но это отнюдь не просто бытовое разнообразие намеченных образов. Режиссер умышленно снимает с этих сцен налет бытовизма, который чаще всего, несмотря на кажущуюся достоверность, придает народным массовым сценам спектакля характер некоей безликости. Ибо быт в его узко театральном понимании — это почти всегда нечто устоявшееся, знакомое, похожее на жизнь, а по сути нивелирующее, лишенное индивидуальности жизни.

В массовых сценах бытовизм чаще всего проявляется в обилии внешне характерных мелочей, создающих обманчивое впечатление правдоподобия. Общее решение сцены, ее содержание и атмосфера вряд ли зависят от того, насколько подробно наделен каждый ее участник бытовыми, жанровыми приметами. Как правило, бытовые краски с их пестротой, особенно в массовых сценах, распыляют внимание зрителей, мельчат содержание показанного, лишают его мысли.

Уже сам декоративный принцип постановки меньше всего предполагает

бытовое, жанровое решение массовых сцен. Несколько условный театральный станок, крутой спиралью поднимающийся вверх, напоминает собой дорогу, тот трудный боевой путь, по которому прошел матросский полк. Эта единая установка для всех картин спектакля, построенная на вращающемся кругу, дающем возможность изменять ракурс дороги, разнообразиться в зависимости от места действия лишь скупыми выразительными деталями. То это закованный в броню отсек нижней палубы корабля, то капитанский мостик, то степной курган в Таврии с неуклюжей тысячелетней скифской бабой, то одинокая брошенная тачанка у обочины дороги, то колючая проволока, преграждающая путь полка, то походный штаб Комиссара...

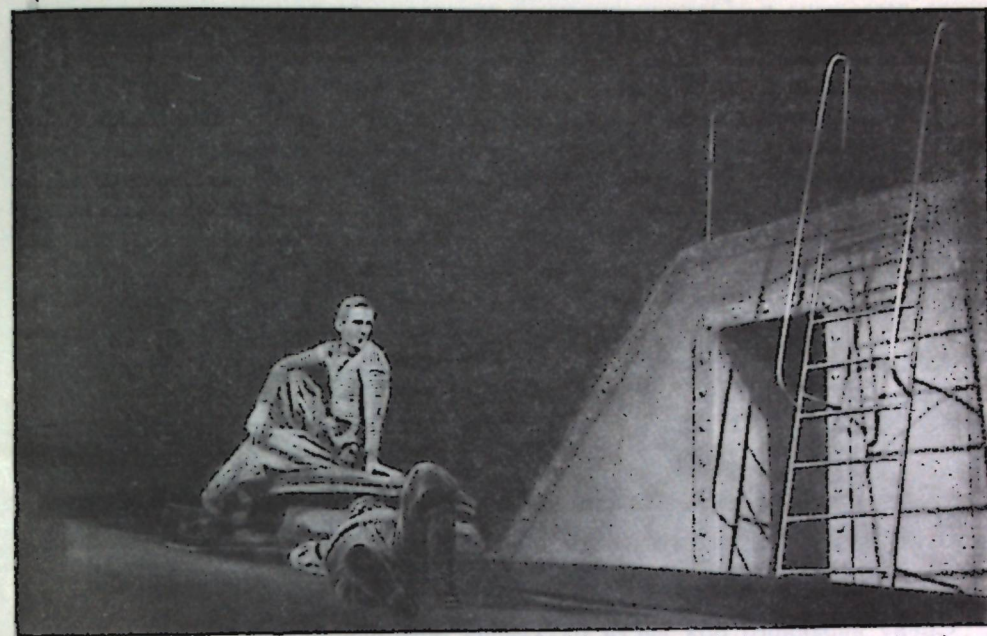
Каждая деталь строго отобрана, наиболее характерна и предельно целесообразна. Условность оформления и деталей в «Оптимистической трагедии» Театра им. Пушкина отнюдь не отвлеченная, не абстрактная. Это всегда предельное, почти символическое обобщение конкретного, реального, которое вызывает в воображении зрителей живые картины прошлого, рождает глубокие жизненные ассоциации.

Актеры действуют на площадке, свободной от бытовых деталей, и поэтому в каждый момент сценического действия зритель, не отвлекаясь мелочами, полнее сосредоточивается на внутренней жизни персонажей.

Естественно, что обнаженность внутреннего мира героев как бы переводит внимание зрителя с внешнего сюжета трагедии на острую, напряженную борьбу в их душах. Быть может, потому так богаты чувства и мысли, которые рождает в нас этот спектакль, что не только сама героическая история революционного Балтийского флота волнует нас, сидящих сегодня в зрительном зале, а самый процесс внутреннего формирования человеческих характеров, тот сложный путь, которым прошли эти люди к осознанию большой правды коммунистов. Мы видим, как очищаются души этих людей под влиянием идей большевизма, под влиянием идей Ленина. Величие подвига партии, высокий смысл борьбы Комиссара, борьбы коммунистов за будущее народа раскрывается для нас образно, эмоционально, и это волнует тем больше, чем глубже дает нам возможность театр постичь, оценить человеческое, понятное и простое в героях своего спектакля.

Таким образом, массовые сцены, освобожденные от тех мелочей в поведении персонажей и окружающей их обстановке, которые обычно создают иллюзию жизни, решают в этом спектакле совершенно иную задачу. Они не иллюстрируют событий, но в каждой картине спектакля выражают общее настроение момента, передают зрителю то тревожное, то взволнованное, то радостное, то гневное состояние действующих лиц. Матросский полк настолько полно живет в спектакле, что даже тогда, когда на сцене всего один-два человека, мы словно слышим дыхание остальных, нам передаются их волнения, их сомнения и думы.

Любопытно в этом смысле трактована первая картина спектакля. Отсек нижней палубы корабля, бронированные обшивки... Едва мерцающий холодный, голубоватый свет. Очень пусто и очень тихо. На переднем плане, головой вперед, неподвижно, как мертвый, лежит, раскинувшись во весь рост, небрежно одетый матрос, на остальной кромке люка в унылой, безнадежной и усталой позе сидит Вайнонен. Кажется, что в таком положении они пребывают уже очень, очень давно... А сзади них все тонет в темноте, пространство в глубине кажется большим, бесконечным, но мы чувствуем там присутствие людей, которые, так же молча, как эти двое, тоскуют, ждут, думают. Вот в глубине, на просвете показался на минуту еще матрос, мы видим его силуэт со спины. И в этой неподвижно стоящей фигуре тоже ощущается тоска и тяжелое раздумье... Медленно, в полной тишине, когда даже



«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Сцена из I действия.
Ленинградский Государственный Академический театр драмы
им. А. С. Пушкина, 1955 г.

приглушенно звучащая тоскливая матросская песня «Раскинулось море широко...» словно усиливает неподвижность молчания, проходит еще матрос, углубленный в свои мысли... Вот он подходит к лежащему на палубе, машинально переступает через него и так же медленно движется дальше... Уставшие от безделья люди разбрелись по разным углам, но их много, мы это чувствуем, и у каждого свои мысли, свои сомнения... Где-то далеко марширует «Балтийского флота матрос первой статьи Алексей», для развлечения сам себе подавая команду. Вот он появляется из темноты, проходит по сцене и снова пропадает в глубине, сливаясь с мраком...

Художник спектакля до предела использует возможности сцены. Иллюзия бесконечной дали и огромного пространства достигается полная. Настроение тоски и усталости в начале первой картины ощутимо почти физически. Точно, музыкально рассчитанные паузы, тягуче-медлительный ритм внутренней жизни, выражающийся и в напряженном диалоге, и в застывших неподвижных фигурах людей, и в усталых, словно машинальных, бессознательных движениях, и в слабо мерцающем на переднем плане вечернем свете... «В тишине чья-то безмерная человеческая тоска», — пишет Вишневский. Театр мастерски раскрывает смысл этой ремарки автора.

Быть может, всегда очень ощутимое эмоционально внутреннее настроение действующих на сцене людей так непосредственно заражает зрительный зал еще и потому, что страсти и думы, которыми живут герои спектакля, обострены и накалены до предела, взяты как бы в крайнем своем выражении.

Режиссуре и актерам, занятым в «Оптимистической трагедии», удалось передать во всем образном и эмоциональном строе спектакля, пожалуй, наиболее характерную особенность пьесы Вишневского — исключительность ситуаций и событий, и в силу этого остро проблемное решение поставленных пьесой больших вопросов жизни. Эта исключительность и острая проблем-

ность выражена в «Оптимистической трагедии» во всем, начиная с неожиданности самой ситуации, — в анархически настроенный отряд военных моряков назначена комиссаром женщина — и кончая полемическим в свое время названием произведения.

Нужно было передать в спектакле большие, предельно сильные чувства героев трагедии, донести до зрителя значительность их переживаний, и режиссура нашла единственно верный путь к решению этой сложной задачи, поставленной пьесой. Бурное кипение страстей, пожалуй, нигде в спектакле не выражается актерами прямо. Актеры сдерживают свой темперамент, но в этой сдержанности с тем большей силой постоянно угадываются напряженные и острые переживания, глубоко спрятанные в душах сильных людей, скупно проявляющих свои чувства. Их действия внешне как будто даже спокойны, но мы ощущаем, мы слышим, как учащенно бьется пульс каждого, как все большим становится накал внутреннего темперамента сцен. И снова этот прием режиссера способствует сосредоточенности зрителя, помогает полнее донести до него мысли и чувства героев спектакля.

Правильность этого творческого принципа в истолковании «Оптимистической трагедии» становится особенно наглядной, когда в том же спектакле мы находим сцены, где режиссер словно отходит от него, изменяет общему стилистическому решению постановки.

Сцену неравного боя части батальона, которой руководит Комиссар, с заставшим их врасплох противником, когда матросы, отстреливаясь последними патронами, оказываются в окружении врага, режиссер разворачивает на открытом, выдвинутом вперед большом театральном станке, изображающем высоту, за которой нет пути к отступлению.

...Высокое полуразрушенное каменное укрытие, обнаженные кирпичные стены подсвечены красным, тревожным светом. Шарящий луч прожектора прорезывает окружающую темноту. Наверху — освещенные заревом боя группа матросов и Комиссар. Последние минуты сражения. Комиссар приказывает Алексею играть на гармонии «Вставай, проклятьем заклейменный...». И тот яростно, в опьянении опасностью, стоя во весь рост, играет, вдохновляя бойцов своей отвагой и бесстрашием... Сцена трудная. А режиссер к тому же словно еще усложняет здесь свою задачу. Подобное, прямое и наглядное воспроизведение картины боя, очевидно, требовало от актеров открытого проявления темперамента, который бы соответствовал чуть картинной, внешне приподнятой мизансцене. И актеры пытаются оправдать это решение художника и режиссера, но думается, что не до конца успешно. Сцена выбивается из всего образного строя спектакля отсутствием глубины и проникновенности, она остается скорее эффектной, чем содержательной, скорее внешне иллюстративной, чем внутренне наполненной и убедительной. А это тем более досадно, что для сцены ночной атаки, сцены, куда более сложной постановочно, режиссер нашел выразительный прием, точно соответствующий стилю всего спектакля.

...Настороженная тишина. Небо густо покрыто медленно движущимися тучами. Вооруженные матросы цепочкой ползут по сцене, тесно прижимаясь к земле и замирая на секунду, когда луч прожектора выхватывает из темноты то одного, то другого. Приглушенные слова команды... Добравшись до края площадки, изображающей дорогу, бойцы поднимаются во весь рост и с криками «ура!» стремительно бросаются в атаку, исчезая в темноте, там, где идет невидимый зрителю бой. Победное «ура!», постепенно удаляясь, затихает далеко в пространстве... Заведомая условность решения этой сцены не смущает зрителя, не нарушает острого ощущения правды происходящего. Они не замечают, что матросы ползут по голому деревянному насти-



«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Сцена из II действия.
Ленинградский Государственный Академический театр драмы
им. А. С. Пушкина, 1955 г.

лу, что наверное не так должна была происходить боевая атака в действительности, но художественная правда оказывается сильнее правды внешней, зритель волнуется и живет вместе с героями, ибо ему передается внутреннее состояние действующих лиц, их тревожное настроение, значительность и ответственность момента. Зрителю передается также и ясная, образно выраженная мысль режиссера, и, может быть, именно через нее достигает театр глубокого воздействия. Сцена ночной атаки заражает нас верой в этих людей, совсем недавно представлявших нам неорганизованной, развращенной анархистами массой. Мизансцена атаки, так сказать, психологически развернута: они могут быть мужественными и бесстрашными, эти матросы, и мы сердцем понимаем Комиссара, угадавшую за внешней разнузданностью их подлинную человеческую ценность.

Особенно полно раскрывается это единство чувства и мысли в конце первого акта, в сцене прощального бала полка, перед уходом его на сухопутный фронт.

«Прощальный флотский бал! Сколько их было в те годы...», — вспоминает Ведущий... Лирическая, задушевная и печальная мелодия вальса словно заполняет сцену своей торжественностью и сдавленной грустью. Над морем синеватая вечерняя дымка, чуть светится горизонт... Из глубины сцены, из темноты, откуда-то с другой стороны палубы появляется в вальсе первая пара, затем вторая, третья... Но это словно и не танец, а прощание, грустное, сосредоточенное, без слов. Медленно, плавно, не отрывая глаз друг от друга, кружатся в ритме вальса девушка и моряк, бережно и нежно обхвативший рукой ее талию; а рядом стоят пожилой матрос с девочкой-подростком, очевидно дочерью; дальше старушка, закутанная в тальму, с сыном; молодая женщина с мужем, которому она принесла грудного ребенка — проститься... Световые лучи задерживаются то на одной, то на другой паре, словно помогая зрителям прочесть их мысли, понять то, что проис-

ходит в душах этих людей. И в льющейся мелодии вальса, и в скупых матросских объятиях в минуты расставания чувствуются одновременно и сдвоенная боль, и мужественное напутствие на подвиг, и страстная надежда на скорую встречу... Но вот прозвучал чуть тревожный, волнующе-призывный сигнал боевой трубы, палуба, на которой кружились пары, повернулась, открыв дорогу, спирально уходящую вверх. Боевой походный марш, словно сохранивший в чем-то интонацию прощального вальса, внезапно ворвался в музыку бала, и матросы стройным и слитным строем пошли вверх, по дороге, оставляя позади родных и близких, долго еще смотрящих с надеждой и любовью на тех, кто уходит в трудный бой, может быть, навсегда...

Впереди Комиссар, словно указывающий путь, за ней Вожак со своей грузной и нестройной поступью, в первом ряду строя хрупкий Вайнонен и ладный Алексей, а дальше нескончаемый ряд матросов, «синие воротнички и белое и черное с золотом»... И над ними низко нависшее свинцовое небо... А музыка марша играет все бодрее и звонче, все призывнее и определеннее звучит медь, и все дружнее и крепче становится походный марш полка. Вот уже остались позади огромный остов боевого корабля, затем гранитная набережная Невы, фигура льва с поднятой лапой; вот уже туманом подернувшись вдаль стройный абрис Адмиралтейства... А полк все идет и идет, заполняя собой всю сцену по спирали, и кажется, что нет ему конца...

Матросский вальс и прощание с близкими отнюдь не воспринимаются как самостоятельные эпизоды, в которых так легко было поддаться сентиментальности, увлечься трогательными подробностями и жанровыми красками. Больше того, в этих сценах можно было (и это не противоречило бы внешней логике событий) показать, как умеет «веселиться» в последний вечер на берегу разухабистая матросская масса, — ведь мы только что были свидетелями безобразной сцены, которой эти люди встретили на своем корабле женщину-комиссара...

Поставленные с большим чувством меры и такта, эпизоды прощания своей сдержанностью и строгостью словно готовят картину сурового боевого марша матросов. Поэтому-то флотский прощальный бал так непосредственно и естественно переходит в строгое движение полка, отправляющегося на фронт, нежный вальс сменяется боевым маршем, грусть расставания, словно подавленная волей, уступает место героическому порыву.

Режиссер решает в сцене бала, пожалуй, одну из самых трудных задач спектакля. В жизни военных моряков случилось что-то огромное и важное. Они еще до конца не понимают, что вошло в их нестройный, неорганизованный коллектив вместе с Комиссаром, прибывшим от партии большевиков. Бал — это момент начала решающего перелома. Потому-то он такой тихий, такой молчаливый и сдержанно целомудренный, этот бал у совсем еще недавно таких развязных, грубых людей, напоминающих скорее банду, чем военных матросов. Потому-то так трогательно и одновременно мужественно их прощание с близкими. Режиссер как бы обнаруживает, открывает нам прекрасное в этих людях из народа, красивое и благородное в их душах, открывает то, во имя чего борется Комиссар от имени партии коммунистов. И снова мысль режиссера, неожиданно после сцен вакханалии анархистов раскрывшего перед нами настоящее и чистое в матросах боевого корабля, рождает горячее чувство любви к тем, которые — мы уже верим в это — мужественно и сознательно пойдут в трудный бой за справедливость, за счастье для всех.

По образному воплощению мысли эта сцена как бы смыкается с финальной сценой спектакля.

Неожиданно и смело решенный режиссером финал «Оптимистической трагедии» заставляет снова убедиться, насколько сильнее и глубже действует на зрителя в театре то, что при всей своей простоте наполнено внутренним смыслом. Самые замысловатые и эффектные режиссерские построения, богатые зрелищные картины под занавес, торжественные концовки, призванные подчеркнуть тенденцию, наглядно проиллюстрировать идейный итог пьесы, никогда не заменят зрителю того, к чему он сам приходит на спектакле, что рождается у него в душе в результате постижения образно выраженной мысли. Голая тенденциозность так же, как красивое, но пустое зрелище не вызывают мысли, все до конца досказанное и разжеванное в спектакле ограничивает, опощает его содержание.

Финал «Оптимистической трагедии» в Театре им. Пушкина как бы полемически заострен против подобных режиссерских концовок в решении героических спектаклей. Ничего эффектного и зрелищного, ничего подчеркнуто тенденциозного нет в этом финале, и в то же время решение его ярко-театрально по образности и отчетливо по поэтически выраженной мысли. Театр отступает здесь от финальной ремарки автора, по которой пьеса кончается «мощными ритмами полка, ликующими шестиорудийными залпами, которые зовут в бой... Матросы стоят в подъеме своих нервов и сил — мужественные, — указывает Вишневский. — Солнце отражается в глазах. Сверкают золотые имена кораблей... Все живет: ...Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти».

Театр увидел финал по-иному.

Огромное, светлое, бескрайнее небо, предвещающее ясный и яркий день... Алексей и боцман поддерживают умирающего Комиссара, чуть поодаль, на открытой солнцу, поднимающейся вверх дороге, неподвижно и скорбно стоят матросы — первый сформированный революционный полк... В тишине, когда слышно, как люди словно сдерживают дыхание, прозвучали последние слова Комиссара: «Держите марку военного флота...». Бережно опустили ее на землю. Рядом с черной формой матросов светло выделяется простая белая кофточка... Сверху спускается алый шелковый стяг, ярче освещая небо. Скорбно и торжественно звучит музыка, напоминающая о боевом марше революционных матросов, победно прошедших свой путь — до конца... Долгое молчание... И вот медленно, с болью, один за другим, матросы снимают фуражки и опускаются на колени. Скоро уже весь полк в полном боевом строю, склонив головы, стоит на коленях, отдавая последний долг своему боевому комиссару. Идет занавес.

Каждый матрос, охваченный общей болью и общими думами, становится особенно близок зрителю. Мужественный трагизм этого прощания рождает восторг перед силой их духа и их воли... Комиссар словно передала каждому из них частицу своего горячего сердца, зажгла их верой в непобедимость народа, в бессмертие правды коммунистов.

Отказавшись от внешне патетического финала, завершающего спектакль, театр обрывает героическую историю матросского революционного полка на подлинно трагической ноте. И мы разделяем желание творческого коллектива заставить зрителя острее пережить то, о чем он рассказал ему своим спектаклем.

«Нет смерти для нас. Нет смерти для революции» — эта мысль пьесы особенно поэтично и смело выражена в скорбном, поистине благородном финале спектакля. Театр раскрыл перед нами глубокую человечность и красоту подвига героев пьесы. Именно в этом, а не в наглядном преодолении горя и не в иллюстрации готовности героев продолжать борьбу — оптимистический смысл трагедии, ее жизнеутверждающий пафос.

Образным языком искусства говорит со зрителем коллектив создателей этого спектакля. Форма его поистине является как бы внутренней структурой поэтической мысли, выражает его суть, а не его внешность.

Мысль о боевой преемственности прошлого и настоящего, о связи революционного подвига народа с героизмом социалистической современности образно выражена в решении пролога и эпилога спектакля. Точное повторение декоративного решения этих сцен подчеркивает их внутреннее единство. — Одинаково повернутый ракурс дороги, которая, уходя вверх, сливается с ясным небом, где повисло одинокое прозрачное облачко, слитные ряды матросов, заполняющие дорогу, и алый стяг, осеняющий их сверху... Только в прологе мы видели торжественный строй советских моряков в ослепительно белых, сверкающих на солнце кителях, а в эпилоге — уставших, в пропыленных бушлатах, скорбных, но не сломленных бойцов, героический путь которых призван, как этого и хотел Вс. Вишневский, — «звать, будить, напоминать».

Театр им. Пушкина, как мы уже говорили, снял с «Оптимистической трагедии» внешний романтический покров, снял ее прямую публицистичность. Театр обнажил ее суровую реалистическую природу, ее мужественную и строгую простоту. Это не значит, конечно, что спектакль утерял что-то в определенности и чистоте своего стиля. Напротив, стиль пьесы Вишневского уверенно выдержан во всем, начиная с величественно-монументального архитектурно-живописного образа спектакля и кончая его эмоциональной и ритмической природой. Суровая мужественность содержания точно отвечает лаконизму и сдержанности средств, которыми пользуется режиссер, скупое и строго отбирая нужные ему краски. И хотя щедрость фантазии режиссера и художника ярко проявила себя в этой работе, спектакль не оставляет впечатления избытка красок, он строго выдержан в единой гамме.

И даже несмотря на то, что отдельные сцены «Оптимистической трагедии» впечатляюще живописны, как, например, сцена бесчеловечного расстрела Вожаком пленных, в которой вызывающе-пестрый огромный ковер пьяной компании Вожака звучит разительным контрастом холодноватому суровому колориту всей картины с ее трагически-напряженным действием, — кажется, что весь спектакль черно-белый, как гравюра. А яркое, алое полотнище, спускающееся сверху в начале и в конце спектакля, воспринимается, как красный флаг, поднятый на революционном корабле в фильме «Броненосец Потемкин», такой неожиданный и так много говорящий в черно-белой ленте.

Спектакль, как этого и хотел в свое время автор пьесы, говорит о большом и важном. Каждый эпизод спектакля, каждая его образная деталь подчинены выражению этого «большого». И небо, которое живет в спектакле, — то грозное и холодное, затянутое тревожными облаками, то тихое и величавое, но всегда красноречивое и как бы участвующее в событиях; и Млечный путь, который раскинулся над лагерем, где за колючей проволокой враги держат пленных матросов и Комиссара — образ вечной славы их подвига; и огромная луна, бесстрастно освещающая немую свидетельницу многих веков, многих битв и жизней — каменную бабу на Кургане в Таврии, — все это дает поэтически-обобщенное выражение смысла трагедии, трагедии о подвиге народа.

В спектакле вообще ни одна сцена не изолирована пространственно, поэтому мы словно постоянно ощущаем за тем, что происходит на сцене и вокруг действующих в трагедии людей, жизнь и борьбу огромного необъятного мира. Это ощущение бесконечности, беспредельности придает событиям величественный, эпический характер.

О постановке Театра им. Пушкина можно сказать, что это — по-настоящему умная творческая работа, умная и своим искусством, вызывающим подлинное эстетическое наслаждение, и своими мыслями, которые мы словно читаем в образах спектакля.

Приблизить трагедию к мыслям и чувствам сегодняшнего зрителя, заставить его через прошлое глубже понять настоящее, проверить его этим героическим прошлым, заставить острее осознать свою ответственность перед будущим, — именно в этом, как нам представляется, была высокая сверхзадача постановки.

А это всегда редкая и дорогая радость — чувствовать, как обогащает тебя, зрителя, работа театра, как серьезно и взволнованно обращается театр своим творчеством к сердцу и к совести тех, кто пришел сегодня на представление трагедии.

З. Воинова

НА ФЕСТИВАЛЕ ДРАМЫ ХУАЦЗЮЙ В КИТАЕ в 1956 г.

В марте 1956 г. в Пекине состоялся фестиваль так называемой драмы хуацзюй. В дни фестиваля было показано 49 пьес, в том числе 18 одноактных. В Пекин с разных концов страны съехались работники 42 драматических трупп хуацзюй. Право участия в смотре получили только наиболее отличившиеся из коллективов.

Свыше двух тысяч актеров, режиссеров, работников сцены собрались в столице на большой и серьезный экзамен. По Пекину стайками ходили группы театральных работников из далеких, больших и малых городов и провинций. Не каждому пришлось побывать здесь раньше, да и те, кто приехал сюда не впервые, тоже многого не узнавали: на месте пыльных пустырей выросли новые каменные дома с цветными национальными крышами; там, где извивались кривые переулки, пролегла широкая асфальтированная дорога — китайская столица растет на глазах, изменяясь и хорошея с каждым днем. Фестиваль стал чудесным праздником для всех этих людей, так же как и праздником всего театрального искусства страны.

Четыре лучших, самых больших театра столицы украсились флагами и праздничными плакатами. Около касс этих театров каждый день выстраивались очереди, в которых оживленно обсуждались новые спектакли, отдельные сцены и исполнители.

В Пекин были приглашены многие крупные работники литературы и искусства Китая и ряд делегаций деятелей культуры зарубежных стран. Выпускался специальный бюллетень и проводились заседания, на которых шел широкий обмен мнениями и опытом, изучались успехи лучших драматических коллективов с целью использования их достижений.

Фестиваль китайских классических театров уже проходил в Китае в 1952 г. Фестиваль же пьес хуацзюй состоялся впервые и явился этапным событием в театральной жизни страны. Он подвел итоги всем достижениям последних лет и наметил пути дальнейшего развития.

Что же представляет собой драма хуацзюй и каково ее место в ряду многочисленных и разнообразных жанров современного театра Китая?

Дословно «хуацзюй» можно перевести как «разговорная драма». По своей форме этот жанр существенно отличается от всех видов старого нацио-

нального китайского классического театра, но вполне соответствует европейскому драматическому театру. Иными словами, театру хуацзюй доступна любая национальная тематика, а также и постановки произведений зарубежной драматургии. В противоположность классическому театру, в хуацзюй совершенно отсутствует музыкальная канва, а песни или танцы входят в постановки только как случайные вставные номера, а не как основа или неременная составная часть. Пьесы хуацзюй совершенно лишены акробатического элемента, без которого обычно не обходится классический театр; костюмы, гримы и декорации в них реалистические, без символики и условностей; по построению эти пьесы, как правило, строго разделены на акты и картины и т. д. Все эти особенности и различия предопределили своеобразную сложность пути драмы хуацзюй в Китае. В своем развитии она то приближалась к широкой народной аудитории, то отдалялась от нее, хотя всегда имела своей целью именно завоевание массового зрителя.

По сравнению с подавляющим большинством форм китайского театра, драма хуацзюй является еще совсем молодой формой, насчитывающей примерно 50 лет существования, и появилась она в значительной степени как результат иностранного, в частности европейского, влияния. Первые китайские опыты в этом направлении, представлявшие собой мало удачные подражания иностранным образцам, не встретили поддержки и не приобрели популярности. Относительно сроков и причин возникновения хуацзюй в настоящее время среди китайских критиков и исследователей театра имеются разногласия, сводящиеся к двум основным точкам зрения.

Одни считают, что родоначальником хуацзюй является так называемый «Театр цивилизации», который был организован примерно в 1911 г. обществом китайской буржуазной интеллигенции. Этот театр оказался тесно связанным со старым национальным китайским классическим театром, и хотя пользовался современными костюмами, отображал главным образом события древней истории Китая и зачастую включал традиционные песни и элементы классического театра. Таким образом, представители первой точки зрения полагают, что драма хуацзюй возникла не как чужеродное явление, перенесенное всецело с другой почвы, а как этап развития своего национального театра.

Другие считают, что китайская драма хуацзюй стала развиваться только после 1919 г. под влиянием зарубежной культуры, но в неразрывной связи с революционным подъемом и движением китайского народа за демократию и освобождение от иноземных захватчиков, начавшимся в 1919 г.

Определить истоки театра хуацзюй и в самом деле нелегко. Первая театральная группа, которая стала пропагандировать пьесы хуацзюй, была создана в Токио в 1906 г. под названием «Общество весенней ивы» китайскими студентами и испытывала влияние японского театра, возникшего в конце XIX в. Эта группа в основном ставила пьесы зарубежной драматургии — Ибсена, Дюма-сына и др. И хотя по возвращении на родину члены «Общества» стали давать спектакли в различных провинциях Китая, все же деятельность этой группы едва ли можно считать рождением нового жанра национального китайского театра.

Правда, некоторую положительную роль этот театр все же сыграл, так как его представители были в то время связаны с революционно-демократическим движением и стремились к пропаганде своих идей в широких массах. Но, во-первых, зрители не принимали новые спектакли из-за их совершенно непривычной формы, а во-вторых, вскоре после революции 1911 г. и установления реакционной диктатуры Юань Ши-кая, все труппы такого рода оказались в очень трудных условиях и превратились в чисто развлекательные заведения, совершенно не связанные с народом.

Но после революционного подъема «4 мая 1919 года»¹ театральное движение за драму хуацзюй приняло гораздо более широкий размах и стало служить пропаганде новых, прогрессивных и революционных идей.

Хотя вопрос о возникновении театра хуацзюй, таким образом, окончательно еще не решен, но, вероятнее всего, его следует связывать именно с теми сдвигами в социальной и политической жизни Китая, которые начались с середины XIX века и приобрели решающее значение со времени «Движения 4 мая 1919 года».

Передовая европейская драматургия, за утверждение которой на китайской сцене боролись революционные деятели, была насыщена современной тематикой, ставила острые социальные проблемы; она противопоставлялась старому китайскому классическому театру. Поэтому первые шаги театра хуацзюй были неразрывно связаны с отрицанием старого национального театра, что имело и свои положительные и свои отрицательные стороны. Вполне справедливо осуждались реакционные сюжеты отдельных старых драм, пропитанные феодальной идеологией, штампы в игре, мешающие дальнейшему развитию сценического искусства, низкий культурный уровень большинства исполнителей и т. д. Но в то же время театральные деятели, пропагандировавшие новую драму, совершенно упускали из виду народные черты классического театра, его глубоко национальный характер, реализм, высокую художественную форму и т. д. Именно здоровая народная основа китайского классического театра и требовала его реформы, т. е. некоторых изменений, а вовсе не полного отрицания, за которое ратовали деятели хуацзюй этого периода. Такая реформа традиционного театра, насчитывающего около двухсот различных видов, и началась в 40-х годах XX в. Из сюжетов старых пьес стали исключаться те элементы, в которых отразились черты феодальной идеологии прошлого. Совершенствовались методы и качество постановки пьес, повышался уровень актерского исполнения².

Борьбой за китайский театр хуацзюй с самого его зарождения и особенно после 1919 г. руководила передовая китайская интеллигенция во главе с такими крупными деятелями, как Тянь Хань, Оуян Юй-тянь, Хун Шэнь и др. В городах был организован ряд литературных и театральных обществ, участники которых, наряду с созданием собственных произведений, много занимались переводами иностранной литературы. Активное участие в этом принимали великий китайский писатель Лу Синь, крупный революционный деятель Цюй Цю-бо и другие выдающиеся представители творческой мысли страны. Позже в Шанхае стали ставиться пьесы Гоголя, Островского, Чехова, Горького, Ибсена и др., причем некоторые из них («Ревни-

¹ «Движение 4-го мая 1919 г.» возникло под непосредственным влиянием Октябрьской революции и носило антиимпериалистический и антифеодальный характер. Началось оно с выступлений интеллигенции, а затем охватило пролетариат и все городские слои и сыграло значительную роль в деле создания коммунистической партии Китая в 1921 г.

² Реформа китайского классического театра — очень специфическое и чисто национальное явление. Переделка пьес стала возможной прежде всего потому, что подавляющее большинство драматических произведений безымянно и имеет множество вариантов, из которых всегда можно отобрать лучший. До революции содержатели трупп и антрепренеры часто сами включали в пьесы дополнительные тексты с целью угождения каким-либо правительственным чиновникам или помещикам, от которых зависело благополучие театра. С очищением драматургии от всех этих наносных моментов неразрывно связаны перспективы дальнейшего развития классического театра. Реформа включает также и вопросы постановки и актерской игры, так как впервые в труппы классического театра вводятся режиссеры (чья роль раньше принадлежала первому актеру или хозяину труппы), а также предъявляется целый комплекс новых требований к актерам-исполнителям.



«Гроза» Цао Юя. Сцена из II действия.
Спектакль Пекинского Народного Художественного театра

зор») настолько точно соответствовали китайской действительности, что их ставили как пьесы из местной жизни, сохраняя полностью сюжет и диалоги и изменяя только имена и обстановку действия. Многие произведения русской и советской классики сыграли весьма положительную роль в завоевании более широкого зрителя для пьес хуацзюй. Известное значение в развитии драматургии театра хуацзюй имела пропаганда драматургии Ибсена и Чехова, которая встречала восторженный прием со стороны передовой интеллигенции. Прогрессивно настроенные слои видели в этих пьесах отзвуки своих мыслей и настроений, связанных с недовольством существующим порядком.

После общего революционного подъема — «Движения 4-го мая» — стали появляться свои, китайские, драмы хуацзюй. В этот период началась деятельность таких крупных китайских драматургов, как Тянь Хань, Го Мо-жо, Хун Шэнь, Ся Янь, а позже Цао Юй, Лао Шэ и др. Начало 30-х годов — время расцвета драмы хуацзюй. В этот период была создана так называемая «Лига левых драматургов», являвшаяся секцией «Лиги левых писателей», возглавляемой Лу Синем. Эта Лига, организованная по инициативе компартии Китая, создавала единый фронт всех прогрессивных революционных и мелкобуржуазных писателей, деятельность которых направлялась на служение широким массам рабочих и крестьян.

Но, несмотря на длительную и упорную борьбу передовых китайских работников литературы и искусства за театр хуацзюй, вплоть до антияпонской войны 1937—1945 гг. он продолжал оставаться театром преимущественно для интеллигенции и студенчества. Крестьяне, т. е. огромное

большинство населения, не понимали и не признавали его. Это объяснялось многовековой привычкой к традиционным формам национального театра, своеобразием восприятия китайского зрителя, а также тем, что даже большая часть передовой революционной интеллигенции по существу не знала жизни рабочих и крестьян и не могла отобразить ее правдиво в своих произведениях. Поэтому те проблемы, которые поднимались тогда в пьесах хуацзюй — взаимоотношения отцов и детей, распад и разложение буржуазной семьи, что отражало сомнения и колебания прогрессивно настроенных представителей буржуазного общества. Эти проблемы имели определенное значение для революционизирования мелкобуржуазной интеллигенции, но не были близки уму и сердцу простого народа.

Исключение составляли только те группы, которые возникали с начала 30-х годов в советских районах Китая, как, например, «Рабоче-крестьянская труппа». Драматические коллективы, выступавшие по деревням и находившиеся в составе Красной армии, ставили пьесы пропагандистского характера. Эти произведения были часто плодом коллективного творчества, писались на народном разговорном языке и были легко доступны всем слоям населения. В дальнейшем это направление театра хуацзюй стало развиваться еще более интенсивно.

Во время антияпонской войны вместе с огромным духовным подъемом и идейным ростом народа произошло быстрое распространение драмы хуацзюй, проникшей в деревни, на фабрики и в воинские части. Агитационные армейские театральные коллективы, агитпропгруппы, ставившие небольшие злободневные и политически-острые пьесы и сценки, открыли путь театру хуацзюй к сердцу народа. Стала приносить плоды та огромная работа, которую под руководством партии и особенно после доклада Мао Цзе-дуна в 1942 г. проделали писатели, драматурги, актеры по изучению жизни рабочих, крестьян и солдат. Драмой хуацзюй заинтересовались самые различные слои населения, ее близость к реальной действительности привлекала к ней большие симпатии и интерес, и, наконец, она стала общепризнанной и полноправной частью театрального искусства страны.

Хотя в настоящее время театр хуацзюй еще не может сравниться по популярности с традиционным китайским театром, но он уже насчитывает 36 государственных трупп и 103 самодеятельных драматических коллектива в различных городах Китая и приобретает все более широкую известность в стране.

Состоявшийся в марте 1956 г. фестиваль в полной мере доказал ее жизнеспособность и высокий уровень развития. Теперь стало очевидным, что хуацзюй перестал быть театром узкого круга интеллигенции и становится театром массового зрителя.

Среди пьес, исполнявшихся на фестивале, были разные по своим достоинствам произведения, однако большинство спектаклей фестиваля заслуживает самой высокой оценки. Одной из таких постановок явилась драма известного китайского драматурга Цао Юя «Гроза» в исполнении коллектива Пекинского Народного Художественного театра. Она относится к числу наиболее ранних произведений драматурга и появилась в печати в 1934 г. Это — мастерски написанная трагедия, в которой показан распад буржуазной семьи в старом Китае. Сюжет ее отличается сложным сочетанием неожиданных событий, трагических узнаваний и переживаний героев.

В семье богатого шахтовладельца Чжоу, властного, жестокого и эгоистичного человека, в числе слуг находятся некий Лу и его прелестная дочь Сы-фын. В эту девушку влюблены оба сына хозяина дома, младший, совсем еще мальчик, наивный и благородный, сын теперешней хозяйки дома,



«Гроза» Цао Юя. Сцена из III действия.
Спектакль Пекинского Народного Художественного театра

второй жены Чжоу, и старший Пин — нервный юноша, мечтающий вырваться на свободу из угнетающей его обстановки отцовского дома. Сы-фын отвечает ему таким же горячим чувством. Но мачеха Пина неотступно следит за молодыми людьми — она сама любит преступной любовью сына своей предшественницы, которая считается умершей. Пин не помнит своей матери, а с мачехой связан грехом, на который она толкнула его; он держится с мачехой холодно и отчужденно, чем постоянно ранит ее. И вот сюда случайно приходит приехавшая издалека мать Сы-фын. Попав в этот дом, она вдруг начинает узнавать знакомые ей предметы, а когда выходит сам Чжоу, выясняется, что это и есть его первая жена, которую он покинул тридцать лет тому назад со вторым сыном на руках, оставив себе первенца. Она тогда бросилась в реку вместе с ребенком, но была спасена, а Чжоу, не зная этого, думал, что она погибла. Теперь

оказывается, что Пин, ее первый сын — брат Сы-фын, а второй сын — Лу Да-хай служит чернорабочим на шахте своего отца и возглавляет объявленную забастовку. Чжоу требует от своей бывшей жены, чтобы она никогда не появлялась у него на глазах, и она соглашается уйти, но просит дать ей возможность увидеть хотя один раз своего первого сына. Эта встреча оказывается очень тяжелой. Пин дает пощечину Лу Да-хаю, не зная, что это его родной брат, как человеку, выступающему против его отца. Чжоу велит прогнать Сы-фын и ее отца Лу. Начинается гроза. В эту грозную ночь мать Сы-фын вырывает у дочери клятву никогда не встречаться с сыновьями Чжоу, но вскоре после этого Пин хитростью пробирается к девушке, и она не находит в себе сил прогнать его. Их видит мачеха Пина и родные Сы-фын. Молодые люди убегают, за ними устремляется Лу Да-хай с револьвером и их мать, чтобы помешать братоубийству. Появившиеся в доме Чжоу, Пин и Сы-фын уговаривают мать девушки согласиться на их отъезд и брак. Мать в ужасе и смятении, она не в силах открыть правду и запрещает им этот союз. Тогда Сы-фын сознается, что она беременна. Мать благословляет брак сына и дочери. Но мачеха — вторая жена Чжоу, видя, что рушится ее последняя надежда на любовь Пина, вызывает самого Чжоу. Разгневанный хозяин объявляет всем, что Пин и Сы-фын — брат и сестра, а их мать — его первая жена. Сы-фын, и за ней и младший, т. е. третий, сын Чжоу от второй жены, выбегают из дома, несмотря на грозу, наступают на оборванный электрический провод и погибают, а Пин кончает жизнь самоубийством. Лу Да-хай отрекается от своего новоявленного отца.

Сложная драма семейных отношений сплетается с социальными мотивами — показом забастовки рабочих, возглавленной Лу Да-хаем.

Пьеса «Гроза» несомненно значительное художественное произведение. Ее события развиваются в непрерывном нарастании драматизма, и сложный узел взаимоотношений героев получает свое разрешение только в самом конце пьесы. Цао Юй — мастер диалога, всегда напряженного, часто тонкого и остроумного. Драматургический материал позволил актерам и режиссуре театра создать сильный и увлекательный спектакль. Недаром переполненный зрительный зал с напряженным вниманием следит за развитием действия.

Действующих лиц в пьесе восемь. Каждое из них наделено вполне жизненными чертами, что открывает актерам простор для творческого воссоздания образов. Автор полностью избежал схематизма в обрисовке характеров: герои «Грозы» — живые люди, со всеми свойственными им достоинствами и недостатками. Даже старый Чжоу, черствый и себялюбивый человек, в исполнении артиста Чжэн Жун вовсе не изображен одномерно — ходячим олицетворением человеческого эгоизма. У него иногда тоже пробуждаются добрые чувства. Это сказывается и при встрече с первой женой и в сцене с Пинем. Но все-таки основное в его характере — жестокость, и артист очень выразительно передает ее. Высокий, тщательно одетый, чисто выбритый, с холодным бесстрастным лицом, он монотонно раздает свои приказания, не замечая ни переживаний, ни слез, ни просьб окружающих. Но когда на него обрушиваются удары судьбы и он теряет двух сыновей, а третий — Лу Да-хай — с презрением отворачивается от него, на суровом, надменном лице актера вдруг отражается настоящее страдание, и он растерянно оглядывается на своих двух жен, словно прося у них помощи и защиты.

У второй жены Чжоу (артистка Люй Энь) лицо чаще всего неподвижно, а живут одни большие печальные глаза. У нее медленная, плавная походка и бессильно опущенные руки. Сначала она кажется слабой и пассивной, но

постепенно становится ясным, что у нее просто замкнутый характер, и за ее настороженностью скрывается способность к решительным действиям. Ей очень несладко в доме старого деспота-мужа. Все жизненные силы этой женщины ушли в ее любовь к молодому пасынку. Этой любви подчинено даже материнское чувство. В последнем акте есть сцена, где мать Сы-фын, потрясенная известием о беременности дочери, соглашается на ее брак с родным братом Пинем. Для жены Чжоу это означает полный крах. Заслоняя дверь перед молодыми людьми, она выводит своего сына, влюбленного в Сы-фын. Она рассчитывает на то, что любовь молодого человека заставит его вмешаться в происходящие события и помешать этому браку. Она не щадит его чувств, и ее не останавливает то, что открытие тайны отношений Сы-фын и Пина может оказаться для него ударом. Но юноша проявляет подлинное благородство духа: он отступает перед взаимным чувством брата и любимой девушки. Он понимает всю власть любви и бессмысленность попыток помешать ей и осуждает мечущуюся в бессильной злобе мать.

Самым сложным является образ старшего сына Чжоу — Пина. Он, по-видимому, воплотил в себе некоторые черты китайской интеллигенции 30-х годов, мятущейся в туманных мечтах о совершенно абстрактной свободе и счастье. Он искренен и порывист, его тяготит сытое благополучие в семье, однако он пассивен, не знает, куда и к чему рвется его душа, идеалы его смутны и неясны. Он полон непреодолимого страха перед отцом и в его присутствии превращается в послушную марионетку, хотя до этого готов был противостоять ему. Из-за постоянных сомнений и борьбы с самим собой в его отношениях к любимой девушке нет ровности: он то порывисто нежен, то отчужденно замкнут, и только искренняя и преданная Сы-фын может до конца понять все и следовать за ним.

Актриса Ху Цзунь-вань создает очень цельный и чистый образ. Сы-фын полюбила впервые и на всю жизнь. Если нужно, она готова бороться за счастье, потому что верит, что добьется его. И только когда открывается ужасная правда о кровосмесительной связи брата и сестры, она не выдерживает: из ее груди вырывается жуткий хохот, от которого напряженно замирает весь зрительный зал и который внезапно обрывается в саду, где она погибает.

Наименее убедительным в пьесе получился образ рабочего Лу Да-хая. Только в одной из сцен он, как представитель рабочих, приходит к хозяину шахты от имени забастовщиков. В злобных выкриках Лу Да-хая верно изображается глухая ненависть рабочих к угнетателям-капиталистам; но Лу Да-хай совсем не похож на предводителя забастовщиков, его ненависть слепа и беспомощна. В дальнейшем он выступает не столько как вожак рабочих, сколько как брат Сы-фын, который ненавидит всю семью господ, его хозяев, считает, что господский сын обманывает его сестру и хочет спасти ее. Только этим и ограничивается роль единственного представителя рабочего класса в этой пьесе.

Театр постарался дополнить этот образ, показать его связь с рабочей массой, для чего даже ввел толпу рабочих в конце пьесы, но все это не изменило положения, и центральным в пьесе остался семейный конфликт. Однако события, разыгрывающиеся в доме Чжоу, глубоко драматичны, они отражают распад буржуазной семьи.

Декорации спектакля очень несложны, так как все действие происходит в одной из богато обставленных комнат дома Чжоу с резными китайскими решетками на окнах, с тяжелыми ткаными гардинами и яркими вышивками и картинами на стенах, а также в маленькой низкой комнатке, где живет с родителями и братом Сы-фын. В обоих случаях художник постарался

подробно изобразить интерьеры двух домов, противопоставив пышность барской гостиной убогому дому слуги.

Творчество Цао Юя в настоящее время вступило в период нового расцвета. Им написан уже ряд широко известных в Китае пьес, а последняя из них — «Светлый день» также демонстрировалась на мартовском фестивале. Эта пьеса написана в 1954 г. и посвящена проблеме идеологической борьбы и перевоспитания китайской интеллигенции.

Из других крупных драматургов, чьи произведения с успехом шли на фестивале, надо назвать Лао Шэ. Значительный интерес представляют две его пьесы, поставленные в Пекинском Художественном и Молодежном Художественном театрах.

Лао Шэ — один из старейших китайских писателей, который создавал произведения самых разнообразных жанров. Им написано много романов, рассказов, повестей, пьес и музыкальных драм. Очень плодотворно развивается его драматургическая деятельность в последние годы. После 1949 г. он написал ряд пьес, в том числе уже изданную сейчас в Москве «Лунсьюгоу» (1951), «Фан Чжэн-Чжу» (1950), «Будьте настороже» (1955) и др. Первая из них посвящена жизни городской бедноты до и после Освобождения. В пьесе изображен один из печально знаменитых ранее районов Пекина, где проходила открытая сточная канава с нечистотами. В период дождей она превращалась в непролазную зловонную жижу и даже в сухие и ясные дни не просыхала, отравляя воздух тяжелыми испарениями. Люди вынуждены были всю свою и без того короткую от лишений и голода жизнь прожить в этой атмосфере. Попытки многих бедняков найти работу, вырваться из нищеты и перебраться в другой район города, кончались, как правило, неудачей. Изможденные, серые лица людей, 35-летние женщины, уже морщинистые, седые и сторбленные, грязные, оборванные дети без смеха и игр — таким было население района Лунсьюгоу. И какой горькой иронией полна сцена появления правительственного чиновника, требующего уплаты налога за санитарное обслуживание... А помимо чиновников любой бандит и проходимец безнаказанно обирал ослабевших от постоянного голода и подавленных страхом людей.

Совсем недавно, когда мы проезжали по одной из широких асфальтированных улиц Пекина с чистыми домиками, украшенными яркими разноцветными плакатами и крупными иероглифами «счастье» на окнах и дверях, сопровождавшие нас товарищи сказали: «Это Лунсьюгоу». Перед нами была чистая улица, по тротуарам спешили прохожие, ехала вереница велосипедов и с веселым шумом носилась ватага черноглазых ребятни. Освобожденный народ неузнаваемо преобразил район Лунсьюгоу.

Вот об этом старом и новом Лунсьюгоу и написана пьеса Лао Шэ. На ее основе театр создал прекрасный реалистический спектакль. Простые бесхитростные слова персонажей, чутко и верно найденные автором, правдиво передаются актерами театра. В пьесе показано сравнительно недавнее прошлое, знакомое большинству из них. Поэтому такие искренние интонации у актеров, и так бурно реагирует зрительный зал на каждую реплику действующих лиц.

Вскоре после Освобождения в Китае развернулось так называемое движение за подавление контрреволюционных элементов, и в связи с ним был поставлен вопрос о бдительности и необходимости разоблачать всех предателей, пробравшихся на высокие посты в государстве. Этой теме посвящена вторая пьеса Лао Шэ «Будьте настороже». В основу произведения положен реальный факт разоблачения одного крупного мошенника, который, искусно разыгрывая роль горячего патриота, дважды тяжело раненного во время Освободительной войны, спекулировал на добрых чувствах окружающих и



«Великий поход» Чэнь Ци-гуна. Сцена из V действия.
Спектакль Ансамбля при Главном Политуправлении
Народного Революционного Военного Совета

достиг солидного положения в стране. Артист Юй Цунь в главной роли. Ли Вань-чэна прекрасно передает все хитроумные методы этого проходимца, ловко дурачащего людей, прикидываясь то честным и добросовестным служащим, то непосредственным юношей, смущенным похвалой, то демонстрируя выносливость, с какой он якобы переносит боль от мнимых фронтовых ран. Замечательно, что Ли Вань-чэн вовсе не разоблачает себя с первого появления перед зрителем, и только в последнем действии обнаруживается его подлинное лицо. И сам Ли, и доверчивые начальники, с восторгом внимавшие его вранью, — все получают по заслугам.

В спектакле не только последовательно раскрываются ловкая и искусная игра Ли Вань-чэна, но и интересно изображаются характеры людей, допустивших его возвышение. Таковы — непосредственный и доверчивый студент Цзин, для которого мечты о подвигах и героизме воплощаются

в образе его старшего «друга» Ли; то, что Ли, несмотря на свои «великие заслуги перед страной и народом», так просто и дружески разговаривает с молодежью, еще выше поднимает его в глазах Цзинна. Мальчик жадно ловит каждое слово Ли и готов на все для своего кумира.

Старый начальник Пу и товарищ Лин из отдела кадров — оба доверчивые и простодушные, также с умилением выслушивают рассказы обманщика. Они убеждены, что обязаны только как можно лучше заботиться о Ли, который относится к числу «ценных кадров», и что всякая проверка только незаслуженно унизит и обидит его.

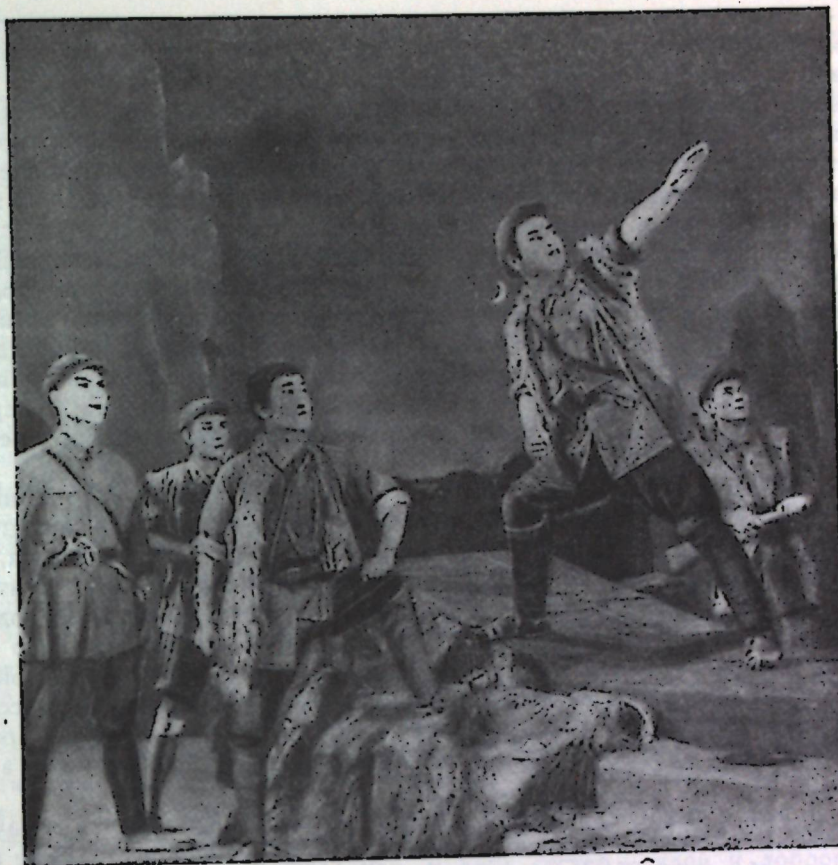
Наивная и глуповатая девушка Да слепо влюблена в Ли Вань-чэна и так уверена в его исключительности, что начинает невольно говорить его словами и даже повторять его жесты.

Все они, несмотря на свою искренность и честность, невольно способствуют процветанию этого человека и помогают ему обманом пробраться на высокий пост. И только одна родственница Ли Вань-чэна с самого начала недоверчиво относится к нему, так как ее муж тоже воевал в рядах Народной Армии и никогда не рассказывал о своих подвигах и героизме, но и она относит это только за счет недостатков характера Ли.

Пьеса Лао Шэ призывает к бдительности и строгости в оценках людей и их поступков. Она требует не пустой и бессмысленной подозрительности и недоверия, а серьезного подхода к своему делу от тех, кто стоит на страже государства.

В большинстве спектаклей, показанных на фестивале, нужно отметить высокое совершенство ансамбля исполнителей, в котором одинаково вдумчиво и верно играется каждая роль, от центральной до эпизодической и даже бессловесной. Эта особенность характерна именно для нового театра хуацзюй в отличие от многих классических театров, которые и по сей день остаются театрами одного или нескольких ведущих актеров. Часто в пьесах классического театра один или два главных действующих лица ведут основную сюжетную линию, а остальные являются только обрамлением или фоном. Что же касается воинов или слуг в таких пьесах, то они зачастую выглядят больше виртуозными акробатами, чем драматическими актерами. Этому отчасти способствует сама классическая драматургия, не дающая материала актерам, играющим второстепенных персонажей. Поэтому китайские зрители идут смотреть в первую очередь не ту или иную пьесу, а известного Тю Чэн-жуна или знаменитого Мэй Лань-фана.

«Народ» или «толпа» на сцене театра хуацзюй — это всегда живые люди, за каждым из них интересно следить, и каждый создает свою особую линию поведения, хотя и подчиненную общему замыслу, даже если его выход продолжается одну-две минуты. Искусственность, фальшь, то, что называется нангрышем, по природе чуждо китайскому актеру хуацзюй. Эта особенность очень ярко проявилась в спектаклях с большим количеством действующих лиц. На фестивале были показаны пьесы, где число персонажей доходило до 30. Такова пьеса драматурга Чэнь Ци-туна «Великий поход» или «Десять тысяч рек и тысяча гор» (1954) о невиданном в мировой истории походе китайской Красной армии на 25 тысяч ли через горы и пустыни по всей стране, с юга на север Китая. Это произведение представляет собой большую героическую эпопею, которая состоит из ряда бытовых и военных эпизодов. Шесть действий пьесы, написанной автором-очевидцем, рассказывают о жизни бойцов и командиров, полной трудностей и лишений и каждодневного незаметного героизма. Декорации в спектакле изображают то неприступные каменистые горы, то густые лесные заросли, заболоченные и почти непроходимые, и прекрасно передают труднейшие природные условия, в которых приходилось вести борьбу бойцам Народно-



«Великий поход» Чэнь Ци-туна. Сцена из V действия
Спектакль Ансамбля при Главном Политуправлении
Народного Революционного Военного Совета

Освободительной армии. Великий Северо-западный поход китайской Красной армии начался с октября 1934 г., а действие пьесы Чэнь Ци-туна относится к февралю — сентябрю 1935 г. Каждая из семи картин пьесы посвящена одному из эпизодов похода, причем участниками этих эпизодов являются бойцы и командиры первой роты Первого батальона Красной армии. Таким образом, герои, вымышленные драматургом, имеют очень точное место среди многих тысяч участников похода и обладают собирательными чертами тех коммунистов, которые впоследствии принесли освобождение всему китайскому народу в 1949 г.

Уже с первой картины спектакля совершенно забываешь о том, что перед нами сцена и актеры: это сама жизнь, подлинная история страны, подлинные чувства ее героев, переживших эти события, подлинная обстановка действия.

Угловая комната, когда-то нарядно отделанного дома с колоннами перед входом и затейливым орнаментом окон. Теперь на всем лежат отпечаток заброшенности; всюду видны раны, нанесенные войной, — обрывки бумаги, тряпки, облезлые стены, паутина на остатках узорной рамы. А по пыльным доскам пола ступают грязные босые ноги с подвязанными подошвами. Страшная бедность крестьян, их рваная одежда, еле прикрывающая

тело — все это не просто бутафория, не чужое, одетое на время спектакля, а истинное, достоверное, свое, не так давно — всего лет десять назад — ношенное и знакомое до последней дыры и заплаты.

Пьеса «Великий поход» очень трудна для сценического воплощения. Большое количество действующих лиц, обширные размеры пьесы, известная статичность, связанная с обилием длинных диалогов, наполненных сложным политическим текстом, — все это, казалось, должно было бы предопределить тягучесть и замедленность действия спектакля. В то же время композиционное построение пьесы, состоящей как бы из ряда случайных, на первый взгляд, эпизодов, рисующих бесконечные маневры, переходы и столкновения, т. е. военные будни героической китайской Красной армии, — создавало значительные трудности и для актеров в воплощении индивидуальных характеров. Однако спектакль, подготовленный труппой Главного Политуправления Народного Революционного Военного Совета, с первых же сцен доказал, что все эти задачи с честью разрешены актерами и режиссурой.

Прежде всего постановка «Великого похода» отличается напряженным, слегка убыстренным ритмом, что позволяет передать на сцене правдивую атмосферу военной обстановки, постоянное ощущение близости врага, тем более необходимое, что сами враги только раз появляются перед зрителем. Все роли в пьесе, и большие, и маленькие, и центральные, и эпизодические, полны жизненной достоверности и правды. И так же правдиво они сыграны на сцене труппой Политуправления Народно-Освободительной армии. В памяти остаются не два-три героя на фоне серой людской массы, а многие знакомые, живые лица, которых не спутаешь и не забудешь. Примером может послужить хотя бы исполнение роли комиссара Ли Ю-го артистом Лань Ма.

Скромный, с тихим спокойным голосом, комиссар Ли кажется поначалу совсем незаметным. Но постепенно этот человек начинает все больше привлекать к себе внимание и притягивает большим внутренним обаянием и душевным теплом, и тогда становится ясной основная черта комиссара — умение говорить с людьми, умение найти путь к сердцу каждого человека. Старая крестьянка из местечка, где месяц назад уже проходила Красная армия, ведет к Ли своего сына с просьбой принять его в отряд: именно комиссару она верит вполне; командир Ло, преданный делу революции, но плохо понимающий политику партии, после бесед с комиссаром начинает лучше разбираться в обстановке; дед-лодочник, который держится за свою лодку как за последнее и единственное свое сокровище, добровольно уступает ее бойцам, когда на помощь многим неудачливым просителям приходит комиссар Ли. Простыми бесхитростными словами, шуткой, насмешкой он умеет незаметно помочь, поддержать в трудную минуту, поднять дух измученных невзгодами или даже отчаявшихся людей. Но зато собственные интересы стоят у него на самом последнем месте, и он отдает жизнь ради великой цели — победы революции в Китае.

Величие и подлинность исторического события, которое легло в основу пьесы «Великий поход», создавало дополнительные трудности перед участниками спектакля, повышая их ответственность перед зрителями, и поэтому может быть решающую роль в значительном успехе постановки сыграло участие многих актеров в боях и походах китайской Красной армии.

В сценах боя напряжение, нервность и опасность обстановки ни на минуту не ослабевает, и каждый участник находит неповторимые краски при создании образа своего героя. Каждый участник неотделим от своего образа, и кажется, что он и в жизни именно таков — храбрый или нерешительный, спокойный или порывистый, как будто каждый играет на сцене не роль,

написанную автором пьесы, а самого себя. Поэтому так захватывают скупые слезы командира Чжао, потрясенного оказанным ему доверием, мучительный стои Ло, скрывающего от окружающих свои сомнения в правильности собственных действий, и так восхищает жизнь комиссара Ли Ю-го, прожитая на сцене артистом Лань Ма. Поэтому и некоторые недостатки пьесы и режиссерской работы полностью перекрываются игрой актеров.

На фестивале было показано много пьес на самые разнообразные темы: о рабочих («На берегу Янцзы», «Весна под землей»), крестьянах («Нельзя идти по тому пути», «Накануне», «В плену пережитков»), солдатах («Они выросли в боях»³, «Янь Гэнь-сы»), о жизни различных национальностей Китая («В степи Камбур», «Мы — часовые»), студентов и интеллигенции («Светлый день»). Для этих пьес характерно все большее проникновение во все области жизни, все больший охват событий, современных и исторических, что способствовало успеху спектаклей: театры хуацзюй во время фестиваля были полны, зрители с энтузиазмом шли на все постановки. Но помимо расширения круга тем, фестиваль показал, что значительно расширился и круг жанров драмы хуацзюй: на нем были представлены и комедии («Счастье»), и трагедии («Гроза»), и большие исторические эпопеи («Великий поход»), и детские пьесы-сказки («Дружба»). Особенно выделилась чудесная, полная поэзии и волшебства история Ма Лань-хуа.

В Китае вплоть до лета 1956 г. не было специальных детских театров. Дети вместе со взрослыми ходили в классические театры на обычные «детские» пьесы. Но пьесы для детей все же создавались и ставились во многих театрах, особенно в Молодежном Художественном театре, где к фестивалю была поставлена и новая пьеса «Ма Лань-хуа».

Эта сказочная история юноши-волшебника Ма Лань-хуа, владевшего замечательным цветком «Малань», и двух сестер — злой и доброй — наполнена праздничностью и светом радости. Пьеса отдаленно напоминает сказку о Золушке, но характеризуется национальным своеобразием и близостью к народным китайским сказкам. В ней вместе с людьми действуют лесные звери, птицы, цветы и даже старая сосна в образе древнего гнома в остроконечной шапке, сидящего на ветвях толстого старого дерева. Его длинная до пят седая борода выглядит как мох на узловатом и морщинистом стволе сосны. Пьеса прославляет стремление к добру, трудолюбие и заботу об окружающих, она воспитывает ненависть к злу, лени и зависти. «Ма Лань-хуа» — солнечный и веселый спектакль, поставленный с музыкой и пением в удивительно красочных декорациях.

В начале июля 1956 г. в Пекине произошло большое событие, радостное как для детворы, так и для взрослых: открылся первый в Китае детский театр. Отличительной особенностью его является состав артистов: самым старшим из них — пятнадцать лет. Таким образом, это в полном смысле слова — детский театр, который сформирован из участников самодеятельности и учеников театральных школ. При театре организованы специальные отделения — музыкальное, хореографическое, где опытные педагоги помогают юным артистам совершенствовать свое мастерство. Театр уже поставил пьесы для маленьких — «Белый заяц», «Черный волк» и ряд других.

На фестивале были показаны значительные, талантливые произведения, и таковых подавляющее большинство; были и менее удачные, появление которых, конечно, неизбежно в период такого бурного развития театра и драматургии, какой переживает Китай. К числу последних относится пьеса

³ Пьеса была переведена на русский язык и поставлена в ЦТСА.

группы молодых авторов — «Ранние цветы» (поставлена Шанхайским театром). Основные и очень серьезные ее недостатки — это схематизм и статичность. Действие разворачивается на текстильной фабрике, вокруг рационализаторского предложения молодого рабочего. Его проекты тормозят и не пропускают на протяжении первой половины пьесы, а потом постепенно все улаживается. Большинство действующих лиц — это штампованные фигуры, а не живые люди: положительный, но несдержанный юноша-изобретатель, передовая девушка-работница, инженер-бюрократ, задерживающий новый проект, и, наконец, главный положительный герой — директор и парторг в одном лице, который приезжает на отстающую фабрику, во все быстро вникает и выводит ее на первое место. Все старания театра и даже искренности игра актеров не могла преодолеть недостатков пьесы, и встречена она была холодно.

В театрах хуацзюй в настоящее время ставится много зарубежных, особенно русских, пьес. Из нескольких десятков таких пьес можно назвать «Ревизора», «Егора Булычова и других», «Дядю Ваню», «Любовь Яровую», инсценировку романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Нам, советским зрителям, на просмотре этих пьес приходилось только удивляться, как глубоко умеют проникать китайские актеры в психологию человека другой национальности и как прекрасно передают то общечеловеческое, что заложено в этих образах. Эти пьесы значительно расширяют кругозор китайских зрителей, способствуют более широкому дружескому и культурному обмену и взаимному ознакомлению между нашими странами.

Театр хуацзюй за два последних десятилетия превратился во вполне зрелый вид искусства, завоевавший признание в стране. Пьесы хуацзюй оказывают влияние и на местные классические театры, которые обращаются к их сюжетам как для одноактных пьес, так и для больших спектаклей. Примером может служить новая большая комедия хуацзюй драматурга Ай Мин-чжи «Счастье», очень остро и зло высмеившая китайских «стиляг», которая идет и в одном из местных классических театров. Но влияние театра хуацзюй на традиционные классические театры сказывается и более глубоко: в стремлении обращаться к темам из современной жизни, в большей психологической глубине при разработке характеров, в более четком логическом обосновании конфликта.

Фестиваль пьес хуацзюй в 1956 г. продемонстрировал значительные успехи новой китайской драматургии. Она проделала большой и сложный путь от самого последнего и незначительного места в ряду театральных форм до повсеместного признания и превращения в полноправное и передовое прогрессивное искусство. Вплоть до последнего времени в китайской театроведческой науке проскальзывала точка зрения, что китайский театр должен развиваться только по пути традиционной классической драмы, что хуацзюй никогда не станет популярным в народе. Мартовский фестиваль 1956 г. переубедил самых упрямых скептиков и доказал, что драматургия и театр хуацзюй завоевали себе прочное место в театральной жизни страны.

3. Бракко

ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Немецкая культура понесла огромную утрату: в августе 1956 г. умер выдающийся поэт, драматург, режиссер, теоретик Бертольт Брехт. Смерть настигла замечательного художника на высоком творческом подъеме, в то время, когда его влияние, слава созданного им театра «Берлинский ансамбль»¹ перешагнула далеко за границы Германии, когда театральная общественность многих стран со все возрастающим вниманием встречала каждую его постановку, неизменно находя в ней новое, своеобразное, неожиданное. Иногда спектакли Брехта были дискуссионными, но всегда волновали и будили творческую мысль.

Наследие Брехта на редкость многообразно: это — большой репертуар для немецкого театра и ряд постановок, поэзия и публицистика, статьи по вопросам эстетики и теория «эпического театра» — квинтэссенция художественного опыта Брехта.

Почти за сорок лет служения искусству Брехт успел сделать очень много, и, тем не менее, был убежден, что главное — впереди. Поэтому Брехт работал с огромным напряжением сил, остро чувствуя свою ответственность перед народом.

На протяжении многих десятилетий художественная деятельность Брехта неизменно становилась предметом ожесточенной полемики. Бесстрашного борца за победу идей марксизма «обстреливала» не только буржуазная критика: порою против Брехта выступали, объявляя его художником нереалистического направления, и деятели демократического искусства. Брехт неустанно разъяснял им их трагическую ошибку: ограничивая реализм слишком тесными, узкими рамками внешнего правдоподобия, сводя его к натурализму, к скучнейшему однообразию форм, они отрезали художникам пути плодотворных исканий². Особенным нападкам подвергалась его теория «эпического театра», сложившаяся в своих основных принципах к сороковым годам.

¹ Театр «Берлинский ансамбль» на Шиффбауэрдамм был основан Министерством народного образования ГДР в 1949 г. Возглавляет театр известная немецкая артистка Елена Вайгель.

² B. Brecht. Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. Versuche 31. Berlin, 1954, стр. 97—109.

Еще в середине 20-х годов Брехт пришел к заключению, что буржуазный театр на Западе вырождается, что необходим новый, прогрессивный, демократический театр. Так возникла у Брехта теория «эпического театра», который он противопоставил старому «аристотелевскому» театру.

Если основой старого театрального искусства был «катарсис», связанный с «переживанием» публикой событий пьесы, спектакля, то «эпический театр» стремится заставить зрителя думать, анализировать происходящее на сцене, делать выводы.

Усиление рационального начала в новом театре связано с тем, что Брехт хотел наиболее активно, с его точки зрения, действующими средствами воспитывать у публики новое, марксистское мировоззрение. Все компоненты театра подчинялись этой цели; для ее достижения был найден новый своеобразный метод — так называемый «эффект отчуждения». Он использовался в драматургии, актерском, режиссерском и декорационных искусствах. Так как задача нового направления состояла не в «магическом» воздействии на зрителя, при котором более всего возбуждаются его эмоции, а в первую очередь в активизации его мышления, «эпический театр» прилагал все усилия к тому, чтобы освободить зрителя от театральной иллюзии, возникающей в обычном театре. Актеры, работающие по методу «отчуждения», не должны, по мысли Брехта, до конца перевоплощаться в образ, им следует предельно точно определить свое отношение к исполняемым персонажам и показывать их со стороны так, чтобы зритель в зале отнесся к этим образам так же критически, как и актеры.

Было бы неверно отождествлять или даже сближать «эффект отчуждения» с теориями «отношения к образу», имевшими место в советском театре 20-х годов (ТРАМ, Вс. Мейерхольд, отчасти Евг. Вахтангов). Тем не менее в этих двух различных явлениях театрального искусства можно заметить известное сходство. Не случайно на него указывали С. Мокульский и Б. Росточкин в статье, посвященной «Кавказскому меловому кругу»³. Однако дело, вероятно, не в зависимости одной теории от другой, а в некотором сходстве условий развития театрального искусства (если иметь в виду последний период деятельности Б. Брехта в ГДР), возникающих в первые годы строительства социализма. Можно считать, что теория «эпического театра» подтверждает закономерность появления в определенный исторический период в театральном искусстве направления, стремящегося открыто, иногда в ущерб художественному качеству, играть социальное отношение к образу.

Естественно, что у Брехта, высоко одаренного художника-реалиста, в 50-е годы все это происходило на высшем этапе по сравнению с трамповским искусством и вело к иным, более высоким художественным результатам. Брехт никогда не говорил о своей близости к Мейерхольду и с громадным интересом относился к «системе» К. С. Станиславского, к практике Художественного театра, к тем спектаклям, где искусство Художественного театра, по его мнению, нашло свое наиболее полное и яркое выражение; например, Б. Брехт был страстным поклонником «Горячего сердца». В последние годы, как свидетельствуют ученики Б. Брехта, он непрерывно искал точки соприкосновения его теории с учением К. С. Станиславского, но в то же время четко отмечал и различия.

Главное свойство «эффекта отчуждения» состоит в том, что он помогает драматургу, актеру, режиссеру раскрыть хорошо знакомое явление с неожиданной стороны и, таким образом, по-новому, глубже осмыслить его.



Бертольт Брехт, 1951 г.

³ С. Мокульский, Б. Росточкин. Сегодняшнее и пройденное. — «Советская культура», 18 мая 1957 г.

В «Кратком описании новой техники актерского искусства, дающей эффект отчуждения», Брехт привел удачный пример, поясняющий содержание понятия «отчуждение»: чтобы «отчужденно» посмотреть на свою мать, нужно увидеть ее женою какого-то мужчины; при этом ее человеческие свойства предстанут в новом свете. «Отчуждение» (Verfremdung) противоположно «вчувствованию» (Einfühlung), «вживанию» актера в роль. Однако Брехт не отрицал значения «вчувствования» для актера «эпического театра», использующего этот метод, как необходимое звено репетиционного процесса, помогающее точнее, правдивее представить поступки действующего лица. Так это выглядит в теории; иначе получается в практике «Берлинского ансамбля», возникшего на принципах «эпического театра». По-другому и быть не может. Актеру, увлеченному ролью, так же трудно постоянно от нее «отчуждаться», как трудно абсолютно перевоплотиться в нее и сыграть на вдохновении от начала до конца. Последнюю сложность, ссылаясь на опыт Сальвини, не раз отмечал К. С. Станиславский, посвятивший жизнь теории искусства «переживания». Он постоянно видел противоречия, неизбежно возникающие между теорией и практикой, которая всегда несравненно сложнее, шире и глубже теории.

Согласно принципам Брехта, оформление спектакля в «эпическом театре» не должно воссоздавать быт, рождающий театральную иллюзию. Наоборот, открытой ламповой аппаратурой, сукнами, экранами и т. д. оно призвано нарушать ее.

Теория «эпического театра» возникла не только потому, что Брехт стремился к обновлению театра. Она есть метод, органически присущий таланту Брехта, и выражает особенности его художественного отражения мира. В своей основе «эффект отчуждения» имеет то же остро критическое, окрашенное иронией восприятие событий и людей, какое вообще характерно для Брехта-художника. В одних случаях эта ирония помогала ему избежать сентиментальности в изображении его любимых героев, в других — превращалась в смертельно разящую сатиру, если речь шла о социально враждебных автору персонажах. Интересами борьбы Брехт дорожил более всего, подчиняя им свои художественные устремления.

Зависимость теории Брехта от его художественной практики по-особому проявлялась в его творчестве: по мере того, как созрел, мужал его талант, теория все более «оживала» в его пьесах и спектаклях. Воображение рисовало Брехту такой театр, где бы его эстетические принципы могли выразиться до конца. «Берлинский ансамбль» был для Брехта прообразом, лабораторией театра будущего; на Шиффбауэрдамм он проверял, уточнял, обогащал свою теорию, но она не господствовала здесь безраздельно. Кроме Брехта, в «Берлинском ансамбле» работали другие режиссеры, творческие индивидуальности которых он глубоко уважал. В книге «Theaterarbeit», рассказывающей о работе «Берлинского ансамбля» над некоторыми спектаклями в 1948—52 гг., можно прочесть по этому поводу: «Вопрос, есть ли в «Берлинском ансамбле» твердо установленный метод исполнения, встретил у большинства артистов значительную неуверенность. Это объясняется тем, что ни Брехт, ни другие режиссеры «Берлинского ансамбля» во время репетиций не ссылаются на теоретические работы Брехта (замечания в «Опытах» или «Маленький органон для театра»). Правда, некоторые указания из этих работ принимаются во внимание в определенных пьесах, однако, по мнению Брехта, «современное состояние театра не позволяет полностью определить их значения»⁴.

⁴ Theaterarbeit. 6 Aufführungen der «Berliner Ensembles». Dresden, 1952, стр. 412. (Курсив наш — З. Б.).

Многие немецкие критики считали теорию «эпического театра» тормозом, мешавшим полному раскрытию творческих возможностей Брехта. Особенно вредным находили ее влияние на одну из последних его пьес — «Кавказский меловой круг», где Брехт больше, чем когда-либо, якобы стал «жертвой своей теории «эпического театра»⁵. С нашей же точки зрения, эта пьеса является наглядным проявлением единства теории и художественной практики писателя на новом этапе развития его таланта.

Всё в этой пьесе характерно для «эпического театра» и, прежде всего, использование старого знакомого сюжета китайской сказки о меловом круге, и близкого ей сюжета — притчи о суде Соломона над двумя матерями. Брехт по-новому рассказал старую легенду. Традиционный сюжет взят, чтобы помешать зрителю увлечься чисто фабульной стороной спектакля, новое решение связано с желанием по-иному представить старую проблему, решить ее с новых социальных позиций. Брехт полагал, что психология людей обусловлена их принадлежностью к той или иной группе общества, поэтому подавляющее большинство психологических конфликтов есть конфликты социальные. Конфликт между двумя женщинами, претендующими на одного ребенка, он изобразил как конфликт социальный.

Незаинтересованность во внешней новизне сюжета позволила Брехту дважды обращаться к теме мелового круга: в новелле «Аугсбургский меловой круг» (1941) и в пьесе «Кавказский меловой круг» (1947).

В «Аугсбургском меловом круге» он рассказал о том, как в годы Тридцатилетней войны молодая служанка воспитала ребенка, покинутого матерью, после того, как католические солдаты убили его отца — швейцарского протестанта. Через несколько лет связь с протестантом перестала грозить опасностью, и мать отобрала у бывшей служанки сына — наследника отцовского состояния. Жалоба бедной женщины, тосковавшей по ребенку, а не по наследству, разбиралась в Аугсбургском суде, где вершил дела странный судья, «всецел Швабин известный своей грубостью и ученостью». Князя прозвали его «латинским навозным мужиком», простой народ слагал о нем хвалебные песни. Спорящих женщин судья рассудил просто: велел нарисовать меловой круг и поставить в него мальчика. «Та из вас, кто сильнее любит, с большей силой потянет ребенка из круга и перетащит его на свою сторону», — сказал судья. Боясь причинить малышу боль, служанка отказалась от испытания, в то время, как мать резко рванула его из круга. «Возьмите ребенка у этой шельмы, — объявил судья. — С ее холодным сердцем она разорвет его на куски»⁶.

Анализируя сборник Брехта «Календарные рассказы» (куда был включен «Аугсбургский меловой круг»), Генрик Кейш отмечал, что ему свойственны важнейшие особенности метода «отчуждения»: «...осознанная и желанная для писателя сдержанность, соблюдение меры, ради которых он охотнее отдаст себя риску быть вовсе лишенным страстей, чем противоположной опасности — чрезмерного их разгула, способного парализовать контролирующий разум»⁷. В этой новелле Брехт отверг биологические признаки материнства и отдал предпочтение женщине, не родившей ребенка, но заботливо и с любовью воспитавшей его.

Тема материнства была особенно дорога Брехту, он возвращался к ней много раз. Горьковская мать, отмечал в своей траурной речи И. Бехер, продолжала жить во многих образах произведений Брехта. Великой матери

⁵ Jürgen Rühle. Größe und Grenze des epischen Theaters. — «Sonntag», 1954, N 42, стр. 5.

⁶ B. Brecht. Kalendargeschichten. Berlin, 1955, стр. 37—38.

⁷ Henryk Keisch. Alte und neue Anekdotenliteratur «Neue deutsche Literatur», 1955, N 2, стр. 144.

Германии и матерям мира Брехт воздвиг несравненный памятник»⁸. По мотивам М. Горького «Мать» он создал спектакль, уже несколько лет сохраняющийся в репертуаре «Берлинского ансамбля».

Одной из первых постановок Б. Брехта в «Берлинском ансамбле» была его пьеса «Матушка Кураж и ее дети», ставшая программным спектаклем театра. Тема матери, детей и войны раскрыта здесь драматургом в особом аспекте: война уничтожает не только людей, но разрушает в их душах самые стойкие человеческие чувства, убивает в женщине естественное стремление спасти детей от войны, заставляет ее рисковать ими ради выгоды на войне, ради нее же мириться с их гибелью.

XX век Брехт назвал «веком науки» и считал, что ему необходим новый театр, который прославил бы преимущества этого века над прошлым и предостерег бы человечество от огромных опасностей. Брехт воспевал мать, рождающую ребенка для счастья, мать как символ будущего, как залог прогресса. Самым грозным препятствием в XX веке на пути человечества к благополучию, по убеждению Брехта, стала война.

Поэтому в пьесе «Матушка Кураж» он столкнул в необычном конфликте эти две проблемы — материнство и войну. Его глубоко волновал психоз войны, захвативший, не только правящие круги империалистических государств, получающие от нее грандиозные прибыли, но и некоторую часть простых людей, наивно верящих, что и им удастся поживиться.

Брехт остро поставил этот вопрос. Получив жестокий урок (расстрел младшего сына Швейцкерса), Кураж не делает для себя выводов, а бесечно повторяет в следующей сцене: «Я бы не хотела, чтобы окончилась война, она кормит своих людей».

В статье «Несколько заблуждений по поводу игры «Берлинского ансамбля» Брехт писал, цитируя слова одного из участников дискуссий по спектаклю «Матушка Кураж»: «Я в конце сочувствовал ей потому, что она не умеет учиться»⁹. Человечеству, в первую очередь немцам, считал Брехт, уже давно пора научиться усваивать уроки истории.

Глубоко понимая условную природу театра и подчеркивая эту условность, Брехт стремился к предельному расширению воздействия театра на общественное сознание, к тому, чтобы театр становился все более мощным фактором новой, социалистической культурной политики. Он понимал, что путь нового театра лежит через широкие и смелые поиски, которые должны заставлять зрителей ждать от него все новых и новых приемов и даже открытий. В этом и заключалась притягательная сила «Берлинского ансамбля»; его признанное новаторство, интерес к нему со стороны мировой театральной общественности обязывали театр ко многому. Однако Брехт никогда не начинал поиск ради поиска, его всегда волновали новые идеи, новые по проблематике и по форме пьесы, настоятельно требовавшие новых средств сценической выразительности. «Метод игры нового реалистического театра», — писал он в «Заблуждениях», — есть ответ на те трудности, какие ставит перед театром новый материал и новые задачи. Так обстоит с новой драматургией, возьмем, к примеру, «Первую конную» Вишневого или мою «Жизнь Галилея». Старый метод построения спектакля здесь уже недостаточен»¹⁰.

И Брехт продолжал искать новую форму для своей новой необычной, оригинальной, покоряющей глубиной и смелостью мысли драматургии.

Новая форма, точно выражающая своеобразный дух пьесы «Матушка Кураж», была талантливо найдена в одноименном спектакле Брехта. Он добился того равновесия в восприятии зрителем условного и жизненно достоверного в театре, которое утверждал в своей теории. Активная, страстная, «взбунтовавшаяся» мысль художника, драматурга и режиссера, находила отклик не только в сознании зрителя (как того хотел Брехт), но и в его сердце (против чего он, в конечном счете, не протестовал).

Фургон матушки Кураж, впервые выехавший на сцену в 1949 г., начал новый этап пути Б. Брехта, связанный с «Берлинским ансамблем», самый зрелый, интересный и яркий, позволяющий судить о том лучшем и важном, что обрел Брехт почти за четыре десятилетия творческого труда и исканий.

В марте 1956 г., за несколько месяцев до смерти Б. Брехта, нам довелось увидеть в Берлине его последнюю постановку «Кавказский меловой круг». Сейчас, когда московская и ленинградская публика познакомилась с четырьмя постановками «Берлинского ансамбля»¹¹ и может судить об их особенностях и о принципах исполнения в этом театре, в анализе последней работы Брехта можно опираться на более широкий, знакомый читателю материал.

Постановки «Матушки Кураж» и «Кавказского мелового круга» разделяют шесть лет напряженной работы Брехта с «Берлинским ансамблем». Обращаясь к двум крайним точкам этого пути, нелегко утверждать, будто, создавая «Меловой круг», Брехт поднялся на новую высоту. Но ведь разве цель осмысления эволюции художника состоит лишь в том, чтобы установить: первое — лучше, второе — хуже, он шел от лучшего к худшему?

«Кавказский меловой круг» — принципиально новое и важное явление в творчестве Брехта, но его нельзя считать ни *credo*, ни завещанием художника. Это — еще один поиск. Он оживил легенду, далекую от современности и лишь в общечеловеческом и философском плане перекликающуюся с нею. Но при этом было бы ошибкой полагать, что обращение к материалу сказки, притчи для Брехта случайно.

«Кавказский меловой круг» стал одним из самых крупных и острых экспериментов выдающегося художника. Этот спектакль с удивительной ясностью показывает тот этап, на котором поиски Брехта неожиданно обрвались. Тем не менее значение спектакля не ограничивается только этим. Осмысливая его особенности, может быть, раздумывая над критикой «Кавказского мелового круга», Брехт написал теоретические работы, указывавшие на желание художника пересмотреть некоторые положения теории «эпического театра». А это, вероятно, очень скоро, как всегда бывало у Брехта, нашло бы отражение и в его художественной практике.

В пьесе и спектакле «Кавказский меловой круг» Брехт попробовал воплотить все главные теоретические принципы «эпического театра». Если в «Матушке Кураж», написанной еще до второй мировой войны, автор, предельно заостря тему, стремился уменьшить интерес зрителя к сюжету, проецируя перед каждой картиной на занавес ее содержание¹², то в «Меловом круге» он вовсе отказался от единого сюжета, составив его из трех самостоятельных кусков («Пролог», «Знатный ребенок», «История судьбы»). В отношении к сюжету Брехт пошел здесь еще дальше, вместо проециро-

⁸ J. Becher. Aus der Rede im «Berliner Ensemble», «Neues Deutschland», 19 Aug. 1956.

⁹ B. Brecht. Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensemble «Sinn und Form», 1957, NN 1—3, S. 246.

¹⁰ Там же.

¹¹ «Матушка Кураж и ее дети», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея» Б. Брехта и «Трубы и литавры» — обработка «Берлинским ансамблем» комедии Д. Фаркера «Офицер-вербовщик».

¹² Следует учесть, что нашему зрителю эти титры на русском языке помогали воспринимать спектакль, немцам они не нужны.

вания титров, поместил на авансцене певцов, выполняющих более сложную задачу, чем только пересказ событий следующей картины.

Рассуждая отвлеченно, можно сказать, что разорванность композиции не принадлежит к достоинствам художественного произведения; однако, в «Кавказском меловом круге» это — своеобразие, а не недостаток и, в общем, — лишь внешняя бессвязность сюжета: по существу все три части пронизаны единой глубоко гуманной мыслью Брехта: все прекрасное в мире существует для человека, но только для того человека, который способен преобразовать и украшать мир ради других людей. Идею «Кавказского мелового круга» Брехт выразил в своеобразном силлогизме, завершающем пьесу:

Дети — материнскому сердцу, чтоб росли и мужали,
Повозки — хорошим возницам, чтоб быстро катились,
А долина тому, кто ее оросит, чтоб плоды приносила.

Нельзя считать, что пьеса «Кавказский меловой круг» относится к произведениям, которые называют «Lesedrama», и что она проигрывает в постановке.

Однако, в сценическом воплощении «Берлинского ансамбля» моменты, наполненные высокой поэтичностью в пьесе, подчас пропадают или, по крайней мере, теряют значительную часть своего обаяния.

Это утверждение справедливее всего по отношению к поэтическим «ремаркам», которые исполняет певец. Когда их поет Эрнст Буш, они сначала производят эмоциональное впечатление, но не надолго. Вскоре из-за однообразного, лишенного нормальной мелодики звучания музыки в спектакле «Кавказский меловой круг» Пауля Дессау¹³ (написавшего тем не менее превосходную музыку к спектаклю «Матушка Кураж»), внимание к певцу постепенно ослабевает. В еще большей степени это повторяется в «Истории судьи», где роль певца ведет уже не Эрнст Буш.

Придавая спектаклю черты эпичности, эксперимент с певцами, глубоко и тонко продуманный, все же в отдельных кусках мешает воспринимать не только сюжет спектакля, но и важные мысли автора.

Так в финале «Истории судьи» Аздак спрашивает Груше, почему она не хочет отдать губернаторского ребенка матери; Груше медленно обводит взглядом всех присутствующих, в том числе, Нателлу Абашвили, ее адвокатов, латников, толпу. Певец в это время рассказывает о мыслях, какие проносятся в голове Груше:

Певец: Послушайте, что подумала злая, послушайте, чего не сказала.

(Певец)

Он бы в золоте купался,
Он не знал бы денег медных,
Он бы весело смеялся
И душил бы бедных.

¹³ Музыкальная сторона спектакля «Меловой круг» также полностью подчинена принципам «эпического театра». Музыка написана Паулем Дессау. «В нескольких номерах моей музыки к «Меловому кругу» — писал Дессау, — я обработал русские мотивы и ритмы. Это особая шутка — слить танцевальные мотивы грузинского и азербайджанского народов. Они появляются однажды как высокий, потом снова как средний и иногда как басовый голос и этим придают музыке, я надеюсь, прелесть многообразного, необычного и все же хорошо знакомого. Дессау избрал для спектакля особый инструмент — «гонг-шпиль». По внешнему виду этот инструмент напоминает пианино, снабжен клавишным механизмом с молоточками. Молоточки бьют не по струнам, а по восьми гонгам, расположенным внутри.

Ах, шагать по горным кручам.
С сердцем каменным — капут.
Быть жестоким и могучим —
Это слишком тяжкий труд.

Пусть же голода сын боняся
А голодного — нет.
Пусть же сын темноты боняся,
Плохо, коль страшен свет¹⁴.

Это — интересный прием, близкий дикторскому тексту в кино. В спектакле же строфы певца пропадают: зритель уже почти не слушает песен певца. Важнейшая черта образа Груше, ее глубокая, тонкая человеческая и социальная характеристика не доносится театром до зрителя. В данном случае «отчуждение» приносит спектаклю урон, нежелательный для Брехта.

Однако, самый сокрушительный удар в спектакле «зонги», поставленные Брехтом-режиссером, наносят Брехту-поэту. Если Брехту-поэту пришлось бы вступить в состязание с Брехтом-драматургом, могло статься, что лавровый венок увенчал бы первого из них. В пьесе «зонги» покоряют простотой, поэтичностью, эмоционально окрашенной мыслью. Но в спектакле эти жемчужины брехтовской поэзии исчезают, меркнут и вызывают возражения не только по соображениям композиционного (разрывают действие), но и чисто художественного порядка, так как они однообразны и скучны.

При всей новизне и необычности построения этой постановки основное внимание Брехта было направлено не на композицию спектакля.

В области теории театра у Брехта были свои пути и задачи; тем не менее, он никогда не ограничивался собственными теоретическими интересами, а обращался к наиболее актуальным, с его точки зрения, вопросам современной марксистской эстетики.

В работе над пьесой, а потом спектаклем «Кавказский меловой круг» нашли отражение раздумья Брехта о том, почему в новейшей литературе (и не только в новейшей) положительный герой менее ярок и привлекателен, чем отрицательный. Позже в цитированной выше статье «Заблуждения по поводу игры «Берлинского ансамбля» он утверждал, что актер должен «критически противостоять» своему герою. «Этим, — продолжал Брехт, — решается одна из больших проблем, занимающая многих. Почему отрицательные главные персонажи намного интереснее позитивных героев? Их изображают критически»¹⁵.

В пьесе и спектакле «Кавказский меловой круг» его занимала именно эта проблема. Подход к ней и ее разрешение обусловили целый ряд особенностей постановки, в том числе и композицию. Стан положительных героев здесь немногочислен, но на них направлено все внимание автора.

Это, прежде всего, Груше Вахнадзе, центральная фигура «Знатного ребенка». В который раз Брехт обращается к теме матери и находит для нее совершенно особое неожиданное освещение. Груше и матушка Кураж — женщины, попавшие в обстановку войны. Одна из них, матушка Кураж, сознательно, ища выгоды, привезла на войну свой фургон с тремя детьми. Другая — Груше, одинокая и бездомная, вытаскивала из схватки чужого ребенка, нуждавшегося в помощи, и унесла его высоко в горы, подальше от опасности. Груше не раздумывала и не рассчитывала, подобно матушке Кураж; она действовала по зову сердца, по велению могучего инстинкта материнства, подавленного у Кураж жаждой наживы. Вращающийся круг

¹⁴ Цит. здесь и далее по изд.: Б. Брехт. Кавказский меловой круг. Перевод С. Апта. М., 1957.

¹⁵ См. указ. статью Б. Брехта.

сцены; по нему бредет с фургоном черная от горя, одинокая Кураж, потерявшая детей, цель и смысл жизни.

Та же сцена, тот же возвращающийся круг, и по нему бредет усталая, но светлая Груше, неся за плечами чужого ребенка, спасенного от гибели. Как выразительно далекое путешествие Груше с ребенком с горы! Кажется, будто тяжелому пути ее не будет конца. К тому же он полон опасностей. Они таятся в каждой избе; у порога хижины разыгралась драма. Снова девушка бредет в горы; а навстречу ей — новая изба и новая драма... Маленькие эпизоды Брехт сумел превратить в законченные сценические миниатюры. Сцены Груше делает особенно трогательными исполнение Ангелики Хурвиц с ее предельной искренностью и простотой, покоряющей зрителя теплотой и сердечностью.

Высоко поднимая женский подвиг Груше, Брехт, однако, не отказался от критического отношения к героине. Он ничем не приукрасил губернаторскую кухарку, ни внешне, ни внутренне. Так ее играет Ангелика Хурвиц. Красота Груше — в ее духовном и физическом здоровье, в простоте и чистоте ее мыслей. Никакой рафинированности, утонченности.

Ни грузинские имена, ни одежды не помешали Брехту показать в образах Груше, ее жениха Симона Хахавы немецких крестьян XVII—XVIII столетий с неповторимым своеобразием их духовного облика; он возникал из того, что и как они говорили друг другу, как держались; что-то доброе, строгое и человеческое — лучшее, что истари было характерно для немецких крестьян, — угадывалось в Груше и Симоне. Брехт с удивительной ясностью воспроизводил в языке особенности немецкой народной психологии.

Работая над положительными персонажами этого спектакля, Брехт показал, что национальное содержание может быть воплощено не только в национальной форме, что форма может быть неожиданно «спутанной»; и если в произведении глубоко выражен дух народа, оно вызывает у зрителя гораздо более верные и яркие ассоциации, мысли и чувства, чем при лишенном подлинного вдохновения следовании только национальной форме.

Брехт не окружал романтическим ореолом любовь своих героев. Наоборот, любовная сцена сделана предельно просто, скупо, строго. Паника в губернаторском доме. С трудом отыскал солдат Груше в суете поспешного бегства губернаторши. Они остановились почти спиной друг к другу, будто боясь жадным взором нарушить чистоту и торжественность этой минуты. Стараясь равнодушно отвечать на деловые вопросы солдата, Груше-Хурвиц пыталась скрыть растущую любовь и тревогу за милого.

Исполнение Гертом Шефером роли Симона Хахавы не так богато оттенками чувств и мыслей, как у Хурвиц, но и у него за внешней грубостью солдата угадывалась прямота, честность и благородство.

Брехт был непримиримым врагом сентиментальности, что нередко отражалось на эмоциональной стороне его спектаклей; вероятно, потому в любовном дуэте крестьян чувствовался чуть-чуть насмешливый взор режиссера, который даже в такой момент критически рассматривает отношения людей.

«Отчуждение» от образа, «критическое противостояние» ему Брехт полагал обязательным как для актеров, играющих злодеев, так и для исполнителей позитивных ролей.

У Хурвиц трудно заметить «отчуждение» от образа. Разве может одаренный актер, влюбленный в роль, отказаться от художественного наслаждения стать тем, кого он изображает? И все же элементы «отчуждения» присутствовали даже в этой сцене. Она несомненно была наполнена подлинным драматизмом, но милая ограниченность Груше, ее наивная гордость, вызывая улыбку, выводили зрителя из состояния глубокой взволнованно-



Груше — Ангелика Хурвиц, Симон Хахава — Герт Шефер.
«Кавказский меловой круг».
Берлинский ансамбль

сти. Тонкий юмор в сцене любовного объяснения крестьян, неискушенных «в науке страсти нежной», сплетался с глубоким драматизмом больших человеческих чувств.

Немецкая критика полагает, что дарование и творческий метод Хурвиц не характерны для «эпического театра», ближе «аристотелевскому». Видный немецкий театровед Фриц Эрпенбек считает ее классической представительницей «переживания»: «...откуда идет у молодой актрисы удивительная способность обнаруживать эту многогранность (образа — З. Б.) не внешними средствами, а идущими далеко изнутри.

Ангелика Хурвиц, как все подлинные артисты, творит только из того, что пережито ею, она активизирует так называемые следы переживаний и переплавляет их во время творческого процесса в новые переживания — переживания изображаемого лица. Бертольд Брехт видит творческий про-

цесс, вероятно, по-иному, но в результате, по меньшей мере, в случае с Хурвиц, он должен быть со мной согласен»¹⁶.

Как истинный художник, Брехт не мог не восхищаться талантом Хурвиц; но, кроме того, их сближала свойственная актрисе диалектичность толкования ролей («в ее юморе трепещет что-то трагическое, в злых персонажах — следы доброты»)¹⁷, характерная также для брехтовской манеры изображения положительных персонажей.

Хурвиц-режиссер горячо предана принципам «эпического театра», что с особой ясностью обнаружилось в ее интересной, ломающей традиционные представления постановке «Воспитанницы» А. Н. Островского («в «Берлинском ансамбле» она идет с подзаголовком — «Благодеяния причиняют боль»).

У актеров своего театра Брехт воспитывал особое отношение к жанрам: он хотел, чтобы они научились моментально переключаться из серьезного жанра в комический и наоборот, а главное, чтобы они умели соединять эти жанры в единое целое в каждый данный момент спектакля. Неожиданный поворот ситуации, ее превращение из серьезной в смешную, характерные для драматургии «эпического театра», требуют от актера, чтобы он, играя драматический кусок, «отчуждался» от него, проникаясь иронией, стихией комического, в которую уже в следующий момент будут вовлечены все присутствующие на сцене персонажи.

Это не позволяет и зрителю долго пребывать в одном и том же эмоциональном состоянии. Он тоже переключается, но при этом неизменно задумывается: почему, по какой логике так повернулось событие? Он проверяет, может быть, спорит, но во всех случаях он активно мыслит на спектакле, а ради этой цели и возник «эпический театр».

Основным принципом своего театра Брехт считал не просто диалектическое сочетание, но максимальное сближение драматического и комического. В этом он видел один из верных путей к решению проблемы положительного героя. Критическое изображение драматургом позитивного персонажа требует столь же критического воплощения его актером.

Еще более смелым и острым экспериментом Брехта в диалектической обрисовке положительного героя является образ писаря Аздака из «Кавказского мелового круга».

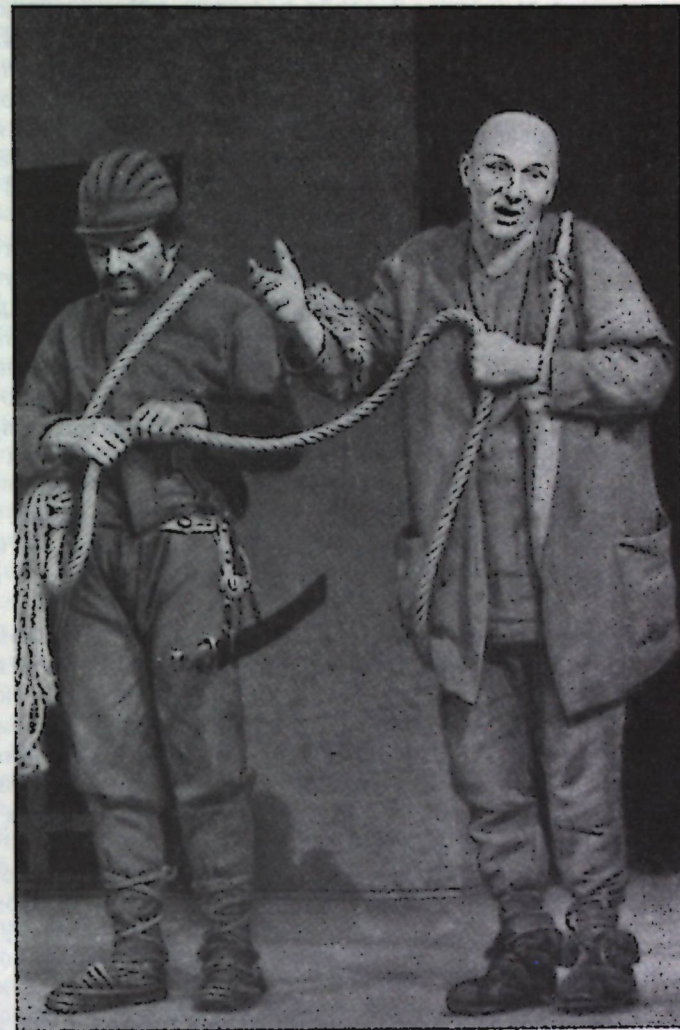
Если диалектика в образе Груше еще относительно и противоречия едва намечены, то в Аздаке острые противоречия сплетены в тугой узел, определяют своеобразие, масштабы и обаяние образа.

В Аздаке особенно отчетливо выступает народная традиция грубоватых и сочных анекдотов, обогащенная интеллектуальностью немецкой художественной литературы, с традициями которой связан пытливый, аналитический ум Аздака, его ирония, его скепсис и его человечность.

Эрнст Буш показал Аздака человеком с горячей кровью, смелым, насмешливым, с добрым и великодушным сердцем, с покоряющим обаянием. В Аздаке-Буше мыслитель жил рядом с веселым кутилой, борец за справедливость — с эпикурейцем, готовым попить все законы, если при этом можно «сорвать куш» в виде вина и закуски, поэт-трибун сочетался с балагуром и сластолюбцем. Внешний рисунок роли отмечен почти скульптурной пластичностью, выразительностью и благородством жестов. Самые фривольные куски пьесы Буш играет с великолепным юмором, без малейшего налета пошлости.

¹⁶ Fritz Erpenbeek. Angelika Hurwicz — «Theaterarbeit», 6. Auff., стр. 377.

¹⁷ Там же.



Полицейский Шалва — Гарри Гильманн, Аздак — Эрнст Буш.
«Кавказский меловой круг».
Берлинский ансамбль.

При очевидном отсутствии щепетильности, при явном браконьерстве, Аздак в особо важных вопросах становится неожиданно (излюбленный прием «эпического театра») честен. Так, узнав, что он спас великого князя, случайно приняв его за нищего, Аздак велел полицейскому Шалве отвести себя в город на суд. Шалве до смерти не хотелось идти ни в город, ни в суд. Тем не менее Аздак появился в суде, привязав Шалву к одному концу веревки, другим скрутив себе руки. Но в городе все смешалось: на виселице болтался судья (с него не успели даже снять мантию), а латники, занятые вином, отмахнулись от Аздака, как от назойливой мухи. Однако он не отступил: «Братья, где судья? По моему делу нужно провести следствие». Латник указал на повешенного: «Здесь судья». Писарь замер в восторге и изумлении. «Вот это ответ, какого еще не слыхали в Грузии. Горожане, где же его светлость, господин губернатор?», — придя в себя, спросил писарь. Латник снова указал на землю: «Здесь его превосходительство,

чужестранец». Ликуя, Буш продолжал расспросы: «Где главный сборщик налогов? Патриарх? Полицмейстер? Здесь, здесь, все здесь. Братья, это как раз то, чего я ждал от вас». Веселя латников смешными проделками, Буш увлеченно рассказал о том, что он ждал от них таких же событий, как в Персии, где были перевешаны все вельможи, а страной управлял крестьянин, войском — солдат, налоги собирал красильщик. «Но почему же это произошло?», — спросили заинтересованные латники. «Война! Слишком долгая война! И никакой справедливости!», — отвечал Аздак.

Протест против войны — важная тема в творчестве Брехта — пронизывала все части «Кавказского мелового круга», автор не упускал ее ни в одном эпизоде. При этом Брехт не навязывал зрителю своих идей, заставляя его незаметно впитать их в ходе разворачивающихся событий. Он умел увести мысль и действие в сторону, когда тема грозила стать назойливой. Остроумие, свободный образ мыслей писателя, его веселость, ирония понравились латникам. Они шумно приветствовали его, когда он в присутствии «Жирного князя» рассказывал о грандиозных мошенничествах князей во время войны, — вот почему она проиграна, вот почему страдает народ.

Буш говорит об этом без патетики, с иронией и презрением. Он так же мудр и смел в этой сцене, так же великолепно вскрывает истинные причины событий, как в ярком и остроумном разговоре с беглецом в предыдущей картине.

Зритель уже успел полюбить обаятельного писателя и поверить, что он будет честным судьей. Но не так легко оценить его судейскую деятельность: Аздак судил не по законам государства, которые не помогают бедным людям, а по своей особой логике, обусловленной глубокой любовью к человеку, к правде, огромным жизненным опытом. Для ускорения процесса судопроизводства он разбирал по два-три дела одновременно, и, казалось, невероятно запутывал приговоры. Но по существу судья Аздак всегда соблюдал интересы обманутого, обиженного народа.

Образ деревенского писателя выписан Брехтом с шекспировской глубиной и сочностью. В решении проблемы положительного героя Брехт близок к творческому методу Шекспира, с его стихийной диалектикой, наполняющей образы подлинной жизнью, неотразимой художественной убедительностью.

В Аздаке причудливо сочетаются черты Мефистофеля, с его дьявольски проницательным и насмешливым умом, с чертами Фальстафа, весельчака и обжоры, неспособного устоять перед соблазнами жизни.

И вот этого Аздака, бесчинства и причуды которого стали для зрителя реальностью, Брехт наделил свойствами глубокой человечности, высшей социальной мудрости, прозвучавшей в его последнем приговоре, обращенном к Груше: «Возьми ребенка и уведи его. Я не советую тебе оставаться с ним в городе (*Жене губернатора.*) А ты исчезни, пока я не осудил тебя за мошенничество. Имущество отдать городу, чтобы на эти средства построили сад для детей, они нуждаются в нем, и я приказываю, чтобы сад был назван моим именем — «Сад Аздака»». Аздак встал с судейского кресла и продолжал: «Затем я снимаю с себя судейскую мантию, мне стало в ней слишком жарко...».

В поэтическом «зонге», не прозвучавшем с достаточной силой в спектакле, Брехт так оценил деятельность судьи:

И после этого вечера Аздак навсегда исчез.
Но долго еще о нем вспоминал грузинский народ,
Долго не забывал недолгой поры золотой,
Справедливой поры его судейства.

В этом эксперименте, создавая образ Аздака, как и образ Груше, Брехт добился громадной художественной победы, может быть, потому, что не взвешивал положительные и отрицательные черты персонажа, а усилил их в живом единстве страстей, волнующих большое человеческое сердце, выделил в них *главное, лучшее*, еще более засверкавшее на фоне темных сторон сложного человеческого характера. Нет сомнения в том, что образ Аздака займет подобающее ему место в ряду классических ролей немецкого театра.

В «Кавказском меловом круге» режиссер решает еще на один весьма смелый эксперимент: все отрицательные персонажи выступают в эластичных масках, скрывающих верхнюю часть лица исполнителей. Это связано с поисками решения проблемы позитивных героев. Подчеркивая их диалектичность, всячески возбуждая интерес к ним, Брехт спрятал пороки персонажей под маску, чтобы они не привлекали к себе внимание зрителей. Брехт не боялся однообразного изображения придворной клики. Ведь это не бедность, а принцип. Как мастерски выразительно и правдиво Брехт сумел индивидуализировать характеры в сцене свадьбы Груше с умирающим крестьянином! В ней заметно увлечение Брехта Брейгелем, его любимым художником. И все же гости на свадьбе — не копии с рисунков Брейгеля, а живые лица, созданные острой наблюдательностью режиссера и исполнителей. Это — тоже маски, но сделанные средствами актерского искусства, доставляющие художественное наслаждение зрителю. По-иному воспринимаются маски отрицательных персонажей. Вызвав в начале спектакля желание рассмотреть их во всех деталях, маски очень скоро перестают интересовать зрителя, и не только маски, но и облеченные в них исполнители. Тем не менее, в «Кавказском меловом круге» маски — не каприз художника или повторение того, что уже знает история театра, а часть строго обдуманного замысла режиссера, страстно ищущего способ ярче показать положительного героя и отодвинуть на задний план отрицательного.

Строгий замысел лежит в основе исполнения роли Нателлы Абашвили знаменитой актрисой Еленой Вайгель, скрывшей лицо свое под маской и намеренно исключившей Нателлу из числа главных героев спектакля. В ее изображении губернаторши много тонких и интересных наблюдений, деталей, находок: униженные странными украшениями руки, никогда не прикасавшиеся к работе, эксцентричные манеры, напоминающие богатую американку, сдержанность и тонкая мера в сцене истерии и раздражения.

Образ Нателлы Брехт рисовал одной темной краской. Ей свойственны эгоизм и корыстолюбие; это — однолинейный, одногранный характер. В данном случае маска не обедняет, а лишь подчеркивает бездушные богатой избалованной куклы.

Брехту бесспорно удалось положительные герои. Однако в пьесе не только остался нерешенным, но острее встал вопрос о взаимоотношениях положительных и отрицательных персонажей, иными словами, проблема конфликта.

Но проблема конфликта существует лишь в спектакле, в пьесе она блестяще решена. Пьеса насыщена острыми противоречиями между богатыми и бедными, в каждой сцене кипит борьба, между любыми двумя персонажами существуют и развиваются те или иные конфликты. Иное происходит в спектакле: если люди борются с куклами, с масками, исчезают тонкость и разнообразие столкновений, остается лишь идея борьбы. Из конкретно-действенного плана в пьесе конфликт в спектакле переносится в абстрактно-философский план. Таким образом, наряду с «зонгами» маски наносят второй удар спектаклю.

Предпочитая форму сценического повествования другим формам, «Берлинский ансамбль» весьма заботливо относится к темпу и ритму своих

спектаклей. Он широко пользуется резкой сменой ритмов, естественно возникающей при поворотах сюжета, и только «зонги» (в данном спектакле) мешают достичь в этом смысле максимальных результатов.

Брехт отлично понимал, что «эпический театр», как и всякий театр, не может существовать без внешней динамики. С этой целью он широко использовал технические средства современного театра, наполняя их глубоким художественным смыслом¹⁸.

Однако он экспериментировал и в другом направлении. Придавая огромное значение слову, мысли, Брехт считал закономерным появление статуйных спектаклей, предельно скупых по мизансцене, концентрирующих внимание зрителя только на тексте. Для такого спектакля Брехт написал «Жизнь Галилея». Замысел этой постановки принадлежал Брехту, но смерть прервала работу, и завершил ее сорежиссер Брехта по многим ранним постановкам его пьес — Эрих Энгель. Если при анализе спектакля «Кавказский меловой круг» возникает вопрос об его эмоциональной бедности, особенно ощутимой в финале, то в «Жизни Галилея» тот же вопрос приобретает принципиальное значение. Это — спектакль мысли, мощной, мятущейся, подавленной, но не умерщвленной. Он возбуждает особые эмоции, рожденные тонким интеллектуальным наслаждением. Однако надо признать, что своеобразие этого спектакля воспринимается не каждым зрителем. Для таких спектаклей театр должен воспитывать особую публику, что «Берлинский ансамбль» с успехом делает все годы своего существования.

Но ведь Брехт стремился к расширению воздействия театра, а не к его сужению. Вероятно, поэтому проблема эмоций в театре начала занимать Брехта в последний период его жизни гораздо больше, чем раньше. В «Заблуждениях», рассуждая со своими молодыми коллегами, Брехт в шутливой форме посягнул на одну из основ «эпического театра» — примат рационального.

«Б. Наш принцип состоит в том, чтобы оставить зрителя холодным.

В. Так утверждают. У нас есть основания стремиться к этому: оставаясь холодным, легче мыслить, а мы хотим, главным образом, чтобы у нас в театре думали.

Б. Это, конечно, плохо: зритель должен платить у нас за то, чтобы думать...».

Далее Брехт сообщил, что он не отрицает в театре «чувства» вообще, а лишь «автоматические, устаревшие, порочные...»¹⁹

В «Берлинском ансамбле» всегда с большим вниманием изучали реакцию зрительного зала на спектакль с целью выяснить: какие эмоции он возбуждает, какие из них полезны и нужны, с точки зрения театра, от каких зрителя нужно уберечь?

Одним из ценнейших источников эмоций Брехт считал смех; его различными оттенками он владел с огромным искусством. Оно блестяще проявилось в пьесе, а также в спектакле «Кавказский меловой круг». От теплого юмора он переходил к испепеляющей сатире такого рода, в котором высшая степень сарказма, кажется, уже исключает реакцию смеха. Брехт полагал, что даже сатирический смех, вызывая эмоции и принося эстетическое наслаждение, «подогревает» атмосферу зрительного зала. Однако и этим средством возбуждения эмоций он пользовался осторожно, комические сцены в спектакле сделаны сдержанно и строго.

Спектакль «Кавказский меловой круг», наиболее полно и ярко воплотивший теоретические принципы Брехта, показал, что выдающийся художник был неутомим в поисках нового, что он в чем-то заблуждался, а во многом, часто в главном, одерживал блистательные победы, что он был готов ради успешного движения вперед пересматривать свою теорию и художественную практику.

То, что успел сделать Брехт — огромно и значительно, его непрерывные искания в области нового, социалистического искусства будут оценены как смелый подвиг большого художника.

Пройдут годы, пока исследователи во всей полноте изучат многогранное творческое наследие замечательного деятеля немецкой культуры, определяя масштабы его влияния на современный театр.

Немецкий народ оценил огромные заслуги Бертольта Брехта, похоронив его рядом с Гегелем. «...Теперь они покоятся друг возле друга, они соединились и возвышаются, как символ победы разума над столетиями» (Бехер).

ВОПРОСЫ
ИСТОРИИ
ТЕАТРА

¹⁸ Достаточно вспомнить, какую огромную роль в создании образа спектакля играет вращающийся круг в спектаклях «Матушка Кураж» и «Кавказский меловой круг». Великолепны бумажные декорации, спускающиеся сверху, в спектакле «Трубы и литавры».

¹⁹ «Sinn und Form», II Sonderheft, 1957, №№ 1—3.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ТЕАТРА

В. Всеволодский-Гернгросс

РУКОПИСИ „АРТАКСЕРКСОВА ДЕЙСТВА“

Опубликование И. М. Кудрявцевым и несколько ранее французскими учеными А. Мазоном и Ф. Кокроном ¹ текста пьесы «Артаксерксово действо» ² является несомненным событием в театральной историографии. Оно заполнило один из важных пробелов в истории старинного русского театра (о котором вообще мало документальных данных) той поры, когда он вышел из начального, игрищного средневекового этапа и вступил в новый этап своего развития, зрелый, строящийся на письменной драматургии и профессиональном актерском искусстве.

«Артаксерксово действо» — одна из пьес, входящих в репертуар придворного театра царя Алексея Михайловича 1672 г. Ею был открыт этот театр 17 октября того же года. Но более двух с половиной веков истории театра считали ее погибшей и пользовались только ее кратким пересказом летописца XVII в. и скудными архивными и мемуарными документами, характеризующими условия ее создания и первые постановки. А между тем, пьеса сохранилась в двух списках на двух концах материка: во Франции и в СССР. Один список хранится в Лионской библиотеке и вошел в описание ее рукописей дважды: в 1812 и 1900 гг. Второй список был зарегистрирован в октябре 1919 г. в собрании Вологодской библиотеки, откуда поступил в Государственную библиотеку им. Ленина. Первый из них опубликован французскими учеными; о втором было сообщено в «Записках отдела рукописей» Ленинской библиотеки в 1954 г.; он опубликован И. М. Кудрявцевым в 1957 г. К сожалению, только с этих пор пьеса стала известной советским и зарубежным читателям.

Списки эти отличаются между собой, но, дополняя друг друга, в сумме составляют пьесу в целом (эпilog и интермедии в обоих списках отсутствуют). Пьеса сочинена на немецком языке, но оригинал пока не найден и сохранились лишь русский перевод того времени и конспективный немецкий текст, сделанный по русскому переводу, и не представляющий собой оригинала; он входит в состав Лионского списка; все три текста относятся к 70-м годам XVII в. и принадлежат одному авторскому коллективу.

Пьеса написана в основном по библейской «Книге Эсфирь», однако с привлечением дополнительного материала, местами стихами, местами про-

¹ La comédie d'Artaxerxès (Артаксерксово действо), présentée en 1672 au Tsar Alexis par Gregori le pasteur. P. 1954.

² «Артаксерксово действо». М.—Л., АН СССР, 1957.

зой. Она состоит из семи действий; сохранились перечень действующих лиц и имена исполнителей; в пьесе участвовало 64 человека.

На стороне французских ученых оказался приоритет опубликования, но так как им не был известен Вологодский список, то опубликованный ими текст неполон. На стороне же И. М. Кудрявцева то преимущество, что он получил возможность объединить оба текста и таким образом дать читателям пьесу целиком.

А. Мазон и Ф. Кокрон констатировали наличие творческой переработки библейского повествования, и так как немецкий оригинал неизвестен, они справедливо уклонились от решения вопроса о том, кому принадлежат дополнения и отступления — авторам или переводчику. И. М. Кудрявцев развил и обстоятельно аргументировал эту мысль: указывая ряд источников, использованных в пьесе, он раскрыл конкретные задачи и смысл добавлений. Помимо намеков на факты из личной жизни царя, он обнаружил намеки на боярскую оппозицию и, вообще на политическую ситуацию того времени. От этого становится ясной и тема пьесы.

Тема ее — уничтожение гордости и возвеличение смирения, что в условиях того времени имело аллюзионный смысл; пьеса повествовала о борьбе персов против евреев, что намекало на борьбу боярства против служилого дворянства, борьбу, окончившуюся победой последнего. Злободневность пьесы несомненна. В драме показаны взаимоотношения между персидским царем-Артаксерксом, его женой Эсфирью, временщиком Аманом и евреем Мардохеем, что тоже звучало иносказательно: речь шла о царе Алексее Михайловиче, его второй жене Наталье Нарышкиной, боярине Матвееве и всесильном боярине Хитрово (или Ордыне-Нащокине). К тому же основной автор пьесы и автор пролога — пастор Грегори использовал сюжет пьесы для защиты интересов немцев — участников спектакля, а через них вообще немцев — жителей немецкой Слободы. Пролог заканчивается так:

Аща же бог благоволит, яко немощнейшее
наше тщание может, о царю, величеству
вашему добре угодити, тогда
не на Персию лучь своего милосердия
послешн, но во время оно да будут
Артаксерксовы люди точно немцы.

т. е. будь милостив, царь, не только к русским, но да будут немцы так же милы царю, как и другие его подданные.

Так расширялась аллюзионность пьесы в целом.

К сожалению, публикаторы не раскрывают аллюзионный смысл пьесы, а это было бы очень важно, так как аллюзионность с тех пор становится в русской школьной и классицистической драматургии традиционной.

Выяснение И. М. Кудрявцевым дополнительных источников, использованных авторами пьесы, является особо важным и удачным моментом его работы. Это важно не только потому, что приближает пьесу к российской действительности того времени, но также и потому, что разрушает представление о схематичности старинных пьес русского театра, сообщает персонажам ту «живоподобность», борьба за которую столь характерна для художественной жизни Руси второй половины XVII в. и, наконец, дает представление об эрудиции авторского коллектива. Впрочем, это касается, по-видимому, не столько авторов, сколько переводчика, ибо в пьесе можно судить собственно только по русскому переводу. И. М. Кудрявцев подтверждает это с исключительной обстоятельностью.

Рационалистические тенденции, характеризующие пьесу, однако, не мешают психологической разработке образов. Работа И. М. Кудрявцева показывает, как в пьесе осложнены образы Артаксеркса, его первой жены Астинь, Амана и др. Этому посвящены лучшие страницы его работы. Такой же серьезный анализ теперь необходим и по отношению к другим пьесам репертуара театра 1672—1676 гг. Они еще недостаточно изучены, необходимость более глубокого их изучения несомненна, и было бы чрезвычайно полезным, если бы сам И. М. Кудрявцев продолжил свою работу в этом направлении.

И. М. Кудрявцев совершенно прав, когда создание «Артаксерксова действия» приписывает не одному, а нескольким авторам. Это, очевидно, Грегори, Рингубер и Пальцер.

Публикаторы подвергли текст самому тщательному изучению и, следует признать, проделали это с большим мастерством и тщательностью, снабдили текст обильными примечаниями и обширными вводными статьями. Обе книги не могут не возбудить в читательских кругах большой интерес. Значительно менее удалась публикаторам разделы об истории списков и текстов, а также о всем репертуаре русского театра 1672—1676 гг.

Так, по-видимому, напрасно А. Мазон и Ф. Кокрон игнорируют свидетельство архивных документов и мемуаристов и приписывают авторство одному Грегори. Ведь нельзя забывать того, что Грегори умер 16 февраля 1675 г., предварительно долго проболев, что его преемником оказался Гюбнер, человек иного склада, чем Грегори, человек прежде всего светский, не принадлежавший к духовному званию, хорошо знавший русский язык (он служил переводчиком в Посольском приказе). Он дал репертуару иное направление, сочинив и поставив комедию «Баязет и Тамерлан», взятую не из Библии, а из светской литературы (из трагедии Марло «Тамерлан великий»).

Но уже в конце того же 1675 г. его сменил бывший ученик Киевской духовной академии, белорус по происхождению, Чижинский. С его приходом к руководству театром репертуар вновь изменил курс: Чижинский сочиняет и ставит подряд три пьесы, близкие по духу репертуару церковно-школьного театра — «Иосиф», «Адам и Ева» и «Давид с Голиафом». Последняя из них до нас не дошла, но сохранилась монтировка, а первые две, судя по сохранившемуся тексту, не были переводными. Итак, на протяжении четырех лет придворный театр прошел через три этапа, приближаясь к светской, к национальной драматургии; приписывать же все эти пьесы одному Грегори нет оснований.

Досадно то, что никто из публикаторов не дал себе труд определить жанр «Артаксерксова действия» и его значение в репертуаре того времени.

Приходится упрекнуть публикаторов в том, что они не захотели разобраться в утверждениях Забелина о том, что Грегори приехал в Москву с труппой актеров, и Цветаева, утверждавшего, что Грегори устраивал спектакли со своими учениками в немецкой школе и что поэтому обращение царя именно к нему не было случайным. Грегори привез с собой своих друзей, которые приняли непосредственное участие в сочинении пьес, в их разучивании с исполнителями и постановке на сцене. (Кстати замечу, что И. М. Кудрявцев напрасно переводит слово «роете» как «пьеса»). К ним присоединились несколько иностранцев, привезенных Стаденом, как, например, братья Госен. Забелин не был точен, но приближался к правде. Что же касается спектаклей в школе Грегори, то это более, чем правдоподобно, так как они еще с благословения Лютера широко практиковались в лютеранских школах. Остается найти архивные документы, которые подтвердили бы это.

Слабым местом работы И. М. Кудрявцева является предположение о судьбе списка. В той мере, в какой правдоподобно предположение французских ученых о том, что Лионский список был привезен за границу Рингубером, в такой же мере надуманной кажется гипотеза И. М. Кудрявцева о том, как отправлявшийся в ссылку Матвеев увез пьесу с собой (спрашивается — зачем?), оставил ее на возвратном пути (почему?), после чего она в конце концов попала в Вологодскую библиотеку. По-видимому, путь, пройденный Вологодским списком, гораздо проще. Список этот предназначался для подношения царю и поэтому мог и должен был попасть в царскую библиотеку, где книги становились неприкосновенными для всех, кроме членов царской семьи. Поэтому путь, пройденный списком, должен изучаться в связи с историей царской библиотеки. Она, как известно, составила основу библиотеки Петра I, затем перешла в дворцовую библиотеку в Зимнем дворце, а после Октябрьской революции сохранившиеся книги были распределены между ведущими библиотеками страны. В их числе могла быть и книга, попавшая в Вологодскую библиотеку в 1919 г.

Здесь возникает другой вопрос, который обойден И. М. Кудрявцевым: почему «подносной» экземпляр был переплетен до того, как весь текст был в него внесен? И почему Лионский текст тоже не полон и оба списка друга дополняют? Думается, что Лионский список, если он действительно был завезен Рингубером, содержал в себе тот текст, который Рингубер сочинил сам и разучивал с исполнителями.

Далее. Французские ученые называли пьесу лишь «представленной в 1672 г. перед царем Алексеем». Между тем, И. М. Кудрявцев назвал пьесу «первой пьесой русского театра XVII века»; не спасает его и оговорка в нескольких строках, теряющаяся в 122 страницах вводной статьи и 37 страницах примечаний, что, мол, автор не собирается давать полную картину русского театра XVII в. и ограничивает свою задачу. Обстоятельность, с которой И. М. Кудрявцев излагает свои мысли непосредственно по поводу списка, требует такой же осмотрительности и в историко-театральной части. Между тем, мы встречаем здесь хорошо всем известные, но уже обветшалые, неточные, а подчас и неверные сведения.

Дело в том, что «Артаксерксово действо» не было первой пьесой русского придворного театра XVII в. и первой пьесой того времени вообще. Это была лишь первая пьеса придворного театра, возглавлявшегося пастором Грегори, что не одно и то же. Ибо, во-первых, театр XVII в. не исчерпывается придворным театром 1672—1676 гг.: театральная жизнь того времени была сложнее и разнообразнее. Во-вторых, пастору Грегори было первоначально указано поставить только комедию об Эсфири, а не организовать театр, и лишь после успеха первого представления было решено дело продолжить. Ведь основная ставка делалась тогда на посольство Стадена за границу за людьми (2 человека), которые умели бы «комедию строить». Но Стаден задержался, пытаясь пригласить в Россию известного реформатора немецкого театра Фельтена, а еще раньше привез несколько других участников «Действа» (в том числе Фридриха Госена, исполнявшего роль Артаксеркса, а с ним, вероятно, и его брата Георга и других). В-третьих, в 1660 г. царь посылал за границу за актерами Ивана Гебдона, которому, по мнению Н. П. Алексеева, все же удалось привезти актеров и, следует полагать, спектакль 1664 г. в Посольском доме был осуществлен при их участии. В то время в Москве театрального помещения вообще не было, и поэтому был использован зал, находившийся в ведении Посольского приказа. В-четвертых, мало кому известное дело Репского, писавшего декорации к театру в Измайлове в 1669 г., позволяет утверждать, что «придворный театр» начался не в Преображенском, а в Измайлове, и не в 1672,

а в 1669 г. Во всех этих случаях какие-то, пока нам не известные пьесы игрались. Таким образом, «Артаксерксово действо» было не первой пьесой русского театра.

Столь пунктуальный в палеографии И. М. Кудрявцев без достаточных на то оснований склоняет читателя предполагать, что «Артаксерксово действо» было сыграно 17 октября 1672 г. по-русски, а так как русская труппа была набрана только летом 1673 г., убеждает, что играть по-русски могли немцы, ибо некоторые из них давно жили в Москве и достаточно владели русским языком. На наш взгляд, это весьма шаткий аргумент. Во-первых, те несколько лет, которые называет сам Кудрявцев, при обособленности Немецкой слободы были пожалуй достаточны для того, чтобы «болтать» по-русски, но никак не для того, чтобы играть по-русски пьесу перед царем, в стихах, да к тому же не будучи профессиональными актерами. Во-вторых, главную роль Артаксеркса играл Фридрих Госен, приехавший в Москву всего за два года до спектакля (в конце 1670 или в 1671 г.). В-третьих, изучение иностранных языков тогда производилось чисто практически, что затрудняло их усвоение. Наконец, в-четвертых, первыми оригинальными русскими пьесами были комедии об «Иосифе» и об «Адаме и Еве», а также недошедшая до нас комедия о «Давиде с Голиафом», первыми переводными пьесами были комедии «Об Юдифи», «О Товии», «О Егории» и «О Баязете и Тамерлане»; что же касается русского перевода «Артаксеркса», то хотя он мог быть сделан раньше, но тот экземпляр, по которому царь должен был знакомиться с пьесой и следить за представлением, упоминается только в 1674 г. Таким образом, если «Артаксерксово действо» и было первой пьесой, то не русского, а немецкого театра. Оригинальные же русские пьесы появились только после смерти Грегори.

Сложность театральной жизни того времени заключается и в том, что еще до появления на театральной горизонте Грегори, исполнялись комедии Симеона Полоцкого. Протопоп Аввакум негодовал на то, что дали волю «римлянам», т. е. ученикам Киевской академии, которые учат играть комедии. Это относится ко времени, следующему за приездом С. Полоцкого в Москву и возвращением Аввакума из Сибири, т. е. за 1663 годом. А комедия о «Блудном сыне» была вызвана к жизни историей сына дипломата Ордына-Нащокина, Воина, который был помилован царем в 1665 г. Наконец, сказать, что «Артаксерксово действо» было первой пьесой русского театра, объективно значит сказать, что русский театр начался именно с придворного театра, что он создавался так поздно, что фактически его создали немцы, между тем как русский театр и русскую драматургию (долгое время устную) в течение многих веков создавал русский народ. Ошибочен и вывод, что театр кончился со смертью царя Алексея Михайловича в 1676 г. и был возрожден только с воцарением Петра I. Это значит пренебречь деятельностью скоморохов в течение всего средневековья, народными драматическими играми, русской устной народной драмой: ведь известно, что первые сведения о Вертепе восходят к концу XVI в. на Украине. В 30-х годах XVII в. зафиксирован кукольный театр — Петрушка; по свидетельству Рейтенфельса, разбойничья драма (очевидно, один из вариантов «Лодки») бытовала «по всей Московии» в 70-х годах XVII в.³; о деятельности Симеона Полоцкого речь шла выше.

Но все приведенные замечания относятся не непосредственно к опубликованию пьесы и ее анализу. Здесь публикаторы стоят на большой высоте и их работа заслуживает безусловного одобрения и глубокой благодарности литературоведческой и театроведческой общественности.

³ J. Reutenfels, De rebus Moscowitis. P., 1680, стр. 91.

Е. Измайлова

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО „ЛЕС“

Комедия «Лес» принадлежит к вершинным произведениям драматургии А. Н. Островского. По широте охвата явлений жизни и по своей философской глубине эта пьеса является этапной для позднего периода деятельности драматурга — периода плодотворного, яркого, творчески смелого. Оставаясь верным тому реалистическому направлению, которое Добролюбов определил как создание «пьес жизни», Островский в эти годы (конец 60-х и начала 70-х) совершенствует свое мастерство. Все более широким становится круг событий и тем, обрисованных в его новых произведениях.

Глубокое идейное содержание комедии «Лес», выраженное драматургом в совершенной художественной форме, сделало ее одной из самых популярных пьес обширного репертуара Островского на русской сцене. Число постановок «Леса» в русском дореволюционном театре, например, значительно превышает количество сценических воплощений даже таких широко известных произведений, как «Гроза», «Бедность не порок», «Без вины виноватые» и др. Появление комедии «Лес» уже само по себе было одним из важнейших свидетельств нового расцвета громадного таланта А. Н. Островского на рубеже 60-х и 70-х годов XIX века.

Как и в более ранних пьесах Островского, в этом произведении сталкиваются интересы людей, «которые власть имеют», и обездоленных, богатых и бедных, героев горячего и чистого сердца с холодными эгоистами и стяжателями. Оставшись в существе своем прежними, еще более обостряются те конфликты, которые имели место в дворянско-купеческом темном царстве. На сцену откровенному купцу-самодуру пришли хищники новой формации; крепостники переделались в либеральные сюртукки; ханжи, лицемеры и карьеристы нашли более тонкие и сложные приемы приспособления к окружающей среде.

Вместе с тем выросли и новые положительные герои. В образах одних героев слышны мотивы, звучавшие уже в более ранних пьесах Островского, — такова, например, Аксюща в «Лесе»; появление других, в данном случае — Несчастливцева, красноречиво свидетельствует о возникновении новых тенденций в творчестве драматурга.

В комедии «Лес» Островский уже по-новому показывает, как объединяются эти персонажи в своем протесте против несправедливости окружающего мира. Они борются за простое человеческое счастье, и эта борьба

подчас героична в своей будничности. Она насыщена социальными мотивами, потому что прежде всего социальные причины, порождающие горе и разлуку, калечащие судьбы и характеры людей.

Художественное воплощение сложной идеи, заключенной в комедии «Лес», потребовало новых приемов и выразительных средств.

«Лес» является одним из самых сложных в сюжетно-композиционном отношении произведений Островского. Фактически в пьесе теснейшим образом переплетаются несколько тем и сюжетных линий, каждая из которых имеет свою экспозицию, завязку, кульминацию, в некоторых случаях — ложную развязку и, наконец, настоящую развязку. Поэтому каждый из таких сюжетов, будучи взят изолированно от общей идеи пьесы, может служить основой действенного решения комедии.

Подобное понимание пьесы было характерно для практики театра и для некоторых исследовательских работ. Второстепенные сюжеты принимались за основные, в результате чего пьеса, поставленная в театре, теряла свою сценичность. Этим объясняются, кстати, упреки в адрес драматурга, содержащиеся в некоторых из дореволюционных критических высказываний о пьесе, сделанных рецензентами либо в результате недостаточно глубокого изучения пьесы, либо по ознакомлению с неверно решенными спектаклями «Леса». Поэтому вопрос о соотношении нескольких сюжетов, составляющих в совокупности общее действие пьесы, представляет не только теоретический, но и практический интерес.

Наиболее распространенное в литературе об Островском мнение сводится к тому, что «Лес» — это пьеса о провинциальном трагике, столкнувшемся с черствостью и эгоизмом, ханжеством и лицемерием обитателей дремучего бора, и в первую очередь с Гурмыжской. Такой сюжет действительно имеется в этой комедии и является одной из важнейших ее составных частей. Но, кроме того, в пьесе имеется очень четко выраженный сюжет, связанный с увлечением Гурмыжской Булановым. Сюжетную окраску имеет и вся линия поведения Восмибрата по отношению к Гурмыжской. Наконец, в пьесе обрисована судьба молодой девушки Аксющы и история ее любви к Петру Восмибратову.

Таким образом, в комедии «Лес» можно насчитать четыре самостоятельных сюжетных линии. Какой же из этих сюжетов главный, какому из них и на каком основании следует отдать предпочтение?

Можно ли расценивать пребывание Несчастливцева в усадьбе Гурмыжской и столкновение с ней как основной сюжет данного произведения? Да, можно. Но взятый изолированно от других коллизий пьесы, этот сюжет только начиная с IV акта комедии приобретает действенное начало, когда трагик, глубоко тронутый горестной судьбой Аксющы, вступает в борьбу за нее и ее счастье. Каковы же события, предшествующие этому? Несчастливцев зашел в усадьбу Гурмыжской. Узнав об обмане Восмибрата, он вступился за тетку. В этих двух событиях, особенно во втором, проявился характер Несчастливцева. Но общего основания, единого стремления трагика, в этих двух поступках нет. Несчастливцев борется с несправедливостью — таков его характер; но не для того, чтобы защитить Гурмыжскую от мошенничества Восмибрата или выручить из беды Аксющу, пришел Несчастливцев в «Пеньки», а чтобы отдохнуть и взглянуть на родные места.

Таким образом, наиболее важная сюжетная линия пьесы, связанная с образом Несчастливцева, в первой своей половине еще не является основой действенного развития комедии в целом. Она нуждается в дополнительных мотивах, которые и обнаруживаются при обращении к вторичным сюжетам «Леса».

С точки зрения целеустремленности поступков героев, отношения Гурмыжской и Буланова вполне сюжетны. Мотивы стремлений этих двух персонажей различны; но конечная цель, к которой оба они идут, — соединение в браке — у них общая. Соответственно и эта сюжетная линия пьесы построена на системе поступков, приближающих героев к осуществлению этого стремления. Некоторые постановщики «Леса» даже считали этот сюжет основным для всей комедии. Однако он не несет конфликтного начала, заключенного в идее пьесы. Другие действующие лица, даже такие, как Восмибратов и Несчастливцев, никакого участия в развитии данного сюжета не принимают.

Еще менее значительна по количеству материала сюжетная связь, существующая между Гурмыжской и Восмибратовым. Правда, в их взаимоотношениях есть и борьба и конфликты, но, во-первых, они носят более или менее частный для всей пьесы характер, а во-вторых, и здесь подавляющее большинство персонажей пьесы оказывается в стороне.

Обе эти второстепенные сюжетные линии важны, тем не менее, как средство всестороннего раскрытия характеров и образа жизни персонажей, противостоящих Несчастливцеву. В общем построении пьесы, дополняя основной сюжет, они функционально связаны с ним в качестве противодействующих сил.

Остается последняя сюжетная линия пьесы — события, связанные со стремлением Аксюши выйти замуж за Петра. Остановимся на ней более подробно.

С первых же слов, которыми в начале пьесы обмениваются Карп и Аксюша, зрителю ясно, что обычное течение жизни в «Пеньках» нарушено: случилось что-то, препятствующее ставшему уже обычным обмену письмами между Аксюшей и ее возлюбленным. «Правда ль, нет ли, у тетеньки такое есть желание, чтоб вам за барченком быть», — говорит Аксюше Карп. Так завязывается сюжетная линия Аксюши, и новый конфликт намечается уже в первых репликах, открывающих комедию. Эта тема окончательно определяется в конце второго явления, когда в ответ на наглое заявление Буланова, что лучше его здесь никого нет, Аксюша отвечает ему: «Захочу поискать, так найду; а может, уж и нашла».

Начало любви Аксюши к Петру предшествует пьесе. Зритель знакомится с действующими лицами во втором акте, когда между молодыми людьми все решено — остается только посвататься. Правда, тут есть трудности — сословное различие, отсутствие у Аксюши приданого, до которого так жаден отец-Восмибратов, но все это кажется им преодолимым, — и день сватства назначен.

Развитие сюжета Аксюша — Петр составляет содержание и первой сцены второго акта — их свидания в лесу. Отпадает первое препятствие — мнимая перспектива свадьбы Аксюши и Буланова. Но теперь перед ними стоит другая преграда — деньги. На приданое Аксюше рассчитывать не приходится, а между тем Восмибратов даст разрешение на женитьбу сына только при условии хорошего приданого. Тема приданого Аксюши, пока еще незаметно для зрителя, подготавливает действительную функцию Несчастливцева, которому суждено будет сыграть такую большую роль в жизни Аксюши.

Итак, тема судьбы Аксюши проходит через всю комедию. На этой почве действующие лица объединяются и сталкиваются в множестве частных конфликтов, составляющих фабульную основу пьесы, ту канву, на которой развивается ее главное действие. По протяженности эта линия превосходит все остальные. Поступки героев направлены к единой цели, и в разрешение судьбы Аксюши вовлечены почти все персонажи пьесы. Корыстолюбие Восмибратова и жадность Гурмыжской, противодействующие планам Аксю-

ши и Петра, сталкиваются с великодушием Несчастливцева, финальный поступок которого предопределяет счастливую развязку. Здесь возникает наиболее значительное столкновение Несчастливцева с обитателями «леса», в котором основной конфликт достигает предельной остроты. Все это дает основание рассматривать судьбу Аксюши как основную фабулу комедии «Лес».

Но вместе с тем эта фабульная основа, естественно, далеко не исчерпывает идейного и тематического богатства пьесы. Самый образ Аксюши по яркости обрисовки во многом уступает живописной и масштабной фигуре трагика Несчастливцева. Если с точки зрения анализа формы произведения трагик является дополнительной силой, введенной в действие для развязывания основного конфликта, то по содержанию этого образа и его художественной обрисовке Несчастливцев, конечно, значительнее Аксюши и, тем более, Петра. Все это позволяет утверждать, что основным сюжетом комедии «Лес» является столкновение двух лагерей в борьбе за право человека на счастье против того угнетения человеческой личности, на котором держатся устои мира гурмыжских, восмибратовых, булановых.

Гармоническая стройность в развитии основного сюжета пьесы достигается тем, что масштабы образов находятся в полном соответствии с той действительной функцией, которую они несут. Характерен в этом смысле V акт комедии. Основным действующим лицом в нем становится, в соответствии с напряженным развитием сюжета, Несчастливцев, а Аксюша и Петр отступают уже на второй план. Глубина конфликтов находится в полной гармонии с характерами персонажей, сталкивающихся между собой.

Таким образом, положив в основу комедии «Лес» многосюжетный замысел, Островский создает стройное композиционное решение всей пьесы: лирическому сюжету, раскрывающему судьбу Аксюши, противопоставлен сюжет Гурмыжской и Буланова, решенный, как мы видели выше, в контрастном плане. Оба эти сюжета завязываются в I акте: первый — в сцене сватовства, т. е. в середине действия, второй — в конце его. В то же время I акт является экспозиционным для двух других сюжетов, один из которых строится на цепи поступков Восмибратова, другой связан с образом Несчастливцева. Вслед за развитием первого сюжета, которому посвящено I-е явление II акта, драматург снова вводит пространную экспозицию образа Несчастливцева, и его решение зайти в усадьбу Гурмыжской служит завязкой этого, четвертого по нашему счету, сюжета.

Действие II акта посвящено, в основном, развитию всех четырех сюжетов: в активной стадии находятся взаимоотношения Гурмыжской и Буланова; первое столкновение с силами темного царства произошло у Несчастливцева; исподволь, в конфликте Гурмыжской и Восмибратова, служащем кульминационным этапом в развитии агрессивных планов купца, нарастает контрдействие основного сюжета.

Стремительное развитие действия в IV акте завершается кульминацией трех остальных сюжетов. До трагического исхода нарастает отчаяние Аксюши; впервые по-настоящему открылись глаза Несчастливцева на мир обитателей «леса», высшей точки развития достигает «роман» Гурмыжской и Буланова.

И в то же время решение каждого из этих трех сюжетов в IV акте дано Островским в духе классической «ложной развязки». Аксюша, обессиленная отчаянием и неудавшейся попыткой самоубийства, соглашается идти в актрисы; так сбывается заветная мечта Несчастливцева — встретить женщину, глубина страстей которой, в сочетании с молодостью и красотой, соответствуют его символу веры в искусство. Но все это отнюдь не соответствует тому, чем завершается пьеса в действительности.

Только в V акте Островский дает подлинные развязки судеб всех героев. Уже в начале этого акта по существу исчерпывается сюжетная линия Гурмыжской и Буланова. В судьбу Несчастливцева вводится еще одна перипетия, также скорее носящая характер ложной развязки: в результате разговора с Гурмыжской он становится обладателем тысячи рублей. Новое обстоятельство возникает и в фабуле пьесы: последняя уступка Восмибратова. Но особенность V акта заключается в том, что сюжетная линия, цепь поступков Несчастливцева, уже полностью включена в развитие фабулы, она неразрывно слита с основным сюжетом. Вслед за его развязкой завершается и индивидуальная тема трагика в финале комедии. Одновременно, в V акте, происходит и развязка сюжета Восмибратова, получившего, наконец, желанную тысячу рублей.

Сочетание экспозиционных сцен с завязками в начале комедии, последовательное чередование все более и более сложных перипетий с частными кульминационными сценами, введение ложных развязок, предшествующих подлинным — все это придает развитию действия пьесы в целом, идущему по нарастающей линии вплоть до финала, напряженный характер.

Это напряжение действия Островский закрепляет искусным чередованием сцен различных жанров, посредством которого достигается максимальный эффект в эмоциональном восприятии зрителей. Наиболее ярким примером такого чередования является IV акт комедии, где остро комедийные сцены Карпа, Улиты и Аркашки сменяются лирико-драматическим диалогом Аксюши и Петра, вслед за которым идет сильная драматическая сцена Аксюши с Несчастливцевым. Финальная сатирическая сцена, резко контрастирующая с центральными сценами акта, снова возвращает нас к жанру комедии. Следует отметить, что довольно часто встречающееся в практике театра произвольное нарушение авторского композиционного плана IV акта, когда его завершают сценой Несчастливцева и Аксюши, свидетельствует не только о небрежном и недоверчивом отношении театров к драматургическому мастерству Островского, но и нарушает архитектуру IV акта, а вместе с ним и всей пьесы. Из-за такой перестановки сатирическая первая сцена V акта неизбежно теряет свою остроту, так как сценический эффект ее построен именно на контрасте по отношению к концовке предыдущего акта.

Существенную роль в композиции «Леса» играет развязка. Известно, что наличие «случайных» счастливых развязок составляет одну из характерных черт творчества Островского. Отмечая эту особенность произведений драматурга, Добролюбов усматривал и в ней глубокий реализм. Такой взгляд критик обосновывал тем, что в самой жизни того времени не было достаточной почвы для логически безупречного благополучного разрешения судеб положительных героев.

С этой точки зрения и развязка «Леса» несомненно возникает как результат случайного счастливого стечения обстоятельств, в силу которых Несчастливцев становится обладателем тысячи рублей, да и вспоминает об этих деньгах он совершенно случайно.

Однако в этой случайности заключена и известная доля необходимости. Обстоятельства случайны, но последний жест Несчастливцева, бьющего себя в грудь во время страстного монолога — закономерен, ибо Несчастливцев — трагик старой школы. То, что Несчастливцев отдает Аксюше деньги, о которых он внезапно вспомнил, — также закономерно вытекает из всего характера трагика, подробно обрисованного в пьесе. Таким образом, биография и характер героя подготавливают развязку комедии, случайность которой становится частным проявлением необходимости, закономерности его поступка.

Такое соотношение случайности и закономерности мы можем проследить во всей пьесе. Случайна вопиющая разница в возрасте Гурмыжской и Буланова — богатая помещица могла увлечься мужчиной более подходящего возраста. Но эта случайность служит средством обостренного сатирического выражения необходимости соединения Гурмыжской и Буланова: они нужны друг другу прежде всего потому, что в каждом из них воплощены те качества, которые необходимы для осуществления их жизненных стремлений.

В сцене с Гурмыжской в I акте Восмибратов случайно называет сумму, которую он согласен уплатить ей за лес, но и здесь случайность выражает основную черту характера Восмибратова, который стремится к наживе любыми путями и средствами.

Таких примеров в комедии много. Они свидетельствуют о том, что мастерский подбор внешне случайных фактов и обстоятельств жизни героев, воссоздающий иллюзию подлинной жизни, в художественном произведении служит могучим средством для раскрытия типических явлений, образов и характеров. Внешне все идет «как в жизни», — может быть, только немного больше, чем в жизни, сжаты во времени события, показанные в пьесе. Но построение комедии, начиная от отдельных образов и кончая композицией пьесы в целом, является результатом глубоко продуманного и тщательно отделанного творческого замысла. Это и обеспечило комедии «Лес» долгую и славную сценическую жизнь.

Одним из важных признаков, определяющих место «Леса» как этапного произведения позднего периода творчества Островского, является сочетание целого ряда тем, одни из которых являются «сквозными» для всего творчества драматурга, другие возникают в конце 60-х и в начале 70-х годов и развиваются в более поздних пьесах Островского. Наличие в комедии «Лес» нескольких сюжетных линий является драматургическим выражением этой многомерности, ибо каждый из перечисленных сюжетов выражает развитие определенной темы.

При этом отдельные сюжеты включают в себя известные тематические комбинации. Так, сюжет Гурмыжская — Буланов раскрывает тему морального распада дворянства в тесной взаимосвязи с темой карьеры и приспособленчества его молодых представителей.

Обе эти темы издавна разрабатывались русской литературой и театром, и в этом смысле Островский является подлинным продолжателем их основных традиций. Черновик «Леса» хранит многозначительную реплику Несчастливцева в адрес Буланова, свидетельствующую о том, что образ Молчалина витал над Островским, когда он работал над сценами Буланова в «Лесе». В своем отношении к этому, активно выступившему к тому времени на арену общественной жизни типу, несущему черты, метко схваченные Грибоедовым в образе Молчалина, Островский предвосхищает Щедрина, несколькими годами спустя создавшего свой цикл «В среде умеренности и аккуратности» (1874), в котором он намеренно обращается к грибоедовскому образу.

Однако изменилось время, и молчалины выступают в произведениях Островского уже в новом обличье. Они осмелели, эти ловкие молодые люди. Они уже смеют «свое суждение иметь» и даже излагают его в дневниках, как это делает Глумов, а выведенные на чистую воду, огрызаются, утверждая свою неотъемлемую принадлежность к «людям, которые власть имеют». Им уже не надо размениваться на мелочи, угождая «всем без изъятия», даже собаке дворника. Буланов, например, пытается третировать Карпа и Аксюшу задолго до того, как определится его собственная судьба. У этих молодых людей есть своя формула оценки века, в котором они живут: «нынче век практический», говорит Глумов. И Буланов как бы

перекликается с ним, говоря о себе Несчастливцеву, что у него ум «практический-с». Исходя из этой формулы и действуют в жизни на благо собственной карьере современные Островскому молчалины.

В еще большей степени творческое усвоение и развитие основных традиций русской литературы сказалось в решении проблемы положительных героев «Леса». Как бы продолжая в этой комедии дальнейшее раскрытие темы «луч света в темном царстве», органически присущей всему его многолетнему творческому пути, Островский и здесь обнаруживает глубокую связь с традицией изображения положительного героя в русской комедии. Получив в XVIII в. первоначальное решение в творчестве Фонвизина, в начале XIX она достигает наиболее полного завершения в той же бессмертной комедии Грибоедова. Активное протестующее начало, ярко выраженное образом Чацкого, в самых общих чертах намечает те пути, которыми следует и Островский, рисуя в своем творчестве неизбежное столкновение положительного героя с отрицательными явлениями окружающей его жизни.

Вместе с тем именно в образе Несчастливцева и в сюжете, связанном с этим персонажем, яснее всего виден тот шаг вперед, который делает Островский по сравнению с пьесами, написанными им ранее. Очень показательно в этом смысле сравнение двух пьес Островского — «Бедность не порок» и «Лес». При всем различии идейных позиций автора, обусловивших замысел этих произведений, несомненно существует некоторое сходство в сюжетно-композиционном построении обеих комедий. Выражается оно прежде всего в том, что участие Несчастливцева в судьбе Аксюты и его вмешательство явно перекликается с отношением к Любови Гордеевне Любима Торцова, просьба которого к Гордею точно так же становится источником счастливого конца комедии «Бедность не порок».

Указания на это сходство встречаются в литературе об Островском. Так, в брошюре К. Н. Державина о «Лесе», являющейся образцом очень лаконичного и в то же время глубокого научно-популярного изложения идейно-художественных особенностей этого произведения, автор утверждает, что между образами Любима Торцова и Несчастливцева существует внутренняя близость¹. На наш взгляд, однако, это сходство ограничивается лишь совпадением сюжетных функций Любима Торцова и Несчастливцева, противопоставлением этих двух героев миру гордеевых и гурмыжских. Во всем остальном между этими двумя персонажами — непроходимая грань, обусловленная тем, что эти персонажи отражают два этапа развития мировоззрения Островского. Монологи Любима Торцова в защиту Любы и Мити — акт чисто нравственного воздействия на брата. Любим верит, что у Гордея еще не заглушены добрые, человеческие чувства; и развязкой этой комедии Островский как бы утверждает, что Любим прав, ибо социальная правда отступила перед нравственной: побеждает примиренческая и, в конечном счете, непротивленческая философия люмпена Любима Торцова.

Все поведение Несчастливцева и развязка «Леса» говорят о том, что теперь Островский не верит в то, что нравственное воздействие может победить алчность и самодурство дворянско-купеческого темного царства. Не примиренчество, а гневный протест проходит лейтмотивом через все отношение Несчастливцева к гурмыжским и восмибратовым. Не отвлеченно-нравственную, а жестокую социальную борьбу рисует Островский в «Лесе».

Таким образом, сходство сюжетной функции образов Любима Торцова и Несчастливцева дает нам возможность наглядно убедиться в той идейной эволюции, которую пережил Островский в течение пятнадцати лет, разделяющих эти два произведения. Уроки суровой критики Чернышевского и

Добролюбова как нельзя более выразительно претворены драматургом именно в комедии «Лес».

Сюжетная линия Несчастливцева, так же как и образ трагика в целом, не исчерпывается, однако, темой, условно обозначенной нами, в соответствии с тезисом Добролюбова, как тема «луч света в темном царстве». Специфическая особенность этого образа — его принадлежность к театру — является признаком новой темы — темы искусства и жизни, которая появляется в творчестве Островского.

Уже комедия «Лес» показывает, что искусство рассматривается Островским в тесной связи с жизнью. Характер, мировоззрение, вся жизнь Несчастливцева прежде всего приводят его к протесту против устоев темного царства. А профессия актера дает форму выражения этого протеста. В последующих своих произведениях Островский еще более ярко подчеркивает, что искусство само по себе еще не определяет ни нравственных устоев, ни социальных позиций людей. Так мы видим сколь различные жизненные пути талантливых актрис — Негинной, капитулирующей в неравном бою с неумолимыми законами капиталистического мира, и Кручинной, душевная сила, стойкость и гуманизм которой во многом близки душевным качествам Несчастливцева.

Наконец, именно Островский показывает актеров в связи с той непрерывной социальной борьбой, которая глубоко вскрыта драматургом в картинах общественной жизни.

Не менее актуальной, также продолжающей на новом этапе исконные традиции русской драматургии, является тема купечества, развитая Островским в образе Восмибрата. Образ деревенского купца-лесопромышленника напоминает классических самодуров Островского, в свое время открывших новую страницу русского театра, однако главное внимание здесь привлекают уже новые черты знакомого типа. Прежде всего он уделяет внимание показу постепенного и неуклонного стремления купцов к приобретению дворянских поместий. Подхалюзин еще только в мечтах отделял свой дом «пукетамми», а в 70-х годах Ахов уже заблудится в громадном княжеском дворце; Восмибратов нацеливается на все поместье Гурмыжской, а несколько позднее Дерюгин окажется покупателем усадьбы Реневой.

В освещении темы роста буржуазии рядом с образами купцов нового типа, показанными в творчестве Островского 70-х годов, встают щедринские колупаевы и разуваевы, вытесняющие дворянские фамилии прогореловых. А дальше путь развития этой темы в русской литературе приводит нас к «Вишневному саду» Чехова.

Таким образом, уже тематика, определяющая основные сюжеты комедии «Лес», позволяет до некоторой степени установить, с одной стороны, сочетание в этом произведении ряда мотивов творчества Островского в целом, а с другой — проследить, насколько эти мотивы и темы были связаны с основными этапами развития русской реалистической драматургии и театра.

* * *

Тематическая многоплановость комедии «Лес», выраженная в ее сложном сюжетном построении, тесно связана с жанровым разнообразием этого произведения.

В художественном решении каждой из тем комедии, в которых показан определенный круг явлений общественной жизни, выступает авторское отношение к ним. Одним явлениям Островский сочувствует, — и это вносит в комедию лирико-комедийную, драматическую, а подчас и трагедийную струю. Другие ненавистны для него, — и драматург борется с ними острым оружием сатиры.

¹ К. Державин. Комедия А. Н. Островского «Лес». Л., 1940, стр. 28—29.

Если в образах Несчастливцева и Аксюши и событиях, связанных с их судьбами, мы находим элементы высокой комедии и драмы, то лагерь Гурмыжской, Буланова, Восмибратова, Милонова и Улиты обрисован по преимуществу сатирически.

Люди, имеющие власть — и безответные, темное царство — и луч света в темном царстве. По-прежнему делит Островский своих героев на два противоположных лагеря. И, продолжая развитие темы семейных и имущественных отношений, Островский показывает своих героев, чаще всего противопоставляя свободные от денежных расчетов человеческие чувства — корыстным. В зависимости от этого, решается и вопрос авторского отношения к персонажам. Такова основа появления в комедии «Лес» различных жанровых признаков.

Отношение к деньгам становится пробным камнем для определения того, к какому лагерю принадлежат персонажи комедии. Для Аксюши проблема денег решается сложно. Деньги, вернее, отсутствие их для нее — источник драматической коллизии, доходящей в момент наивысшего подъема до трагедии. Без денег нет счастья — так определяет свое положение Аксюша, и эта формула предельно четко выражает главное социальное препятствие на пути людей к счастью. Но в то же самое время ее чувства, так же как и любовь к ней Петра (во всяком случае — на том этапе его жизни, какой мы застаем в пьесе), совершенно бескорыстны. Это свободная, сильная, полнокровная любовь. Потому весь сюжет Аксюши и Петра окрашен лирико-комедийными и драматическими тонами.

Контрастирующие с этим сюжетом отношения Гурмыжской и Буланова противопоставлены любви молодой пары прежде всего по их корысти, жажде наживы. Особенно резкими сатирическими красками Островский рисует все события, относящиеся к увлечению Гурмыжской гимназистом. Здесь мы имеем дело со сложным проникновением в подлинные глубины жизни. Ведь внешне любовь Гурмыжской к Буланову не имеет прямой корыстной цели: он беден. Но само «чувство» Гурмыжской — барская прихоть, возникшая на почве дворянского сентиментализма, разврата и лени, — особенно ненавистно великому гуманисту, поэту высокой человеческой любви. Для Гурмыжской деньги — главная приманка, которой она пользуется в целях обольщения гимназиста.

Жанровая разноплановость отдельных сюжетных линий пьесы не нарушает, однако, единства жанра этого произведения, названного драматургом «комедией». Является ли пьеса «Лес» комедией по существу (как известно авторское определение жанра не всегда совпадает с объективным характером жанра произведения)? На этот вопрос следует ответить утвердительно, хотя это жанровое определение нуждается еще в дальнейшем уточнении.

Несмотря на наличие в пьесе элементов драмы, сатиры, лирической и бытовой комедии, пьеса «Лес» в основе своей принадлежит к тому жанру, который обозначается в теории литературы как «высокая комедия». Это ярче всего подтверждается рассмотрением цепи событий, связанных с образом Несчастливцева, наиболее важным для решения идеи пьесы в целом. Именно образ Несчастливцева в контексте данного произведения наиболее полно выражает авторскую идею протеста. Сочувствие Островского целиком на его стороне. Автор любит этого героя, ярко рисует его благородство, доброту, стремление к справедливости. Присутствие в комедии героя, слова и поступки которого прямо выражают авторское отношение к жизни, и столкновение его с отрицательными сторонами этой жизни, поднятое на высоту большого социального обобщения, и делает «Лес», подобно «Недорослю» и «Горю от ума», высокой комедией.

Но, вместе с тем, образу Несчастливцева свойственны и чисто комедийные признаки, идущие в конечном счете от того же авторского отношения к фигуре трагика. В данной среде, в данное время, в данных обстоятельствах Несчастливцев — несомненно положительный герой. Но выдержит ли этот персонаж перенесение в другую среду — в среду подлинных борцов за общественную справедливость? Сомнение автора по этому поводу порождает ироническое отношение к Несчастливцеву. А это, в свою очередь, вносит комедийные черты в обрисовку образа трагика.

В этом мы видим наиболее существенное различие в авторском отношении к герою между «Лесом» и «Горем от ума» — произведениями, которые до сих пор рассматривались нами с точки зрения их сходства и преемственной связи между ними. Грибоедов нигде не ставит Чацкого в смешное положение; декабрист Чацкий выражает общественные стремления декабриста Грибоедова; с его взглядами можно было достойно занять место на Сенатской площади.

Иначе обстоит дело с Несчастливцевым. Большое место в изображении отношения трагика к окружающему миру Островский уделяет несоответствию оценок Несчастливцевым других действующих лиц и их поступков с их истинным содержанием. Сатирический I акт показал нам Гурмыжскую как ханжу и лицемерку (разоблачение подлинных качеств ее характера уже произошло в сценах с Аксюшей и Улитой). Но трагик приходит в усадьбу с твердой уверенностью, что его тетка — образец кротости, смирения, благочестия и прочих добродетелей. Вступаясь за Гурмыжскую в сцене с Восмибратовым, Несчастливцев считает, что защищает благородную женщину, но это окончательно опровергается сценой Гурмыжской и Буланова в финале того же акта. Принимая Буланова только за нахлебника Гурмыжской, Несчастливцев невольно попадает в положение «простака».

Элементы комедийного содержатся и в отношении других действующих лиц пьесы к Несчастливцеву и его спутнику, которых в доме Гурмыжской принимают за барина-полковника и его лакея. Такова сцена III акта, в которой Несчастливцев, встречаясь с Булановым, обещает ему оставить наследство; такова сцена столкновения трагика с Восмибратовым.

По-настоящему благородный, смелый и честный человек, Несчастливцев стремится привести окружающий его мир в соответствие с теми идеалами справедливости и добра, которые воспитали в нем жизнь и театр. Но он в сущности бессилен это сделать, и случай с Аксюшей явно единичен в его биографии. Такое несоответствие идеалов и жизненной практики могло бы быть и источником трагической развязки. В случае с провинциальным трагиком этого не происходит, так как его второе «я» — театр — в какой-то мере вознаграждает его за те царапины и раны души, которые он получает при столкновении с жизнью. Является ли трагедией столкновение Несчастливцева с обитателями «леса»? Нет. Он уйдет оттуда, окрыленный тем, что в этом случае справедливость, благодаря ему, восторжествовала, что он смог до конца выразить свой гнев, свое презрение. И от этого, даже в большей степени, чем от счастливой развязки судьбы Аксюши, возникает мажорное звучание финала комедии.

Другое дело — Аксюша, героиня, пользующаяся глубоким сочувствием автора, без малейшего оттенка иронии. Вплоть до конца IV акта ее судьба носит драматический, а затем и трагический характер, проистекающий в своей основе от несоответствия жизни Аксюши ее характеру. Но у нее нет выхода; препятствия, мешающие ее счастью, до поры до времени непреодолимы; поэтому вплоть до счастливой развязки, в значительной мере случайной, если говорить о ее жизненной достоверности, сюжетная линия Аксюши насыщена драматизмом. Не устраняет этого драматизма и перспектива ее

ухода в актрисы, потому что, по понятиям девушки того времени, по реакции на это известие Петра, по общей атмосфере отношения к актерской профессии в доме Гурмыжской, такой выход для Аксюши немногим лучше смерти.

Комедийные элементы пьесы приобретают сатирическое звучание, как только Островский касается наиболее неприемлемых для него сторон общественной жизни — ханжества, алчности, карьеризма, показного либерализма. Прием сатирического разоблачения сводится в общих чертах к показу несоответствия между внешними формами жизни и ее внутренним содержанием у отрицательных героев. Но теперь уже в центре внимания автора обличение сознательной маскировки неблагоприятных поступков, к которым прибегают персонажи пьесы. Развратная и скупая Гурмыжская крайне озабочена сохранением своей репутации добродетельной и щедрой покровительницы «всякого бедного, всякого несчастного»; крепостник Милонов прикрывается либеральными фразами; наглец и карьерист Буланов охотно носит маску смиренного и робкого приживала; Восмибратов за понятиями здравого рассудка и купеческой чести прячет свое корыстолюбие и жульнические наклонности. А развитие сюжетных линий, в которые вовлечены все эти персонажи, неумолимой логикой жизни обличает вопиющее противоречие между показной стороной и истинной сущностью, между тем, что хотят представлять эти персонажи и что они являют собой на самом деле.

Приемы этого сатирического обличения весьма многообразны. Так, например, известный гротеск в сопоставлении возраста Гурмыжской и Буланова закономерно разрешается почти фарсовой сценой, происходящей между ними в финале четвертого акта. Элементы реалистического гротеска находим мы в изображении Милонова и Бодаева, образов, занимающих место, с точки зрения литературного процесса, на пути от Гоголя к Щедрина.

Язык комедии «Лес» представляет особый интерес для изучения творчества Островского, необычайно кропотливо работавшего над языком ее персонажей. Каждый из них несет в своей речи черты биографии, профессии, социальной принадлежности и, прежде всего, характера человека и его отношения к окружающим.

Динамика развития действия комедии находит выражение в изменениях речи действующих лиц. Угодливо-заискивающая речь Буланова в начале пьесы изобилует частицами «с», обращениями к Гурмыжской, вроде «благодарительница», выражениями всяческого внимания к ней: «Как ваше здоровье-с?», «Что же вы... изволили видеть?» (во сне. — Е. И.), полной готовностью исполнить любое ее приказание, например по поводу племянника: «Прикажите мне, я выгону». Но тот же Буланов, утвердившийся в своем положении при Гурмыжской, в V акте уже поучительно говорит своей нареченной: «Все зависит, Раиса, от обстановки. Что я такое был у тебя? Нахлебник, самое фальшивое положение». Его выражения делаются самоуверенными и ультимативными: «Я приберу в руки весь уезд»; «Нет, уж теперь, пожалуйста, Раиса, никаких лишних расходов!». Эти же черты обнаруживаются в торжественной речи Буланова, обращенной к соседям-помещикам. Дерзкая манера разговора Буланова с Несчастливцевым в том же V акте («Здравствуйте, господин Несчастливцев»; «Провинциальный актер, что за важность?») контрастна его заискиваниям перед трагиком в III акте («Прошу вас полюбить меня-с»; «Научите меня вольты делать!» и т. д.).

Пока Улита не знает, что представляет собой Несчастливцев, она утверждает еще в разговоре с Аркашкой в IV акте, что «У них барственность настоящая, врожденная». При этом она привычно сохраняет вместе с пиететом к господам, к которым она причисляет Несчастливцева, и обыч-

ное местоимение барина — «они». Но стоило ей узнать истину, и в докладе об этом событии Гурмыжской, она уже употребляет в рассказе о Несчастливцеве местоимение «он»: «Да ведь он вас обманул; он не барин, а актер, и родовую свою фамилию нарушил, — теперь Несчастливцев прозывается...», и т. д.

Такой же динамичностью языка отличаются и реплики Гурмыжской, у которой разговоры о завещании, о скорой смерти, о бедных родственниках в I акте сменяются в V акте откровенным торжеством в рассказе помещику о своих новых планах.

Несчастливцев, пришедший в «Пеньки», преисполнен уважения к Гурмыжской, в разговоре с ней и особенно в рассказе о ней Аркашке и споре с Восмибратовым, он пересыпает свою речь словами «кротость», «милосердие», «благоговею», «смирение», «благочестивая». Узнав истину, он уже называет ее поступки их собственными именами («Старухи выходят замуж за гимназистов»; «Комедианты — вы»), находит меткие прозвища для Буланова, издевательски замечает Милонову, что тот говорит «как подьячий».

Сохранение общего характера и строя речи персонажей также связано с их судьбой в пьесе. Аксюша и Карп одинаково отрицательно относятся к планам Гурмыжской с начала до конца пьесы. Оба они, первый раньше, а вторая чуть позднее, разгадывают ее намерения, и тональность двух диалогов Аксюши и Гурмыжской в I и V актах по манере речи девушки примерно совпадает. Что же касается Карпа, то устойчивость его дружелюбно вежливого обращения по адресу Несчастливцева, сохранившаяся и после того, как в доме стало известно, что предполагаемый барин — актер, отщепенец своего класса, служит ярким контрастом для сравнения с новыми интонациями в разговоре Буланова с Несчастливцевым и в рассказе о нем Улиты.

Таким образом, все развитие действия комедии «Лес» неразрывно связано с изменениями в речи действующих лиц. Вместе с тем язык героев пьесы не ограничен рамками только действенных задач и индивидуальных характеристик. В нем легко обнаружить понятия и фразы обобщенного характера, точно очерчивающие конфликт пьесы и весьма близко соотносящиеся с идеей этого произведения. Это главным образом относится к высказываниям положительных героев — Аксюши и Несчастливцева.

Уже в ответах Аксюши трагик, что ее счастьем мешают «люди, которые власть имеют», и далее — «мне нет счастья без денег», содержится образное обобщение несправедливых законов жизни, установленных по милости представителей «темного царства». Такое обобщение достигает уровня художественного символа в устах Несчастливцева, когда трагик называет весь мир гурмыжских и восмибратовых «лесом», а его обитателей — «совами и филинами».

Подобного рода обобщения весьма распространены и в языке других персонажей «Леса». Иногда они принимают форму бытовых афоризмов, возникающих по поводу конкретных событий пьесы. «Семьянин-то семьянин, а чище всякого обманет» (Бодаев); «Есть люди, которые быют, а есть люди, которых быют» (Несчастливцев). Иногда эти афоризмы, вложенные в уста других действующих лиц, например Аркашки, передают авторскую иронию: «Кто шампанское пьет, хорошие сигары курит, тот и человек, а остальное — ничтожество»; «Мы народ вольный, гуляющий — нам трактир дороже всего». В большинстве случаев афоризмы такого рода характеризуют также интеллектуальный уровень тех или иных персонажей. Такова, например, сентенция Гурмыжской: «Простые люди, неученые, живут счастливей»; или Милонова: «Закон написан в душе людей».

В изобилии разбросаны в пьесе пословицы и поговорки, вообще играющие громадную роль в творчестве Островского — вспомним хотя бы заглавия многих его пьес; они, в конечном счете, также придают обобщенное звучание событиям пьесы, качествам людей, их характерам. «Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью», — говорит о жизни в «Пеньках» Карп. Он же перефразирует известную пословицу, рассказывая Буланову о привычках Гурмыжской: «У них не то, что на неделе, на дню до семи перемен бывает».

Свою житейскую «философию» Буланов излагает в пословице: «скудость не глупость» и в сентенции: «за деньги-то люди чорту душу закладывают». Поговоркой гимназист рисует перспективу своей жизни в случае, если Гурмыжская прогонит его: «бить сорок-ворон за чужим двором». Войдя в силу, Буланов предупреждает Карпа, что отныне у него будет «всякая вина виновата».

Пословицами и поговорками уснащает свою речь и Восмибратов. «От хлеба от соли не отказываются», — говорит он Гурмыжской в ответ на вторичное приглашение в «Пеньки». Энергичное — «теперь поклон да и вон» — помогает ему закончить опасную сделку с Гурмыжской в III акте. Используя игру слов Несчастливцева, Восмибратов отвечает ему поговоркой: «За постой-то деньги платят». Сказочную концовку, иронически адресованную Несчастливцеву, употребляет в своем рассказе перифраз известной пословицы — «кто на что, а голь на выдумки». Сам Несчастливцев, пытаясь убедить товарища в необходимости скрывать их подлинную профессию в доме Гурмыжской, говорит: «Скоморох попу не товарищ».

Пословицами и поговорками далеко не исчерпывается богатство фольклорных элементов в языке комедии. Напевная, поэтическая речь Аксюши и Петра изобилует песенными ритмами и оборотами вроде: «Унеси ты мое горе», «Ой вы, милые» (Петр), или слова Аксюши о нужде да неволе, которые иссушили ей душу. Строгому ритмическому рисунку, напоминающему русский сказ, подчинены фразы Петра: «Я каторжный, по рукам по ногам окованный навеки нерушимо»; или: «...выбрать яр покруче, а место поглубже, да чтоб воду-то воронкой вертело, да и по-топорному, как топоры плавают». Элементы народного сказа легко обнаружить и в повествовании Улиты о ее молодости в IV акте, где после традиционного введения «бывало...» идет перечень обстоятельств ее жизни, построенный на чередовании инфинитивных глагольных форм, безличных оборотов, разговорной замены 3-го лица множественного числа в прошедшем времени 2-м лицом единственного числа в настоящем — «К барам подделываешься. Ползаешь, ползаешь» — в смысле: «подделывались, ползали» и т. д.

Наряду с богатством и народностью языка, оборотов речи, которые характерны для комедии в целом, речь каждого из действующих лиц четко дифференцирована. Это особенно ярко видно из сравнения образов Несчастливцева и Счастливцева. Оба они принадлежат к одной профессии, однако Островский находит разные приемы для обнаружения их связи с театром в соответствии с амплуа каждого из них. У Несчастливцева его профессия сказывается главным образом в общем строе речи — повышенной эмоциональной возбудимости, синтаксически выраженной обилием восклицательных знаков, большим количеством прямых и косвенных цитат из ролей трагического репертуара («А! Мне по душе кровавые потехи!»; «Могу ли я забыть вас!»; «Молчи! Такая женщина! И ты...»; «О, люди, люди!»; «Туда ведет меня мой жалкий жребий» и т. д.), в его мыслях об искусстве («Искусства не ценят, все копеечники»; «Мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы»). Лишь в минимальной степени в речи Несчаст-

ливцева представлены специфические слова театрального обихода — «бенфис», «парик», «антрепренер», «роль». Речь трагика построена литературно правильно, хотя и несколько витиевата, в соответствии со стилем той драматургии, которая служила основой репертуара Несчастливцева. В частности это достигается путем включения в речь героя архаизмов: «рубище», «стяжал».

В языке Аркашки, наоборот, профессиональные признаки исчерпываются такими словами, как «водевиль», «бутафорская мелочь», «первый любовник», «простак». Нередки в репликах Счастливцева и словечки театрального жаргона: «оралы», «публика принимает». Мещанское происхождение и весьма невысокий культурный уровень Аркашки выдает, например, словечко «не пушали».

Таким образом, в пределах языка двух людей одной профессии Островский рисует и их различие — в происхождении, в амплуа, в отношении к искусству, в общем культурном уровне.

Еще ярче это различие заметно в диалогах Несчастливцева и Счастливцева, в которых полнее выявляются их характеры и взаимоотношения.

Уже первая встреча, в которой Аркашка обращается к Несчастливцеву на «вы», называет его по имени и отчеству, с постоянным прибавлением частицы «-с», а Несчастливцев его — на «ты», «Аркашкой», с частым употреблением повелительной формы глагола («Обрей»; «Ну, сказывай»; «Подвигайся!»), свидетельствует о том, что Несчастливцев относится к Аркашке со снисходительным пренебрежением, а Счастливцев робеет и занскивает перед ним, хотя и не упускает случая съязвить, где можно (например, говоря о табаке: «Да ведь и у вас нет!»). Тональность разговора Несчастливцева с Аркашкой меняется в III акте, когда трагик употребляет сравнительно редкую в его языковом обиходе ласкательную форму имени товарища «Аркаша», обращаясь к нему уже просительно: «А ты сделай, братец, для меня!.. Ну по-товарищески, понимаешь, по-товарищески».

Другие качества характера Несчастливцева проявляются в его отношении к Гурмыжской. Его восторженность и доверчивость находят отражение в таких восклицаниях, как: «Благородная женщина! Не расточай напрасно передо мною сокровища твоего сердца», и им подобных, явно отдающих театром. Его доброта и раскаяние по поводу бессилия помочь Аксюше предельно ярко выражены в страстном монологе, обращенном к Аксюше. «О, дитя мое! Я преступник!..» Волнение трагика передается серией повторов: «Я мог иметь деньги, мог помочь тебе, мог сделать тебя счастливой»; «Если б я знал, если б я знал»; «Прости меня, прости!»

В другом случае, показывая волнение Несчастливцева, но волнение, если можно так выразиться, ретроспективное, не требующее активных поступков в данный момент, Островский дает сложное сочетание словесного и синтаксического выражения состояния героя. Рассказывая Счастливцеву о своей встрече с Рыбаковым, Несчастливцев не только повторяет три раза слово «говорит», но и делает паузы, подсказанные выразительными многоточиями Островского.

Несчастливцев часто употребляет обращение «братец», адресуя его и к Аркашке, и к Карпу, и к Буланову. Однако в различных контекстах это обращение звучит по-разному. В пределах первой сцены с Аркашкой оно выражает то пренебрежительное, то ласковое отношение. Даже в короткой сцене с Булановым в III акте Несчастливцев, начиная диалог снисходительно-покровительственным «женись, братец, женись», вскоре, раскусив Буланова, переходит на издевательский тон, хотя внешне обращение остается то же: «Ну, подожди, братец, я тебе больше (наследства.— Е. И.) оставлю».

Богатство и красочность речи Несчастливцева, особенно ярко выраженные в его сценах IV и V актов — в его серьезных монологах, становятся очевидными и в те минуты, когда речь Несчастливцева саркастична. Подбор уничижительных прозвищ Буланова — «гимназист», «школьник», «ученик приходского училища», «таблица умножения», «Корнелий Непот», «Пифагоровы штаны», «грифель» — метко бьет в слабое место Буланова, напоминая ему о том, что он только недоучившийся гимназист. Не меньший юмор обнаруживает Несчастливцев, наделяя гимназиста прозвищами, определяющими его место по отношению к Гурмыжской — «оруженосец, паж, менестрель, скороход, шут».

Итак, богатство лексики, разнообразие синтаксических форм языка Несчастливцева, показывая внутреннее богатство его духовного мира, служит в то же время средством выявления различных черт характера этого человека. В результате создается образ объемный, достоверный и жизненно полнокровный.

В такой же мере это относится и к другим персонажам комедии. Контраст между показной стороной жизни Гурмыжской и ее сущностью подчеркивается и в ее языке. Помещицам Гурмыжская заявляет: «Господа, разве я для себя живу? Все, что я имею, все мои деньги, принадлежат бедным». Слова о бедных родственниках, о сострадании, о помощи ближнему и несчастному поминутно встречаются в ее сценах с соседями в I и V актах. Речь ее многословна, предложения содержат сравнительно большие периоды. Но иные, властные, деспотические интонации появляются в речи Гурмыжской, как только она встречается с Аксией. Речь помещицы становится грубой, отрывистой: «Вздор!», «А я тебе приказываю»; «Как ты смеешь?»; «Вот моя воля!».

Играя перед помещиками роль просвещенной барыни, да и считая себя таковой на самом деле, Гурмыжская употребляет в разговоре «научные» слова: «метода», «воспитание», «принцип», «твердые понятия о жизни», «образование». Но наедине с собой и с Булановым Гурмыжская обнаруживает иные черты. В ее репликах появляются слова: «накликать», «на роду написано» и т. д. Сочетание этих слов с варваризмами («арломб», «конвенансы») создает дополнительный комический эффект при обрисовке образа Гурмыжской.

Беспомощность Гурмыжской в сравнении с деловой хваткой Восмибрата выражена в жалобных причитаниях помещицы: «Я сирота. Мое дело женское. Сироту обидеть грешно» (I акт) и «Денной грабей! Удивительное дело, ничего-то мне в жизни не удалось ни купить, ни продать, чтоб меня не обманули» (III акт).

Сентиментальность Гурмыжской также находит отражение в строе ее речи. «Ах, красавчик!» — восклицает она, глядя на Буланова (I акт); в другой сцене она пугается за него: «Ах, сохрани тебя бог!». Сочетание слова «ах» с восклицательным тоном краткой фразы, в преувеличенном виде рисующей то, что под ней подразумевается (например: «Ах, как я еще душой молода!») и создает налет этой восторженной сентиментальности, придающей сатирическую окраску изображению старческой влюбленности Гурмыжской.

Черты определенного социального типа нувориша, тесно связанные с раскрытием индивидуального характера, находим мы в языке Восмибрата. Речь его насыщена такими словами, как «барыш», «убыток», «расписка», «разжива», «расчет», — свидетельствующими об основном круге интересов Восмибрата. Неправильность речи: «вопче», «хошь», «потому как», или просто «потому» (в смысле: «оттого что» или «потому что»), «ежели», «пушай» — явно говорит о крестьянском происхождении Восмибрата.

Самая же манера речи купца свидетельствует одновременно и о жестокости его характера (например, короткое «убью» в адрес Петра, некстати вмешавшегося в разговор отца с Гурмыжской, фраза Восмибрата, переданная в рассказе Петра: «Хоть на козе женю, да с деньгами»), и о его лицеприимном стремлении прикрыть внешним христианским смиренiem свои темные делишки (таковы многословные ссылки на «господа бога, отца нашего милосердного»). В то же время Восмибрат по-своему остроумен. Он находит затейливые словосочетания для выражения своего отношения к Буланову и Гурмыжской в V акте, говоря: «...«жених во вкусе-с. Ежели насчет маломумия, так это от малодушества»...

Речь Восмибрата содержит варваризмы, например слово «шельма», вызывающее недовольство Гурмыжской; сына он называет уничижительно — «Петрушка». Все это также подчеркивает его грубость и невежественность.

Вместе с тем самообладание, свойственное характеру Восмибрата, ясно выражено в синтаксическом построении его речи. В сцене с Несчастливцевым в III акте большинство реплик Восмибрата построено по принципу коротких предложений, передающих отрывистость речи купца. Обращения к Петру содержат конкретные приказы по поводу его поведения в этой сцене, выраженные повелительной формой глаголов: «отойди маненько!», «поди сюда!», «стой хорошенько!» и т. д. Выжидательная позиция купца по адресу Несчастливцева передается посредством насыщения речи Восмибрата в первой части диалога обилием вопросительных предложений, типа: «Насчет чего же это-с?», «Какая женщина?», «Что же будет нам угодно-с?». Частица «-с» в сочетании с повелительными обращениями к Петру в данном случае подчеркивает контраст в отношении купца к трагику и к сыну.

В речи Восмибрата и Петра Островский намеком дает и местный колорит, наделяя его областными словечками Костромского края — «отдайся» (в смысле: отойди), «прибираешь» (в смысле: делаешь выговор), частыми прибавлениями частицы «то». В речи Петра окающий костромской говор выдержан с очень тонким, почти неуловимым подбором слов с часто встречающейся буквой «о»: «Подъехали к Волге; ссь ... тпру! на пароход; вниз-то бежит он ходко, по берегу-то не догонишь».

Петр, по сравнению с отцом, — более «образованный», он грамотен. И в его речи уже появляются иностранные словечки: «комплименты», «куплеты», «пальто», причем последнее слово предстает в искаженном виде с неправильным падежным окончанием множественного числа, ассимилированным на русский лад.

Социальное происхождение Петра никак не подчеркивается драматургом; только один раз в его речи встречается слово «капитал». Речь Петра образна, она богата сравнениями: «Пока они разговаривали, меня точно кипятком шпарили», «У меня сердце упало, ровно кто меня камнем в грудь-то ушиб», «Дрожит сердце, как овечий хвост». Ревность Петра в начале II акта выражена не только содержанием его первых фраз, но и прибавлением частицы «-с», необычной в его разговоре с Аксией.

Особенно характерны для мастерства Островского приемы обрисовки средствами языка характеров эпизодических персонажей — Милонова и Бодаева. У них нет самостоятельной сюжетной линии, очень мало событий, служащих в драматическом произведении важным звеном для выявления сущности образа. Если при этом характер и убеждения Милонова еще обнаруживаются в его монологе, то у Бодаева и монологов-то нет. Вообще он крайне немногословен, и, вместе с тем, из пьесы явствует, что Бодаев — рутинер и консерватор. Это впечатление достигнуто автором исключительно

благодаря тому, что речь Бодаева ясно выражает характер человека резкого и упрямого. Первая же его фраза: «Я не заплачу ни копейки. пока жив; пускай описывают имение» — построена на категорической интонации.

Реплики Бодаева, вмещающегося в рассказ Гурмыжской в I акте, синтаксически введены как продолжение слов Гурмыжской: «...я предоставила его (Несчастливцева.— Е. И.) собственным средствам». Бодаев: «Оно покойнее».

После фразы помещицы: «Я иногда посылала ему денег, но, признаюсь вам, мало, очень мало», Бодаев добавляет, как бы завершая ее мысль: «И он стал воровать, разумеется». Противоположность смысла фраз, по форме продолжающих мысль собеседника, дает комедийный контраст к речи Гурмыжской.

Реплики Бодаева служат постоянным контрастом и к многословным и приторным речам Милонова. Милонов употребляет в соответствии со своим основным рефреном «высокие слова» — так, Гурмыжскую он называет «героиней». Бодаев тут же снижает этот пафос введением просторечия: «Ну, какая героиня? Просто блажит».

Меткие словечки Бодаева, служащие для сравнения или определения явлений, которые он комментирует, в большинстве случаев также приближены к просторечию: «врет», «промотает», «грабеж», «кантонист».

Немаловажную роль в образных характеристиках действующих лиц играют их имена и фамилии. Такова, например, фамилия Гурмыжской, стоящая, как это неоднократно отмечалось исследователями, в одном ряду с фамилиями Уланбековой и Мурзавецкой. Далекие пережитки «азиатчины», генетически связанные с темой татарского ига в России, получают в творчестве Островского окраску, свойственную нравам помещиков того времени. Сохраняя четкую индивидуализацию каждого из названных образов, драматург в то же время намечает в них некую общность типа: причудливую смесь ханжества, деспотизма и разврата.

Намек на черту характера, манеру внешнего поведения или общую судьбу героя содержится почти в каждой фамилии или имени персонажей «Леса».

Самые фамилии Милонова и Бодаева, отдаленно восходя к классицистической традиции, подчеркивают характерные особенности в поведении каждого из этих двух персонажей. При этом семантика фамилий находится в прямом соответствии с отмеченными выше речевыми особенностями каждого из них. Милонов старается быть милым со всеми, отсюда назойливый рефрен: «все высокое и все прекрасное»; к другим действующим лицам он обращается, подчас употребляя имена в уменьшительной форме: Ваня (к Восмибратову), Карпуша (к лакею). Фамилия Бодаева точно так же соответствует его грубой, колючей манере разговора; реплики его как бы «бодают» собеседников.

Дополнительным штрихом к образу Улиты является также ее имя, подкрепленное выражениями Карпа по ее адресу: «шмыгает», «ползает», комментирующими ее поведение на сцене.

На то обстоятельство, что купцы типа Восмибратова были далеко не единичным явлением, намекает его фамилия; атмосфера дворянской жизни с ее увлечением иностранщиной подчеркивается офранцузенным уменьшительным именем Буланова — Алексис.

Великий знаток русского языка, Островский, всегда высоко ценивший юмор, содержащийся в русской народной речи, умело использует эту ее особенность. Затеиловые шутки, диалоги, каламбуры рассыпаны в этом произведении. Одним из классических типов балагуров и остряков является Аркашка Счастливцев. Наиболее характерные примеры — его диалоги

с Карпом. Один из них построен на повторах в ответе основного слова вопроса:

... Хотите чаю?

— Нет.

— Как нет?

— Так нет.

— Так-таки совсем и не хотите?

— Совсем и не хочу.

— Да почему же так?

— Да потому же.

Принцип такого построения комедийного диалога широко распространен в русской народной драме и театре Петрушки. Такова же природа обыгрывания имени Карпа, которого Счастливцев в разговоре в шутку называет то Налимом, то Сазаном, то Окунем Савельичем. В разговоре с Несчастливцевым Аркашка каламбурит: «Огня-то ... днем с огнем не найдешь».

Язык персонажей имеет, таким образом, громадное значение в системе выразительных средств комедии «Лес». Вводя разнообразные речевые обороты, Островский не только оттеняет индивидуальные и типические черты характеров героев пьесы, но и выражает динамику развития ее действия, подчеркивает ее жанровое богатство.

Анализ особенностей художественной формы комедии «Лес» показывает, что впечатление полной жизненной достоверности пьесы достигается автором в результате проникновенного и кропотливого творческого труда над воплощением драматургического замысла. Именно это и приводит к цельности и единству жанра произведения в целом (при многообразии жанровых решений отдельных сцен), к подлинной художественной стройности и гармонии.

В. Головня

„УМОЛЯЮЩИЕ“ ЭВРИПИДА

Трагедия Эврипида «Умоляющие»¹ до сих пор еще не переведена на русский язык. Как известно, в трехтомное издание трагедий Эврипида, выпущенное М. и С. Сабашниковыми², эта драма не вошла. Не вошла она также и в однотомник «Театр Эврипида», вышедший в 1906 г. Нет ее также и среди изданий отдельных пьес Эврипида, переведенных И. Ф. Анненским или другими переводчиками.

«Умоляющие» — ярко выраженная политическая трагедия, ставящая своей целью прославление афинских демократических порядков.

В основе сюжета пьесы лежат мифы, входящие в «Фивиаду» и «Эпигонов», две киклические поэмы, пользовавшиеся большой популярностью в Греции. Сюжетом «Фивиады» была борьба сыновей Эдипа — Этеокла, завладевшего фиванским престолом, и Полиника, изгнанного братом из Фив и нашедшего приют и защиту у аргосского царя Адраста, который отдал замуж за Полиника свою дочь. Полиник в изгнании собрал шестерых друзей и предпринял с ними поход на Фивы, закончившийся гибелью всех семи вождей. Эпическая поэма «Эпигоны» («Потомки»), составлявшая продолжение «Фивиады», рассказывала о том, как десять лет спустя сыновья семи вождей отомстили за смерть своих отцов. Они предприняли новый поход на Фивы, который закончился взятием и разрушением города.

¹ Греческое название этой пьесы *Ἰκέτιδες*. Иногда это слово переводят как «Просительницы». Однако с этим словом у нас связан весьма прозаический смысл и употребление его применительно к рассматриваемой трагедии неуместно. К тому же словом *ἰκέτης* (форма женского рода *ἰκέτις*, множественного числа — *ἰκέτιδες*) обозначался не всякий проситель, а преимущественно тот, кто приходил к другому искать защиты и помощи против преследования или совершенной по отношению к нему несправедливости. У Гомера часто этим словом обозначался человек, пришедший к другому с целью защиты и очищения от совершенного убийства. Хотя перевод слова «Умоляющие» имеет одно неудобство — неясно, о ком идет речь, о мужчинах или женщинах, — однако по изложенным причинам мы предпочитаем все же остановиться на нем. При анализе этой трагедии взято издание текста, данное в III т. трагедий Эврипида, опубликованных Société d'édition «Les Belles Lettres». Euripide, t. III. Héraclès — Les Suppliants. Jop. Texte établi par Léon Parmentier et Henri Grégoire. (P., 1923). Греческий текст сопровождается превосходным французским переводом и обстоятельными комментариями («Умоляющие» подготовлены Анри Грегуаром).

² «Театр Эврипида», т. I—III. М., 1916—1921.

Подобно тому, как это было с Троянской войной, большинство греческих городов старалось вплести в эти мифы некоторые моменты из своей собственной истории. По-видимому, в VI в. до н. э., при Писистрате, возникла афинская версия фиванского мифа, согласно которой финал похода семи вождей против Фив разыгрывался в Афинах. По этой версии афинский царь Тезей потребовал от фиванцев и получил для погребения, которое было запрещено царем Фив, тела семи вождей. Существовало два варианта мифа: по одному Тезей добился этого путем переговоров, по другому — путем войны, в которой он разбил фиванцев. Эврипид в своей трагедии следует второму варианту. В этом сказалось желание разработать сюжет иначе, чем сделал Эсхил в «Элевсинах»³ и дать критику драматургических приемов своего предшественника. К тому же одно событие в ходе Пелопоннесской войны, произошедшее во время зимней кампании 424 г. до н. э. способствовало тому, что драматург избрал «военный» вариант мифа. Все исследователи сходятся на том, что во многих местах пьесы нашел отражение разгром афинян у Делии и особенно его печальные последствия — запрещение фиванцев хоронить павших в битве афинских воинов. Поэтому «военный» вариант мифа, по которому нечестие и заносчивость фиванцев влекли за собой заслуженное возмездие, больше соответствовал чувствам и настроениям афинян.

Ободренные успехом у Сфактерии⁴, афиняне решили вторгнуться в Беотию, поднять там восстание против олигархов и добиться их свержения. Для этого в начале ноября 424 г. до н. э. аттическая армия под командой Гиппократы перешла границу и заняла городок Делии, расположенный в двух километрах от нее. Гиппократ наскоро укрепил храм, так как хотел создать в Делии опорный пункт для демократов, на восстание которых афиняне рассчитывали.

Когда большая часть работы была закончена, афинское войско ушло из Делии, оставив там небольшой гарнизон. В это время под Делием неожиданно появилась армия беотийцев и их союзников. Гиппократ, находившийся еще близ Делии с некоторым количеством войск, приказал принять бой. Афиняне были на голову разбиты и потеряли около тысячи тяжело вооруженных воинов. Однако Делии остался в руках афинян. После битвы они отправили в Фивы глашатая, чтобы он в соответствии с обычаем потребовал трупы павших воинов и перемирия для их погребения. Беотийцы заявили, что не выдадут трупов до тех пор, пока афиняне не уйдут из Делии. Спор продолжался шестнадцать дней. На семнадцатый день афинянам удалось добиться и перемирия, и выдачи трупов, так как Делии к тому времени пал. Достаточно прочесть рассказ Фукидида⁵ о поражении афинян при Делии, чтобы признать в сообщаемых им фактах ситуацию «Умоляющих». По-видимому, пьеса была написана под свежим или достаточно свежим впечатлением о кровавом дне при Делии. Таким образом, сражение при Делии как *terminus post quem* признается теперь всеми исследователями. Однако более точная дата определяется ими различно: Анри Грегуар⁶ считает, что «Умоляющие» были поставлены весной 422 г., Эд. Делебек дает 420 г.⁷ Мы вернемся еще к вопросу о более точной датировке после

³ Трагедия «Элевсины» до нас не дошла, но известно, что в ней Тезей добился выдачи трупов павших героев при помощи мирных переговоров с фиванцами.

⁴ Сфактерия — небольшой остров на юге от Пелопоннеса перед входом в пилосскую гавань. В 424 г. до н. э. афиняне одержали здесь победу над спартацами, заняв Пилос, а позже взяв приступом и Сфактерию.

⁵ См. Фукидид. История, IV, 76, 77, 89—101 (по переводу Ф. Мищенко, т. 1, стр. 299—301; 308—316).

⁶ Euripide, t. III. Notice к «Умоляющим», стр. 96—97.

⁷ Ed. Delebecque. Euripide et la Guerre du Péloponnèse. P., 1951.

рассмотрения самой пьесы, которая содержит ряд данных для установления более точной хронологии.

Действие трагедии разворачивается перед храмом Деметры в Элевсине⁸. Эфра, мать Тезея, пришедшая в священную ограду храма для жертвоприношения перед вспашкой земли, выступает в прологе, рассказывая о предшествующих событиях. Оказывается, семь вождей уже нашли смерть под стенами Фив. Матери героев, составляющие хор трагедии, хотели предать погребению тела своих сыновей, но новый фиванский правитель Креонт⁹ отказал им в выдаче трупов. И вот старые матери пришли в Элевсин умолять Тезея оказать им помощь и добиться от фиванцев, путем переговоров или силой, выдачи трупов. Распростершись на ступенях алтаря, аргосские матери протягивают к Эфре, как символ мольбы, оливковые ветви, обвитые белыми повязками. Адраст тоже лежит на ступенях алтаря, около него мальчики, сыновья павших героев, составляющие побочный хор.

Входит Тезей, за которым Эфра посылала глашатая. Он поражен всем, что видит: черные одежды женщин, их рыдания, подрезанные в знак траура волосы, мало подходят для жертвоприношений в честь Деметры. Расспросив Адраста, Тезей узнает все обстоятельства похода семи вождей и их гибели под стенами Фив. Снова распростершись на ступенях, Адраст умоляет афинского царя добиться от фиванцев выдачи трупов.

Просьбу Адраста Тезей встречает вначале холодно, упрекая его в безрассудстве и пренебрежении к воле богов; он возглавил аргосский поход, невзирая на дурные предзнаменования, увлеченный несколькими молодыми людьми, жадными к славе и видящими в войне лишь средство достичь власти или богатства.

К просьбе Адраста и хора присоединяется Эфра. Она опасается, что если Тезей не выступит против нарушения божеских законов, соблюдаемых всей Элладой, и откажет в помощи просящим, о нем скажут впоследствии, что страх остановил его руку и что из трусости он отказался завоевать для Афин венец славы. Она взывает к патриотизму Тезея: отечество мужает среди опасностей, в то время как города, живущие бездеятельной жизнью, всегда приниженные и робкие, остаются никому неизвестными.

Признавая справедливость доводов своей матери, Тезей решает оказать помощь просящим и добиться выдачи трупов в первую очередь путем переговоров, а если это не удастся, то и с помощью оружия. Однако он желал бы, чтобы его решение было одобрено народом. Демократические порядки V в. переносятся, таким образом, в далекое прошлое. Это должно было льстить афинским зрителям. Вместе с матерью и Адрастом Тезей направляется в Афины.

После небольшой песни хора, в которой выражается надежда на помощь Афин, снова входит Тезей в сопровождении глашатая и свиты воинов. Народное собрание, оказывается, горячо поддержало его решение. Войско готово уже выступить в поход против фиванцев, однако Тезей хочет сначала попытаться кончить дело миром. Но как раз в это мгновение появляется фиванский глашатай. Происходит интересный политический диспут. На вопрос глашатая, кто господин этой страны¹⁰, Тезей отвечает, что у Афин нет господина — они свободны. Богатый не имеет здесь никаких преимуществ

и бедный пользуется равными с ним правами. Глашатай Фив противопоставляет афинским порядкам иную форму правления. Город, который его послал, управляется одним человеком, а не толпой. В его городе нет ораторов, которые, льстя народу, используют его поддержку для своих частных интересов. Нет и граждан, которые, обманув доверие народа, подвергаются его ненависти, стараются прикрыть новой клеветой свои прежние ошибки и избегают таким путем заслуженного наказания. Да и как народ, неспособный быть справедливым, может справедливо управлять делами государства? Если даже бедный земледелец и знает кое-что, все равно ему мешает заниматься государственными делами его тяжелый труд. Для честных людей — большое зло, когда народ, поддавшись лживым словам, передает власть бесчестному человеку, который недавно еще был ничем¹¹.

Тезей с иронией отзывается об этих доводах фиванского глашатая, а затем переходит к красноречивой защите демократии. Для государства нет ничего враждебнее тираннии. При ней закон уже не защищает граждан, всем распоряжается один человек по своему произволу, равенства не существует. Напротив, при демократии и бедный и богатый имеют одинаковые права. Народ свободен, когда спрашивают у граждан, кто из них желает предложить что-либо для блага государства. Кто желает, тот и говорит. Кому ничего сказать, тот хранит молчание. Где еще можно найти более полное равенство? Там, где народ правит сам, он пользуется счастьем иметь к своим услугам добрых граждан. Наоборот, тиранн, трепеща за свою власть, старается погубить тех, кого он считает способными размышлять. К чему копить богатство и зарабатывать хлеб для своих детей, если приходится работать только для обогащения тиранна? Зачем воспитывать в целомудрии дочь в материнском доме, если ей суждено служить прихотям тиранна? Лучше умереть, чем видеть своих дочерей отданными на поругание.

Заявив в связи с этим политическим спором, что он остается при своем мнении, фиванский глашатай от имени своего города предъявляет Тезею требование прогнать Адраста из страны до захода солнца и отказаться от погребения мертвых.

Тезей решительно отвергает это требование. Не один Аргос — вся Эллада будет оскорблена, если откажут в погребении павшим. Пусть Фивы позволят афинянам похоронить умерших и тем самым соблюсти общий для всей Эллады закон почитания мертвых. Если Фивы не согласятся на это, Афины возьмут мертвецов силой. Фиванский глашатай удаляется, угрожая войной, а Тезей отдает приказание готовиться к бою, но Адраст должен остаться здесь, Тезей не желает связывать свою судьбу с судьбой аргосского царя. С помощью богов, защитников справедливости, Тезей надеется одержать победу над фиванцами.

Хор, разделенный на два полухория, обменивается волнующими его мыслями. В них прежде всего выражается скорбь в связи с той битвой, которая должна скоро начаться. В этом лирическом диалоге высказываются скептические мнения по отношению к божественной справедливости (боги очень неравно распределяют между людьми добро и зло), что нередко встречается и в других трагедиях Эврипида. Но все же вера и надежда побеждают. Боги даруют смертным облегчение в их бедствиях, — поет второе полухорие, — только от их воли зависит завершение всех человеческих дел. И лирический диалог заканчивается обращением к Зевсу с мольбой вернуть для погребального костра тела воинов, которые были славой и опорой Аргоса.

¹¹ Эти рассуждения фиванского глашатая очень сильно напоминают нападки на демократию, которые допускали в своих писаниях сторонники олигархии.

Проходит всего несколько минут (зрителей несколько не смущала эта условность), как уже приходит вестник, сообщающий о победе Тезея над войском Фив.

После ожесточенной битвы афиняне победили врагов: фиванцы обратились в бегство. В Фивах — страх и смятение, молодые и старые в ужасе заполнили храмы, так как ожидали вторжения. Но Тезей удержал своих воинов: он пришел не для того, чтобы разрушить Фивы, но только потребовать тела павших. Отвечая на вопросы Адраста, вестник сообщает дальше о том, что Тезей сам позаботился о перенесении с поля битвы трупов павших вождей, больше того: руки рабов не прикоснулись к этой работе — он сам омыл окровавленные тела вождей, устроил для них погребальное ложе и покрыл их.

После рассказа вестника о победе Тезея следует короткая песнь хора, о том, что радости этого дня перемешались с печалью. Афины покрыли себя славой, их предводители заслужили двойной почет, благодаря своей воинской отваге. Матери же увидят тела своих сыновей — зрелище в одно и то же время дорогое и жестокое.

На оркестре появляется траурное шествие: афинские воины несут погребальные ложа. Входит Тезей. Матери и Адраст поднимают плач по погибшим¹². Адраст, по просьбе Тезея, рассказывает о павших вождях, и его рассказ превращается в настоящую надгробную речь. В характеристике семи вождей ясно чувствуется скрытая полемика против Эсхила, влияние новых художественных вкусов и современной драматургии политической обстановки. В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» все герои, за исключением прорицателя Амфиарая, преисполнены непомерной гордыни. В каком-то воинственном бешенстве они устремляются на штурм Фив. Совсем иное мы видим у Эврипида. Адраст начинает с характеристики Капанея, поверженного молнией Зевса. У Эсхила это — огромный силач, полный сверхчеловеческой надменности. Он грозит испепелить город и даже молния Зевса не страшит его. Совсем иными чертами изображается Капаней в «Умоляющих». По словам Адраста, Капаней обладал огромным богатством, но оно не сделало его гордым. В противоположность тем, которые гордились роскошным столом и презирали простую жизнь. Капаней утверждал, что добродетель заключается не в том, чтобы стремиться к изысканности в еде, что человеку довольно и простой пищи. Он был преданным другом. Искренний и приветливый, Капаней всегда держался данного слова как по отношению к своим слугам, так и по отношению к гражданам. Затем Адраст переходит к характеристике Этеокла¹³, который отличался «другими добродетелями». Молодой и бедный, он был осыпан почестями народом Аргоса. Несколько раз его друзья предлагали ему золото, но он отказывался из опасения приобрести рабские привычки и подчиниться игу богатства.

Гиппомедонт, по словам Адраста, воспитал себя опытным и сильным воином. С самого детства он принял решение избегать изнеженной жизни и удовольствий, доставляемых Музами. Он жил среди полей, охотился, ездил верхом, стрелял из лука; он желал предоставить сильное тело на службу своей родине. Четвертый вождь, сын охотницы Аталанты, молодой Партенопей славился своей красотой. Он родился в Аркадии, но затем пришел на берега Инаха и воспитывался в Аргосе. Как и подобает чужестранцу, принятому в город, он не стал никому в тягость, умея избегать ссор. Допущенный в войско, он сражался за город, как если бы был при-

¹² В этом коммесе есть указания и на игру хороводов: женщины поют о том, что их ногти бороздят щеки и что они осыпают голову прахом.

¹³ Не надо смешивать этого Этеокла, жителя Аргоса, сына Ифиса и брата Эвадны, с Этеоклом, сыном Эдипа и защитником Фив.

рожденным аргосцем; он радовался успехам города и огорчался его неудачами. В такой характеристике в сущности нет ничего героического: перед нами тактичный, умеющий ладить с людьми человек. Он прижился в чужом городе, допущен в ряды его граждан и ничем не навлекает на себя их недовольства. О Тидее Адраст говорит, что достаточно будет немногих слов, чтобы достойно похвалить его. Он не блистал красноречием, но в походе проявлял удивительную изобретательность на разного рода военные хитрости; его считали знатоком военного искусства.

На этом характеристика героев кончается. Адраст добавляет только несколько общих сентенций о воспитании. Всякий, кто упражнялся в добре, будет стыдиться, если его назовут низким. Доблести можно научиться совершенно так же, как учат ребенка понимать и говорить то, чего он не знает¹⁴. То, чему человек научился, он удерживает до старости. Поэтому следует хорошо воспитывать своих детей. Похвального слова Адраста не получили еще два вождя, прорицатель Амфиарай и сын Эдипа Полиник, но для Тезея это является лишним. Амфиарая с его колесницей поглотила земля и этим самым боги почтили его добродетель. Что касается Полиника, то Тезей говорит, что он не ошибается, воздавая ему хвалу, так как тот был у него гостем перед тем как отправиться в добровольное изгнание в Аргос.

Тезей решает, что тела павших вождей будут сожжены на общем костре, за исключением «священного трупа» Капанея¹⁵; для него зажгут отдельный костер близ храма. Траурное шествие медленно движется к правому пароду под аккомпанемент скорбной песни хора. Когда она заканчивается, на скале, возвышающейся над храмом и над костром Капанея (разумеется, он был невидим для зрителей), появляется его жена Эвадна, одетая в праздничную одежду и готовая броситься в костер, на котором сжигают тело ее мужа. В своей монодии она вспоминает вначале о том, как Аргос праздновал ее бракосочетание с Капанеем. Теперь она желает закончить в Аиде свою скорбную жизнь и свои страдания. Сладчайшая смерть — умереть с дорогими умершими, если судьба так определила. Трагизм положения еще более усиливается, когда на оркестре появляется отец Эвадны старый Ифис¹⁶. В его семье двойной траур, так как погибли под стенами Фив его сын Этеокл и зять Капаней. Домашние не уследили за Эвадной, которая порывалась лишить себя жизни после смерти своего мужа, и теперь Ифис разыскивает ее здесь, в Элевсине. Он спрашивает о ней у хора, но Эвадна сама отзывается своему отцу. Ифис еще не догадывается о страшном решении своей дочери. Самый ее наряд кажется ему неуместным при погребальной церемонии. Ему непонятны слова Эвадны о том, что она желает превознестись славой над всеми женщинами. Наконец, Эвадна ясно говорит, что она бросится со скалы в костер Капанея. Находясь внизу, Ифис бессильно помешает Эвадне исполнить ее намерение. Радуюсь тому, что пламя костра соединит ее с мужем, Эвадна бросается со скалы. Отец оплакивает свою жестокую судьбу, хор вторит ему. Ифис просит увести его поскорее домой, чтобы там умереть, изнуряя себя голодом, и покидает оркестру, направляясь домой в Аргос¹⁷.

¹⁴ Однако Эврипид высказывал и противоположное мнение. См. «Ифигения в Авлде» ст. 563. «Ипполит» ст. 78—81.

¹⁵ Труп Капанея стал «священным» потому, что его коснулась молния Зевса.

¹⁶ Здесь та же сценическая условность, о которой говорилось раньше; весть о том, что Тезей получил тела павших дошла уже до Аргоса, и Ифис и Эвадна успели даже прибыть в Элевсин.

¹⁷ Ему естественнее было бы остаться на оркестре, так как он пришел в Элевсин прежде всего для того, чтобы получить тело своего сына. Но в силу сценических условий того времени, он должен был оставить оркестру, так как иначе для следующей сцены потребовалось бы уже четыре актера.

Но вот на оркестру входит Тезей, Адраст и мальчики, несущие урны с прахом своих отцов. Следуют чередующиеся жалобы матерей героев и одного из мальчиков.

Вначале выражается ужас перед тем, что случилось. Можно ли вообразить более жестокие страдания, чем видеть смерть своих детей? Вместо того чтобы вернуть матерям славных еще совсем недавно воинов, им приносят в тесных урнах немного пепла. У матерей вырывается скорбный вопрос: зачем претерпевать столько страданий из-за детей? Зачем рожать их, заботиться о них, проводить ночи без сна? Но скоро среди этих жалоб начинается звучать и новый мотив — мотив мести. Мальчики желали бы когда-нибудь появиться на берегах Асопа во главе аргосских воинов и отомстить за смерть своих отцов.

Обращаясь к Адрасту и женщинам Аргоса, собирающимся в траурной процессии отправиться на родину, Тезей призывает их сохранять на вечные времена признательность к Афинам за сделанное ими для аргосцев. Адраст дает это обещание. В вышине появляется богиня Афина. Однако ее появление не служит целям развязки трагедии, это скорее политическое заключение. Обращаясь к Тезею, Афина указывает ему, что он должен делать, чтобы принести пользу городу. Не надо соглашаться так легко на то, чтобы прах героев был унесен в аргосскую землю. Пусть прежде Адраст от имени всех аргосцев принесет клятву в том, что в благодарность за оказанное им благодеяние они никогда не выступят против Афин, а если другие враги нападут на Афины, аргосцы отбросят их силой оружия. Если же Аргос нарушит свою клятву, то пусть встретит он жалкую гибель. Место же, где тела героев были очищены пламенем, должно стать священной оградой Аполлона.

Затем Афина предсказывает, что сыновья семи вождей, сделавшись взрослыми, разорят Фивы и отомстят за смерть своих отцов. Под именем Эпигонов, они будут воспеты потомством.

Тезей обещает Афине исполнить ее веление: он свяжет клятвой Адраста. Тезей просит только богиню наставить его на правый путь. Ее благоволение к городу обеспечивает ему счастье на вечные времена. Хор побуждает Адраста дать клятву, которую требуют Тезей и Афины. Услуга, которую они оказали Аргосу, возлагает на него обязанность почтить их. Хор и актеры покидают оркестру.

* * *

Композиция «Умоляющих» не удовлетворяет в полной мере тому требованию единства фабулы, о котором говорит Аристотель в своей «Поэтике». Еще большие упреки с этой точки зрения мог бы предъявить к пьесе современный читатель. Трагедия распадается на две части. В первой — матери героев и Адраст умоляют Эфру и Тезея добиться от фиванцев выдачи трупов героев. Тезей в конце концов получает тела вождей. Нравственный закон всей Эллады, установленный самими богами, торжествует, и цель трагедии в сущности оказывается достигнутой. Но драматург пожелал, путем расширения траурной церемонии, продолжить еще дальше действие пьесы. Похвальное слово героям, самоубийство Эвадны и появление в конце пьесы Афины составляют вторую часть трагедии. И надо прямо сказать, что связь между первой и второй частями пьесы не всегда органична. Правда здесь же надо сделать оговорку — для античного зрителя она была, по-видимому, более понятной. Расширение траурной церемонии едва ли могло показаться греку V в. до н. э. чем-то излишним, так как с погребением тела связывался ряд религиозно-нравственных

и бытовых воззрений. Выполнением всего погребального обряда подчеркивалась мудрость и благочестие Тезея, хранителя устоев Эллады. Наконец, как же можно было закончить пьесу без упоминания о сожжении трупов, исходя из афинской версии древнего мифа о походе на Фивы? Ведь афиняне ссылкой на свою старую услугу по отношению к Аргосу стремились обосновать необходимость его союза с Афинами против Спарты.

Можно также сказать, что подвиг Тезея становился еще более величественным, когда зрители узнавали, каким именно людям воздаются почести. Но если даже принять это в соображение, все же именно здесь логические связи между первой и второй частью драмы не очень сильны. В первой части ставится общий вопрос о том, что согласно нравственному закону Эллады надо предавать погребению всех павших в битве. Что же касается вождей, то они характеризуются Тезеем, как легкомысленные и честолюбивые молодые люди, искавшие в войне личных успехов, и Адраст порицается за то, что поддался их влиянию. Однако в похвальном слове звучит прямо противоположная характеристика. Правда, она дается Адрастом, но создается совершенно определенное впечатление, что Тезей с ней согласен. Ведь он просит аргосского царя рассказать в поучение афинским юношам, как выработалось у павших вождей такое изумительное мужество. Что же заставило Тезея изменить свое первоначальное мнение? В пьесе есть указание на это, впрочем довольно краткое и совсем неразвитое: на месте битвы Тезей сам убедился в несказанной доблести вождей, проявленной во время приступа на Фивы. Во всяком случае, это противоречие в характеристике семи вождей в первой и второй части трагедии, оставалось не устраненным. Но поминальная речь Адраста нужна драматургу, чтобы привести нравственно-политические примеры, и задумана как дополнение образа Тезея — образа идеального гражданина и вождя. Не исключена возможность и того, что здесь дается предназначенная для афинской публики апология софистического воспитания¹⁸.

Что касается самопожертвования Эвадны, то еще П. Дешарм высказал правильную мысль, что этот акт не вытекает ни из связи событий, ни из хода действия. В общей композиции пьесы это только эпизод, но он нужен драматургу, так как сам по себе является трогательным и нарушает монотонность жалоб и погребальной церемонии, которые заполняют всю вторую половину пьесы. «Надо обладать слишком строгим вкусом, — пишет Дешарм, — чтобы упрекать Эврипида за то, что он, благодаря этой счастливой вставке (*par ce hors-d'oeuvre heureux*) и смелому эффекту, поддержал интерес к драме, конец которой без этого был бы вялым»¹⁹.

Надо думать, что стремление к сильному сценическому воздействию побудило Эврипида (не к выгоде драматической структуры) обратиться к любимому им мотиву о женском самопожертвовании и дать в качестве заключительного эффекта сцену самоубийства жены, не желающей жить после гибели своего мужа.

Исследователи указывали на недостатки в композиции и в первой части пьесы. Г. Норвуд, например, говорит, что обращение Тезея к Адрасту и собравшимся (ст. 195—218), пространно излагающее благодеяния, даруемые небом человеку, едва ли имеет какое-либо подобие связи с предметом спора. Еще более ненужным является, по мнению Норвуда, диспут о преимуществах монархии и демократии²⁰. Едва ли можно признать справедливым такое строгое суждение. И речь Тезея о промысле божьем, и защита

¹⁸ Так думает В. Шмид, см. W. Schmid und O. Stählin. Geschichte der griechischen Literatur. 1. G. III. Bd., 1 H., 1940, стр. 459.

¹⁹ Paul Decharme. Euripide et l'esprit de son théâtre. P., 1893, стр. 274.

²⁰ Gilbert Norwood. Greek Tragedy, 4th, ed. London, 1948, стр. 236.

им афинской демократии имеют тесную связь со всем развитием фабулы и центральным эпизодом ее — прославлением Афин. В споре с фиванским глашатаем все время ощущается такой подтекст: никогда люди, живущие при демократическом режиме, не могли бы допустить такого нарушения божеских и человеческих законов, какие допустили фиванцы, управляемые тираном. Подобно этому и в словах Тезея о божественном промысле выражена нравоучительная мысль: Адраст поступил легкомысленно и преступно и он сам виновник обрушившихся на него бедствий; вместо того, чтобы довериться богам, дарующим людям неисчислимые блага, он посчитал себя мудрее самих богов.

На более правильной точке зрения стоит, как нам кажется, В. Шмид, говорящий только о слишком большой нагрузке драмы дидактическими элементами, которые тормозят развитие действия, хотя эти рассуждения и облечены в живую форму дискуссии между противопоставленными друг другу мировоззрениями²¹.

Было уже упомянуто, что в пьесе дается критика драматургических приемов Эсхила. К сказанному можно было бы прибавить еще следующее. В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» вестник сообщает со всеми подробностями, какого противника имел перед собой каждый из семи фиванских защитников, стоявших в назначенных ему вратах города²². В «Умоляющих» же Эврипида, когда Тезей просит Адраста рассказать ему о павших героях, он считает необходимым добавить следующие слова: «Но есть одна вещь, о которой я не буду тебя спрашивать из боязни возбудить смех. Это имя противника, которого каждый из них нашел перед собой в сражении и который рашил его своим копьем. Это одинаково пустые речи и для того, кто говорит, и для того, кто слушает: как можно после сражения, в котором была тысяча копий перед глазами, точно рассказать, кто выказал себя храбрецом? Я не могу ни ставить таких вопросов, ни давать веры тому, кто воображает, что может ответить на них. Когда сражающийся находится перед лицом врага, он с трудом может различить даже то, что ему более всего необходимо видеть» (ст. 846—856).

И однако, несмотря на эту критику драматургических приемов Эсхила, многое в композиции пьесы напоминает именно об Эсхиле. В пьесе мало действия. Значительное место занимают плач по умершим и жалобы матерей и домочадцев. Подробный рассказ вестника о сражении тоже напоминает черты эпической композиции Эсхила. Битва рисуется по образцу гомеровских битв.

Динамичному развитию действия мешают также пространственные речи Тезея, Адраста и фиванского глашатая. Однако необходимо помнить о том, что афинский зритель V в. до н. э., привыкший к искусным выступлениям ораторов в народном собрании, по-видимому, с удовольствием следил за словесными состязаниями персонажей драмы в театре.

Еще в отрывке изложения содержания «Умоляющих», относящемся к эллинистической эпохе, указывалось, что драма представляет собою похвалу афинян. Это прославление афинян или Афин в значительной степени осуществляется путем возвеличения образа Тезея. Тезей показан идеальным правителем, напоминающим конституционного монарха. Он дал право голосования народу: все дела в государстве решаются народным собранием и выборными должностными лицами, сменяемыми путем ежегодных выборов. Между царем и народом — полное единение, царь — вождь и советник своего народа. Тезей — прекрасный воин, и в его государстве всегда готовы к

защите отечества. Но в то же время подчеркивается его благоразумие и осторожность. Правитель, как и его народ, склонны, решать дела мирным путем; но если речь идет о защите правого дела, они не боятся вступить в войну. В трагедии подчеркивается и красноречие Тезея — качество, необходимое для вождя в государстве, где важнейшие дела решаются в народном собрании. Он вступает в политический диспут с фиванским глашатаем о лучшей форме правления и легко одолевает своего противника. Все эти качества Тезея приобретают особенное значение в силу того, что они связаны с его религиозно-нравственными воззрениями. Тезей изображен в трагедии носителем древнеаттической религиозности и нравственности. Но вместе с тем афинский царь выступает и поборником религиозно-нравственных устоев всей Эллады. Общие законы (*νόμοι κοινοί*) греков — вот что он отстаивает в деле аргосцев. В трагедии подчеркивается глубокая религиозность Тезея, который убежден, что человек нуждается в божественном руководстве и должен безоговорочно ему подчиниться. В поведении Адраста его особенно возмущает то обстоятельство, что аргосский царь презрел божественные предостережения.

Как ценнейший божеский дар Тезей рассматривает человеческую культуру. Он воздает благодарность тому из богов, который упорядочил существование людей, когда-то животное и хаотическое, который дал им прежде всего разум, потом язык, вестник слов, и сделал ясным их голос; этот бог дал в пищу людям хлеб, а с хлебом росу, чтобы оплодотворять почву и освежать ее лоно. Бог научил людей покрывать зимой тело, чтобы сохранить небесное тепло, объезжать моря, чтобы обеспечить взаимный обмен продуктами. И, наконец, то, что остается неясным и скрывается от знания людей, сообщают им гадатели, вопрошая огонь и наблюдая полет небесных птиц. Когда бог так руководит существованием людей, не является ли детским капризом желать большего? Но человеческий разум стремится быть сильнее божественного разума, и с самонадеянностью в сердце некоторые считают себя мудрее богов.

В тесной связи с этой верой Тезея в божественный промысел стоит его оптимизм. Тезей не согласен с мнением тех, кто считает, что в человеческой жизни больше горя, чем счастья. Наоборот, по его мнению, количество благ, даруемых человеку, превосходит число бедствий. Если бы дело не обстояло именно так, человечество не могло бы существовать на земле. Лишь кое-где к этому оптимизму примешаны пессимистические мотивы. Обличая в разговоре с фиванским глашатаем нечестие фиванцев, препятствующих погребению мертвецов, Тезей предлагает в назидание ему присмотреться к человеческим бедствиям. Жизнь — борьба; для одних людей счастье придет скоро, для других — когда-нибудь после, для третьих оно уже пришло. Только божество избаловано счастьем²³.

К божественным установлениям, в защиту которых выступает Тезей, относится и погребение мертвых. Тезей выполняет эту священную для эллина обязанность. Похоронив всех рядовых воинов у подножия Киферона, он отдает приказание перенести тела вождей в Элевсин и принимает деятельное участие во всем, что полагалось сделать в соответствии с требованиями погребального ритуала. Описанием подробностей погребения, которые отнюдь не казались скучными для афинского зрителя, подчеркивалось благочестие Тезея.

Существенную черту в характере Тезея составляет и другая древнеэллинская добродетель — почитание родителей. Беспокойство об Эфре

²¹ W. Schmid und O. Stählin. Указ. соч., стр. 461.

²² Согласно мифам, Фивы имели семь городских ворот с башнями («семибратные Фивы»).

²³ В обоснование утверждения об этом всегдашнем счастье богов приводятся довольно прозаические доводы: несчастливый приносит ему дары, чтобы добиться счастья, счастливый же превозносит его из боязни смерти.

приводит его в Элевсин. С сыновней почтительностью он выслушивает ее совет оказать помощь матерям Аргоса. Можно согласиться с А. Грегуаром, что есть даже некоторое преувеличение этой добродетели в сцене, когда Тезей уводит свою мать из Элевсина (ст. 359 и след.). Здесь эта сыновняя почтительность как бы наглядно демонстрируется и подчеркивается еще соответствующими словами. Протягивая руку своей матери, Тезей говорит о том, что жалок тот сын, который не служит опорой своим родителям; прекрасна эта взаимная услуга, ибо тот, кто оказал ее породившим его, получит ее в свою очередь из рук своих детей.

Наконец, Тезей украшает и третья эллинская добродетель — его гостеприимство: оказывается Полиник был его гостем еще до того как он покинул Фивы и удалился в качестве добровольного изгнанника в Аргос.

Говоря об образе Тезея, следует рассмотреть еще такой вопрос: защитником какой демократии он выступает в трагедии — демократии ли времен Перикла или демократии радикальной, пришедшей к власти после смерти Перикла. Не подлежит никакому сомнению, что картина демократического государства, рисуемая Тезеем в «Умоляющих», очень напоминает восхваление афинской демократии в надгробной речи Перикла в честь павших афинских воинов. Фукидид относит эту речь в 431 г. до н. э. Нет никакого основания сомневаться в том, что Перикл действительно говорил нечто подобное сообщаемому Фукидидом. Надо думать, также, что речь эта, по крайней мере в ее основных положениях, была широко известна в Афинах и могла оказать свое влияние и на Эврипида. Разумеется, у Перикла более пространно изложена подробная характеристика афинского государственного строя, но сходство действительно изумительное. О равенстве всех перед законом, о свободе голосования говорится и в «Умоляющих», и в надгробном слове Перикла, в числе основных принципов демократии упоминаются равенство всех перед законом, свобода слова для всех и равное участие всех в политической жизни. Тезей в своей речи защищает общие принципы афинской демократии, изображаемой в несколько идеализированном виде. Интересно, что он не дает никакого ответа на те места в речи фиванского глашатая, которые содержат критику некоторых отрицательных сторон современной поэту афинской демократии (злоупотребления демагогов, стремление их любыми средствами добиться расположения народа и т. п.). Наоборот, афинский царь, пропуская эти возражения глашатая, спешит нарисовать образ тирана, который срезает головы, как срезают на цветущем весеннем поле колосья, превосходящие своим ростом другие.

Если образ Тезея весьма интересен, как тип идеального правителя, то он мало выразителен с чисто художественной стороны. Он слишком безупречен и несколько холоден. Лишь в его отношении к Эфре и к матерям павших героев чувствуется некоторая теплота.

Грегуар правильно отмечает, что образ Тезея в «Умоляющих» Эврипида поднят на большую высоту по сравнению с тем, как его рисовали мифы. Мифы знали его как убийцу разбойников и чудовищ. Но наряду с его подвигами они рассказывали об его слабостях, ошибках и даже о нечестивых делах. Однако никак нельзя согласиться с утверждением А. Грегуара, что Эврипид сделал из Тезея «мудреца и святого».

До понимания того, что в деле аргосцев на него ложится задача защиты общеэллинских установлений, он дошел не сразу и только благодаря своей матери. Женская мудрость оказалась выше мудрости правителя. Невольно вспоминается то место «Поэтики» Аристотеля, где разбирается вопрос о том, каков должен быть герой трагедии (гл. XIII). Им не может быть ни совершенно порочный, ни совершенно добродетельный человек. Думая о благе своего народа, боясь подвергнуть риску его благополучие поддержи-

кой людей, презревших волю богов, Тезей мог совершить ошибку с точки зрения защиты общеэллинских установлений. Эфра наставляет его, и фигура идеального афинского царя вырастает до фигуры поборника общеэллинских законов.

Роль Эфры, по справедливому замечанию А. Грегуара, — изобретение Эврипида. В ее лице драматург дает образец женской доблести (*ἀρετή*).

Это — героическая афинская мать. Она пренеполнена чувства жалости к аргосским матерям, но не только это чувство руководит ею, когда она умоляет Тезея оказать помощь просящим. Она взывает к чести, патриотизму и к разуму Тезея. Она подчеркивает величие дела, которое предстоит ему совершить и которое превосходит прежние подвиги Тезея. Роль Эфры имеет большое значение в развитии действия трагедии и раскрытии характера самого Тезея. Именно Эфра побуждает Тезея, который вначале не решается заступиться за людей, презревших божеское предзнаменование, осознать лежащую на нем более высокую обязанность защитника божеских и человеческих установлений. И как только он осознает это, исчезают все его сомнения и он желает только, чтобы созревшее в нем решение было одобрено народом.

Молодому афинскому царю противопоставлен старый аргосский царь Адраст. Он возглавил поход, чтобы оказать услугу своим зятям Полинику и Тидею, хотя предзнаменования и сулили неудачу. Самонадеянная гордыня (*ὕbris*) толкнула его, как и других вождей, на этот поход. Как человек старый, он должен нести еще большую ответственность за неудачную экспедицию, чем его молодые друзья. Он испытывает не только скорбь, но и стыд за случившееся. «Я краснею, припадая к твоим ногам, и обнимаю твои колени, я, старый, с седыми волосами и недавно еще могущественный царь, но я должен покориться своему несчастью», — говорит он Тезею. Когда Тезей, разбив все доводы Адраста, холодно отказывает ему в его просьбе, в аргосском царе просыпается чувство собственного достоинства, и он говорит Тезею, что не выбирал его в судьи, но пришел просить о помощи. Если Тезей в ней отказывает, ничего не остается делать, как только подчиниться его воле. И Адраст призывает матерей возвратиться в Аргос, но тут в спор вмешивается Эфра и убеждает Тезея оказать помощь аргосцам. Несчастья, выпавшие на долю Адраста, исцеляют его от гордости и пренебрежения к воле богов. «О Зевс, — восклицает он после рассказа вестника о поражении фиванцев, — что говорят о мудрости несчастных смертных? Мы зависим от тебя и делаем то, что ты желаешь» (ст. 734—735). Остановившись дальше на превратностях своей судьбы, судьбы Этеокла и вообще всех фиванцев, он заканчивает свою речь миролюбивой тирадой: сколько бедствий избегли бы города, если бы стремились договориться друг с другом, — но они решают свои споры не словом, а кровью.

Хотя Адраст и произносит похвальное слово погибшим вождям, а в конце пьесы именно он дает от имени Аргоса клятву вечной верности Афинам, все же получается впечатление известной предвзятости драматурга по отношению к нему. Он не оказывает никакого влияния на решение Тезея.

Желая выяснить все обстоятельства похода на Фивы, Тезей подвергает Адраста обстоятельному и вовсе не дружественному допросу. В сцене с фиванским глашатаем Тезей запрещает говорить Адрасту: «Это не тебе, а мне приносит весть этот глашатай, мне и отвечать ему» (ст. 513—516). Отправляясь на войну для восстановления погранных божеских законов, Тезей приказывает Адрасту остаться, не желая связывать свою судьбу с судьбой потерпевшего поражение аргосского царя. Надо заметить, что известное пренебрежение проявляется у Тезея также и к Аргосу. Когда

Адраст высказывает свою просьбу Тезею, последний восклицает: «Чем стал ваш Аргос. Не напрасно ли вы кичились» (ст. 127). Такое пренебрежительное отношение и к Адрасту и к Аргосу, — по мнению А. Грегуара, — едва ли позволяет назвать предполагаемой датой постановки чуть ли не самый момент заключения договора с Аргосом, датируемого июлем 420 г.; вряд ли на Великих Дионисиях весной 420 г. могла идти пьеса, ставившая своей целью привлечь Аргос к союзу с Афинами, в которой так непочтительно говорилось об аргосском царе и о самом городе.

В еще большей степени чем Адраст, Тезею противопоставлен фиванский глашатай. Это самоуверенный и наглый человек, который разнообразными доводами стремится отвлечь Тезея от оказания помощи Аргосу. Многие его реплики воинственны и язвительны. Некоторые его доводы, взятые сами по себе, могут показаться убедительными, но он сознательно уклоняется от той широкой постановки вопроса, какая дается Тезеем (защита божеских и общеэллинских законов). И прежде всего он старается запугать Тезея войной.

Но не только фиванский глашатай наделен в драме отрицательными чертами. В неприглядном свете изображены вообще все фиванцы. Они рисуются в трагедии кичливыми людьми, опьяненными своей случайной победой, которой они вовсе не заслуживают, и попирающими божеские законы. Так характеризуют их Тезей, Адраст и Эфра, и в этом нельзя не видеть отзвука афинского поражения при Делии.

* * *

Литературные критики и исследователи оценивали «Умоляющих» по-разному. Еще в XVIII в. суровый приговор пьесе вынес Лагарп, заявивший, что в ней нет никакого знания драматического искусства. Этот взгляд встретил решительные возражения со стороны Патена²⁴. Русский исследователь творчества Эврипида Д. Ф. Беляев считал «Умоляющих» более политической, чем поэтической трагедией. Магаффи, отметив некоторые недостатки ее, все же утверждает, что «пьеса эта принадлежит к числу лучших произведений Эврипида»²⁵. В наши дни, как уже было отмечено, резко критикует «Умоляющих» английский ученый Г. Норвуд. Он пишет: «Драма, быть может, наименее популярная и наименее изучавшаяся из всех греческих пьес, что неудивительно, если принять во внимание, что, несмотря на похвалу, которую заслужили некоторые части, в целом работа, рассматриваемая с точки зрения действительных драматических норм, изумительно плоха (is astonishingly bad)²⁶. По мнению Норвуда, в пьесе нет изображения характеров. Остается удивительным, — продолжает он, — как Эврипид удовлетворяется такими бесцветными персонажами, как Тезей, Эфра, а может быть, и вообще все действующие лица. В пьесе, как полагает Норвуд, можно отметить лишь некоторые превосходные места — обращение Эфры к своему сыну, монолог Эвадны над погребальным костром ее мужа. Прекрасны также некоторые части пьесы и с чисто зрелищной стороны, например, самое начало ее, возвращение Тезея и его войска с мертвыми телами, эпизод с Эвадой и процессия мальчиков, несущих погребальные урны.

Иную оценку дают пьесе В. Шмид и А. Грегуар. Отмечая ряд недостатков трагедии, они подчеркивают в то же время ее высокую идейность,

²⁴ См. Н. Ратин. Etudes sur les tragiques grecs. Euripide, t. II.

²⁵ Дж. П. Магаффи. История классического периода греческой литературы, т. 1. Перевод Ал. Веселовской. М., 1889, стр. 314.

²⁶ G. Norwood. Greek tragedy, 1948, стр. 235.

политическую актуальность и чисто сценические достоинства. Грюб строже судит пьесе за ее недостатки в композиции и изображении характеров, но и он признает за ней значительную драматическую силу, видит особенно, присущие именно Эврипиду. Два следствия войны, которые Эврипид всегда подчеркивает: женское горе — с одной стороны, кровопролитие и месть — с другой, отражены и в этой пьесе²⁷. С положительными в целом оценками пьесы нельзя не согласиться. Пьеса и теперь читается с живейшим интересом. Но, быть может, это только субъективное отношение к драме, которое следовало бы проверить более объективными критериями. Такой критерий мы находим в «Поэтике» Аристотеля. Интересно остановиться на вопросе об идейно-эстетической ценности «Умоляющих», исходя из тех шести элементов, которые находит Аристотель в каждой трагедии: фабула, характеры, мысли, словесное выражение, музыка и зрелищная сторона (ὄψις). Анализ «Умоляющих» с точки зрения положений аристотелевской «Поэтики» мог бы быть предметом отдельной исследовательской работы, и здесь мы можем наметить лишь некоторые выводы. Фабула (Аристотель понимает ее как сочетание событий) сразу же захватывала зрителей своей остротой. Сказания о фиванском походе пользовались в Греции большой популярностью. Недаром, как было указано, почти все греческие города старались связать этот поход со своей историей. К тому же в пьесе был поставлен вопрос о погребении павших в сражении, всегда, — а в тот момент особенно, ввиду поражения при Делии, — остро воспринимавшийся древними греками. Все сочетание событий приводит к благополучному завершению благочестивого дела Тезея. Вместе с тем находит нравственно-политическое обоснование и идея союза Афин и Аргоса. А ведь пьеса написана была не только для того, чтобы осудить фиванцев за их святотатство, но и для того, чтобы показать значение для Аргоса союза с Афинами, весьма заинтересованными, в свою очередь в том, чтобы в ходе Пелопоннесской войны найти себе союзника против Спарты в самом Пелопоннесе.

Такие характеры, как Тезей, Адраст, фиванский глашатай, Эфра, несмотря на то, что некоторые из них и не обладают достаточным драматическим движением, не могли не волновать афинских зрителей, т. к. они выступали носителями принципов, широко обсуждавшихся тогда в обществе. Афиняне живо интересовались вопросами войны и мира, споры о демократии и тирании, о путях развития человеческого общества и др. Не надо, конечно, думать, что сам поэт, столько раз выявлявший свой религиозный скептицизм, стоит на точке зрения божественного промысла. Наоборот, общественно-политические воззрения Тезея представляют собою, как это показал Д. Ф. Беляев, воззрения самого драматурга²⁸.

Слог «Умоляющих», по мнению филологов, отличается тщательностью отделки. В пьесе встречаются изумительные по силе и образности стихи, яркие сентенции. Диалог построен живо и сценически выразительно, в нем слышны отзвуки политических, военных, религиозных и философских споров той эпохи.

О чисто зрелищных достоинствах пьесы говорить не приходится. Они признаются даже теми, кто критикует пьесу в других отношениях. Возможно, что именно в этой трагедии впервые на афинской сцене была показана погребальная церемония с похвальным словом павшим в битве с врагами.

²⁷ См. С. М. А. Грюбе. The Drama of Euripides, 1941, стр. 242—243.

²⁸ Д. Ф. Беляев. К вопросу о мирозерцании Эврипида. Воззрение Эврипида на сословия и состояния, внутреннюю и внешнюю политику Афин. Журнал Министерства народного просвещения, 1882, № 9, 10; 1885, № 9, 10.

Остается сказать несколько слов о более точной дате постановки пьесы. Все исследователи согласны с тем, что в пьесе идет речь о поражении при Делии и о союзе с Аргосом. Вместе с тем в этой пьесе ясно выявляется стремление к миру. Дата — 420 г., как полагает Грегуар, должна быть исключена: как уже говорилось, трудно предположить, чтобы буквально в самый момент вовлечения Аргоса в союз, жизненно важный для Афин, в пьесе давалась отрицательная характеристика и Аргосу и его царю. Более вероятно, что нападки на Аргос скорее всего были возможны в период, когда его политика нейтралитета возмущала афинян. Такая ситуация сложилась, по мнению Грегуара, в начале 422 г. В это время среди афинян было и недовольство Аргосом, и ожесточение против Спарты, вероломно нарушившей заключенное весной 423 г. перемирие, и неприязненное отношение к Фивам, и усталость от войны, и желание мира. Все эти чувства находят свое отражение в пьесе, которая, по мнению Грегуара, и была поставлена весной 422 г.

Однако эта дата вызвала серьезные возражения со стороны Эд. Делебека.²⁹ Подробно анализируя отношения, сложившиеся между главными греческими государствами к концу 20-х годов V в. до н. э. и сопоставляя полученные данные с тем, что говорится в пьесе об Афинах, Спарте, Фивах и особенно об Аргосе, Делебек приходит к выводу, что «Умоляющие» были поставлены не в 422 г., а на два года позже — весной 420 г. до н. э.

Аргументация Делебека вкратце сводится к следующему. После заключения в 421 г. до н. э. Никиева мира, наиболее важным городом в глазах афинян в международных отношениях того времени были ни Спарта, ни Фивы, но Аргос. От государства до того времени нейтрального зависело поддержание мира или возобновление войны. Используя выгоды от ослабления Спарты, истощенной десятью годами войны, Аргос после Никиева мира представлял собою со своими свежими войсками наиболее могущественный город Пелопоннеса. В силу этих причин Спарта и Фивы стремились заключить с ним союз. Однако афинская дипломатия оставалась инертной перед лицом опасности, которая могла возникнуть от усиления лагеря исконных врагов афинян свежими силами Аргоса. Тогда выступил Алкивиад, который обвинил Никия в том, что он создает пустоту вокруг Афин. Надо было спешить присоединить к себе Аргос. Делебек убедительно показывает, что главное место в пьесе занимает проблема союза с Аргосом и что яркое восхваление афинской демократии в «Умоляющих» в сущности подчинено этой задаче. Драматург как бы желает сказать, что Аргос, где тоже было демократическое правление, должен заключить союз с Афинами, самым могущественным среди демократических государств Греции, строящим свою внутреннюю и внешнюю политику на высоких принципах демократии.

О Спарте в трагедии упоминается только один раз (ст. 187). Адраст называет ее жестокой и вероломной, поэтому аргосцы и не обратились к ней за помощью. Трудно сказать определенно, что тут имеется в виду, но Делебек подчеркивает то обстоятельство, что это суждение о Спарте вложено в уста аргосца и может рассматриваться как совет своей стране, а может быть, и всем пелопоннесцам остерегаться вероломной и жестокой политики Спарты.

Большие трудности при отнесении даты постановки «Умоляющих» на 420 г. возникают в связи с тем отношением к Аргосу, которое имеет место в пьесе. Делебек соглашается с Грегуаром, что в пьесе есть неприязненная тенденция по отношению к Аргосу. И тогда, естественно, возникает и та-

кой вопрос: уместна ли она чуть ли не накануне заключения договора со столь желанным союзником? Делебек, считает, что эта неприязненная тенденция в основном направлена против Адраста. Адраст допустил ошибки, но Аргос заслуживает того, чтобы ему оказали помощь, что в конце концов и делает Тезей. К тому же это отношение к Аргосу меняется в ходе пьесы, и Делебек в своей подглавке «*Pour Argos*» (стр. 215—216) приводит примеры уже иного отношения к Аргосу (изумительная доблесть его вождей и неуступающая ей доблесть его женщин, свидетельством чего является смерть Эвадны).

Намеки на эпизод при Делии являются, по мнению Делебека, уроком и предостережением для современного драматургу Аргоса. Желая предостеречь Аргос от союза с Фивами, драматург напоминает ему о преступлении фиванцев, которые после Делии проявили презрение к божеским и человеческим законам. Делебек считает, что пьеса была поставлена на Великих Дионисиях 420 г. за несколько месяцев до союза, заключенного в середине июля между Афинами и Аргосом с его союзниками Мантиней и Элидой.

Заключение этого четверного союза, как известно, было политическим успехом молодого Алкивиада. Делебек приводит в пользу защищаемой им даты и еще ряд доводов, на которых невозможно останавливаться в этой статье. В целом, как нам кажется, он убедительно показывает, что датой постановки «Умоляющих» Эврипида действительно является весна 420 г.

²⁹ Ed. Delebecque. Euripide et la guerre du Péloponnèse. P. 1951, стр. 203—224.

Г. Бояджиев

МОЛОДОЙ МОЛЬЕР

(Формирование личности художника)¹

Для того чтобы в полной мере представить огромное историческое значение творчества Мольера, необходимо не только помнить, что автор «Мизантропа» и «Лекаря по неволе» воссоединил во французской литературе разорвавшуюся после Рабле связь между гуманизмом и народностью, но нужно еще сказать, что это воссоединение произошло в условиях полного извращения и забвения великих принципов гуманистического искусства во всех странах Западной Европы.

Творчество Мольера, как известно, протекало в середине XVII в.; почти два десятилетия — от 1655 до 1673 г. — отделяют написание «Шалого» от завершения работы над «Мнимым больным». Для уяснения общеевропейского значения творчества Мольера необходимо напомнить, в каком состоянии в эти и в предшествующие десятилетия находился театр в других странах Западной Европы.

Обычно имя Мольера ставится рядом с именами Шекспира и Лопе де Вега, но в реальном ходе истории культуры Мольер был значительно отдален от Шекспира и Лопе де Вега. Дело заключалось вовсе не в том, что между последней пьесой Шекспира («Буря», 1613) и первой комедией Мольера («Шалый», 1655) прошло чуть более сорока лет и, конечно, не в том, что Лопе де Вега умер, когда Мольеру было всего лишь 13 лет. Исторический разрыв, создавший между гением французской драматургии и гениями английского и испанского театра, возник в результате того катастрофического падения, которое в новых исторических условиях испытывали театры Англии, Испании, Италии и Германии.

Середина XVII века — период творчества Мольера — была для выше-названных стран временем наибольшего обострения длительно развивавшегося кризиса национальной драматургии и театра.

Страна Шекспира уже с первых десятилетий XVII века испытывала зловещие признаки начавшегося упадка. Воцарение династии Стюартов, знаменующее собой победу реакционного дворянства, привело в области

¹ Настоящая работа является второй главой докторской диссертации «Ж. Б. Мольер и исторические пути формирования жанра «высокой комедии». Глава печатается с некоторыми сокращениями.

идеологии к перерождению гуманистических идеалов, к потере английским театром народности и реализма. Если у ряда драматургов, выступавших после Шекспира, — у Бен Джонсона, Гейвуда, Деккера — сохранялись традиции шекспировской драмы, то последующее развитие драматургии шло под знаком преобладания не этих тенденций, а направления аристократического, антигуманистического, подвергавшего пересмотру все основные принципы народно-гуманистической драмы. В трагедиях Кирилла Тернера («Трагедия атеиста», 1611), Вебстера («Белый дьявол», 1612), Джона Форда («Как жаль ее развратницей назвать», 1633) и им подобных утверждалась идея порочности самой природы человека, рисовались отвратительные картины кровосмесительной любви, чудовищных злодеяний, садистической чувственности; мир изображался клоакой, в которой жестокий эгоизм попирает все моральные установления и единственным благом жизни была смерть или полное подчинение человека божественному произволу. Грубая, разнузданная чувственность и изуверский мистицизм причудливо переплетались в пьесах, являющих собой печальные примеры полного перерождения гуманистической идеологии.

Пуританские идеологи, естественно, должны были с негодованием клеймить подобное искусство. Но, выступая против этих человеконенавистнических пьес, пуритане отрицали и театр в целом. Поэтому сейчас же после начала английской буржуазной революции (1642—1660) парламент специальным декретом запретил всякие театральные представления, предписав скрыть с лица земли здания театров и объявив актеров преступниками. Труппы английских комедиантов, еще совсем недавно стяжавшие славу исполнением шекспировских пьес, почти поголовно бежали из Англии. Драматургическое творчество в 40—60-е годы в Англии прекратилось. Только с величайшим трудом, обманывая бдительность властей, бродячие актеры давали редкие ярмарочные спектакли. Чтобы представить себе меру падения театрального искусства, достаточно сказать, что великие творения Шекспира были использованы, как источники для создания одноактных фарсов; так «Гамлет» был представлен сценой «Беседы могильщиков», «Генрих IV» интересовал только фальстафовскими эпизодами, а чарующая поэтическая комедия «Сон в летнюю ночь» фигурировала в виде буффонной пьески под названием «Ткач Основа». Редкие спектакли, которые давались при дворе лорда-протектора, к искусству имели довольно отдаленное отношение. Их автор и устроитель Вильям Давенант, хотя и был крестником Шекспира, но, создавая свои пьесы «Осада Родоса» (1656), «Жестокости испанцев в Перу» (1658), никаких гуманистических задач перед собой не ставил, сводя дело лишь к прославлению английской колониальной политики.

Таким образом, если дворянская реакция 20—30-х годов XVII в. лишила английский театр народного и гуманистического содержания, то пуританская буржуазия 40—50-х годов вовсе приостановила развитие национального театра. Так обстояло дело к середине XVII в. на родине Шекспира.

Немногом лучше было положение театров в стране Лопе де Вега. Феодално-католическая реакция в Испании во время царствования Филиппа III и его временщиков, среди прочих репрессий, направленных против народных масс, усилила преследование народного театра, этого рассадника вольнодумства и гуманистической морали. В 1618 г. королевским указом ограничивается число общедоступных театров. Реакция строит всяческие преграды гуманистической драматургии, и в особенности творческой деятельности Лопе де Вега. Самый популярный драматург, произведения которого играют на всех сценах Испании, становится мишенью все более и более яростных нападок со стороны анонимных памфлетистов и попов-изу-

веров. Это приводит, наконец, к тому, что в 1625 г. Совет Кастилии выносит решение о запрещении печатать его пьесы: этот запрет снимается только за год до смерти Лопе (в 1634 г.) В продолжение десяти лет его вынужденного молчания церковники рыщут по испанским городам, уничтожая написанные им драматические произведения и не допуская их представления на сцене². Особенно ожесточенным преследованиям народные театры подвергались в 40-е годы: так, в 1644 г. правительством были вновь приняты жестокие меры, направленные к ликвидации народных театров, в 1649 г. в некоторых местах, например, в Наварре, театральные представления были запрещены вовсе, а актеры, появившиеся на территории области, преследовались.

Другим следствием реакционного поворота в жизни испанского театра было усиление религиозно-мистической тематики. На примере творчества Кальдерона, последнего великого драматурга эпохи Ренессанса, по времени наиболее близко стоящего к Мольеру, отчетливо видно все нарастающее перерождение гуманистической тематики, приводящее к 50-м годам XVII в. к полному отказу Кальдерона от традиций Лопе де Вега, к подмене реалистической драмы церковным жанром — «аутос сакраменталес», в котором Кальдерон расточал свой изумительный поэтический талант на драматизированный показ догматов католического вероучения. Так замерла театральная жизнь Испании, бывшей совсем недавно подлинным цветником сценического искусства.

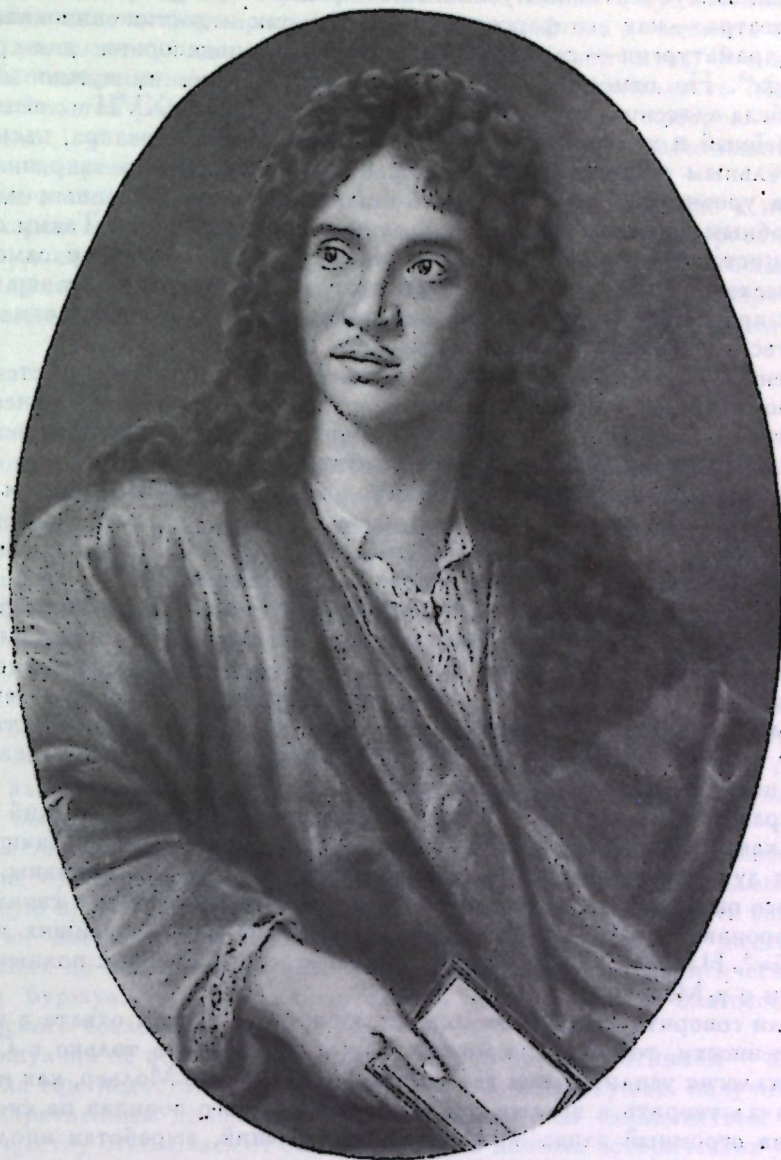
В столь же тяжелом положении оказалось к середине XVII в. театральное искусство Италии. Феодально-католическая реакция, совершив в самом начале века (1600) гнусное преступление — сожжение на костре великого философа-вольнодумца Дж. Бруно, продолжала последовательно и неумолимо преследовать всяческие проявления вольномыслия и сатиры.

Крупные итальянские актеры и выдающиеся труппы комедии дель арте вынуждены были покинуть свою неприветливую родину и, на долгие годы оставаясь за границей и особенно во Франции, теряли свои лучшие традиции. Эти многократные и продолжительные гастроли во Франции завершились тем, что одна из лучших итальянских трупп середины XVII в. — труппа Тиберлио Фьориалли — на многие годы обосновалась в Париже и работала в том же театральном здании, что и Мольер.

Вследствие победы феодальной реакции были загублены ростки самобытной театральной культуры и в Германии. Годы Тридцатилетней войны (1618—1648) почти полностью свели на нет театральную жизнь страны. Когда же в середине XVII в. стали появляться первые образцы немецкой драматургии, то это были либо бесформенные кровавые драмы мистического содержания, либо грубые фарсы с примитивными арлекинами. Немецкий театр отстал от общего развития театральной культуры почти на целое столетие.

Таково было в общих чертах состояние западноевропейского театра к моменту выступления Мольера. Его творчество — яркое, смелое и глубокое — выделяется на этом мрачном и унылом фоне. Великий французский драматург не только смог осуществить задачу создания нового типа народно-гуманистической драматургии в пределах своего национального искусства, но он решил эту проблему и в общеевропейском масштабе, восстановив и развив основные принципы ренессансного театра — народность, гуманизм и реализм — в те мрачные десятилетия, когда эти принципы были извращены или забыты. При этом Мольер не только завоевал себе право

² См. В. У з и н. Драма Лопе де Вега «Фуэнтеovejунa» — в книге: Lope de Vega. Fuenteovejuna. Ediciones en lenguas extranjeras. Moscu, 1952, стр. 119.



Мольер.

Портрет, приписываемый Пьеру Миньяру

стать рядом с Шекспиром и Лопе де Вега, но в какой-то мере спас великие принципы этих драматургов, принципы народно-гуманистической драмы, и передал их последующим поколениям художников театра.

Конечно, великое новаторство Мольера было результатом не только его собственных субъективных усилий. Все предшествующее развитие французского театра — как его фарсовые традиции, так и достижения классицистской драматургии — служило значительным подспорьем для реформы Мольера³. Но отмечая это важное обстоятельство, не нужно забывать, что победа классицизма во Франции первой половины XVII в., высоко подняв идейный и художественный престиж трагедийного жанра, насытив его значительным общественным содержанием, одновременно закрепила комедию на уровне фарса, объявила ее низшим жанром, лишенным идейности и способным изображать лишь вульгарную сторону жизни. Таким образом, классицистская эстетика поставила непреодолимую преграду самому реалистическому жанру национального театра: драматургия, стоящая ближе всего к правде жизни, именно по этой причине и была лишена возможностей подняться до уровня большого, высокого искусства.

Учением об иерархии жанров — важнейшей нормы классицистской эстетики во французском театре — был нарушен основной закон ренессансной драматургии, предполагающий синтез идейности и народности; восстановление этого синтеза было тоже достигнуто в творчестве Мольера.

Следуя марксистско-ленинской методологии, мы рассматриваем великие достижения творческого гения не только как результат личных усилий художника, но и как выражение через его творчество той потенциальной духовной силы, которая накоплена в недрах народной жизни.

История искусства подтверждает на многих примерах то обстоятельство, что гении рождаются в исторические периоды наибольшего подъема народной жизни, когда само время, значительность его социального содержания, приготавливает художнику грандиозный материал — дает новые темы, идеи, образы, конфликты, — и все это становится содержанием творчества, определяет его дух, масштаб, новизну, делает талантливого художника воистину великим выразителем дум и чаяний народа, его гением.

Характеризуя подобного типа художников, В. Г. Белинский говорил о них, как о людях «выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений»⁴. Нам кажется, что эти прекрасные слова можно с полным правом отнести и к Мольеру.

Если говорить о глубоком знании жизни, о широком охвате в познании современности, то Мольера можно, пожалуй, сравнить только с Сервантесом: аналогия усилится еще тем обстоятельством, что Мольер, как и Сервантес, начал творить в зрелые годы, уже очень много повидав на своем веку, накопив огромный запас жизненных впечатлений, выработав вполне определенное мировоззрение и эстетическую программу.

Конечно, мировоззрение и эстетические принципы писателя углублялись и развивались, но важно заметить, что начало творчества Мольера-драматурга произошло в годы, когда он уже вполне сложился как человек и художник. Вспомним, что первую свою комедию «Шалый» Мольер сочинил в возрасте 33 лет, что пьесу «Смешные жеманницы», в которой был объяв-

лен бой аристократическому искусству, Мольер написал 37 лет, а свои великие комедии, начиная со «Школы жен», он писал, уже достигнув сорокалетнего возраста.

В связи с тем, что Мольер приступает к драматургическому творчеству в зрелые годы, необходимо рассмотреть объективные и субъективные факторы, влиявшие на формирование личности художника до момента его творческой деятельности или в самый ранний период творчества. Это позволит со всей очевидностью увидеть значительную подготовленность Мольера к совершению той реформы драмы и театра, осуществить которую мог только человек, превосходно знавший народную жизнь и выработавший у себя передовое мировоззрение.

Установление первого объективного фактора приводит нас к необходимости характеристики исторических условий, в которых формировалась личность художника, второй же субъективный фактор потребует рассмотрения тех философских и эстетических убеждений, которые, сформировавшись у Мольера в молодые годы, направили его творчество к определенным целям.

* * *

Юность Мольера и первые годы его зрелости протекали в конце правления Ришелье и в бурное время Фронды. Этот исторически очень важный период в жизни Франции нас в данный момент и интересует.

Абсолютная монархия, оставаясь формой дворянской диктатуры, объективно выступала «в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»⁵. Выполнение этой исторической задачи требовало от дворянского государства новой политики, ибо самый процесс централизации страны был не только результатом усмирения мятежных феодалов, но и выражением объективно сложившейся тенденции к объединению национальных рынков, к установлению более тесных экономических связей внутри страны. Дворянское государство должно было активно реагировать на развитие капитализма, чтобы не выпустить из своих рук этот новый, важнейший социально-экономический фактор; оно шло ему навстречу и этим выражало свои новые устремления.

Но если, подавляя оппозиционную знать и поддерживая экономическое развитие буржуазии, французский абсолютизм XVII в. тем самым играл известную прогрессивную роль в политической жизни страны, то свою реакционную, дворянско-феодалную сущность он выявлял в жесточайших репрессиях по отношению к крестьянству, в сохранении политического бесправия буржуазии и в исключительной озабоченности благосостоянием дворянского сословия.

Буржуазия не вступала в открытую борьбу с абсолютизмом — для этого она была еще недостаточно сильна; к тому же ее верхушка, получив доступ к государственным должностям, стала именоваться «дворянством мантии» и по существу откололась от своего класса. В данных исторических условиях абсолютизм был формой государства, которая устраивала буржуазию, ибо государственный протекционизм способствовал экономическому процветанию буржуазии, а энергичные карательные мероприятия защищали ее от опасных последствий народных восстаний.

Но если буржуазия шла на компромисс с дворянским государством, то народ, миллионные массы крестьян и плебейства были настроены по отношению к абсолютизму открыто враждебно. Феодално-дворянское

³ В диссертации настоящей главы предшествует глава, посвященная анализу французской комедии домольеровского периода (от середины XVI до середины XVII в.)

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, АН СССР, М., 1953, стр. 24.

⁵ К. Маркс и Фр. Энгельс. Соч., т. X, стр. 721.

государство довело налоговое грабительство до невиданных в средние века размеров. Пламень крестьянских и плебейских восстаний не затухал в годы правления кардинала Ришелье: движение «босоногих» в Нормандии, подержанное руанской городской массой (1639), было лишь самым крупным эпизодом в серии подобных.

Начало нового царствования сопровождалось новым подъемом крестьянских движений, выливавшихся в ряде случаев в вооруженные выступления. Эти восстания, охватившие области юго-восточной, западной и северо-западной Франции (Лангедок, Руэрг, Арманьяк, Дофине, Овернь, Сентонж, Ангумуа, Они, Пуату, Нормандия) были вызваны теми же причинами, что и ранние крестьянские выступления — стремлением деревенской бедноты с оружием в руках отстоять последнее добро от хищных посягательств сборщиков налогов, ненавистью народа к откупщикам и королевским комиссарам, сопротивлением грабительству военных постоев. Атмосфера во многих областях страны была предельно напряженной, интенданты слали в Париж письма к «монсеньору Мазарини», жалуясь на то, что они не могут даже силой оружия выколотить из деревень наложенных на крестьян сумм и в ответ получали строгие предписания неукоснительно выполнять свой долг, смирять бунтовщиков, взыскивать следуемое, не останавливаясь ни перед какими способами, и помнить, что государству нужно все больше и больше денег.

Правительство со свирепой жестокостью душило эти восстания, но число их росло и росло и, наконец, вылилось в мощное социальное движение Фронды (1648—1653).

Фронда разразилась в годы ослабления центральной власти, когда после смерти Ришелье Францией из-за малолетства Людовика XIV правил на правах регентши его мать Анна Австрийская и первый министр Мазарини. Этой слабостью центральной власти сперва хотела воспользоваться парламентская буржуазия, пытавшаяся отвоевать себе ряд политических прав и облегчить свое налоговое бремя. Буржуазия выступила в союзе с плебейскими массами Парижа, давно уже копившими свою ненависть против королевского правительства. Поэтому в ультиматуме парламента, направленном регентше, звучали и некоторые народные требования. Правительство предприняло репрессивные меры, в ответ на которые городская беднота, а вместе с ней и буржуазия, соорудили на улицах Парижа баррикады; двор бежал из столицы. Перепуганные таким революционным поворотом событий, вожаки парламентской оппозиции вступили на путь капитуляции и заключили союз с королевской властью. Тогда стихийно действующую силу восстания решили использовать для своих целей представители мятежной знати, и это привело движение в тупик.

Задобренные королевскими подачками, принцы вскоре один за другим перебежали в дворянский лагерь, а рядовые участники Фронды — парижская беднота и крестьянские массы — были подвергнуты жестоким пыткам и казням. Абсолютизм торжествовал победу.

Фронда была обречена на поражение, потому что буржуазия была еще слишком слаба, чтобы довести начатое дело до конца и добиться политических прав; что же касается аристократии, то ее реакционные лозунги могли только временно ввести в заблуждение восставших. Абсолютизм оставался единственной политической системой, способной, с одной стороны, уравновешивать враждующие между собой классы — дворянство и буржуазию, а с другой — средствами насилия держать в повиновении народные массы. Объективно победа абсолютизма определялась тем, что, оставаясь дворянским государством, он на первых порах предоставлял возможность развитию новых производительных сил, был той политической системой, внутри кото-

рой созревало так называемое «третье сословие», главный движущий фактор французской истории XVII—XVIII веков.

Мольер, как и преобладающее большинство современных ему писателей, видел в абсолютизме силу, смилившую феодальную анархию и способную осуществить задачу национального строительства. Но, признавая законность и разумность королевской власти, Мольер не мог быть в лагере победителей. Чтобы выяснить этот вопрос, необходимо обратиться к биографии великого писателя.

* * *

Касаясь вопросов биографии великого драматурга, мы должны составить себе представление о самом человеческом типе Мольера, о том, каково было его мировоззрение, под воздействием какой среды оно складывалось, в каком направлении формировались его философские взгляды, каковы были его художественные вкусы и под влиянием каких впечатлений они создавались.

В своей диссертации мы не станем заниматься подробным изложением биографии драматурга. Эта задача, в значительной степени решенная французской критикой, представляет для нас сейчас интерес лишь в той мере, в какой факты из жизни Мольера имеют прямое отношение к вопросу о формировании типа художника, его мировоззрения и художественных вкусов⁶.

Решая поставленную перед собой задачу, мы натакиваемся на значительную трудность, которая заключается в том, что многие факты из биографии Мольера, в результате изысканий ряда французских ученых и особенно Г. Мишо, признаны вымышленными или по меньшей мере сомнительными.

Традиционное изложение биографии Мольера, которое делалось обычно по описанию Гримаре⁷, после тщательных исследований Г. Мишо⁸ в настоящее время невозможно. Мишо опроверг целый ряд легенд и домыслов Гримаре, которые многократно повторялись последующими биографами Мольера. Продолжая работу французских исследователей-документалистов⁹, Мишо построил свои книги о Мольере на точных данных, сохранившихся о жизни и творчестве великого драматурга и отбросил все, что не соответствовало этим данным, было плодом фантазии или догадок. Обличая Гримаре в большом количестве фактических ошибок, Мишо¹⁰ одновременно выпустил сборник документов, касающихся жизни Мольера¹¹.

Огромная работа, проделанная французским ученым, поставила биографию Мольера на научную основу, положила конец всевозможным домыслам, на которые так падки французские исследователи, любящие, по словам Мишо, писать историю в духе Дюма-отца.

Но, очистив биографию Мольера от вымыслов и требуя точной документации каждого факта, Мишо впадает в другую крайность. Его метод, ставя преграды перед всякими научными гипотезами и предположениями, охраняет от произвольных выдумок, но одновременно препятствует попыткам воссоздать по целому ряду фактов, не относящихся прямо к личной биографии, самый тип художника и человека. Там, где нет точных фактов,

⁶ Подробное изложение биографии Мольера, данное по новым французским работам, сделано проф. С. С. Мокульским в его книге «Мольер». (М. 1936).

⁷ Grimarest. Vie de Molière. 1705.

⁸ G. Michaut. La jeunesse de Molière. 2 éd. 1923; Les deluts de Molière à Paris, 1923.

⁹ Belfara. Dissertation sur I. B. Poquelin-Molière. A. Bazin. Notes historiques sur la vie de Molière. 1851. Loiseleur. Les points obscurs de la vie de Molière. 1877.

¹⁰ G. Michaut. Pascal, Molière, Musset. 1942.

¹¹ G. Michaut. Molière, raconté par ceux qui l'ont vu, 1932. Более раннее издание подобного типа: A. P. Malassis. Molière jugé par ses contemporains, 1877.

там нет места и для соображений — как бы говорит Мишо. Если такая установка верна при описании данных о личной жизни драматурга, при создании его частной биографии, то отсутствие точных биографических деталей еще не означает невозможности дать общую, если можно так сказать, типологическую характеристику писателя. А в плане поставленной перед нами темы решение этой последней задачи имеет первостепенное значение.

Критический пуризм Г. Мишо вызывает в современной французской мольеристике отдельные голоса протеста¹². Не вступая в дискуссию по данной теме, мы лишь заметим, что документализм Мишо действительно в некоторых случаях становится тормозом для решения важных вопросов мольеристики и, в частности, вопроса о формировании мировоззрения Мольера.

Так, говоря об отсутствии документов о раннем периоде жизни Мольера, Мишо пишет: «Сын обойщика Поклена, естественно, не привлекал ничего внимания, за исключением своих близких и соседей. Не существует никаких современных свидетельств ни о его пребывании в отцовской лавке, ни о его занятиях в школе»¹³. Но констатировать отсутствие документов скорее означает отказ от решения задачи, а не ее решение. Мы попытаемся проследить процесс формирования личности будущего драматурга, пользуясь минимальными документальными биографическими сведениями и строя свои предположения на характеристике социальной, бытовой и интеллектуальной среды, с которой Мольер соприкасался и которая активно воздействовала на него.

Какова же была та социальная и бытовая среда, в которой жил и рос юный Поклен, и которая определенным образом воздействовала на мировоззрение и художественные вкусы молодого человека?

Когда у Жана Поклена, преуспевающего обойщика и мебельщика с улицы Сент-Оноре, родился первенец — произошло это 13 января 1622 г., — отец дал ему свое собственное имя¹⁴. Предполагалось, что Жан-Батист унаследует отцовское дело; а после того как его отец перекупил у своего брата должность королевского обойщика, юный Поклен должен был получить и этот высокий чин, дающий ему право именоваться «королевским камердинером».

Судьба как будто благоволила к первенцу. Но у мальчика умерла мать, добрая, умная Мари Крессе. Жану-Батисту было десять лет. К сожалению, точных сведений о его детстве не сохранилось, разве лишь рассказы старых биографов Мольера о близости мальчика-сироты к деду, отцу покойной матери — Луи Крессе. Этот человек, в противоположность своему удачливому зятю, оставался тесно связанным с трудовой средой городских ремесленников, из которой вышли и Поклены. Будущий владелец титула «королевского камердинера» мог получать от деда внушения совсем иного сорта и к живым впечатлениям от шумных и многолюдных кварталов старого Парижа, где многие годы жили Поклены, прибавлялись рассказы старого Крессе. Так, сами собой накрепко устанавливались связи с городской про-

¹² См. статью Georges Ascoli в газ. «Les Nouvelles littéraires». (11 avril 1931), в которой автор считает, что факты из биографии Мольера, написанной Гримаре, в случае, если они не опровергнуты научной критикой, должны быть признаны достоверными. На восстановление ряда сведений, идущих от Гримаре, настаивает также Антуан Адам в своей «Истории французской литературы». (Antoine Adam. Histoire de la littérature Française, t. III. P. 1954, стр. 256).

¹³ G. Michaut. Pascal. Molière, Musset. P., 1942, p. 122.

¹⁴ Второе имя — Батист было дано старшему сыну после рождения второго мальчика (1624), который был также по обычаю семейства Покленов назван Жаном.

стонародной жизнью, усваивалась красочная народная речь, складывалась душевная приязнь к простым людям.

Неизгладимыми были впечатления от театральных представлений, которые нередко посещали внук с дедом, отправляясь в походы на ярмарку.

Центром народных ярмарочных зрелищ были Новый мост и Площадь Дофина. Восстанавливая живую картину этих мест во времена Людовика XIV, библиофил П. Л. Жакоб описывает шумную и пеструю толпу торговцев, покупателей, празднующихся, воришек, снующую у подножья «Бронзового коня» — памятника Генриху IV. Эта толпа становилась особенно оживленной там, где показывались какие-нибудь представления — «здесь были расположены подмостки фокусников, певцов, площадных лекарей и аптекарей, фигляров и разного рода шарлатанов, проделки которых полиция еще не успела раскусить. Напротив Бронзового коня располагалась площадь Дофина. У нее еще не было в Париже соперницы, помимо Королевской площади; сюда стекалось великое множество любопытных, гуляющих, потому что именно здесь было расположено множество площадных театров, со своими балагурами, фарсёрами, шарлатанами и прочими веселыми преемниками Табарена, который в течение 20 или 30 лет давал на Новом мосту свои представления народу»¹⁵.

Здесь можно было увидеть всех — танцоров, жонглеров и ученых составителей гороскопов, зубных врачей, лихо дерущих под вой своих пациентов больные и здоровые зубы, страшных змей, с шипением извивавшихся на голой руке укротителя, хиромантов, гадающих по линиям ладони, по картам, по числам, горластых продавцов реликвий, слепых певцов, распевавших о чудесах. Тут же шныряли неутомимые воришки. На Новом мосту среди бела дня было опаснее, чем ночью в лесу: всякому было известно, что, проходя эти места, нужно обеими руками держаться за кошельки или часы, иначе они исчезнут.

Новый мост и площадь Дофина — это «душа» Парижа XVII века¹⁶. Тут жизнь клокочет и бурлит. Толпа в непрерывном движении и возбуждении. В воздухе гремят трубы, дудки, барабаны, слышны возгласы продавцов, ругань, смех, обрывки песен, шумные аплодисменты, и все это сопровождается лаем и визгом собак, гиканьем кучеров, шумом колес, ржаньем лошадей. И перекрывая этот веселый шум, на подмостках ведут свои стремительные, остроумные, забористые диалоги площадные забавники-комедианты.

Перед подмостками — зрители, толпа зевак. Они стоят, как замороженные, перед лавками лекарей-шарлатанов, дающих представление, или перед подмостками, на которых действуют популярные фарсёры: стоят, открыв рты, наострив уши, и смотрят, не отрываясь, на сцену, чтоб ничего не пропустить из того, что можно увидеть и услышать. И пусть у нас нет точных документов, в которых было бы сказано, что Ж. Б. Поклен часто посещал представления на Новом мосту и на площади Дофина, все равно, живя рядом с этими местами, родившись в семье цехового ремесленника, мальчик не мог не ходить на эти представления. Ведь недаром его современники, знавшие лично Мольера, говорили, что тот родился со склонностью к театру. Поэтому мы едва ли ошибемся, если представим себе, что в толпе восторженных зрителей площадных театров был и молодой Поклен.

Что он мог там видеть?

¹⁵ P. L. Jacob-bibliophile. Curiosités de l'Histoire du vieux Paris. P., 1858, p. 340.

¹⁶ В современном Париже Новый мост ничем не отличается от других мостов через Сену; от прошлого остался только бронзовый памятник Генриху IV.

Опять-таки, если требовать точного документального ответа, то придется указать лишь на тот факт, что Мольер не мог видеть Табарена. По уточненной дате Табарен умер 23 ноября 1626 г.¹⁷

Но если Мольер и не видел Табарена, то это не значит, что он не имел возможности воспринять площадное театральное искусство, как бы предопределенное этими выступлениями, сохранившее следы знаменитого площадного актера.

Табарен — это не только единичный талант, а явление определенной театральной культуры, замечательный народный фарсовый комик. Табарен воплотил в своем творчестве лучшие традиции прошлого и оставил после себя след в деятельности своих преемников — Фоготена с его обезьяной, кукольный театр Брише, веселые парады Кристофора Контуджи, известного под кличкой l'Ouvrier (Шарлатан) и др.¹⁸ Их всех Мольер мог видеть, но история не сохранила материала об искусстве преемников Табарена. Зато собран интересный материал о самом Табарене.

Если мы хотим ощутить народную линию фарсового театра XVII в., ту стихию, в которую окуную молодой Поклен, то мы обязаны остановиться на деятельности Табарена, несмотря на то, повторяем, что самого Табарена будущий великий драматург видеть не мог. Имя Табарена уже в глазах современника приобрело значение синонима площадной комедии; недаром Буало, упрекая Мольера за фарсовые мотивы в его комедии, говорил, что он «смешивает Теренция с Табареном». Поэтому, говоря о Табарене, мы собственно будем говорить о тех непосредственных источниках фарсового театра, которые неминуемо должны были быть восприняты с детства любящим театр Жаном Покленом.

Что же представляло собой искусство Табарена? На наш взгляд фигура этого талантливого народного комика и своеобразного комедиографа недостаточно оценена в истории французского театра. Обычное упоминание о Табарене, как ярмарочном шуте, который находился на услужении у лекаря-шарлатана Мондора, лишь затемняет суть дела. Мондор, действительно, занимался торговлей фальшивыми снадобьями; подобных базарных шарлатанов, рекламирующих свои товары всякими театрализованными способами, было великое множество, но ни один из них не прославился в истории театра, ни у одного из них не оказалось слуги, который стал бы Табареном, приобретя прочную славу народного остролиста и артиста. Значит, дело заключается не в том, что Табарен выступал в качестве восхвалителя сомнительных товаров Мондора, а в использовании талантливым ярмарочным актером права базарных шарлатанов рекламировать свои товары как единственной возможности выступать в Париже перед публикой. Монопольная привилегия Бургундского отеля запрещала в столице, как известно, какие бы то ни было театральные представления, и талантливые актеры, желая выступать на сцене, могли это делать единственным способом — вступив в труппу Бургундского отеля или театра Маре. Так поступила известная нам фарсовая труппа — Готье-Гаргиль, Гро-Гильом и Тюрюпен. Так поступил Жодле. Неизвестно, получал ли Табарен приглашение от парижских привилегированных театров, но во всяком случае он остался верен базарным подмосткам и, являясь номинально помощником своего хозяина, торговца фальшивыми лекарствами, он по существу в течение нескольких десятилетий был подлинно народным актером и сочинителем фарсов.

¹⁷ Обычно указываемая дата смерти Табарена — 1633 г. опровергается в книге А. Адама «История французской литературы» (A. Adam. Histoire de littérature Française, t. III, стр. 256).

¹⁸ См. об этом Jules Loiseleur. Les points obscurs de la vie de Molière. P., 1877, p. 25.

Сопоставляя творческую линию Табарена с деятельностью комической труппы Бургундского отеля, можно прийти к выводу, что Табарен выражал своим творчеством наиболее последовательные плебейские тенденции современного фарсового театра. Конечно, в искусстве Табарена сказывалась также общая ограниченность фарса, но все же для первых десятилетий XVII в. представления Табарена были наиболее близки лучшим традициям простонародного фарса.

Знакомясь с многочисленными диалогами Табарена, мы замечаем, что они имеют строго определенную литературную форму. Это не запись случайных импровизаций, а искусно созданные небольшие сценки, имеющие своеобразную экспозицию, развитие, ложную развязку и развязку действительную. Сценки начинаются обычно вопросом, который Табарен задает Мондору: Мондор сперва набрасывается на своего слугу за нелепость или непристойность вопроса. Затем под влиянием его новых доводов хозяин начинает пространно и учено отвечать. Но этот ответ оказывается неверным и плоским: Табарен ловко опровергает Мондора и предлагает свой меткий, остроумный, но часто весьма непристойный ответ. Например, Табарен спрашивает у Мондора, как можно провести по мосту стаю гусей, чтобы эти пачкуны его не замарали? Мондор сперва набрасывается на Табарена, потом начинает отыскивать разные способы — расстелить большое полотно и др. Но Табарен, высмеивая способы хозяина, предлагает свой: гусей нужно выстроить вереницей и воткнуть клюв заднего в соответствующее место переднего. Мондор, желая разбить Табарена, с видом победителя восклицает: А последнему, кто помешает запачкать мост? — На что следует ответ: Вы, засунув свой нос в..., и мост будет абсолютно чист.

Подобные сцены-диалоги, конечно, должны были предварительно сочиняться, а не просто импровизироваться, причем Мондор, выступающий в роли «хозяина», должен был во всех случаях оказываться побитым финальным ответом своего «слуги».

Это последнее обстоятельство представляет большой интерес. Просматривая диалоги, легко убедиться, что Мондор и Табарен — это не реальные хозяин и слуга, а исполнители ролей названных лиц, взаимоотношения которых построены по принципу: хозяин демонстрирует свою власть и свое преимущество, а слуга во всех случаях сажает хозяина в лужу и, в свою очередь, демонстрирует свой ум и свое превосходство над хозяином. Сила Мондора — в его деньгах и власти; сила Табарена — в его уме и таланте, и все диалоги кончаются победой «слуги» над «хозяином».

Табарен спрашивает у Мондора, является ли слуга таким же важным господином, как хозяин? Мондор, по обычаю, набрасывается на Табарена с руганью за непочтительность вопроса. Но Табарен приступает к выяснению сути дела: хозяин уверяет, что он его кормит, поит и одевает, а он Табарен, — сам кладет себе кусок в рот, сам одевается и т. д. Как же отличить слугу от господина? Взбешенный Мондор говорит: «Господин идет впереди слуги!»

Табарен: Вот, я вас и поймал в западню. Посудите сами, вы говорите, что хозяина узнают потому, что он идет впереди. А скажите мне, сделайте милость, всякий раз, когда вы ужинаете в городе и при свете факелов возвращаетесь домой, кто из нас идет впереди?

Мондор: Ты, Табарен, так как, неся факел, ты освещаешь мне путь.

Табарен: Значит, я хозяин, так как я иду впереди моего brave лакея, который следует за мной.¹⁹

¹⁹ Les Oeuvres de Tabarin. Paris, 1858, p. 41.

В подобных диалогах (их можно привести в большом количестве) выясняется основная тенденция выступлений Табарена — стремление человека из народа одержать верх над своим господином. Слуга, как выразитель народного начала, выступает здесь, во-первых, в качестве антагониста своего хозяина, а во-вторых, в спорах с хозяином, всегда посрамляет последнего, демонстрируя при этом свое остроумие, талант, знание жизни, находчивость, т. е. все те качества, которые будут свойственны традиционному образу будущего мольеровского слуги, антагониста своих хозяев.

Конечно, диалоги Табарена еще очень грубы, в них чаще всего встречаются физиологические темы и соленые остроты, но все же не всегда они носят примитивно-развлекательный характер.

Не говоря уже о том, что определенный социальный смысл имеет самое торжество слуги над хозяином, среди диалогов Табарена встречаются и такие, в которых явно слышны антидворянские и антиклерикальные сатирические мотивы. Например, Табарен спрашивает у Мондора, зачем женщины носят на шее крест, и после долгих набожных объяснений хозяина, раскритиковав их, дает сам ответ на поставленный вопрос; оказывается, крест на шее женщины подобен кресту, стоящему на дороге — он указывает спуск... и тут следует вольность, за которую церковные власти могли бы сурово наказать ярмарочного остролиста. Или Табарен спрашивает того же Мондора, как определяется знатность. Мондор отвечает: по крови родителя, по подвигам предков или по личным сочинениям. Табарен заявляет, что он может надеть дворянскую шпагу. По крови? — Его отец был мясником. По подвигу предков? — Его дед вышел победителем из сражения с целой армией насекомых, а по сочинениям (*par lettres*) — он таскал в молодые годы огромное количество всяческих писем²⁰.

Итак, можно сказать, что в диалогах Табарена вырисовывалась очень важная тенденция народно-фарсового театра: стихийное тяготение к образу народного героя, посрамляющего своего господина, и столь же стихийное стремление расширить тематику фарсов и вывести их за пределы чисто развлекательного жанра.

Говоря об этих тенденциях народного театра, представляемых Табареном, мы далеки от мысли о прямом их воздействии на сознание юного Жана Б. Поклена. Но нам представляется бесспорным, что самый дух народного ярмарочного театра, который в наибольшей степени был присущ фарсовому искусству Табарена, должен был каким-то образом воздействовать на сознание и творческую память молодого человека, о котором Шарль Перро писал: «Мольер родился с такой склонностью к комедии, что невозможно было помешать ему стать комедиантом»²¹.

Повторяем, традиции Табарена были еще живы в выступлениях его многочисленных последователей, шутовских ярмарочных импровизаторов; их юный Поклен, конечно, видел и, надо полагать, любил.

Таким образом, не зная точных фактов о ранних годах жизни Ж. Б. Поклена, мы все же можем составить себе представление об обстоятельствах жизни этого подростка, предназначенного родителем к занятию почетной должности королевского обойщика.

Поклен-отец, пользуясь связями, поместил своего первенца в привилегированное учебное заведение — Клермонтский коллеж, в котором иезуиты обучали наукам и жизненным правилам детей знати и зажиточных буржуа. Мальчик был оторван от дома, где вскоре появилась новая хозяйка — мачеха Катрин Флеретт.

²⁰ Непереводаемая игра слов.

²¹ Ch. Perrault. Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, t. I, p. 70.

Долгие семь лет, проведенные в коллеже, шли по строго установленному порядку. Изучалось богословие, греческий и латинский языки, древняя литература, грамматика²².

Кто знает, может быть, знаменитый урок господина Журдена из комедии «Мещанин во дворянстве» был воспоминанием автора о ранних годах его собственного обучения. Возможно, что в коллеже существовал и школьный театр с репертуаром из комедий Плавта и Теренция — иезуиты любили таким способом обучать своих питомцев разговорной латыни. Вполне вероятно, что Поклен принимал участие в этих спектаклях; латынь и римских комедиографов он знал хорошо — в будущем драматург не раз это докажет...

Поклен-отец, следя за успехами сына в коллеже, не забывал о главном назначении первенца, и 18 декабря 1637 г. 15-летний Жан Батист был приведен к присяге, необходимой для вхождения в цех обойщиков и для получения права унаследовать отцовскую должность.

Но стремления юного Поклена были очень далеки от желаний отца. Надо думать, в эти самые годы он начал усиленно заниматься изучением античных философов и, вопреки духовным напутствиям своих учителей-иезуитов, зачитывался сочинениями римского философа-материалиста Тита Лукреция Кара. Доказательством тому служит сделанный им перевод поэмы Лукреция «О природе вещей».

Данный перевод был результатом пристального интереса молодого Поклена к материалистической философии и, в частности, к учению французского философа-материалиста Пьера Гассенди. Старая мольеристика обычно пользовалась рассказом Гримаре, сообщавшего о том, что Мольер был учеником Гассенди, слушавшим его лекции в доме у своего приятеля Шапелля. Изыскания Г. Мишо показали, что такой прямой связи между Мольером и Гассенди существовать не могло. В то время (начало 50-х годов), когда Гассенди читал лекции в доме Люлье для его пасынка Шапелля, Бернье и Сирано де Бержерака, Мольер находился уже в провинции. Но отсутствие личного контакта Мольера с Гассенди несколько не меняет дела: увлечение Мольера материализмом является непреложным фактом, и доказательством тому служит сделанный им перевод философской поэмы Лукреция. Взяться за перевод этого гениального произведения мог только человек, хорошо подготовленный философски и обладающий определенным направлением ума. Перевод поэмы «О природе вещей» знаменовал собой начало пробуждения интереса Мольера к материалистической философии. Обращение к произведению, которое считалось в это время своеобразной энциклопедией материализма и было одной из самых ненавистных церковникам книг, указывало на определенную зрелость взглядов будущего драматурга.

Хотя сам перевод Мольера не сохранился, но сомневаться в его существовании не приходится. Даже скептический Мишо, требующий для каждого факта, упомянутого биографами Мольера, документальных подтверждений, в данном случае отступает от своих правил. Говоря о том, что у первых издателей Мольера — Лагранжа и Вино в предисловии нет упоминания о переводе Лукреция, Мишо пишет: «Получив от вдовы поэта поручение издать его сочинения, они должны были соблюсти официальный тон издания. Они замалчивают ряд вещей, не говорят, например, о переводе Лукреция, ибо считают ненужным вновь возбуждать обвинения в безбожии»²³.

²² Интересную попытку реставрировать учебный процесс в Клермонтском коллеже делает J. Loiseleur в своей книге *Les points obscurs de la vie de Molière*, стр. 34—37 (ошибочно полагая при этом, что Мольер был сдочкашником принца Конти). Эта ошибка, как и многие другие, была раскрыта Г. Мишо.

²³ G. Michaut. Pascal, Molière, Musset, стр. 126.

Перевод Мольера не был издан, по всей вероятности, по той самой причине, по какой, согласно Мишо, он не был упомянут в предисловии к изданию Лагранжа и Вино, которые в то же время писали: «Если он [Мольер] был замечательным знатоком древней литературы, то он стал еще более замечательным философом» (*S'il fut fort bon humaniste, il devint encore plus grand philosophe*)²⁴. Возможно, что в этой фразе нужно видеть косвенное указание на перевод Мольером философской поэмы.

Достоинства перевода Мольера отмечены в отзыве современника, аббата Маролля (Marolles), который в предисловии к собственному переводу поэмы Лукреция (1659) писал: «Мне передавали, что один светский остроумец (*un bel esprit*) перевел его [Лукреция] стихами, я видел два или три станса из начала второй книги, и они мне показались очень точными и благозвучными. Меня уверяли, что его хорошие друзья, которых я знаю и чрезвычайно уважаю, многократно повторяют, что остальные части поэмы так же хороши, как и известные мне...»²⁵. По свидетельству того же Маролля, поэма Лукреция была переведена Мольером частично прозой, частично стихами, притом не полностью, а в своих лучших отрывках и различными размерами. Гримаре, говоря о литературной форме перевода, тоже указывал, что описательные части поэмы были переведены стихами, а философские рассуждения — прозой. Надо полагать, что проза была в данном случае применена переводчиком для более точной передачи философских формулировок римского мыслителя.

Оценка перевода Мольера и указание на его форму имеется и в письме Жана Шаплена к Бернье: «Говорят, что комедиант Мольер, друг Шапелля, перевел лучшие части Лукреция в прозе и стихах и что сделал он это очень хорошо»²⁶.

О том, что Мольер дорожил своим переводом и хранил его, свидетельствует следующий факт. Броссет в своих комментариях к сочинениям Буало рассказывает: «Буало был в 1664 г. у дю Бруссена, вместе с герцогом де Витри и Мольером; наш выдающийся комедиограф должен был там прочитать перевод Лукреция французскими стихами, которые он сочинил в годы своей юности. В ожидании обеда попросили Дебрео прочитать его стихи, посвященные Мольеру. Но после этого чтения Мольер не захотел читать свой перевод, опасаясь, что он будет недостаточно хорош, чтобы оправдать те хвалы, которые он только что получил. Он ограничился чтением первого акта «Мизантропа», над которым он работал в это время»²⁷.

Перевод Лукреция еще существовал в ближайшие годы после смерти Мольера. Согласно версии, которой придерживается ряд биографов Мольера²⁸, жена Мольера — Арманда Бежар — продала этот перевод за 600 ливров книготорговцу Барбену²⁹, но последний, считая опасным издавать данный перевод, не включил его в собрание сочинений драматурга. Было ли это дело так или перевод исчез иначе, но во всяком случае следы этого произведения оказались утерянными³⁰.

От перевода поэмы Лукреция сохранился только небольшой отрывок, который в вольном изложении был введен Мольером в монолог Элианты в «Мизантропе».

Что должно было привлечь молодого Поклена в этом произведении?

Нужно было очень сильно любить поэму Лукреция, произведение сложное по содержанию и трудное по форме, чтобы выбрать именно его для своего первого литературного опыта. Надо было внимательно вчитываться в каждую строку этого философского сочинения, чтоб отыскивать для латинских гекзаметров точные и яркие слова родного языка. И надо полагать, что молодой Поклен был вдумчивым и внимательным читателем Лукреция. Мощный образный строй поэтической речи Лукреция должен был так же чаровать воображение молодого человека, как острая и бесстрашная мысль должна была потрясать его сознание. Поэма «О природе вещей» была той книгой, которая могла вызвать или любовь, или ненависть. Уже одно отношение к этой книге определяло направление мыслей человека, характер его мировоззрения, его склонность к философскому мышлению. Поэма Лукреция, пронизанная горячей любовью к природе, насыщенная яркими реалистическими образами, выражала страстную борьбу ее автора за свободу человеческого сознания, говорила о непреклонном стремлении вырваться из плена религиозного суеверия. Совершив великую миссию в древние времена, сохранив и развив материалистическую философию Эпикура и нанеся сильнейший удар по идеализму и суеверию своего времени, эта замечательная поэма вторично выступала, как могучее оружие разума в новые времена и наносила сокрушительные удары по религиозному мракобесию христианской церкви и по средневековой схоластической «науке».

Поэма Лукреция «*De rerum natura*», говорящая о происхождении и сущности мира и человека, оказалась книгой, по существу, противостоящей самой Библии. Там, где церковь рассказывала нелепые сказки о происхождении жизни, Лукреций излагал глубокие и смелые мысли, раскрывающие перед его читателями правду земного, человеческого бытия.

Римский философ писал свою поэму в виде беседы с юным отпрыском рода Меммиев, вследствие чего всякий последующий молодой читатель поэмы ощущал себя в положении ученика, внимательно вслушивающегося в слова мудрого и доброго учителя. В таком положении хочется представить и молодого Поклена, пылливо ищущего ответов на многие вопросы бытия и получавшего их в своей любимой книге, над переводом которой он так усердно трудился.

Говоря о поисках нужных слов и стихов, Лукреций объяснял своему ученику, что цель его сочинения —

Ум твой таким озарить блистающим светом, который
Взорам твоим бы открыл глубоко сокровенные вещи³¹.

Восхваляя Эпикура и называя его своим отцом, Лукреций с восторгом говорил об этом бесстрашном эллине, которого не запугали «грозовые роко-ты неба», а придали ему лишь большую решимость, и тогда

Врат природы затвор он первый сломить устремился³².

Великая истина, открытая Эпикуром и страстно утверждаемая и развиваемая Лукрецием, была мыслью о том, что мир и человек созданы не богом, а существуют сами по себе, имея своим всеобщим началом материю. Говоря

²⁴ Molière, jugé par ses contemporains. P., 1877, стр. 97.
²⁵ Цит. по книге А. Loquin (d'Orléans). Molière à Bordeaux, P., 1898, т. 2, стр. 510.
²⁶ Там же, стр. 511.
²⁷ Цит. по кн. Oeuvres complètes de Molière (комментарии к «Мизантропу»), т. IV, 1898, стр. 910.
²⁸ Loiseau. Les points obscurs, стр. 49—50 и др.
²⁹ Барбен выпустил в 1673 г. первое собрание сочинений Мольера.
³⁰ Совершенно анекдотичным является рассказ Гримаре об исчезновении перевода: слуга Мольера пустил страницы перевода на изготовление папилюток. Увидя порчу своей рукописи, Мольер в гневе будто бы бросил ее в огонь (I).

³¹ Лукреций. О природе вещей. Перевод Ф. А. Петровского. АН СССР, 1946, т. I, стр. 15.

³² Там же, стр. 11.

о том, что только неразумный страх перед небом заставляет людей думать, что все творится по божьему велению, Лукреций утверждал, что «все происходит без помощи свыше»³³.

...Из материи все вырастает своей...³⁴.

Утверждая, что «из ничего не творится ничто», Лукреций развивал атомичную атомистику и «семя всех вещей» видел в атоме, в бесконечном движении и сочетании мельчайших частиц материи.

Во второй книге своей поэмы, именно в той ее части, за перевод которой Мольера хвалил аббат Маролль, Лукреций дает свое знаменитое описание движений атомов в виде игры пылинок в солнечном луче:

Вот посмотри: всякий раз, когда солнечный свет проникает
В наши жилища и мрак прорезает своими лучами,
Множество маленьких тел в пустоте, ты увидишь, мелькая,
Мечутся взад и вперед в лучистом сиянии света;
Будто бы в вечной борьбе они бьются в сраженьях и битвах,
В схватки бросаются вдруг по отрядам, не зная покоя,
Или сходясь, или врозь непрерывно опять разлетаясь.
Можешь из этого ты уяснить себе, как неустанно
Первоначала вещей в пустоте необъятной мятутся.
Так о великих вещах помогают составить понятие
Малые вещи, пути намечая для их постиженья³⁵.

Не об этих ли строках писал Маролль, когда замечал, что два-три станса из начала второй книги Лукреция были переведены Мольером «точно и очень благозвучно».

На этих же страницах поэмы мы находим и такие ее известные строки:

Значит, изгнать этот страх из души и потемки рассеять
Должны не солнца лучи и не света сиянье дневного,
Но природа сама своим видом и внутренним строем³⁶.

И вслед за этими словами, выражающими веру в разум, познающий природу вещей и рушащий страх перед небом, идут глубокие мысли о вечном круговороте материи —

Вся существует материя вечно...³⁷

Здесь же, в начале второй части поэмы находятся глубокие слова о порочности мира, что также служит доказательством небожественности его происхождения:

...я дерзнул бы считать достоверным,
Что не для нас и отнюдь не божественной волею создан
Весь существующий мир: столь много в нем всяких пороков³⁸.

Вчитываясь в стихи поэмы, которую он переводил, юный Поклен должен был ощущать, как ум его озаряется блистающим светом истинного познания: ясность и логика мысли Лукреция, разнообразие и широта его проблематики, образная сила и темперамент стиха были таковы, что не покориться всему этому было невозможно.

³³ Лукреций. О природе вещей. АН СССР, 1946, т. I, стр. 15.

³⁴ Там же, стр. 17.

³⁵ Там же, стр. 81.

³⁶ Там же, стр. 149.

³⁷ Там же, стр. 21.

³⁸ Там же, стр. 83.

Раскрывая сущность мироздания как глубочайший философ-материалист, Лукреций описывал реальный чувственный мир как вдохновенный поэт. Им двигало страстное желание освободить человечество от страха перед богами и муками загробной жизни, и он смело отрицал загробную жизнь и бессмертие души, и одновременно давал ответы на бесчисленные вопросы, встающие перед освобожденным от оков религии пытливым человеческим разумом. В поэме Лукреция фактически были охвачены все вопросы философии материализма — здесь излагалось учение о природе, теория познания, учение о человеке. Здесь трактовались сложные проблемы материальной и общественной жизни, говорилось об образовании мира, о движении солнца, звезд и луны, о сущности грома и молнии, о смене дня и ночи, о затмениях, о появлении на земле растений и животных, высказывались суждения о борьбе за существование, о появлении первобытных людей, о происхождении языка, о применении огня, о возникновении царской власти и ее падении, о происхождении религии, об открытии металлов и значении их обработки, о появлении золота и о том, что оно «красивых и сильных лишило почета», поставив над ними богатых.

Столь же многосторонними и глубокими были рассуждения Лукреция о человеке, о способностях его разума, о его чувственном познании мира, о его страстях и духовных потребностях.

Сила суждений Лукреция была особенно велика потому, что он занимался не абстрактным рассуждением, а во всех случаях обращался к живой природе, к повседневной жизни, обращался к личному опыту своих читателей, заставлял их самих на основе собственных наблюдений прийти к определенным материалистическим выводам.

Вот, собственно, что представляла собой книга, которой зачитывался молодой Поклен и которую он осмелился перевести на французский язык. Не лишним тут будет вспомнить, что этой книгой также зачитывался и под ее влиянием написал собственную философскую поэму великий итальянский материалист и вольнодумец Джордано Бруно. Эта книга была настольной у Гассенди, он многократно цитировал ее в своих письмах и, по свидетельству Бернье, многое из нее знал наизусть. В кругах мелодых вольнодумцев XVII в. увлечение поэмой Лукреция было всеобщим. Сохранились отрывки перевода этой поэмы, сделанного Сирано де Бержераком³⁹.

Из сказанного видно, что интерес молодого Поклена к поэме Лукреция был не простым проявлением его склонности к изучению древних литератур, а фактом его пристрастия к тем философским возражениям, для которых книга Лукреция была одним из самых важных, программных произведений.

В то время материализм во Франции обладал уже традицией почти столетней давности. Если проследить этапы его развития на французской почве, то материализм Гассенди и вольнодумцев первой половины XVII в. непосредственно примыкает к материалистическому учению Шаррона, бывшего идейным преемником и учеником Монтеня. Таким образом, устанавливается тесная преемственная связь между материалистическими устремлениями французского Ренессанса и материалистической системой Гассенди, на книгах которого воспитывались наиболее смелые умы молодого поколения 40-х и 50-х годов XVII в.

Перевод Ж. Б. Покленом Лукреция, конечно, был связан с его изучением философских сочинений Гассенди. Мольеру было девятнадцать лет, когда Гассенди приехал в Париж; в те годы, когда Поклен занимался переводом Лукреция, Гассенди уже выпустил ряд своих капитальных

³⁹ См. A. Loquin. Molière à Bordeaux, t. II. 1888, стр. 518.

сочинений — «Метафизическое исследование, направленное против Декарта» (1642) и др. В 1647—49 гг. Гассенди опубликовал свои основные труды об Эпикуре — «О жизни, правах и учении Эпикура» и «Свод философии Эпикура».

Когда Гассенди определял философию, как «расположение души к правильному пониманию вещей и правильному поведению в жизни», это были те же мысли, которым учил Лукреций. Поэтому было вполне естественно предположить тяготение молодого Поклена к сочинениям Гассенди, а также к книге Пьера Шаррона «О мудрости»⁴⁰ и к знаменитым «Опытам» М. Монтеня, говорящим о добродетелях и разуме человека, как о «свойствах самой его природы, а не как о дарах неба»⁴¹.

Все же надо полагать, что именно в годы после окончания коллежа Поклен находит друзей и единомышленников — Шапелля и Бернье, и они усиленно изучают сочинения Гассенди. Утверждение примата чувственного опыта над абстрактным логизированием, сведение существующего к материальной субстанции, борьба со схоластикой и идеализмом, провозглашение свободы мыслей и прав природы — эти и другие идеи Гассенди отложили глубокий след на мировоззрении пытливого юноши, который, повторяем, мог воспринимать современное материалистическое учение как развитие тех идей, какие были заключены в переводимой им книге.

Но как ни увлекательны были занятия философией, молодой лицензиат (Поклен уже успел, закончив коллеж, сдать экзамен в Орлеанском университете на звание лицензиата прав, 1640) не мог им отдаться целиком. Его активная, страстная натура звала его к другому роду занятий. Воскресала юношеская любовь к театру, но теперь уже хотелось не стоять в толпе зрителей, а самому подняться на подмостки и чаровать публику чтением героических стихов.

Страсть к сценическому искусству привела Поклена в дом Бежаров, горячих любителей театра, замышлявших создать в Париже новое театральное предприятие.

Надо полагать, что Поклен-отец знал про все эти увлечения сына, и конечно, не одобрял их. С его стороны было естественно требовать от Жана-Батиста, чтобы он, наконец, вступил в наследные права и взялся за дело: молодому человеку шел двадцатый год. И старый Поклен заставлял своего сына просиживать днями в лавке и даже поручил ему ответственнойшее задание — выполнять обязанности королевского комердинера во время поездки Людовика XIII с двором в Нарбонну в 1642 г. Столь решительными действиями отец полагал в корне пресечь предосудительные наклонности сына. Но замысел старого Поклена дал обратный эффект.

Пребывание при дворе в качестве королевского камердинера, которое, по мысли Поклена-отца, должно было наполнить душу Жана-Батиста честолюбивыми чувствами, лишь переполнило чашу его терпения, и сын после возвращения из поездки объявил отцу о своем отказе от деловых занятий и даже от самого звания «королевского обойщика». Отказ был оформлен

⁴⁰ Книга Пьера Шаррона «О мудрости» («De la sagesse», изд. 1601, 1604, 1607) была широко распространена во французском обществе. Иезуит Гарасс называет ее «евангелием всех французских вольнодумцев». Цит. по кн. С. Мокульский. Мольер (Проблемы творчества). 1935, стр. 191.

⁴¹ Влияние философских взглядов Гассенди на молодое поколение мыслителей особенно очевидно на развитии философских воззрений Сирано де Бержерака, материалиста-атомиста, писателя, близкого по духу Мольеру. По свидетельству Гримаре, Мольер и Сирано находились в личной дружбе, но утверждения Мишо о том, что Мольер не был участником кружка Люилля, колеблет это предположение. Несмотря на это, Адам утверждает, что после возвращения Мольера из провинции он сходится с рядом своих старых друзей, среди которых А. Адам называет и Сирано.

нотариальным актом, согласно которому отец выплачивал сыну 630 ливров из денег, полагающихся ему из материнского наследства. Официальный характер документа указывает на то, что между отцом и сыном произошел разрыв; уплата денег говорила отнюдь не о сдержанности старика Поклена, будто бы легко примирившегося с решением сына стать актером. Поэтому вряд ли правы те историки, которые в идиллических тонах рисуют отношения между старым и молодым Покленами и в качестве доказательства приводят факт опубликования в 1641 г. королевского указа о снятии с актерской профессии клейма бесчестия. «Снятие бесчестия» было слишком слабым утешением для почтенного буржуа, терявшего своего прямого наследника и видевшего теперь в сыне лишь человека, запятнавшего славное, честное имя Покленов.

Нам представляется достоверным свидетельство Шарля Перро, по словам которого Поклен-отец сначала очень сурово отнесся к заявлению своего сына. Ведь недаром он из своих денег не дал сыну ни гроша. И потому вполне вероятно, что молодой человек, лишенный всякой поддержки своих близких в течение некоторого времени, был в очень затруднительных обстоятельствах. В эту трудную пору жизни Ж. Б. Поклена его поддержало семейство Бежаров⁴².

Таким образом, молодой Жан Батист, которому были уготованы богатство, почет и даже придворная карьера, порвал со своей респектабельной средой и стал актером⁴³. Он даже сменил свою фамилию Поклен на Мольер. Деньги, унаследованные от матери, молодой актер передал на затеваемое дело. Старые корабли были сожжены, нужно было садиться в новый челн и отправляться в далекое, опасное, но бесконечно увлекательное плавание.

Семейство Бежар собрало у себя любительскую труппу, состоящую из уже выступавшей на сцене Мадлены Бежар, ее брата Жозефа, сестры Женевиэвы, Ж. Б. Поклена и еще нескольких лиц.

Молодые люди, выступая с успехом перед родственниками и знакомыми, решили организовать настоящий театр. Они пригласили к себе в руководители опытного актера Дени Бейса, арендовали зал для игры в мяч у Нельских ворот и, назвав новое дело громким титулом «Блистательный театр», подняли в первый раз занавес в день нового 1644 года.

Репертуар театра был вполне традиционным: здесь шли трагедии и трагикомедии — «Сцевола» Дю Рийе, «Артаксеркс» Маньона, «Смерть Криспа» и «Смерть Сенеки» Тристана Л'Эрмита, трагикомедии Н. Дефонтеана — «Святой Алексий, или Блистательная Олимпия», «Знаменитый комедиант, или Мученичество святого Генезия», «Персида, или Продолжение Знаменитого Паши».

Нам пришлось ознакомиться с изложением содержания этих пьес и отрывками из них по книге братьев Парфе «История французского театра от его возникновения до настоящего времени с присовокуплением жизне-

⁴² Антуан Адам даже допускает мысль, что Мольер в эти дни пытался поступить к ярмарочному врачу-шарлатану Барн, который нанимал безработных молодых людей, с тем чтобы пробовать на них эффект своих снадобий. А. Адам ссылается при этом на намеки, имеющиеся в пьесе «Эломир ипохондрик», написанной одним из наиболее яростных врагов Мольера — Шалюссе. Это свидетельство вряд ли можно считать объективным, но симптоматично, что имя молодого Мольера связывалось с именами ярмарочных комедиантов.

⁴³ Донно де Визе в «Новых новостях» в 1663 г. будет писать: «Знаменитый автор «Школы жен», обладая в свои молодые годы особой склонностью к театру, бросился в комедию, хотя он мог бы избежать этих занятий, так как у него было достаточно средств, чтобы обеспечить себе почетное существование».

описания наиболее замечательных драматических писателей, точного перечня их пьес и с историческими и критическими комментариями» (1745)⁴⁴.

В трагикомедиях Дефонте́на отчетливо проступает пагубное воздействие на современную драматургию антиреалистического прециозного искусства аристократических салонов⁴⁵. Галантная тематика причудливо сочеталась в них с мотивами христианского подвижничества; эти пьесы были помесью псевдоромантических рыцарских драм и имитаций под средневековые миракли.

В трагедии «Блистательная Олимпия, или Святой Алексей» Алексей, сын римского сенатора, по зову неба покидал свою невесту — «блистательную Олимпию», и отправлялся в паломничество. Но потерпев кораблекрушение, Алексей возвращался домой; будучи переодетым, он не был узнан своими домашними и так жил со слугами в течение семи лет вплоть до своей смерти. Все события пьесы происходили на глазах у зрителей — свадьба и бегство Алексея; отчаяние Олимпии, погружение Алексея на корабль и кораблекрушение, его возвращение в отцовский дом и приниженное существование здесь и, наконец, смерть. В пьесе включался и романтический сюжет — любовь императора Гонория и его двух воспитателей к прекрасной Олимпии. Развязка пьесы содержала в себе «чудо» — Гонорий, пылая страстью к Олимпии, являлся в дом к отцу Алексея Эвфемииону и слышал голос с неба — «Остановись, Гонорий. Это небо тебе приказывает. Повели, чтобы в доме отыскивали сокровище, более драгоценное, чем жемчуга и золото, и склони перед ним свои скипетр и корону». Эвфемиион вел императора в зал, где умирал Алексей, окруженный сонмом ангелов, «которые свершали перед ним музыкальный концерт» (*qui font un concert de musique*), после чего возносились на небо. Эвфемиион спрашивал у неба, каким сокровищем он обладает. Следовал ответ: «это — тело Алексея». Император покрывал тело золотой мантией, клал к его ногам корону и скипетр и умолял святого быть покровителем его государства. Затем он замечал в руке покойного записку и почтительно просил дать ее ему. Рука святого разжималась, император брал записку, передавал ее канцлеру, и тот читал обращение Алексея к своей супруге: «Если ты завладела сердцем моим, то небо завладело моей душой». Олимпия восклицала в ответ:

Rien plus dorénavant ne nous peut diviser.
Prends ce dernier soupir et ce dernier baiser⁴⁶.

И тут же умирала от горя, а император и двое влюбленных рыцарей восклицали: — «Чудесная любовь! — О, беспримерная любовь! — Воздвигнуть им не могилу, а храм!»

Столь же примитивна была и трагикомедия Дефонте́на «Знаменитый комедиант, или Мученичество святого Генезия», в которой актер Генезий, обязанный по приказу императора карикатурно изобразить христианина, сам проникался христианской набожностью и обращал в христианство язычницу-актрису, свою любовницу. Мученическая смерть этой пары заканчивала пьесу, в финале ее выступал император, у которого по велению неба помутился разум.

⁴⁴ Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs pièces et des notes historiques et critiques. P., 1745 (в 15 томах).

⁴⁵ Данный вопрос специально рассматривается нами в четвертой главе диссертации.

⁴⁶ Ничто нас отныне не сможет разлучить.

Прими этот последний вздох и этот последний поцелуй (т. 6, стр. 295).

Третья трагикомедия Дефонте́на «Персида, или Продолжение Ибрагима Паши»⁴⁷ являлась сценическим развитием сюжетного мотива, заимствованного из популярного прециозного романа М. Скудери «Ибрагим или Знаменитый паша» (1641). Братья Парфе указывают на существование пьесы под таким же названием, которая по всей вероятности являлась уже прямой инсценировкой вышеуказанного романа.

Если наличие в репертуаре Блистательного театра трагикомедий Дефонте́на говорило о подчинении влиянию прециозного искусства, то остальные пьесы из репертуара этого театра давали пример своеобразного компромисса между прециозностью и классицизмом⁴⁸. Обе пьесы Тристана Л'Эрмита — «Смерть Криспа» и «Смерть Сенеки» имеют классицистские сюжеты. В первой — роковая любовь царицы к своему пасынку, а во второй — произвол тирана и стоическая смерть героя. Оба эти сюжета завершались религиозным финалом — обращением положительных героев в христианство. Наиболее последовательно классицистская традиция была выражена в трагедии Дю Рийе «Сцевола»⁴⁹, где личное мужество героя противопоставлялось деспотизму царя.

Мы не знаем, какие роли в этих пьесах играл молодой Мольер, но во всяком случае они должны были ему нравиться. Совершенно ясно, что Блистательный театр был во власти эпигонской драматургии, и новое начинание по существу ничего нового в себе не заключало.

Как видно, молодая труппа сохраняла приверженность к театральным жанрам, традиционным для парижских театров. В этом отношении тон задавала Мадлена Бежар, актриса, имевшая уже профессиональный опыт в провинции. В договоре, заключенном актерами нового театра, указывалось, что Мадлене предоставляется право выбора по своему усмотрению лучших ролей, а значит, и инициатива в подборе пьес, в которых она могла бы иметь наибольший успех.

Во всяком случае в одной из названных пьес «Смерть Сенеки» — Мадлена Бежар исполняла героическую роль Эпихарис и имела «значительный успех»⁵⁰. Сама актриса была автором трагикомедии «Дон Кихот, или Чары Мерлина», которая, судя по заглавию, была сочетанием сюжета романа Сервантеса с эпизодом из популярного в прециозных кругах рыцарского романа.

Таким образом, можно сказать, что репертуар Блистательного театра определялся вкусом Мадлены Бежар и, возможно, Дени Бейса, людей, искусенных в театре; что же касается начинающего актера Мольера, то его ранние театральные впечатления, надо полагать, были оттеснены более поздним воздействием традиционных форм возвышенного искусства. Посещая Бургундский отель и театр Маре, Мольер видел пьесы Дю Рийе, Ротру, Тристана Л'Эрмита, Пьера и Тома Корнелей, он слышал Бельроза, Мондори и, хотя в области философских познаний юноша обладал наиболее передовыми идеями, его эстетические вкусы оставались еще вполне традиционными.

⁴⁷ Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa. Обычный перевод заглавия этой пьесы «Персида, или Свита Ибрагима паши» неверен.

⁴⁸ Об этом очень интересном процессе мы подробно говорим в IV главе настоящей диссертации «Современный театр и начало борьбы Мольера».

⁴⁹ Эта пьеса наряду с пьесой «Смерть Криспа» сохранилась в репертуаре мольеровского театра вплоть до второго парижского сезона 1659—1660 гг.

⁵⁰ Таллеман де Рео писал о М. Бежар: «Бежар играла в Париже, но это было в труппе, которая существовала лишь короткое время. Ее шедевром была Эпихарис, которую Нерон допрашивает». Цитируем по вступительной статье Л. Молана к «Oeuvres de Molière», t. I, стр. XLVIII.

Это обстоятельство было типичным. Если в философских системах французских материалистов XVI—XVII вв. были глубоко разработаны общие проблемы гносеологии и этики, то вопросов эстетики ни Шаррон, ни Гассенди не касались вовсе. Эстетические теории, отражая в себе вкусы, господствовавшие в верхних слоях общества, были связаны или с принципами предвозного искусства, или с искусством классицизма и уходили своими корнями в идеалистические философские системы. Мольеру придется вести решительную борьбу с идеалистической эстетикой и с аристократическим искусством, но это все впереди. Сейчас он был еще целиком под обаянием этого искусства, создающего иллюзии высокой поэзии и манящего к себе молодого актера возможностью блеснуть в ролях героического плана. Но как ни относиться к репертуару Блистательного театра, ясно одно, что Мольер, стремящийся выступать в ролях героев, видел в театре ту область духовной деятельности, где он мог ощутить все величие и прелесть возвышенных идеалов. Идеалы эти были еще неопределенны, но тяготение к ним говорило само за себя.

Как уже указывалось, репертуар Блистательного театра не был оригинальным. Подобные пьесы давались в Бургундском отеле и театре Маре, но если они с успехом шли на привилегированных сценах, то в новом театре эти же самые пьесы сборов почти не делали. Любителям было не под силу конкурировать с опытными актерами Бургундского отеля. Через год театр у Нельских ворот прогорел, и труппа переехала в новое помещение, в игорный зал Черного Креста. Но и тут дело не улучшилось.

Долги росли, а играть приходилось перед пустым залом. Кончилось тем, что Мольер, к этому времени ведавший коммерческой частью труппы, попал в долговую тюрьму; помещение театра было опечатано, и большинство актеров разбрелось. Но Мольер не сдавался: после того как его вызвали из тюрьмы один из родственников, он не оступился, а вернулся в лоно почтенной семьи, а с еще большим упорством отдался своей страсти.

Из зала Черного Креста труппа перешла в зал Белого Креста, но и там положение не изменилось. Наконец, молодым людям надоело бороться с неприветливой столицей, и в 1645 г. они снаряжают фургон, нагружают его декорациями, бутафорией, костюмами и отправляются искать счастья и славы в провинции.

* * *

Приступая к рассказу о годах провинциальной жизни Мольера, мы в нарушение укоренившейся традиции не будем заниматься изложением фактов его театрального жития-бытия. Во-первых, эти факты достаточно хорошо известны и прибавить к ним нам нечего, а во-вторых, сами по себе они мало что дают для решения интересующего нас вопроса о формировании личности и художественных убеждений Мольера.

За тринадцать лет, проведенных в провинции (1645—1658), Мольер должен был хорошо узнать народную жизнь, притом в тот ее период, когда она клокотала бунтами, неоднократно выливавшимися в открытые вооруженные восстания. Мольер не мог об этом не знать, не мог этого не видеть. Нам хорошо известны города, в которых он побывал со своей труппой, — это Бордо, Тулуза, Каркассон, Альби, Нант, Пуатье, Нарбонна, Ажан, Вьен, Гренобль, Лион, Руан и др.

Имеются у нас и некоторые, конечно, далеко не полные сведения о тех городах и областях, в которых в годы, предшествующие Фронде, и в годы самой Фронды с 1648 по 1653 г. происходили народные волнения и вооруженные восстания. К сожалению, французские исследователи, располагаю-

щие архивными материалами, до сих пор не предприняли работы по выявлению той социальной атмосферы, которая была характерна для городов, посещаемых Мольером и его товарищами. Только отчасти восполняя этот пробел, мы, используя материалы советских историков и, главным образом, Б. Поршнева⁵¹, можем установить некоторые, очень приблизительные точки соприкосновения Мольера, если не с самими революционными событиями, то во всяком случае с его ощущением атмосферы подготовки революционных вспышек или обстановки, последовавшей за революционным выступлением. География передвижения мольеровской труппы дает материал для некоторых сопоставлений и выводов.

Выехав из Парижа, Мольер и его товарищи направились в Бордо. Здесь они пробыли последние месяцы 1645 и начало 1646 г., отдавшись под покровительство герцога д'Эпернона, губернатора провинции Гиень. Этот человек прославился не столько своим меценатством, сколько жесточайшими карательными походами против восставших крестьян. Он и его сын Ла Валетт снискали в свое время (1637) особую благодарность кардинала Ришелье за жестокое подавление восстания крестьян. В отчете судей по поводу проведенных ими карательных мероприятий говорится, что по приказу герцога д'Эпернона и Ла Валетта они «примерным судом, произведенным по этому поводу во всех городах, где побывали, навели такой великий ужас даже на самых непокорных, что ныне власть короля здесь абсолютна»⁵².

Сам Эпернон с мало скрываемым чувством злобы писал канцлеру Сегье: «Неудачи, которые потерпел народ, поистине вырвали у него оружие из рук, но отнюдь не бешенство и не злую волю из сердца, также и не дерзкие и мятежные речи из уст, так что я при этом положении далек от того, чтобы просить у короля пощады или милосердия для него. Напротив, я полагаю, что весьма необходимо держать его в страхе...»⁵³.

Как относился Мольер к покровителю их труппы, сказать невозможно. Для этого нет никаких материалов. Стоит лишь заметить, что покровительство знатной особы, правителя местности, было обязательным условием юридического существования труппы, но при этом оно часто носило формальный характер. И второе — выбор покровителя в данном случае объяснялся тем, что стоявший во главе труппы актер Ш. Дюфрен, наверное, уже в прошлые годы получал поддержку от губернатора Гиени. Во всяком случае после ухода из труппы Ш. Дюфрена «покровительство» д'Эпернона прекращается.

Если в годы пребывания парижской труппы в Бордо в самом городе было пока что спокойно, то неподалеку, в соседней провинции Руэрг, догорало большое крестьянское восстание, задушенное по приказу Мазарини опытным в этих делах д'Эперноном. В том же 1645 г. вспыхнули восстания в двух приморских городах штата Лангедок — в Безье и Монпелье. Местопребывание мольеровской труппы в 1646 г. точно не известно; она, по всей вероятности, находилась где-то по пути из Бордо в Тулузу. Во всяком случае в 1647 г. мы ее находим в столице Лангедока Тулузе. Здесь же в это время находился и герцог д'Эпернон, то ли для того, чтоб смотреть «свой» театр, то ли по более важным политическим делам. (Тулуза отстояла от бунтовавших городов на 50—100 км.) Но внезапно, как пишет Б. Ф. Поршнев, накануне взрыва парижской Фронды, он экстренно выехал из окрестностей Тулузы в Бордо, чтобы предотвратить назревающий там народный

⁵¹ Б. Ф. Поршнев. Народные восстания во Франции перед Фрондой. 1948.

⁵² Там же, стр. 74.

⁵³ Там же.

мятеж, а также, чтобы «затушить восстание, которое может весьма легко вспыхнуть и распространиться в провинциях Гиень и Гасконь»⁵⁴.

Тревожная обстановка в южной и юго-западной области Франции, возможно, заставила труппу в 1648 г. перебазироваться в Нант — в северо-западную область страны, Бретань. Тут 23 апреля Мольер впервые подписал официальный документ как глава труппы. А через двадцать дней, 13 мая 1648 г., начались в Париже грозные события Фронды. В августе плебейский Париж вместе с буржуазией поднялся на баррикады, и двор во главе с регентшей и Мазарином бежал из столицы. Париж поддерживали Нормандия, Гиень и Пуату. Деревня глухо волновалась, готовая присоединиться к столице. Ощущалось ли все это в Нанте? Вероятно. Ведь Нант отстоит от Парижа всего на 300 километров.

В бурные годы Фронды труппа Мольера колесила по всей юго-западной части Франции, причинявшей столько беспокойств правительству и местным губернаторам. В 1649 г. труппа снова в Тулузе и, возможно, в недавно бушевавшем Монпелье, в 1649 г. и начале 1650 г. — в соседней Нарбонне, в феврале 1650 г. прибывает в Ажан. С весны 1651 г. она в городах Лангедока — Амьене, Каркассоне (январь 1652 г.), а в 1652 г. обосновывается в Лионе, откуда совершает поездки во многие соседние города.

Ответить на вопрос, как оценивал Мольер происходящие события, как они влияли на его мировоззрение, — очень трудно. Фактических материалов для этого нет совершенно. Насколько нам известно, в огромной мольеровской литературе не только не сделано попытки разрешить этот вопрос, но даже поставить его. В богатом фактическими данными исследовании Г. Мишо («Юность Мольера»), где собраны малейшие детали из жизни мольеровской труппы провинциальной поры, нет даже упоминания о революционных событиях тех лет. Нет этих упоминаний и во всех предыдущих биографиях Мольера, и даже в специальных исследованиях о пребывании Мольера и его труппы в отдельных провинциальных городах.

Получается парадоксальная картина некоего безвоздушного пространства, в котором происходит передвижение мольеровской труппы. В то время как эти годы были насыщены грозной атмосферой народных движений, в книгах о Мольере они выглядят мирным безмятежным временем.

То, что Мольер не мог отразить прямым образом события народных восстаний в своем творчестве, это вполне естественно; ведь жанр комедии находился еще на таком уровне, что социальная тематика туда не проникла. Если автор «Мазаринад» не затрагивал политических проблем в своих комедиях, то Мольер, занимавшийся актерской деятельностью, и подавно не мог ввести в свое творчество эти политические мотивы.

Но имеет смысл поставить вопрос в несколько иной плоскости: не была ли воспринята Мольером стихия народного движения как бы в ее эмоциональном плане? То, что Мольер мог не понимать и не принимать разрушительных устремлений народных восстаний — это предположение вполне вероятно; тут он оставался на традиционных позициях гуманистического мировоззрения. Гуманизм признавал целесообразность народных восстаний только против феодальной деспотии, борьба же народных масс против центральной королевской власти воспринималась гуманистами как одно из проявлений феодального своеволия. Такую трактовку крестьянского движения Джона Кеда давал Шекспир в «Генрихе VI», где крестьянский вождь изображался лицом, подкупленным феодальными смутьянами, а массы показывались слепой, озлобленной силой, направленной по ложному пути.

⁵⁴ Б. Ф. Поршнев. Народные восстания во Франции перед Фрондой. 1948, стр. 573 (письмо д'Эпернона от 25 апреля 1648 г.).

Выступлений народных масс против королевской власти никогда не изображал и Лопе де Вега, давший наиболее объективную картину крестьянской драматургии показавший образ народной власти в драме «Великодушный генуэзец». Но оставаясь в пределах свойственного гуманистам представления об утопическом монархизме, Лопе де Вега в этой последней пьесе заставляет главу нового городского управления, народного дожа, столь энергично действовавшего против феодалов, добровольно сдать власть королю (да еще иностранному) со словами, что он лишь временно заменял отсутствующую в городе королевскую власть.

Нам нужны были эти ссылки на Шекспира и Лопе де Вега, чтобы на параллельных примерах представить, как мог Мольер относиться к антиправительственным выступлениям масс.

Если же нужны французские примеры, то тут можно было бы указать на две трагедии П. Корнеля — «Гораций», написанный сейчас же после руанских событий и в самом Руане (1640), и «Никомед», написанный в бурные годы Фронды (1651). Если в первой пьесе ее гражданский пафос бесспорно был порожден бурными событиями, которыми жил восставший город, то направление этого гражданского начала в трагедии приобрело отнюдь не революционный, а открыто монархический характер. Гражданское начало, патриотический героизм были подчинены идее служения государству как единственно разумной силе, способной обуздать феодальное брожение. Тема народного восстания получила свое отражение и в «Никомеде». Конечно, здесь тоже сказалась восприимчивость художника к событиям своего времени, но и тут восставший народ действовал только против деспотических захватчиков власти, против римского посла, желавшего узурпировать власть законного наследника трона Никомеда, и поэтому восставшие, освободив из тюрьмы «добротного царя», тут же оказывались смиренными им самим.

Но если Мольер мог не признавать разумности того пути, на который вставали доведенные до отчаяния массы народа, если он видел в абсолютизме все же единственную социальную силу, которая могла вывести страну из состояния феодальной анархии и привести ее к экономическому процветанию и гражданскому миру, то значит ли это, что он мог полностью игнорировать народное движение или даже занять по отношению к нему враждебную позицию? Конечно, нет. В таком случае он должен был бы лишиться той органической народности, которая с самих истоков питала творчество драматурга. Мы помним отзыв о восставших народных массах герцога д'Эпернона, губернатора Гиени и одновременно покровителя труппы, где был Мольер. Это слова о том, что, вырвав из рук восставших оружие, он, д'Эпернон, не смог вырвать бешенство и злую волю из их сердца и дерзкие мятежные речи из их уст.

Как перевести эти пышущие злобой слова главы королевских карательных отрядов с языка ненависти на язык правды? Только одним способом — слова эти свидетельствуют о том, что в народе продолжали жить дух протеста, жажда сопротивления и ничем не истребимая бодрость.

Возникает естественный вопрос: как мог воспринимать Мольер эту народную стихию — по примеру покровителя своей труппы, как проявление бешенства и злобы, или так, как она проявлялась объективно? Нужно не прочитать ни одной комедии Мольера, чтобы затрудниться дать ответ на этот вопрос.

Конечно, положение народных масс было ужасно, мы знаем об этом по многим свидетельствам современников, маршала Вобана, Буагильбера, мадам де Севинье и др. Из этих описаний, сделанных аристократами, фран-

цузское крестьянство выглядит голодным, затравленным, угрюмым, доведенным чуть ли не до состояния животных. Эти полулюди-полузвери, как их изображают писатели аристократы, поднимаются против своих притеснителей, жгут их имения и убивают их самих. В этих описаниях человеческое сочувствие смешивалось с чувством страха перед грозной силой бунтующего народа.

И все же в самом гуманном описании бедственного положения масс ощущался взгляд со стороны; говоря о бедствиях и озлобленности народа, эти писатели не были в состоянии проникнуть в его душу. Увидеть — не только нужду и злобу, но и огромное жизнелюбие, отвагу, бодрость, сознание своего достоинства, презрение к врагам и веру в свои силы. Без этого массы никогда не поднимаются на восстание. Знаменитые ленинские слова — «Революция — праздник угнетенных и эксплуатируемых...»⁵⁵ — относятся ко всякому народному восстанию, определяют атмосферу всякого выступления народа против своих угнетателей.

Поднявшийся на господ народ ведет не только Гнев и Голод. Его вожаками являются и Сила духа, Любовь к жизни, Вера в победу. И вот эта светлая сторона самосознания народа, идущего в бой, скрытая от современников, глядящих со стороны, живет в массах и может быть увидена гением художника, близкого к народу.

Мы позволим себе еще раз прибегнуть к доказательству литературного порядка, когда художник, рисуя мрачайший период в жизни своей страны, время реакции и религиозных междоусобных войн, в широком движении всколыхнувшихся масс сумел разглядеть подлинные силы народа, как бы подоснову его бытия, причину его бессмертия. Он увидел эту силу в непреодолимом оптимизме народа, в его величайшей жажде жизни, в моральном здоровье, во всепокоряющем таланте народа. Мы говорим о бессмертном образе Кола Брюньона, созданном Роменом Ролланом.

Так, если современный нам замечательный писатель сумел разглядеть через столетия, в мрачные времена Варфоломеевской ночи светлый и бодрый образ народа, если он смог в своем многоопытном, мудром, пленительном весельчаке и труженике Кола Брюньоне показать победную поступь народа, идущего из тьмы к свету, то такое ощущение народного здоровья, силы, задора, ума должен был вынести из грозных событий своего времени и Мольер.

И Мольер, этот «едва ли не самый всенародный и поэтому прекрасный художник нового искусства» (Л. Н. Толстой), как бы насытил себя для всего последующего творчества этим духом всепобеждающего народного оптимизма, этой стихией народной энергии, непреклонной верой в победу справедливости. Вместе с этими основополагающими чертами своего творчества Мольер из недр народного самосознания почерпнул здравость суждений масс, их дерзость по отношению к господам, их убийственную иронию и громкий всепокрушающий смех.

Мольеру, приехавшему из Парижа в провинцию с окончательным решением отдать себя театру, порвавшему связи с привилегированной буржуазной средой, получившему уже определенную идейную закалку, знающему жизнь и умеющему ее видеть, легко было воспринять правду народного бытия. И если в годы провинции у Мольера не была поколеблена вера в «разумность» королевской власти, то в эти же годы навечно укрепились другая, более высокая вера — вера в силу народа. Эта вера росла и крепла из года в год, обретая новые, все более глубокие основания, пронизывала все творчество великого писателя и сама укрепляла силу народа, в то вре-

мя, как то, что называлось «верой в короля», объективно этим же творчеством подрывалось. Такова была диалектика живого искусства, овеянного страстной любовью к народу и кровно связанного с глубинными истоками народного театра.

Говоря о первых фарсовых опытах Мольера, Бальзак в своем кратком очерке о великом поэте писал: «Гражданские войны, раздиравшие в ту пору Францию, долго мешали ему получить известность. Но время это не работанные еще наброски, готовился к великим творениям, которым суждено было поразить весь мир»⁵⁶.

Бальзак, не в пример ученым-мольеристам, даже в этой краткой характеристике не забыл о событиях гражданской войны. Правда, великий писатель увидел в этих событиях лишь тормоз для славы Мольера. Вряд ли можно с ним в этом вопросе согласиться. Что же касается общей оценки ранних опытов Мольера, данной Бальзаком, то она кажется нам прекрасной, и мы хотели бы взять ее в качестве эпиграфа к главе, посвященной исследованию первых творений великого драматурга.

⁵⁵ В. И. Ленин. Соч., т. 9, стр. 93.

⁵⁶ О. Бальзак. Собр. соч., т. XV. М., 1955, стр. 209.

А. Дживелегов
ТОММАЗО САЛЬВИНИ¹

Сальвини был подлинным отпрыском театра. И отец и мать его были актерами. Актером был его брат. И сам он продолжил актерскую династию, ибо двое его сыновей тоже стали актерами. Говоря его собственными словами, он был актер «чистой породы». Он вырос за кулисами, дышал пылью подмостков; с детства начал осваиваться с тысячами мелочей, нужных актеру, и четырнадцати лет от роду выступил перед публикой. Это было начало его карьеры, и она пошла у него, ни разу не уклоняясь в сторону, и привела его на вершину славы. С первых же шагов ему посчастливилось найти настоящего учителя. Это был Густаво Модена, гениальный актер, создавший подлинную школу итальянского актерского искусства.

Густаво Модена создавал свою школу в огне политической борьбы, в самый разгар народных революций в Италии, стремившихся сбросить чужеземное иго и создать единое и свободное государство. Он был актером Рисорджименто² и бойцом Рисорджименто. Для него сцена была трибуной. Свою игру он понимал как боевой призыв к публике стать под знамя свободной Италии и идти в бой с ее угнетателями. Стиль его игры создавался в тесном взаимодействии с политическими задачами, лежавшими перед сынами Италии, стремившейся к свободе и к единству. Этот стиль требовал прежде всего трагедии, ибо только трагедия открывала возможность бросать со сцены в зрительный зал политические лозунги. Он требовал игры на бурном темпераменте, потому что политические тирады, звучащие со сцены и не насыщенные темпераментом, не достигали цели. Он требовал, чтобы актер весь отдавался стихии борьбы и чтобы он отдавал кровь своего сердца делу, нужному его родине. Но это отнюдь не значило, что Модена пренебрегал техникой сценического искусства, что для его игры было достаточно одного темперамента, что его роли давались ему слету. Наоборот, он упорно работал сам и своих учеников заставлял брать с себя пример. У него не было того, что теперь называется системой.

¹ Рукопись подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым.

² Рисорджименто (буквально «Возрождение») — движение итальянского народа за национальное освобождение и воссоединение страны. Возглавляемое буржуазией, оно было направлено против феодально-абсолютистского строя и иностранного гнета и завершилось образованием единого, независимого итальянского государства в 1870 г.

Он говорил своим ученикам: «делай, как я». Они делали, как он, и если он оставался доволен, он тыкал себя пальцем в щеку и говорил ученику: «Целуй меня». Это означало, что экзамен выдержан отлично. Наиболее способные из учеников Модена, работая и размышляя, вырастали на глазах у учителя и становились крупными актерами.

Это совсем не значило, что школа Модена была школой «нутра». Упорный труд, постижение технических приемов играли в учении Модена пожалуй, более существенную роль, чем все остальное. Он лишь самым настойчивым образом напоминал всем, кто имел счастье учиться у него или работать под его руководством, что когда зовет родина, надо бросать все и становиться в ряды ее защитников. Артист должен был быть прежде всего гражданином. Сам Модена принимал горячее участие в революционных вспышках двадцатых и тридцатых годов и был одним из самых деятельных членов Учредительного собрания Тосканского герцогства. Очень многие из его учеников в 1848 г. принимали участие в революционном движении того или другого итальянского города.

Сальвини служил в рядах республиканской гвардии в Риме, мужественно сражался с французскими интервентами и дослужился до чина капитала. Пока Модена и его ученики, в том числе Сальвини, были нужны родине как граждане-бойцы, они со всей готовностью шли на ее зов. Когда цель борьбы была достигнута, и Италия этап за этапом стала завоевывать свое единство, когда итальянская конституция утвердила некоторые, не очень широкие права личности и кое-как обеспечила свободу слова, актеры вернулись к своему мирному труду.

Политическое мировоззрение, характеризующее эти успокоенные времена, быть может, лучше всего рисуется в разговоре, который Сальвини пришлось вести с Виктором-Эммануилом II. Король сам пожелал дать аудиенцию любимому актеру. Сальвини записал беседу, вероятно, буквально:

— Вы республиканец. Сальвини.

— Да, ваше величество, но имея такого короля, как вы, хочется сделаться конституционалистом.

— Благодарю. По правде говоря, я бы ничего не имел против того, чтобы стать президентом вашей республики. Но на мне лежит долг сохранить корону, которую я получил от своих предков.

Этой наивной «политграмоты» с избытком хватало и для короля и для его подданного. Героические времена революции прошли, и актерское искусство шло по своему руслу, подчиняясь своим законам, но, памятуя о прошлом, насыщенном грозой и бурей, Сальвини мало-помалу втягивался в собственную колею и вырабатывал искусство, свойственное ему одному и осознаваемое им со все большей и большей глубиной.

* * *

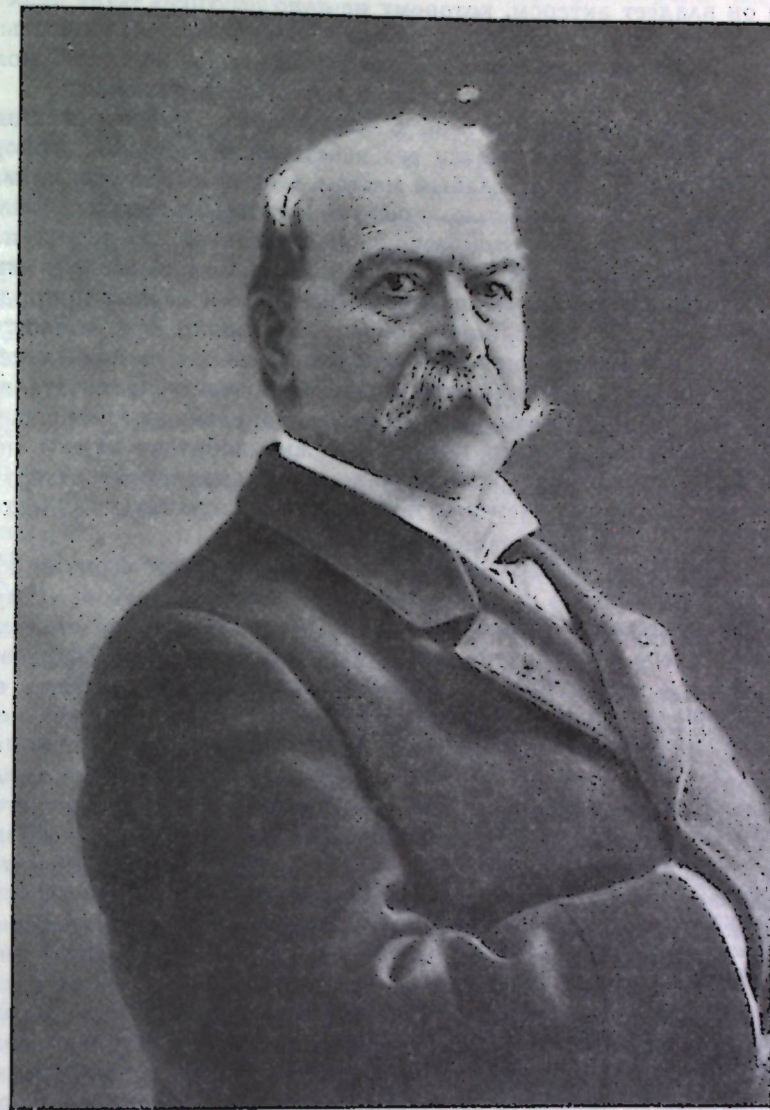
Уже к концу своей блистательной актерской деятельности Сальвини написал «Мемуары» — книгу воспоминаний и раздумий. В этой книге старый мастер сцены на исходе своей театральной карьеры заговорил полным голосом, как он всю жизнь говорил со сцены о таких вещах, которые его волновали не меньше, чем тирады Коррадо и Отелло. «Мемуары» Сальвини — произведение огромной значимости с точки зрения раскрытия важнейших вопросов сценического искусства. Когда Сальвини погружается в самые глубины сценического творчества, когда он выворачивает наружу самую сердцевину актерского искусства, он умеет сказать то, о чем никто еще не говорил.

Вот, например, размышления Сальвини по поводу игры крупнейшего английского актера конца XIX века Генри Ирвинга. Во время своих гастролей в Лондоне Сальвини увидел его в Гамлете, и поначалу Ирвинг так подавил его своей игрой, что он готов был отказаться играть эту роль. Но по мере того как трагедия подходила к концу, впечатления Сальвини изменились. «С того момента,— говорит он,— когда страсть достигает своего напряжения и еле сдерживаемые чувства рвутся наружу, Ирвинг становится манерным, вялым, искусственным. Впрочем, этим недостатком страдает не только он один, а почти все зарубежные артисты. Слово, изображая страсть, они могут быть правдивыми и верными природе лишь до известной границы; перейдя ее, такие артисты меняются: интонации их становятся условными, жесты напыщенными, движения манерными». В этих словах Сальвини нашел выражение почувствованной им в результате долгого наблюдения разнице между актерами итальянскими и не-итальянскими. У итальянца (конечно, речь может идти только о крупнейших из них) темперамента хватает на то, чтобы изобразить нарастающую силу страсти, какого бы напряжения ни потребовал авторский текст. И они при этом остаются «правдивыми и верными природе». Другими словами, при самом бурном кипении страсти они не сбиваются с тона. В этом — один из главнейших результатов той науки театра, которой учил итальянских актеров Густаво Модена. Это замечание Сальвини вносит очень решительную поправку в прямолинейные формулы, проводящие различие между игрой «нутром» и игрой мастерством.

Для Сальвини вообще наблюдения над иностранными актерами давали повод для определения сущности итальянского актерского искусства. Когда он побывал в Австрии и в Германии и познакомился с мастерством немецких актеров, он их очень похвалил за терпеливую разработку образа и за правдивое его воплощение, но прибавил: «Может быть, им не хватает внутреннего порыва: они не умеют подняться до кипения страстей; они слишком рассудочны». В Париже, присутствуя на выступлениях Муне Сюлли, Сальвини попросил у него разрешения поделиться с ним «маленькими замечаниями» о его игре. И сказал ему, что в нем слишком много нервности на сцене, что «его струны были всегда натянуты, что чувствовалось постоянное напряжение и казалось, что каждую минуту они вот-вот лопнут». В Соединенных Штатах Сальвини смотрел Эдвина Бута. Он очень хвалит его за Гамлета и за Яго. Но вот что он говорит об исполнении им роли Макбета: «Да простит меня великий артист, но этот образ не в его данных... Как бы ни было велико его искусство, природа протестует против воплощения им этого образа, и он никогда не сумеет слиться на сцене с образом шотландского короля, честолюбивого, корыстного и кровожадного».

Во всех последних случаях, как и в отзыве о Генри Ирвинге, Сальвини проводит определенную грань между итальянскими актерами и актерами неитальянскими. И эта грань ощущается им как некая ступень внутреннего актерского накала, до которого без всякого напряжения поднимаются итальянские актеры и до которого неитальянцы на сцене почти никогда не доходят. В конце своих воспоминаний Сальвини посвящает несколько страниц характеристике итальянских актеров. В очень дружественных тонах он говорит об Эрмете Новелли, о Джованни Эммануэле, об Андреа Маджи. Все трое — выдающиеся трагики, и, вскрывая мастерство каждого из них, Сальвини позволяет себе ряд критических замечаний. Но он нигде не говорит о том, что этим актерам в какой бы то ни было роли когда-либо не хватало темперамента. Он у них был всегда в избытке.

Однако поставить на основании сравнительного анализа игры итальянских и неитальянских актеров вопрос о темпераменте в такой общей



Томмазо Сальвини.

форме, для Сальвини вовсе не означало дать полное его решение с актерской точки зрения. Ибо что такое темперамент как орудие, при помощи которого достигается сценический эффект? Дается ли он актеру от природы целиком? Может ли актер работать над приемами использования темперамента на сцене и совершенствовать их? Или темперамент есть нечто стихийное, и он владеет актером, которому не дано им управлять? Для Сальвини все эти сложные вопросы решались с полной определенностью. Он был убежден, что темперамент, показываемый актером на сцене, может и должен быть результатом его овладения известными приемами.

Характеризуя игру Эрнесто Росси, единственного из современных ему актеров, слава которого равнялась его собственной, Сальвини говорит о том, что в его игре он считал слабым местом. Оно заключалось, по мнению Сальвини, в «неумение полностью скрыть искусством человека». Сальвини хотел сказать, что актер, живой современный человек, не всегда исчезал в образе. «Это, — продолжает он, — часто сказывалось в жесте, в мимике, в голосе. И когда публика восхищалась бесконечными дарами природы, его украшавшими, и ощущала слияние образа и страсти, им воплощенной, вдруг исчезала его собственная убежденность, и перед вами был человек, который притворяется, пробует интонации, ищет жест». У читателя, пробегающего эту страницу мемуаров, естественно возникает вопрос, существует ли прием, при помощи которого можно добиться такого полного воплощения образа, при котором окончательно скрывался бы актер. Сальвини убежден, что такой прием или такие приемы существуют. О них будет речь ниже.

Другой пример: в 1860 г., когда войска Гарибальди вернули Италии Неаполь, Сальвини играл в одном из неаполитанских театров. Ему пришла в голову счастливая мысль пригласить в освобожденную столицу юга величайшего актера Италии, его любимого учителя, Густаво Модена. Старик был болен и слаб. Но он все-таки приехал. Однако, сыграть ему не удалось: помешали недуги. Он видел Сальвини в двух ролях, из которых одна — Саул в трагедии Альфьери — была любимейшей ролью самого Модена. Когда Сальвини узнал об этом, он робко спросил, что он думает об его игре. Модена ответил: «Четвертый акт «Саула» играю лучше я, зато в пятом — ты лучше». И Сальвини прибавляет: «Да, он был прав, и я открою основания его правоты, которых он не захотел мне сообщить. Как пылкий республиканец и смертельный враг духовенства, в бурном столкновении Саула с первосвященником Ахимилеком в четвертом акте он вкладывал в свою игру столько огня и столько порыва, как политик, что достигал необыкновенного сценического эффекта. Зато он тут выдыхался, становился вялым и уже не мог вынести безумного напряжения последнего акта. Я же в глазах публики был только актером, а не антиклерикалом, и так соизмерял свои силы без ущерба для четвертого акта, что у меня с избытком хватало их для изображения всех страстей, безумия и конца этого несчастного царя».

В этих словах Сальвини как бы раскрывает один из своих приемов полного владения темпераментом, который он нашел, продолжая и совершенствуя наставления своего учителя. Уметь соизмерять свои силы, конечно, необыкновенно важно для всякого актера. Но это далеко не все. Сальвини начал вникать в тайны актерского мастерства, можно сказать, с самых первых своих шагов. И когда пришли первые успехи, он не только не почувствовал никакого головокружения, но очень умно решил для себя прежде всего стать достойным этих успехов. Как и его учитель, он не оставил никакого систематического изложения приемов своего искусства. И он никогда не стремился создать школу. У него не было призвания учить. Он

предпочитал работать над собой и совершенствовать свое мастерство. Искусство для него стояло всегда на первом плане. Все, что он видел и наблюдал в жизни, он старался использовать для искусства. Однажды во время актерских скитаний по югу Испании он увидел где-то мавра, который своей осанкой, своими манерами, своим костюмом показался ему полным воплощением Оттелло. И он внес в свой рисунок роли все, что он нашел типичного в этом случайном видении.

* * *

Разумеется, актер, который умел воспользоваться для своего искусства даже таким мимолетным впечатлением, должен был хорошо понимать, как много значит для настоящего артиста основательное знакомство с лучшими произведениями художественной литературы. Сальвини постиг эту аксиому в очень ранние годы. Когда политические условия, установившиеся в Италии после революции 1848 года, сделали очень трудным актерское дело, Сальвини решил использовать весь досуг, оставшийся у него в промежутках между редкими выступлениями на сцене, для самообразования. Он начал с жадностью читать произведения мировой художественной литературы, преимущественно стихи. В списке поэтов, которыми он обогащал свои знания и насыщал свое воображение, фигурировали Гомер, Оссиан, Данте, Тассо, Ариосто, Петрарка, а следом за ними, как материал уже более непосредственно относящийся к сценической практике — Метастазιο, Альфьери, Гольдони, Нота³, Коцебу. И, конечно, не одни итальянцы входили в этот список. В нем фигурировали и Мильтон с Байроном, и Гёте с Шиллером, и великая троица французских классицистов — Корнель, Расин и Мольер, и величайший из самых великих — Шекспир.

Натолкнувшись в своих чтениях на Шекспира, Сальвини почувствовал, что перед ним открывается целый мир новых образов. И не только мир объективно грандиозный, но к тому же еще и такой, в котором он может до конца показать себя как актер, ибо образы Шекспира помогут ему раскрыть полностью его сценический талант. Открытие Шекспира было рубежом в артистической биографии самого Сальвини и в истории итальянского театра вообще. Правда, Шекспира уже до Сальвини пробовали ставить на итальянских сценах, но эти постановки ограничивались почти исключительно «Ромео и Джульеттой». Да и то, когда сюжет шекспировской трагедии был пересказан в упрощенной форме очень посредственным итальянским драматургом герцогом Вентиньяно, этот вариант шекспировской трагедии стали предпочитать, как более легко осуществимый. Сальвини, конечно, знал историю шекспировских постановок в Италии и пробовал дать себе отчет о причинах малой популярности на его родине величайшего гения драматургии. Размышляя над этим вопросом, Сальвини увидел, что для того, чтобы сделать Шекспира репертуарным драматургом в Италии, нужно прежде всего побороть предубеждение итальянской публики. А для этого нужно было показать Шекспира в такой сценической интерпретации, которая не только просто убедила бы итальянскую публику в сценичности его пьес, но и оглушила бы ее слиянием высокого актерского искусства с единственным в своем роде драматургическим материалом. Именно осуществлению этой задачи решил посвятить себя Сальвини, начиная с 1855 г.

Первое представление первой шекспировской пьесы — «Отелло» в Венеции, с Дездемоной — Клементиной Каццола и Яго — Лоренцо Пиччинини,

³ Альберто Нота (1775—1847) — итальянский комедиограф, один из главных последователей Гольдони.

т. е. двумя великолепными партнерами, каких только можно было пожелать, прошло без шумного успеха. Повторение «Отелло» на венецианской сцене тоже не было триумфом, хотя были и аплодисменты и вызовы. Мудрые венецианцы в кулуарах и при выходе из театра скептически покачивали головами и говорили: «Ну, эти штучки не для нас». Но Сальвини продолжал работать, глубоко убежденный, что шекспировский мавр все-таки завоеует итальянскую сцену. Он делал все, что было в его силах, чтобы добиться этого. Он не только изучал пьесу: он прочел ее источник, новеллу Джиральди Чинтио; он читал книги по истории венецианской республики, по истории нашествия мавров на Испанию, по их военному быту и религиозным верованиям; он изучал их характер и страсти. И добился своего. Не прошло и десяти лет, как победа, самая полная, увенчала «Отелло» в Неаполе. Он рассказывает: «Я редко бывал доволен собой в этой роли. Из тысячи раз, что я выступал в ней, я могу сосчитать по пальцам одной руки те, когда я смог сказать: лучшего я ничего сделать не могу. Одним из них было представление «Отелло» в неаполитанском театре Фьорентини. В тот вечер казалось, что электрическая искра пробежала между мною и зрительным залом. Каждое мое переживание передавалось публике. Она мгновенно отзывалась на каждое мое чувство: стоило мне только показать какое-то движение души, как публика его ловила, подхватывала, переживала вместе со мною, откликаясь глухим стоном и сдержанной дрожью... Все было в театре едино, непосредственно, гармонично. Артист, образ, публика были во власти одного чувства; у них была одна душа». Спектакль закончился целым «ураганом» оваций. Публика ушла из театра, но долго не расходилась, а потом, словно охваченная новым восторгом, ворвалась обратно и снова стала вызывать Сальвини, успевшего уже переодеться.

Итак, меньше, чем за десять лет, прошло около тысячи представлений одного только «Отелло». Сколько их должно было состояться до того момента, когда Сальвини покинул сцену. Пишущему эти строки выпало счастье увидеть в 1900 г. в Москве на сцене Большого театра «Отелло» едва ли уже не с пятизначным порядковым номером. И спектакль, в котором выступал 70-летний актер, был так же свеж, как и тот, который принес ему неслыханный триумф в Неаполе за тридцать пять лет до этого.

Шекспир накрепко завоевал Италию своим мавром. К «Отелло» постепенно прибавились «Король Лир», «Гамлет», «Макбет», «Кориолан». А следом за Сальвини, сначала его сверстники, Аделаида Ристори и Эрнесто Росси, а потом актеры следующих поколений расширяли все больше и больше шекспировский репертуар, утверждая в Италии славу «лебедя Эвона».

Шекспир был для Сальвини могучим рычагом, поднявшим его на такую артистическую высоту, на которую он не мог подняться, владея одним только своим старым репертуаром. В этом репертуаре наиболее значительном в художественном отношении часть принадлежала романтическим и классицистским пьесам. Крупнейшими драматургами, образы которых воплощал Сальвини, были прежде всего Альфьери и Вольтер, а затем Сильвио Пеллико, Мандзони и эпигоны итальянского романтизма — Карло Маренко, Кьоссоне, Франческо даль Онгаро и особенно Джакометти, а из иностранных романтиков — прежде всего Шиллер. Разумеется, в художественном отношении весь этот материал был вполне добротным, и он очень помогал Сальвини выработать свой стиль актерской игры. В его мастерстве, которое расцвело и окрепло до 1856 г., т. е. до первого представления «Отелло», было все то, что питает темперамент и дает романтические взлеты. Были ли элементы реализма в этой первой манере Сальвини? Несомненно, но это был тот совершенно особенный, типично итальян-

ский реализм, который Аделаида Ристори называла «колоритным реализмом». Сальвини, работая в одних и тех же труппах с Ристори, шел теми же путями, что и она. Но едва ли он считал эту манеру вершиною своих достижений и вершиною правдивого, полнокровного актерского мастерства. Иначе ведь открытие Шекспира не произвело бы на него такого огромного впечатления и не заставило бы его обогатить свою игру такими приемами, подсказать которые могли ему только образы Шекспира.

Мы видели, какой огромный труд положил Сальвини, подготавливая «Отелло». С образами Шекспира иначе было невозможно. Гениальный инстинкт Сальвини подсказал ему, что у Шекспира образы обладают иной насыщенностью, чем у классицистов и романтиков. И чем больше он над ними работал, тем больше поправок он вносил в свои актерские приемы. И каждая из этих поправок приближала его к более высокой ступени реалистического актерского мастерства. Ушел ли он окончательно от «колоритного реализма» Ристори? И да и нет. Ибо поскольку в первой его манере приемы игры сохраняли в себе традиции Густаво Модена, общего учителя Ристори, Сальвини и Росси, печать романтизма присутствовала в ней всегда. А существо романтизма Густаво Модена было связано с проповедью высоких гражданских чувств и высокой гражданской морали. Эти традиции Густаво Модена были до конца неотделимы от зрелой реалистической манеры Сальвини, второй и окончательной манеры его стиля. Из него ушли рационалистические элементы, ушли немотивированные вспышки темперамента, столь любезные творчеству романтиков. Логика и психология, венчанные с жизненным опытом, многократно проверенные, доведенные до высот человеческой правды и неотделимые от гуманистических идеалов — таковы основы зрелого реализма Сальвини, обрести который помог ему Шекспир.

Роль Шекспира в биографии Сальвини была огромна. Если Сальвини как итальянский актер является артистом самого разнообразного, порою очень пестрого репертуара, то Сальвини как мировой актер, утверждавший славу итальянского сценического искусства в Старом и в Новом свете, стоит перед современниками и перед историей как актер преимущественно шекспировского репертуара, один из гениальнейших истолкователей целой галереи шекспировских образов.

Слава, которую он завоевал, была им вполне заслужена. Но нельзя сказать, что она далась ему шутя. Наоборот, она стоила ему огромных трудов. Вот тут должен быть поставлен вопрос, необыкновенно важный с театроведческой точки зрения. Как работал над своими ролями Сальвини? Какими приемами перевоплощался он в те образы, которыми он пленял миллионы своих зрителей?

* * *

Прежде всего несколько беглых впечатлений, принадлежащих большим мастерам сцены и крупным критикам.

Для английской публики и английской критики еще в семидесятых годах вершиною истолкования шекспировских образов продолжал оставаться Эдмунд Кин, умерший в 1833 г. Знаменитый театральный критик Джордж Генри Льюис, успевший увидеть игру Кина, в 1875 г. смотрел Сальвини в «Отелло» и так передает свое впечатление от его игры в третьем акте: «Я не помню ничего до такой степени музыкально-совершенного в ритме и в интонациях, до такой степени эмоционально-совершенного в выражении, чем его исполнение этих сцен: неистовство, которое явственно вырасталось с каждым словом, трепет всего его существа, его пламенное лицо, его

голос, становившийся все более и более страшным, и в то же время сохранявший всю музыкальность и ни на минуту не приближавшийся к хрипу. Кин был ужасен в этих сценах. Сальвини превзошел его».

Примерно через 25 лет Сальвини увидел Станиславский. И вот как он передает свое впечатление: «Сальвини подошел к возвышению дождей, подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, — протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак, — смерть; раскроет, дохнет теплом — блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, кто этот гений, какой он и чего от него надо ждать»⁴. Если интересно скромное маленькое подтверждение слов Станиславского, то его может дать пишущий эти строки, присутствовавший на одном из представлений «Отелло» в Большом театре. Он был одним из «муравьев», зажатых в ладони Сальвини.

Что же проходило между чтением книг по истории Венеции и по истории мавританских походов в Испанию и этим жестом протянутой руки, которая захватывает и сжимает зрительный зал? Как Сальвини готовил роль? Он критикует Росси за то, что порою во время его игры разделяются на глазах у зрителей образ и актер, его играющий, и актер ищет деталей образа тут же на сцене. С точки зрения Сальвини это большой грех. На сцене ничего нельзя искать. Все должно быть уже найдено до конца раньше. Все во всех деталях. Понять хотя бы некоторые стороны работы Сальвини нам помогут воспоминания его русской Дездемоны — А. А. Яблочкиной.

Вот как она рассказывает об игре Сальвини в сцене убийства Дездемоны: «На спектакле, когда Сальвини кинулся ко мне, я всем своим существом ощутила, что наступил для меня конец, так потрясаяще страшен был Сальвини, и если я, до смерти испуганная, не вышла из образа и не нарушила установленной сцены, то только благодаря тщательной ее репетируемости».

Тут же Сальвини поразил меня другим. «Задушив» меня, он закрыл занавес алькова, а сам, оставшись на мгновение невидимым публике, внимательно оглядел меня, уложил покрывало, придав ему живописный и правдивый вид, быстрым движением поправил мою прическу и складки моего платья, даже перебрался со мной какими-то замечаниями. И все это было им проделано с полным спокойствием, которое так, казалось бы, не соответствовало только что проявленному им грандиозному темпераменту. Еще раз оглядев меня, он тут же изменился в лице: оно было полно теперь беспредельного ужаса, и когда он показался публике, зрительный зал замер.

Этот спектакль открыл мне многое. Мне стало ясно, что как бы сильно ни было переживание в момент спектакля, оно дойдет до зрителя со всей полнотой лишь в том случае, если каждая деталь роли тщательно проработана и усвоена со стороны технической. Больше того, только тогда можно безраздельно отдаться роли, когда вся ее техническая сторона совершенна, когда актер уверен, что на сцене не могут иметь места какие бы ни было случайности. Постоянная и серьезная тренировка позволит легко переключаться из одного сценического положения, необходимого по ходу действия, в другое»⁵.

К этим старым своим воспоминаниям маститая артистка прибавила совсем еще недавно несколько новых, интересных штрихов. Она рассказывает:

⁴ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I, М., 1954, стр. 163.

⁵ А. Яблочкина. Жизнь в театре. М., 1953, стр. 74—75.

«На репетиции «Отелло», когда мы подошли к заключительной сцене трагедии, Сальвини обратился ко мне с вопросом: — «Вы предполагаете играть Дездемону в своих волосах или в парике?»

Так как цвет моих волос вряд ли мог подойти к венецианке Дездемоне, я, естественно, ответила, что думаю играть в парике.

— Напрасно, — сказал мне Сальвини, — играйте в собственных волосах: это будет и лучше, и естественнее, и для меня удобнее.

И тут же объяснил почему. Сальвини рассказал, как он строит сцену удушения Дездемоны: в момент страданий Дездемоны по поводу гибели Кассио Сальвини-Отелло в припадке безумной ревности хватает Дездемону за волосы и тащит в альков, где и душит ее. Понятно, что такой прилепления: одной рукой схватив Дездемону за волосы, Сальвини другой обнимает ее за плечи, и каждое движение его руки должно сопровождаться Дездемоны; для зрителей же создается впечатление, что движения Дездемоны вызваны тем, что Отелло за волосы тащит ее к постели.

Мы тщательно репетировали эту сцену, и эффект детально разработанного технического приема был необычаен.

Сальвини заранее показал, как он душит Дездемону. Он просил меня кричать, а сам закрывал мне рот рукой, и мой придушенный крик доходил до публики, как стон задыхающейся Дездемоны. Впечатление получалось чрезвычайно сильным»⁶.

Аполлон Григорьев в своей замечательной статье 1859 года, посвященной рассказу об игре Сальвини в том же «Отелло», очень хорошо подметил механику того творческого процесса, который переживал Сальвини. Он говорит: «Странная, непостижимая вещь природа гениального артиста. Странное непостижимое слияние постоянного огненного вдохновения с расчетливым умением не пропустить ни одного полутона, полустриха... Как это дается и давалось натурам, подобным Сальвини и Мочалову, — проникнуть мудро. Думаю только, что это дается только постоянством вдохновения, целостным, полным душевным слиянием с жизнью представляемого лица, вырабатывается долгою рукой, но не придумывается, ибо дума поэта или артиста есть нечто вроде физиологического процесса и, наконец, захватывает всего человека»⁷.

В той же статье Аполлон Григорьев ставит и не пытается разрешить другой вопрос: «Как вы думаете, верит ли и в какой степени верит трагик в представляемые им душевные движения?». Нетрудно видеть, что вопрос Аполлона Григорьева — тот самый, которого мельком коснулся Сальвини, разбирая игру Эрнесто Росси. И по тому, что он говорит о Росси, можно без всякого колебания утверждать, что Сальвини в лучших своих ролях, особенно шекспировских, а из шекспировских — прежде всего в Отелло, полностью верил в «представляемые им душевные движения».

Но ведь мало было хорошо подготовить роль, предвидеть все технические приемы и быть уверенным, что ничего не придется искать перед зрителем в спектакле, и слиться наиболее полно с образом. Нужна была и другая уверенность: что, когда начнется спектакль, актер уже вполне овладеет тем образом, который он будет играть. Об этой стороне творчества Сальвини у нас имеется драгоценнейшее свидетельство Станиславского, занесенное им в свою книгу на основании тщательно собранных сведений. Вот что говорит Станиславский:

⁶ Там же, стр. 73—74.

⁷ Аполлон Григорьев. Великий трагик. — «Русское слово», 1859, № 1. Перепечатано в книге А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., «Academia», 1930.

«Отношение Сальвини к своему артистическому долгу было трогательно. В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и после дневной еды уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в восемь часов, а Сальвини приезжал в театр к пяти, то есть за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему, он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова заходил в уборную. Через некоторое время он снова выходил в гримировальную куртку или пеньюаре; побродив по сцене, попробовав свой голос на какой-то фразе, сделав несколько жестов, припоровившись к какому-то приему, нужному ему для роли, Сальвини снова уходил в уборную и там клал на лицо общий тон мавра и наклеивал бороду. Изменив себя не только внешне, но, по-видимому, и внутренне, он снова выходил на сцену более легкой, молодой походкой. Там собирались рабочие и начинали ставить декорацию. Сальвини говорил с ними.

Кто знает, может быть, он представлял себе в это время, что он находится среди своих солдат, которые строят баррикады или фортификации для защиты от врага. Его сильная фигура, генеральская поза, внимательные глаза как будто бы подтверждали это предположение. И снова Сальвини уходил в уборную и возвращался из нее уже в парике и в нижнем халате Отелло, потом с кушаком и ятаганом; потом с повязкой на голове и, наконец, в полном облачении генерала Отелло. И с каждым его приходом казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу, постепенно устанавливая общее самочувствие. Он влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души.

Такая подготовительная работа к каждому спектаклю необходима была этому гению после многих сотен раз сыгранной роли, после того, как он готовил роль чуть ли не десять лет. Недаром он признавался, что только после сотого или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть.

Эти сведения о Сальвини и произвели на меня то огромное впечатление, которое положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь»⁸.

Сальвини так всегда входил в роль. Это был его способ готовить себя к каждому спектаклю. В тот же последний приезд Сальвини в Россию, только не в Москве, а в Петербурге, на сцене Александринского театра Сальвини тоже выступал в «Отелло». Ученикам и ученицам школы при театре было объявлено, что они могут смотреть на спектакль из-за кулис. И чтобы обеспечить себе хорошее местечко, многие из них забрались на сцену чуть ли не с утра. Одна из этих учениц, которая будет позднее очень крупной артисткой — В. Л. Юренева, была в числе самых ранних. Она рассказывает: «Я подошла к своей двери, едва ее успели поставить на сцене. Театр был еще погружен в полумрак. Рабочие, неторопливо беседуя, вяло устанавливали дворец дождей. Вдруг среди всего этого «недопеченного» убранства я заметила чужого гигантского старика. Он был полуодет, — только трико и незастегнутая у ворота рубашка на выпуск. Он ходил по сцене, разговаривал сам с собой, жестикулировал, улыбался или стоял в задумчивости. Поведение несколько странное. Мне почему-то в голову не приходит догадаться, кто он. Но время идет, и все постепенно налаживается. Дворец уже стоит... Люди и вещи устанавливаются по своим местам. Суфлер погружается в будку. Актеры крестятся. Занавес вздрагивает... Пошел!

⁸ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I. М., 1954. стр. 163—164.

Началось! Первая сцена не запоминается совсем. Во время второй я выглядываю из своей щелки и вижу: мой старик, разряженный теперь в драгоценное длинное платье, львино-бархатным голосом произносит монолог перед дождем, держа в объятиях тоненькую и взволнованную Комиссаржевскую»⁹.

Такая подготовка к спектаклю у Сальвини входила в область «техники театрального искусства», которой он придавал очень большое значение наряду с художественной лепкой образа. Техника для Сальвини была так же важна, как и искусство «быть тем или другим персонажем и создать у публики иллюзию, что это — оригинал, а не копия». Сальвини много раз и в своих мемуарах, и в отдельных высказываниях возвращается к изложению своих мыслей о том, в чем заключается искусство актера. Но ни разу он не хотел придать этим своим высказываниям сколько-нибудь систематизировки, чем его учитель Модена, но все-таки шел по его стопам. Быть может, отчасти потому, что он тоже не хотел пускаться в педагогическую сферу, которой явно избегал и Модена. Образ учителя был у него перед глазами всегда, в течение всей его жизни. И он помогал ему создать не только идеал актера-художника, но также и идеал актера-человека.

Сальвини был очень требователен к другим актерам, но больше, чем к любому другому актеру, он был требователен к себе. И в том, что входило для него в образ настоящего актера, были не только критерии артистические и этические. Там были критерии просто человеческие. Сальвини всегда охотно приходил на помощь своим товарищам советом, показом, всегда с готовностью делился своим опытом и уступал другим всякий раз, когда этого требовали интересы искусства или соображения товарищества. Играв с Росси, он дважды уступил ему любимые им самим выигранные роли: Паоло во «Франческе да Римини» и Ореста в одноименной трагедии Альфьери. Играв с Эдвином Бутом в «Гамлете» он согласился взять на себя роль Тени отца датского принца. Играв с Маджи в «Отелло», он уступил молодому собрату главную роль, прославленную им в тысячах представлений, и взял себе роль Яго. Нечего говорить, что когда нужно было помочь выдвинуться молодому актеру, ему ближнему, он шел на эти уступки особенно охотно. В год дебютов его второго сына Густаво, он в том же «Оресте» отдал ему главную роль, а сам довольствовался, как некогда с Эрнесто Росси, ролью Пилада. Он с полным правом мог закончить свои мемуары гордой фразой, что его читатель не будет в состоянии найти ни одного поступка в его жизни, «который не был бы во всем достойным, почетным и честным».

* * *

Сальвини любил театр, и ему трудно было расстаться со сценой. Уже стариком, далеко за семьдесят, он переживал своеобразную драму. Он чувствовал, что силы и здоровье еще позволяют ему играть. Но в то же время он сознавал, что игра уже не та, что прежде. И он оставил сцену. Для этого у него были все возможности. Он был богат. Популярность его была огромна. Для всех актеров Италии он был патриархом и кумиром. Всякий раз, когда актеры того или другого театрального училища кончали школу, они считали делом чести совершить паломничество на виллу Сальвини под Миланом. Об одном из таких посещений рассказывает в своих воспоминаниях Ваграм Папазян.

⁹ В. Юренева. Записки актрисы. М.—Л., 1946, стр. 50.

«С большим волнением,— говорит он,— перешагнули мы калитку виллы Сальвини, ожидая увидеть какое-то божество, к которому нельзя будет и приблизиться. Пока мы шли по саду,— тихие, нерешительные, ушедшие в себя,— в одной из боковых аллей мы увидели коренастого старика в домашнем халате, который, нагнувшись, ухаживал за растениями. Мы подумали, что это был садовник, но человек неожиданно поднялся, выпрямился во весь рост и обернулся к нам. Это был Сальвини. Первое впечатление было такое, словно мы неожиданно для себя столкнулись с львом: огромные, густые, черные брови, блестящие глаза, моржевые черные крашенные усы и совершенно седые волосы. Почти ни одной морщины на лице, рост великана, раскатистый смех и громоподобный голос»¹⁰. Сальвини говорил молодежи о долге артиста перед искусством, заставлял их читать отрывки из Данте и Шекспира, кормил их завтраком и сам читал Шекспира. Молодые артисты уходили, подавленные его обаянием.

И не только в поклонении актеров выражалась его популярность. Верхушка итальянской интеллигенции проявила большую чуткость, предложив ему принять участие в публичных лекциях, периодически устраиваемых во Флоренции под общим названием «Итальянская жизнь» («La vita italiana»). В сущности это были циклы лекций по отдельным периодам истории Италии, каждый из которых составлял потом отдельную книгу. Когда дошел черед до XVI века, Сальвини предложили взять на себя тему «Итальянский театр XVI века». Старик долго отказывался, но его уговорили. И хотя рядом с ним выступали такие корифеи итальянской исторической науки и итальянской литературы, как Кардуччи, д' Анкона, Панцакки, Рондони и другие, Сальвини затмил их всех. Он поступил очень просто. Очевидно, он взял какую-нибудь историю итальянской литературы, не очень пространную, сделал себе маленькие заметки и положил рядом с собою несколько пьес. И после того, как он рассказал, как в древнем Риме возникло театральное искусство, какие комедии и трагедии шли в Италии в древности и в средние века, он дошел до Триссино и продекламировал четыре страницы из «Софонисбы». Вслед за этим шло полстраницы такой же немудреной прозы и дальше еще четыре страницы декламации из «Ореста» Ручеллан. И так далее. Большие отрывки из стихотворных пьес и маленькие куски прозы, их соединяющие. Публика слушала, затаив дыхание, а прославленные лекторы не обижались, что их всех затмил старый паладин итальянской сцены.

А. Образцова

КОМЕДИИ ОСКАРА УАЙЛЬДА

В обильной литературе, посвященной Оскару Уайльду, не принято уделять серьезное внимание его комедиям.

Удивительно охотно, не сговариваясь, исследователи творчества Уайльда доверяют его собственному признанию: «Да, пьесы мои совсем не хороши! Я не придаю им никакого значения. Но вы представить себе не можете, как они меня забавляют! Почти все они написаны в несколько дней...» А если иные критики Уайльда и пытаются обратить взор на его комедийную драматургию и пробуют разобраться в ней, то это приводит подчас к довольно занятным парадоксам. Автор одной из последних книг об Уайльде, выпущенной заранее к его столетнему юбилею в Нью-Йорке в 1955 г., Льюис Брод¹ чрезвычайно высоко оценивает роль комедий в биографии их автора, но... лишь с точки зрения материального успеха, который они имели: этот-то успех, дескать, и дал возможность Уайльду без остатка отдаться жизненным наслаждениям, что привело в итоге к позорному суду и столь же позорному тюремному заключению. Блистательный успех комедий как источник жизненной катастрофы, трагедии — вряд ли материал для научных рассуждений или литературоведческого анализа! В единственной миниатюрной специальной работе о театре Уайльда — «O. Wilde and the theatre» — автор монографии Джеймс Эгейт и автор предисловия, скрывшийся за инициалами J. C. R = R², так же высоко возносят драматический талант своего соотечественника. Но при этом они резко отделяют последнюю пьесу Уайльда «Как важно быть серьезным» от остальных, предшествующих ей, и обвинив «Весел леди Уиндериш», «Женщину, не стоящую внимания» и «Идеального мужа» в мелодраматичности и недостатке мастерства, объявляют Уайльда великим драматургом, создавшим лишь один шедевр.

Критика в долгу перед Уайльдом-комедиографом. Не определено значение и место его творчества в английской комедийной драматургии. Не охарактеризовано, не выявлено место комедийных произведений в собственном искусстве писателя. А обе эти темы несомненно, представляют большой интерес.

¹⁰ В. Папаян. По театрам мира, изд. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 75—76.

¹ Lewis Broad. The Friendships and follies of Oscar Wilde. N.Y., 1955.

² James Agate. The Masque, Oscar Wilde and the theatre. London, 1947.

Уайльд вошел в английскую драматургию в 1892 году, — в год, ставший переломным в развитии английской сцены. Начиналось освобождение английского театра от почти полувекового безраздельного господства бесчисленных переводов и переделок французских пьес, а также слабых копий с них. Возрождалась национальная английская сатирическая драматургия.

1892 год — год постановки «Веера леди Уиндемир» Уайльда в театре Сент-Джемс, это и год постановки первой пьесы Бернарда Шоу — «Дома вдовца» в Независимом театре. И не случайно Шоу — язвительный, страстный Шоу, неистовый как в своих симпатиях, так и неприязнях, стал самым обстоятельным, самым чутким критиком драматических произведений Уайльда. Ему принадлежит заключение: «Комедия — критика морали и нравов всего живущего — являлась его действительно сильной стороной. Если бы он всерьез занялся ею, он был бы велик»³. Выступая в начале 90-х годов постоянным театральным рецензентом «Saturday Review», Шоу подробно разбирая первые постановки уайльдовских пьес.

Безраздельно поклоняясь на заре своей творческой жизни драматургии Ибсена, Шоу весьма скептически оценивал состояние английского театра 80-х и 90-х годов. Его тяготило засилье на английской сцене вульгарных, пошлых отечественных и переводных пьес. Он ясно видел отставание английского театра от театров других европейских стран, где рядом с Ибсеном уже вставала фигура Л. Н. Толстого, а во Франции раздавался резкий голос Золя, протестующего против низкопробного буржуазного репертуара.

После просмотра одной из переделок пьес Сарду Шоу писал: «Видеть, как занавес вновь и вновь поднимается лишь для того, чтобы обнаружить одуряющее нагромождение всякой всячины, не имеющей отношения к пьесе, оказалось таким испытанием, к которому я не был подготовлен. Почтовые и телеграфные операции, полицейские расследования, имена и адреса, часы и времена года, установление родства, железнодорожные и пароходные расписания, приезды и отъезды, весь сумбур Бредшоу и Бедекера, судебных инструкций и почтового справочника, вертящийся вокруг одного невероятного, нелепого сценического убийства, завершающийся глотком немислимого театрального яда, — одним словом, развлечение слишком идиотское для мало-мальски здравомыслящего человека»⁴. По поводу другой пьесы того же автора, поставленной в 1895 г., он замечал: «Настало время скорей для жалости, чем для мести бедной, старой «хорошо сделанной пьесе». Пятнадцать лет назад я был почти одинок в своем презрении к этим грубым, дурацким поделкам. Теперь же стоит актеру распечатать письмо или схватить чужой стакан с ядом, как зал разражается взрывом насмешек»⁵.

Шоу выделял Уайльда среди современных ему драматургов. «В некотором роде м-р Уайльд для меня единственный совершенный драматический писатель. Он играет всем: разумом, философией, драмой, актерами и публикой, театром в целом», — писал он в отзыве об «Идеальном муже»⁶. Многие и в человеческом, и в творческом облике Уайльда вызывало у Шоу резкое возражение. По его мнению, творческая трагедия Уайльда состояла в том, что люди требовали от него «большей моральной силы, чем он мог выдержать», что его основная ошибка, свойственная ряду художников, заключалась в том, что «он принимал стиль за доказательство силы», иначе



Оскар Уайльд.
Портрет работы художника Альберта Стернера

³ Bernard Shaw. My memories of Oscar Wilde, в кн. Frank Harris. Oscar Wilde. His Life and confessions. N.-Y., 1930, стр. 396.

⁴ Dramatic Opinions and Essays, v. I, p. 116.

⁵ Там же, p. 79.

⁶ Там же, p. 97.

говоря «нагонял стиля более, чем выдерживало содержание», в то время как «умные короли носят потертую одежду и оставляют позолоченные галуны тамбурмажорам»⁷. И тем не менее, с вниманием относясь к комедийному направлению в творчестве Уайльда, Шоу видел в нем единомышленника, «соучастника» в критическом осмеянии нравов и быта современной Англии. Несоизмеримы значение, роль драматургического наследия Шоу и Уайльда в истории театра. Однако их сближало на драматургическом поприще, хотя и разное по глубине и силе, но и в том и в другом случае новое, ироническое, скептическое осмысление современной буржуазной действительности.

Нам могут возразить, что сам Уайльд не придавал значения своим пьесам. Но наряду с приведенным выше высказыванием писателя, есть множество других признаний Уайльда, полностью опровергающих его.

В статье «Ренессанс английского искусства» Уайльд заметил, что «в драме искусство встречается с жизнью, драма, по выражению Мадзини, имеет дело не просто с человеком, а с человеком общественным, с человеком в его отношениях к богу и человечеству». Здесь ключ к пониманию места комедий Уайльда в его сложном, на редкость противоречивом творчестве. Именно в этом жанре писатель, так охотно удаляющийся в искусственный мир сказочной, экзотической красоты, мир не столько людей, сколько вещей и театрализованных персонажей, ближе всего подошел к современной ему английской жизни. Поэтому всякие попытки обойти молчанием комедийную драматургию Уайльда, изолировать ее от остального творчества писателя, неизбежно приводят к утрате ощущения цельности художественного облика писателя. Уайльд — эстет, Уайльд — «король жизни», «принц парадоксов», проповедник чистой красоты, аморальности, индивидуализма — обнаруживает себя и в этих его произведениях. И вместе с тем в комедиях особенно ясными, проникновенными становятся искренние, серьезные авторские интонации, наиболее четко выступают черты Уайльда — зоркого, пронзительного наблюдателя современности, критика буржуазной морали. Комедии, с одной стороны, и драмы «Саломея», «Герцогиня Падунская», — с другой, в большой мере обозначили крайние точки идейных, художественных метаний Уайльда, которыми была так богата вся его недолгая творческая жизнь. Историческая, прогрессивная ценность его искусства — чем оно живо и сейчас — несомненно глубже выявилась в первой группе произведений, хотя они и эскизны в значительной степени, так как Уайльд, к сожалению, — в этом безусловно прав Шоу — не занялся комедией всерьез.

Обратившись к драматургии, Уайльд отнюдь не был равнодушен к тому, каким путем в ней идти. Он твердо знал, от чего отталкивался, кем не хотел быть. «Есть три правила написания пьес, — говорил он. — Первое — не писать так, как Генри Артур Джонс; второе и третье — то же самое»⁸. Генри Артур Джонс был одним из самых модных его предшественников, автором развлекательных комедий типа фарсов.

Комедии Уайльда одновременно и вырастали из прошлого и порывали с ним, и отрицали каноны предшествующей драматургии, и испытывали на себе их влияние. Новаторство драматурга было чуть ироничным и кокетливым, как все, за что он принимался, не до конца последовательным и додуманным. И тем не менее новаторство комедийных пьес Уайльда бесспорно на фоне английского репертуара тех лет. Оно проявилось и в его принципах освещения действительности, и художественном своеобразии пьес.

⁷ Bernard Shaw. Указ. соч., стр. 398.

⁸ Hesketh Pearson. Oscar Wilde. His Life and Wit. N-Y. and L., 1949, стр. 221.



«Веер леди Уиндермир» Оскара Уайльда. Сцена из I действия.

Постановка Дж. Гилгуда.
Лондон, Хаймаркет театр, 1946 г.

Свои комедии «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания» и «Идеальный муж» Уайльд назвал просто пьесами, причем «Веер леди Уиндермир» имела подзаголовок — «пьеса о порядочной женщине». Лишь «Как важно быть серьезным» писатель сам определил как «легкомысленную комедию для серьезных людей».

Их премьеры имели шумный успех. Выходя на восторженные аплодисменты зала после окончания спектакля «Веер леди Уиндермир», показанного на сцене театра Сент-Джемс 20 февраля 1892 г., Уайльд небрежно заметил: «Я так рад, леди и джентльмены, что вам понравилась моя пьеса. Мне кажется, что вы расцениваете ее достоинства почти столь же высоко, как я сам»⁹. 19 апреля 1893 г. в том же театре состоялась премьера

⁹ Frank Harris. Указ. соч., стр. 99.

«Женщины, не стоящей внимания». «Идеальный муж» был впервые поставлен на сцене театра Хаймаркет 3 января 1895 г., «Как важно быть серьезным» — вновь в театре Сент-Джемс 14 февраля 1895 г. Пьесы Уайльда шли сразу в нескольких театрах Лондона. Но после суда над ним в том же 1895 г. театральные дирекции тотчас исключили все его произведения из репертуара. Книготорговцы сожгли экземпляры его книг. Имя Уайльда стало запретным в Англии. Только после смерти началась его реабилитация как писателя, причем комедии Уайльда были сначала сыграны за рубежом — в Германии, Франции и других странах, а затем уже на его родине.

Внешние комедии Уайльда как будто бы ничем не отличаются от современной и предшествующей им салонной комедийной драматургии. На страницах пьес — и это надо подчеркнуть сразу — возникают картины узкого ограниченного мира высших кругов лондонского общества. Это мир богато и со вкусом обставленных салонов, кабинетов, загородных домов, мир бесконечных раутов, обедов, праздной великосветской болтовни, бессмысленного и бесцельного времяпрепровождения. В пьесах действуют лорды и баронеты, графини, министры и дипломаты; американские миллионеры. Уайльд рисует место действия и внешний облик персонажей в своей обычной изысканной манере, любясь декоративностью и стремясь к ней, с заметным удовольствием описывая множество красивых подробностей, предлагая читателям также полюбоваться ими. Вот, например, Мэйбл Чилтерн — «великолепный образец английского типа красоты, ароматной и естественной, как цветок яблони. В волосах у нее солнечные блики, а маленький рот полураскрыт в ожидании, точно у ребенка. В ней — очаровательный деспотизм юности и удивительное мужество невинности. Нормальным людям она не напоминает никакого художественного произведения, но в действительности она похожа на статуэтку Танагры; была бы крайне недовольна, если бы ей сказали об этом». Или миссис Чивли — «стройная женщина высокого роста; очень тонкие, сильно подкрашенные губы, искусственный румянец на бледном лице; венецианские красные волосы, орлиный нос и длинная шея. Краска резко подчеркивает естественную бледность ее лица. Серо-зеленые глаза с беспокойным взглядом. Она в сиреневом платье и в брильянтах. В ней есть что-то напоминающее орхидею, что-то возбуждающее любопытство. Все ее движения полны грации. Одним словом, она кажется произведением искусства, на котором отразились влияния слишком многих школ». Или миссис Марчмонт и леди Бэзилдон — «обе очень хорошенькие — сидят на диванчике Louis XVI. Это — прелестные, хрупкие существа. В изысканности их манер тонкое очарование. Они годились бы в модели Ватто».

В воздушной путанице кружев и шелков, в блеске драгоценностей, не отделимые от бальных туалетов, тросточек, бутоньерок, цилиндров, вееров появляются действующие лица пьес. Как и в других произведениях автора, при всей своей конкретности и достоверности они воспринимаются не столько как одушевленные, живущие самостоятельной жизнью персонажи, сколько как неодухотворенная часть общего искусственного, стилизованного фона, как обязательные атрибуты обстановки. Эта присущая творческой манере Уайльда черта приобретает в рассматриваемых произведениях новый, принципиально важный смысл. В неуловимом сходстве действующих лиц с бездушными пустыми предметами роскоши, ненужными безделками — деталями внешнего убранства, уже выявляется отношение к ним автора, уже начинает звучать тема едкого высмеивания их.

Фабулы пьес Уайльда весьма близки современной «хорошо скроенной», в частности, французской драматургии. Конфликты и развитие интриги

в них не оригинальны. Можно даже предположить, что то и другое попросту заимствовано из пьес современного французского репертуара.

Согрешившая двадцать лет тому назад мать спасает от подобного же поступка свою дочь, не открываясь ей, — таков банальный сюжет пьесы «Веер леди Уиндермир». Обманутая много лет назад женщина встречает своего соблазнителя и старается уберечь от его влияния взрослого сына, которого она родила от него — к этому сводится содержание «Женщины, не стоящей внимания». Покинутые женщины, внебрачные дети, шантажи, письма, пощечины, кража драгоценностей — все это в изобилии имелось во многих современных Уайльду пьесах буржуазной драматургии. И Уайльд, не раздумывая, пользовался привычными средствами и приемами драматического действия не заботясь об изобретении новых, потому что ему было все равно, какой конфликт или фабулу взять. Новое состояло в ином, чем у его современников, истолковании распространенных сюжетов и конфликтов, в ином взгляде Уайльда на обитателей особняков.

Уайльд как будто вовсе равнодушен к действию. На протяжении ряда сцен, а то и целых актов, в сущности ничего не происходит. Экспозиция пьесы может растянуться на два, а то и на два с половиной акта. В небрежении к действию, к страстности и динамичности его развития, критики упрекали уже первую пьесу Уайльда — «Веер леди Уиндермир». Автор реагировал на эту критику весьма своеобразно. «Я написал первый акт «Женщины, не стоящей внимания», как ответ критикам, утверждавшим, что «Вееру леди Уиндермир» недостает действия. В первом акте пьесы, о которой идет речь, не было вообще никакого действия. Это был превосходный акт», — писал он позднее¹⁰. В задорном вызове оппонентам звучало не простое упрямство, но действительное отстаивание своего собственного художественного принципа построения пьес.

Лишь вдруг к концу акта драматург словно спохватывается, что ведь и в самом деле пока еще ничего не произошло. Он вводит тогда сразу множество происшествий в последнюю ремарку под занавес. Так, например, в «Женщине, не стоящей внимания» в финале третьего акта после крика миссис Арбетнот: «Стой, Джералд, стой!.. Он твой отец!» следует ремарка: «Джералд схватывает руки матери и смотрит ей в глаза. Она медленно опускается на землю, подавленная стыдом. Эстер тихо выходит из комнаты. Иллинуорт хмурится и кусает губы. Через минуту Джералд поднимает мать, обнимает ее и ведет из комнаты».

В остальном же сюжет, интрига служат автору лишь поводом для бесчисленных диалогов, рассуждений, разговоров, легко удаляющихся от своего первоначального объекта. Бесконечные легкие, изящные, светские разговоры обо всем понемножку ведутся в столовых, гостиницах, кабинетах, салонах. Каждая пьеса в отдельности и все они вместе взятые — словно одна общая беседа, незаметно переливающаяся из одного акта в другой, из одной пьесы в другую. Справедливо определение комедий Уайльда как драматических диалогов. В них в очень большой мере проявился талант Уайльда-рассказчика, который импровизированными, мгновенно сочиняемыми историями буквально зачаровывал слушателей. В пьесах как бы слышны живые интонации собеседников, чувствуется непроизвольность их речи, непоследовательное, капризное развитие мыслей вслух. Но в художественном своеобразии произведений можно увидеть и большее — поиски автором формы, дающей возможность касаться всего и всех, затрагивать самые разные стороны жизни светского общества, перебрасываться с одной темы на другую, а к этому собственно и стремился Уайльд, желая

¹⁰ Hesketh Pearson. Указ. соч., стр. 237.

в своих комедиях уколоть, осмеять, осудить не только общество внутри особняков, но и за пределами их, — всей современной ему английской буржуазной действительности.

Выражая в ремарках, описывающих внешность персонажей, ироническое отношение к ним, как к обязательным предметам пышного убранства салонов, Уайльд усиливает иронию, когда касается нравов и быта современного ему общества. Вездесущая авторская усмешка принимает разнообразные формы — от колкой шутки до язвительного сарказма. Эта неизменная усмешка, острый, критический взгляд Уайльда на современность и дают все основания отнести данную группу его пьес к комедийному жанру, а внутри этого жанра к произведениям критическим, обличительным.

Уайльд начинает с почти безобидных суждений и замечаний, с полуулыбки над теми, кто переодевается не меньше пяти раз в день, каждый вечер в течение всего сезона обедает в гостях и по крайней мере три раза в неделю бывает в опере. Ведь это он говорит в сущности о себе, о своих близких друзьях, об образе жизни, который он вел сам. Полупрезрительно, полуснисходительно описывает он бесконечные обеды, во время которых «умные люди не слушают, а глупые не говорят», лондонские сезоны, когда «либо охотятся за мужьями, либо прячутся от мужей», и к концу сезона у многих замечается «размягчение мозга», смеется над аристократическим представлением о здоровье — «английский джентльмен, скачущий галопом за лисицей: бессловесный в погоне за несъедобной».

Авторские интонации становятся серьезными, насмешка теряет безобидный характер, когда Уайльд переходит к раздумью о буржуазной английской семье.

Алджернон: Мой милый друг, вы, вероятно, не знаете, что супружеская жизнь — союз трех, а не двух.

Джек: Это теория, дружок, которую проповедует испорченная французская драма последние пятьдесят лет.

Алджернон: И которую ровно за одну половину того же времени подтвердила счастливая английская семья.

Ханжеская буржуазная семья, вопросы нравственности, морали в браке становятся чуть ли не главной темой пьес Уайльда. Уже не снисходительность, но горечь слышится в рассуждениях автора. Мы словно видим, как хмурится его лоб, как все раздражительнее, недовольнее звучит его голос.

Но вот мысль автора покидает гостинные, преступает рамки семейных отношений. Перед Уайльдом все английское общество — общество, где «благотворительность стала просто убежищем людей, которые любят надоедать своим ближним», где политика — «это ловкая игра, а иногда просто вздор», где «человек, который не говорит на нравственные темы перед большой безнравственной аудиторией, не может считаться серьезным политиком», где «обязанность — это то, что человек требует от других, но далеко не то, что он делает сам». И критические замечания Уайльда, разбросанные повсюду, отнюдь не равнозначные по своему содержанию, превращаются временами в подлинный гневный приговор. «О, ваше английское общество кажется мне мелким, себялюбивым, безрассудным. Оно ослепило себе глаза и заткнуло уши. Оно точно прокаженный в пурпуре. Оно — гроб повапленный. Оно насквозь испорчено, насквозь развратно», — негодуя восклицает молодая американка Эстер в «Женщине, не стоящей внимания». Так ирония автора приобретает все более глубокое, расширительное значение. Этому способствует и композиция пьес, названных одним из исследователей творчества Уайльда «панорамами».

В отличие от большинства произведений салонной драматургии коме-

дин Уайльда не носят замкнутого, интимного характера. Количество действующих лиц не ограничивается в них немногими участниками главной интриги. Напротив, в пьесах Уайльда много эпизодических персонажей, и большинство из них не имеют решительно никакого отношения к событиям пьесы. Преимущественно это гости на приемах и балах. Они появляются нередко лишь для того, чтобы произнести несколько фраз и исчезнуть вновь. Они составляют общий выбкий, изменчивый, в меру болтливый и без меры фальшивый, иронически оцениваемый Уайльдом фон, на котором скупко обозначен главный конфликт. Порой целые акты (II действие «Вера леди Уиндермир», I действие «Идеального мужа») проходят на фоне бала, когда присутствие множества безымянных гостей ощущается за каждой строчкой текста. И то, что авторская сатира относится именно к обществу в целом, выразительно подчеркивается таким построением пьес, дающим возможность видеть многих приходящих и уходящих людей.

Уайльд несомненно обладал даром лепки драматических характеров, причем именно характеров комедийных, очень индивидуальных по приемам авторского письма. Болтливая герцогиня Бервик, заботливо хранящая списки женихов, ибо, «мать, которая каждый сезон не расстается с одной дочерью, не любит детей по-настоящему»; ее молчаливая дочь Эгейт, натренированная матерью так, что может произносить лишь — «Да, мама?» и «Что, мама?»; супружеская пара — сэр Джон и леди Каролайн с ее постоянным вопросом: «Джон, ты надел галоши?»; виконт де Наньяк, молодой атташе, известный своими галстуками и англоманией; «великолепно выдрессированный» господин Монфорд — все это своеобразные, не похожие друг на друга фигуры, даже если некоторые из них совсем ненадолго появляются на страницах его произведений.

Через все пьесы Уайльда, как и через все его творчество, проходит образ безукоризненно изысканного, остроумного джентльмена, легко играющего парадоксами. Это Дарлингтон («Веер леди Уиндермир»), лорд Иллингворт («Женщина, не стоящая внимания»), Горинг («Идеальный муж») и Алджернон («Как важно быть серьезным»). Все они в той или иной степени сродни лорду Генри из «Портрета Дориана Грея». Их можно спутать друг с другом, встретив в обществе: у каждого безупречная бутоньерка в петлице и готовая острота на языке. Но несмотря на внешнее сходство, они представляют собой различные характеры: лорд Иллингворт — пожилой развратник, человек без принципов, запятнавший себя подлостью; Горинг — честный, привлекательный джентльмен, «первый в истории мысли хорошо одетый философ»; Алджернон — веселый жизнерадостный молодой человек.

Образам Уайльда присуща почти нарочитая эскизность, незаконченность, недоговоренность. В этом можно усмотреть своеобразие авторской манеры, как это утверждает, например, в своих исследованиях об Уайльде Карл Гагеман. Он называет Уайльда неимпрессионистом и считает, что его комедии состоят, подобно импрессионистическим картинам, из отдельных, внешне беспорядочных мазков, разорванных разговоров, которые самим читателям надлежит соединить в своем восприятии. Но налицо при этом и действительная незавершенность образов, как результат своего рода незаинтересованности автора довести до конца свои замыслы.

Если язвительный, умный смех Уайльда на лучших страницах его пьес побуждает отнести их преимущественно к комедийному жанру, то одновременно в этих произведениях писателя достаточно сильно выражено драматическое начало. Уайльд не всегда верен принятому им самим правилу: «Жизнь слишком важная вещь, чтобы можно было серьезно говорить о ней». В его пьесах есть образы, к которым драматург относится заинтересо-

ванно и даже взволнованно; рассказывая о них, он становится серьезен. Это миссис Эрлинн в «Веере леди Уиндермир», миссис Арбетнот в «Женщине, не стоящей внимания», Роберт Чилтерн в «Идеальном муже». Создавая эти образы, Уайльд затрагивает большие человеческие драмы, ставит важные вопросы современной общественной жизни. При этом в его драматургической манере неожиданно проявляются черты сентиментальности, что было своевременно замечено Шоу. В рецензии на «Идеального мужа» Шоу писал: «В довершение причудливости ситуации, когда Уайльд затрагивает то, перед чем благоговееет, он становится самым сентиментальным драматургом наших дней»¹¹. Шоу отмечал также в пьесах Уайльда черты «рыцарства ирландца восемнадцатого века» и «романтика ученика Теофила Готье». «Оскар был в самом деле старомоден в ирландской манере за исключением критики нравов»¹². В названных выше образах сосредоточивается главная мысль автора, они стоят в самом центре конфликтов пьес. В трактовке их Уайльд и вступает в полемику с многими современными произведениями, шире, смелее трактуя вопросы морали, семьи.

Полемика заключена уже в подзаголовке первой пьесы Уайльда — «пьеса о порядочной женщине». Порядочной женщиной драматург называет не чистейшую юную леди Уиндермир, а ее согрешившую мать, миссис Эрлинн. К леди Уиндермир, наивной и прямолинейной пуританке, Уайльд относится со снисходительной иронией. Мораль ее матери сложнее, глубже и человечнее. Образ миссис Эрлинн противопоставлен также ряду женских образов современных пьес, написанных на ту же тему. Исходная ситуация пьесы Уайльда полностью совпадает с положением, в котором читатель застает, например, главную героиню драмы Дюма-сына «Франсильон». Молоденькая женщина, мать грудного ребенка, Франсильон страдает от измен и невнимания мужа и делает вид, что старается отплатить ему тем же. В результате она вызывает его гнев и последующее раскаяние. Торжествует добропорядочная буржуазная мораль: для женщины и мужчины в буржуазном обществе писаны разные законы; то, что считается тяжким грехом для жены, несколько не позорно для мужа. Единственное, что остается женщине — это обманом, хитростью вернуть неверного в лоно семьи.

В «Веере леди Уиндермир» вопрос решается несколько иначе. Миссис Эрлинн — живая, сильная натура. Двадцать лет назад почти девочкой «с невинным выражением лица и великолепными темными волосами», она ушла из дома, оставив маленькую дочь, не желая долее оставаться с изменившим ей мужем. «Вы не знаете, что значит упасть, быть всеми презираемой, покинутой, отверженной! Находить всегда дверь закрытой перед вами и быть вынужденной пробираться ужасными боковыми ходами, ежеминутно боясь, чтобы маска не была сорвана с вашего лица, — и все время слушать смех, страшный смех света, в котором больше трагичного, чем во всех слезах, пролитых им. Вы не знаете, что это такое. Расплачиваешься за свои грехи и снова расплачиваешься, и так всю жизнь!» — такова исповедь миссис Эрлинн. Новое в трактовке Уайльдом этой примелькавшейся темы состояло в том, что героиня выступала решительной противницей компромиссов и не желала быть бессловесной, слабой жертвой общества. В сходных обстоятельствах героиня пьесы Пинаро «Вторая жена» кончала самоубийством. Героиня Уайльда, напротив, насмешливо возражала: «Мне кажется, Уиндермир, что вам очень хотелось бы, чтобы я ушла в монастырь или в сестры милосердия или что-нибудь в этом роде, как делают героини



«Идеальный муж» Оскара Уайльда. Сцена из I действия.
Роберт Чилтерн — В. Ершов, леди Чилтерн — А. Степанова.
Московский Художественный театр, 1946. г.

глупых романов?» У миссис Эрлинн хватает мужества, чтобы не погибнуть, вынести позор и даже подняться после падения.

Есть некоторая доля сентиментальности в рассказе миссис Арбетнот о ее ранней юности, когда обман лорда Иллингуорта, тогда попросту Джорджа Хаффорда, разбил ее сердце и все, что было в нем доброго, чистого, хорошего. В «Женщине, не стоящей внимания» еще отчетливее проступает отрицательное отношение драматурга как к ханжеской буржуазной морали, так и к пуританскому взгляду на жизнь. Сначала слово получает милая пуританка Эстер; по существу не знающая ни современного общества, ни его правил: «Если мужчина и женщина согрешили, пусть они оба уйдут куда-либо в пустыню и там любят или презирают друг друга. Пусть они оба будут изгнаны. Наложите на них клеймо, если хотите, но не казните одного, оставляя в покое другого. Не может быть один закон для мужчин, а другой для женщин. Вы в Англии несправедливы к женщинам». Мысль

¹¹ Dramatic Opinions and Essays, v. I, p. 73.

¹² My memories of Oscar Wilde. В кн. Frank Harris. Oscar Wilde. His Life and Confessions, 1930.

ее такова:— коль скоро позор пал на голову миссис Арбетнот, он должен также пасть на плечи соблазнившего ее Хаффорда. Уайльд не приемлет точки зрения Эстер: а позор ли это вообще, если молодая женщина сама ушла вместе с ребенком от мужчины, который не пожелал на ней жениться, отказалась брать у него деньги и попробовала самостоятельно воспитать сына?

Миссис Арбетнот оказывается в ситуации, целиком повторяющей ситуации многих тогдашних буржуазных семейных драм: героиня вынуждена раскрыть сыну, кто его отец, и Джералд поступает так, как положено было вести себя молодым людям в семейно-бытовых драмах его времени: он предлагает матери выйти замуж за своего соблазнителя, чтобы покрыть старый грех. Точь-в-точь также вел себя, например, Морис Орлан из «Сына любви» Батайя, и Лиана Орлан, его мать, покорно вышла замуж за своего прежнего возлюбленного. Но в «Женщине, не стоящей внимания» в аналогичной ситуации миссис Арбетнот категорически отвергает подобный выход из создавшегося положения. «Какая мать отказывалась когда-нибудь выйти замуж за отца своего ребенка? Ни одна!»— удивленно восклицает Джералд. «Ну, так пусть я буду первая. Я этого не сделаю,— отвечает она,— никогда я не буду стоять перед престолом божьим и не буду просить божьего благословения на такое позорное дело, как мой брак с Джорджем Хаффордом. Я никогда не смогу сказать тех слов, какие церковь заставляет нас говорить. Я не хочу их говорить и не смею. Как могу я обещать, что буду любить человека, которого я ненавижу, что буду почитать того, кто покрыл нас бесчестьем, что буду повиноваться тому, кто вовлек меня в грех». Мало того, выясняется, что она и не раскаивается в своем грехе: «Я никогда не каялась в своем грехе. И как я могла бы каяться в моем грехе, когда плодом его явился ты, мой любимый! Ты для меня значишь больше, чем невинность. Для меня лучше,— о гораздо лучше!— быть твоей матерью, чем сохранить чистоту...»

Как и в «Женщине, не стоящей внимания», в «Веере леди Уиндермир» мораль Уайльда шире, человечнее, гуманистичнее законов буржуазного общества. Иронически и полемично звучит уже само название пьесы. Мы приходим к пониманию того, что «не стоит внимания» не миссис Арбетнот, а лорд Иллингворт, который в финале получает от нее пощечину.

Пожалуй, наиболее значительны общественно-политические мотивы в пьесе «Идеальный муж». Роберт Чилтерн — «яркая индивидуальность», как характеризует его Уайльд в ремарке,— около двадцати лет назад совершил преступление, продав государственную тайну биржевому спекулянту, и обеспечил таким образом свою карьеру, достигнув поста помощника министра. Появление миссис Чивли грозит раскрытием его тайны, что должно повлечь за собой крах всей его карьеры.

Ситуация, созданная Уайльдом, не лишена мелодраматизма. Роберт Чилтерн готов поступиться своим честолюбием, и чтобы сохранить любовь и уважение жены, согласен отказаться от министерского портфеля. Излишняя щепетильность отнюдь не свойственна Чилтерну. Он не раскаивается в совершенном поступке. Ему было тогда двадцать два года и, несмотря на высокое происхождение, он был беден. Чувствуя, что он в руках шантажистки, Чилтерн чуть было вновь не идет на государственное преступление — содействовать в парламенте пустой спекуляции, рассчитывая в обмен получить назад компрометирующий его документ. Его останавливает только боязнь потерять жену.

Уайльд отнюдь не делает широких политических обобщений. Но обобщение возникает само собой. История Чилтерна достаточно наглядно пока-



«Идеальный муж» Оскара Уайльда. Сцена из I действия. Справа — Мейбл — И. Гошева, Горинг — П. Массальский.
Московский Художественный театр, 1946 г.

зывает изнанку политической жизни буржуазного общества. Атмосфера салонной изысканности не может прикрасить того факта, что благополучие людей типа Чилтерна зиждется на безразветленной основе. Уайльд не становится в позу строгого судьи-моралиста. Он показывает, что Роберт Чилтерн жил по законам общества, в котором нет другой возможности обрести богатство и власть, как только вступив в сделку со своей совестью.

Широкая, свободная и по-своему возвышенная мораль Уайльда в трактовке образов миссис Эрлинн и миссис Арбетнот сближает комедии с его же сказками ясностью, глубиной их мыслей, далеких от проповеди гедонизма. Острая постановка вопроса о судьбе яркой человеческой индивидуальности в буржуазном обществе перекидывает мостик от «Идеального мужа» к этюду Уайльда «Душа человека при социализме», где его более всего занимает тема полного выражения человеческого «я», полного самовыявления индивидуальности человека, свободного от ига собственнического общества.

Как и другие произведения писателя, комедии написаны великолепным, ясным, выразительным языком. Уайльд — блестящий стилист, мастерски оперирующий словом, наделяет почти каждый персонаж умением говорить изящно и метко. Зарисовку лондонского аристократического общества драматург осуществляет, не скупясь на бесчисленные парадоксы, афоризмы и остроумные сравнения. Парадоксы разбросаны в пьесах без счета, без разбора, без меры. И если в одних мы слышим подлинные, серьезные, изредка даже горькие раздумья о жизни, то другие попросту надуманы

и претенциозны: «Слушать я люблю красивых людей, а смотреть на гениальных», «хорошо завязанный галстук — первый в жизни шаг», «человек, который может овладеть разговором за лондонским обедом, может овладеть всем миром. Будущее принадлежит денди. Избранные призваны господствовать». Уайльд — исследователь нравов, критик современности отступает здесь перед Уайльдом — стилистом, превращающим свое мастерство в самоцель. Не зная меры, он наслаждается фейерверком пустой светской болтовни.

Последняя комедия Уайльда «Как важно быть серьезным» заметно отличается от предыдущих. В ней видны поиски драматургом другого вида комедийного произведения, типа комедии — шутки, далекой от обличения. В «Как важно быть серьезным» отсутствует серьезная проблематика, пьеса не утверждает сколько-нибудь значительных идей. Вместе с тем это по-настоящему веселая комедия, пожалуй, единственное в творчестве Уайльда юношески беззаботное, жизнерадостное произведение, без тени горечи, болезненного надлома, имеющих почти во всех его остальных созданиях. В ней особенно отчетливо сказалось мастерство Уайльда в сочинении живых, изящных диалогов.

При своем появлении эта последняя комедия Уайльда стала неожиданно предметом самых разноречивых споров. Назвав «Как важно быть серьезным» «первой действительно бессердечной пьесой» Уайльда, Шоу решительно приравнял ее к бессодержательной английской фарсовой драматургии своего времени и дал ей уничтожающую оценку на страницах «Saturday Review»: «Пьеса, конечно, развлекает меня, но у меня создается ощущение напрасно потерянного вечера. Я иду в театр, чтобы посмеяться, но не для того, чтобы меня щипали и щекотали; поэтому, хотя я и смеюсь на фарсовой комедии, как все другие, но лишаюсь рассудка еще до конца второго акта и чувств, раньше, чем закончится третий, каждая вспышка моего несчастного механического смеха усиливает эти симптомы. Если бы публика стала достаточно разумной, чтобы различать истинное перед ней веселье или нет, то пришел бы конец фарсовой комедии»¹³. Иного мнения придерживался Вильям Арчер, выступивший на страницах «World»: «Фарс слишком грубое и вульгарное слово, чтобы отнести его к столь радужному, тонкому творению фантазии». К нему присоединился и вместе с тем шел дальше А. Б. Уолкли в «The Speaker»: «Поверьте мне, без всякого иронического оттенка я утверждаю, что мистер Оскар Уайльд нашел, наконец, самого себя»¹⁴. Две эти тенденции остались в литературоведении по сегодняшний день — презрительное отношение к пьесе, как пустячку, равному фарсам и почитание «Как важно быть серьезным» как непревзойденного создания Уайльда, где он полнее всего выразил самого себя, где он следовал традициям английских комедиографов XVII в. — Уичерли и Конгрива.

Думается, что обе эти концепции неверны. Пристрастный, очень субъективный в оценках, Шоу, издавна ненавидевший легковесную, удаляющуюся от серьезной проблематики драматургию, в особенности фарс, не мог простить Уайльду отказа от важных современных тем и идей. Ведь именно черты критического сатирического отношения к современности, обращение, хотя и к немногим, но тем не менее примечательным общественным темам поддерживал он в драматическом творчестве Уайльда. Он не увидел или сделал вид, что не видит искреннего веселья в «Как важно быть серьезным», незаурядных художественных достоинств пьесы. Пьеса не была пустой драматургической поделкой и не походила на современные

ей грубые и пошлые фарсы. Но еще ошибочнее признавать последнюю пьесу Уайльда вершиной его творчества. «Есть два пути не любить мои пьесы, — писал Уайльд. — Один путь просто не любить их, другой — предпочитать «Как важно быть серьезным»»¹⁵. Основное значение последней пьесы Уайльда было все же в том, что она приоткрыла завесу над совсем незнакомой стороной мировосприятия писателя — наивной, безоблачной, радостной, чего совершенно нет в других его произведениях.

Начав вместе с Шоу новый период в развитии английской комедии, Уайльд успел сделать немного. Но общее направление творчества, выбранное им в этой области, было наиболее плодотворным. Комедийная драматургия Уайльда способствовала критическому осмеянию английского общества. Он создал произведения, поднявшие художественный уровень английской комедии, обладавшие не только блестящими литературными качествами, но и несомненными сценическими достоинствами, что обеспечило им настоящий успех у зрителей.

¹³ Dramatic Opinions and Essays, v. I, стр. 33.

¹⁴ Hesketh Pearson. Oscar Wilde. His Life and Wit, 1949, стр. 257.

¹⁵ Hesketh Pearson. Указ. соч., стр. 258.

Б. Рейх

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О САНДРО МОИССИ¹

Александр (Сандро) Моисси — талантливый сын албанского народа родился в Триесте в 1880 г. Однако все свое творчество драматического актера он связал, в основном, с театром М. Рейнгардта — крупнейшего режиссера не только Германии, но и всей Западной Европы первой половины XX в. Обладая редким качеством «открывания» актерских талантов, Рейнгардт сумел рано распознать в Моисси большого актера, наделенного самобытным талантом. Рейнгардта не могло смутить плохое знание Моисси немецкого языка (он приехал в Вену в 1898 г., ни слова не говоря по-немецки), а также иностранный акцент и специфическая мелодика речи. Огромное трудолюбие и редкая работоспособность позволили Моисси за довольно короткий промежуток времени не только в совершенстве овладеть немецким языком, но и обогатить его звучание. Недаром известный норвежский драматург Бьёрнсон писал: «Моисси остался в наших сердцах как песня, потому что его речь звучит как прекрасная музыка и в горестях и в радостях. И звучание этой музыки мы сохраним в наших сердцах как прекрасный аккорд»².

Тем не менее, Моисси получил признание далеко не сразу и далеко не безболезненно. Немецкая театральная пресса почти единодушно приняла молодого актера в штыки. Воспитанные на шаблоне и рутине, зрители также встретили его холодно, за исключением части молодежи, которая сразу оценила Моисси по достоинству. Но неизменная вера Рейнгардта в Моисси, постоянная поддержка, которую он оказывал молодому артисту, а главное — огромная работа актера над совершенствованием своего мастерства сыграли свою роль. Окончательное признание пришло с ролью Ореста в трилогии Эсхила «Орестея». Правда, еще до этого, в ролях Освальда в «Привидениях» Ибсена (1906) и шута в «Короле Лире» (1908), пресса отмечала несомненный успех Моисси, а зрители, и в первую очередь зритель демократического, артист завоевал значительно раньше. В 1911—1912 гг. М. Рейнгардт предпринимает большое гастрольное турне по Европе, в том числе и по России. Исполнение роли Эдипа в трагедии Софокла «Царь Эдип», обработанной Гуго фон Гофмансталем, принесло Моисси мировую известность. С этого времени он становится не только одним из ведущих актеров очень сильного ансамбля Немецкого театра, руководимого в то время М. Рейнгардтом, но и ярким актером-гастролером.

Творческий диапазон Моисси поистине грандиозен: Фауст и Мефистофель, Гамлет и Отелло, Поэза и Фьеско, Протасов и Иванов, а также огромное количество ролей

в самых разнообразных пьесах современных драматургов разных направлений и национальностей.

Какие черты определяют Моисси-актера? Ю. Соболев, познакомившийся с творчеством Моисси во время гастролей последнего в Советском Союзе в 1924—1925 годах, дает точную характеристику как основной темы его творчества, так и его творческой манеры: «Вот основные линии его мастерства: необычайная выразительность тела, ...разработанный до изощренности во всех регистрах голос, а в сущности некрасивый, моментально хриплый и все же чарующий оттенками необычайно разнообразными, удивительно глубокими; умение найти в каждом образе единую руководящую линию, сделать ее каркасом роли, обогатив ее извилистыми, многочисленными притоками и наслоениями. И все это на некоем общем фоне. Фон — современность. Современность Европы, изживающей старую культуру и мучительно ищущей выхода к новым берегам сознания».

Советский критик особо подчеркивал глубокую современность творчества Моисси-художника, «призванного своим огромным искусством дать почувствовать катастрофическое крушение старого европейского мира». Ю. Соболев писал: «Моисси современен в каждом движении, всегда изумляющем пластической своей законченностью, в каждой интонации, неизменно выражающей всю полноту его переживаний».

Бернгард Рейх до эмиграции в Советский Союз в 20-е годы работал режиссером в театрах Рейнгардта. В нашей стране Б. Рейх до Великой Отечественной войны был преподавателем в ГИТИС, и часто печатался в советских журналах. В настоящее время он продолжает режиссерскую и театральную-критическую деятельность.

Публикуемые воспоминания Б. Рейха подготовлены автором специально для настоящего издания.

Публикуемая статья не претендует на полное освещение творчества Моисси. Но она представляет несомненный интерес не только как свидетельство современника, но и как коллеги Моисси по искусству. Б. Рейх воскрешает свои непосредственные живые впечатления о Моисси, обогащая наши знания о его тонком и своеобразном искусстве. Статья Б. Рейха — свидетельство очевидца и соратника и в этом прежде всего ее ценность.

В. Клюев.

Весна 1898 г. застаёт Моисси в Вене. Он — статист знаменитого Бургтеатра. Дни проходят в напряженной учебе. Моисси не только внимательно наблюдает за игрой знаменитых актеров старейшего австрийского театра, но и учится у них. Одновременно Моисси упорно работает над грамматикой и фонетикой чужого для него немецкого языка.

Один из знаменитых актеров Бургтеатра³ обратил внимание на то, с каким увлечением кричал и жестикулировал в толпе этот статист. Он угадал в нем актерский талант, представил молодого человека директору пражского немецкого театра Анжело Нейману. Так безымянный статист стал актером Александром Моисси. Бурный темперамент молодого исполнителя сразу же приобрел в Праге друзей и поклонников, но одновременно своеобразие его игры многим не понравилось. Он не ходил, а метался по сцене,

³ Этим знаменитым актером был Иосиф Кайнци, перешедший к тому времени из Немецкого театра, руководимого Отто Брамом, в венский Бургтеатр. Моисси вспоминал, что Кайнци обратил на него особое внимание, когда он играл слугу Тартюфа в постановке, в которой сам Кайнци играл Тартюфа. При поддержке директора Бургтеатра Пауля Шлентера, Кайнци потребовал специальной комиссии, которая сочла бы возможным перевести Моисси из статистов в актеры. Комиссия, в которую вошли самые крупные актеры Бургтеатра — Зонненталь, Левинский и другие — прослушав Моисси, исполнившего монолог Ричарда II, признала его для сцены непригодным, но Кайнци все же представил его Нейману. См. Н. В ö h m. Указ, соч.

¹ Перевод с немецкого и комментарии сделаны В. Клюевым.

² Н. В ö h m. Moissi. Berlin, 1927, стр. 41.

казалось, что у него было четыре, шесть рук. Шокировали публику и иностранный акцент и непривычная для немцев мелодика речи.

Вскоре Моисси покидает Прагу и направляется в Берлин⁴. Вначале он подыскал себе ангажемент в театре М. Рейнгардта, который, используя большой успех постановки «На дне» М. Горького, всячески «обкатывал» этот спектакль. В нем Моисси сыграл целый ряд ролей, даже роль Барона, во втором и третьем составах. На зиму ему удалось получить ангажемент в одном из берлинских третьеразрядных театров⁵. Он выступил в роли молодого, одичавшего от страстной любви Голо в трагедии Геббеля «Женевьева» и произвел фурор⁶.

В этот, находившийся в стороне от культурной жизни столицы, театр, заглянул известный публицист Максимилиан Харден⁷. Игра Моисси увлекла Хардена, который сам обратился к профессии журналиста только после неудавшейся карьеры актера.

В то время для очередной премьеры Рейнгардт избрал пьесу А. Шницлера «Зеленый попугай»⁸. Для исполнения главной роли был необходим актер редкого многостороннего дарования. Рейнгардт и его помощники уже давно и безуспешно искали подходящего исполнителя. Вот тогда-то Харден и сказал, что Александр Моисси мог бы превосходно сыграть роль Анри⁹.

Так приглашенный на одно лето актер возвратился теперь на сцену Рейнгардта исполнителем главной роли в ответственной премьере.

Репетиционный период был для Моисси мукой. Моисси был не просто новичком, но и полуголодным, плохо одетым актером-пролетарием. Припоминаю, как он с горечью рассказывал, что его именитые «коллеги» на каждом шагу давали ему почувствовать социальную разницу между ними.

Премьера превратилась для Моисси в триумф. Вызывала восторг та артистичность, с которой он вел свою роль, театрально, но нигде не отрываясь от реальности. Глубокая скорбь любящего человека, открывавшего неверность своей жены, потрясала, а его речь пылала пафосом мести оскорбленного и униженного аристократией представителя «третьего сословия».

После этого успеха актерская карьера Моисси была обеспечена раз и навсегда. Он получал много ролей и ролей разнообразных. Но прежде всего полностью развилось то направление его творчества, которое должно было отразить страдания несчастной, обреченной на гибель молодежи. В драме

⁴ В пражском театре Моисси пробыл с 1902 по 1904 г., сыграв за это время, не без протекции весьма благоволившего к нему Неймана, такие роли, как Элиас в драме Бьернсона «Свыше наших сил», Франца Моора, Мортимера, Карлоса в «Клавихо» Гёте и Сирано де Бержерака.

⁵ Причиной ухода Моисси от Рейнгардта была неудовлетворенность актера теми незначительными ролями во вторых и третьих составах, которые ему поручались. Он уходит во вновь созданный Народный театр в предместье Берлина Остенде, которым руководил Лавверенц. Кроме роли Голо, Моисси сыграл в этом театре Франца Моора и Мортимера; вскоре театр постиг финансовый крах.

⁶ Интересен отзыв критика «Фосшише дейтунг» Артура Элссера об этой работе Моисси: «Этот, как мне кажется, очень молодой господин Моисси выглядит близнецом Кайнца: в нем такой же огонь, который, во всяком случае меня, оставил холодным, поскольку артист не столько зажигает других, сколько загорается сам». Эта критическая оценка является одновременно и высокой похвалой, поскольку молодой актер сопоставлялся с таким корифеем немецкого театра, как Кайнц.

⁷ Харден один из ведущих буржуазных публицистов того времени, издатель журнала «Будущее» («Zukunft»); Харден стал жертвой фашистского террора.

⁸ Премьера «Зеленого попугая» состоялась в Новом театре 22 ноября 1904 г.

⁹ В своих воспоминаниях М. Харден рассказывает, что Моисси был приглашен Рейнгардом для исполнения другой роли, а именно, роли Филиппа в пьесе Рихарда Беер-Гофмана «Граф фон Шароле», премьера которой состоялась 23 декабря 1904 г. в Новом театре. Роль Анри в «Зеленом попугае» была передана Моисси действительно по предложению Хардена.

Франка Ведекинда «Пробуждение весны» он сыграл роль подростка Морица Штифеля, который погибает, потому что беспомощен и беззащитен перед лицом мещанской твердолобости и жестокости своих родителей¹⁰.

И Ромео Моисси интерпретировал как представителя «обреченной на смерть молодежи»¹¹. В его исполнении именно избыток чувства, с которым юный Монтекки принимает все дары и удары судьбы, приводил его к гибели. Отвергнутый Розалиной, он мрачно бродит по веронским улицам, убийственно безразличный ко всему тому, что не связано с ней. Счастливая любовь к Джульетте довершает ту разрушительную работу, которая происходит в несчастном.

И в образах Гамлета и Освальда Альвинга у Моисси также проскальзывали прежде всего черты беззащитности молодого человека¹².

Тема «обреченной на смерть молодежи» нашла свое выражение в роли сына в пьесе Августа Стриндберга «Пепелище», впервые сыгранной 9 апреля 1914 г. Моисси только намечает заложенные Стриндбергом натуралистические черты (по пьесе сын — алкоголик и физически недоразвит), но зато создает законченную картину глубочайшего отчаяния молодого человека, который вырос без любви и продолжает жить в отравленной пороками, обманом и ненавистью домашней атмосфере. Он поджигает дом. Как совершающий справедливый и необходимый акт, Моисси ждет пламени, которое должно охватить дом, с почти безразличным, тихим спокойствием. Это еще более сгущало и без того трагическую атмосферу пьесы Стриндберга.

Для Рейнгардта как режиссера была характерна не только радость открытия молодого таланта, но и любовь к экспериментированию. А для Моисси как актера вопрос открытия новой темы творчества был равносильным вопросу «быть или не быть». В противном случае он неминуемо бы застыл на одном месте. Тем более, что тема отчаяния могла быть для большого актера только переходной.

Рейнгардт стал пробовать Моисси в ролях, которые были диаметрально противоположны всему игравшемуся им до сих пор. Вместо хороших, справедливых, но пессимистических и неприспособленных к жизни натур, он должен был теперь воплощать характеры сильные, но с этической точки зрения двусмысленные, даже аморальные, жадные до наслаждений, жизнеустойчивые. В исполнении Моисси эти образы привлекали своей несокрушимостью, своим блеском, даже талантливостью. Шпигельберг из «Разбойников» в толковании Моисси оказывался шарлатанствующим политиком-демагогом, агитировавшим живо, умело, остроумно¹³. Мефистофель-Моисси был первоклассным бойцом словесных дуэлей; ослепительным циником, чертом, развлекавшимся преследованием людей, превращением жизни в театр. Слова бога о Мефистофеле: «Из духов тех, что отрицают, мне этот плут противен меньше всех», — становились понятными, благодаря

¹⁰ Премьера драмы Ведекинда «Пробуждение весны» состоялась 20 ноября 1906 г. на Камерной сцене Немецкого театра. Роль Морица была поручена Моисси только в связи с болезнью актера, назначенного на эту роль.

¹¹ Впервые Моисси сыграл Ромео 29 января 1907 г. на сцене Немецкого театра. В дальнейшем он не раз возвращался к этой роли.

¹² «Привидениями» Г. Ибсена, в которых Моисси играл Освальда, 8 ноября 1906 г. открылась Камерная сцена Немецкого театра. Гамлета Моисси сыграл впервые в монхенском Художественном театре 18 июня 1906 г., затем неоднократно возвращался к этой роли, часто исполняя ее, как и роль Освальда, в своих многочисленных гастрольных выступлениях.

¹³ Премьера «Разбойников» состоялась в Немецком театре 10 января 1908 г. Режиссер М. Рейнгардт.

исполнению Моисси¹⁴. В сцене приема французских гостей Клавихо-Моисси демонстрировал светскую любезность, образованность, что вполне соответствовало тексту Гёте. Но в исполнении Моисси этот честолюбивый мечтатель, этот не потерявший совести грешник был украшен очаровательным наивным кокетством. Смерть Клавихо от руки мстителя Бомарше воспринималась публикой с сожалением: «Жаль, вообще-то он был неплохим парнем!»¹⁵

С социологической точки зрения 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 буржуазным строем мысли, сковывавшим развитие передового мировоззрения. Полемицируя с тем буржуазным представлением о добродетели, которое либо лицемерно прикрашивало трусливую пошлость, либо хотело обеспечить право под солнцем для бездарной посредственности, эти писатели возводили на пьедестал каждого, кто презирал буржуазские добродетели. В «моцартовских» натурах должно было раскрываться бессилие, враждебное отношение к жизни натур «сальериевских», в характере прожигателей жизни — глубокая аморальность «героев добродетели». Поскольку эти «герои» сознательно отвергали понятия буржуазной морали, постольку они выделялись как люди, действовавшие по ту сторону добра и зла. Но поскольку эти же «герои» обладали несокрушимой энергией как в добрых, так и в плохих делах, как в победах, так и в поражениях, постольку они выделялись как особо выдающиеся представители рода человеческого.

В этом отношении характерен образ Дюбеда из комедии Б. Шоу «Врач на распутье»¹⁶. Дюбеда — мошенник: он обманывает свою жену, жертвующую собой для него, он живет мелкими вымогательствами и обманами, но он же обладает и способностью вызывать глубокие чувства, дарить счастье. Он очень талантливый художник, который влюблен в искусство, ибо оно приносит счастье. В комедии Шоу больной Дюбеда фактически и морально побеждает достойного, меланхолического врача, который, как оказывается, приводит к смерти своих пациентов — соперников и противников. Моисси захватывающе играл смерть милого обманщика и художника. 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 буржуазную мораль были, вероятно, сами по себе и похвальны, но объективно это содействовало идеализации авантюриста, философии сибаритства и морального нигилизма.

Создание этого образа сделало Моисси откровенным любимцем жадной до сенсаций берлинской публики. Он стал «кассовым» актером, предметом девичьих мечтаний.

Но перед Моисси вновь со всей настойчивостью вставал вопрос: куда он идет? Так он, пожалуй, превратится в доходного, популярного, как тенор, актера, но в конце концов перестанет быть художником. К счастью, любовь

¹⁴ Первая часть «Фауста» была поставлена Рейнгардтом в Немецком театре 25 марта 1909 г. В спектакле было три состава, и Моисси, наряду с Мефистофелем, играл также и Фауста.

¹⁵ Премьера «Клавихо» состоялась на Камерной сцене Немецкого театра 16 октября 1908 г.

¹⁶ Постановщиком «Врача на распутье», премьера которого состоялась 21 ноября 1908 г. на Камерной сцене Немецкого театра, был заведующий литературной частью Немецкого театра Феликс Холлендер, но в самый последний момент в работу включился М. Рейнгардт.

Рейнгардта к экспериментированию открыла перед Моисси ряд новых ролей, в которых он мог достойно проявить себя.

Рейнгардт готовил постановку дилогии «Фауст» Гёте, которая должна была закрепить за ним славу первого мастера среди мастеров немецкого театрального искусства. Роли Фауста, Мефистофеля и Гретхен были поручены одновременно трем равноценным исполнителям. Таким образом состоялись три премьеры первой части трагедии «Фауст». На второй премьере Моисси играл Мефистофеля, а на третьей Фауста. В исполнении Моисси молодой, преобразенный 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 и захватывающе. Перед публикой возникал образ одного из тех людей, которые не только всецело отдавались поискам знаний, но и были фанатически преданы этим исканиям. Соответственно замыслу Гёте, он жаждал приобретения знаний силой, любой ценой, даже — если это только понадобится — ценой преступления. Фауст-Моисси невольно вызывал исторические ассоциации: вот таким мог быть средневековый алхимик, искавший тайну философского камня. Одновременно он был близок и своим современникам.

На премьере поставленного Рейнгардтом «Эдипа» главную роль играл П. Вегенер¹⁷. Лишь позднее эта роль перешла к Моисси. Благодаря ей Моисси стал актером с мировым именем. Он как резцом высек сохранившиеся в софокловской трагедии черты древнего мифа: Эдип — это народный герой, однажды освободивший фиванцев от сфинкса, а затем добровольным отречением от трона спасший свой народ от войны и ее бедствий. Эдип — молодой царь, глубоко тронутый страданиями своего народа, со всей энергией разыскивает повинного в моровой язве. В рассчитанной на трагический эффект композиции роли имел решающее значение эпизод со старым пастухом.

Дабы избежать болезненного обнародования только что раскрывшейся ужасной правды, Эдип может приостановить розыски виновного, тайком покинуть город и этим спасти народ от мора. Но Эдип не делает этого и, напротив, продолжает свои поиски дальше. Моисси играл этот эпизод с необузданной, упрямой дикостью. Он неистово нападал на пастуха и буквально «выжимал» из него всю правду. Мы, видевшие Моисси в этой незабываемой сцене, внезапно открывали в Эдипе гордого человека, которого ничто на свете не может отвлечь от поисков и обретения правды¹⁸.

¹⁷ Пауль Вегенер (1874—1948) — один из крупнейших немецких актеров, посмертно удостоенный правительством ГДР звания лауреата Национальной премии. Играл у Рейнгардта с 1905 по 1913 г., затем стал гастролером.

¹⁸ Интересно высказывание Ю. Соболева по поводу исполнения Моисси роли Эдипа: «Эдип-царь в исполнении Моисси — это тот же Освальд Альвинг, трагедию которого так потрясало он облагает... И, может быть, именно потому, что играет Моисси Эдипа не Софокла, а только Гофманшталя, подменившего монументальность простой и суровой античной трагедии истеричностью декадентской драмы, сложной и запутавшейся в своей сложности, — его Эдип не поднимается на горные высоты подлинной героики. Эдип-Моисси меньше всего герой. Одежды в котурны, в которых он играет, только стилизуют образ трагического актера, но не помогают раскрыть его сущность. Она — не в природе артистической индивидуальности Моисси. Поэтому в лирике его Эдипа (лирикой подменена патетика роли), в стремительности его движений (незабываемы — скачок за мечом, падение со ступенек и простертые руки слепого Эдипа), так же как в его рыданиях и в интимности всего его рисунка мы узнаем Освальда Альвинга» (Ю. Соболев. Актеры. М., 1926, стр. 59—60).

В Берлине «Царь Эдип» с Вегенером в главной роли был впервые сыгран в цирке Шумана 7 ноября 1910 г. Моисси играл роль Эдипа параллельно с Вегенером.

После этих ролей Моисси был полностью подготовлен к созданию образов правдоискателей и борцов за идею. Он играет маркиза Позу¹⁹. Первая встреча Позы с Дон Карлосом производила необыкновенное впечатление. Гражданин будущего века, собирающийся претворить в жизнь свои огромные политические планы, он всего лишь на несколько лет старше юноши Дон Карлоса. Нервный, напряженный от внутренней энергии ум, глаза мечтателя, которые как будто бы нежно смотрят на своего юного друга, но на самом деле смотрят мимо него и видят очень далекие миры. Он — фанатик, для которого самое дорогое в жизни — осуществление своих идей. Во имя их он будет как шахматную фигуру двигать Дон Карлоса, но во имя этих же идей он без промедления отдаст свою жизнь. В исполнении Моисси образ маркиза Позы обрел ту внутреннюю сложность и противоречивость, которые были заложены у Шиллера.

Очень сильное впечатление производила главная сцена Позы — его разговор с Филиппом. Сначала вопросы и возражения деспота приводят Позу в замешательство. Неужели мыслимо, чтобы кто-либо мог так низко ценить человека, как это делает король! Затем им овладевает глубокое волнение от того, 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 стоит перед ним, рисует деспоту свой идеал людей, которые хотят и могут быть творцами счастья.

В отличие от писателя актер в своем творчестве ограничен извне. Он получает роль. Эта роль предопределяет тему. Но наличие у актера высокого душевного напряжения, которое помогает ему в создании роли, обнаруживает его внутреннее родство с этой темой. То глубокое, все возрастающее участие, с которым Моисси воплощал натуры, боровшиеся за правду, убеждало в том, что он проделал значительный путь в своем идеологическом развитии.

Время шло. Приближался 1914 год. Предвоенная атмосфера накалялась. Людей, ставивших перед собой вопрос, какие ужасы ожидают мир в будущей войне, становилось все больше. Все больше становилось людей, понимавших, что необходимо что-то делать, дабы приостановить грозившее разрушение, что необходимо вступить в борьбу с господствующими социальными обстоятельствами. Вот в это самое время, в период, когда обозначилась особенно большая и острая потребность в глубоких, указывающих жизненные и трудные пути произведениях, произошла творческая встреча Моисси с русской драматургией.

В первое десятилетие XX века русская драматургия уже начала проникать в репертуар немецких театров. Только в Берлине, в Немецком театре у Рейнгардта, шли «Ревизор» Гоголя и «Власть тьмы» А. Толстого. Передовой образованный директор одного из берлинских театров Евгений Роберт впервые в Германии поставил «Чайку» А. П. Чехова и «Дни нашей жизни» Л. Андреева (в немецком переводе шла под названием «Студенческая любовь»). Во втором десятилетии позиции русской драматургии упрочились. Возрастал интерес к Чехову. Правда, на постановку его драматических произведений отваживались лишь немногие передовые театры. Так,

Рейнгардт поставил «Иванова». «Вишневый сад» был поставлен в Берлине, в Мюнхене (в Камерном театре) и в Вене, в Новом театре («Neue Wiener Bühne»), «Живой труп» шел почти во всех театрах Германии и Австрии. «И свет во тьме светит» был поставлен одновременно даже на двух берлин-

¹⁹ Премьера «Дон Карлоса» в постановке Рейнгардта состоялась в Немецком театре 10 ноября 1909 г.



А. Моисси в роли Феди Протасова. «Живой труп» А. Н. Толстого

ских сценах. Не была забыта и комедия А. Толстого «Плоды просвещения». «На дне» М. Горького, ставшая уже в первые годы XX века весьма популярной пьесой, успешно переживала свою вторую молодость. Поставленная автором этих строк в одном маленьком венском театре, она прошла 25 раз²⁰. Многими театрами была поставлена пьеса Е. Чирикова «Евреи». Разумеется, в этот период на сцену просачивались и второсортные вещи, вроде «Ревности» М. Арцыбашева.

Немецкая литературная и театральная критика того времени объясняла успех А. П. Чехова и А. Н. Толстого не только в Германии, но и во всем мире тем, что в их произведениях были отражены новые для европейской публики условия жизни, что в них была своеобразная художественная форма, что, грандиозные по силе образов, эти произведения во многом превосходили лучшие пьесы мировой литературы того времени. Успех русских пьес был в первую очередь успехом идеологическим. Предвоенный и военный период были временем активизации классовых боев, находивших свое отображение в активной идейной борьбе.

²⁰ В театрах Рейнгардта был поставлен ряд произведений русских драматургов: «На дне» М. Горького под названием «Ночлежка» («Nachtsyl») в 1903 г. — на сцене Малого театра в постановке Рихарда Валлентина, «Плоды просвещения» в том же году — на сцене Нового театра; затем в Немецком театре и его Камерной сцене были поставлены: «Медведь» и «Иванов» А. Чехова в 1905 и 1919 гг., «Ревизор» Н. Гоголя и «Женитьба» в 1907 и 1908 гг., «Живой труп», «Власть тьмы», «И свет во тьме светит» А. Толстого в 1913 и 1918 гг.

Если чеховское представление о мире открывало немецким интеллигентам глаза на то, что жить дальше так, как живут люди, значит жить не по-человечески, жить аморально, то потрясавшие своей правдой произведения Л. Толстого говорили о необходимости радикального обновления жизни. В Германии у Л. Толстого было не так уж много последователей его учения, но в целом влияние его на немецкую интеллигенцию было достаточно велико. Причины этого заключались в том, что его произведения укрепляли стремления к перемене образа мыслей и самой жизни.

Созданные Моисси толстовские образы могут показать, в какой степени актер усиливал идеологическое влияние Л. Толстого на немецкого зрителя. Начало было положено ролью Никиты («Власть тьмы»), которого Моисси играл в соответствии с толстовской характеристикой щеголем, не задумывающимся над тем, что он делает и для чего живет. Критика отмечала то сильное впечатление, которое производило покаяние Никиты.

Затем последовал Федор Протасов («Живой труп»). Напрашивается одно сопоставление, подчеркивающее значительность достигнутого Моисси.

Впервые мне довелось увидеть «Живой труп» в венском Бургтеатре. В этой постановке произведение Л. Толстого выглядело бульварной пьесой. Отто Треслер играл Федю как характерный образ хорошего человека, опустившегося все ниже и ниже.

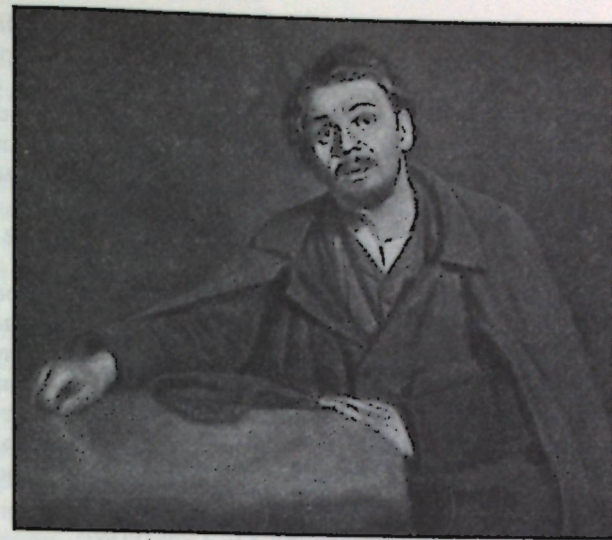
В интерпретации Макса Рейнгардта драма Л. Толстого была подлинно поэтическим произведением, в котором трогательно рассказывалось о падении человека большой и чуткой души. Правда, грань, которую Толстой проводит между Федей, с одной стороны, и Карениным и «светом», к которому принадлежит последний, — с другой, была стерта, что вело к притуплению острой социальной критики Толстого.

Как играл Моисси Федю Протасова? Первое сильное впечатление он производил в сцене с цыганами. Перед нами был философ тоски. К нему подходила та характеристика, которую Шекспир дает Жаку в комедии «Как вам это понравится»: «Он пьет тоску, как ласка высасывает яйца». Моисси-Федя с наслаждением бросается в море горьких страданий. Лучшего жизнь предоставить ему не в состоянии. Самым разумным было бы теперь, именно теперь, уйти из жизни. Сцена с Сашей была вторым моментом проявления высокого артистического искусства Моисси. Трактровка этого эпизода, очевидно, основывалась на ремарке Толстого: «Молчание. Оба смущены».

В Саше, пока еще неосознанно, зарождается большая любовь. Тонко чувствующий Федя замечает это. Он должен в одинаковой мере щадить созревание этого чувства и одновременно постараться не поранить его.

Вот Федя-Моисси отклоняет предложение Саше вернуться к жене. Он проявляет такое необыкновенное искусство в том, как он бережно говорит «нет», что этот 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 остается как будто бы безразличным, нейтральным, незаинтересованным.

Грязный трактир. У посетителей грубые, тупые физиономии, но встречаются и простые будничные лица. На ранее изысканно одевавшемся Протасове истерзанное платье. Лицо его вдохновенно, что так контрастирует с его одеждой и окружением. Свою историю он рассказывает эпически, как очень поучительную басню. И через все это сквозит двусмысленность его нынешнего состояния. Вследствие его ухода из жизни он — живой труп. Но рядом с Протасовым, озаренным благородной человечностью, люди, прочно утвердившиеся в жизни, теряют свою реальность, сами кажутся трупами.



А. Моисси в роли Федей Протасова. «Живой труп»
Л. Н. Толстого

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 защиты подлых установлений буржуазного государства. Казалось, не было такой силы, которая могла бы остановить неистовый поток обвинительной речи Федей-Моисси. Выходя за пределы постановки, Моисси передавал веяние крестьянско-революционного духа Толстого.

Последняя сцена. Федя, истекая кровью, лежит на полу. По тексту Толстого его прощальные слова просты и деловиты. Благодаря бессмысленным усилиям людей, казалось бы, столь просто регулируемые отношения между ними запутаны так, что они могут быть разрешены только самоубийством без вины виноватого. Успокаиваясь, он плачет.

Ему хорошо, потому что он вообще освободился от тяжелой необходимости жить, а также потому, что на этот раз все сошло благополучно, и он может уйти из жизни со спокойной совестью.

Казалось, что финальной сцене в том виде, как она здесь изложена, Моисси придавал слишком малое значение. Он акцентировал просьбу Федей к Лизе простить его. Тем самым смерть «живого трупа» приобретала фальшивый, религиозный оттенок. Актер ли толкнул режиссера Рейнгардта на ложный путь, или было наоборот — мы не знаем. Финал, копировавший положение Христа во гроб, совершенно поглотил смысл финала произведения Толстого²¹.

²¹ Мнение автора статьи по поводу исполнения Моисси роли Протасова подтверждается и свидетельством Ю. Соболева. В уже цитировавшейся статье он пишет: «Федя»

В роли Сарынцова я видел Фридриха Кайслера, известного создателя стриндберговских образов²². Это был могуче сложенный, упрямый и своенравный человек. К своей идее он относился как к тяжелой обязанности, проводил ее строго-ожесточенно. Портит жизнь и себе и людям. Однако надо признать его несгибаемую стойкость в борьбе. В конфликте Николая Ивановича с женой Марией Ивановной Кайслер видел пример «вечного» непонимания, разъединяющего мужа и жену. Из исполнения Кайслера невозможно было понять, сочувствует ли он идеям Толстого или нет. Кайслер играл абстрактную трагедию одиночества.

Моисси играл Сарынцова так, как будто он защищал свое собственное дело. На его скорбном лице отражался ответ радостного волнения: ведь он совершал дорогое ему дело. Он говорил как учитель, для которого важнее всего, чтобы люди усвоили правду. Он очень ясно и очень спокойно разъяснял Марии Ивановне, что жить за счет эксплуатируемых крестьян нечестно. Именно потому, что Моисси спокойно и уверенно проповедовал правду Сарынцова, а она в душе его жены не вызывала никакого отклика, и возникало яркое изображение жестокосердия паразитического класса, представители которого изображены в произведении Л. Толстого.

Моисси подчеркивал трагедию капитуляции Николая. После того, как он рассказал жене о своем намерении роздать землю крестьянам и увидел ее искаженное болью лицо, он сразу же сложил оружие. Таким образом, актер невольно обнажал внутреннюю противоречивость идеи «непротivления злу». Борющийся человек, если он не хочет оказаться побежденным, обязан причинять ущерб своему противнику. В финальной сцене Сарынцов-Моисси, скорчившись, лежит на софе и размышляет: как это могло так получиться, что Люба должна выйти замуж за пошляка, что Василий стал ренегатом, что в доме звучит дешевая, мерзкая танцевальная музыка? Мы слышим последние слова драмы: «Василий Никанорович вернулся. Бориса я погубил. Люба выходит замуж. Неужели я заблуждаюсь? Заблуждаюсь в том, что верю тебе? Отец, помоги мне!»

Потрясенные, мы прощаемся с человеком, который бесплодно жил, потому что не понял, как надо бороться.

После своей работы над воплощением толстовских образов Моисси раз и навсегда стал в полном смысле слова актером-проповедником. В соответствии с этим он изменял трактовку ранее иггранных ролей. Теперь в его исполнении Гамлета проступали черты активно действующего мыслителя, который бичует подхалимов, обманщиков, озверелый порок. Теперь в «Привидениях» особенно напряженным стало столкновение Освальда с пастором

Протасов. Он весь — сострадание. Он весь — лирическое чувство слабого человека, слишком чутко реагирующего на малейшую неправду жизни. Он мечтатель. Он тот блаженный, который «чист сердцем» и который, вероятно, поэтому умеет понимать тайные движения другого сердца. Он знает (потому что понимает), какой муж нужен Лизе. И все из того же сострадания к чужому страданию покушается на самоубийство Федя Протасов. Он думает, что без него Маше будет легче. Такое сердце не принимает бездушной логики закона: юродивый на мгновение делается проповедником анархизма. Потом силы оставляют его, и уже весь опустошенный, весь отдавший себя без остатка людям, он умирает». (Ю. Соболев. Указ. соч., стр. 56—57). Ю. Соболев отмечает также религиозный характер трактовки финала: «...потом, когда Федя стал «живым трупом», — какое неожиданное выражение появилось на его лице: Федор Васильевич Протасов стал напоминать Христа, того протестантского Христа, изображение которого встречается в немецких кирках». (Там же, стр. 55).

²² Фридрих Кайслер (1874—1945) — один из ведущих актеров М. Рейнгардта, к которому он перешел от Отто Брама (1856—1912), крупнейшего представителя немецкого сценического натурализма. Перед империалистической войной 1914—1918 гг. порвал отношения с Рейнгардтом.

Мандерсом. Освальд-Моисси страстно боролся с глашатаем гнилой лицемерной морали, ясно и открыто ненавидел зло. А. П. Чехов и Л. Н. Толстой указали Моисси путь к углубленному раскрытию образов. Моисси отвергал плакат как художественный метод при воплощении злого начала. У Шиллера в тексте есть обстоятельное описание внешности Франца Моора: он — воплощение безобразия. Но Моисси, играющий Франца Моора, не был ни красив, ни безобразен. Шиллер говорит о «деревянном» Франце, а у Франца-Моисси были изысканные светские манеры. Франц — человек интеллекта. И Моисси демонстрирует мастерство, даже виртуозность, с которой второй сын графа пользуется оружием своего острого ума, дабы «исправить» несправедливость природы. Он тонко отравляет сознание старика Моора, озабоченного поведением своего любимого беспутного сына. Он обрабатывает отца так, что тот поручает Францу написать своему брату строгое письмо. Монолог, в котором Франц вынашивает план устранения отца, — блестящий образец способности логически мыслить и изобретательно комбинировать. Франц достигает своей цели: он — владетельный граф. В трактовке Моисси падение Франца начинается сразу же после победы. В сцене с Амалией он пьян. Франц наказан еще до известия о нападении разбойников. Его ум вял, в голове и сердце — пустота, он — духовно мертв. Мы часто пользуемся выражением — «отребье человечества». Совершенно реальное содержание, скрывающееся за этим выражением, легло в основу образа того Франца Моора, которого Моисси играет в последних актах. По замыслу Шиллера Франц Моор должен вызывать у зрителя ужас и таким образом отвращать его от порока. Моисси воплотил художественный и моральный замысел поэта на свой лад.

В начале войны 1914 г. 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, создаваемые им, живо перекликаются с антивоенными настроениями.

Война окончилась. Кайзера прогнали, но в Германии остались генералы и банкиры. В России было создано первое в мире государство рабочих и крестьян. Это было то новое и главное, что оказывало решающее воздействие на весь мир, в том числе и на идейную борьбу в Германии. Каждый человек должен был определить свое отношение к новому обществу. Рано или поздно. Отношение к «русскому вопросу» было уже тогда проверкой наличия гуманистических идей в людях. К «социальному эксперименту», как тогда многие представители зарубежной интеллигенции называли социалистическую революцию, Моисси относился с глубоким сочувствием и живым интересом.

В поисках новой роли, которая бы давала ему возможность этически воздействовать на зрителя, Моисси вновь обращается к Толстому. «От ней все качества» — всего лишь двухактное произведение, и роль Прохожего нельзя назвать выигршной ролью. Несмотря на это, Моисси выбирает эту роль. По его желанию составляется спектакль из следующих пьес: «От ней все качества», «Игроки» Гоголя и «Предложение» Чехова. «Русский вечер» был запланирован первой премьерой сезона 1920—1921 годов. Постановка была поручена мне. Она стала моим подлинным режиссерским дебютом в Берлине.

Как я тогда представлял себе, два действия того произведения, которое Л. Толстой называет комедией, на деле были народной притчей, реалистической по своей природе. В ней содержится куда более глубокий смысл, чем

только простое указание на пагубное воздействие водки. Такая трактовка определила и принцип декорационного оформления: обыкновенная изба без всякой натуралистической детализации. Крыши над избой нет. В первом действии небо усыпано звездами. Во втором — оно покрыто бегущими облаками. Манера игры представлялась мне реалистической, спокойной и суровой. Так как в тот период застольных репетиций не было, то сразу же началась практическая работа, без предварительного собеседования актеров с режиссером. В репетиционный период выявилось полное единодушие между Моисси и мною по поводу трактовки пьесы.

Как играл Прохожего Моисси? За широкой спиной Тараса стоит некто. Этот некто решительно входит в теплое помещение. Это — худющий человек в очень коротком пиджачке и очень узких стареньких брючках. В петлице какой-то полевой цветок. Он свидетельствует о странствиях по широкой степи, а также говорит о том, что владелец его шел весело, с легким сердцем и беззаботно отдыхал. Широко раскрытые глаза прохожего подтверждают то, о чем свидетельствует цветок.

Он просит кусочек хлеба. Садится. Дождается конца ссоры протестующей против квартиранта крестьянки с Тарасом. Для него это неприятное, но неизбежное вступление. За ним безусловно должны последовать разумные слова. Так и происходит.

Хорошо посидеть с людьми вечером, в теплой комнате. Прохожий блаженствует. «Процесс» отогревания Моисси показывает отнюдь не через натуралистические «фокусы», вроде потирания рук и тому подобных деталей. Он затевает умную беседу, со смаком рассказывает отрывки из своей биографии. Он, временами недоуменно покачивая головой, как новеллу, рассказывает в третьем лице о власти водки над неким «субъектом». В этом эпизоде вновь проявляется искусство Моисси — вскрывать двойственный смысл вещей.

При первом своем появлении прохожий держал себя независимо. Это скрывало от публики потерю им человеческой гордости. Раскрывавшаяся во время рассказа полнокровная человечность «субъекта» постепенно, но уверенно захватывала слушателей, приоткрывала ранее непонятные стороны его биографии. Только теперь мы начинали понимать и чувствовать, каким неполноценным человеком он был, если мог привыкнуть равнодушно относиться к оскорблениям и унижениям.

Входят пьяные мужики. Идиллия окончилась. Крик, ссора и брань наполняют избу. Скромно сидящий у стола Прохожий не обращает внимания на эту суматоху. Михайла собирается «по всем правилам» избить свою бабу. Прохожий неожиданно вскакивает и окликает мужика. Тот оборачивается. Перед ним — тощий человек. Стоит только пошевелить рукой, — и его не станет. Это понимает и Прохожий, но он все же говорит: «Бей! Бей, если тебе хочется бить!» Крестьянин останавливается: за всю свою жизнь он ни разу не видел, чтобы кто-либо давал себя бить вместо другого.

После бури неожиданно наступает затишье. Мужик предлагает Прохожему стакан водки. После короткого раздумья Моисси принимает его: ведь ему предлагают мир. Вот они опять за столом, но теперь их пятеро.

У Толстого следует ремарка: «Очень захмелевший». Верно, водка действует на Прохожего. Но на Моисси гораздо большее впечатление производит то, что люди дружески относятся к нему, что они шутят, смеются, любят друг друга. Моисси пьянеет именно от этого. Он оживает. Он поверяет друзьям мечту своей жизни. Рассказывая об «экспроприации», он со свойственной ему высокопарно-интеллигентской манерой разъясняет слушателям азбуку социальной революции. Он должен излить свои чувства. Он



А. Моисси в роли Прохожего. «От ней все качества»
Л. Н. Толстого

наклоняется вперед и, блаженно тая, вскрикивает: «Бабушка, я люблю и тебя и всех людей! Братцы миленькие!» Он поднимается и, как это предписывает Толстой, поет революционную песню.

На репетициях мы долго думали и обсуждали, какую песню он должен петь. Моисси предлагал боевую коммунистическую песню «Смело, товарищи, в ногу!» Мы не знали, был ли этот выбор правилен с исторической точки зрения. Но мы знали, что эта песня усилит идейную сторону спектакля. Моисси пел ее с внутренним подъемом; может быть, сидевшие за столом и не совсем понимали ту цель, к которой звала песня, но она соответствовала их сокровенным чаяниям. Вместе с Прохожим они пели песню боевого единства эксплуатируемых.

Это был своего рода парадокс: в Камерном театре, театре для богатых, на протяжении многих вечеров пели коммунистическую песню, причем тогда, когда революционные бои были еще недавним прошлым.

Произошло так, как это и предсказывал Прохожий: «субъект» пил водку, а затем украл пачку чая.

Вталкивают вора. Он опять в избе. Опять перед Михайлой. Он стоит сутулясь, как перед прыжком. Смотрит прямо перед собой: «Знаю, отобьете вору почки... Ладно, делайте, что хотите!» Но все же он считает, что для профформы следует защищаться: ведь он имеет моральное право на экспроприацию.

Но происходит нечто совершенно неожиданное: мужик не прикасается к нему, более того — он дарит вору украденную пачку чая. Моисси смотрит на Михайлу, затем быстро опускает взгляд.

В пьесе Толстого происходит стихийное соревнование, если можно так выразиться, в двух турах между Прохожим и Михайлой. Ни один не желает оставаться в долгу у другого. На это указывает и ранее избранное Л. Н. Толстым заглавие: «Долг платежом красен». Последними репликами, полными беспощадной самокритики, Прохожий погашает свой долг: «Ты думаешь, я не понимаю... Я в полном смысле понимаю. Избил бы ты меня как собаку, мне бы легче стало. Разве я не понимаю, кто я? Подлец я, дегенерат, значит. Прости, Христа ради!»

Очевидно, Толстой хотел указать на силу доброго дела, доброго примера, который вызывает к жизни новые добрые дела. Но в этой назидательной притче важно то, что в ходе развития действия пьесы обнаруживается, что источник этого поединка находится в социальной области: оба стихийно осознают, что бедны, обижены и стоят на одной социальной плоскости. Эта тема и подчеркивалась в первом действии, достигая наиболее четкого выражения в пении всеми революционной песни.

В финальной сцене Моисси подчеркивал просьбу Прохожего о прощении. Он низко кланяется мужику и убегает. Так же, как и в «Живом труп», здесь проявилось то религиозное настроение, которое не гармонировало с общим стилем постановки. В театре Рейнгардта был период увлечения религиозными мотивами («Каждый», «Чудо», «Белый спаситель»²³). Вероятно, и Моисси частично испытал влияние этого увлечения. К тому же немецкая интеллигенция, находясь под влиянием Ф. Достоевского, верила в существование особой «русской души», характерной особенностью которой якобы была способность к глубокому раскаянию и прочувствованию вины. Выражение «Христа ради» было понято не в его простом значении, а как обращение за милостью к богу.

Дирекция Немецкого театра решила до конца использовать популярность Моисси и предложила ему выступить еще в одной пьесе «русского вечера». Он согласился и на этот раз играл Ихарева в «Игроках». Однако гоголевский герой оказался вне возможностей актера. Первое появление Ихарева было интересным: в комнату, поспешно заканчивая церемониал вопросов, входит очень подвижный и живой человек. У официанта он узнает, что в этой гостинице гости — игроки, его «сырье», на котором он может показать свое искусство. Он посылает официанта к игрокам. Его приглаше-

²³ «Каждый» («Jedermann») Гуго фон Гофманстала был впервые поставлен в цирке Шумана 1 декабря 1911 г.; в дальнейшем это произведение неоднократно ставилось Рейнгардтом во многих городах Германии, а также за границей. В течение многих лет «Каждый» ставился в Зальцбурге («Австрия») на так называемых зальцбургских фестивалях, местом действия которых была соборная площадь. Эти фестивали были излюбленными традиционными зрелищами, собиравшими массы зрителей со всех концов Германии и Австрии, а также из-за границы. Моисси исполнял в «Каждом» главную роль. В основу пантомимы Фольмеллера «Чудо» была положена средневековая легенда, использованная М. Метерликом в пьесе «Сестра Беатриса». Премьера пантомимы состоялась в 1911 г. в Лондоне, в огромном Олимпия-холле, причем в спектакле принимало участие около 1800 человек. В Берлине «Чудо» было впервые поставлено в цирке Шумана 30 апреля 1914 г. «Белый спаситель» Гауптмана был поставлен в 1921 г. в Большом драматическом театре; Моисси играл роль Монтезумы.

ние принимается, и он быстро, в соответствии со своим характером, совершает «внутренний туалет». Несмотря на то, что он сотни раз играл в карты, его «лихорадит». Такими штрихами Моисси рисовал портрет виртуозного игрока, страстно влюбленного в свое искусство.

Но такое толкование противоречит гоголевскому характеру жулика, шулера, т. е. характеру профессионального игрока. После такого интересного начала Моисси, действовавший вразрез со вторым планом роли, начинал играть вяло. Он был недоволен собой и вскоре отказался от этой роли.

На 1924 г. намечались гастроли Моисси в Советской России. Его волновала перспектива собственными глазами увидеть процесс становления нового общественного порядка. Он выступал в Москве и Ленинграде. Играл он на немецком языке, а партнеры его были русскими. Моисси играл Прохожего, Гамлета, Анри в «Зеленом попугае», играл он и Освальда Альвинга²⁴.

Жизнь в Советской России произвела на Моисси сильное впечатление. Он восторженно рассказывал о людях, о большом таланте русских актеров. Для определенной части немецкого населения большевистская Россия была страной ужаса и безумия. Моисси выступал против клеветников, против сочинителей устрашающих сказок, открыто высказывая свои симпатии к строителям новой жизни.

После успеха «русского вечера» мне поручили постановку «Трех сестер» Чехова. Моисси интересовала роль Тузенбаха. В это время в Берлин приехал на гастроли Московский Художественный театр. Мы посмотрели «Три сестры». В. И. Качалов играл Вершинина, М. Н. Германова — Ольгу, О. Л. Книппер — Машу. Мы восторгались доведенным до немыслимо высокой степени психологическим искусством, гармоничностью ансамбля, реализмом постановки. И в то же самое время эти артистические совершенства нас подавляли. Мы понимали, что не в состоянии создать постановку, которая в какой-либо степени могла бы сравниться с постановкой «художественников». И у нас хватило мужества отказаться от постановки «Трех сестер», несмотря на то, что мы уже влюбились в чеховскую пьесу.

Воплощая образы толстовских искателей, проповедников правды, а также образы борцов за идею, Моисси достиг вершины своего сценического творчества. И в дальнейшем Моисси остался верен задаче протестовать со сцены против гнета власти имущих. Одной из последних ролей, сыгранных им в Берлине, был Прометей в трагедии Эсхила.

Враждебный искусству дух капитализма не допустил полного развития творческого таланта Сандро Моисси. Жизнь в «башне из слоновой кости», в которой жила интеллигенция в капиталистических странах, могла предоставить в распоряжение Моисси лишь недостаточные и одноплановые творческие методы. Они не были пригодны для проникновения в суть явлений, для понимания многообразия мира. Этим же можно объяснить то, что Моисси фаталистически трактовал Ромео, а в свое время идеализировал отрицательные характеры. Когда Моисси вышел из этой «башни» и соприкоснулся с важными проблемами эпохи, он был уже зрелым, сложившимся художником, с установившимися творческими воззрениями и привычками. Создание им образов в пьесах Л. Н. Толстого дает представление о том, на какие высоты мог бы подняться Моисси, если бы в более ранний период преодолел свою духовную изоляцию.

²⁴ Моисси дважды был на гастролях в Советском Союзе: первый раз в 1923 г., второй раз в сезон 1924—1925 гг. В репертуаре его вторых гастролей были Гамлет, Освальд, Протасов и Эдип.

Театр М. Рейнгардта был для немецкого театра большим творческим прогрессом как в отношении организации театрального дела, так и в отношении творческих принципов. Но этот театр был и 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 был обязан отчислять дирекции определенную часть своего гастрольного гонорара. Довольно часто получалось так, что для подготовки новых ролей он располагал всего лишь несколькими репетициями. Поэтому Моисси был вынужден довольно часто доверяться вдохновению, играть на «темпераменте».

Если учитывать, что обычно он выступал в ролях, требовавших огромного физического и психологического напряжения (Гамлет, Ромео, Фауст, Ричард II, Мефистофель, Освальд, Фьеско, Орест, Дантон, Прометей, и др.), да к тому же почти ежедневно, то не удивительно, что Моисси часто играл на одной голой актерской технике. Тот, кому посчастливилось видеть его, когда он творил с большим подъемом, мог угадать, какие неслыханные творческие возможности таились в Моисси. К сожалению, они раскрывались далеко не всегда полностью.

Слабость немецкого буржуазного театра обнаруживалась в том, что он не был в состоянии соединить реализм с высокой идейностью. Творческая деятельность М. Рейнгардта была примечательна своей внутренней активностью и внешней оживленностью постановок. По сравнению с высокопарным стилем придворного театра и натуралистической игрой школы О. Браммы это было несомненным прогрессом. Но постановки Рейнгардта, в которых хотя и были демократические элементы, страдали ограниченностью буржуазного театра и обладали всеми типичными для него недостатками.

Точно так же можно оценить творчество Моисси на известном этапе его развития. Но когда он стал актером-проповедником, искусство его наполнилось более широким и более глубоким содержанием.

Знаменательно, что и Рейнгардт пережил тот же самый процесс: он создал театр для массового зрителя — «Большой драматический театр». В репертуаре утвердились революционно-демократические произведения: «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, «Дантон» и «Волки» Р. Роллана, «Ткачи» Г. Гауптмана, «Разрушители машин» Толлера.

Как мы видели, в созданных Моисси образах социальная проблематика подавалась в абстрактной этической форме. Это умаляло реалистическую силу этих образов. Но та внутренняя восторженность, с которой Моисси проповедовал со сцены идеи свободы, социальной справедливости, выступал на защиту униженных и оскорбленных, клеймил мракобесов, сделали его дорогим для демократического зрителя.

Гитлеризм преследовал Моисси и за его национальность и как представителя «вырождающегося», «отравляющего немецкий образ мышления» искусства.

В 1935 г. Моисси скончался от воспаления легких. Среди почтивших его память был Альберг Бассерман, обладавший в то время кольцом Иффланда²⁵. В это время он, как и Моисси, был изгнан из Германии. Бассерман вложил кольцо в руки мертвого Моисси в знак уважения перед его высоким мастерством и образом его мыслей.

²⁵ Иффланд Август Вильгельм (1759—1814) — знаменитый актер, один из основоположников немецкого сценического реализма. На протяжении столетия его кольцо по традиции передавалось лучшему актеру Германии.

АЛЕКСЕЙ КАРПОВИЧ ДЖИВЕЛЕГОВ

(1875—1952)

ПАМЯТИ А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА

Богатство духовной культуры народа определяется не только достижениями собственного национального гения, но и тем, насколько глубоко и полно данный народ знает и любит передовую культуру всего человечества. Поэтому активными творцами национальной культуры являются не только создатели оригинальных произведений искусства, но и те ее деятели, которые способствуют введению в культурный обиход нации творений иностранных художников.

Ученые, посвятившие себя изучению культуры другого народа, переводчики, перелагающие творчество иностранных писателей на свой родной язык, составляют важный отряд деятелей национальной культуры, открывающих перед своим народом новые обширные миры духовного творчества, новые источники художественного наслаждения.

Деятелем подобного типа был советский ученый, профессор А. К. Дживелегов, пропагандист итальянского Возрождения в русской и советской культуре.

Искусство итальянского Возрождения, богатое бессмертными шедеврами во всех областях художественного творчества, имело значение не только для развития национальной, итальянской культуры. Творения гениев итальянского Возрождения обогатили духовную жизнь других народов. В освоении творчества итальянских художников-гуманистов передовое русское общество всегда занимало особое место. Россия XIX века, охваченная идеями народно-освободительной борьбы, воспринимала гениев итальянского Ренессанса как носителей идеи свободы человека от всяческих форм феодального закабаления, как певцов человечности и пламенной любви к жизни.

Особенно явственно зазвучали в своем живом и современном смысле идеи и образы итальянского Возрождения в России после свершения Великой Октябрьской социалистической революции. Народность, идейность и горячая любовь к человеку, выраженные в творениях гениев итальянского Ренессанса, их страстная ненависть к угнетению личности, страстная борьба за свободу — все это находило широкий отклик в нашей стране и стимулировало появление множества научных работ, посвященных этой великой эпохе.

Среди этих работ выдающееся место занимают труды А. К. Дживелегова, являвшегося крупнейшим в нашей стране знатоком итальянской культуры, литературы и искусства.

Книги А. К. Дживелегова, посвященные художникам итальянского Ренессанса, пронизаны духом этого замечательного времени. Они поражают превосходным знанием эпохи, умением воссоздавать образы ее великих деятелей, глубоким анализом исторических и художественных процессов.

Поступив в 1893 г. в Московский университет на историческое отделение историко-филологического факультета, А. К. Дживелегов специализировался по всеобщей истории. Будучи учеником одного из самых видных русских историков-медиевистов П. Г. Виноградова, Дживелегов воспринял от своего учителя интерес к вопросам экономического развития общества и процессам социальной борьбы. Одновременно молодой ученый уже с 90-х годов XIX века занимается самым пристальным изучением марксистских трудов.

Свою первую работу, написанную еще в студенческие годы, А. Дживелегов посвятил методологии истории — это была статья «Вико и его система философии истории», напечатанная в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1896 г. Таким образом, его первый научный шаг был связан с итальянской темой. В следующем, 1897 г. Дживелегов блестяще окончил университет и получил предложение остаться при университете для подготовки к профессуре. Но предложение было отклонено министром народного просвещения Боголеповым по причине «нерусского» (армянского) происхождения Дживелегова. Так были «оценены» блестящие научные способности молодого ученого.

Упорно продолжая заниматься наукой, Дживелегов не отгораживался от жизни и общественной борьбы.

Его научная деятельность была пронизана прогрессивными устремлениями. Протестуя против реакционных действий царского правительства, А. Дживелегов с возмущением писал в одной из своих статей: «Я историк, в качестве такового в своей жизни, вероятно, много раз печатно восхвалял всякие такие дела, которые г. Щегловитов¹ считает преступлением. Ведь история полна таких «преступлений». Как мне быть впредь? Могу я находить, что парижские граждане поступили правильно, взяв штурмом Бастилию 14 июля 1789 года? Могу ли я утверждать, что англичане имели все основания изгнать Якова II в 1688 году, а французы — восстать против своих королей в 1830 и 1848 годах? Могу ли я назвать декабристов доблестными людьми? Или за все это я подлежу отсидке от двух до восьми месяцев?»

Основной темой книг А. Дживелегова была борьба новых социальных сил средневекового города против феодально-клерикального уклада жизни. Эти книги — «Городская община в средние века» (1901), «Средневековые города в Западной Европе» (1902), «Торговля на Западе в средние века» (1904) — свидетельствовали о пристальном интересе ученого к экономическим процессам позднего средневековья, в которых историк видел основу для объяснения идеологических сдвигов, происходивших в духовной жизни народов. Развивая и углубляя эту же проблематику в послереволюционные годы, Дживелегов создает книги, уже целиком посвященные социальным движениям средних веков, — «Вольные города в Европе» (1919) и «Крестьянские движения на Западе» (1920).

Занимаясь на первых порах материальными основами культуры средневековья и социальными движениями эпохи, Дживелегов естественно приходит к изучению проблем культуры и искусства в прямом смысле этого слова. Это и приводит его к Ренессансу, как закономерному результату той титанической борьбы, которую народы вели со средневековым социальным гнетом и духовным мракобесием.

Культура Ренессанса во всем ее широчайшем масштабе становится прямой специальностью А. К. Дживелегова, отдающего свою особую любовь прекрасной весне этой эпохи — итальянскому Возрождению.

Результатом изучения А. Дживелеговым итальянской истории, быта, литературы, искусства, политических и философских систем XIV—XV вв. была книга «Начало Возрождения в Италии» (1908, изд. 2-е 1924).

Отвечая в начале книги на вопрос, что такое Возрождение, Дживелегов писал: «Под Возрождением следует понимать культурное течение, вернее — культурный процесс. Общественный смысл его в том, что он совершенно убил средневековую культуру. Его главный результат, — что он освободил человеческую личность от средневековых пут, дал торжество мирской точке зрения...». В книге были главы, посвященные итальянским городам и их культуре, творчеству Данте, Джотто, Петрарки, Боккаччо, Брунеллеско, Донателло, Мазаччо. Специальный раздел книги был отдан вопросам социальной борьбы Италии X—XV веков; очень ярко было здесь описано флорентийское восстание «чомпи».

В связи с тем, что вся последующая работа Дживелегова по итальянскому Возрождению падает на послеоктябрьский период, мы, раньше чем перейти к ее характеристике, в кратких словах коснемся еще некоторых работ ученого, завершенных им до революции или сейчас же после нее и разрабатывающих вопросы гражданской истории.

А. К. Дживелегов очень пристально занимался историей Германии и выпустил в 1906—1908 гг. двухтомную «Историю современной Германии». Он занимался также историей Французской буржуазной революции и наполеоновской империи, результатом чего были его книги «Александр I и Наполеон» (1915) и «Армия Великой французской революции» (1923).

Особенно сказалась широта исторических интересов Дживелегова в его статьях, написанных для «Энциклопедического словаря Гранат». Здесь им было опубликовано 46 больших и несколько сот мелких статей. Среди значительных работ выделялись такие, как «Италия», «Германия», «Дворянство», «Интеллигенция» и т. д. Сотрудничество Дживелегова в словаре Гранат длилось свыше 40 лет, с 1898 по 1939 г. Сначала он был здесь ответственным секретарем, а позже ответственным редактором и председателем правления издательства.

Говоря о работе ученого в редакции словаря Гранат, необходимо отметить, что именно Дживелегов заказал В. И. Ленину статью о К. Марксе. Так появилась известная работа Ленина «К. Маркс», впервые напечатанная в «Энциклопедическом словаре Гранат».

Несмотря на широкую научно-литературную деятельность, Дживелегов не был допущен к педагогической работе в Московском университете: царское правительство «охраняло» молодежь от прогрессивного, популярного ученого.

Дживелегов мог заниматься педагогической деятельностью только в так называемых народных университетах. Это были культурно-просветительные учреждения вольного типа, свободные от непосредственного контроля и бюрократических оков царского министерства народного просвещения. В 1915 г. Дживелегов читал курс всеобщей истории в народном университете в Нижнем Новгороде, а затем в известном народном университете Шанявского в Москве.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла величайшие перспективы для развития культуры, для проникновения науки в самые широкие народные массы. В первых рядах интеллигенции, принявшей революцию, был и А. К. Дживелегов. Именно после Октября начинается

¹ И. Г. Щегловитов — министр юстиции царского правительства.

подлинный расцвет Дживелегова как ученого, педагога, писателя, переводчика, пропагандиста величайших достижений западного искусства.

Особенно широкий размах приобретают его занятия эпохой итальянского Возрождения. Преимущество Дживелегова, бывшего крупным историком, заключалось в том, что он не только видел материальные основы бурно развивавшейся духовной жизни Италии эпохи Возрождения, но и самую эту духовную жизнь знал во всем многообразии ее проявлений. Ученый осветил вопросы истории Италии и ее общественной мысли в таких работах, как капитальные предисловия к сочинениям Ф. Гвиччардини (1934) и Н. Макиавелли (1934). Культуре итальянского Ренессанса была посвящена его книга «Очерки итальянского Возрождения» (1929), за которой последовали монографии, посвященные отдельным гениям итальянского искусства этой эпохи (Леонардо да Винчи, 1935; Микельанджело, 1938).

Излюбленным автором А. К. Дживелегова был Данте. Несколько раз в своей жизни он возвращался к изучению бессмертных терцин автора «Божественной комедии». Двумя изданиями вышла книга Дживелегова «Данте Алигьери» (1933 и 1946). Обстоятельные статьи были написаны ученым к изданиям каждой из трех частей «Божественной Комедии» в переводе М. Л. Лозинского (Ад, 1939; Чистилище, 1944; Рай, 1945). Неоднократно Дживелегов выступал с публичными лекциями о Данте. Это были горячие, страстные речи, полные ярких картин и глубокого проникновения в самые основы поэтической мысли гения. Историк умел с поразительным даром показать живой, трепетный образ поэта. Нельзя удержаться, чтобы не привести хотя бы одного примера. Вот начало статьи Дживелегова, посвященной «Раю» Данте:

«Данте начал писать «Рай» в Вероне, закончил его в Равенне, ставшей последним прибежищем поэта. Данте, словно чувствовал, что близок его час, и торопился кончить поэму. Под Равенной, в сторону Адриатики тянулся в те дни густой лес пиний — славная Пинета, воспетая многими поэтами. Пинета и сейчас еще стоит, поредевшая от гроз и пожаров, но такая же прекрасная. Сюда в хвойную глушь «бора над взморьем Кьясси» (Чистилище, песнь XXVIII), под тень ее деревьев, любил уходить Данте, чтоб чеканить терцины последних песен «Рая». Погруженный в свои видения, он слушал и не слышал журчание воды в канавах, жужжания пчел, меланхолические шумы леса. Поэт должен был казаться дровосекам и собирателям хвороста — единственным посетителям Пинеты — каким-то чародеем. Он был в черном, в черном капюшоне, с книгой в руках, высокий, уже согбенный; глаза его горели в экстазе творчества, ноздри орлиного носа дрожали, и тонкие губы шептали какие-то слова. Что это могло быть, кроме заклинаний! Иногда его сопровождала молчаливая девушка в белом, которую он тоже не замечал, пока она не подходила к нему и не подносила его руку к губам. Тогда его взор светлел, в нем пробегала человеческая, земная, ласковая улыбка: он знал, что пора идти домой. Так было спокойно вернуться в тихий семейный уют, опираясь на плечо дочери. Дома он заносил на пергаментные листы своим тонким удивительным почерком терцины, которые сложились у него за день»².

Исследование А. К. Дживелегова о Данте является классическим литературоведческим трудом. Здесь великий итальянский поэт был показан на фоне сложнейших социальных процессов, в самой гуще истории. Могучая поэзия Данте, венчая предшествующие достижения итальянской литературы, открывала собой эпоху величайших свершений человеческого духа, век Ренессанса. Дживелегов в своих книгах и статьях о Данте показал



Алексей Карпович Дживелегов

² Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай. М., 1945, стр. 3.

богатейший духовный мир великого итальянского поэта, приближая его к восприятию современного человека. Говоря о своем ощущении Данте, исследователь писал, что образ Данте представляется ему как «образ пророка, предчувствующего новые времена и страстно зовущего человечество вперед»³.

Как бы следуя за движением истории, Дживелегов создавал работы об основных авторах итальянского Возрождения. Он перевел с латинского «Фацетин» Поджо Браччолини и написал об этом раннем гуманисте превосходный очерк (1934). Он сопроводил изящной статьей перевод «Сказания об Орфее» Анджело Полициано (1933). Им была написана большая вступительная статья к «Декамерону» Боккаччо (1939) и к его же поэме «Фьезоланские нимфы» (1934). Яркие, содержательные работы были написаны А. Дживелеговым о Мазуччо (предисловие к «Новеллино», 1931), о Вазари (1933), о Леоне-Баттиста Альберти.

Выдающийся научный и художественный интерес представляет большая статья А. Дживелегова, предпосланная сочинениям Н. Макиавелли (1934). По личному признанию автора, это была его любимая работа.

Особое место в «итальянских» работах Дживелегова занимают упомянутые нами выше его книги о Леонардо да Винчи и Микельанджело, вышедшие в серии «Жизнь замечательных людей». В этих сочинениях великие гении итальянского Возрождения, показанные на широком социальном фоне, встают во весь свой титанический рост, во всей многогранности их изумительного творчества, во всей мощи их неповторимой индивидуальности.

Дживелегов изучал пути развития Ренессанса и в других странах. Ученый отдал много труда на исследование проблемы английского Возрождения; особенно интересовали его вопросы о проникновении в Англию идей итальянского гуманизма и образов итальянской поэзии. Собственно этой теме посвящена статья Дживелегова «Влияние культуры Италии на идеологию Марло и Шекспира», опубликованная в «Записках Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского» (1940). Яркие статьи были написаны ученым о Чосере, Марло, Сиднее, Спенсере, Гейвуде для I тома «Истории английской литературы», изданной Академией наук СССР (1943). В коллективном труде «История французской литературы» (т. I, 1946) Дживелеговым была написана статья о Рабле. В многократно читанных публичных лекциях о «Дон Кихоте» Сервантеса Дживелегов касался важнейших вопросов испанского Возрождения. Таким образом, в его трудах были освещены проблемы Возрождения в разных странах Западной Европы. Не случайно поэтому автором статьи «Ренессанс» в Литературной Энциклопедии был именно профессор А. Дживелегов — наиболее авторитетный ученый по всем вопросам ренессансной культуры.

В послереволюционный период А. К. Дживелегов, помимо вопросов литературы и искусства, занимается изучением проблем истории театра. Начав чтение лекций по истории театра в московских театральных студиях и театрах, Дживелегов переходит в 1930 г. к систематическому чтению курса по истории западноевропейского театра в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского. Его главный интерес в области истории театра сохраняется за Италией: комедия дель арте, Гольдони и великие итальянские актеры-трагики XIX века — вот основные темы его семинаров и научных исследований. Особенно значительна работа Дживелегова, содействовавшая широкому введению комедий Гольдони в репертуар советского театра. Возглавив издание драматических сочинений Гольдони, Дживелегов одновременно выступил и как переводчик многих пьес Гольдони. Переводы

³ А. К. Дживелегов. Данте. М., 1946, стр. 4.

Дживелегова являются образцовыми; они не только точны в текстуальном отношении, но в них с удивительным искусством передается колорит жизни, показанный Гольдони, внутренняя интонация речи его героев, яркая народность и солнечная веселость его комедий. К сожалению, Дживелегову не удалось осуществить задуманного им очерка о великих итальянских актерах-трагиках — Ристори, Росси и Сальвини, но те специальные курсы, которыми читались им студентам театрального института, показывают, каким большим и ценным материалом располагал покойный ученый для книги, посвященной великим итальянским трагикам. Небольшая статья о Сальвини публикуется впервые в настоящем издании.

Дживелегов обладал замечательным педагогическим даром. Преподавая в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского, в Московском государственном университете, в Московском институте философии, литературы и истории (МИФЛИ) и в Институте красной профессуры, он был одним из самых популярных и любимых студенчеством педагогов. Под руководством профессора А. К. Дживелегова выросла большая плеяда молодых ученых. Его отличительной особенностью как руководителя аспирантов, была удивительная способность, ведя своих учеников в нужном направлении и требуя от них глубоких знаний, не подавлять их научных устремлений собственным авторитетом, не превращать их в лиц, повторяющих мысли и суждения своего руководителя. Доверие молодому ученому, предоставление ему возможности самостоятельного творчества, были замечательными качествами Дживелегова-учителя. Об этом могут рассказать десятки его учеников. Со своей стороны автор этих строк хотел бы привести следующий пример. Будучи аспирантом А. К. Дживелегова, я совершенно неожиданно для себя получил от него предложение сотрудничать в написании большого учебника по истории западноевропейского театра до XIX века. Наша совместная работа — «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г.» — была напечатана в 1941 г.

Помимо работы в высших учебных заведениях, А. Дживелегов вел активную научную и научно-организационную работу в исследовательских институтах Академии наук СССР. С 1939 г. А. К. Дживелегов заведовал отделом западной литературы в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, а с 1945 по 1949 г. заведовал сектором истории театра Института истории искусств. Помимо этого, А. К. Дживелегов принимал активное участие в работе Академии наук Армянской ССР и был избран членом-корреспондентом этой академии. В «Известиях Академии наук Армянской ССР» в 1953 г. была напечатана работа Дживелегова «Теория драмы в Италии XVI века». В последние годы жизни А. Дживелегов принимал активное участие в подготовке коллективного труда по истории французского театра. Из намечавшихся для этого тома работ в «Ежегоднике Института истории искусств» уже опубликована большая статья Дживелегова под названием «Народные основы французского театра», посвященная, главным образом, творчеству французских средневековых жонглеров.

До самых последних дней своей жизни А. Дживелегов продолжал работать над подготовкой к печати своего капитального труда по истории комедии дель арте — «Итальянская народная комедия», вышедшей уже после смерти автора, в 1954 году, в Издательстве Академии наук СССР.

В своей книге «Итальянская народная комедия» А. К. Дживелегов показывает, что этот театр продолжал лучшие традиции итальянского Ренессанса, его жизнерадостность, реализм и народность. На широком историческом фоне воссоздается процесс формирования театра итальянских масок, имевшего своим источником карнавальные игры и фарсы. В книге А. Дживелегова выявлена народность самого метода импровизации, свойственная

фольклорным периодам в развитии театрального искусства. При этом указывается, что в период активизации народного самосознания этот метод стал боевым оружием народной сатиры, выражением свободомыслия и оптимизма народа в борьбе против феодально-католической реакции XVI—XVII веков. Ярким, образным языком рассказывается о масках комедии дель арте, устанавливается их генеалогия, которую исследователь видит в социальных условиях и в судьбах разных сословий Италии позднего Возрождения. Очень интересна мысль Дживелегова о влиянии комедии дель арте на творчество такого превосходного современного неаполитанского драматурга и актера, как Эдуардо де Филиппо.

Работы А. Дживелегова по истории литературы, театра и живописи свидетельствуют об определенной четко выраженной направленности его эстетических взглядов и вкусов. Его внимание неизменно привлекали значительные явления реалистического искусства. Как исследователь он постоянно выявлял глубоко жизненную основу шедевров поэзии, драмы и изобразительного искусства. Это проявлялось не только тогда, когда речь шла о таких очевидных образцах реализма, как творения великих художников Ренессанса или пьесы реалиста-просветителя Гольдони, но и тогда, когда дело касалось произведений, жизненная основа которых была подчас скрыта за религиозной символикой, как, например, у Данте. Едва ли во всей обширной литературе, посвященной «Божественной комедии», можно найти исследования, которые с такой ясностью открыли бы глубокую связь этой великой поэмы со всей общественной жизнью и культурой эпохи, как это сделано в монографии А. Дживелегова.

В театральном искусстве А. Дживелегова также привлекало прежде всего все то, в чем была правда жизни. Об этом говорит и направление его интересов (Шекспир, Гольдони, Бюхнер и др.) и особая любовь именно к тем мастерам сцены, которых волновали подлинно жизненные чувства и страсти. Публикуемый в настоящем издании этюд о Сальвини — наглядное доказательство этого.

Молодость А. Дживелегова совпала с периодом развития в искусстве всевозможных упадочных течений. Но с первых же шагов в области искусствознания он проявил отрицательное отношение к декадентству и эстетизму. Мы наблюдаем в работах А. Дживелегова все более четко определяющуюся концепцию народности искусства, развитие которой можно проследить во всех его исследованиях.

А. Дживелегова привлекали в искусстве те художники, чье творчество было связано с прогрессивными процессами в обществе. Его как исследователя постоянно привлекала задача раскрытия идейной смелости великих писателей и художников, их новаторства, обогащавшего искусство новыми выразительными средствами. А. Дживелегов мастерски умел показать связь творческой деятельности с общественной жизнью, и его особенно интересовали именно те деятели искусства, которые были активными участниками больших, прогрессивных исторических движений.

Смерть застала маститого ученого в полном расцвете его научных и творческих сил. Перо внезапно выпало из его руки, когда он начал работу над новой темой — героические трагедии Корнеля. Но сколько в этой вечно молодой голове бродило новых мыслей, новых планов!

Литературное наследие профессора А. К. Дживелегова очень велико. В данном очерке мы коснулись только наиболее значительных работ ученого; прилагаемая библиографическая справка даст читателям возможность более полного ознакомления с трудами А. К. Дживелегова.

Г. Бояджиев

СПИСОК ОСНОВНЫХ НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРУДОВ А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА

- 1896
Вико и его система философии истории. — «Вопросы философии и психологии». М.
- 1901
Городская община в средние века. СПб.
- 1902
Средневековые города в Западной Европе. (Серия: «История Европы по эпохам и странам в средние века и новое время».) СПб., 430 стр.
- 1903
Средневековые города в Западной Европе. СПб., 248 стр.
- 1904
Торговля на Западе в средние века. СПб.
- 1908
Начало итальянского Возрождения. («Научно-популярная библиотека», серия 1. № 3—4.) М., 218 стр.
История современной Германии. Часть I. СПб.
- 1910
История современной Германии. Часть II. СПб.
- 1913
Пьетро Аретино. — «Голос минувшего», кн. 1.
- 1915
Александр I и Наполеон. М.
- 1919
Вольные города в Европе. М.
- 1920
Крестьянские движения на Западе. Исторический очерк. М., 148 стр.
- 1921—1922
Маски Commedia dell'arte. — «Жизнь искусства», 1921, № 1—4; 1923, № 1.

¹ В настоящий список научно-литературных трудов А. К. Дживелегова включены все монографии и основные журнальные статьи покойного ученого по вопросам общей истории, истории литературы, театра и изобразительных искусств. В данный список не вошли (за ничтожными исключениями) многочисленные газетные статьи А. К. Дживелегова, а также весьма обильные статьи, написанные им для Энциклопедического словаря «Гранат» (общее количество — 59 статей). Печатаемый список трудов А. К. Дживелегова составлен Г. Н. Бояджиевым и С. С. Мокульским.

1922

Крестьянские движения на Западе. Изд. 2-е, исправленное и дополненное М.—Пг. 190 стр. с илл.
Вольные города в Европе. М., 64 стр. («Библиотека народного университета»).
Слуги в Комедии Масок.—«Театр и музыка». М., № 9, стр. 96—97.

1923

Истоки.—«Мастерство театра». М., март, № 2, стр. 48—55.
Гольдони в Студии Малого театра.—«Театр и музыка», М., № 25, стр. 849—851.
Армия Великой французской революции и ее вожди. Исторический очерк. М.—Пг., 220 стр.

1924

Крестьянские движения на Западе. («Социально-историческая библиотека»). Изд. 3-е. М., 190 стр. с илл.
Начало итальянского Возрождения. («Социально-историческая библиотека»). Изд. 2-е, переработанное. М., 240 стр.

1925

Возрождение. Собрание текстов итальянских, немецких, французских и английских писателей XIV—XVI веков. («История в источниках». Пособие для практических занятий) М.—Л., 96 стр.
Исторический смысл Комедии Масок. Речь на заседании Школы импровизации в день ее трехлетия.—«Северная Маска». М., № 1, стр. 7—9.

1929

Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне — Аретино — Челлини. М., 235 стр. с илл.
Аретино Пьетро.—«Литературная Энциклопедия», т. 1. М., стр. 226—228.
Ариосто Лодовико.—«Литературная Энциклопедия», т. 1. М., стр. 229—231.
Боккаччо Джованни.—«Литературная Энциклопедия», т. 1. М., стр. 553—558.
Гольдони Карло.—«Литературная Энциклопедия», т. 2. М., стр. 589—593.
Гоцци Карло.—«Литературная Энциклопедия», т. 2. М., стр. 685—687.

1930

Данте Алигьери.—«Литературная Энциклопедия», т. 3. М., стр. 147—163.
Комедия Гольдони «Слуга двух господ». Предисловие к книге: Гольдони К. Слуга двух господ. Комедия (по Гольдони) в стихах М. Гальперина. М., стр. 3—29.

1931

Новеллы Мазуччо и социальная среда. В книге: Мазуччо Гвардато из Салерно, Новеллы, перевод С. С. Мокульского и М. М. Рындиной, под редакцией А. А. Смирнова. М.—Л., «Academia», стр. 7—27.
Бенвенуто Челлини. Эпоха, среда, человек.—Вступительная статья в книге: Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. Перевод, примечания и послесловие М. Лозинского. М.—Л., «Academia», стр. 5—34.

1933

Данте Алигьери. («Жизнь замечательных людей», вып. 16.) М., 176 стр. с 11 илл.
Карло Гольдони и его комедии.—Предисловие к книге: Гольдони Карло. Комедии. Перевод с итальянского под редакцией А. К. Дживелегова, т. 1. М., «Academia», стр. 9—62.
«Орфей» в литературе и на сцене.—В книге: Полициано, Анджело. Сказание об Орфее. Перевод С. В. Шервинского. М.—Л., «Academia», стр. 25—42.
Вазари и Италия.—В книге: Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, переведенные с итальянского и комментированные Ю. Верховским, А. Габричевским, Б. Грифцовым, А. Губером, А. Дживелеговым и А. Эфросом. Том I. М.—Л., «Academia», стр. 13—54.

1934

Франческо Гвиччардини. 1483—1540.—Вступительная статья к книге: Гвиччардини, Франческо. Сочинения. Перевод и примечания М. С. Фельдштейна. М., «Academia», стр. 11—101.

200

Никколо Макнавелли.—В книге: Макнавелли, Никколо. Сочинения. Переводы А. Г. Габричевского, А. К. Дживелегова, М. А. Петровского, М. С. Фельдштейна и С. В. Шервинского. М.—Л., «Academia», стр. 19—122.
Поджо Браччолини и его «Фацетини».—В книге: Поджо Браччолини. Фацетини. Перевод с латинского, комментарии и вступительная статья А. К. Дживелегова. М.—Л., «Academia», стр. 21—64.
Анджело Фиренцуола.—Вступительная статья к книге: Фиренцуола, Анджело. Сочинения. Перевод и комментарии А. Г. Габричевского. М.—Л., «Academia».
Пастораль Боккаччо.—В книге: Боккаччо, Джованни. Фьезоланские нимфы. Перевод Ю. Н. Верховского. М.—Л., «Academia», стр. 9—18.
Осада Флоренции и роман Гвераци.—В книге: Гвераци, Ф. Д. Осада Флоренции. Исторический роман. Перевод С. В. Герье. М.—Л., «Academia», стр. 9—44.
Бомарше (1732—1799).—Предисловие к книге: Бомарше. Трилогия. Перевод В. Д. Морица. М.—Л., «Academia», стр. 7—22.

1935

Леонардо да Винчи. («Жизнь замечательных людей», вып. 9—10). М., 1935. 240 стр. с 15 илл. на вкладных листах.
Леонардо и Возрождение.—В книге: Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Переводы, статьи, комментарии А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса, том I. М.—Л., «Academia», стр. X—LII.
Георг Бюхнер.—Вступительная статья к книге: Бюхнер, Георг. Сочинения. Перевод Е. Т. Рудневой. М., «Academia», стр. 9—34.
Ренессанс.—«Литературная Энциклопедия», т. 9. М., стр. 613—628.

1936

Александр Манцони и его роман.—Вступительная статья к книге: А. Манцони. Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века. Перевод и комментарии И. И. Шитца. М.—Л., «Academia», стр. VII—XXXVIII.

1937

Итальянский театр.—«Большая Советская Энциклопедия», т. 30. М., стр. 303—306.

1938

Шекспир и Италия.—«Литературная учеба». М. № 2, стр. 89—110.
Микельанджело. («Жизнь замечательных людей», вып. 17—18). М., 320 стр. с илл.

1939

«Декамерон» Боккаччо.—В книге: Боккаччо, Джованни. Декамерон. Перевод А. Веселовского. Минск, стр. 7—15.
Данте и его «Комедия».—Вступительная статья к книге: Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Перевод М. Лозинского. Л., стр. 3—18.
Тассо Торквато.—«Литературная Энциклопедия», т. 11. М., стр. 189—194.

1940

Данте и его «Комедия».—Вступительная статья к книге: Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Перевод М. Лозинского. Изд. 2-е. М., стр. 3—17.
Влияние культуры Италии на идеологию Марло и Шекспира.—«Записки Гос. института театрального искусства им. А. В. Луначарского». М., стр. 143—160.

1941

История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. (Совместно с Г. Н. Бояджиевым). М.—Л., 616 стр. с илл.

1942

Пикрошоль Четвертый.—В сборнике: «Великая Отечественная война», сб. 1, стр. 553—560.

1943

Поэзия английского Возрождения: Придворная поэзия. Сидней. Спенсер.—В книге: История английской литературы. Под редакцией проф. М. П. Алексеева, проф. И. И. Анисимова, проф. А. К. Дживелегова, А. А. Елистратовой, чл.-корр. АН СССР В. М. Жирмунского, проф. М. М. Морозова, том 1, выпуск 1. М.—Л., стр. 302—315.
Предшественники Шекспира.—В книге: История английской литературы, том 1, выпуск 1. М.—Л., АН СССР, стр. 316—379.

1944

Трактирщица. (К постановке пьесы К. Гольдони). Программы московских зрелищ. Гос. Драматический театр имени Моссовета. М.
«Чистилище».—Вступительная статья к книге: Данте Алигьери. Божественная комедия: Чистилище. Перевод и примечания М. Лозинского. М., стр. 3—12.

201

1945

«Рай». — Вступительная статья к книге: Данте Алигьери. Божественная комедия: Рай. Перевод и примечания М. Лозинского. М., стр. 3—13.
Дантова «жадность» (О «Божественной комедии» Данте. — «Известия Академии наук Армянской ССР». Общественные науки, № 5, стр. 7—17.
Театр и драма периода Реставрации. — В книге: История английской литературы. Под редакцией проф. М. П. Алексеева, проф. И. И. Анисимова, проф. А. К. Живелева, А. А. Елистратовой, чл.-корр. АН СССР В. М. Жирмунского, проф. М. М. Морозова, том 1, выпуск 2, М.—Л., АН СССР, стр. 231—255.

1946

Данте Алигьери. Жизнь и творчество. Изд. 2-е, переработанное. М., 412 стр.
Рабле. — В книге: История французской литературы. Под редакцией проф. И. И. Анисимова, проф. С. С. Мокульского, проф. А. А. Смирнова, том 1. С древнейших времен до революции 1789 г. М.—Л., АН СССР, стр. 249—268.
Литература кануна революции. — В книге: История французской литературы, том 1. С древнейших времен до революции 1789 г. М.—Л., АН СССР, стр. 792—807.

1947

Сервантес. К 400-летию со дня рождения. — «Литературная газета», 18 октября 1947 г.

1948

Отелло. (К вопросу о происхождении трагедии). — «Ежегодник Института истории искусств, II. Театр, музыка». Под редакцией академика Б. В. Асафьева и доктора филологических наук С. С. Мокульского. М., АН СССР, стр. 165—188.

1949

Карло Гольдони и его комедии. — Послесловие к книге: Гольдони. Комедии. М., стр. 705—724.

1952

Человек Возрождения. — «Литературная газета», 15 апреля 1952.
Леонардо да Винчи. (К 500-летию со дня рождения) — «Огонек», № 16, стр. 13—14.

1953

Теория драмы в Италии XVI века. — Известия Академии наук Армянской ССР. Общественные науки. № 2, стр. 71—87.
Италия: Театр — «Большая Советская Энциклопедия», изд. 2-е, т. 19, М., стр. 126—131. (Совместно с Г. Бояджиевым).
Маски. (Часть главы из монографии «Итальянская народная комедия»). — «Ежегодник Института истории искусств, театр». Под редакцией Ю. А. Дмитриева, Ю. С. Калашникова (отв. редактор) и П. А. Маркова. М., АН СССР, стр. 279—310.

1954

Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., АН СССР, 295 стр.

1955

Народные основы французского театра (жонглеры). — Ежегодник Института истории искусств (театр). Под редакцией Ю. С. Калашникова. М., АН СССР, стр. 318—351. (Работа подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым).
Carlo Goldoni e le sue commedie. — «Rassegna sovietica», Roma.

1956

Театр эпохи возникновения буржуазных отношений. Введение. — В книге: История западноевропейского театра. Составлена кафедрой истории зарубежного театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского под общей редакцией профессора С. С. Мокульского, том 1, М., стр. 127—143. (Совместно с Г. Н. Бояджиевым).
Итальянский театр. — В книге: История западноевропейского театра, том 1, М., стр. 145—252. (Совместно с Г. Н. Бояджиевым).

1957

Томмазо Сальвини. — Сообщения Института истории искусств. Вып. 10—11, М., АН СССР, стр. 144—156. (Работа подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Б. Смирнов в роли В. И. Ленина. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Московский Художественный театр, 1956 г.	11
Б. Смирнов в роли В. И. Ленина, В. Станицы в роли иностранного писателя. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Московский Художественный театр, 1956 г.	15
Комиссар — О. Лебзак, Вожак — Ю. Толубеев. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Ленинградский Государственный Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955 г.	29
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Сцена из I действия. Ленинградский Государственный Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955 г.	35
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Сцена из II действия. Ленинградский Государственный Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955 г.	37
«Гроза» Цао Юя. Сцена из II действия. Спектакль Пекинского Народного Художественного театра	45
«Гроза» Цао Юя. Сцена из III действия. Спектакль Пекинского Народного Художественного театра	47
«Великий поход» Чэнь Ци-туна. Сцена из V действия. Спектакль Ансамбля при Главном Политуправлении Народного революционного Военного Совета	51
«Великий поход» Чэнь Ци-туна. Сцена из V действия. Спектакль Ансамбля при Главном Политуправлении Народного революционного Военного Совета	53
Бертольт Брехт, 1951 г.	59
Груше — Ангелика Хурвиц, Симон Хахава — Герт Шефер. «Кавказский меловой круг». Берлинский ансамбль	67
Полицейский Шалва — Гарри Гильманн, Аздак — Эрнст Буш. «Кавказский меловой круг». Берлинский ансамбль	69
Мольер. Портрет, приписываемый Пьеру Миньяру	117
Томмазо Сальвини	145
Оскар Уайльд. Портрет работы художника Альберта Стернера	159
«Веер леди Уиндермир» Оскара Уайльда. Сцена из I действия. Постановка Дж. Гилгуда. Лондон, Хаймаркет театр, 1946 г.	161
Роберт Чилтерн — В. Ершов, леди Чилтерн — А. Степанова. «Идеальный муж» Оскара Уайльда. Сцена из I действия. Московский Художественный театр, 1946 г.	167
«Идеальный муж» Оскара Уайльда. Сцена из I действия. Справа — Мейбл — И. Гошева, Горинг — П. Массальский. Московский Художественный театр, 1946 г.	169
А. Моисси в роли Феди Протасова. «Живой труп» Л. Н. Толстого	179
А. Моисси в роли Феди Протасова. «Живой труп» Л. Н. Толстого	181
А. Моисси в роли Прохожего. «От ней все качества» Л. Н. Толстого	185
А. К. Живелегов	195

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

Б. Ростопский. Новые спектакли о В. И. Ленине («Кремлевские куранты» в МХАТ имени Горького, «Москва. Кремль» в ЦТСА)	5
Г. Юрасова. Правда революционной героини. «Оптимистическая трагедия» на сцене Ленинградского Государственного Академического театра драмы имени А. С. Пушкина	23
Э. Воинова. На фестивале драмы хуацзюй в Китае в 1956 г.	42
Э. Бражке. Последний спектакль Бертольта Брехта	57

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ТЕАТРА

В. Всеволодский-Гернгросс. Рукописи «Артаксерксова действия»	77
Е. Измайлова. Своеобразие художественной формы комедии А. Н. Островского «Лес»	82
В. Головня. «Умоляющие» Эврипида	100
Г. Бояджиев. Молодой Мольер (Формирование личности художника)	116
А. Дживелегов. Томмазо Сальвини	144
А. Образцова. Комедии Оскара Уайльда	157
Б. Рейх. Из воспоминаний о Сандро Моисси. Перевод и комментарии В. Клюева	172

АЛЕКСЕЙ КАРПОВИЧ ДЖИВЕЛЕГОВ

(1875—1952)

Г. Бояджиев. Памяти А. К. Дживелегова	191
Список основных научно-литературных трудов А. К. Дживелегова. Составлен Г. Бояджиевым и С. Мокульским	199
Список иллюстраций	200

Сообщения Института истории искусств, в. 10—11.

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета Академии наук СССР

Редактор издательства О. К. Лотина
Технический редактор Е. В. Зеленкова

РИСО АН СССР № 157-87. Сдано в набор 31/VII 1957 г. Подп. в печать 19/XI 1957 г. Формат бум. 70 × 108¹/₁₆.
Печ. л. 12,75 = 17,46 усл. л. Уч.-изд. лист. 14,5. Тираж 2000. Изд. № 2692. Тип. зак. 2122.

Цена 13 р.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Подсосенский пер., д. 21.
2-я типография Издательства АН СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
43	14 стр.	японского театра,	японского драматического театра,
49	28 стр.	Актриса Ху Цзунь-вань	Актриса Ху Цзунь-вань
100	11 стр.	„Фивиаду“	„Фивиаду“
113	3 стр.	Эврипида. Воззрение	Эврипида. 1878. Он же. Воззрения
161	1 стр.	Сцена из I действия.	Сцена из II действия.
163	1 стр.	Peardon	Peardon
166	7 стр.	Пинаро	Пинеро
176	1 стр.	Клавдиho	Клавихо
188	7 стр.	Альберг.	Альберт

Сообщения института истории искусств, № 10—11.