

Ю.И. Казарлицкий

Завоевание КОНТИНЕНТА

Перекрестки культурных традиций





Юлий Кагарлицкий с Питером Бруком

Ю. Кагарлицкий

Завоевание КОНТИНЕНТА

Перекрестки культурных традиций



Прогресс-Традиция
Москва 2014

ББК 85.33
УДК 700
К 12

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Ю. Кагарлицкий
К 12 Завоевание континента. Перекрестки культурных традиций. М.:
Прогресс-Традиция, 2014. — 464 с.

ISBN 978-5-89826-408-6

Книга «Завоевание континента. Перекрестки культурных традиций» филолога, известного театроведа Ю.И. Кагарлицкого посвящает в один из ожесточеннейших споров в истории мирового театра. Неоднородность и конфликтность просветительской культуры автор показал на примере «спора Вольтера с Шекспиром». В ходе его определились исторические и эстетические границы классицизма, и выяснилось значение Шекспира для Европы. Но понадобился огромный авторитет Вольтера, чтобы Шекспир завоевал европейский континент.

Эта книга не только и не столько о Шекспире. Она о европейской театральной культуре трёх веков, представленной как целостный динамичный художественный процесс в единстве и разнообразии тенденций, характерных для Англии, Германии, Франции, Италии, России в момент их сближения. Автор привлекает внимание к тем мировоззренческим и профессиональным проблемам века Просвещения, которые оказались в центре внимания современного театра и шире - художественной культуры. Книга не носит отвлеченно теоретического характера. В ней исследуется самая фактура театра не только на разных этапах драматургии и театра XVIII в. разных стран, но их истоки и дальнейшая судьба в XIX и XX вв., когда изменилось представление о мироздании, и театр оказался в окружении других искусств и в новой социальной и политической реальности.

Книга адресована специалистам-гуманитариям, аспирантам и студентам — театроведам, филологам, культурологам.

УДК 700
ББК 85.33

На переплете: Дж. Рейнольдс “Гаррик между музами Трагедии и Комедии”

ISBN 978-5-89826-408-6

© Ю.И. Кагарлицкий
© «Прогресс-Традиция», 2014

Содержание

Введение	6
Спор о Шекспире	26
До Вольтера и рядом с ним	28
Вольтер за Шекспира	35
Вольтер против Шекспира	70
Французы против Вольтера	84
Что об этом думал Дидро	117
Парадоксальный результат: Вольтер помог Шекспиру	130
После Вольтера и Дидро	140
Мнение Гейне	165
Шекспир и современные французы	175
Единства	184
Над кем смеялись	240
Актеры	308
Идеалист и практик	362
Судьба единств	398
Заключение	451
Указатель имен	456

XVIII век, если исходить не из его календарных границ, а из действительного исторического содержания, вступил в свои права в декабре 1688 г. — январе 1689 г., когда так называемая «славная революция» завершила собой период социально-политических преобразований, начатый английской буржуазной революцией середины XVII в. Закончился же XVIII век 1789 или, точнее, 1793 г., когда в период якобинской диктатуры начали осознаваться классовые корни происходящей борьбы.

Между этими двумя революциями и вызрела идеология Просвещения. Опираясь на опыт английской революции, она подготовила французскую. И не только ее. XVIII век завершился не одной лишь политической революцией во Франции, но и промышленной в Англии и философской в Германии. Просветительская идеология революционизировала человеческую мысль и практику во всех ее аспектах.

Для того чтобы возникла подобная идеология, потребовались огромные завоевания науки XVI—XVII вв., успехи промышленности, укрепление буржуазии и рост ее самосознания, духовный опыт, накопленный за несколько предшествующих столетий. Между тем книга, давшая мощнейший импульс идеям межреволюционной поры — «Опыт о человеческом разуме» (1690) Джона Локка, — была посвящена не конкретным общественным проблемам, а вопросам гносеологии. Споря с декартовским представлением о врожденных идеях, Локк доказывал, что человеческий разум — это «чистая табличка», на которую опыт наносит свои письма. Бэконовская идея об опыте как единственном надежном способе изучения внешнего мира была применена к самому человеку. Действуя методом проб и ошибок, он отныне не только познавал окружающее, но и формировал самого себя. Но мир, в который он вступал, был обжит задолго до него. В этом мире давно сложились системы понятий, которые Декарт ошибочно счел врожденными. Теперь обнаружилось, что множество общепринятых истин было не предreshено природой, а навязано обществом. Отсюда следовало, что и общественные представления можно изменять, «идя от человека»,

опираясь на незамутненное предвзвешенное сознание отдельной, общественно заинтересованной, но общественными представлениями не скованной личности. Понятие «просвещенности» меняло свой смысл. Раньше оно означало приобщенность к идеям прошлого, теперь — предварительный от них отказ, а затем принятие тех из них, которые выдержали проверку разумом.

Идея «естественного человека» в своей философской форме приобрела немалое просветительное значение. Писатели Просвещения обычно приводили в современное им общество Простака, способного увидеть окружающее без укоренившихся предвзвешенностей. Он появлялся на страницах книг и на подмостках театров в самых разных воплощениях. Иногда это был чужак, человек «не от мира сего». Иногда — дикарь, случайно очутившийся в цивилизованном мире. Иногда — представитель чужой цивилизации, не лишенный собственных предвзвешенностей, но зато способный увидеть чужие. Иногда — какой-нибудь из столь многочисленных в XVIII в. робинзонов, изолированный от человеческого общества и потому способный в качестве возродившегося «естественного человека» многое пересмотреть в себе и других. Но чаще всего речь идет все-таки об обычном «социальном» человеке, в котором борются его естественная человеческая природа и социальные «наслоения». Идея «естественного человека» помогла литературе и театру Просвещения выделить, подчеркнуть и осмеять общественные уродства. Недаром именно XVIII век создал комедию нравов, от десятилетия к десятилетию все более накапливавшую в себе сатирический заряд.

Приняв за точку отсчета изолированного индивида, Просвещение сумело сделать это допущение плодотворным и в других областях.

В сфере философии индукция — путь анализа от частного к общему, — включив в себя человека, заметно потеснила дедукцию. Но как прийти от этого частного к общему? В свое время эпоха Возрождения поставила в центр мироздания человека. Эпоха Просвещения «атомизировала» его, лишив его в результате этого высокого положения. Тем более необходимой и трудной сделалась задача прийти от человека — малой, но и основополагающей частицы мироздания — к природе и обществу.

Это направление просветительской мысли оказалось разрушительным не только по отношению к традиционным формам религии, составлявшей важнейшую идеологическую опору «старого режима», но и по отношению к нему самому.

Основой религии является вера. Основой идеологии Просвещения был Разум. Все, что не выдерживало его проверки, объявлялось предвзвешенностью. Но «безбожниками», как именовали их ретрограды, просветители не были. За исключением французских материалистов второй половины XVIII в. и нескольких лиц, к ним близких, просве-

тители, отрицая старую религию, пытались создать вместо нее новую, «философскую». Так они надеялись прийти в духовной сфере от изолированного индивида к человечеству, объединенному общей моралью и устремившемуся к общей цели. Грядущее «царство разума» было для них царством добрых чувств и социальной справедливости, базирующихся на «философской религии». Последнее слово, впрочем, легко заменить словом «утопия».

В политической сфере первоначальная философская установка просветителей тоже нашла свое выражение. В мире, населенном отдельными эгоистическими индивидами, неизбежно должна идти описанная еще Гоббсом, одним из предтеч Просвещения, «борьба всех против всех» («Левиафан», 1651). Чтобы положить ей конец, человек, по Гоббсу, отказался от своего первоначального полноправия и передал часть своих прав государству. По видимости он тем самым уменьшил свою свободу, на деле же, обеспечив себе безопасность, ее увеличил. В подобной интерпретации идея политического общества в корне меняла свой смысл. Раньше государство было порождением воли «богоданного» государя, теперь — результатом «общественного договора». Эта мысль, развитая впоследствии Руссо, оказалась фундаментом идеи народоправия.

Просвещение не могло не задаться и другим вопросом: на чем зиждется гражданское общество? Что заставляет людей вступать в экономические отношения? Каков их характер? В поисках ответов на эти вопросы просветители создали новую науку — политическую экономию.

Естественные и точные науки тоже перестраивались в этот период. Крупнейшим письменным памятником эпохи отнюдь не случайно стала «Энциклопедия наук, искусств и ремесел» Дидро и Даламбера. Отдельные науки окончательно обособляются и одновременно сводятся в некое обозримое целое, способное со временем слиться в систему.

Конечно, при этом утрачивалась стихийная диалектика, свойственная Возрождению. Но XVIII век не мог взять эту вину целиком на себя. Обособление различных областей знания и утрата диалектичности были характерны уже для научной революции XVII в., определившей собой и многие стороны художественного сознания. XVIII же век, в отличие от XVII, был уже веком не только недиалектическим, но и, по мнению автора, преддиалектическим.

Эти скрытые диалектические потенции Просвещения определялись самым местом этой эпохи в ряду других.

Богоравный человек Возрождения провозгласил своим лозунгом: «Делай, что хочешь». За этим стояла уверенность, что люди, порвав пути средневековых запретов, употребят новоприобретенную свободу

лишь во благо себе и другим. Но раскрепощенным оказался не «человек вообще», а зарождающийся буржуазный индивид, и, согласно крылатому выражению, «эпоха гуманизма отнюдь не была эпохой гуманности».

Это привело к тому, что в XVII в. восторжествовал противоположный принцип — принцип регламентации. Он утвердился тем более крепко, что к нему вело не только духовное, но и политическое (победа абсолютной монархии) и экономическое развитие Европы. Но к концу столетия было уже ясно, что, последовательно воплощенный в жизнь, он ведет к деспотизму.

XVIII век, вырабатывая свою идеологию, столкнулся со сложнейшей дилеммой — оба моральных принципа, оставленные ему прошлым, были изжиты. Найти новый принцип, который совместил бы достоинства старых, казавшихся до того взаимоисключающими, можно было лишь диалектическим путем. Просвещение в данном случае этим путем и пошло. Оно не отказалось от регламентации, но отобрало право на нее у злоупотребивших ею церкви и государства и отдало самому человеку, преобразовав принцип регламентации в принцип саморегламентации. Конечно, подобное право можно предоставить только тем, кто им не злоупотребляет, но ведь просветители исходили из идеи прогресса (ими самими в светской области и утвержденной) и не сомневались в том, что просвещение будет все более расширять круг лиц, которые достойны этого права. А затем настанет Царство Разума, оно же — Царство Свободы. В нем принцип саморегламентации станет формой общественного устройства.

Эта диалектическая установка имела уже с конца предшествующего столетия опору в методике научного исследования — как известно, дифференциальное и интегральное исчисление обладает диалектической природой. Однако диалектические предпосылки на протяжении большей части века оттеснялись господствующей систематизаторской тенденцией. Порою они выступали на поверхность, как, например, в учении Руссо о равенстве, но чаще скромно отходили на второй план, не столько служа своему веку, сколько подготавливая следующий.

Эти две тенденции XVIII столетия сказались и в понимании человека. В человеческой природе философы и художники Просвещения различали два начала — чувство и разум, но идеал видели в гармонии того и другого или, если речь шла о произведении искусства, — в гармонии чувственного, художественно конкретного, порою бытописательского, и четкости построения, выявленности мысли, иногда — открытого поучения. Резкость противопоставления чувства и разума смягчалась и тем, что Разум никак не сводился к Здравому Смыслу. Последний служил всего лишь инструментом Разума в борьбе против Предрассудка. Разум — понятие для просветителей почти всеобъемлющее,

включающее в себя и политическую справедливость, и взаимоотношения между людьми, и чувство формы в художественном произведении, и многое другое. Он помогает человеку познать себя, спасая от необузданных порывов. С другой стороны, чувство не даст разуму вырождаться в черствое себялюбие, опуститься до здравого смысла. Сколько неразумных поступков совершают герои просветительского романа и драмы! Но это-то в них и ценно: благородство превозмогло в них холодный расчет.

И все же, хотя чувство и разум у просветителей обладали известной долей взаимопроникновения, их гармония не была достигнута. Особенно это заметно в динамике художественных стилей. Просветительский классицизм Вольтера был шагом по направлению к чувственному, но все-таки это был классицизм, и своей рациональной основе он не изменял. Просветительский реализм сделал следующий шаг в сторону чувственного, но оставался реализмом века классицизма. И хотя сентиментализм произвел следующий сдвиг в сторону чувственного, итогом века оказался все-таки классицизм в своих новых формах — революционный классицизм во Франции, неоклассицизм в Англии, веймарский классицизм в Германии.

* * *

Разнородность систем художественного мышления является сегодня одной из аксиом культурологии. А между тем этот факт осознан сравнительно недавно — в ходе эстетических баталий, развернувшихся в XVIII в. Более того, итог этим спорам был подведен только в XIX в. Ранее говорилось лишь о «правильном» или «неправильном» подходе к искусству. Понадобился гений И.-В. Гёте, чтобы произнести подсказанные ему И.-Г. Гердером давно напрашивавшиеся слова о «мировой литературе». Значимость этого факта трудно переоценить. Слова «мировая литература» были не просто синонимом понятия «многообразная литература». И, само собой разумеется, «многообразное искусство» в целом. Но едва только были произнесены эти слова, как выяснилась историчность только что осознанного требования многообразия. Оно приобретает право на жизнь лишь в момент, когда начинают сближаться различные тенденции, совсем недавно казавшиеся взаимоисключающими. Разнообразие возникает на почве неосуществленного стремления к единству. Интеграция разноречивых тенденций расширяет взгляд на мир и тем самым дает основу для нового многообразия. В культуре заложена способность к некоей пульсации.

Совсем недавно, еще в пределах ушедшего века, высказывались мнения, что разные типы культур на протяжении долгого времени развивались своими, отличными друг от друга путями. Эта достаточно традиционная точка зрения, как известно, была окончательно

перечеркнута выдающимися археологическими и лингвистическими открытиями XX столетия, что впрочем не помешало ей лечь в основу претендующих на оригинальность (хотя на самом деле идущих от Н. Данилевского, О. Шпенглера) культурологических теорий, создатели которых вообще отрицают (Томас Кун) или до крайней степени ограничивают (Мишель Фуко) идею преемственности. Одна из теперь достаточно отдаленных причин возникновения подобных суждений состоит в крахе позитивистской идеи линейного развития и постепенного накопления знаний и опыта.

Преемственность по отношению к предшествующим эстетическим периодам — неотъемлемое свойство искусства, но понимать эту преемственность надо отнюдь не в позитивистском смысле, а в диалектическом, подразумевающим развитие через отрицание и отрицание отрицания. Недаром почти каждый новый век вступает в полемику с предшествующим, и не прочь поучиться у века столетием отдаленного. Пример тому — появление в конце XIX — начале XX в. просветителей Б. Шоу и Г. Уэллса, или на исходе XIX столетия отвергающих позитивизм неоромантиков Р.Л. Стивенсона, О. Уайльда, Д. Конрада, Р. Киплинга.

Классический позитивизм понимает преемственность не как накопление знаний и опыта (в том числе и опыта духовного), а накопление как прогресс. При этом духовный прогресс лишь следует за материальным, несколько от него отставая.

Какой нелепостью кажется сегодня, после всех пережитых нами потрясений, эта плоская и благодушная теория! Ее несовместимость с жизнью столь наглядна, что поневоле задаешься вопросом — а почему антипозитивистская реакция так затянулась?

Казалось бы, ничего нет легче, чем с маху покончить с позитивизмом. Но у позитивизма есть одна очень сильная сторона — потребность в опоре на факты. Настоящие, выверенные, не придуманные. Недаром этой теории столь многим обязаны не только законченный позитивист Жюль Верн, но и Э. Золя или совсем уж близкая к нашим дням документальная драма. В эпоху все шире распространяющейся лжи, не ограничивающейся одной лишь сферой политики или близкой к ней экономики, но захватывающей и всю духовную область — лжи всепроникающей и тотальной, приобретающей форму заразной болезни — позитивизму есть что ответить своим обличителям. И все же в нормальной не дифференцированной идеологической сфере позитивизм давно показал себя течением плоским, неспособным проникнуть дальше поверхности явлений и, что отсюда вытекает, течением поразительно недиалектичным. Прямолинейные позитивистские построения при всей своей оптимистичности кажутся в свете приобретенного нами исторического опыта просто глупыми.

Преемственность же в ее диалектической форме отличалась в XIX в. в представлении о мировой культуре.

Впрочем, слова Гёте о «мировой литературе» не были его нечаянным и неожиданным открытием. И до Гёте европоцентризм не был неким абсолютным понятием. Европа никогда не считала себя единственной частью мира. Иначе не было бы необходимости освобождать от неверных Гроб Господен, а безымянный сказитель, запечатлевший на пергаменте «Песнь о Роланде», не заменил бы в своих писаниях европейцев-басков, с которыми войска Карла Великого в самом деле столкнулись в Ронсельванском ущелье, пришлыми сарацинами.

Без восточной экзотики не было бы некоторых философских повестей Вольтера и ряда его пьес, «Персидских писем» Ш.Л. Монтескье, «Писем китайца» О. Голдсмита. Но Европа, не претендовавшая на то, что она — единственная часть мира, оставалась в собственном своем представлении его главной частью, его центром. Знание о Востоке, при том что оно в ходе времени углублялось, было чем-то вроде знания о других планетах. Во всяком случае роль у пришельцев с других планет, как в вольтеровском «Микромегасе», и из других стран была одна и та же. Главное у них то, что они «иные», и это придавало им служебную роль. Они являлись в наши пределы, чтобы отчужденно взглянуть на наши обычаи и оценить их условность, взглянуть на наши предрассудки и понять их нелепость. Интерес к самим себе у этих пришельцев тоже существовал, но был чем-то побочным.

Гёте интересовался Востоком с юности. Но свой «Западно-восточный диван» он опубликовал в 1819 г. — в 70 лет. Он уже в это время шел по стопам романтиков, которые в начале XIX в. стали усиленно вовлекать в круг интересов европейских читателей экзотику Востока, его своеобразную спокойную мудрость, сочетавшуюся с некоторой отрешенностью, поэтический взгляд на мир, в котором оставалось место для чудесного. Для приобщения немцев к Востоку большое значение имело сочинение Фридриха Шлегеля «О языке и мудрости индийцев» (1808).

Но особенно сильный импульс интереса к Востоку Гёте получил, когда он в 1814 году познакомился с первым немецким переводом стихотворений персидского поэта Хафиза, сделанным австрийским ориенталистом И. Гаммером.

Можно сказать, что проблема «Восток — Запад» определилась для Гёте в последний период его творчества. Духовные границы Запада тем самым необычайно расширились. Эти годы служат своеобразной нижней границей XVIII в. — века, как говорилось, европоцентричного. Но и до этого век Просвещения пережил собственную культурную революцию. Она, правда, совершилась лишь в пределах Западной Европы, но была внушительным прообразом дальнейших духовных сдвигов.

В XVIII в. совершилась культурная интеграция Запада, сразу же вызвавшая процессы дезинтеграции.

В середине века ничто, казалось, не могло пошатнуть положение Франции как культурного гегемона Европы. Определенное всего это выявилось в театре. Театр был дарован офранцузившейся Европе как модель порядка, долженствующего царить в государстве, а тем самым и на сцене, а заодно и модель поведения. Ритуален был двор и по-своему ритуален был театр, причем моментами трудно было понять, то ли актеры подражают придворным, то ли придворные — актерам. Нарботанная в прославленный Вольтером «век Людовика XIV» манера поведения в жизни, литературе, на сцене, в век Просвещения приобрела тенденцию к объемности. Строгость Театра французской комедии соседствовала с игривостью парижского Театра итальянской комедии, академическая живопись с работами Антуана Ватто, одним из источников вдохновения которого был тот же Театр итальянской Комедии, пришедшие из прошлого века Корнель, Расин и Мольер соседствовали с новациями Вольтера.

И вдруг произошел колоссальный сдвиг. Уже во второй половине века Франции противостояла Германия Лессинга, Гёте и Шиллера. Да и Франция как таковая, то в одном отношении, то в другом, становилась на себя непохожей.

На Европейский континент пришел человек, подорвавший былую французскую монополию, — Шекспир, и в пробитую брешь кинулись драматурги и писатели, принадлежавшие к доселе чуждой французам британской культуре.

Шекспир сделал свое дело за исторически очень короткий срок. Причем победа пришла к нему в борьбе с центральной фигурой французского, а тем самым европейского Просвещения — Вольтером. XVIII век называли «Веком Вольтера». Во второй своей половине он начал мало-помалу превращаться в «Век Шекспира». В следующем веке победа была уже полной.

Имена Шекспира и Вольтера стали рядом в год появления английского издания «Философских писем» — в 1733 г. В Восемнадцатом письме Вольтер обращал внимание своих современников на огромный талант Шекспира и одновременно порицал то, что считал его недостатками.

Время подтвердило мнение Вольтера о гениальности английского драматурга и опровергло его нападки. И все-таки Восемнадцатое письмо оказалось одним из важнейших документов истории культуры. Полемика Вольтера против Шекспира стала школьным примером того, как одна эпоха может не понимать другую. Нет более трудного случая, чтобы доказать преемственность эпох. Но лучше начинать с самого трудного. Ибо противостояние и взаимопритяжение Шекспира и Вольтера имеют глубочайшие социальные и культурные корни.

Шекспир и Вольтер находятся в таких же отношениях друг с другом, как и эпохи, к которым они принадлежат. Шекспир принадлежал Возрождению, Вольтер — эпохе Просвещения. Их разъединяла и объединяла эпоха Реформации и научной революции.

На Европейском континенте гуманизм был одним из важнейших, если не важнейшим этапом вызревания Реформации. Однако в момент Реформации их пути разошлись. Гуманизм, во всяком случае в Англии, оставался течением элитарным. Реформация же обратилась к непросвещенным, целиком подчиненным религиозному типу сознания массам, хотя по-своему и способствовала секуляризации этого сознания, подталкивая его тем самым к принятию рационалистического типа мышления, подготовлявшегося успехами науки и развитием буржуазных отношений. Культурной задачей Просвещения оказалось соединение наследия и новоприобретений гуманизма с массовым сознанием и в конечном счете — с массовым движением. Просвещение стало идеологией, овладевшей массами и подготовившей Великую французскую революцию. Утверждению этой рационалистической философии способствовали и сравнительно недавние по тем временам политические события. Отмена Нантского эдикта (1685) предопределила во Франции появление Просвещения, поскольку была задавлена гугенотская «ересь», и оппозиция приобрела светскую форму.

В Англии дело обстояло иначе. Там Реформация, пусть и весьма, сравнительно с континентальной, ограниченная, предшествовала Возрождению, а значит, и гуманизм эпохи Шекспира заметно выходил за рамки элитарности. Шекспир разговаривал с народом. К этому же стремились и французы, но уже другого, более позднего поколения, а следовательно, имевшие за спиной иные исходные эстетические установки. Для каждого периода культурной истории в той или иной стране всегда выделяется в качестве лидирующего какой-либо вид искусства. Для Возрождения в Англии это был театр. Для просветительского классицизма во Франции — тоже театр. Это обстоятельство подспудно определило интерес классициста Вольтера к Шекспиру — в период, когда надо было искать источники обогащения начинавшей исчерпывать себя классической традиции XVII в.

Однако уже сам факт, что Шекспир — драматург конца XVI — начала XVII в., а Вольтер — XVIII в., порождает коренные между ними различия. Шекспир опирался в своем творчестве на донаучную концепцию мира, выработанную еще в поздней античности и определившую собой мироздательские и культурные представления Средневековья и Возрождения. Единство мира выступало согласно этой концепции в мистифицированной форме, оно рисовалось некоей Великой Цепью Бытия, прочно связывающей в нерасторжимое, хотя и иерархически

соподчиненное целое Бога, ангелов, человека, животных, низшие формы жизни и неорганическую природу. Идея о неразрывности мирового целого и была своеобразной «натурфилософией» искусства Возрождения или, точнее, его мифологией. Она служила искусству этой эпохи такой же духовной почвой, какой для древнегреческого искусства была его народная мифология. Разумеется, подобная система не может быть названа научной. Она была полупоэтической, полурелигиозной. Но в ней стихийно-диалектически постигалась связь всего бытия.

По словам Л.Е. Пинского, «творчество мыслителей и художников эпохи Ренессанса еще связано с донаучной концепцией мира, восходящей к поздней античности, к неоплатоникам и ученым евреям во главе с Филореном Александрийским и господствовавшей... в западноевропейской культуре на всем протяжении Средних веков, концепцией так называемой Великой Цепи Бытия».

Это натурфилософское представление о вселенной — такое же общепринятое в культурных кругах, традиционное, само собой разумеющееся, как вера в загробное существование в разных религиях или в переселение душ в индуизме и буддизме — исчезает только в XVIII в., в эпоху Просвещения, подточенное научными открытиями механистической теории мироздания от Галилея до Ньютона...»

Дух этой «натуралистической доктрины Великой Цепи» еще нередко чувствуется у писателей Возрождения в самом типе теоретической аргументации (в способе рассуждения) и в художественной демонстрации (в форме изображения)¹.

Л.Е. Пинский достаточно осторожно говорит об остатках средневековых представлений у художников и мыслителей Ренессанса (один из ярчайших примеров для него — творчество Ф. Рабле, но он не забывает и о Шекспире, которому посвящено его исследование), но эпоха Просвещения — подлинный перелом во взглядах на мир. И Вольтер — ярчайшее проявление этого перелома.

Вольтер порожден иной, резко противостоящей Возрождению культурной эпохой. XVII—XVIII вв. были временем первой научной революции. Только ей удалось демифологизировать мир, найти к нему последовательно рациональный подход. Это не обошлось без потерь: для того, чтобы рационализировать мир, понадобилось его расчленить. Мир исследовался ныне в его дискретных частях, а это вызвало к жизни иной тип мышления. Конечно, человеческий разум по-прежнему пытался объять весь мир, понять его как некое целое, и величайшим своим гением XVII и XVIII вв. признали (правда, не сразу и не без борьбы) Исаака Ньютона, сумевшего из выявленных и описанных частей мироздания снова создать систему, но это была система уже иного рода. Ренессанс принимает мир в его изначальной целостности.

XVIII в. стремится сочленить расчлененное. Были ли в этом одни лишь потери? Нет, разумеется.

Опираясь на предшествующие открытия (вспомним хотя бы имена Г. Галилея и Н. Коперника), XVIII в. подготовил современную науку и современный тип мышления. «Гипотез не измышляю!» — заявил Ньютон, и это была словно бы в опровержение системы Декарта (картезианства) декларация прав опытного знания, исходящего не из умозрения (мы-то теперь снова понимаем пользу смелой гипотезы, но как она в свое время себя скомпрометировала!), а из конкретного исследования, и XVIII в. все больше обживался в ньютоновском мире, понятном еще и в этом его аспекте. (Кстати, одним из пропагандистов Ньютона был тот же Вольтер.) Этому миру могло порой не хватать красок, но четкость и зримость он приобрел необыкновенные.

И все же всего этого было бы мало, если б XVIII в., столь плодотворно усомнившись в преданиях минувших веков, не сумел бы усомниться в собственной безупречности.

У А.В. Веселовского есть замечательная мысль о «встречном течении». Литература и искусство в целом способны принять иностранное влияние только в том случае, если они готовы к нему, не замкнуты наглухо в собственных пределах. В XVIII в. культурные рамки разомкнулись. Франция, культурный гегемон Европы, вошла в международный контекст. Эта страна долго учила других. Настала пора самим у других поучиться. Учителем стал Шекспир — тот самый писатель, который долго олицетворял собой «неправильное искусство». Франция (правда, ей предшествовала Германия) оказалась способна его принять. Не сразу. С большим трудом. Более того, что-то от своей замкнутости она до сих пор сохранила. Но при этом многое ушло в прошлое.

Шекспир нес в себе огромную стихийную диалектику. Он более любого другого писателя был соразмерен миру, а мир существует и развивается по законам диалектическим.

XVIII в. утратил эту диалектичность мышления. Наука XVIII в. видела свою задачу в описании, систематизации, выяснении взаимоотношений неизменных элементов природы. «Система природы» назвал свою вышедшую первым изданием в 1735 г. книгу великий биолог Карл Линней. «Система природы» — можно ли было придумать название более точное? С классификации и систематики начинается в своих ранних сочинениях и Жан Батист Пьер Антуан Ламарк. Эти работы принесли весьма ощутимые плоды для последующей истории биологии. Но Ламарк идет дальше. Закрепив растительный и животный мир в своих описаниях, раз и навсегда классифицировав его, создав безупречную небесную механику, «естествознание, столь революционное вначале, вдруг очутилось перед насквозь консервативной природой, в которой все и теперь еще остается таким же, каким оно было изначально, и

в которой все должно было оставаться до окончания мира во веки веков таким, каким оно было с самого начала»². И на исходе века наука преодолела это противоречие. На протяжении второй половины XVIII столетия философы раз за разом подходят к мысли об изменяемости органического мира. Так, Д. Дидро в «Письме о слепых в назидание зрячим» (1749) писал, предвосхищая Ч. Дарвина, что современные формы животных создались благодаря тому, что в ходе развития природы «исчезли все неудачные комбинации материи и <...> сохранились лишь те из них, строение которых не заключало в себе серьезного противоречия и которые могли существовать самостоятельно и продолжать свой род»³. В конце века подготавливается, а в начале следующего становится всеобщим достоянием первая целостная теория эволюции живой природы — в 1809 г. Ламарк публикует свою двухтомную «Философию зоологии». Век, впервые утвердивший в сознании людей понятие материального и социального прогресса, распространил тем самым эту категорию на мир в целом.

Не последнюю роль в этом сыграл И. Кант, который, по справедливому замечанию историка немецкой литературы Куно Франке, сконцентрировал наиболее сильные философские течения XVII и XVIII в. и этим помог XVIII в. понять самого себя.

XVIII в. не был веком диалектики, но он заново подготовил мир к принятию диалектики — в ее осознанном виде. Научная революция XVI–XVIII в. принесла не только непосредственные свои плоды — она подспудно готовила человечество к перестройке всей системы мышления.

В области искусства XVIII в. был прежде всего веком классицизма. Приобретая законченную форму во Франции XVII в., он именно в XVIII столетии стал системой общеевропейской. Своей нормативностью, строгим разделением жанров, системой драматических единств он удивительно точно соответствовал духу времени. Но тот же XVIII в. ознаменовался кризисом классицизма. Его оставшиеся в истории образцы были все-таки позади (Корнель, Расин, Мольер), а попытка реформы, предпринятая Вольтером, несмотря на шумный успех многих его пьес, не принесла в перспективе времени ожидаемого результата. Вот тут-то и проник в культурный обиход континентальной Европы незнакомец Шекспир. Его признали, чтобы он помог реформировать классицизм, но он оказался силой, его погубившей. Он так основательно заставил перестроиться художественное мышление Европы, что позиции классицизма оказались подорваны. На долгий срок. О нем вспоминали иногда лишь в XIX в.

Великий англичанин нес в себе нечто такое, недостаток чего век сам в себе подсознательно ощущал — движение, диалектику, многомерность — и что с его помощью пытался приобрести. И от десятилетия

к десятилетию это все больше ему удавалось. Шекспир не вошел на землю Европейского континента как завоеватель, сметающий все на своем пути. Он помог глубокой перестройке художественного сознания, но перестраивалось нечто уже данное. Шекспир не разрушил новую систему мышления. Он наложил на нее огромный свой отпечаток и ее обогатил.

Вот почему не только Шекспир оказался нужен XVIII в., но и XVIII в. — Шекспиру. Как писал М.М. Бахтин, великие произведения, переходя последующим поколениям, «обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания». Типичным примером этого, по мнению Бахтина, является Шекспир. Конечно, пишет он, Шекспир «вырос за счет того, что действительно было и есть в его произведениях, но что ни он сам, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи. Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»⁴.

Конечно, Бахтин в данном случае слишком категоричен. Значение Шекспира не ускользнуло от внимания самых проникательных его английских современников. Уже Бен Джонсон в поэме, предпосланной первому Собранию сочинений Шекспира (так называемому «первому фолио»), называл его гордостью Британии и предрекал ему славу всемирную и на все времена. Но для того, чтобы эти пророческие слова сбылись, должен был миновать немалый срок. XVIII в. и обозначил собой первый этап осознания Шекспира. Культурные ценности античности и Средневековья, сконденсированные Возрождением, пришли в наш рациональный век непростым путем, и проложить для них дорогу, переработать их в свете нового исторического и культурного опыта, вывести на поверхность что-то таившееся в самых их глубинах, помогла эпоха Просвещения. Она делала первые, самые трудные шаги для их освоения, и потому мы сейчас склонны замечать, сколь много люди той поры не понимали. Но нам не надо гордиться, что мы понимаем больше: без них мы не понимали бы ничего.

XVIII в. вознес первые славословия Шекспиру как величайшему драматургу всех времен. Он породил энтузиастов шекспировской драматургии, сыгравших великие шекспировские роли, поставивших великие шекспировские спектакли, пробившихся ко многим потаенным истокам его творчества.

Но история культуры идет парадоксальными путями. И одной из самых парадоксальных фигур в истории освоения Шекспира был Вольтер, споривший с Шекспиром больше других и сказавший о нем столько несправедливых слов.

Шекспира и Вольтера нельзя назвать равновеликими фигурами. Не только в области драмы и — шире — поэзии. Шекспир — крупнее. Но Вольтер в каком-то отношении стоит с ним вровень. Он определил уровень мысли целого века, причем века, освоившего и принявшего Шекспира. Более того, — века оплодотворенного Шекспиром, хотя и создавшего свою драматургию, в чем-то на нее не похожую.

* * *

В русском театроведении, да и культурологии в целом, решающую роль сыграл XIX в., когда выдвинулось на первый план несколько ведущих фигур, не обязательно связанных напрямую со спором, о котором у нас пойдет речь, но заложивших основы изучения западно-европейской культуры эпохи Возрождения и особенно интересующей нас — эпохи Просвещения.

Здесь следует упомянуть в первую очередь Николая Ильича Стороженко (1836–1906), работавшего с начала 1872 г. в области шекспироведения и английской культуры в целом. Стороженко был избран вице-президентом Шекспировского общества в Англии. Однако шекспироведение давало лишь определенную точку отсчета для оценки всего культурного процесса.

На передний план здесь выходит искусство театра в целом. Правда, его нельзя изолировать от других видов искусства, в свою очередь повлиявших на театр, который особенно в XVIII в. был «праздником всех искусств». Показательна в этом смысле статья И. Иванова «Горе современного европейского театра», напечатанная в основанном Стороженко журнале «Артист» за сентябрь 1894 г., где он боролся за материал, заимствованный из истории французской сцены, который представлялся ему имеющим большую литературную ценность. Так выглядели многие другие ссылки на Просвещение в работах русских ученых.

Культурологическая традиция, ближе всего подводящая к этому периоду нашей критики, была представлена фигурой Александра Александровича Шахова (1850–1877), автора посмертно изданных книг о Гёте (1891), Вольтере (1907) и французской литературе (1907), на основе прочитанных на Высших женских курсах и в Московском университете циклов лекций.

Шахов принадлежал к сложившейся в середине XIX в. культурно-исторической школе. Для Шахова задачи этой школы формулировались таким образом: «Литература, — писал он в книге о Гёте, — является зеркалом общественного миросозерцания, носительницей всех великих идей эпохи. Поэтому история литературы есть история постоянного изменения общих коренных понятий или идей человечества, есть история метаморфоз в миросозерцании народов,

история, которую мы восстанавливаем на основании великих произведений человеческой мысли и творчества»⁵.

Следует отметить, что Шахов был представителем демократического крыла культурно-исторической школы. Вот почему его так привлекает XVIII в. — период, когда философия и литература философского склада подготовили великий социально-политический переворот — Французскую революцию.

«В общество все более и более проникает убеждение, что из исторического собрания единиц... оно должно обратиться в организованный союз с общими интересами, задачами и целями, который давал бы возможность каждому члену вполне развивать свои силы и способности и пользоваться благами умственными и материальными наравне с прочими членами»⁶, — писал Шахов.

К середине 90-х годов проблемы Просвещения, и в частности проблемы просветительского театра (им Шахов уделяет мало внимания), были уже неплохо у нас разработаны. В 1895 г., восемнадцать лет спустя после ранней смерти Шахова, тридцатитрехлетний приват-доцент (с 1913 г. — профессор) Московского университета Иван Иванович Иванов (1862—1929) поставил перед собой вопрос: каким путем философские идеи просветителей проникли в народ, как им удалось революционизировать массы? Какой культурный институт сыграл здесь главную роль? И ответил — театр. Так появилась книга «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века» (М., 1895), — одно из начал серьезного театроведения в России.

«В эпоху привилегий и предрассудков, узаконенного бесправия личности, господства моды и лицемерного формализма у лучших людей родилась страстная жажда обновления — и драма явилась любимым, общепризнанным детищем этой страсти, — писал И.И. Иванов. — Раньше, чем философская мысль двинулась на просветительскую борьбу во всеоружии разума и логики, драма уже воплощала нового человека в художественных образах. Он — одновременно проповедник и герой — вносил в старое общество представление о свободном чувстве, о человеческом достоинстве, о личной независимости... С течением времени драматический герой стал философом и чувствительный пафос слился с критическим анализом. Драма достигла высшего литературного и идейного развития. Она упразднила искусственное и экзотическое — все, чем жило старое искусство. Она стала во главе всех новых направлений в творчестве. Ее преклонение перед естественностью и будничной действительностью открыло пути реалистам, ее культ идей предвосхитил благородные принципы романтиков, ее мужественные гражданские стремления стали источником демократической струи в искусстве»⁷.

Десять лет спустя появилась статья Г.В. Плеханова «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки

зрения социологии», еще расширившая культурологический охват эпохи. Она была опубликована в № 9–10 московского журнала «Правда» за 1905 г., однако была подготовлена рядом статей, над которыми Плеханов работал с 1897 г.

Впоследствии, как известно, на эти работы ссылались вульгарные социологи, но сам Плеханов прекрасно понимал сложность отношений между искусством и экономикой и учитывал существование внутренних законов искусства. Именно Плеханов создал ту схему развития французского искусства XVIII в., которая была с течением времени усвоена русской критикой.

Для оценки этого процесса ключевым оказывается, согласно Плеханову (опирающемуся, правда, в этом вопросе на немцев), вопрос о классицизме. Вопреки господствовавшему в русском искусствоведении представлению о «ложном классицизме» Плеханов показывает внутреннюю оправданность этого течения (и заодно неприемлемость этого термина для времени его возникновения). Показывает он и обоснованность правила трех единств. «Впрочем, — продолжает он, — впоследствии обнаружилась и дурная сторона классицизма, ибо изысканность легко переходит в манерность, а манерность исключает серьезную и вдумчивую обработку предмета. И не только обработку. Круг выбора предметов непременно должен был сузиться под влиянием сословных предрассудков аристократии. Сословное понятие о приличии подрезало крылья искусству»⁸. Строгое выполнение правила трех единств тоже стало необязательным. С развитием театральной техники сценическое правдоподобие могло быть достигнуто другими средствами.

В 20-е годы XX в. театр эпохи Просвещения еще оставался у нас в центре внимания. Только еще о Шекспире писали так же много. В конце 20-х годов появилась статья И.И. Соллертинского «Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия» (1929). Не свободная от следов вульгарного социологизма, она вместе с тем открывала широкое поле исследования переломной театральной эпохи. Статья Соллертинского явилась началом подробного исследования XVIII в., оказавшегося на протяжении целого десятилетия едва ли не главным объектом интереса наших гуманитариев-западников. Причем исследований в высшей степени плодотворных. Споры, завязавшиеся в 30-е годы вокруг проблем XVIII столетия, многое определили в наших методологических навыках. Импульс, данный 30-ми годами, оказался тем более устойчивым, что ряд работ вышли с большим опозданием и вписались уже в науку середины 40-х и второй половины 50-х годов. Однако в дальнейшем внимание наших исследователей оказалось привлечено к другим эпохам — Средневековью, Возрождению, романтизму, XX в. Здесь было сделано очень

много. Но создавалось впечатление, что мы уже все знаем о XVIII в., остается выяснить лишь ряд деталей. А ведь это не так. Лучшие работы, посвященные другим периодам, заставляют искать новый уровень осмысления XVIII в. История культуры выигрывает в целом, когда она разработана в каждой своей части на одинаковом методологическом уровне и рассматривается в единстве.

В ходе исследования XVIII в. на передний план выступила первоначально теоретическая часть вопроса. Ей посвятили немало страниц В.Г. Белинский и Н.Г. Чернышевский, причем главными фигурами были Г. Лессинг и Д. Дидро, а главной проблемой — «борьба против ложноклассицизма». Русский романтизм был слабым, и борьба против «ложноклассицизма» была по сути дела борьбой за реализм. Такой она осталась и век спустя, особенно в 30-е годы, когда всякого рода литературным и театральным течениям противопоставлялись постро-мантики (в число их включался и Г. Гейне, именуемый «реалистом») и «крепкие реалисты» О. Бальзак и Ч. Диккенс (романтическая струя Диккенса игнорировалась).

Однако, как говорилось, именно 30-е годы XX в. стали золотым веком исследования эпохи Просвещения. В ходе конкретных разработок выяснились многие реальные закономерности времени.

Ключевая фигура этого периода — рано умерший Владимир Романович Гриб (1908—1940) — выдающийся литературовед, юрист по образованию. В самом начале 1936 г. на книжных прилавках появилась «Гамбургская драматургия», в состав комментариев к которой вошла статья Б. Пуришева «Лессинг и национальный театр в Гамбурге», впервые столь подробно освещавшая этот период немецкой сцены. Изданию была предпослана обширная статья В. Гриба «Эстетические взгляды Лессинга и театр» (в 1933 г. Гриб уже зарекомендовал себя статьей «Лессинг и его „Лаокоон“»). В предисловии к «Гамбургской драматургии» В. Гриб писал: «Сценическое искусство гораздо более всех других искусств способно создавать иллюзию действительной жизни. Художественные условности в нем наиболее сильны, но вместе с тем наименее заметны...

В этом смысле «театральность» есть характерный признак не только для театра, но и для всего искусства и культуры Просвещения — шире того, даже и для буржуазно революционной практики...

Вот почему XVIII век был золотым веком буржуазного театрально-го искусства... Театральность была органическим выражением одной из существеннейших сторон практики и теории революционной буржуазной демократии. XVIII век, эпоха буржуазных революций — это век театра⁹.

Правда, Гриб затушевывает расхождение Лессинга с Шекспиром и обходит вниманием тот факт, что Лессингу пришлось в своей драматургической практике кое в чем подчиниться требованиям

классицистской эстетики, которые он отвергал в качестве теоретика. В результате Грив выводит Лессинга за пределы его века и отдает дань тому представлению о некоем «реализме вообще», против которого по сути направлена его статья.

Такой крупный теоретик, как Грив, должен был раньше других увидеть противоречия собственной мысли. В следующей своей работе, обширной статье «Теория реализма у Лессинга», изданной в 1936 г. в составе известного сборника «Реализм XVIII века на Западе»¹⁰, он делает дальнейшие выводы из самых плодотворных положений своей ранней работы и отказывается от мыслей, приходящих в противоречие с фактами. Творчество Лессинга представлено отныне в эволюции, соотнесено с этапами эстетического развития в Европе, связано глубокими корнями с веком в целом.

Зрелый Лессинг в новой трактовке В. Гриба отнюдь уже не выходит за пределы Просвещения и не тяготеет к «реализму вообще». Напротив, он очень полно воплощает один из его этапов — период просветительского реализма. Буржуазно-демократическое мировоззрение проявляется у Лессинга в первоначально целостной форме.

В один год со сборником «Реализм XVIII века на Западе» вышел сборник «Ранний буржуазный реализм», содержащий обстоятельную статью В. Блюменфельда об эстетике Дидро, в которой детализировались многие положения предисловия Гриба к «Гамбургской драматургии». В те же годы вышло Собрание сочинений Д. Дидро. Два главных теоретика XVIII в. были прославлены почти одновременно. Вольтер на время остался в стороне.

Огромное значение в отечественной науке о театре имел двухтомник Стефана Стефановича Мокульского (1896—1960), начавшего свою творческую деятельность в качестве лингвиста, а затем сосредоточившегося на исследовании театра. В главном труде С.С. Мокульского «История западноевропейского театра» второй том (М.; Л., 1939) был целиком отдан эпохе Просвещения, причем исследователя интересовали не только драматургия и искусство драматического актера, но отчасти опера и балет. «История западноевропейского театра» Мокульского сопровождалась хрестоматией, второе издание которой по сей день остается крупнейшим собранием документов, касающихся истории вопроса. Огромный второй том этого издания (М., 1955) тоже был посвящен эпохе Просвещения.

В 1941 г. вышла «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года» Алексея Карповича Дживелегова (1875—1952) и Григория Нерсесовича Бояджиева (1909—1974), отличающаяся редкими литературоведческими достоинствами и представляющая важный этап в разработке проблем Просвещения. (Эта часть книги написана Г.Н. Бояджиевым.)

Не следует, впрочем, забывать, что XVIII в. оказался переходным в истории европейской культуры не в последнюю очередь благодаря влиянию Шекспира, шекспировские разработки сыграли огромную роль и в нашей культурологии. Шекспир был постоянной величиной в истории русской культуры, он не раз вступал в открытое соперничество с рационалистическими тенденциями Просвещения и, соответственно, литература о Шекспире занимает почетное место в отечественной культурной традиции. Здесь можно назвать имена Н.И. Стороженко, М.М. Морозова и многих других, но в первую очередь шекспироведа Александра Абрамовича Аникста (1910–1984), автора целой серии книг о Шекспире («Творчество Шекспира», М., 1963; «Шекспир» М., 1964; «Театр эпохи Шекспира», М., 1965; «Шекспир. Ремесло драматурга», М., 1974). А.А. Аникст ввел в научный оборот огромный ни с чем не сравнимый материал. С работами Аникста в области шекспироведения сопоставима только книга Леонида Ефимовича Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии» (М., 1971) — одна из лучших концептуальных работ этого выдающегося ученого и, может быть, вершина русского шекспироведения. В планы Л.Е. Пинского входила также книга о комедиях Шекспира, но, к сожалению, он не успел ее написать.

* * *

В настоящих очерках речь идет о театре разных веков. И все-таки они — о XVIII веке. Именно исследование этого периода представляется автору наиболее нужным, способным многое объяснить в истории театра. Но в первую очередь автору настоящей работы хотелось отметить те проблемы театра XVIII в., которые представляют наибольший интерес для театра века XX.

При том, что в нем шла напряженнейшая борьба направлений, он все равно оставался театром XX в. и никакого другого. Понять же до конца его художественные идеи, минуя их художественный генезис, невозможно. И здесь роль XVIII в. становится особенно очевидной. Конечно, театральные идеи и традиции XVIII в., прежде чем прийти к нашим временам, подверглись сложной трансформации. Многие направления театра XX в. обратились к явлениям театра XVIII века — и не к одним — из протеста против ставших слишком привычными, а потому утратившими художественную выразительность форм театра XIX века. Но даже в тех случаях, когда от театра XVIII в. к театру XX протягиваются прямые нити, преемственность оказывается обогащенной реальной диалектикой жизни, и, соответственно, живого театрального процесса.

Выявить эту диалектику и является целью автора, причем, ради полноты картины этот процесс исследуется по всем основным его

составляющим. Отдельные главы посвящены актерскому мастерству, трагедии, комедии. В определенных случаях речь идет об оформлении и техническом оснащении сцены.

Примечания

¹ Пинский Л.Е. «Шекспир. Основные начала драматургии». М., 1971. С. 254–259. См. также: Lovejoy A.O. The Great Chain of Being. New York, 1936.

² Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.20. С. 349.

³ Дидро Д. Письмо о слепых в назидание зрячим. // Избранные произведения. М., 1951. С. 280.

⁴ Бахтин М.М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир, 1970, № 11. С. 237.

⁵ Шахов А. Гёте и его время. Изд. 3-е. СПб., 1903. С. 11.

⁶ Шахов А. Там же. С. 13.

⁷ Иванов Ив. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. М., 1895. С. 739–740.

⁸ Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 170.

⁹ Гриб В. Эстетические взгляды Лессинга и театр // Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. XXI.

¹⁰ Гриб В. Теория реализма на Западе // Реализм XVIII века на Западе. М., 1936. С. 232: «Подобно тому как общественные теории просветительства стремятся к гармоничному сочетанию «личного» и «гражданского» принципов, так же и буржуазно-демократический реализм соединяет в себе реалистический, индивидуализирующий момент с идеализирующим, который впоследствии разрастается в новый классицизм».

Подробнее в кн.: Кагарлицкий Ю.И. Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики (1870–1930-е годы). М., 1976. Интересный материал дает также сборник «Восток и Запад». М., 1993.

Спор о Шекспире

«Шекспир и Вольтер» — так можно назвать один из ожесточеннейших споров в истории мирового театра. Не следует, разумеется, забывать, что столкновение с не желавшей уходить в царство мертвых тенью Шекспира составляло лишь один эпизод в самоотверженной, не на жизнь, а на смерть борьбе за утверждение своих взглядов, в которой просветитель Вольтер одержал немало блестящих побед. Но в эстетической области значение этого спора трудно переоценить. В ходе его выяснилось для Европы значение Шекспира и определились исторические и эстетические границы классицизма, считавшегося до этого системой монопольной и вечной.

Вольтер спорил с Шекспиром в своих выступлениях, письмах, эстетических трактатах. Шекспир с Вольтером — своим творчеством. Он умер за 78 лет до рождения своего оппонента и не мог ответить ему иначе. Но ответ его оказался весьма убедительным: именно Шекспир, а не Вольтер и даже не его предшественники — Корнель и Расин, занял первое место в мировой драматургии. В репертуаре любого европейского театра иностранная классика последние 100—150 лет представлена прежде всего Шекспиром. Да и сами слова «иностранная классика» не очень к нему применимы — он настолько вошел в сценическую традицию и культурный обиход всех народов, что давно уже принадлежит не одной только стране, его породившей, но и всему человечеству. Сценическая судьба Вольтера сложилась иначе. Признанный при жизни великим драматургом, он потом исчез из репертуара, и оценка его драматургического таланта потомками оказалась весьма суровой. Героям его пьес не верили, сюжеты представлялись искусственными, манера выражения излишне заглаженной, речи действующих лиц нарочитыми, философия — навязчивой. Какого еще драматурга можно было обвинить сразу в стольких грехах?

Исход спора был слишком нагляден, чтобы не вызвать вполне однозначную реакцию. Общим местом литературоведения и театроведения стало упоминание о Вольтере, оказавшемся столь глухим к великому искусству Шекспира, и о классицизме, столь повредившем искусству драмы в целом и крупнейшим своим представителям в частности. На долгое время это сделалось расхожей мыслью. Каких только слов сочувствия не выслушали с тех пор тени Корнеля и Расина! Да, они были великие. Но

насколько более великими бы они стали, если б не знали стеснительной власти «правил»! Порою начинало даже казаться, что Корнель и Расин много больше преуспели бы в искусстве трагедии, если б были не самими собой, а кем-то другим, лучше всего — Шекспиром. Все помнили знаменитый спор о «Сиде», когда Корнелю было строго указано на то, что он недостаточно строго соблюдал «правила», но забывали другое — Корнель только тогда сумел написать своего «Сиду», когда добровольно подчинился власти «правил». Каждое столетие само выбирает, каким ему быть, и великие — это те, кто лучше других постиг свой век и его эстетические потребности. Не стоит ли в этом случае задуматься уже не о том, что Вольтер не понял в Шекспире, а о том, что он в нем понял?

Классицизм, сколько бы оговорок ни пришлось в дальнейшем по этому поводу сделать, был столь по своей природе враждебен Шекспиру, что в период утверждения великого британца на Европейском континенте речь долгое время шла лишь о том, «кто кого». Это скрывало от глаз весьма важное обстоятельство — для классициста Вольтер увидел в Шекспире достаточно много.

И так же как XVIII в. что-то понял в Шекспире, XX понял наконец что-то в отставленном некогда классицизме. Шекспир и Расин перестали быть антагонистами. В последние десятилетия начали возрождаться некоторые классицистские тенденции, причем не только в театре, но и в, казалось бы, изначально враждебном «правилам» кино — появились такие фильмы, как «Мари-Октябрь» (1959, режиссер Жюльен Дювивье) и «Двенадцать рассерженных мужчин» (1957, режиссер Сидни Люмет), где строжайшим образом — и притом явно к пользе фильма! — соблюдались все три единства. Появились драматурги, снова единствами воспользовавшиеся, — француз Жироду, австрийцы Хохвельдер и Брукнер, швейцарец Дюренматт и многие другие. (Подробнее см. в главе «Судьба единств».) Выяснилось, что классицизм существовал не напрасно: он очень глубоко проник в природу театра и сыграл решающую роль в формировании тенденциозной драмы. Но классицизм брал реванш на фоне искусства, давно уже оплодотворенного могучим гением Шекспира. Он и сам теперь был другой.

Влияние Шекспира на мировой театр оказалось все-таки преобладающим. Но эта победа никогда бы не пришла, если б не спор, который некогда завязал с Шекспиром Вольтер. Именно этот спор, в ходе которого имена собственные «Шекспир» и «Вольтер» начали с какого-то момента звучать уже как имена нарицательные, помог ввести произведения Шекспира в обиход искусства, давно пережившего свой средневековый и ренессансный этап, прочесть их глазами людей Нового времени. Сначала Шекспира не замечали. Потом начали с ним спорить. И в ходе этого спора научались его понимать, за исторически обусловленным видеть вечное, за непривычными формами выражения — большое искусство.

До Вольтера и рядом с ним

Местом, где спор о Шекспире развернулся с особенной остротой, оказалась Франция. Это определило многое.

Отношения английской и французской литературы, английского и французского театра к началу XVIII в. и на всем его протяжении никак нельзя назвать равноправными. В Англии Францию знали и нередко ей подражали. Во Франции дело обстояло иначе. Театральные влияния шли сюда из Италии и Испании. Правда, еще при жизни Шекспира, в 1689 г., в Париже с большим успехом выступала заезжая английская труппа, но если имя английского драматурга и было нечаянно обронено чужеземными комедиантами, в память французов оно не запало. Когда Жан Блае в 1645 г. выпустил четвертый том своего обширного географического справочника (справочник этот, словно нарочно, назывался «Всемирный театр»), он в статье «Стратфорд-на-Эйвоне» отметил, что в этом городе родились два знаменитых человека — лондонский судья и архиепископ кентерберийский...

Конечно, какие-то сведения о Шекспире во Францию время от времени проникали. Свидетельство тому — датированное 1682 годом и попавшее потом в руки историков театра письмо французского литератора и остроумца Шарля де Сент-Эвремона (1610—1703) герцогине Мазарини, где содержится упоминание об английском драматурге. Но источником подобного рода сведений — часто весьма отрывочных — неизменно оказывались люди, прожившие долгие годы в Англии и в той или иной мере связавшие с нею свою судьбу.

Тот же Сент-Эвремон занимал с 1661 г. видное место при дворе английского короля Карла II. Не покинул он Англию и после революции 1688 г., покончившей со Стюартами, и умер в Лондоне в 1703 г. — на 93-м году жизни. Вероятно, именно знакомство с Шекспиром повлекло за собой весьма критическое отношение Сент-Эвремона к французской драматургии, совпадавшее в одном важном пункте с позицией Вольтера. «У нашего театра, блистающего такими красотами, был еще один скрытый недостаток... — пишет Вольтер. — Этот недостаток отметил только Сент-Эвремон. Он сказал: “Наши пьесы не производят достаточно сильного впечатления; то, что должно вызывать жалость, вызывает в лучшем случае умиление, мы испытываем легкое волнение вместо трепета, удивление вместо ужаса,

нашим чувствам недостает глубины“. Надо признать, что Сент-Эвремон коснулся больного места нашего театра, — продолжает Вольтер. — Пусть сколько угодно говорят, что Сент-Эвремон — автор жалкой комедии «Господин политик» и «Оперной комедии», что его салонные стишки как нельзя более плоски, что это всего лишь фразер, но можно быть совершенно лишенным таланта и обладать большим умом и вкусом. Без сомнения, вкус у него был весьма тонкий, раз он таким образом определил причину вялости большинства наших пьес»¹.

Драматург Филипп Детуш (1680—1754), который перевел пятый акт «Бури» Шекспира (перевод этот опубликован в 1758 г., но выполнен, очевидно, значительно раньше), был с 1717 по 1723 г. секретарем французского посольства в Лондоне и даже тайно женился на англичанке (что, между прочим, подсказало ему сюжет «Женатого философа», 1727). В Англии подолгу прожили аббат Прево и Вольтер.

Чтобы узнать Шекспира, надо было поехать к нему на родину. Сохранилось, впрочем, достоверное свидетельство того, что, во всяком случае, два экземпляра пьес Шекспира пересекли Ла-Манш в XVII в. В списке английских книг суперинтенданта Никола Фуке (1615—1680), хранящемся ныне в Национальной библиотеке в Париже, отмечен том Шекспира, купленный знаменитым финансистом, доверенным лицом кардинала Мазарини, за 1 су. Возможно, это первое фолио (1623), то самое, цена которому сегодня десятки тысяч долларов. Последнее не удивительно. В настоящее время в мире сохранилось всего 240 экземпляров первого фолио, из них пять хранятся в Британской библиотеке и 79 — в фолжеровской Шекспировской мемориальной библиотеке в Вашингтоне — одном из крупнейших в мире собраний шекспировских пьес и английских рукописей 1475—1640 гг. Впрочем, первый экземпляр шекспировского фолио, положивший начало этой коллекции, студент Генри Клей Фолжер (1857—1930), будущий крупный бизнесмен, купил в 1885 г. за 1 доллар 25 центов. Да и Фуке, даже по тогдашним ценам, приобрел свое фолио за совершеннейшие гроши. В Англии в момент публикации оно стоило 1 фунт, иными словами, около 40 теперешних фунтов в историческом масштабе цен.

Другой экземпляр Шекспира проник в сферы еще более высокие. В описи книг Людовика XIV, составленной в 1675—1684 гг. королевским библиотекарем Никола Клеманом, значится том второго фолио (1632), причем к библиотечной записи Клеман присовокупил и краткую аннотацию: «Этот английский поэт имел прекрасное воображение, мыслил правдиво, выражался изящно, но эти его превосходные качества невыгодно оттеняются несоблюдением правил»². Про эту характеристику можно сказать, что она оставалась непревзойденной по доброжелательности на протяжении многих десятилетий. А на ближайшие годы и самой развернутой.

Год спустя после окончания Клеманом его каталога Шекспир оказался, наконец, упомянут в печатном издании. Во втором томе опубликованной в 1685—1686 гг. в Париже книги Буайе «Суждения об ученых» в довольно длинном списке «главных поэтов Британских островов» встречается и имя Шекспира. Еще полтора десятилетия спустя это имя возникает в «Домашних беседах», приложенных к грамматике Буайе (1700), причем ему адресуются почетные эпитеты: Буайе назвал его «Софоклом и Еврипидом английского театра». Два года спустя он же назвал Шекспира в предисловии к своему словарю самым крупным английским поэтом, первым после Драйдена. Еще через шесть лет «Журналь де саван» («Научный журнал») привел одну строчку из Шекспира и заявил, что это «самый знаменитый автор трагедий в Англии». И наконец, в 1717 г. издававшийся в Голландии на французском языке «Литературный журнал» опубликовал анонимное «Рассуждение об английской поэзии», где более или менее подробно были описаны «Гамлет», «Отелло», «Генрих VI» и «Ричард III». Вот и все упоминания великого стратфордца во Франции за сто лет, минувших со дня его смерти.

Нельзя, разумеется, забывать, что на французский язык был трижды (в Амстердаме в 1716—1718 и в Париже в 1716—1726 и 1755 г.) переведен знаменитый журнал Стиля и Аддисона «Зритель», причем успех ему сопутствовал немалый. Это издание вышло даже под заглавием, которое его авторам показалось бы по меньшей мере нескромным: «Зритель, или Современный Сократ». Можно предположить, что «Зритель» сыграл некоторую роль в «размывании» классицистских установок. Так, в № 29 (3 апреля 1711 г.) делается упрек французским актерам за их напевную декламацию, а в № 61 (10 мая 1711 г.) говорится, что старые писатели не подчинялись требованиям Разума, не знали правил, и это, конечно, не могло им не мешать, но хотя современные писатели куда более всем этим оснащены, они все равно уступают им в величии и гениальности. Нечто подобное напишет 20 с лишним лет спустя Вольтер, но насколько иначе расставляют акценты английские авторы!

Нетрудно догадаться, что имя Шекспира, пусть и не слишком часто (всего шесть раз), в «Зрителе» упоминается. Но эта незнакомая фамилия вряд ли на первых порах привлекла внимание читателей, искавших в сатирико-нравоучительном журнале Стиля и Аддисона прежде всего описание английских мнений и нравов. Правда, английский литературовед Ч.М. Хейнс, считает, что именно знакомством со «Зрителем» объясняется еще одно упоминание о Шекспире — на этот раз о его хрониках — во Франции. В 1712 г. Моро де Брасеи писал о Шекспире как о драматурге, оставившем по себе память превосходными историческими пьесами³. Однако поверить этой догадке достаточно трудно, поскольку в 1712 г. «Зритель» на французском языке еще не появился. К тому же Брасеи сделал приведенное выше замечание в одном из

своих писем из Англии, собранных вместе и опубликованных позднее в Амстердаме под заголовком «Путеводитель по Англии». Зачем ему в таком случае было обращаться к «Зрителю»? Он ведь мог узнать о Шекспире, не утруждая себя чтением этого журнала, — в Лондоне Шекспир с успехом шел на сцене.

О том же, как трудно усваиваются (или, во всяком случае, усваивались) незнакомые имена, легко судить по одному занятному факту из истории русской литературы. В 1731 г. в первом русском журнале «Исторические, генеалогические и географические примечания к Ведомостям» (т. LXXVIII, с. 318) помещен «Перевод XI разговора из I части Спектатора» (т. е. того самого «Спектейтора» — «Зрителя», о котором только что шла речь), где говорится о «показании преизрядных Гамлетовых и Отелоновых комедий», — переводчик (кстати говоря, опиравшийся на французский, а не английский текст, а потому перепутавший нумерацию выпусков) принял имена героев за фамилии авторов, да при том одно из этих имен неправильно воспроизвел!

Лишнее подтверждение этому дает и пример Антиоха Дмитриевича Кантемира (1708—1744), который с 1732 по 1738 г. был послом в Англии, но при том, что в его библиотеке были все журналы Стиля и Аддисона, сумел попросту не заметить Шекспира. Этот основатель русского классицизма держал в руках и «Философские письма», но они показались ему не более чем «разговорами, слышанными в кофейне», и он мог не прочесть Восемнадцатое письмо. Или, во всяком случае, не обратить на него внимание.

Мизерность сведений о Шекспире, которыми в это время располагали французы, оттеняется еще и тем фактом, что начиная с 90-х годов XVII в. они достаточно уже хорошо знали некоторые стороны духовной и политической жизни Англии. Гугеноты, бежавшие в Англию из-за усилившихся в середине 80-х годов XVII в. репрессий, а частью и после отмены в 1685 г. Нантского эдикта (хотя попытка эмигрировать каралась смертной казнью, что легко преодолевалось обычной взяткой), постарались познакомить своих соотечественников со страной, их приютившей. С этой целью в Голландии издавалось на французском языке несколько журналов, ввозившихся во Францию. Они были, однако, посвящены прежде всего пропаганде английского политического строя и философии. Английское искусство их не слишком интересовало.

Словом, на протяжении всего того времени, пока классицизм оставался собственно французским явлением, Шекспир несколько не занимал французов и вообще людей, причастных к французской культуре. Интерес к Шекспиру зарождается, как это ни парадоксально, лишь в период, когда началась широкая культурная экспансия Франции и классицизм завоевал положение общеевропейского стиля, — в XVIII в.

Уже в 20-е годы XVIII в. отношение к Шекспиру начинает понемногу меняться. В 1694–1695 гг. сын швейцарского подполковника французской службы гражданин Берна Беат-Луи Мюра (1665–1740) — «мудрый и проницательный Мюра», как назвал его Вольтер (и недаром — взгляды Мюра во многом превосходили его собственные), предпринял путешествие по Франции и Англии. Свои впечатления он описывал в письмах к другу («Письма об англичанах и французах»), опубликованных по-французски частично в 1712 г. и целиком в 1725 г. Письма эти были несколько раз переизданы и вскоре переведены на немецкий и английский.

«Если б англичане решились писать проще и внимательнее изучили язык природы, они, бесспорно, превзошли бы в трагедии все другие народы Европы, — писал Мюра. — Англия до такой степени страна страстей и катастроф, что один из их лучших старинных поэтов Шекспир переложил значительную часть их истории в трагедии. Кроме того, дух этого народа серьезен, а язык немногословен, энергичен и хорошо приспособлен к выражению страстей. Но в них — те же пороки, что в их комедиях, да, я думаю, и другие в придачу. Героев античности там переодевают как во Франции. Ганнибал появляется в шлеме, надетом поверх длинного пудренного парика, его рыцарский плащ украшен лентами, а на руку его, в которой он держит меч, надета перчатка, украшенная бахромой. Пьесы, как и характеры, представляют собой мешанину комического и серьезного. Печальнейшие события и абсурднейшие фарсы следуют друг за другом... И, наконец, большинство убийств, совершающихся в их трагедиях, показаны прямо на сцене, так что к концу представления она зачастую прямо завалена мертвыми телами»⁴. Какое совпадение со взглядами Вольтера!

В 30-х годах имя Шекспира выдвинулось уже на достаточно заметное место. Аббат Прево (Антуан Франсуа Прево д'Экзиль, 1697–1793), автор «Манон Леско», издав в Лондоне в 1731 г. третий и четвертый тома своих «Записок знатного человека», в числе прочих английских драматургов воздал хвалу и Шекспиру. «Я видел несколько их спектаклей, которые не уступают ни греческим, ни французским, — говорил об англичанах один из героев книги. — Если б их поэты больше подчинялись правилам, я бы даже сказал, что греков и французов они превосходят. Что же касается красоты чувств, нежных и возвышенных, трагической формы, которая способна разбудить в душе уснувшие страсти, энергичной речи, умения строить сценическую интригу и разрабатывать ситуацию, то я не знаю ничего столь блестящего ни в греческом, ни во французском театре. «Гамлет» Шекспира, «Дон Себастьян» Драйдена, «Сирота» и «Заговор в Венеции» Отвея (речь идет о пьесе Томаса Отвея «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор», 1682. — Ю.К.) и некоторые пьесы Конгрива, Фаркера и других, это замечательные трагедии, в которых соединялись тысячи красот»⁵. Аббат

Прево добавлял, что, конечно, иные из этих пьес портит присутствие буффонады, но и она имеет свою прелесть. Впрочем, аббат Прево считался во Франции невозможным англоманом. И если ему кое-где не хватало знаний (Фаркер, например, к слову сказать, в жизни не написал ни одной трагедии), это возмещалось чистосердечием и энтузиазмом неофита — Прево ведь совсем незадолго перед тем появился в Англии!

Со временем, однако, восторги Прево по отношению к Шекспиру и английской трагедии заметно улеглись. В июне 1733 г. он начал выпускать журнал «За и против», просуществовавший целых семь лет (срок по тем временам немалый) и потребовавший от него основательного труда, — журнал этот, выходивший каждый понедельник, Прево, по обычаю своего века, писал сам от первой и до последней строчки. Уже в третьем появившемся в начале июля номере своего журнала он вернулся к вопросу об английской сцене. На этот раз Прево ее осудил.

«Их театр до сих пор ни в коей мере не освободился от гнета жестокости, — писал он об англичанах. — Именно на ней этот английский Софокл и Еврипид (т. е. Шекспир. Прево здесь иронически ссылается на «Домашние беседы» Буайе. — Ю. К.) основывает свое представление о возвышенном. О боже, придет же такое в голову! И как это противоречит естеству! В этих трагедиях мы не найдем ни людских обычаев, ни характеров. Действие в них продолжается по тридцать-сорок лет, по содержанию они еще менее правдоподобны, чем наши старые романы, но зато героини — безумицы, а герои чаще всего умирают насильственной смертью. Добавьте к этому проблески юмора, мрачную помпезность и описание сражений — и вот вам английская трагедия, которую восхваляют на все лады!»⁶.

Как случилось, что недавний англоман и поклонник Шекспира произнес вдруг эту безудержную хулу? Американский исследователь Джордж Р. Хевенс, автор двух работ об аббате Прево (одна из них специально посвящена теме «Прево и Шекспир»), предположил здесь влияние Вольтера, «Философские письма» которого Прево прочитал, по его собственным словам, «за некоторое время» до первых чисел сентября 1733 г., когда они были изданы. Это предположение не слишком основательно. Вольтер «Философских писем» куда более расположен к Шекспиру. Прево, надо думать, был в данном случае совершенно самостоятелен. Но он излагал то мнение об английской трагедии, какое сложилось у него за два года, проведенных в Англии. Энтузиазм, порожденный некогда новизной впечатлений, ушел в прошлое, приобретенные с детства вкусы взяли верх. Влияние же Вольтера проявилось заметно позже и привело к новой хотя и не такой разительной, как прежде, перемене взглядов.

Во второй половине сентября и в первой половине октября 1733 г. — примерно через месяц после английского издания «Философских писем» и за шесть месяцев до их французского издания — Прево опубли-

ковал в своем журнале развернутую, состоявшую из нескольких статей рецензию на это произведение. Касался он и вопроса о Шекспире. «В его сочинениях не сыскать ни вкуса, ни знания правил, но повсюду рассыпаны искры божественного огня, — писал он на сей раз. — У него, конечно, было очень богатое воображение, но так как он руководствовался только им и ничем другим, он часто избирал неправильный путь»⁷. Эта точка зрения в основном совпадала с вольтеровской.

В 1738 г. Прево снова вернулся к вопросу о Шекспире. В первой половине января он посвятил два номера своего журнала английской литературе. Значительная часть первого из них и целиком второй были отданы Шекспиру. В них можно найти немало похвал великому поэту. Правда, они не во всем принадлежат Прево. «Уступая настойчивым просьбам нескольких почитателей английского Парнаса, горевших желанием узнать побольше об этом прославленном поэте»⁸, Прево сделал подборку из высказываний о Шекспире Николаса Роу (1674—1718) и Чарлза Гилдона (1665—1724)⁹. Эти же авторы помогли ему дать анализ основных произведений английского драматурга. Но Прево на сей раз с видимым удовольствием пересказывал все самое доброе, что сумел найти, причем материал брал не только из чужих рук. От себя он добавлял, что в связи с подготовкой этих двух номеров ему пришлось перечитать лучшие пьесы Шекспира, и он ничуть об этом не пожалел. Скорее обрадовался. Очевидно, англомания, хотя и несколько более сдержанная, снова овладела Прево...

Примечания

¹ Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 312.

² Цит. по: *Jusserand J.J.* Shakespeare en France sous L'Ancien regime. Paris, 1898. P. 137—138.

³ См.: *Haines C.M.* Shakespeare in France. L., 1925. P. 5—6.

⁴ Цит. по: *Kelly J.A.* German Visitors to English Theaters in the XVIII Century. Princeton and L., 1936. P. 9.

⁵ Цит. по: *Havens G.R.* The Abbé Prevost and Shakespeare. // *Modern Philology*. 1910. Vol. XVII, № 4. P. 180.

⁶ *Ibid.* P. 181—182.

⁷ *Ibid.* P. 183.

⁸ Цит. по: *Havens G.R.* The Abbe Prevost and English Literature. N.Y., 1921. P. 66.

⁹ Источники, которыми пользовался Прево, следующие: *Rowe N.* Some Account of the Life, etc. of Mr. William Shakespeare (предисловие к изданию У. Шекспира 1709—1710 гг.); *Gildon Ch.* An Essay on the Art, Rise and Progress of the Stage in Greece, Rome and England; *Idem.* Remarks on the Plays of Shakespeare. Гилдон был автором нескольких пьес и весьма плодовитым критиком, правда, по мнению современников, скорее образованным, нежели талантливым. Его работы о Шекспире ныне интереса не представляют.

Вольтер за Шекспира

Но все же главным французским авторитетом в вопросе о Шекспире стал в 30-х годах Вольтер. 2 мая 1726 г. он был освобожден из Бастилии, куда попал уже во второй раз, и в обществе провожатого, которому, как можно догадаться, было поручено проследить, чтобы он не сбился с пути, отправился в Кале — там ему предстояло сесть на корабль и пересечь ЛаМанш. Так волею судьбы он очутился в Англии, где встретил очень теплый прием. В этой стране он провел около трех лет и даже «почти привык думать по-английски». Жизнь Англии горячо его заинтересовала, и было бы удивительно, если бы он, успев уже выступить как драматург, обошел вниманием английский театр. О Шекспире Вольтер впервые заговорил в предисловии к новому изданию своего «Эдипа» (1730) и в предисловии к «Бруту» (оно было озаглавлено «Рассуждение о трагедии»), опубликованному в том же 1730 г. Но его мнения стали для всех особенно важны после выхода «Философских писем», принесших ему общеевропейскую славу.

Как это нередко бывает, огромному интересу к «Философским письмам» немало способствовали сами французские власти — они их встретили в штыки и тем привлекли к ним всеобщее внимание. Вольтеру, конечно, не трудно было заранее догадаться, что в правящих кругах его книга особого удовольствия не вызовет, и он принял некоторые меры предосторожности. Английский перевод под заглавием «Письма об английской нации» (поэтому их иногда и называют «Английскими письмами») вышел раньше подлинника, в августе 1733 г. В апреле 1734 г. книга была издана на родном языке в Руане, но помечена Амстердамом. Все это не помогло. Парижский парламент постановил книгу сжечь, а Вольтера (хотя его авторство было обозначено одной буквой «В») арестовать. Последнее не удалось — Вольтер успел сбежать в Голландию. Да и то что книга была «сожжена рукой палача», нисколько не помешало ее распространению и популярности. Напротив. Под заглавием «Письма, написанные из Лондона об англичанах и других вопросах» они были в том же году напечатаны по-французски в Лондоне, а потом еще трижды в Амстердаме.

В сегодняшнем своем виде «Философские письма» — произведение достаточно рыхлое. Вольтер еще четыре года вносил в них дополнения, а это, как известно, редко способствует стройности композиции. Но

в первоначальном более компактном варианте каждая тема, в них затронутая, представляла очень выпукло.

Неудовольствие высшей судебной палаты Франции вызвала в первую очередь горячая проповедь веротерпимости. Англия изображалась страной, где, в отличие от Франции, каждый идет на небо тем путем, который сам избрал. К тому же вряд ли могли понравиться письма об английской системе правления, которую Вольтер никак не осуждает, хотя она так непохожа на французскую, об английских вельможах, занимающихся литературой, и даже о Ньютоне. Последнему отдается явное предпочтение перед Декартом, что, как и многие другие высказывания Вольтера, выглядело по меньшей мере непатриотично. Вообще, Англия представлена в «Философских письмах» как страна более цивилизованная, нежели Франция: в ней прививают оспу, в ней представители хороших семей не стесняются заниматься торговлей, обогащающей нацию, в ней оказывают уважение образованным людям. Литературе и искусству уделено не слишком много внимания — очевидно, Вольтер меньше видит в этих сферах того, что может быть поставлено в пример французам.

Деятнадцатое письмо целиком посвящено английской комедии. Вольтер ее хвалит, особо выделяя Уичерли и Конгрива. В «Прямодушном» Уичерли он видит даже определенные преимущества перед мольеровским «Мизантропом», от которого эта пьеса зависима. Правда, Мольер тоньше, но Уичерли выписывает свои характеры сильнее и смелее и придает интриге гораздо большую занимательность. «Деревенская жена» тоже производит на Вольтера доброе впечатление. «Пьеса эта, если вам угодно, не является школой хороших нравов, но это поистине школа остроумия и истинного комизма»¹. Но выше всех ставится Конгрив. «Он написал мало пьес, но все они в своем роде выдающиеся. В них строго соблюдаются сценические правила, и многочисленные типы даны в высшей степени тонкой нюансировке; в этих комедиях... царит речь порядочных людей, соединенная с поступками плутов, что доказывает его отличное знание своего окружения — так называемого порядочного общества»².

Впрочем, Вольтер отнюдь не предлагает пересадить английскую комедию на французскую почву. Все это хорошо только для Англии, ибо «хорошая комедия — это живая картина смешных сторон нации, и, если вы не знаете глубоко эту нацию, вы не можете судить о картине»³. Иное дело трагедия. Она имеет всеобщее значение, ибо «там речь идет лишь о великих страстях и героических глупостях, освященных древними ошибками мифов и истории. Эдип, Электра принадлежат испанцам, англичанам и нам точно так же, как грекам».

О трагедии и идет речь в Восемнадцатом письме, самом знаменитом в этой книге — во всяком случае, в гуманитарной ее части. Оно оказало огромное влияние на оценку Шекспира на континенте Европы.

Позднейшие исследователи, собрав воедино высказывания Вольтера о Шекспире (а проблема Шекспира волновала его всю жизнь), постарались выяснить, достаточно ли обширными и точными были его познания в этой области. Результаты оказались не блестящими. Во-первых обнаружилось, что Вольтер не только не читал ни одной комедии Шекспира, но и до 1746 г., когда на французский язык были переведены «Виндзорские проказницы», не имел понятия о самом факте их существования, ибо сведения об английском театре черпал прежде всего из репертуара, а комедии Шекспира в годы его пребывания в Англии почти не ставились. Во-вторых, из упоминавшихся Вольтером трагедий Шекспира он, очевидно, в самом деле читал или, что вероятнее, видел на сцене «Отелло», «Гамлета», «Юлия Цезаря», «Макбета» и «Короля Лира». Он только на старости лет впервые услышал о «Ромео и Джульетте» и делал удивительные ошибки, ссылаясь на пьесы, которые якобы знал. Так, в статье «Вкус» (1770) он объявил Фальстафа генералом, а в примечании к беллетристическому трактату «Человек с сорока эку» (1708) — лордом Главным судьей. Причину последней ошибки удалось разгадать: в списке действующих лиц второй части «Генриха IV» лорд Главный судья не имеет имени, а сразу после него в издании, которым пользовался Вольтер, идет Фальстаф — Вольтер и принял их за одно лицо. Впрочем, у Вольтера не отличаются большой точностью сведения и о тех пьесах, с которыми он действительно был знаком, не говоря уже о том, что он всю жизнь путал английские фамилии и, скажем, Ванбру превращался у него в Ванбрука, а Уолпол — в Уолпула.

К этому следует добавить, что Вольтер понятия не имел о елизаветинской драматургии в целом, и единственный из современников Шекспира, им упоминаемый, — это Френсис Бэкон. Шекспир для Вольтера — родоначальник английской трагедии, что, по мнению французского философа, лишний раз говорит против него, ибо, замечает он, искусство, как и все остальное на земле, не может достигнуть зрелости в момент рождения (мнение, кстати говоря, не раз повторенное потом Бернардом Шоу).

Приобщаясь к английской культуре, Вольтер избрал своими учителями тех англичан, с которыми ему легче было найти общий язык, — людей, сохранивших, конечно, связь с собственной национальной культурой, но стоящих в целом на усвоенных у французов классицистских позициях.

Поэтому Вольтер под конец знал о Шекспире может быть даже немного больше, чем его английские друзья, люди континентальных вкусов и воспитания, такие, как Генри Сент-Джон, виконт Болингброк (1678—1751) и Филипп Дормер Стенхоп, граф Честерфилд (1694—1773). Первый из них был особенно близок Франции не только в силу собственных пристрастий, но и по тому, как сложилась его судьба. Во Францию он попал впервые девятнадцати лет от роду, когда совершал

двухгодичный образовательный «большой тур» по Европе, да так и застрял в этой стране почти на все эти два года, в совершенстве овладев французским языком, — он говорил по-французски без малейшего акцента, что было по тем временам среди англичан большой редкостью. Потом, когда в 1715 г. после падения правительства тори ему стал грозить арест, он бежал во Францию и пробыл в этой стране до 1725 г., а в 1735 г. снова туда уехал на много лет в своего рода добровольное изгнание...

Во время «большого тура» попал впервые во Францию в 1714 г. и Честерфилд, которого французы скоро уже принимали за своего соотечественника.

Эти два «офранцузившихся англичанина» и приобщили Вольтера к Англии. Рекомендательным письмам Болингброка Вольтер был в первую очередь обязан своим быстрым вхождением в английскую литературную среду, в частности, знакомством с Джонатаном Свифтом и с поэтом-классицистом Александром Попом. Честерфилд, с которым Вольтера познакомил Болингброк, помог Вольтеру опубликовать в Лондоне «Генриаду» с посвящением королеве Каролине. Они с Вольтером остались друзьями до конца жизни.

Как окончательно подтвердилось в результате последних исследований⁴, Болингброк, которого Вольтер вообще считал человеком выдающимся, оказал решающее влияние на формирование исторических взглядов французского просветителя. О том, насколько взгляды Болингброка сказались на отношении Вольтера к Шекспиру, можно только гадать, но, во всяком случае, гипотезу о факте такого воздействия англичанина на своего французского друга нельзя сбрасывать со счетов: ведь Болингброк вернулся в Англию незадолго до приезда туда Вольтера, был рядом с ним все эти три года, и вряд ли Вольтер, видевший в нем человека, более других способного его понять (ведь тот в какой-то мере тоже принадлежал к французской культуре), не обсуждал с ним так волновавшую его проблему Шекспира.

Что касается Честерфилда, то в тридцать третьем письме к сыну, датированном 1 апреля 1748 г., он пишет о Шекспире не просто в духе Вольтера, но почти дословно его повторяя: «Если бы такой гений, как Шекспир, был облагорожен воспитанием, красоты, которыми он так заслуженно вызывает наше восхищение, не нарушались бы сумасбродствами и нелепостями, которые им так часто сопутствуют»⁵. При таком полном совпадении мнений можно предположить и примерно один и тот же круг знаний.

Впрочем, хотя ориентировавшиеся на Францию аристократы укоряли Шекспира за «ошибки», несоблюдение единств, смешение трагического с комическим и вообще за «дурной вкус», он всегда оставался великим национальным драматургом. При всех поношениях, каким он иногда подвергался, авторитет его все же был неоспорим. Здесь мож-

но вспомнить хотя бы «Опыт о драматической поэзии» (1668) Джона Драйдена (1631–1700) — одной из ведущих литературных фигур этого времени, — написанный в период Реставрации Стюартов, когда, как считали, Англия заметно «офранцузилась». Драйден, во многом близкий классицизму, не обходится без упреков Шекспиру, но тут же не без ехидства спрашивает читателя, какую, по его мнению, пьесу легче написать, — «правильную» как у французов, или «неправильную», как у Шекспира. И вообще, что за нужда англичанам копировать французов, когда у них есть Шекспир и Бен Джонсон?!

А разве такое замечательное произведение, как «Буря» основателя английской оперы Генри Перселла (1659–1695), не наглядное свидетельство того, что Шекспир оставался живой фигурой даже в самые, казалось бы, неблагоприятные для него времена?

Конечно, определенные стороны классицизма достаточно долго сохраняли свое значение и для Англии. Это сказалось даже в творчестве такого выдающегося представителя просветительского реализма, как Дэвид Гаррик: он ставил Шекспира только в переделках, из которых убирал все, что, по его мнению, не соответствует высоте трагического стиля. Но эти вымарки были сделаны достаточно почтительной рукой. Да и в целом, по удачному выражению автора одной из лучших книг о культуре XVIII в. Владислава Фолькьерского, «английский вкус всегда был менее избирательным, чем французский»⁶. Для того чтобы понять это, не обязательно было читать Драйдена — достаточно было попасть в лондонские театральные залы, откуда Вольтер и почерпнул свои главные сведения о Шекспире. Не следует ли отсюда заключить, что Вольтер достаточно хорошо представлял себе Шекспира не как автора «пьес для чтения», а как живое явление театра?

Но что уже совершенно бесспорно, так это то, что Вольтер знал о Шекспире много больше самых образованных людей по эту сторону Ла-Манша. Английским языком владели лишь немногие, да и то недостаточно, переводов английских пьес практически не было. Профессор Жюссеран, чья цитировавшаяся выше книга «Шекспир во Франции при старом режиме» далеко выходит за пределы темы, обозначенной в заглавии, и представляет собой достаточно полный очерк английских влияний в дореволюционной Франции, может назвать только две такие пьесы — перевод комедии Джона Ванбру «Оскорбленная жена», осуществленный в 1700 г. под названием «Жена, доведенная до крайности», и переделку «Спасенной Венеции» Томаса Отвея (той самой, которую Прево назвал «Заговор в Венеции»). Она с большим успехом была поставлена в 1698 г. Автор этой переделки Лафос использовал сюжет трагедии Отвея, но при этом, дабы прибавить пьесе классицистской респектабельности, перенес действие в Древний Рим, соответственно изменив события, имена и даже заглавие (на латинское

«Manlius Caputolinus»). Впоследствии, критикуя в своем «Рассуждении о трагедии» (1730) недостатки французской сцены, Вольтер не обошел вниманием и этот случай. По его словам, здесь сыграл роль предрассудок, свойственный французской сцене в целом. Если бы автор «Манлия» сохранил реальные имена участников заговора маркиза Бедмера (1572–1655), имевшего целью впустить в Венецию испанские войска, пьеса по одной только этой причине могла бы провалиться.

Однако хотя французы располагали не очень обширными сведениями об английском театре, именно через Францию страны Европы узнавали в те годы об искусстве этого своего соседа. Французский язык был международным языком всей образованной Европы, а Вольтер — самым читаемым французским автором.

Поэтому, когда Вольтер говорил впоследствии, что именно он впервые познакомил Францию (а заодно всю Европу) с самим именем Шекспира, он был по-своему прав. Голос Вольтера был слышнее голоса любого из его современников. Несколько более странное впечатление производит его упрек в Восемнадцатом письме своим предшественникам в том, что они, говоря о Шекспире, «показывали лишь его ошибки». Это просто не соответствует истине. Те немногие упоминания о Шекспире, которые могли попасться на глаза французам до Вольтера, были, несмотря на все оговорки (обычно касавшиеся несоблюдения единств), достаточно похвальны. Вольтер вряд ли мог иметь в виду даже июльскую инвективу аббата Прево — она появилась всего за два месяца до выхода из печати «Философских писем» и, как известно, вызвала даже предположение, что это Вольтер повлиял на Прево. Однако вряд ли стоит подозревать Вольтера в сознательном обмане. Здесь мы, надо думать, имеем дело с тем, что принято именовать «добросовестным заблуждением». Речь, очевидно, должна была идти не о письменных источниках, а о том, что скорее можно назвать «устной традицией». Именно так, судя по всему, относились к Шекспиру в тех кругах, в которых Вольтер вращался во время своего пребывания в Англии. Другими Вольтера были либо, как уже говорилось, английские аристократы, подчинившиеся французскому вкусу, либо французские гугеноты, нашедшие убежище в Англии, но сохранившие театральные пристрастия и антипатии, вывезенные с родины. Немало времени Вольтер проводил и в еврейских семьях, связанных с левантской торговлей, прежде всего в семье Д'Аоста, об утонченности которой ходили легенды. Последнее достаточно важно: слово «утонченность» в начале XVIII в. — почти синоним принадлежности к французской, а не английской культуре. Даже Фолкнер, гостеприимный хозяин Вольтера в Англии, «английский негоциант, а впоследствии посол в Константинополе», которому Вольтер посвятил с этим титулованием свою «Заиру», был по рождению дворянин из хорошей семьи, долж-

ность посла получил, как ни настаивал Вольтер в своем посвящении на обратном, не благодаря, а вопреки своему положению купца и скорее всего не разделял «вкусов английского простонародья». Легко догадаться, что мало кто из английских знакомых Вольтера, коль скоро речь заходила о Шекспире, забывал упомянуть о его «ошибках»⁷. Но в печати больше всех говорил о них все-таки сам Вольтер.

Именно о них он в первую очередь и заводит речь в «Философских письмах», где издевательски (и при этом весьма неточно) пересказывает отрывки из «Отелло», «Гамлета» и «Юлия Цезаря» (включив еще несколько мест из «Спасенной Венеции» Отвея) и приходит к выводу, что эти и другие подобные английские пьесы вообще не трагедии, а «уродливые фарсы». У Шекспира были свои достоинства (Вольтер на них еще остановится), но самый тип его драматургии абсолютно неприемлем. Она порождена варварскими временами.

Похвалы Вольтера удостоивается только одна английская трагедия — «Катон» (1713) Джозефа Аддисона (1672–1719). Это произведение, написанное немало преуспевшим в жизни политиком, поэтом и журналистом и уже известное французам по переделкам Дешана (1715) и Дюбо (1716), импонирует Вольтеру изяществом, мужественной энергией, пафосом гражданственности и склонностью автора к философии, не говоря уже о том, что оно построено согласно правилам классицистской эстетики. Для Вольтера, как и для тогдашних английских сторонников классицизма, эта верность «правилам» очень важна. Однако он куда более трезво, чем его английские единомышленники, оценивает мертворожденное творение Аддисона. «Катон», говорит он, прекрасен. Но увы, к сожалению, «нечто столь прекрасное нельзя назвать прекрасной трагедией. Разрозненные сцены, между которыми подмостки часто остаются пустыми, слишком длинные и неискусные реплики “в сторону”, холодные и бесцветные любовные речи» и другие такого же рода недостатки заметно умеряют восторги Вольтера. Подобную оценку «Катона» Вольтер дает и в статье «Драматическое искусство» из «Философского словаря». Успех «Катона» на премьере он относит на счет намеков на политические события того времени. «Однако, — продолжает он, — обстоятельства, с которыми были связаны эти намеки, канули в прошлое, и хотя стихи “Катона” красивы, а поучения благородны и справедливы, пьеса в целом холодна, так что сейчас мы ощущаем лишь ее холодность»⁸. По мерке большого искусства, считает Вольтер, у англичан нет театра. Они слишком долго подражали Шекспиру. Европа со времен Шекспира ушла далеко вперед, англичане безнадежно отстали. При всем (весьма похвальном) желании подражать французам у них это не получается.

Подобные слова вполне могли быть сказаны и в предыдущем столетии. Это — общие места классицистского восприятия Шекспира. Но в

XVII в. никто не произнес их, своеобразная честь быть в этом отношении одним из первых выпала на долю Вольтера. И это, конечно, не случайно. Во времена наибольшего успеха драматургии Корнеля и Расина превосходство французского театра над английским было для французов и всех европейцев, ориентировавшихся на Францию, столь очевидно, что просто не стоило тратить время на знакомство с драматургическими потугами каких-то преуспевших в ремеслах и торговле островитян, истонных врагов французской короны. Но XVIII в. — период новых поисков в области трагедии. Теперь-то и настало время утверждать преимущества классицистской эстетики перед шекспировской.

В 30–50-х годах это дается без большого труда. О преимуществах французского театра говорит даже знаменитый «гражданин Женева», правда, на свой парадоксальный лад. Доказывая в своем «Письме Даламберу о зрелищах» (1758) вредоносность театра, Руссо предпочитает в целях вящей убедительности наносить удары французской сцене, по его мнению — самой совершенной или во всяком случае самой образцовой из всех когда-либо существовавших. Английский театр он не удостаивает ни единым словом. В самом деле, зачем? Его недостатки и так всем ясны. О них написал гражданин Берна Мюра — человек, чьи суждения (Руссо повторит это не раз — и на страницах «Письма Даламберу», и в «Новой Элоизе», и в других местах) отличались завидным здравомыслием...

По-классицистски мыслят пока и итальянцы — как те, кто, подобно юристу и драматургу Джано Винченцо Гравина (1664–1718) и историку Лодовико Антонио Муратори (1672–1750), критикует французскую драму и призывает учиться у древних, так и сторонники французской школы, подобные драматургу Пьеру Якопо Мартелли (1665–1727), навлекшему на себя даже обвинения в антипатриотизме. Французам в Италии следовать не полагалось — напротив. Автор «Меропы» (1713) — единственной крупной трагедии, созданной в Италии в первой половине XVIII в., маркиз Шипионе Маффеи (1675–1755) записывает 13 июля 1713 г., на следующий день после успеха своей трагедии: «Думаю, что я одним ударом сокрушил французов»⁹, — но в 1744 г. удостаивается публичных похвал Вольтера, такого же, как он, сторонника исторических, а не мифологических сюжетов и противника обязательной любовной интриги: то, что было вызовом французской сцене начала века, сделалось почти нормой для его середины.

Сейчас, в середине века, всех упорно тянет к переменам. Разумеется, все хотят при этом «сокрушить» своих соперников французов — кто подучившись сперва у них, кто изначально себя им противопоставив — но по существу движутся в одном с ними направлении и союзников по ту сторону Ла-Манша не ищут. Напротив, указывают англичанам их место. Подобную задачу берет на себя, в частности, друг Маффеи (он

много способствовал успеху его «Меропы», где исполнял роль Полифонта), Луиджи Риккони (ок. 1675–1753). Этот выдающийся актер, критик и театральный деятель писал об английском театре в своей книге «Исторические и критические размышления о различных театрах Европы с присовокуплением мыслей о декламации» (1738) достаточно похоже на то, как это делал Вольтер. При этом, хотя его книга вышла уже после «Английских писем», он совершенно от них независим — он был фигурой значительной, давно уже завоевал общеевропейское признание и всегда говорил от собственного, а не чьего-либо имени. Да и Англию он знал отнюдь не понаслышке — он там работал, причем приблизительно в то же время, что и Вольтер.

Английский театр представляет собой, по словам Риккони, странную, но в общем-то довольно легко разрешимую загадку. Если судить по Шекспиру, пишет он, англичане — народ жестокий и непреклонный. Между тем в жизни они мягки, человечны, исключительно вежливы. Правда, они склонны к меланхолии. В этом-то и причина непонятного на первый взгляд расхождения между характером нации и ее театром. Если театр не будет давать сильных ощущений, зрители просто уснут. И вот «английские поэты, желая оказать живое действие на воображение публики, наполняют свои трагедии ужасами и перегружают комедии эпизодами»¹⁰. Прекрасное подтверждение тому — «Гамлет», где пять персонажей умирают насильственной смертью, на сцене копают могилу, из нее выбрасывают кости и черепа...

Пристрастие к крови и убийствам и незнание «правил» — вот в чем, по мнению Риккони, беда английского театра. Конечно, этот театр — не без возможностей. «Если бы английские поэты руководствовались правдой и разумом, зритель усовершенствовался бы, и французская сцена встретила бы устрашающего соперника, — пишет Риккони. — Про английский язык нельзя сказать, что ему хоть в какой-то мере недостает силы и красоты для выражения тех благородных чувств и тонких мыслей, которыми полны их трагедии»¹¹. Однако если в Англии и произойдут перемены, то отнюдь не в ближайшем будущем. Конечно, «Катон» Аддисона имел немалый успех, но, даже не вдаваясь в вопрос о достоинствах этой пьесы, можно сказать, что ее пример не нашел достойного подражания. Недавний фурор, произведенный мещанской трагедией Лилло «Джордж Барнвелл», заставляет думать, что вообще нет никакой надежды на перемену... Совпадение с Вольтером — поразительное.

Германию все эти проблемы тоже тревожат. Хотя эта страна пока находится на далекой окраине театральной Европы, она приближается к самому решительному моменту своей культурной истории. В ближайшие десятилетия ей предстоит сделать выбор между шекспировской Англией и классицистской Францией, и эта переориентировка культуры уже на первых ее этапах выглядит достаточно драматично.

В начале века Шекспир, очевидно, должен был вызывать благоприятный отклик в сердцах людей германской культуры: что-то, а отсутствие единств и пресловутая «жестокость» английского театра, равно как и смешение трагического с комическим, не могли смутить человека, привыкшего к «государственным и главным действиям» и к гансвурстиаде. Об этом, во всяком случае, свидетельствуют (при всей их немногочисленности) факты, находящиеся в распоряжении историков театра.

Первым немцем XVIII в., который вынес из пребывания в Англии какие-то впечатления о театре и поведал их бумаге, был, очевидно, Захариас Конрад фон Уффенбах (1683–1737) — молодой человек из культурной патрицианской семьи, жившей во Франкфурте.

Об одном из старших членов этой семьи, в доме которого он бывал в юности в своем родном Франкфурте-на-Майне, Гёте сделал следующую запись в «Поэзии и правде» (1811–1831): «Имя фон Уффенбахов широко известно. Один из них, старшина городского совета, в то время жил на виду и в большом достатке. Побывав в Италии, он сделался там любителем музыки. Обладатель приятного тенора, он привез с собой отличное собрание музыкальных пьес, и у него на дому зачастую устраивались концерты или исполнялись оратории. Он сам пел в этих концертах и всячески поощрял музыкантов, а это считалось неподобающим, и его гости и прочие франкфуртцы нередко над ним посмеивались»¹².

Конрад фон Уффенбах, хоть и принадлежал к культурному кругу, большим театралом все же не был — за пять месяцев, проведенных в Англии, он посмотрел только три спектакля, но один из них произвел на него такое впечатление, что заставил даже попробовать свои силы в английском языке. Занося в свой дневник несколько строк, посвященных этому событию («Вчера мы были в хеймаркетском Театре Королевы и видели “Отелло, венецианского мавра”, написанного бессмертным Шекспиром. Это замечательная пьеса, и потому на представлении было много народу»), он название театра, пьесы и слова «написанного бессмертным Шекспиром» написал по-английски. В таком виде этот отрывок и появился в печати — дневники Уффенбаха («Весьма достойные внимания путешествия по Нижней Саксонии, Голландии и Англии») были изданы уже после его смерти, в 1753–1754 гг.

В начале 30-х годов Шекспира в Германии еще оценивают высоко, но уже не с прежним безоговорочным восторгом — теперь просвещенному человеку полагается знать о существовании единств и других театральных правил.

С дневниками одного такого просвещенного человека, своего соотечественника, немцы (во всяком случае, те из них, кто читал по-французски) имели возможность познакомиться еще до того, как вышли из печати «Весьма достойные внимания путешествия...» Уффенбаха. В 1734 г. появились на французском языке записки побывав-

шего за год до этого в Англии Карла Людвига, барона фон Пельница (1692—1755). Фигура эта была колоритная. Пельница даже сравнивали со знаменитыми итальянскими авантюристами типа Казановы. В этом было заметное преувеличение. Славу он, конечно, заслужил достаточно дурную (Фридрих II писал Вольтеру после смерти барона, что о нем жалеют только его кредиторы), но не такую уж громкую. Человек он, однако, был умный, независимый, «хорошего круга», и замечания его о театре по-своему интересны. Да и помнили его достаточно долго. О римских впечатлениях «уважаемого месье Пельница» вспоминает еще Клайв Ньюком, герой романа У.М. Теккерея «Ньюкомы» (1855).

По мнению Пельница, как у англичан, так и у французов свои предрассудки. Ему кажется, пишет он, что французы «слишком стеснены своими правилами, англичанам же не хватает сдержанности. У этих двух народов — разные вкусы: одни привыкли к послушанию, другие — к свободе. По-моему, — заключает Пельниц, — хотя англичане не придерживаются единства места и единства действия, в их пьесах множество удачных мыслей»¹³. Это напоминает кое в чем изданные в тот же год «Английские письма» Вольтера, автора, который, видимо, Пельницу вообще нравится. Он рассказывает, в частности, как пошел в Лондоне с компанией друзей на перевод вольтеровского «Брута», и англичане пьесу во всех отношениях одобрили, французы же остались ею недовольны, правда, по соображениям политическим: им не понравились вольные мысли, которых месье Вольтер набрался за границей.

В дальнейшем немцы делают к Шекспиру заметно строже — в 1730 г. классицизм уже заявил о себе в Германии «Опытом критической эстетики для немцев» Иоганна Христоф Готшета (1700—1766), и вплоть до конца 50-х годов влияние этого лейпцигского профессора все расширяется. В начале 40-х годов Готшед еще встречает известное сопротивление. В 1874 г. появляется трактат драматурга Иоганна Элиаса Шлегеля (1719—1849) «Сравнение Шекспира с Андреасом Грифиусом», имеющий двойственный характер. В вопросе о построении драмы Шлегель не был сторонником Шекспира и в собственных произведениях следовал недавно вошедшим в моду классицистским образцам. Но при этом Шлегель настаивает на шекспировской обрисовке характеров и объявляет самыми крупными драматургами Софокла и Шекспира. Однако в дальнейшем влияние Готшета необыкновенно укрепляется, и до конца 50-х годов с ним никто не спорит. Готшед на протяжении добрых двух десятилетий — непрекаемый эстетический авторитет, основатель школы Лейпцигского классицизма. Это он и никто другой определяет вкусы просвещенной публики. Когда в 1753 г. на шекспировский спектакль в Лондоне попал двоюродный брат Лессинга Вильгельм Христлоб Милиус (1722—1754), ему не понравилось там решительно все: и сама по себе трагедия «Ромео и Джульетта», которую он

видел в достаточно по тем временам тактичной переделке Гаррика, и то, как ее поставили в Ковент-Гардене, и публика, этот спектакль хорошо принявшая. «Эта веселая трагедия, страдающая дефектами формы и содержания (хотя здесь ее всерьез считают настоящей трагедией), была представлена сообразно ее достоинствам, — писал он. — Большинство актеров, включая мистера Барри и мисс Россинтер, которые здесь сходят за лучших, играли с самонадеянной помпезностью... костюмы — так себе, а декорации никуда не годятся... Эту отвратительную пьесу приняли здесь так хорошо, что ее пришлось исполнить за последние четыре недели по крайней мере четырнадцать раз»¹⁴. Это — первый в истории немецкой критики рассказ о шекспировском спектакле, принадлежащий человеку, непосредственно причастному к театру.

На фигуре Милиуса стоит ненадолго остановиться. Вильгельм Милиус был человеком достаточно близким Лессингу. Они учились в одной и той же латинской школе в Каменце, их родном городе. Школу эту открыл миттенбергский магистр Гейнц, который устраивал там театральные представления, что послужило одной из причин ненависти к нему местных богословов, в числе которых был и отец Лессинга.

Когда Лессинг поступил в Лейпцигский университет, Милиус уже успел там обжиться (он был старше своего земляка и родственника), и скорее всего именно он ввел его в театральный мир этого города, сделавшегося оплотом немецкого классицизма. В Берлин Лессинг перебрался тоже не без помощи Милиуса, который был там в это время редактором одного недолговечного издания, носившего пышное название «Берлинская привилегированная газета», а потом основал собственную газету, тоже недолго просуществовавшую, но все же не позволившую Лессингу умереть с голоду.

Милиус и Лессинг были театральными людьми еще со школьной скамьи, и эстетических разногласий у них в ту пору не возникло. Умер Милиус 32-х лет, не дождавшись огромного успеха лессинговской первой «мещанской трагедии» «Мисс Сара Сампсон» (1755), и трудно сказать, насколько остались бы они единомышленниками, когда эстетические позиции Лессинга кардинально переменялись, и он стал врагом классицизма, но вполне возможно, что их согласие сохранилось бы и впоследствии. Во всяком случае, после смерти Милиуса Лессинг издал его сочинения, назвав его гениальным человеком. Милиус переводил Мольера и Хольберга, сотрудничал с Готшедом и вместе с Лессингом основал в 1751 г. первый, недолго просуществовавший немецкий журнал, специально посвященный театру, — «Статьи по истории театра и о его современном состоянии», оба автора которого (они же — издатели) стояли на последовательно классицистских позициях.

До перемен еще далеко. Пока что в Германии все классицисты — за единственным, пожалуй, исключением Лессинга, который позволял

себе кое в чем не соглашаться с Готшедом и не поддержал его борьбы с Гансвурстом — немецким Арлекином, имевшим глубокие народные корни, — классицисты гораздо более ортодоксального толка, чем это когда-нибудь мог ожидать Вольтер. Выбор кажется окончательным и бесповоротным, и многие из тех, кто сформировался в этот период, сохранили подобного рода эстетические пристрастия, несмотря ни на что. Замечательный тому пример — Гебхард Фредерик Вендеборн, автор наиболее авторитетной в то время немецкой работы об Англии «Состояние государственных дел, религии, науки и искусства в Великобритании в конце XVIII века» (четыре тома, 1784—1788). Вендеборн жил в Англии с 1767 по 1793 г. (начиная с 1770 г. он был настоятелем лютеранской церкви в Лондоне) и знал эту страну значительно лучше, чем Прево, Вольтер и Риккони, что, впрочем, не заставило его хоть сколько-нибудь изменить усвоенную в юности точку зрения на Шекспира. Ему, как и многим другим жителям континента, англичанин представляется существом с линейкой и компасом в руках, невосприимчивым к прекрасному, не имеющим ни вкуса, ни способностей к изящным искусствам. К новейшей английской культуре Вендеборн, правда, более благосклонен. «Среди англичан есть несколько превосходных живописцев, несколько хороших гравёров, архитекторов и других людей искусства, которые делают честь своей профессии, — пишет он. — Будущее может принести еще большие успехи»¹⁵.

В последнем своем утверждении Вендеборн не остался одиноким. По мнению другого немецкого наблюдателя Фолькмана, истекшие 50 лет показали возможности английского искусства. За это время Англия «поднялась над уровнем посредственности». Более того, англичане «все быстрее устремляются к совершенству и уже опережают другие нации, которые прежде обвиняли их в полном отсутствии артистических способностей»¹⁶. Это, конечно, должно было звучать в высшей степени лестно для англичан второй половины XVIII столетия. Но вот как быть с Шекспиром? Он ведь жил больше чем за 50 лет до Вендеборна и Фолькмана!

Оценивая художественные способности англичан, Вендеборн спорит не с кем иным, как с Вольтером. Тот писал об англичанах достаточно сурово, но все же куда мягче. В «Философских письмах» мы находим, например, такое высказывание: «Мне кажется, что у англичан вовсе нет таких хороших историков, как у нас, что у них нет настоящих трагедий, но что они имеют прелестные комедии, восхитительные образчики поэзии и философов, которые должны были бы стать наставниками человечества»¹⁷. Гораздо важнее, что и сам основатель «Лейпцигского классицизма» Иоганн Христоф Готшед свои первые сведения о классицизме получил не от Вольтера и прямым учеником его не был ни в коей мере. Он проходил в вольтеровское время довольтеровский

путь — особенно на первых порах. О Буало, как он с милой непосредственностью признавался в предисловии ко второму изданию своей трагедии «Умиравший Катон» (Лейпциг, 1735), он впервые услышал, когда ему было лет 20 с чем-то, об Аристотеле — лет 25. И тем не менее принял их сразу — он давно уже испытывал недовольство немецким театром и в классицизме увидел путь, следуя по которому удастся его изменить. К Шекспиру же, да и к английскому искусству в целом, ни он, ни его адепты не желали проявлять ни малейшего снисхождения уже потому, что оно слишком, по их мнению, напоминало собственное, не облагороженное, с которым они как раз и собирались бороться.

В 1706 г. попал в Англию и записался в число студентов Оксфордского университета и будущий датский драматург (сыгравший, кстати говоря, немалую роль и в истории немецкой сцены) Лудвиг Хольберг (1684—1754). Этому бедному офицерскому сыну с трудом добравшемуся до Англии и непонятно на что там жившему, в это время 22 года и вряд ли он сам предполагает, что по прошествии известного срока он сделается основателем датского театра и получит титул барона. Хольберг провел в Оксфорде и Лондоне два года, основательно ознакомился с трудами Джона Локка, читал «Басню о пчелах» Мандевилля, но несмотря на свое всегдашнее пристрастие к театру, никак не заинтересовался Шекспиром. Во всяком случае, он ни разу в жизни не упомянул этого имени, хотя никогда не скрывал, что считал для себя образцами итальянскую комедию масок и Мольера. Правда, Хольберг был комедиографом, а комедии Шекспира в это время почти не ставились, и, вполне возможно, Хольберг (как впоследствии и Вольтер), просто не имел возможности увидеть их на сцене, а тем более прочитать. Но более общая причина состоит в том, что Шекспир в это время совершенно не нужен Северной Европе. Тот же датский театр был создан Хольбергом в 1722 г. по французскому образцу. Он открылся представлением мольеровского «Скупого». Хольберга, в свою очередь, переводил в Германии сам Готшед.

Короче говоря, не Вольтер «внушил свой вкус всей Европе», как это казалось раньше многим исследователям. Напротив, Европа, вступившая на путь просветительского классицизма, ищет в это время своего выразителя. И естественно, что эту задачу берет на себя общепризнанный наследник великих трагиков минувшего века.

Но он наследник и продолжатель, а не жалкий педант, отстаивающий букву классицистских законов, и это еще более усиливает его влияние в преобразующей свою литературу Европе. Именно принятая Вольтером позиция ведущей фигуры в мире европейского искусства, которая делала его главным обличителем Шекспира, помогала Вольтеру взглянуть на вопрос об отношениях между английским и французским театром достаточно широко. Вольтер защищал основы классицистской

эстетики, а не какое-нибудь одно из ее исторических состояний. Его собственная эстетика была достаточно подвижна и подвержена посторонним влияниям, причем не только эстетика театральная. Андре Моруа в своем небольшом этюде о Вольтере замечательно сказал о том, что стоит Вольтеру «спустить удила» и поддаться непосредственному поэтическому чувству, как сразу же страницы его повестей затопляют «неожиданно каскады абсурдных событий»¹⁸, действие убыстряется и при этом приобретает какой-то поистине шекспировский спокойно трагический колорит. Вольтер брал на себя смелость учить, потому что сам все время учился — как человек привычный и жадный к знанию и как художник, инстинктивно открытый прекрасному. Он был здесь свой — как никто. Он был владыка, не раб, и мог позволить себе окинуть свой владения — весь мир искусств — непредубежденным взглядом.

При всем этом Вольтеру ничего было бы не понять в Шекспире, если бы между творчеством великого англичанина и классицизмом не просто были бы коренные различия, а зияла бы непроходимая пропасть. В творчестве великих классицистов были элементы, сделавшиеся лазейками, через которые позже проник во французское художественное сознание казавшийся прежде во всем неприемлемым английский драматург.

Не следует забывать, что независимым творцом был не только Вольтер. К Корнелью и Расину это относится не в меньшей, а может и в большей степени. Эти художники были создателями стиля, и Буало, как некогда Аристотелю, оставалось лишь понять, обобщить и сформулировать их практику. Корнель и Расин, в отличие от позднейших подражателей, следовали не заранее заданным образцам, а своему внутреннему закону, а также потребностям, которые диктовали им духовные запросы общества и избранный материал. В лучших образцах классицистской драмы, при всей заданности первоначального тезиса таилось унаследованное от Возрождения глубокое человеческое содержание. Именно через человека классицизм и сближался с Шекспиром. Он стремился к организованности формы, что заставляло смотреть на Шекспира как на представителя недавно побежденного в ожесточенной схватке противника — барокко — и решительно его отвергать, но он стремился к анализу страстей и здесь распахивал ворота тому же Шекспиру. Вольтер был подготовлен к приятию английского драматурга не вопреки тому, что он был классицистом, а в какой-то мере благодаря тому, что он им был.

Заинтересоваться многим, что он нашел у Шекспира, Вольтеру помогла ситуация, сложившаяся в конце XVII и начале XVIII в., когда все более увеличивалась притягательность зрелищного искусства.

Поэтому Вольтер несколько не собирается обходить невольно напрашивающийся вопрос, чем, собственно говоря, объясняется не-

умирающая популярность «дикого» и «невежественного» Шекспира на английской сцене. Ведь, что бы там ни говорили несколько просвещенных аристократов, для английского зрителя и актеров не было и нет драматурга крупнее. В чем тут причина?

В гениальности Шекспира, отвечает Вольтер.

Сетуя о состоянии английского театра, надо, говорит Вольтер, осуждать не Шекспира, который творил в дикие времена, а его соотечественников, не сумевших подняться до искусства цивилизованного. У Шекспира, по словам Вольтера, «был яркий и мощный, истинный и высокий талант, но не было ни малейшего проблеска хорошего вкуса и ни малейшего знания правил. Я выскажу вам одну парадоксальную, но справедливую мысль, — заявляет Вольтер, — достоинства этого автора погубили английский театр. В его чудовищных фарсах, именуемых трагедиями, рассыпаны столь прекрасные сцены, столь потрясающие и ужасающие отрывки, что эти пьесы всегда игрались с большим успехом»¹⁹. Этот успех породил стремление ему подражать. В результате и другие английские авторы «отличались лишь в отдельных отрывках, сверкающих, как удивительные блески, во мгле их пьес, почти всегда варварских, лишенных благопристойности, стройности и правдоподобия»²⁰. Никто не искал новых путей, и английское искусство за два века не продвинулось ни на шаг.

Как нетрудно заметить, в оценке Шекспира Вольтер исходит из двух различных критериев, заметно друг другу противоречащих.

С одной стороны, он стоит на позициях нормативной классицистской эстетики. С этой точки зрения трагедии Шекспира — чудовищные фарсы.

С другой стороны, он применяет критерий непосредственного художественного впечатления. И тут выясняется, что пьесы Шекспира, даже при том, что они оскорбляют просвещенный вкус, сильнее действуют на зрителя, нежели те английские трагедии, которые написаны людьми, достаточно знакомыми с «правилами». «Катон» был, казалось, шагом по верному пути. Но те английские авторы, которые пошли по стопам Аддисона и даже его усовершенствовали, все равно производят худшее впечатление, чем Шекспир. «Со времен Аддисона пьесы стали более правильными, народ более взыскательным, авторы более осмотрительными и менее смелыми. Новые пьесы, которые я видел, разумно построены, но бесцветны. Кажется, англичанам доселе было свойственно создавать лишь неправильные красоты. Блистательные уроды Шекспира доставляют нам в тысячу раз большее удовольствие, чем нынешнее благоразумие»²¹.

Вот это противоречие между предписаниями классицизма и собственным художественным восприятием Вольтер и пытается разрешить, делая шаг в сторону ненормативной, имеющей исторический аспект эстетики. Дело оказывается не только в том, что «отдельные красоты»

компенсируют у Шекспира нелепость целого, но и в том, что английское искусство произошло на иной почве — не на греческой и римской, а на древнееврейской. Причем, как это ни странно, подобная почва оказалась поразительно плодородной. «Отдельные красоты», которыми восхищается Вольтер, — это не те моменты, где Шекспир приближается к классицистской норме, а, напротив, те, где он больше всего от нее отдалается. Конечно, подражание Библии не пошло англичанам на пользу. «Их стиль слишком напыщен, слишком неестествен, слишком испорчен подражанием древнееврейским писателям, питающим такое пристрастие к восточной выпренности... Но, — продолжает Вольтер, — надо также признать, что с помощью ходуль фигурального стиля, на которые взобрался английский язык, дух восходит на высочайшие вершины, хотя и неровным шагом»²². Не следует ли отсюда, что англичане имеют право на собственное, непохожее на французское, искусство? «Поэтический гений англичан пока напоминает посаженное самой природой густое дерево... растущее неравномерно и буйно; оно умирает, если вы пытаетесь, совершив насилие над его природой, подстричь его, как дерево в садах Марли»²³. И не ставит ли это под угрозу саму нормативность? Этими отступлениями от строгой классицистской логики, этими на первый взгляд теоретическими несообразностями Вольтер куда вернее открыл дорогу Шекспиру во Францию, нежели переводом «отдельных красот», хотя именно об этих переводах он так любил вспоминать — сперва с удовольствием, потом с огорчением, год от года все возрастающим.

Проще всего, конечно, сказать, что в Вольтере боролись предрассудки классициста и живое сознание художника. Но не слишком ли элементарным будет это объяснение для той вопиющей нелогичности, свидетелями которой мы стали? И не кроется ли за этой видимой нелогичностью своя логика?

Думается, да. И притом обусловленная всей системой взглядов Вольтера.

Очень существенно уже то, что Вольтер пытается найти исторические корни различий между английской и французской культурой. Это было ново (вспомним, какого рода ответ на тот же вопрос предложил четыре года спустя Луиджи Риккони), но вполне закономерно для одного из основателей новой просветительской историографии. Пушкин вправду был заявить 5 июля 1824 г. (набросок письма П.А. Вяземскому из Одессы): «Если первенство чего-нибудь да стоит, то вспомните, что Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории»²⁴.

Конечно, историзм Вольтера весьма относителен. Вера в прогресс и нормативное классицистское сознание здесь вступали в явный конфликт. Близкое торжество «Царства Разума» означало для Вольтера конец истории в политической области. Что же касается эстетики,

то здесь для Вольтера идеал не только выработан (точнее даже — наконец-то осознан), но и, в основных своих чертах, в жизнь уже воплощен. По тонкому замечанию Н.Я. Берковского, классицистская система «держалась на идее, что всякий порядок, всякая форма вне истории, только беспорядок может иметь историю. Для классического мирозерцания вся святость и красота порядка в том, что он не меняется»²⁵. Осуждение Шекспира как «дикаря», не знающего правил, и вместе с тем — способность найти к нему исторический подход проистекают из одного и того же источника. Шекспир потому-то и становится для Вольтера объектом исторического рассмотрения, что он, по мнению Вольтера, был рожден временем, когда царил беспорядок, и сам этот беспорядок в себе нес. Но даже и при таком подходе историзм Вольтера приносит свои плоды.

Нельзя сказать, что в своем интересе к Библии как к источнику художественного творчества (пусть и чужеродного) Вольтер совсем не имел предшественников. Сент-Эвремон в сочинении «О древней и современной трагедии», написанном еще в 1672 г., хотя и опубликованном достаточно поздно — в его посмертном собрании сочинений в 1705 г., — предлагал использовать в трагедии сюжеты из Ветхого завета, и никто не сомневался, что это результат влияния, которому он подвергся в Англии. Да и без какого-либо английского влияния библейские сюжеты понемногу проникали во Францию. Их использовал Расин в своих поздних трагедиях «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (1691), хотя они и не стали тогда достоянием широкой публики. Эти трагедии были поставлены в качестве любительских спектаклей воспитанницами учрежденного и руководимого госпожой де Ментенон закрытого пансиона Сен-Сир, и их увидел лишь очень узкий круг зрителей. Однако в принципе — по четкости и глубине постановки вопроса — Вольтер здесь в достаточной мере остается новатором.

Более того, Вольтер обратился к проблеме, которая снова заинтересовала литературоведение XX в. Она была убедительно разработана в «Мимесисе» (1946) Эриха Ауэрбаха. Сравнивая сцену возвращения Одиссея у Гомера и тот эпизод из Библии, где Авраам готовится принести в жертву своего любимого сына Исаака, он пишет: «Итак, трудно представить себе большую стилистическую противоположность, чем между этими двумя текстами, хотя оба они — древние и эпические. В одном — законченный и наглядный облик ровным светом освещенных, определенных во времени и пространстве, без зияний и пробелов соединенных между собой явлений, существующих на переднем плане: мысли и чувства высказаны, события совершаются неторопливо, с расстановкой, без большого напряжения. В другом — из явлений выхватывается только то, что важно для конечных целей действия, где остальное скрыто во мраке... И даже люди в библейских рассказах

“темнее”, чем гомеровские герои; у них больше глубины во времени, в судьбах и в сознании; хотя их обычно до конца занимает то или иное происходящее событие, но они никогда не предаются ему без остатка, так, чтобы забыть о том, что было с ними прежде и в других местах; их мысли и чувства многослойнее, запутаннее, переплетеннее... Отсюда, — продолжает Ауэрбах, — такая жгучая потребность в истолковании, мысль, жадно копающаяся в темных глубинах сокрытого»²⁶. Напротив, судьба гомеровских героев «однозначно утверждена, и они каждый день просыпаются с таким ощущением, будто сегодня первый день их жизни; чувства их бурны, но просты, и они сейчас же вырываются наружу»²⁷. Как совпадает это по смыслу со многим, сказанным Вольтером!

Все это происходит на фоне сегодняшнего обостренного интереса к Библии. По свидетельству Александра Меня («Истоки религий», Брюссель, 1981), ее тиражи можно назвать астрономическими, а расцвет библейской науки — небывалым.

Следует заметить, что этот возродившийся в наше время интерес к Библии характерен не только для литературоведов типа Ауэрбаха, но и для иных писателей. Вот что, например, мы узнаем из книги Эрнста Шумахера «Жизнь Брехта».

«Исключительное значение для Брехта имела, о чем он... неоднократно свидетельствовал, “Книга книг” — Библия. Брехт любил слушать, как ее читала вслух бабушка Брецинг, читал Библию сам, секуляризируя ее, скорее, как светское произведение с захватывающими историями, примерами вечного конфликта между детьми и отцами, описаниями убийств и покушений, любовных драм. Циклы наиболее сильных и, как правило, напрямую отражавших образ мыслей юного Брехта стихотворений писались в форме “пластырей” и “молитвенников”, а “Домашние проповеди” (1927) не только по названию, но и по структуре своей были близки широко распространенным тогда назидательным религиозным сочинениям. Да и все его произведения в будущем будут буквально пестреть библейскими реминисценциями, цитатами, прямыми и скрытыми намеками, пародийно-полемическими заимствованиями, символикой Ветхого и Нового заветов»²⁸.

Интересно, что Брехт, рассказывая о совместной работе с Чарлзом Лотоном над английским переводом «Галилея», тоже мимоходом сравнивает Библию и Шекспира²⁹. Ему же принадлежит и очень глубокое, перекликающееся с мнением Ауэрбаха замечание: «Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он — абсолютная субстанция»³⁰. О «неясности», заключенной в Шекспире и вызывающей нескончаемые споры среди ее толкователей, по-своему сказал также Жан-Луи Барро в «Размышлениях о театре» (1959): «Чтобы приблизить свое искусство к природе, Шекспир часто вводит в свои произведения кажущуюся неясность»³¹.

Природа изначально неясна. В этом сходятся все. Ясность привнесена в природу ее истолкователями — классицистами, борющимися за красоту и выстроенность сюжета — не более того.

И конечно, говоря о библейских сюжетах в литературе XX в., нельзя не вспомнить «Иосифа и его братьев» Томаса Манна, одну из «главных книг» нашего столетия.

То, что Брехт и Т. Манн — немцы, отнюдь не случайность. Здесь лишний раз проявились сходные черты английского и немецкого художественного мышления. Ведь и один из великих англичан нашего века — Шоу — называл Библию образцом тонкого, прекрасного искусства.

Впрочем, не мешает вспомнить и то, что уже для Пушкина Библия и Шекспир стояли где-то рядом, причем Шекспир иногда перевешивал. Весной 1824 г. Пушкин писал из Одессы П.А. Вяземскому: Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гёте и Шекспира³², а готовясь к бегству за границу, Пушкин послал своему брату Л.С. Пушкину список необходимых вещей, где упомянуты всего две книги — Библия и Шекспир (конец 1824 г., Михайловское).

Да, тут действительно многое совпадает со сказанным Вольтером. Но только по смыслу, не по отношению. Вольтер способен оценить шекспировские глубины, но предпочтение отдает все-таки всему ясному, четко выстроенному, легко обозримому. Причина здесь не только в том, что Вольтер сам принадлежит латинской культуре, прямой наследнице греческой. Для него в данном случае особенно важно, что латинская культура противостоит старозаветной, легшей в основу христианской. Последняя же, считает Вольтер, определила собой самый долгий период сна человеческого разума — ненавидимые, до сих пор по-настоящему не побежденные, все пытающиеся взять реванш Средние века. По удачному определению одного из крупнейших исследователей идеологии Просвещения Питера Гея, просветители «всегда писали историю человеческого разума, его отделения от мифа во времена классической древности, его катастрофического упадка в христианские времена и его славного возрождения»³³ — возрождения опять-таки не на христианской, а на классической основе. Разумеется, просветители не первые всерьез заинтересовались классической древностью, но никто так последовательно не обратил ее против мифологизированной системы мышления, ибо Возрождение сохраняло еще очень значительные ее элементы. Классицизм был для просветителей оружием не одной только художественной борьбы — идеологической тоже. Мог ли Вольтер после всего этого не осудить драматурга, чья эстетика в столь малой степени оказалась затронута влияниями античности? Не должен ли был Шекспир выглядеть для него человеком и художником, на которого Средневековье наложило неизгладимый отпечаток?

Вольтер и не мог по-другому отнестись к Шекспиру. Иначе он поступил бы самыми основами своих философских воззрений: «Если бы бога не было, его следовало бы выдумать». Вопрос о том, есть Бог или нет, Вольтер оставляет открытым, но в том, что каждая религия своего Бога «выдумывала», он нисколько не сомневается. Бога выдумали жрецы, а потом священники — и те и другие в целях личного обогащения. И в существовании этого выдуманного в корыстных целях божества люди не сомневались на протяжении тысячелетий. Так можно ли ошибиться, предсказывая тысячелетнее царство просветительской философии, основанной не на обмане, а на объективных законах Разума?

И в столь же продолжительном царстве классицизма, отражающего рациональную систему представлений о мире, более того — воплощающую ее в самой своей эстетической структуре? Много десятилетий спустя Пушкин увидит недостаток классицизма в том, что он отгородился от религиозных воззрений, всегда составлявших питательную почву искусства. Вольтер, напротив, видел в этом его силу. Поэтому Пушкин принимал Шекспира как целое. Поэтому же Вольтер его отвергал.

Эстетическая позиция Вольтера имеет аналогию в сфере его политических воззрений.

В том сложном конгломерате прогрессивных и деспотических черт, которыми характеризовался французский абсолютизм, для Вольтера сравнительно с Корнелем и даже с Расином оказались подчеркнуты именно черты деспотические. Однако, памятуя об исторических заслугах французского абсолютизма (о чем он немало сказал в «Веке Людовика XIV»), Вольтер надеется его исправить, превратить в абсолютизм «просвещенный». Мысль об отмирании монархической формы правления как таковой ему абсолютно чужда. Для больших стран монархия, по его мнению, — наилучшая форма государственного устройства. Какой парадокс: борец против деспотизма поддерживает форму правления, этот деспотизм порождающую! Но подобные парадоксы столь обычны, что уже перестают восприниматься как таковые. Вольтер, впрочем, этот парадокс еще усугубляет. Самое консервативное в его воззрениях (вера в незыблемость монархической формы правления для крупных государств) порождено самым в нем прогрессивным — верой в прогресс. Вольтер верит в него столь безусловно (и столь недиалектично), что не сомневается и в том, что французская монархия тоже изменится к лучшему, сделается монархией просвещенной. То, что именно в XVIII в. усилиями просветителей окончательно сформировалось светское представление о прогрессе, причем сомнений в его всепобеждающем шествии вплоть до середины века не возникало, должно было сделать эту идею для Вольтера абсолютно непререкаемой — тем более, что он был одним из ее творцов.

Так же он судит и о литературе. В знаменитом споре «старых и новых», начатом поэмой Шарля Перро «Век Людовика Великого» (1687)

и его четырехтомным трудом «Сравнение древних и новых авторов» (1688–1697) (всеевропейском, затянувшемся на многие десятилетия споре о преимуществе античной литературы или позднейшей, на ней основанной), он решительно на стороне «новых», причем его любимый аргумент состоит в том, что в Афинах было не более десяти тысяч зрителей, тогда как Париж может насчитать не менее 30 тысяч просвещенных завсегдатаев театра. А какой стиль воплощает собой все достоинства новой литературы, как не царящий во Франции классицизм?

Вольтер удивительно полно ощущает историческую заслугу классицизма. Именно классицизм, всегда подчеркивает он, создал великое, подчиненное эстетическим нормам, очищенное от случайного искусство — единственное имеющее право именоваться этим высоким словом. Классицизм совсем недавно победил отрицающее порядок барокко. Не значит ли это, что борьба за преобразование искусства может быть лишь борьбой за совершенствование классицизма? Он ведь — искусство «новое», молодое, а значит, способен к совершенствованию. Ему не нужно для этого отказываться от самого себя, тем более что регламентированность классицизма — не недостаток его, а достоинство. Искусство, подчиненное Разуму, это искусство, подчиненное Идею. А задача Вольтера — нести просветительские идеи. Они антидеспотичны? Что ж, таковыми они пусть остаются и в сфере эстетики. Деспотизм «правил» должен быть побежден. «Правила» же как таковые сохранены. Они сыграли и продолжают играть для искусства великую цивилизующую роль.

Поэтому (особенно на первых порах, в то самое время, когда он «открывает для Франции Шекспира») Вольтер склонен рассматривать «правила» скорее как привычный и нужный регламент, нежели как боевой строй. Борьба за вычленение классицизма из того сложного конгломерата стилей, каким был барокко, давно уже в прошлом, борьба за сохранение классицизма, за отстаивание его перед лицом реалистических и предромантических тенденций еще впереди. И если регламент в чем-то оказался стеснителен, почему бы в этих мирных условиях не усовершенствовать его в согласии с завоеваниями мысли и требованиями времени?

Этой перестройки стиля и ослабления власти «правил» требовал уже сам по себе переход искусства на позиции нового классицизма — просветительского. В борьбе чувства и долга чувство занимало отныне необычное место. Прежде оно противостояло долгу. Теперь само осознавалось как долг — долг человека по отношению к себе, а тем самым и по отношению к миру, ибо «я» стало первоосновой мира. Противостояло же оно внушенному извне, не опирающемуся на человеческую природу, а потому обманному «долгу» перед догматической верой и деспотическим государством.

На первый взгляд эта перемена отношений мало что меняла в структуре трагедии — перед нами ведь, собственно говоря, старая классицистская система, только в перевернутом виде. Но это — на первый взгляд. Чувство, вернувшее права первородства, требовало себе больших прав также и в структуре трагедии. Холодная жесткость разума его более не устраивала. Трагедия теперь не только показывала зрителям борьбу чувства и разума. Она сама в своих элементах стала полем сражения между ними. Не отказываясь от рациональной «выстроенности», она вместе с тем тяготела к тому, чтобы вобрать в себя многообразный и яркий мир, постигаемый чувствами.

Заключить отсюда, будто Вольтер, что называется, «указал Разуму его место», было бы, конечно, неверно. Напротив, Вольтер, как положено классицисту, права Разума отстаивает. Пределы владений Разума у Вольтера очень велики. Даже от чувства Разум не отгорожен и зачастую оказывается его сублимацией. Тем более не сводится он к здравому смыслу и к смыслу элементарно-рациональному. Он шире, емче, конкретнее. В этом отношении Вольтер превзошел всех, ибо научная основа у него новая — не картезианская, а ньютонианская. Тем, что он «первый познакомил Францию с Шекспиром», Вольтер гордился не очень долго, но тем, что первый в тех же «Философских письмах» сказал о значении Ньютона, — гордился всегда. Он — убежденный ньютонианец. «Гипотез не измышляю» — готов он повторять вслед за своим учителем. Ему, ньютонианцу, полагается идти не от гипотезы к старательно выискиваемому для ее подтверждения факту, а от факта к обобщению.

Эта тенденция и будет все больше побеждать в XVIII в. Любопытно, что поэт и филолог, пытавшийся создать итальянский аналог французской классицистской трагедии, Пьер Якопо Мартелли уже в 1714 г. в трактате «Обманщик» декларирует необходимость для трагедии отказаться от картезианства и искать опору в эмпирической философии.

Разум отныне так твердо опирается на опыт, что чуть ли не приобретает вещественность. Когда Вольтер самые сложные философские теории иллюстрирует простейшими житейскими примерами, когда в его трагедии проникает тот слой жизни, которому туда раньше доступа не было, он не просто заботится о том, чтобы завоевать зрителя и читателя. В этой простоте и наглядности — что-то от самой сути его эстетической системы.

Как было Вольтеру не оценить Шекспира! Кто еще так полно ощущает и воспринимает реальный мир? Конечно, Шекспир лишен должной ясности — он ведь не упорядочивает природу. Зато от нее и не отгораживается. Он опирается на опыт. Он, если угодно, тоже «ньютонианец»!

Но подход Вольтера к Шекспиру в общем-то гораздо сложнее. Есть еще один аспект взглядов Вольтера, который сразу и отдаляет его от Шекспира, и переводит их отношения на более высокую ступень.

Вольтеровскому Разуму еще только предстоит завоевать отведенные ему философом владения, и борьба предстоит нелегкая. Противник у него сильный — реальность. Мир не таков, каким ему положено быть. Он дисгармоничен. Чувство и разум в нем трагически разобщены. Вольтер это прекрасно видит. И делает из этого свои выводы.

Если Разум не правит сейчас реальным миром, пусть пока правит миром идеальным. Искусство должно давать миру образцы гармонии. Как иначе оно поможет Разуму выполнить свое предназначение?

Трагедия и была для Вольтера той областью творчества, где он искал эту гармонию. Он — за «здравую литературу», ценить которую научились не очень давно. Он — за тонкий вкус, сформироваться которому было так непросто. Идеальная трагедия, по Вольтеру, тем более подчеркивала дисгармоничность мира, что сама как эстетический феномен являла собой образец красоты, правильности пропорций. Здесь Шекспир — враг. В нем не было чистоты и стройности форм. Он давал дисгармонии проникнуть в себя, подчинялся ей. Он в этом смысле опасен. В его трагедиях не заключен идеал — эстетический, а тем самым (для просветителей эти понятия очень близки) и этический. Он весь в прошлом — в ненавистных и, к сожалению, до сих пор до конца не преодоленных Средних веках.

Но вместе с тем трагедия не может быть одиноко стоящим, прекрасным в своей чистоте, укором негармоничному миру. Отказаться изображать дисгармонию — значит отказаться и от собственного права на существование (не гармонии же быть основой трагического), а заодно и от главной правды жизни, какой она видится просветительскому сознанию, — несогласия между неоспоримыми правами Разума, призванного быть объединяющим началом мира, и его действительной сегодняшней ролью. Не стоит ли в таком случае снова поучиться у Шекспира — на этот раз напряженности и наглядности трагического конфликта?

В этих условиях извечное классицистское понятие «мера» становится для Вольтера особенно нужным. Сохранить трагедию во всей полноте ее противоречивых качеств можно было, только найдя какой-то регулирующий механизм. Им и стали для Вольтера «правила». Несколько по-новому истолкованные, но тем самым и приобретающие необыкновенную важность для по-новому понятой классицистской трагедии. Пусть они верно стерегут ее ворота, не допуская туда посторонних, соблюдая чистоту жанра «интенсивного», концентрированного, рационально «выстроенного», пусть они не позволяют ей распознаться во все стороны, подобно роману, оберегают ее от простонародной грубости и варварского смешения трагического с комическим. Но нельзя при этом стоять на пути природы, гнать ее от дверей, заставлять лезть в окно.

А ведь кто более близок к природе, чем Шекспир? Сама природа говорит его языком³⁴.

Только естественно при этом, что «правила» и противопоставляются Шекспиру, и вместе с тем подвергаются корректировке в духе «английских вольностей».

Главный закон классицизма, считает Вольтер, и есть главный закон сцены. Три единства — это «основные правила театрального искусства»³⁵. Александрийский стих — другое неперемное условие хорошей пьесы. Само собой, это ставит перед драматургами трудные задачи. Но тем самым — и высокие цели. «Мы не позволяем ни малейшей вольности, мы желаем, чтобы автор был непрестанно в цепях и тем не менее казался свободным»³⁶. На этом он стоит твердо. 38 лет спустя он пишет Хорэзу Уолполу: «Вы, свободные британцы, не соблюдаете ни единства места, ни единства времени, ни единства действия. Но, поистине, вы от этого не выигрываете; надо же принимать в расчет правдоподобие. Искусство становится при этом более трудным, а преодоленные трудности в любом жанре доставляют наслаждение и приносят славу»³⁷.

Однако он и завидует англичанам. Во французском представлении о трагедии, по Вольтеру, следует различать две стороны: то, что относится к самой сути драматического искусства, и то, что привнесено изменчивыми представлениями о благопристойности. От последнего он с легкостью готов отказаться. Эти оковы ему хотелось бы сбросить. Здесь англичане в выигрышном положении: «Англичанин говорит, что хочет, француз — только то, что может; один бежит по просторному ристалищу, другой идет по дороге узкой и скользкой»³⁸. И он готов у англичан поучиться.

Этот вольтеровский практицизм послужил впоследствии для Карла Манциуса, автора одной из интереснейших историй западноевропейского театра, аргументом в пользу его мнения о том, что «не может быть и речи о каком-либо родстве между Вольтером и Шекспиром». По словам Манциуса, «французский автор подметил своим острым взглядом серебряную жилу в огромной горе, добыл из нее немного металла, быстренько отчеканил из него монету и пустил ее в обращение; он, однако, не понял, ни как велика гора, ни какие еще ценные залежи она содержит»³⁹. В действительности, как говорилось, дело обстоит много сложнее. Но и очень практический подход Вольтера к английскому искусству отрицать не приходится. Бессребреником его не назовешь. Правда, и корыстолюбом тоже. Он брал у англичан только то, чего, как ему казалось, не хватает французам — не больше.

Пункты, по которым англичане превосходят французоз, а потому заслуживают изучения и подражания, Вольтер намечает совершенно четко. Он идет всякий раз от недостатков французской сцены.

Во-первых, французы, одержимые «излишней деликатностью», очень часто переносят в рассказ то, что следовало бы представить на сцене. Отсюда — недостаток действия во французских пьесах. Ан-

глийские же благодаря своей динамике производят захватывающее впечатление.

Во-вторых, спектакль во Франции по сравнению с английским кажется суховатым. Здесь виновата уже театральная практика, а именно присутствие зрителей на сцене. (О том, что в Англии в это время тоже допускались зрители на сцену, Вольтер предусмотрительно умалчивает. Правда, в Англии они были изгнаны со сцены уже в 1747 г., а во Франции только в 1759? Но ведь «Философские письма» были написаны в 1732 г.) Из-за этого приходится трактовать единство места слишком буквально. На сцене — всегда одна и та же декорация, герои не могут переходить из помещения в помещение, и в результате страдает правдоподобие. К тому же сцена так заставлена скамьями для зрителей, что для декорации остается очень мало места, и она производит убогое впечатление (Кстати, в «Гофоллии» Расина в середине пятого акта меняется декорация, но это — редкое нарушение правил).

В-третьих, французский зритель не принимает таинственного, странного, патетического. «Я отнюдь не предлагаю, — пишет Вольтер, — чтобы сцена стала местом резни, как у Шекспира и его последователей, которые, не обладая его гением, переняли лишь его недостатки, но я смею думать, что есть ситуации, которые все еще кажутся французам лишь отвратительными и безобразными, но которые, будучи освобождены от излишеств, искусно представлены и, главное, смягчены очарованием прекрасных стихов, могли бы доставить нам наслаждение, о коем мы даже и не подозреваем... Пусть мне по крайней мере скажут, почему героям и героиням наших трагедий позволено лишать себя жизни, но запрещено кого-либо убивать? Разве на сцене льется меньше крови, когда Аталида закалывает себя кинжалом из-за своего возлюбленного, чем пролилось бы при убийстве Цезаря? И если зрелище мертвого сына, которое является глазам Катона, служит поводом для восхитительной речи старого римлянина... почему бы французам не привыкнуть к подобным спектаклям?»⁴⁰.

Кроме того, Вольтеру непонятно подозрительное отношение французского театра к массовке. Правило, согласно которому на сцене нельзя разговаривать одновременно более чем трем собеседникам, вызывает у него удивление.

И это не случайно. Поднимаясь к большой социально-политической тематике, театр его предшественников тоже порой ощущал с трудом подавляемое стремление к массовке. По словам Н.А. Сигал, Корнель в «Никомеде», формально оставаясь в рамках неписаного правила о не более чем трех собеседниках на глазах у зрителя, в последнем действии «искусным приемом приближает народное восстание к событиям, разыгрывающимся на сцене: лихорадочно-торопливые, сменяющие друг друга вести о нарастании народного гнева (явл. 2,

3, 4, 5), быстрое чередование коротких сцен, разбитые посреди стиха реплики — все это создает впечатление, что еще минута, и толпа восставших ворвется во дворец»⁴¹. В «Гофолии» Расина, которая считается лучшей пьесой его «второй манеры», на сцене появляются вооруженные левиты, восставшие против библейской царицы-злодейки Гофолии. Не было ли это одной из причин, по которым Вольтер так высоко ценил эту пьесу?

Столь же нелепым, как и отрицание массовки, кажется Вольтеру обязательное условие, согласно которому, во всякой трагедии должна быть любовная интрига. Это правило, считает Вольтер, выдает изнеженный вкус.

Когда он писал свою первую трагедию — «Эдипа» (1718), ему, против воли, пришлось этому условию подчиниться — так требовали актеры. Но при этом он остался верен своей мысли, что возможна «трагедия без любви».

Короче говоря, Вольтер рассматривает английский театр как своего рода опытное поле драматургии. Не все, выращенное там, пойдет впрок французскому зрителю. Многое, прежде чем употребить в дело, следует значительно облагородить. Но в окультуренном виде все это жизненно необходимо для современного театра. По этим пунктам Вольтер и пытался обновить французскую сцену. Его художественная практика, само собой, еще конкретнее теории. Он очень практичен и, оценивая чужое добро, все время присматривает, что взять себе. Не обходится и без прямых заимствований. Их легко обнаружить в пяти пьесах, написанных на протяжении примерно 20 лет после возвращения из Англии. Иногда Вольтер признавал прямое влияние на себя великого англичанина. Чаще об этом умалчивал. В каких-то случаях, желая скрыть заимствования из Шекспира, шел даже на что-то очень похожее на подлог. Но, как легко понять, правда без труда обнаруживалась, тем более что год от года появлялось все больше людей, знакомых с творчеством английского драматурга. Влияние Шекспира на Вольтера (или, как предпочитали говорить враги Вольтера, «кражи» его у великого соперника) не было секретом уже для людей XVIII в. Тем это заметней сегодня. Но сейчас на первый план выступают уже не сюжетные и текстуальные заимствования, сколь ни были бы они порой велики, а те эстетические перемены, на которые натолкнул его Шекспир или, во всяком случае, в необходимости которых помог ему окончательно убедиться.

В «Смерти Цезаря» (1731), написанной под влиянием шекспировского «Юлия Цезаря», Вольтер наконец-то исключил любовь из обязательных принадлежностей драмы. В «Эдипе» он, как говорилось, не устоял перед натиском актеров, теперь же чувствовал себя достаточно сильным, чтобы пойти на этот шаг. В той же трагедии на сцену выносят

окровавленный труп Цезаря — иными словами, совершается то, в чем Вольтер так завидовал Аддисону.

Семь лет спустя Вольтер снова написал «трагедию без любви» — «Меропу», и ее триумфальный успех 20 февраля 1743 г. прочно утвердил этот казавшийся прежде немислимым тип сюжета. И здесь тоже смерть по-аддисоновски наглядна. Предпоследняя сцена трагедии открывается ремаркой: «В глубине сцены виден труп Полифонта, прикрытый окровавленной одеждой».

«Заира» (1732) — трагедия, чрезвычайно тесно связанная по сюжету с «Отелло», была покушением уже на одно из единств, правда, не главных, а дополнительных, — единство национального облика трагедии. Это единство было поставлено в положение «изменчивого правила благопристойности» и отвергнуто.

«Магомет» (1742) наносил удар сразу многим условностям классицистской сцены. В нем, по сути дела, совершалось столь ужасавшее ревнителей чистоты классицизма убийство на сцене, хотя приличия все же были соблюдены: Сеид наносил удар Зопиру за алтарем, и лишь мгновение спустя тот появлялся в окровавленном одеянии перед публикой, чтобы произнести свои последние слова и умереть. В этой же трагедии немалую роль играла не слишком приемлемая для французского классицизма массовка. Да и весь ритм этой трагедии был необыкновенно убыстрен. В «Магомете», писал советский литературовед К.Н. Державин, «нельзя не ощутить уже утвердившихся и ставших типичными для вольтеровской драматургии приемов форсирования действия, обострения ситуаций, пристрастия к острым и мгновенным действенным конфликтам и зрелищным эффектам. Весь последний акт трагедии — толпа возмущенных мекканцев, врывающихся в покои пророка, Сеид, заносающий на него кинжал и в судорогах падающий у его ног, Пальмира, вонзающая этот кинжал себе в грудь, — являются блестящим примером той живописной картинности трагического действия, о котором Вольтер не раз говорил впоследствии... Такая живописная картинность была немислима в условиях строгой догмы классической поэтики»⁴².

«Картинность» трагедий Вольтера усугублялась еще и тем, что драматург упорно вводил в свои пьесы экзотику. Он гордился тем, что в «Бруте» (1730) вывел на сцену римский сенат, одетый в красные тоги. В «Семирамиде» (1748) на сцене появлялись вавилонские воины, маги, рабы, придворные. В «Китайском сироте» (1755) Лекен и Клерон поражали зрителей своими костюмами, сделанными в манере «китайских» гобеленов и ширм Буше и Лепренса. Правда, Расин уже в 1763 г. написал свою трагедию «Митридат», а в его «Баязете» (1672) действие происходит в Турции в сравнительно недавние времена (заявлено, что именно после «Баязета» Расин был избран в столь строгую в вопросах соблюдения классицистского канона Французскую акаде-

мию), причем при постановке этой трагедии этнографический элемент не затухал, а, напротив, всячески подчеркивался — ее играли в настоящих турецких костюмах. Но то, что для Расина и трагедии XVII в. в целом было редким исключением, для Вольтера чем дальше, тем больше делается системой. Он предпочитал, чтобы действие его пьес происходило не в пределах античной истории и мифологии, а в далеких краях с непривычным укладом. По словам известного историка французской литературы Г. Лансона (абсолютно, кстати говоря, не принимавшего подобные новшества Вольтера), «он считал необыкновенно удачным приемом вывести действие из заколдованного греко-римского мифологического круга, перенести его в Азию, в Африку, в Америку и снова возвратить во Францию, в обстановку феодального и христианского средневековья. В его пьесах мы видим все времена и все века; мы встречаем в них даже привидения»⁴³.

«Танкред» (1760), поставленный через год после реформы Лорате (освобождения сцены от зрителей), в известном смысле подводил итог преобразованию драмы и сцены. Действие происходило на сей раз в Сицилии XV в., явившейся ареной борьбы между «сарацинами» и нормандскими рыцарями (романтики потом так облюбовали подобные сюжеты, что они даже получают у них специальное название «пьесы о трубадурах»), в трагедии не было царственных персонажей, форма стиха была изменена (введены перекрестные рифмы), единство места не соблюдалось. «Танкред» был образцом действенности и колоритности. По мнению К.Н. Державина, все это для середины XVIII в. «было новшеством не меньшего масштаба, чем позднейшие реформы “Свободного театра” Антуана»⁴⁴.

Подобный сдвиг в сторону, условно говоря, «романтической драмы» был подготовлен процессами, шедшими во французской трагедии первых десятилетий XVIII в., прежде всего в творчестве Проспера Жюлио Кребийона (1674—1762), гордившегося тем, что на его спектаклях дамы падали в обморок. Вольтер и сам вначале заимствовал кое-что у Кребийона, и его «Эдип», написанный задолго до того, как он впервые услышал о Шекспире, в какой-то своей части может быть назван «трагедией ужасов», правда, скорее «декламационной трагедией ужасов». «Наш брак, Эдина, был заключен при роковых предзнаменованиях, — говорила своей наперснице Иокаста, — я видела среди глубокой тьмы передо мной и перед Эдипом разверстые бездны ада; бледный окровавленный призрак моего первого супруга грозно появлялся оттуда; он мне показывал моего сына, которого я с варварской и несправедливой верой тайно принесла в жертву нашим богам; они оба приказывали мне следовать за ними, увлекая меня в Тартар. Меня преследовало это видение, и воспоминание о Филоктете, еще слишком живое, наполняло ужасом мое сердце»⁴⁵.

Кребийон, впрочем, Вольтера своим учеником никак не считал. Он видел в нем лишь соперника. И правда, после «Брута» (1730) и «Заиры» (1732) Вольтер окончательно оттеснил Кребийона на второе место. Кребийон, получив должность цензора, делал Вольтеру всяческие пакости, что, впрочем, не могло изменить ситуацию: романтики потом считали его просто автором мелодрам — не более того.

Под влиянием английской драмы таинственное и «ужасное» начинает овеществляться, становится частью сценического действия. Попытка подобного рода была предпринята Вольтером уже в трагедии «Эрифилы» (1732), где на подмостках французского театра впервые появился призрак.

Не следует думать, что введением призрака Вольтер сделал уступку средневековым представлениям. «Как это ни парадоксально, но именно гуманизм содействовал введению в драму эпохи Возрождения призраков и духов», — писал А.А. Аникст. Они пришли в результате влияния Сенеки — преобладающего античного влияния на драму английского Возрождения. «Заметим, что ни в датской саге об Амлете, ни в ее французском переводе у Бельфоре никакого призрака нет. Он появился тогда, когда автор первой трагедии о Гамлете (предположительно, Томас Кид. — Ю.К.) решил написать пьесу с использованием драматургических приемов Сенеки»⁴⁶. Если Вольтер и уступил здесь каким-то влияниям, то прежде всего влиянию все того же Шекспира, ибо «Гамлета» он знал, пожалуй, лучше любой другой его трагедии. И влияние это оказалось очень стойким. «Эрифилы» успеха не имела. Однако в 1748 г. Вольтер снова решился вывести призрак в «Семирамиде». Опасения он при этом, очевидно, испытывал немалые. И не напрасно. На премьере он скупил все места в партере для своих клакеров, но оставались еще ложи и, главное, места на сцене. Вот с этими-то зрителями Вольтер и хлебнул горя. Спектакль был сенсационный, на сцене было не протолкнуться, и при появлении тени царя Нина публика начинала к взаимному восторгу кричать: «Дорогу призраку!» Призрак, как легко понять, утрачивает таинственность, если ближайший из зрителей может без труда прикоснуться к нему рукой и убедиться в совершенной его телесности.

Появление в этой трагедии призрака вызвало бурные дискуссии в Париже. Говорили, что поскольку вера в духов утрачена, поэт не вправе выводить их на подмостки. Вольтер отвечал в предисловии к «Семирамиде» («Рассуждение о древней и новой трагедии», 1748), что трагедия способна осуществлять свои цели при помощи эффектов чисто эстетических. К тому же, добавлял он, появление призрака Нина в его трагедии помогает удовлетворить чувство справедливости у зрителей. Спор о «Семирамиде» вышел за пределы Франции. В 1767 г. в нем принял участие и Лессинг. Он не согласился с аргументацией Вольтера,

но по сути принял его взгляд на эстетическую природу подобного рода зрелищ. «Неверие в привидения... ни в малейшей мере не может и не должно мешать драматическому поэту прибегать к ним, — писал он. — Зародыш веры в них кроется в душе у всех нас, а чаще всего у тех, для кого поэт главным образом творит. От его искусства зависит только дать развиваться этому зародышу; известными приемами он может дать вес доводам в пользу их существования. Если он располагает ими, то чему бы мы ни верили в обыденной жизни, на сцене он может заставить нас верить во что ему угодно»⁴⁷.

Лессинг, однако, совершенно не принял саму по себе сцену с духом у Вольтера.

В «Семирамиде» Вольтер прибег к приемам, тяготеющим уже к опере и найденным, вероятно, не без влияния Филиппа Кино, чьи либретто легли в свое время в основу мифологических опер-балетов Люлли. «Это великий человек в своем жанре», — говорил Вольтер о Кино⁴⁸. Правда, о чем уже упоминалось, ввести призраки в свои трагедии Вольтера заставил «Гамлет»; впечатление, полученное на лондонской сцене от появления духа отца Гамлета, было, видимо, очень сильным и стойким. Но соответствующий эпизод в «Семирамиде» отнюдь не был эстетически адекватен шекспировскому, и Лессинг первый это заметил. «Привидение Шекспира, действительно, пришло с того света: так нам кажется. Оно является в торжественный час, в тишине ночи, внушающей страх, окруженное всею той мрачной и таинственной обстановкою, в которой мы привыкли ожидать и вообразать его по рассказам няньки. Привидение же Вольтера не годится даже в чучела, которыми можно путать детей, это просто переодетый комедиант, который ничего не говорит, ничего не делает такого, что бы он должен говорить и делать, чтобы заставить верить нас, что он именно то, за что выдает себя. Напротив, все те обстоятельства, при которых он является, нарушают иллюзию и показывают, что это выдумка холодного поэта. Он и хотел бы обмануть и устроить нас, да не знает, как это сделать»⁴⁹.

Этих слов Лессинга никогда уже не забыли. Вольтер «истолковывает Шекспира как оперный либреттист»⁵⁰, — ввернул свое, предварительно сославшись на Лессинга, Г. Лансон 100 лет спустя.

XX в. тоже не переменил мнение о вольтеровском призраке.

Любопытное сравнение сцен с привидением у Шекспира и Вольтера принадлежит американскому шекспироведу Томасу Р. Лаунсбери. Показав, какими скромными и верными средствами пользуется Шекспир, он затем, идя вслед за Лессингом, с немалым чувством юмора описывает помпезного, невоспитанного и шумливого духа из «Семирамиды». «Ни один призрак, имеющий хоть какое-то понятие о правилах поведения, принятых в потустороннем мире, никогда не появится в гуще шумной

толпы. Тем менее следует от него ожидать, что он, пренебрегая всеми загробными условностями, возникнет при свете дня. А ведь все это ничтоже сумняшеся и без каких-либо угрызений совести проделывает дух у Вольтера. Для своего появления он выбирает дневное время и место, полное гостей, приглашенных на свадьбу. Дальнейшими своими поступками он бросает вызов всем приличиям, принятым у привидений... От него слишком много шума. Стоны, доносящиеся из гробницы убитого короля, должны заранее дать знать всем присутствующим, что скоро произойдет нечто сверхъестественное. Когда дух решает появиться, он оповещает о своем намерении ударами грома. Гробница сотрясается, дверь распаивается. Дух Нина торжественной поступью выходит на середину двора, заполненного людьми, и там произносит свои слова. Больше ему делать нечего, но он не растаивает в воздухе. Медленно и величественно он возвращается в гробницу. Входит в нее. Дверь закрывается. И все это — на глазах у собравшихся. Нет, ни одно воспитанное привидение никогда бы себя так не повело»⁵¹. Конечно, критики Вольтера в одном отношении неправы: не вольтеровский дух Нина, а шекспировский дух Банко первым нарушил правила поведения, принятые в потустороннем мире, — не появился ли он тоже в людном помещении, на шумном пиру? Но в целом спорить с ними не приходится. Ведь дух Банко не виден был всем и каждому. Кроме Макбета, его никто из присутствующих не заметил. Однако глазами Макбета его с поразительной отчетливостью увидел зритель. То же самое можно сказать о встрече Гамлета с духом в спальне матери. В начале трагедии духа видят все. В этой же сцене Гамлет видит его, Гертруда не видит. Но мы верим в его присутствие. Ну, а с Нином получилось иначе — не потому ли, что он слишком уж стремился на всех произвести впечатление?..

Глубже всех в причину неудачи Вольтера проник английский режиссер Гордон Крэг, подчеркнув, что отзвуки потустороннего мира органически входят в шекспировскую художественную систему. По его словам, «эти духи, совсем как в музыке, играют роль ключа, в котором должна быть гармонизирована каждая нота мелодии; они принадлежат внутреннему существу драмы, а не внешним ее проявлениям. Это не что иное, как обложенные в зримую форму символы сверхъестественного мира»⁵².

И, приведя цитату из работы венгерского исследователя Шандора Хевеши «Подлинный Шекспир» (1919): «Драмы Шекспира — произведения поэтические, и их необходимо толковать и ставить как таковые»⁵³, — Крэг продолжает: «Сосредоточь постановщик свое внимание и внимание зрителей на зримом и земном — и такая пьеса наполовину лишится своей величественности, полностью утратит свой внутренний смысл. Но введи он — только без шутовства, — элемент сверхъестественного, подними он сценическое действие с сугубо физического уровня

на уровень психологический, дай нам услышать — пусть не ушами, а слухом души — это метерлинковское “перешептывание человека со своей судьбой, серьезное и непрерывное”, дай нам увидеть “мучительно неуверенные шаги человека, приближающегося к своей правде, красоте или вере, либо удаляющегося от них”, покажи он нам тот “глухой рокот вечности на горизонте”, который лежит в основе “Короля Лира”, “Макбета” и “Гамлета”, и он воплотит на сцене замысел поэта, вместо того чтобы превращать его величественных духов в джентльменов с замогильными голосами, набеленными лицами и газовыми мантиями»⁵⁴. А это как раз и делал Вольтер.

И все же эта в других отношениях тоже отнюдь не самая сильная трагедия Вольтера пользовалась неизменным успехом на протяжении всего XVIII в., особенно же после 1759 г., когда сцена была освобождена от зрителей. Постановочные эффекты «Семирамиды» были, очевидно, необходимой компенсацией того недостатка зрительных впечатлений, той «сухости» французской сцены, на которую Вольтер жаловался в период своего первого увлечения Шекспиром.

В той же трагедии Вольтер решительно выступил против обычая толковать единство места как единство помещения, иными словами, давать всю трагедию в одной, притом весьма скудной декорации. В «Семирамиде» было четыре декорации, причем некоторые из них чрезвычайно сложны. В первом действии перед зрителем открывалась длинная колоннада, в глубине которой находился дворец Семирамиды с висячими садами, а справа и слева — храм и мавзолей, украшенный обелиском. Затем зритель оказывался в комнате дворца, в обширном тронном зале и во дворе храма.

Как нетрудно увидеть, Вольтер целиком выполнил план, намеченный в Восемнадцатом письме. В его пьесах несравненно больше, чем у его предшественников, действия и зрительных впечатлений, странного и патетического. Он утверждает права массовой и близок к тому, чтобы разрешить убийство на сцене. Порою начинает даже казаться, что это Вольтер, а не Гюго («Предисловие к “Кромвелю”») должен был произнести знаменитые слова о том, что сцена до сих пор показывала «локти действия», а надо показывать его руки. И действительно, практика театра XX в., очень редко, но все же иногда ставящего Вольтера, выяснила, что некоторые его трагедии, «Магомет» в первую очередь, вполне поддаются сценическому истолкованию в романтической манере.

Не следует думать, что трагедия просветительского классицизма имела, обращаясь к Шекспиру, одну лишь задачу — дать более полный образ мира, дабы увлечь зрителей и приблизиться к ним. Впоследствии Гёте трактовал Шекспира, среди прочего, еще и как политического драматурга, и Вольтер предвосхитил этот подход к творчеству великого англичанина. Путь к Шекспиру был для него, если угодно, еще и путем

к гражданственности. Когда Вольтер борется за «трагедию без любви», в чем ему подает пример шекспировский «Юлий Цезарь», он борется за политическую трагедию. Когда в «Заире» он нарушает «четвертое единство», он делает это в первую очередь для того, чтобы острее столкнуть человечность и фанатизм. Вводя в «Магомете» массовку — толпу мекканцев, готовую то растерзать Магомета, то кричать ему хвалу, Вольтер не только создает красочное и эффектное зрелище, но и преследует цели, если можно так выразиться, философски-публицистические.

Классицистская трагедия XVII в., прежде всего трагедия Расина, преломляла внешний мир через человеческое сознание. Сам по себе он оставался за пределами сцены. Вольтер же стремится сделать столкновение героя и мира более осязаемым. И этот мир снова овеществляется, снова в своей конкретности приходит на сцену. Герои Вольтера предпочитают воевать с видимыми противниками.

Им в этом помогает Шекспир — драматург, знающий все о человеке и мире, умеющий словно бы осязать каждый предмет, ощутить его форму, почувствовать его вкус и запах. Влияние Шекспира на Вольтера никогда поэтому не может быть исчерпано самым подробным перечнем отдельных заимствований. Оно глубже и шире.

Примечания

¹ Вольтер. Философские сочинения. М., 1988. С. 166.

² Там же. С. 167.

³ Там же. С. 168.

⁴ Барз М.А. Болинброк и английское Просвещение. // Болинброк. Письма об изучении и пользе истории. М., 1978.

⁵ Честерфилд Ф. Письма к сыну. Максимум. Характеры. Л., 1971. С. 61.

⁶ Folkierski W. Entre le classicisme et le romantisme. Clacovie — Paris, 1925. P. 59.

⁷ Об английских знакомствах Вольтера см.: Perry N. University of Exeter. The Expatriate Distortion Syndrome: Voltaire and his London Acquaintance // British Society for XVIII century Studies. Newsletter 9, 1976, June.

⁸ Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 196.

⁹ Цит. по: Рейзов Б.Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966. С. 89.

¹⁰ Riccoboni L. Reflexions Historique et Critiques sur les Differens Theatres de l'Europe avec les Pensees sur la Declamation. Paris, 1738. P. 167.

¹¹ Ibid. P. 170.

¹² Гёте И.В. Собр. соч. в 10-ти томах. М., 1976. Т. III. С. 63.

¹³ Цит. по: Kelly J.A. German Visitors to English Theatres in the XVIII cent. P. 12.

¹⁴ Там же. С. 17.

¹⁵ Там же. С. 21.

¹⁶ Цит. по: Kelly J.A. England and the Englishman in German Literature of the Eighteenth Century. N. Y. 1921. P. 31.

¹⁷ Вольтер. Философские сочинения. С. 177.

¹⁸ Моруа А. Литературные портреты. М., 1970. С. 51.

¹⁹ Вольтер. Эстетика. С. 296.

²⁰ Там же. С. 297.

²¹ Там же. С. 300.

²² Там же. С. 297.

- ²³ Там же. С. 300.
- ²⁴ Переписка А.С. Пушкина. М., 1982. Т. 1. С. 183.
- ²⁵ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 81.
- ²⁶ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 32.
- ²⁷ Там же. С. 33. Ауэрбах, к сожалению, не отмечает еще одно, достаточно важное обстоятельство: формирование художественного сознания англичан шло параллельно с формированием английского литературного языка, в последнем же большую роль сыграл английский перевод Библии, который стал широко доступен через некоторое время после внедрения в Англии в 1477 г. Уильямом Кэкстоном (1422–1491) печатного станка. (См. Треvelyan Ч. Социальная история Англии. М., 1959. С. 102–104.)
- ²⁸ Шумахер Э. Жизнь Брехта. М., 1988. С. 17–18.
- ²⁹ См.: Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5/1. С. 344.
- ³⁰ Там же. С. 261.
- ³¹ Барро Ж.Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 156.
- ³² Переписка А.С. Пушкина. М., 1982. Т. 1. С. 176.
- ³³ Gay P. The Englishmen: an Interpretation. The Rise of Modern Paganism. L., 1967. С.35.
- ³⁴ См.: Вольтер. Эстетика. С. 193.
- ³⁵ Там же. С. 78.
- ³⁶ Там же. С. 72.
- ³⁷ Там же. С. 333.
- ³⁸ Там же. С. 71.
- ³⁹ Mantzius K. History of Theatrical Art. L., 1909. Vol. 5. P. 254.
- ⁴⁰ Вольтер. Эстетика. С. 77–78.
- ⁴¹ Сизал Н.А. Пьер Корнель // Корнель П. Избранные трагедии. М., 1956. С. XXIX.
- ⁴² Державин К.Н. Вольтер. М., 1946. С. 348.
- ⁴³ Лансон Г. История французской литературы. XVIII век. СПб., 1899. С. 29.
- ⁴⁴ Державин К.Н. Вольтер. М., 1946. С. 348.
- ⁴⁵ Вольтер Ф.М. Собр. соч. СПб., 1908. Т. 1. С. 27.
- ⁴⁶ Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 538–539.
- ⁴⁷ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.-Л., 1936. С. 46–47.
- ⁴⁸ Вольтер. Эстетика. С. 336.
- ⁴⁹ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. С. 47.
- ⁵⁰ Лансон Г. История французской литературы. С. 29.
- ⁵¹ Lounsbury Th. R. Shakespeare and Voltaire. N.Y. 1968. P. 130–131 (1-st ed. – 1920).
- ⁵² Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 264.
- ⁵³ Там же. С. 265.
- ⁵⁴ Там же. С. 266.

Вольтер против Шекспира

И все же Вольтер проходит лишь часть пути, по которому двинулась потом европейская драма. Как говорилось, с Шекспиром у него отношения сложные. Вначале Шекспир его и привлекает и отталкивает. Затем начинает внушать опасения. И это заметно усугубляет конфликт.

Вольтер имел полное право сказать, что всю жизнь говорил о Шекспире одно и то же. Он всегда осуждал в нем незнание «правил», смешение жанров и «грубость» и превозносил его необыкновенный талант. И все же его подход к Шекспиру не оставался неизменным. Можно даже привести примеры того, как Вольтер волею судеб оказывался в глазах читателя защитником Шекспира. Именно такая ситуация сложилась в России. История русских переводов Шекспира достаточно продолжительна. Известнейший русский трагический поэт XVIII в. Александр Петрович Сумароков (1718–1777) переделал «Гамлета» и в 1748 г. напечатал его в типографии Академии наук, а потом еще переиздал в 1752 г. Было и посмертное издание 1786 г. Сумароков обратился к «Гамлету» за 19 лет до того, как в переделке Дюсиса его увидел французский зритель, откуда, впрочем, не следует, что русский трагик в самом деле читал Шекспира. Источником для него послужил очень несовершенный французский перевод, заимствованный из тома II «Английского театра» Лапласа, опубликованного в 1746 г., причем Сумароков постарался подчинить свою пьесу всем правилам классицистской эстетики. Конфликт был сведен к борьбе между любовью и долгом, завершалась пьеса браком Гамлета и Офелии, у каждого из действующих лиц появился наперсник или наперсница, а у Офелии даже «мамка». Другие изменения, произведенные в этой пьесе, очевидно, имели своей целью восславить добродетель. Мать под влиянием раскаяния уходит в монастырь, король решает жениться на Офелии, но эта воплощенная добродетель отказывается от короны. И Гамлет и Офелия остаются живы.

Пьеса имела, очевидно, и злободневно-политический смысл. Так, историк театра С.С. Данилов (1901–1959) указывает в своих «Очерках по истории драматического театра», что «Гамлет» должен был оправдать дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну.

Изменена была и форма стиха. Сумароковская пьеса была написана шестистопным ямбом со смежной рифмой. Все фантастическое было безжалостно отброшено. Но самое оригинальное состояло все же в другом: имя Шекспира Сумароковым вообще не упоминалось!

«Английский театр» Лапласа был, разумеется, доступен не одному лишь Сумарокову, и сведениями, из него почерпнутыми, не преминул воспользоваться В.К. Тредиаковский (1703–1768). В своем «Письме от приятеля к приятелю» (1760) он обвинил Сумарокова в том, что у него нет ничего своего — все заимствованное! «Гамлет», как легко понять, оказался неплохим тому примером. Сумароков весьма справедливо отвечал на это, что «Гамлет мой, кроме монолога и окончания третьего действия и клавдиева на колени падения, на шекспирову трагедию едва ли походит»¹.

Тредиаковский, впрочем, предъявил свои претензии к сумароковскому «Гамлету» достаточно поздно. Двенадцать лет спустя после написания этой пьесы. До этого же он отзывался о нем достаточно высоко. В официальном рапорте, написанном по распоряжению канцелярии Академии наук, он отметил, что «новосочиненная трагедия под именем «Гамлет» имеет преимущества перед первым драматическим творением Сумарокова «Хорев» и кажется ему «довольно изрядной». Первейшим достоинством трагедии «под именем Гамлет» ему представляется то, что в ней побеждает добродетель. Он, правда, видит в ней некоторую нервозность стиля, но охотно прощает ее автору за многие нравоучительные и благородные «разумения»².

К отзыву Тредиаковского присоединился и Ломоносов. В целом «Гамлет» Сумарокова, несмотря на «нервозность стиля» (всю значимость этого замечания никто в это время не понимает), был признан его удачей, что подтвердила и ближайшая история.

Сумароковский «Гамлет» имел неплохую сценическую судьбу. Он впервые был показан в любительском театре в 1748 г., а в 1750 г. и в только что возникшем полупрофессиональном театре Шляхетского корпуса и держался на русской сцене до 1762 г., причем исчез из репертуара отнюдь не в силу того, что к нему предъявлялись какие-либо художественные претензии, — тут сыграли роль исключительно политические соображения. После убийства Павла I пьеса стала неприемлемой для официальных кругов. В ней можно было усмотреть немало нежелательных намеков. Этот запрет держался до 1809 г. Правда, на этот раз русская публика увидела уже дюсисовского «Гамлета».

Надо сказать, что в целом Сумароков о Шекспире умалчивать не собирался. В 1748 г., иными словами, тогда же, когда появился его «Гамлет», он выпустил «Две епистолы», где среди «творцов, достойных славы», упоминаются Мильтон и «Шекспир, хотя непросвещенный». Это неизвестное дотоле русской публике имя потребовало специаль-

ного примечания: «Шекспир, английский трагик и комик, в котором и очень хороша и чрезвычайно хорошева очень много. Умер 23 дня апреля в 1616 г. на 53 века своего»³.

До 1965 г., когда вышло фундаментальное коллективное исследование «Шекспир и русская культура», было принято считать, что Сумароков просто повторил здесь слова Вольтера. Однако тот факт, что в этом примечании указана дата смерти Шекспира, заставил автора соответствующей главы М.П. Алексеева усомниться в справедливости подобного суждения: этой даты нет не только в Восемнадцатом письме, но и вообще в каком-либо французском издании на протяжении нескольких десятилетий. Скорее всего, считает Алексеев, Сумароков воспользовался «Кратким словарем ученых» (1733) немца Иёхера, который списал соответствующую дату со стратфордского надгробья. М.П. Алексеев мог бы при этом сослаться и на то, что Вольтер, работая над Восемнадцатым письмом, не знал еще о существовании комедий Шекспира, а потому и не упомянул о нем как о «комике»⁴. И все-таки Сумароков так точно воспроизводит мнение Вольтера, что позволительно сделать и другой вывод: он опирался на Восемнадцатое письмо, но дополнил свое примечание еще и другими сведениями. Среди его источников могло быть и лапласовское «Рассуждение об английском театре», предвалявшее его издание, хотя Лаплас там очень близок Вольтеру.

В дальнейшем Сумароков снова упомянул о Шекспире. В 1770 г. он писал о своем «Дмитрии Самозванце» (1771), что эта трагедия должна показать России Шекспира. В «Дмитрии Самозванце» и правда есть параллели с «Ричардом III».

Мало-помалу русская публика получала все более адекватное представление о Шекспире и даже о его художественном своеобразии. Правда, последний процесс несколько затянулся.

В 1781 г. в Университетской типографии у известного русского просветителя Николая Ивановича Новикова (1744–1818) была издана в переводе В. Левшина книга Антонио Стикотти «Гаррик, или Английский актер», вышедшая за десять лет до того в Париже. Поскольку в ней много говорилось о шекспировских ролях Гаррика, а попутно разбирались и сами эти характеры, она в известном смысле оказалась и книгой о Шекспире. Возможно, именно эта работа навела безымянного нижегородского переводчика на мысль обратиться к Шекспиру. Два года спустя после выхода в свет книги Стикотти был сделан опубликованный позднее перевод «Ричарда III» («Жизнь и смерть Ричарда III, короля Аглинского, трагедия господина Шакеспера, жившего в XVI веке и умершего 1576 года. Переведена с французского языка в Нижнем Нове-Городе 1783, напечатана с дозволения Управы Благочиния в Санктпетербурге 1787 года»⁵). Сам по себе этот перевод остался в истории русской литературы забавным курьезом. В 1842 г. о нем со

смехом вспоминал В.Г. Белинский в своих «Журнальных и литературных заметках»⁶. По его словам, он возбуждает в читателе «чувство, похожее на то, с каким взрослый человек, роаясь в своих бумагах, находит нечаянно забытые стихи или риторическое упражнение, писанное в детстве». Он даже приводит образчик стиля этого перевода: «Наконец солнце преславное Иорка ужасного прогнало зиму наших внутренних браней» — и так далее, в том же духе. Да и тот факт, что этот перевод был сделан не с подлинника, говорит о многом. Но, что важно, эта книга открывается «выпиской из мнения г. Вольтера о Гомере, в котором судит он о достоинствах Шекспира, автора сей трагедии». Речь идет о выписке из вольтеровского «Опыта о эпической поэзии» (впервые издан в Лондоне в 1727 г.), во второе издание которого Вольтер включил краткую, но в целом весьма похвальную характеристику Шекспира. В этих своих замечаниях Вольтер особенно подчеркивает тот факт, что слава Шекспира не умерла за полтора столетия, в чем видит самое верное подтверждение огромных достоинств английского драматурга. Конечно, в отзыве Вольтера о Шекспире были и обычные вольтеровские оговорки, но переводчик заботливо их исключил.

Однако это — лишь один из нередких примеров того, как мысли, некогда высказанные великим человеком, оборачиваются потом против него. Вольтер был в это время уже широко известен как яростный враг Шекспира. В России же авторитет Вольтера дал возможность узаконить отступления от классицистских правил, о чем Сумароков не мог и помыслить.

Правда, не Вольтер дал этому первый толчок.

В 1776 г. Екатерина II подписалась на французский прозаический перевод Шекспира, осуществленный Летурнером (несколько позже о нем еще будет сказано), но, очевидно, в него не заглянула. Во всяком случае, 24 сентября 1786 г. (иными словами, десять лет спустя!) она писала французскому литератору Фредерику Мельхиору Гримму (1723—1807), немцу по происхождению, что читала Шекспира в немецком переводе Эшенбурга — «девять томов уже проглочены»⁷.

Под впечатлением Эшенбурга и появились в 1786 г. четыре «шекспировские» пьесы Екатерины. Правда, в литературной работе ей обычно помогал Александр Васильевич Храповицкий (1749—1802), состоявший при ней в должности статс-секретаря с 1783 по 1793 г. Он не только переписывал ее комедии и оперы, но и сочинял стихи для вставных номеров, а порою даже самолично писал те или иные сцены по планам, ею подготовленным. Однако в целом в авторстве Екатерины сомневаться не приходится.

Возможно, интерес Екатерины к Шекспиру объясняется ее отношениями с Екатериной Дашковой (1743—1810), которая провела десять лет за границей и общалась с Вольтером и Дидро.

Первой из-под ее пера вышла пятиактная комедия «Вот каково иметь корзину и белье», представлявшая собой русифицированную переделку «Виндзорских проказниц». Фальстаф, например, именуется в ней Яковом Власьевичем Полкадовым. Мистер Слендер стал Лилюкиным, зато мистер и миссис Форд обратились в мужа и жену Фордовых, что уже было недалеко от их истинного имени. Хуже всего, впрочем, Екатерина обошлась со слугою Слендера Симплом. Он стал Зинькою. Новое заглавие комедия Шекспира получила по реплике Форда, заключающей третье действие: «Вы теперь понимаете, что такое корзина с грязным бельем?» (перевод С. Маршака и М. Морозова). При том, что Екатерина не следовала близко шекспировскому тексту, да и не могла ему следовать по причине неважного знания английского языка, она, в отличие от Сумарокова, не скрыла имени Шекспира ни от зрителей, ни от читателей, благо те и другие появились очень скоро. «Корзина» в том же году была поставлена на петербургской сцене и опубликована в 14-й части «Российского Феатра». Вслед за тем Екатерина под влиянием шекспировских хроник закончила «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика». По поводу своего «Рюрика» Екатерина писала 25 мая 1795 г., что не решилась «включить в исторические сочинения... домыслы о Рюрике, так как они были основаны только на нескольких туманных словах Нестора в его летописи, на одном отрывке Далика в его истории Швеции, а также, читая Шекспира в немецком переводе, у меня возникла фантазия уложить все это в драму, которую я и велела напечатать в 1786 г. Никто не обратил внимания на это единственное в своем роде произведение и оно никогда не исполнялось на сцене»⁸.

За «Рюриком» последовало «Начальное управление Олега», имевшее более счастливую судьбу.

22 октября 1786 г. эта пьеса была поставлена на сцене придворного Эрмитажного театра в Петербурге в качестве музыкально-драматического спектакля в пяти действиях с хорами и балетами. Отдельные ситуации в этих идеализировавших русскую старину пьесах были заимствованы из «Генриха IV», «Генриха V» и других хроник Шекспира. В последние месяцы 1786 г. Екатерина работала над «Расточителем» — переделкой «Тимона Афинского», но пьеса эта не была закончена и увидела свет лишь в 1901 г., когда ее в числе других драматических произведений Екатерины опубликовал академик А.Н. Пыпин. «Расточитель» тоже был заметно русифицирован, и главный герой получил прозрачное имя «Тратов».

Примерно в то же время, когда Екатерина обратилась к шекспировским пьесам, русский историк Иван Никитич Болтин (1735—1792) написал пьесу «Подражание Шекспиру... Историческое представление

из жизни Рюрика». Третье издание этой пьесы (1793) было в библиотеке Екатерины II.

Петербургская публика имела возможность видеть Шекспира и в исполнении английских актеров. С октября 1770 г. до конца сезона 1772 г. в Петербурге работал «Новый Английский театр» (до этого был в 1767–1768 гг. любительский английский театр в доме купца Рейкса), который 7 января 1772 г. показал «Трагедию, называемую Офело, арап Венецианский», но театр привлекал в свой зал по преимуществу членов английской колонии. В том же 1772 г. он прогорел, а его руководитель Фишер стал давать уроки английского языка.

По словам Алексея Веселовского, английское влияние заметно в наиболее типичных драматических произведениях Екатерины II, «в ее исторических и былинных драмах. Она признается в подражании Шекспиру, хотя попытки ее кажутся ей слишком слабыми («Вольное, но слабое переложение из Шакеспира» — читаем мы в заглавии переделанных ею «Виндзорских кумушек»). Она учится у него умению превращать историческое прошлое в живые художественные организмы, высвобождается из-под классической ферулы, вступая в борьбу с «обыкновенными театральными правилами», — и русская сцена, как бы повинувшись указанию Шекспира, населяется отечественными Олегами, Игорями, Рюриками, даже новгородскими богатырями (Василий Буслаев); русская старина оживает в ней, но не затянута в сумароковском жеманном убранстве, а расцвеченная народными песнями, обрядовыми играми, плясками, сказочными мотивами (Иван-Царевич). Чужой пример научал пользоваться национальным элементом; весь серьезный отдел драматических произведений Екатерины сложился под этим влиянием, тогда как для реальности бытовых картин и характеристик (иногда мастерских) в комедиях ее мог служить возбуждающим примером неподдельный комизм «Виндзорских кумушек»... этой важнейшей истинно английской бытовой пьесы, выделяющейся из комических произведений Шекспира»⁹.

По мнению Б.В. Варнеке, «большим достоинством екатерининских комедий является их диалог, заслуживший похвалы такого сведущего судьи, как Вольтер. Живой, бойкий, состоящий из ряда коротеньких, но достаточно выразительных реплик, он придает быстроту и легкость развитию действия, не замедляемого слишком объемистыми тирадами и сплошными монологами. Только в самых исключительных случаях, и то по преимуществу в начале своей драматической деятельности, Екатерина допускает обширные монологи, но затем они появляются у нее все реже и реже».

Впрочем, по его же словам, «насколько живо и естественно идет диалог в комедиях Екатерины, настолько книжно и вяло говорят действующие лица ее исторических пьес. Получается такое впечатле-

ние, будто они не свободно говорят, а обмениваются выдержками из исторических книжек, причем отдельные реплики здесь отличаются большими размерами, что также сильно мешает успеху пьесы»¹⁰.

Критики отмечали и другие недостатки «шекспировских хроник» Екатерины. Но ее обращение к Шекспиру сыграло все же свою роль.

В результате русская сцена получила импульс для освоения Шекспира, хотя процесс этот шел поначалу не слишком гладко. По словам того же Алексея Веселовского, «“Лир” (“Леар”), Отелло и Гамлет в переводах (с французских переделок) Висковатова и Вельяминова с вандальскими искажениями, коренным образом менявшими план и замысел шекспировских пьес, составляли уже усладу театральной публики начала века»¹¹. Впрочем, Веселовский указывает и на такого сильного исполнителя шекспировских ролей, как «замечательный, самородный, вдохновенный и мало развитой трагик» Алексей Семенович Яковлев (1773–1807). Яковлев действительно был самородком. Сын костромского купца, он получил образование в приходском народном училище, потом служил приказчиком в петербургской галантерейной лавке, но обратил на себя внимание крупнейшего тогдашнего русского актера Дмитревского и попал на сцену. Из Шекспира он играл Отелло (1806, перевод Вельяминова с переделки Дюсиса, «Эдгарда»/«Эдгара») в «Леаре» Н.И. Гнедича (1807) и Гамлета (1810) в весьма далеком от подлинника варианте Висковатова.

Белинский, которому, как говорилось, попался на глаза дозволенный управой благочиния перевод трагедии господина Шакеспира «Жизнь и смерть Ричарда III, короля Аглинского», не мог не подивиться тому, насколько усовершенствовалось искусство перевода за какие-нибудь неполные 60 лет, — Шекспира теперь переводят с подлинника и стихами! Однако в статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» он подробнейшим образом пересказывает трагедию Шекспира, поскольку эта пьеса «иным вестна только понаслышке, а иным и вовсе неизвестна». В статье «Русская литература в 1840 году» он пишет: «...наша литература принялась за Шекспира, несмотря на то, что публика еще не думает серьезно приняться за него... Итак, важность вопроса о Шекспире теперь состоит не в том, как и кому переводить его, а в том — для кого, а следовательно, как и кому печатать его... Воля ваша, а странная наша литература!»¹².

Возможно, Белинский слишком рано радовался качеству новых переводов из Шекспира. Совсем незадолго до этого, в 30-е годы появились переводы харьковского профессора В.А. Якимова, столь буквалистские, что порою просто невозможно было понять смысл сказанного, и очень дурно встреченные современниками. Да и вольный перевод Н. Полевого, который был поставлен на московской сцене 22 января 1837 г. в бенефис Мочалова, Белинский оценивал

по-разному. В 1838 г. он в «Московском наблюдателе» назвал его хотя и «не художественным», но «поэтическим», а в своей рецензии на третью часть «Репертуара русского театра», опубликованной два года спустя, поставил этот первый в один ряд с неприемлемыми для него дюсисовскими переделками шекспировских трагедий. Неприязнь к этому переводу крепко внедрилась в сознание Белинского и 30 декабря 1840 г. он писал Боткину, что перевод Полевого есть «искажение Гамлета».

И все же, что ни говори, а выписка из вольтеровского «Опыта о эпической поэзии» имела далекие последствия для русской литературы!

И.С. Тургенев в своей речи, подготовленной для прочтения на литературно-музыкальном вечере Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым, посвященном 300-летию со дня рождения Шекспира (1864), имел уже все основания сказать:

«Ни один образ не вырос так в последние сто лет, как образ Шекспира, — и не будет конца его росту. Сколько в эти сто лет появилось изданий, переводов, на скольких различных языках, сколько художников, живописцев, музыкантов, ваятелей воплощали его типы, вдохновлялись ими! Сколько их еще видится впереди!.. Мы празднуем его трехсотлетнюю годовщину; но мы уже ныне с уверенностью можем предсказать праздник его тысячелетия...

Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь. Ступайте в театр, когда даются его пьесы (заметим мимоходом, что только в Германии и России они не сходят с репертуара), — ступайте в театр, пробегите все ряды собравшейся толпы, приглядитесь к лицам, прислушайтесь к суждениям — и вы убедитесь, что перед вашими глазами совершается живое, тесное общение поэта с его слушателями, что каждому знакомы и дороги созданные им образы, понятны и близки мудрые и правдивые слова, вытекающие из сокровищницы его всеобъемлющей души!»¹³. «Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам, — скажем более — чем англичанам?.. И, наконец, может ли не существовать особой близости и связи... между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, — и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, — народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и не прощающим их у других, — народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир на страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?»¹⁴.

В этих условиях о Вольтере — враге Шекспира можно было просто забыть.

Представление о Вольтере как о своеобразном пропагандисте английской культуры изменилось прежде всего в Англии. Поводом послужили два его предисловия.

Первое из них было написано к итальянской трагедии «Меропе» (1743), принесшей Вольтеру огромный успех (на премьере Вольтера вызвали на сцену, и это был беспрецедентный случай в истории мирового театра), и обращено к маркизу Шипионе Маффеи (1675–1755), чью «Меропу» Вольтер начал в свое время переводить, но потом отказался от этой затеи и написал собственную, Маффеи посвященную.

В «Письме господину маркизу Шипионе Маффеи», как было названо это предисловие, Вольтер развивал свою давнюю идею о возможности и желательности трагедии без любви. Заодно он припомнил «Меропу» Джорджа Джеффри (1678–1755), провалившуюся в 1731 г. в Лондоне, и заметил по этому поводу, что со времен Реставрации англичане обязательно вводят любовную интригу в свои пьесы, между тем как «нет другой нации на свете, которая так плохо рисовала бы эту страсть»¹⁵.

Эта пьеса, писал Вольтер, не просто случайная неудача отдельного автора. Она помогает понять, что «английский театр еще не облагорожен»... «По-видимому, та же причина, по которой англичане бесталанны в живописи и музыке, лишает их и гения трагедии, — писал он. — Этот остров, давший миру величайших философов, не столь плодороден для изящных искусств, и если англичане не станут прилежно следовать наставлениям своих блистательных сограждан Аддисона и Попа, они не сравнятся с другими народами в том, что касается вкуса и литературы»¹⁶.

Второе предисловие появилось четыре года спустя, в 1748 г., и написано было к «Семирамиде». В третьей части этого обширного трактата, озаглавленного «Рассуждение о древней и новой трагедии», Вольтер, оправдывая появление в своей пьесе тени Нина, ссылается, в частности, на «Гамлета». При этом он, однако, заявляет, что подобные красоты в «Гамлете» «блещут среди ужасных несурзностей». В целом эта трагедия получила у Вольтера характеристику столь бранную, что человек, не читавший дотоле этой пьесы, побоялся бы к ней прикоснуться. «Это грубая и варварская пьеса, которой не потерпела бы самая низкая чернь Франции и Италии, — писал Вольтер. — Там Гамлет лишается рассудка во втором акте, а его возлюбленная в третьем, принц убивает отца своей возлюбленной, притворяясь, что хочет убить крысу, а героиня бросается в реку. На сцене для нее роют могилу, могильщики отпускают достойные их шуточки, держа в руках черепа мертвецов, принц Гамлет отвечает на их отвратительные грубости не менее отталкивающими безумными речами. Тем временем одно из

действующих лиц завоевывает Польшу. Гамлет, его мать и его отчим вместе пьют на сцене; в трагедии поют за столом, ссорятся, дерутся, убивают друг друга. Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». Это — пример «грубых надругательств над правилами искусства, еще и поныне делающих английский театр столь нелепым и варварским»¹⁷.

Эти два предисловия, в особенности же первое из них, были восприняты в Англии почти как национальное оскорбление. Естественно, возмущился Джордж Джеффри. В 1754 г. он включил «Меропу» в собрание своих сочинений, обвинив в предисловии Вольтера в плагиате. Люди менее заинтересованные тоже выступили против Вольтера. В 1747 г. начинающий актер и драматург Сэмюэл Фут (1720—1777) выпустил брошюру о римской и английской комедии, где, хотя это не имело прямого отношения к делу, обрушился на Вольтера. Фут не считался человеком слишком сдержанным в выражении чувств, но здесь превзошел себя. Он заявлял, что просто не в силах выразить свое негодование и презрение к этому наглецу Вольтеру, который сперва отказывает Шекспиру в праве именоваться драматургом, а потом, в следующей своей пьесе, списывает у него чуть ли не все главные сцены. Он предлагал читателю сравнить «Макбета» Шекспира и «Магомета» Вольтера и убедиться, что Вольтер — бессовестный плагиатор. Не остался в стороне и Аарон Хилл (1685—1750), драматург и критик, гордившийся своей переделкой «Заиры» (эту пьесу, получившую у него название «Зара», Хилл закончил в 1733 г., поставил на сцене в 1736 г.) и продолжавший переводить (вернее, переделывать; перевод в нашем понимании слова в XVIII в. для театра почти не существует) Вольтера. В 1745 г. он заявил, что бывший друг Англии пал сейчас так низко, что даже недостоин презрения.

Правда, поводом для нападок на Вольтера Хилл избрал его поэму «Фонтеной», посвященную победе французов над англичанами, но тем определенной был общественный отклик на его слова. В том, насколько преуспел Хилл в роли разоблачителя, он имел возможность убедиться на собственном опыте. Ему в течение четырех лет не удавалось пристроить в театре только что законченный перевод вольтеровской «Меропы». «Меропа», вызвавшая такие восторги во Франции, была в Англии поставлена лишь в 1749 г. и прошла девять раз при неполном зале. Даже такой пропагандист французской культуры в Англии и панегирист Вольтера, как Вильям Гатри (1708—1770), известный в то время критик и историк, писал в ответ на инвективы Вольтера в своем «Опыте о трагедии» (1747), что французы на место гения поставили «правила». Времена начинали меняться. Уважение к собственной драматургии росло, классицистские увлечения уходили в прошлое. 40-е годы были в Англии временем быстрого утверждения просветительского реализма

в литературе и театре. В 1740 г. издается «Памела» Ричардсона. В 1748 г. закончена ричардсоновская «Кларисса», великий роман, завоевавший вскоре весь континент. В 1742 г. выходит филдинговский «Джозеф Эндрус», а в 1749 г. еще один великий роман — «История Тома Джонса, найденныша». В 1741 г. замечательный характерный актер Чарлз Маклин (1699—1797), в котором никто до этого не подозревал (да по старым вкусам и не мог подозревать) трагического таланта, показывает лондонской публике своего потрясающе правдивого Шейлока, и в тот же год в начале следующего сезона появляется в роли Ричарда III великий Дэвид Гаррик (1717—1779), который словно бы заново открыл для всей Европы своего гениального соотечественника.

Было оспорено и распространенное прежде мнение о «непросвещенности» Шекспира. Решающую роль здесь сыграла книга Р. Фармера «Об учености Шекспира» (1767). Выяснилось, что провинциальная школа, где учился Шекспир, давала совсем неплохие знания. Кстати, на стиль Шекспира повлияло и хорошее знание латыни.

Естественным результатом этой давно уже начавшейся перемены вкусов было новое издание произведений Шекспира, предпринятое в 1765 г. крупнейшим английским критиком и лексикографом того времени Сэмюэлем Джонсоном (1709—1784). В своем знаменитом, много раз потом переиздававшемся предисловии Джонсон отдал некоторую дань предрассудкам века. Он осудил Шекспира за нежелание произносить приговор своим героям и проводить отчетливую грань между добром и злом (что он, впрочем, совсем по-вольтеровски отнес за счет «варварского века», наложившего на Шекспира свой отпечаток), с неодобрением высказался о мужицкой грубости, с которой порою говорят у Шекспира люди, принадлежащие к высшим классам, и об отсутствии у этого драматурга стройной композиции. Джонсон сделал и несколько других критических замечаний, более справедливых. Но в основном точка зрения Джонсона была противоположна вольтеровской. Он вступал с Вольтером в прямую полемику. «Верность Шекспира природе сделала его объектом нападок критиков, чей взгляд на мир отличался заметной узостью, — писал он. — Деннис и Раймер считают его римлян недостаточно римлянами, а Вольтер корит его королей за недостаточную царственность... Но у Шекспира природа всегда возвышается над случайностью; он стремится рисовать человеческие характеры, взятые в их основе, и не слишком заботится о всем наносном и побочном. Сюжет может требовать от него римлян или королей, но думает он только о людях»¹⁸. В этом же предисловии Джонсон с великим небрежением говорил о «единствах» и защищал трагикомедию. Из всех единств, заявляет Джонсон, по-настоящему оправдано только единство действия, а оно-то у Шекспира выражено в высочайшей степени, и поэтому все упреки ему как драматургу — от

лукавого. Это писал Джонсон — человек старых вкусов! Стоит ли говорить о том, насколько решительнее была молодежь.

В один год с предисловием Джонсона вышло второе (первое появилось в 1764 г., за несколько месяцев до этого) издание «Замка Отранто» Горацио Уолпола. В предисловии автор с большой похвалой отзывался именно о тех сценах Шекспира, которые прежде вызывали единодушное осуждение критиков за смешение трагического с комическим. «Позвольте задать вопрос: не утратили ли бы его трагедии о Гамлете и Юлии Цезаре в значительной степени свою живость, не лишились ли бы они многих удивительных красот, если б из них были изъяты или облечены в высокопарные выражения юмор могильщиков, дурачества Полония и неуклюжие шутки римских граждан? — спрашивал он. — Разве красноречие Антония и, по внешности, даже более благородная, искусно имитирующая искренность речь Брута не кажутся еще возвышеннее благодаря мастерскому приему автора, позволившему тут же прорываться в репликах их слушателей простой человеческой природе? Эти штрихи напоминают мне выдумку того греческого ваятеля, который, желая дать представление об истинных размерах Колосса Родосского, уменьшенного до размеров печатки, изобразил рядом с ним мальчика величиной с большой палец самой статуи»¹⁹.

Уолпол прекрасно понимал при этом, с кем в первую очередь воюет. Это Вольтер, «гений, но не шекспировского размаха», как характеризует его Уолпол. Тактику свою в этой войне он объявляет открыто и наперед: «Не прибегая к спорным авторитатам, я противопоставляю Вольтеру самого же Вольтера»²⁰. Противопоставляет он этих двух оппонентов друг другу, как вскоре выясняется, отнюдь не с той почтительностью, какую обещает это вступление. Он смеется над мнением Вольтера о численности парижской театральной публики как доказательстве ее правоты, об искусстве трагедии, «воспаряющем в цепях» (не лучше ли, спрашивает он, назвать это просто балаганным термином «трудные фокусы?»), уличает его в недостаточном знании английской истории, а потом и попросту говорит, что с годами «сила суждения» у этого критика слабеет — раньше он лучше понимал Шекспира.

Но главный удар Уолпол наносит своему оппоненту по вопросу о чистоте жанра. В предисловии к своей комедии «Блудный сын» Вольтер отстаивает свое право на смешение серьезного с шуткой, комического и трогательного и подтверждает это словами, что часто одно и то же происшествие порождает в жизни такие контрасты. «Мы не исключаем из этого, что во всякой комедии должны наличествовать сцены шутовские и сцены трогательные, — пишет Вольтер, — существует много хороших пьес, в которых господствует одно лишь веселье; есть и другие, совершенно серьезные; и третьи — смешанные; и такие, наконец, трогательность которых вызывает слезы; не следует поэтому

отбрасывать ни одного из этих жанров; и если бы меня спросили, какой из них наилучший, я ответил бы, что тот, в котором удалось написать наилучшую пьесу». «Очевидно, что если комедия может быть (совершенно серьезной — Ю.К.), то трагедия может иногда позволить себе сдержанную улыбку, — замечает по этому поводу Уолпол. — Кто вправе наложить на нее запрет? И вправе ли критик, заявляющий, ради защиты самого себя, что ни один род комедии не должен быть отброшен, предписывать правила Шекспиру?»²¹.

Был ли это только полемический прием? Нет, нечто куда большее. С Вольтером спорили и раньше. Уолпол же открыл внутренние противоречия во взглядах Вольтера и использовал их (а тем самым в какой-то мере и самого Вольтера) для утверждения своей эстетики. Один из основателей предромантизма, Орэйс Уолпол, оказался весьма радикальным выразителем новых представлений о Шекспире.

Одно занятное событие неплохо иллюстрирует упрочившуюся славу Шекспира. В Стратфорде росло дерево, относительно которого издавна бытовала легенда, что его посадил сам Шекспир. В 1758 г. почтенный Френсис Гастрел, незадолго перед этим получивший приход в этом городе, спилил его. На «шекспировское дерево» приходило смотреть слишком много людей, и это нарушало покой викария. Но он отнюдь не ожидал, что его поступок вызовет такой взрыв общественного негодования. С почтенным джентльменом держались отныне столь непочтительно, что ему пришлось покинуть город и больше в него не возвращаться.

А в 1769 г. Дэвид Гаррик, незадолго перед тем избранный почетным гражданином Стратфорда (ему при этом была вручена шкатулка, сделанная из погибшего «Шекспировского дерева»), открыл традицию шекспировских фестивалей, которые, по первоначальному замыслу, должны были происходить каждые семь лет. Первый из них провалился. Виной тому были плохая погода и ужасное состояние стратфордских гостиниц. Но в Европе самый факт такого юбилея произвел большое впечатление, тем более что его организатором был Гаррик, успевший к тому времени завоевать всемирную славу, — прежде всего своими шекспировскими ролями.

Не следует думать, что Гаррик покончил с переделками Шекспира. Для XVIII в. они были неизбежны. Того же «Гамлета», оставшегося в его репертуаре с 1742 по 1776 г., он играл в переделке Р. Уилкса, которая была ближе к шекспировскому тексту, чем предшествующая переделка У. Давенанта, но все же заметно от него отступала, а в двух собственных редакциях «Гамлета» опирался на того же Уилкса. И все же английский подход к Шекспиру в корне отличался от вольтеровского.

Людей, по-прежнему призывавших англичан учиться у французов, можно было теперь по пальцам перечесть — тем более что именно в эти

годы Вольтер особенно резко обрушивается на Шекспира, английский театр, английское искусство в целом. Конечно, он «всегда говорил одно и то же». Он и раньше, отзываясь об английском искусстве, мешал хулу с похвалой. Но, как нетрудно заметить, в иных условиях и в совершенно иных пропорциях...

Примечания

¹ Цит. по: Шекспир и русская культура. М.-Л., 1965. С. 23. / Под ред. М.П. Алексеева. Наиболее полная библиография русских работ о Шекспире дана в кн.: *Левидова И.М.* Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. М.; 1964. Число изданий и работ о Шекспире с тех пор, разумеется, заметно пополнилось, но книга Левидовой и сегодня сохраняет свое значение.

² См.: Шекспир и русская культура. С. 19—20.

³ Ошибочная дата смерти Шекспира заимствована переводчиком из «Приложения к Большому словарю Морери» (1735) аббата Гуже.

⁴ См.: Шекспир и русская культура. С. 34.

⁵ *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. Пятое, значительно дополненное издание. М., 1916. С. 79.

⁶ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1948. С. 302.

⁷ См.: *Варнеке Б.В.* История русского театра. 2-е изд. Одесса, 1913. С. 260.

⁸ *Там же.* С. 256.

⁹ *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. С. 156—157.

¹⁰ *Варнеке Б.В.* История русского театра. С. 70.

¹¹ *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. С. 157.

¹² *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1948. С. 734.

¹³ *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. X. М., 1956. С. 190—191.

¹⁴ *Там же.* С. 191.

¹⁵ *Вольтер.* Эстетика. — М., 1974. С. 93.

¹⁶ *Там же.* С. 94.

¹⁷ *Там же.* С. 114.

¹⁸ *Johnson S.* Lives of the most eminent English poets... to which are added «The preface to Shakespeare» and review of «Origin of Evil». L.: Frederick Warne Co. N.Y.: Scribner, Welford & Armatrong; n.d. P. 509—510.

¹⁹ *Уолпол Г.* Замок Отранто. // *Уолпол, Казот, Бекфорд* Фантастические повести. Л. С. 12—13.

²⁰ *Там же.* С. 13.

²¹ *Там же.* С. 14.

Французы против Вольтера

Да и во Франции времена менялись. С некоторым, правда, запозданием там тоже происходил постепенный сдвиг в сторону просветительского реализма. Английское влияние сыграло здесь не последнюю роль, причем нельзя не подивиться трудолюбию и вкусу тогдашних переводчиков. На французском языке одна за другой появлялись лучшие книги, вышедшие в Англии, и огромные романы порою оказывались в руках французского читателя за феноменально короткий срок. Отклик они тоже получали немедленный. В 1742 г. аббат Прево перевел «Памелу» Ричардсона, имевшую во Франции исключительный успех. В 1743 г. Л. де Буасси написал драматическую пародию на нее (не получившую, впрочем, признания публики) «Французская Памела, или Истрадавшаяся добродетель». В том же году появляется «Памела» Нивеля де Лашоссе. В 1749 г. Вольтер написал пьесу «Нанина, или Побезженный предрассудок», представляющую собой подражание «Памеле» Ричардсона, правда, довольно далекое. В 1748 г. на французский язык переведен «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвелла», который за десять лет до того послужил для Луиджи Риккони самым ярким примером безнадежного положения английского театра, — переведен и одобрен Дидро, Гриммом и Руссо. Последний назвал «Барнвелла» великолепной пьесой. В 1750 г., всего год спустя после английского издания, выходит перевод объемистого филдинговского «Тома Джонса, найденыша», в 1751 г. — перевод восьмитомной «Клариссы Гарлоу». «До сих пор ни на одном языке не написан еще роман, равный “Клариссе” или хотя бы приближающийся к ней»¹, — скажет Руссо. Дидро этот роман подвиг написать «Похвалу Ричардсону», где он восхищался психологической глубиной писателя и проницательностью, с какой тот определяет скрытые мотивы человеческих поступков.

Английское влияние постепенно преобразовывает и французский роман. «Теперь все стремятся погрузиться в обширные и увлекательные английские романы, в романы аббата Прево или замечательного Ретифа де ла Бретона»², — напишет позднее Луи Себастьян Мерсье (1740–1814), ставя этих писателей в один ряд с уже признанными классиками Ричардсоном и Филдингом.

Однако английский роман при всех своих достоинствах никогда бы не укоренился на французской почве и не дал там плодов, если бы искусство этой страны само не начало в этот период приобретать реалистические черты. Французы были, наконец, способны воспринять англичан — они двигались в одном с ними направлении. Среди людей, восхищавшихся Ричардсоном, видевших в нем единомышленника и готовых чему-то у него учиться, были не только Мерсье и Ретиф де ла Бретон. Среди них были великие — Дидро и Руссо.

Последнее имя с каждым годом значило все больше, в том числе, косвенным образом, и для истории того вида искусства, который Руссо с некоторых пор предлагал вообще уничтожить, — театра. В 50–60-е годы руссоизм выявляет свои позиции сразу в двух аспектах — он становится наиболее законченным и философски определенным воплощением давно таившейся в искусстве XVIII в. тяги к природе, и он же провозглашает свою политическую программу. И то и другое имело для общественного сознания сходный смысл. В первом случае речь шла о природе, которая живет «по своему закону», неподвластная внешней регламентации. Во втором — о самоорганизующемся обществе. Легко понять, что отсюда — только один шаг к признанию «стихийного гения» — Шекспира.

Если, конечно, эту систему понятий перенести в область театра.

Но вот этот-то шаг во Франции сделать было труднее всего. Классицистская доктрина и в области теории театра, и в области практики стояла еще достаточно прочно. И тем не менее свое монопольное положение она понемногу теряла.

Увлечение английской литературой оказалось опасным. С конца 50-х годов XVIII в. дискуссии о трагедии идут на фоне все укрепляющей свои позиции мещанской драмы. Перевод «Лондонского купца» — признанного родоначальника этого жанра — оказался толчком для его развития во Франции.

Вначале показалось: французская сцена подобную драматургию не примет. Когда в 1757 г. Дидро написал, следуя английским образцам, своего «Побочного сына», все, включая и автора, поняли, что драматические стороны этого произведения оставляют желать лучшего. Но к «Побочному сыну» был приложен замечательный теоретический трактат Дидро «Беседы о “Побочном сыне”», где с необыкновенной убедительностью обосновывалось право на существование драматургии, весьма непохожей на классицистскую. Сюжеты Дидро предлагал брать из обыденной жизни и представлять их в манере, близкой к обыденности, длинные монологи, когда можно, заменять пантомимой. На правило трех единств Дидро не покушался, но при этом и «размягчал» его куда более решительно, чем Вольтер. «Вот что я думаю об этих театральных условностях, — писал он. — Тот, кому не известен поэтический смысл закона единств, не известны и основания этого закона, не

сумеет ни отказаться от него вовремя, ни следовать ему, когда нужно. Он будет относиться к нему либо с излишней почтительностью, либо с излишним презрением, — соблазны противоположные, но одинаково опасные. Один сводит на нет наблюдения и опыт минувших веков и возвращает искусство к его младенчеству, другой останавливает его в данном его состоянии и мешает ему двигаться вперед»³. Свой жанр Дидро называл «средним», помещая его между трагедией и комедией (сейчас мы в подобных случаях говорим просто «пьеса»), но тут же предупреждал, что, окрепнув, это новорожденное дитя драматургии сможет захватить и область трагедии, и область комедии.

А дитя начинало крепнуть с каждым днем. В 1758 г. появляется новая пьеса Дидро «Отец семейства» — гораздо более удачная в драматургическом отношении и принесящая автору успех. В ноябре 1760 г. она была поставлена в Марселе, а три месяца спустя уже и в Париже, в Комеди Франсез. Когда в декабре 1769 г. по окончании спектакля «Отец семейства» (он был к этому времени возобновлен) на сцену вышел актер, анонсировавший на завтра другой спектакль, публика хором крикнула: «Хотим „Отца семейства“!»

В 1775 г. на сцене Комеди Франсез появляется драма Мишеля Седена (1713–1797) «Философ, сам того не зная», завоевавшая немедленный успех. Уже в течение первого сезона (неполного — премьера состоялась 2 декабря) она выдержала 24 представления — цифра по тем временам очень большая — и осталась в репертуаре. Дидро горячо откликнулся на успех Седена. Вот как он рассказывает об этих памятных днях в своем «Парадоксе об актере» (1773): «Седен ставит комедию „Философ, сам того не зная“. Я горячий его интересовался успехом пьесы; зависть к таланту — порок мне чуждый, и без него у меня их достаточно; свидетели — все мои собратья по перу... Успех пьесы „Философ, сам того не зная“ колеблется на первом, на втором представлении, и я этим очень огорчен. На третьем пьесу превозносят до небес, и я охвачен радостью. Наутро я вскакиваю в фиакр, мчусь разыскивать Седена. Была зима, холод отчаянный; езжу повсюду, где надеюсь найти его. Узнаю, что он — где-то в Сент-Антуанском предместье, прошу проводить меня туда, застаю его, бросаюсь к нему на шею, голос не слышится, слезы бегут по лицу. Вот человек чувствительный и заурядный. Седен, неподвижный, холодный, взглянул на меня и говорит: „Ах! Господин Дидро, вы прекрасны!“ Вот наблюдатель и гениальный человек»⁴.

Да, это было большое событие — первый настоящий успех произведения «среднего жанра». Он существенно менял эстетическую ситуацию в театре. Критика условностей классицизма, которую с таким успехом начал — и в качестве теоретика, и в качестве практика — Вольтер, грозила перерасти в критику самых его основ, во всяком случае, в отрицание исключительности этой системы. Ведь критика эта теперь

велась новыми людьми и с точки зрения теории, и с точки зрения практики — гораздо более последовательными и куда более радикальными.

Путь этой драмы к публике был нелегок. Она то завоевывала успех, то терпела провалы, словно бы перечеркивавшие все прежние удачи. Так, когда поощренный успехом «Отца семейства» театр Комеди Франсез решился поставить 26 сентября 1771 г. «Побочного сына», пьеса эта провалилась так шумно, что, казалось, новому жанру пришел конец. Многие думали, что ему никогда больше не возродиться. И все же, вопреки ожиданиям, он от десятилетия к десятилетию все больше утверждался на сцене. За Мишелем Седеном последовали Луи Себастьян Мерсье со своими «Дезертиром» (1770), «Неимущими» (1772), «Судьей» (1774), «Тачкой уксусника» (1775) и другими пьесами, Бомарше (1732–1799) — автор «Евгении» (1767), предшествовавшей его знаменитым «Севильскому цирюльнику» (1775) и «Женитьбе Фигаро» (1784).

Сентиментальная (правда, уже с легким оттенком пародии) линия последней из этих двух пьес заставляет, кстати, снова вспомнить о Дидро, а завершающая трилогию о Фигаро пьеса «Преступная мать» (1792) снова возвращает нас к дидеротовскому «среднему жанру». Пьеса эта, впрочем, успеха не имела.

О том, какую серьезную соперницу обрела в лице этой новой драмы классицистская трагедия, свидетельствует «анекдот об актере Ле Кене» (Лекене), рассказанный в русском журнале начала XIX в. «Драматический вестник». Когда в Комеди Франсез решено было поставить «Беверлея» (переделка «Игрока» Эдварда Мура, продолжателя Лилло), Лекен отказался играть в этой пьесе и отговаривал своих товарищей. Его спросили, может быть, ему не нравится роль. Он ответил, что роль ему нравится. — Так, может быть, пьеса плоха? — Нет, и пьеса хороша. — Так, может быть, она не будет иметь успеха у публики? — Нет, и успех она будет иметь, но именно поэтому ее и не надо ставить, ибо «молодые авторы, видя, что драма понравилась, захотят ей подражать. Вам известно, что для сочинения истинной трагедии надобно иметь большие познания, быть рождену стихотворцем, не жалеть ни трудов, ни времени; а для этого рода театральных выкидышей довольно найти счастливое содержание или удачно переложить какой-нибудь роман в действие. Потому без знания, без трудов, без большого дарования найдется тьма писателей, которые, сочиняя дюжинами мещанские трагедии, будут иметь успех и прибыль. Публика любит перемену: она знает наизусть Федру, Ифигению, Сиду, Андромаху и потому охотно оставит их, чтобы смотреть промотавшегося игрока и прочих новорожденных мещанских героев. Тогда-то мы лишимся авторов, которые, занимаясь нужными познаниями, могли бы, следуя Расину и Корнелью, умножить нашу славу, а с ними лишимся зрителей, чувствующих великие красоты наших трагиков. Поверьте мне, не будем играть «Беверлея» и сохраним от заразы наш театр...

Однако “Беверлей” был игран; имел чрезвычайный успех, и за ним... появились: “Евгении”, “Отцы семейства”, “Уксусники”, “Убогие”, “Нищие”, “Сумасшедшие любовники”, “Незаконнорожденные дети”, “Преступные матери”, “Жены двух мужей”, “Мужья трех жен” и прочие уроды, которыми отличаются нынешние французские авторы и взапуски с немецкими трудятся искоренить хороший вкус и нравственность⁵.

Автор этой статьи А.А. Шаховской не был человеком тонкого вкуса (он, например, считал равновеликими фигурами Шиллера и Коцебу), да и последовательности в оценках от него ждать не приходилось. Он был убежденным классицистом, но читал в подлиннике Шекспира, и тот ему нравился, ненавидел XVIII в., который был для него, убежденного реакционера, «веком крамолы», и перевел трагедию Вольтера — главного выразителя этой крамолы — «Китайский сирота», которая, правда, провалилась на сцене из-за плохого исполнения роли Идаме М. Валберховой. Но в вопросе о мещанской драме он стоял твердо. Видимо, именно она, а вовсе не Шекспир, казалась ему в этот момент главной опасностью для классицизма.

Ну, а как должен был отозваться на эту ситуацию в театре Вольтер? Бесспорно, социальная позиция новоявленного драматурга, пришедшего из стана философов, не могла его не привлечь. Дворянин, занявшийся коммерцией, который появляется в «Побочном сыне», должен был, бесспорно, завоевать его симпатии. В «Английских письмах» мы, например, находим такой пассаж: «Во Франции распоряжаются маркизы, и любой из них, прибыв в Париж из глубокой провинции с шальными деньгами и титулом маркиза Ака или Иля, может говорить о себе: “Человек, подобный мне, человек моего положения”, — и гордо презирать негоцианта; сам негоциант так часто слышит презрительные отзывы о своей профессии, что имеет глупость за нее краснеть. Однако я не знаю, какая из этих двух профессий полезнее государству — профессия ли напудренного вельможи, которому точно известно, в какое время встает ото сна король и когда он ложится, и который принимает величественный вид, играя роль прихлебателя в приемной министра, или же профессия негоцианта, обогащающего свою страну, раздающего из своего кабинета приказания Сюратти и Каиру и содействующего процветанию всего света»⁶. Иначе обстоит дело с эстетической оценкой нового жанра. Здесь реакция его была достаточно сложна. 16 ноября 1758 г., получив от Дидро экземпляр «Отца семейства», он в своем письме благодарит его и хвалит за все трогательное, добродетельное и вообще отвечающее новому вкусу, что есть в этой пьесе, но менее чем полтора месяца спустя, 27 декабря 1758 г., пишет нечто совершенно иное маркизе дю Деффан. «Прочли ли Вы “Отца семейства”? — спрашивает он. И продолжает: — Не правда ли, это забавно? Право, наш век весьма жалок по сравнению с веком Людовика XIV; тысячи резонеров и ни одного гения, нет больше

ни изящества, ни живости, во всех жанрах плачевным образом недостает талантливых людей. Франция не погибнет, но ее слава, ее благоденствие, ее бывшее превосходство... что станет со всем этим?»⁷.

Тем не менее доброе мнение о пьесе Дидро скоро в нем побеждает. 23 сентября 1760 г. он пишет своему другу Никола-Клоду Тирио о необходимости перевести «Отца семейства» на иностранные языки. 19 ноября 1760 г. он просит его же узнать мнение Дидро о «Танкреде» и выражает радость по поводу того, что «этот гений», которому «доступны все сферы деятельности», занялся театром, а узнав, что Дидро высоко оценил его новую трагедию, пишет тому же Тирио 21 января 1761 г. в предвиденье скорой премьеры «Отца семейства» в Комеди Франсез (она состоялась 18 февраля 1761 г.): «О мой дорогой брат Дидро! От всего сердца уступаю Вам свое место и увенчиваю Вас лаврами»⁸. Тирио, следует полагать, передал эти слова тому, кому они были адресованы.

И все же увлечение «Отцом семейства» у Вольтера со временем отошло в прошлое. Особенно когда у Дидро появились последователи и пьесы «среднего жанра» начали завоевывать подмостки. Теперь это была реальная опасность, и Вольтер очень определенно высказал о ней свое мнение. В письме уже упомянутому русскому драматургу-классицисту А.П. Сумарокову, написанном 11 лет спустя после письма дю Деффан, он говорит о мещанской драме в том же самом тоне, что и его русский корреспондент, ведущий в это время борьбу не на жизнь, а на смерть с «Лондонским купцом», «Побочным сыном» и «Отцом семейства», успевшими выйти из печати в русских переводах, и словно бы предчувствующий грандиозный успех, который выпадет совсем скоро, в 1770 г., три года спустя после парижской премьеры, на долю «Евгении» Бомарше. В письме Вольтеру тот писал об опасности, угрожающей русской сцене от «пакостного рода слезных комедий», которые в короткое время «вползли в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескание, как скарредно ни переведена «Евгения», и как нагло актриса именем Евгения бакханту ни изображала. А сие рукоплескание переводчик оная драмы, какой-то подъячий (Николай Пушкинов. — Ю.К.), до небес возносит, соплетая похвалу и утверждая вкусы Московской публики! Но неужели Москва больше поверит подъячему, нежели г. Вольтеру и мне... А ежели ни г. Вольтеру, ни мне никто в этом верить не хочет, так похвалю такой вкус, когда ши с сахаром кушать будут, чай пить с солью, кофе с чесноком и с молебном совокупят панихиду. Между Талии и Мельпомены различие таково, каково между днём и ночью, между жара и стужи, и какая между разумными зрителями драмы и между безумными».

А между тем успех «Евгении» поистине был колоссальным. Эта пьеса держалась на московской сцене в течение 30 лет. «Посмела» она появиться и в Петербурге, и в многих провинциальных городах.

За изданием 1770 г. последовало еще одно — в 1789 г. В спектаклях участвовали крупнейшие русские актеры, начиная с Дмитриевского, и в театр трудно было попасть. Дидро проложил в лице Бомарше самую широкую дорогу «среднему жанру» на русскую сцену.

«На русскую сцену, уже чуткую к вопросам о значении сословности и гнете предрассудков, но пробавлявшуюся безобидным философствованием сумароковских монологов, освежающим образом подействовала обличительная картина, подходившая к образу жизни доморожденных Кларендонов, — писал по этому поводу Алексей Веселовский. — В сближении русской драмы с действительностью всегда будет цениться почин, сделанный переводом слабого и теперь забытого первенца Бомарше»⁹.

Вольтер не замедлил ответить Сумарокову. Ответ этот вполне удовлетворил Александра Петровича Сумарокова. Он поместил письмо Вольтера (по-французски) в своем издании «Дмитрия Самозванца» (1771), а в послесловии ссылался на него в подтверждение своего мнения об этих «пакостного рода слезных комедиях». Увы, теперь он мог уже говорить о торжестве «скарёдного вкуса» и на русских театральных подмостках — «Евгения» шла на московской сцене...

А ответ Вольтера (тот вряд ли знал, что его корреспондент успел уже к этому времени приобщиться к Шекспиру) и в самом деле не мог не удовлетворить Сумарокова.

«Со времени Реньяра... у нас появлялись лишь какие-то уроды, — писал он. — Авторы, не способные даже на одну хорошую шутку, принялись сочинять комедии единственно для того, чтобы заработать деньги. У них не было достаточной силы духа, чтобы писать трагедии, и не было достаточно остроумия, чтобы писать комедии; они не умели даже вложить подходящие реплики в уста лакея, и вот они сочетали трагические перипетии с мещанскими именами. Говорят, эти пьесы не лишены интереса и довольно занимательны, если их хорошо играют; может быть, — я никогда не мог их читать, но слышал, что стараниями актеров на сцене они выглядят несколько лучше.

Эти варварские пьесы — ни трагедии, ни комедии. Но когда нет лошадей, мы рады тащиться на мулах»¹⁰.

Вольтер писал это Сумарокову, встревоженному опасностью появления на русской сцене мещанской драматургии, из страны, где она год от года все больше отвоевывала сцену. Могло ли теперь так уж оскорбить вкус зрителей шекспировское смешение трагического с комическим?

Тревогу следовало бить уже давно. Первым симптомом было издание начатого в 1745 г. и законченного в 1749 г. восьмитомника «Английский театр». Издание это было предпринято Пьером Антуаном Лапласом (1707–1793), французским драматургом и переводчиком, который в юности так хорошо изучил английский язык, что даже говорил с акцентом на собственном. Первые четыре тома были целиком отданы

Шекспиру. Сначала Лаплас хотел ограничиться двумя, но они вызвали при своем появлении такой интерес, что он тут же добавил еще два. Эти четыре тома включали «Отелло», третью часть «Генриха VI», «Ричарда III», «Гамлета», «Макбета», «Цимбелина», «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатру», «Тимона Афинского» в переделке Томаса Шедуэлла и «Виндзорских проказниц» — первую и на долгое время единственную комедию Шекспира, с которой познакомились французы. Назвать все это переводом было, разумеется, трудно. «Ричард III», правда, был переведен целиком, но он составлял счастливое исключение. В остальных пьесах одни сцены были переведены, другие пересказаны. Переводы были частью сделаны в стихах, частью в прозе. Места, которые могли оскорбить тонкие чувства французских читателей, исключены. Однако определенное — по тем временам немалое — представление о Шекспире это издание все же давало, тем более что Лаплас был человеком в Шекспире начитанным и в этих четырех томах присутствовал еще и краткий пересказ остальных 26 пьес английского драматурга. Последние четыре тома антологии Лапласа содержали произведения Отвея, Бена Джонсона, Флетчера, Драйдена, Конгрива, Аддисона и Стиля.

В предисловии к своему изданию Лаплас послушно повторял все общепринятые обвинения против английской сцены. Он осуждал ее за неблагородные характеры, отсутствие вкуса, убийства на сцене. Он указывал на места, которые должны оттолкнуть человека, обладающего французской утонченностью. Правда, он подчеркнул все хорошее, что было сказано до него о Шекспире, и даже выразил сомнение в том, что целый народ может на протяжении полутора столетий ошибаться в оценке своего национального драматурга, но в целом он отдал положенную дань традиционному мнению о Шекспире. Однако он тут же позволил себе сообщить суждения одного высокопоставленного англичанина (в данном случае, правда, Лаплас выступил, видимо, скорее как беллетрист, обладающий правом создавать характеры из головы, нежели как добросовестный критик), который со всей прямотой и откровенностью, так подкупающей в этой нации, высказал собственное мнение о французской сцене. «Правила», — заявил он, — безусловно, заслуживают всяческого уважения. Одно обидно — вместо того чтобы увеличивать удовольствие от представления, они его уменьшают. И сколько б мне ни говорили, что они основаны на принципах разума, это меня не убеждает. Я предпочитаю вседозволенность, которая не дает мне уснуть, правильности, от которой меня клонит ко сну. Я жду, что театр меня поразит, возвысит, растрогает, сделает человечней. И если даже пьеса построена в самом строгом соответствии с «правилами», это не избавит меня от скуки...»¹¹. Что касается собственного мнения Лапласа, то ему кажется, что англичане преувеличивают достоинства Шекспира, но все же достоинства эти налицо...

Сборник Лапласа лишил Вольтера прежнего положения. Отныне он не мог уже считаться единственным во Франции знатоком Шекспира. Теперь французская публика, располагавшая прежде лишь несколькими отрывками в его весьма приблизительном переводе (он дал в разных случаях «улучшенный перевод» монолога Гамлета, речи Брута и речи Антония над телом Цезаря), получала возможность самостоятельное и шире познакомиться с английским драматургом. Что касается предисловия, то оно, казалось, не приходило в особое противоречие с тем, что говорил Вольтер за 13 лет до этого. С Вольтером Лаплас нигде в открытую не спорил. Но насколько радикальнее при всей ее осторожности была его позиция!

«Английский театр» Лапласа не мог не вызвать неудовольствия Вольтера. Люди, близко с Вольтером связанные, обрушились на Лапласа со всей силой. Особенно возмущался драматург, критик и поэт Жан Франсуа Лагарп (1739–1803), который, не зная ни слова по-английски, обвинял Лапласа в неправильном переводе, а после его смерти постарался очернить его. Сам Вольтер не сказал о Лапласе ни слова. Объяснить это при желании можно тем, что публика приняла работу Лапласа с восторгом, критики же и без того произнесли столько хулы, сколько могла выдержать бумага. Лаплас, впрочем, не замкнулся в гордом молчании и отвечал своим критикам в предисловии к третьему тому «Английского театра».

Ситуация на глазах стала меняться, и Вольтер не мог этого не заметить. С этого времени он с особенной опаской стал относиться к тем местам сценического действия, которые грозили оказаться слишком «шекспировскими». В ремарке к одной из сцен «Семирамиды» сказано, что Ниниас, убивший в подземелье Семирамиду, появляется с окровавленным мечом в руках и «обагрен кровью матери». Но ремарка эта была сделана в 1748 г. Иначе посмотрел Вольтер на это восемь лет спустя. Узнав, что Лекен, игравший эту роль, появляется с окровавленными руками, Вольтер в письме от 4 августа 1756 г. к своему другу, советнику парижского парламента графу д'Аржанталю (1700–1788), не одобрил актера. Ему показалось, что тот ведет себя «уж чересчур по-английски»¹². Еще решительнее осудил он в 1760 г. Клерон, игравшую в «Танкреде» роль приговоренной к смерти Аменаиды. Когда актриса обратилась к нему с просьбой разрешить воздвигнуть на сцене эшафот, на котором она появилась бы в окружении палачей, Вольтер ответил ей, что пойти на это значило бы «обесчестить единственное искусство, которым славятся французы, пожертвовать приличиями в угоду варварству»¹³.

Словом, Вольтеру при всем желании не удалось игнорировать Лапласа. Ведь если до этого, по остроумному замечанию Жюссера, публика делилась на тех, кто восхищался Шекспиром, и тех, кто его не принимал, то теперь она делилась на тех, кто знал его, и на тех, кто его не знал¹⁴, а первых становилось все больше. Люди теперь сами читали

Шекспира, и его влияние расширялось. В начале 60-х годов процесс зашел так далеко, что Вольтер не в силах был уже сдерживаться. Он заговорил публично.

Последней каплей, переполнившей чашу его терпения, были две статьи, появившиеся 15 октября и 1 ноября 1760 г. в двухнедельнике «Журналь энциклопедик»: «Параллели между Корнелем и Шекспиром» и «Параллели между Отвеем и Расином». Пьер Руссо (1716–1785), издававший этот журнал, воспользовался опытом Лапласа с его мифическим англичанином и снабдил обе статьи подзаголовком «Перевод с английского». Однако ни эта хитрость, ни даже тот факт, что «Журналь энциклопедик» поддерживал «философов», и сам Вольтер в нем сотрудничал, не умилили гнева великого классициста. И немудрено. Слишком определенно там все было сказано.

В первой статье отдавалось должное Корнелю, драматургу возвышенному и мужественному, но ни в малой мере не обладающему шекспировским разнообразием характеров. Тщетно было бы у него искать также шекспировского воображения и характерного для этого драматурга сочетания фантастического и живописного, мрачного и веселого. Шекспир же может быть назван зеркалом природы. Его героев всегда отличишь друг от друга. В характерах и сюжетах у Шекспира бесконечное разнообразие. Конечно, у Корнеля тоже есть какие-то преимущества перед Шекспиром, но в целом Шекспир много выше. Его неподчинение «правилам» не недостаток, а признак гениальности. Шекспир — непревзойденный поэтический гений. Корнель же — замечательный драматический поэт, но с Шекспиром он в сравнение не идет.

Во второй статье (авторство ее приписывалось аббату Прево) Расин ставился вровень с Отвеем, а кое в чем — ниже него.

В тот же год в Италии, где до этого соперничество с французами ограничивалось классицистской трагедией, хотя порою и по-своему истолкованной, а высказывания о Шекспире достаточно напоминали вольтеровские, вышел англо-итальянский словарь, составитель которого Джузеппе Марк Антонио Баретти (1719–1789) — журналист и писатель, проводивший девять лет в Англии (с 1751 по 1760 г.) и завязавший там знакомство с Сэмюэлем Джонсоном, — призывал в своем предисловии к самостоятельному изучению английской литературы, Шекспира в частности. Вскоре он начинает издавать журнал «Фруста литтерария» (1763–1764), где переводит отрывки из Шекспира и пишет статьи о нем. Трагедия великого английского драматурга — отнюдь не сочетание красот и уродств, как принято было думать вслед за Вольтером, доказывал Баретти. «Шекспир — поэт, который и в области комического стоит один на один со всеми Корнелями, со всеми Расинами и со всеми Мольерами Галлии»¹⁵, — писал он. Спор о Шекспире приобретал международный характер.

В подобных условиях Вольтер не мог промолчать. В 1761 г. он выпустил анонимно памфлет «Обращение ко всем нациям Европы по поводу суждений одного английского писателя, или Декларация по вопросу о том, принадлежит ли пальма первенства лондонскому или парижскому театру». (Судя по всему, Вольтер действительно поверил, что статьи в «Журналь энциклопедик» — перевод с английского.) В 1764 г. «Обращение» было переиздано в исправленном виде под неоднократно использованным Вольтером псевдонимом Жером Карре. Впрочем, уже начиная с первого издания всем было ясно, что автор его — Вольтер.

Вопрос о преимуществах Корнеля или Шекспира, говорит в этом памфлете Вольтер, решается очень просто. Кто во всей Европе, кроме Англии, знает и ставит Шекспира? И кто не знает французских драматургов? Всемирное признание — вот подтверждение их преимуществ.

Эти, казалось бы, мимоходом брошенные слова очень много значили в эволюции взглядов Вольтера. В Восемнадцатом письме он близок к тому, чтобы позволить англичанам говорить языком, сообразным с их культурной историей и национальным характером. Сейчас он очень решительно возвращается к представлению о всеобщности законов искусств, не терпящих каких-либо исключений. Если та или иная нация их не принимает — это ее беда. «Он был дикарем, не лишенным воображения. У него есть немало прекрасных строк, но целиком его пьесы годятся лишь для Лондона и Канады. Когда то, чем восхищается нация, имеет успех только у нее, это не говорит в пользу ее вкуса»¹⁶, — такими словами определяет он в 60-х годах свою позицию в письме к драматургу Бернарду Жозефу Сорену (1706—1781) от 4 декабря 1765 г.

Человек с нормальным вкусом, познакомившись с Шекспиром, от него отшатнется. Во всех французских переводах (в переводе Вольтера в том числе) Шекспир был из уважения к публике приглашен и облагорожен. Настала пора показать, как он выглядит на самом деле. И Вольтер заново, на этот раз подстрочно, переводит монолог Гамлета и около десяти реплик из «Отелло» в доказательство крайней грубости и бессмысленности пьес Шекспира.

Но чем же в таком случае объясняется пристрастие английской публики к Шекспиру? Ее грубостью, отвечает на сей раз Вольтер. «Носильщики портшезов, матросы, извозчики, сидельцы, мясники, даже писцы весьма любят зрелища; покажите им петушиный бой, или бой быков, или битву гладиаторов, покажите похороны, дуэли, виселицы, чародейства, привидения — они сбегутся толпой; нет столь любопытного властителя, как народ. Лондонские мещане нашли в трагедиях Шекспира все, что может нравиться любопытным. Светские люди поддались поветрию: как не восхищаться тем, чем восхищается лучшая часть горожан? В течение 150 лет в театре не было ничего лучшего, восхищение усилилось и превратилось в преклонение. Несколько гениальных мест, несколько

удачных стихов, полных силы и естественности, которые невольно запоминаются наизусть, вызвали снисхождение к остальному, и скоро благодаря отдельным красотам вся пьеса завоевала успех»¹⁷.

Это мнение Вольтера, как и все прочие, было с восторгом поддержано Жаном Франсуа Лагарпом (1730—1802). Он обратился к этой теме в двенадцатом томе своего восемнадцатитомного «Лицея, или Курса старой и новой литературы» (1799—1805) (эта книга, изданная уже после смерти автора, представляла собой запись лекций, которые Лагарп начиная со второй половины 80-х годов читал в Лицее, как назывался основанный в 1787 г. университет, предназначенный для вольнослушателей. В нем читались публичные лекции по литературе и науке.) В соответствующей лекции Лагарп объяснял популярность Шекспира в Англии народным характером театра в этой стране, но не находил в этом ничего похвального, ибо «вкусы народа грубы». Французский театр был обязан своим величием утонченной публике. Потом, к сожалению, она перестала определять настроение зала, и положение изменилось...

В других кругах «Обращение ко всем нациям Европы» особого успеха не имело. Тем, кто черпал свои сведения о Шекспире из предыдущих выступлений Вольтера, оно ничего нового не дало. Тех, кто имел самостоятельное суждение об этом драматурге, переубедить не могло. Причем виной всему была даже не слабость аргументов Вольтера. Времена менялись. Обвинив Шекспира в потакании вкусам черни, Вольтер нечаянно отметил главную причину все повышающегося интереса французской театральной публики к Шекспиру — ее демократизацию.

Тот же Лагарп, завоевавший в 1763 г. огромный успех своей трагедией «Варвик», в 1780 г. не решился сразу поставить на сцене новую свою трагедию «Филоклет», два акта из которой он с успехом читал в Академии. В своей «Литературной корреспонденции» он объяснял это тем, что вкусы Академии и «сегодняшнего партера» слишком разошлись. «Испорченность вкуса стала такой всеобщей и достигла такого позорного уровня, что простоту и красноречие греческой трагедии («Филоклет» представлял собой переделку из Софокла. — Ю.К.) просто никто не оценит»¹⁸, — писал он.

«Английский театр был театром нации, французский — театром одного класса»¹⁹, — такими словами Томас Лаунсбери определил главную, как ему казалось, причину того, что английский театр XVIII в. видел свою опору в Шекспире, а французский чурался его. Лаунсбери не совсем прав. Иная, чем у англичан, драматическая система, принятая во французском театре, тоже имела национальную основу. Но если французский театр в каком-то смысле и был в первой половине века «театром одного класса», то начиная с середины столетия положение заметно меняется.

До этого настроение зала (а он всегда был в той или иной степени неоднороден) определялось вкусами аристократии. Демократическая

публика мало интересовалась театрами французской и даже итальянской комедии. Теперь они начинают все больше ее притягивать. По словам русского исследователя Ив. Иванова, специально изучавшего этот вопрос, «происходят перемены в составе благородной и простой театральной публики, — происходят постепенно, так что на первых порах, по-видимому, ускользают от наблюдательности современников, но к семидесятым годам очевидцы говорят о новых раньше неведомых зрителях уже как о законченном явлении»²⁰.

Демократический партер, — а количество мест в нем не было строго ограничено, он был стоячим — численно преобладает уже в 60-х годах. Так, в 1765 г. из двадцати одной тысячи зрителей, посмотревших пьесу Седена «Философ, сам того не зная», больше половины купили билеты в партер. Правда, в партер заглядывали и бедные дворяне, особенно когда они не брали с собой семью, но в основном он все-таки принадлежал третьему сословию.

В 1770 г. Комеди Франсез, находившаяся прежде в Латинском квартале, переезжает в новое помещение оперного театра в Тюильрийском дворце (так называемый «Зал театральных машин»), и с этого момента партер демократизируется еще решительнее, чем прежде. «Раньше он наполнялся, — по словам современника, “почтенною буржуазией”, литераторами, вообще людьми, имеющими отношение к научным и литературным занятиям. Студенты играли в партере преобладающую роль... Теперь партер наполняется совершенно другою публикой: рабочими, ремесленниками и вообще простонародьем. Прежняя публика перешла в ложи: буржуа не хотели в этом отношении, — как и везде, где было возможно, — отстать от аристократии. Вкус к театру среди черного населения столицы, видимо, возрастал. Замечено, что ремесленники, которые раньше шли напиваться... в кабаки, теперь посещают театры».

Эта перемена сильно насторожила власти. На каждый спектакль посылались теперь по 30 солдат с ружьями. «При первой же... попытке проявить чем-нибудь свое существование тут как тут солдаты, готовые тотчас же схватить вас за шиворот», — свидетельствует Луи Себастьян Мерсье в «Картинах Парижа».

Не слишком были довольны и те, кто видел опору театра в интеллигентах Латинского квартала. Тот же Мерсье сетует в 1781 г., что «когда французская комедия находилась в Латинском квартале, состав ее партера был гораздо лучше, чем сейчас; тогда партер умел создавать актеров. Теперь же последние, лишившись полезной для них студенческой критики, портятся, играя перед грубым партером, состоящем исключительно из лавочников с улицы Сент-Оноре, из акцизных и мелких служащих таможни»²¹. Впрочем, у Мерсье были собственные счета с Комеди Франсез...

Ретиф де ла Бретон дает в «Совращенном поселянине» (1775) занятный пример того, как быстро в 70-х годах Комеди Франсез при-

ручала неискушенную публику. Его герой, недавний крестьянин, был полон восторга перед канатоходцами, эквилибристами и прыгунами, которых видел на ярмарке. Но едва обжившись в Париже, он уже пишет: «Сравнительно с Комеди Франсез все прочие зрелища — чепуха; этот театр превосходит все и по достоинствам пьес, и по игре актеров; теперь я сам понимаю, что можно пренебрегать и акробатами и всем остальным, что мне довелось видеть. В Комеди Франсез господствует разум, там проповедуют только здравую мораль, показывают только возможные и естественные сюжеты и, как мне показалось, исполняют все в духе самого лучшего общества»²².

Эта публика не только послушно принимала культуру из рук тех, кто к ней привык. Она требовала своего. Ретиф де ла Бретон, сам в какой-то мере прошедший путь своего героя, делает в этом месте примечание, в котором умеряет восторги своего не очень еще искушенного Эдмона по поводу репертуара... Все большая привередливость подобной публики в это время — общее место театральных фельетонов. Под невидимым давлением нового зрителя в театре происходят перемены, от года к году все более возмущающие Вольтера.

Ревнители старины с нетерпением ждали 1782 г., когда Комеди Франсез предстояло наконец после 12-летнего перерыва вернуться в старые края. Думали, тем самым удастся вернуть и старую публику. Однако эти надежды не оправдались. Старый зритель вернулся лишь отчасти, старые вкусы не вернулись совсем. Партер стал сидячим. Стоимость места в партере поднялась более чем вдвое — с 20 до 48 су. Но, как отмечает в своих мемуарах Гольдони, на составе публики это отразилось не в полную меру, ибо зрители, которым раньше приходилось брать места в ложах и амфитеатре по слишком дорогой цене 6 франков, теперь получили возможность ходить в сделавшийся более удобным партер (и тем самым, думается, чаще посещать театр)²³. Более того, прошел недолгий срок, и «Женитьба Фигаро» привлекла в театр еще и новые контингенты зрителей — тех, кто никогда прежде его не посещал и уж во всяком случае никак не мог похвастаться классическим образованием. Демократизация театра оказалась процессом необратимым.

Именно в демократических кругах и научились в первую очередь ценить и понимать Шекспира. Все, что так или иначе приближалось к его эстетике, вызывало бурный восторг.

Впоследствии этой тенденции предстояло расширяться и укрепиться. Жюссеран в своей уже не раз цитировавшейся книге «Шекспир во Франции при старом режиме» упоминает «Ромео и Джульетту» (1792) — оперу Даниеля Штейнбельга (1765–1823) — знаменитого немецкого пианиста и автора нескольких ныне забытых опер, который успел поработать в Париже и в Петербурге, где и умер. Текст написал Жозеф-Александр Сегюр (1756–1805), брат наполеоновского генерала,

оставившего двухтомную историю гибели Великой армии во время «русского похода» 1812 г. Старший брат перекроил трагедию Шекспира на свой лад, придав ей счастливый конец, но в анналах французской сцены творение Сегюра осталось благодаря появившейся задолго до начала романтизма романтической декорации — перед зрителем предстала темная аллея с едва пробивающимся лунным светом.

Четыре года спустя была представлена музыкальная комедия «Имогена, или Нескромная» (1776), которая, как нетрудно догадаться по имени героини, была переделкой шекспировского «Цимбелина», до той поры не привлекавшего внимания французов. Можно предположить, что здесь был сделан еще один шаг в сторону романтизма, — ведь «Цимбелин» принято относить к числу «романтических» пьес Шекспира. Текст этой «комедии» написал Жан-Эли Беденк Дежор (1761–1799), музыку — знаменитый скрипач и менее известный, хотя и весьма плодовитый композитор Родольф Крейцер (1766–1831) — тот самый Крейцер, которому Бетховен посвятил свою знаменитую сонату для скрипки и фортепьяно.

В 1816 г. парижане увидели спектакль «по Шекспиру». «Гамлет, трагическая пантомима в трех актах с танцами», поставленный Луи Анри на музыку графа Галленберга, «кавалера ордена обеих Сицилий». Дух отца Гамлета изображался в виде статуи, которая оживала наподобие статуи Коммандора у Мольера.

Через год за ним последовало «Видение Макбета, или Шотландские ведьмы» — спектакль, название которого имело на афишах подзаголовок «грандиозная мелодрама». Эту «грандиозную мелодраму» сочинил где-то еще до 1812 г. член Академии Александр Дюваль (1767–1842), бывший актер, но она долго дожидалась счастливого часа, когда в ней согласился сыграть Тальма. Думается, он сделал это скрепя сердце. Тальма вырос в Англии, превосходно знал и любил «настоящего» Шекспира, всю жизнь мечтал о шекспировских ролях, но у него только и был выбор между Дювалем и Дюсисом...

Еще год, и парижане увидели «пантомиму с диалогами и танцами», представленную для них в Олимпийском цирке господ Франкони. Она носила название «Венецианский мавр, или Отелло».

Как нетрудно заметить, Шекспир все более становился достоянием низового театра. В конечном счете это пошло подобному театру на пользу. Именно влиянием Шекспира оказался одухотворен лучший спектакль великого мима Жана Гаспара Дебюро (1796–1846) «Старьевщик» (1842). К тому времени пантомимы на сюжеты Шекспира сделались привычными. Можно даже сказать, обиходными для театриков бульвара Тампль — места развлечений парижского простонародья, но Дебюро отнюдь не разыгрывал шекспировский сюжет. Он нашел собственный — и в нем все равно сразу узнали Шекспира. На «Старьевщика», напоминав-

шего о шумном процессе самого Дебюро, которого незадолго перед тем суд оправдал за убийство человека, долго оскорблявшего его на улице, повалил весь Париж: в разыгранной Дебюро пантомиме тоже изображалось убийство — Пьеро убивал старьевщика, завладевал модным платьем, добивался любви герцогини, но не мог отделаться от преследующего его призрака и погибал во время свадьбы. Его пронзает та самая сабля, что по-прежнему торчит в груди убитого им старьевщика.

Но самую благодарную аудиторию Дебюро составили его друзья-романтики, поклонники Шекспира, уже давно заполнявшие бенуар некогда захудалого, а ныне знаменитого театра «Фюнамбель» («Канатоходцы»). Вот что писал один из них — знакомый нам Теофиль Готье:

«Разве это не изумительная драма, в которой соседствуют смех и ужас? Разве призрак Банко и дух отца Гамлета не имеют своеобразного отношения к появлению старьевщика и разве не поразительно обнаружить в «Фенамбеле» Шекспира? Это зрелище таит в себе глубокий миф высокого нравственного звучания... Пьеро, прогуливающийся по улице в белой блузе, белых штанах, с набеленным лицом, обуреваемый неясными стремлениями — разве это не символ человеческой души, все еще невинной, белой, мятущейся в бесконечных чаяниях? А рукоять сабли, как бы сама просящаяся в руку Пьеро и привлекающая его своим предательским блеском, разве это не убедительный символ власти, которую может дать случай неустойчивым душам, тонушим в искушениях? Стремительность, с которой лезвие пронзает тело жертвы, свидетельствует о том, как легко совершить злодеяние и как одно простое движение может погубить нас навеки. Когда Пьеро схватился за саблю, у него еще не было иных намерений, кроме намерения напроказить. Но невинная шутка обернулась преступлением. Призрак, являющийся из глубины подземелья, как бы напоминает, что преступление невозможно утаить. Тщетные попытки Пьеро загнать укоряющую тень своей жертвы назад, в подземелье, по замыслу автора, означают, что всевозможные предосторожности могут лишь отдалить раскрытие преступления, но когда-нибудь день возмездия непременно настанет. Необычайно драматично и поистине ужасающе воплощены в облике призрака укору совести. Будничный выкрик «Стар-р-рые вещи покупаем! Стар-р-рые вещи!», вселяющий в душу Пьеро такой ужас, столь же гениален и выразителен, как знаменитое Макбетово: «Он хочет крови. Да, кровь хочет крови». Это выкрик жертвы в момент убийства; сами слова и даже манера их произнесения врезались в память убийцы. И разве не доказывает сцена признания в любви — когда дух стонет под полом и по временам высовывает оттуда голову, — что ничто не может заставить замолчать укору совести в сердце преступника? Он может приглушить их в себе, опьянеть от любви или вина, но призрак не исчезнет: преступник постоянно чувствует на висках его ледяное дыхание, шепчущее:

“Стар-р-рые вещи покупаем! Стар-р-рые вещи!” Сцена, в которой Пьеро дерзко сопротивляется призраку и продает ему некогда украденное у него же платье, выказывая при этом несуразную отвагу, говорит нам, что развязка близка и под землей уже готовится бенгальский огонь. Подобно Дон Жуану, Пьеро, дойдя до последней степени ожесточения, навлекает на себя гнев небес. Когда во время свадьбы мстительный призрак возникает вновь, у Пьеро больше нет сил на новую борьбу с ним. Адский галоп, во время которого острое сабли, торчащее из тела старьевщика, пронзает и Пьеро, наглядно демонстрирует нам, что люди карают себя собственными злодеяниями и что клинок, которым убийца поразил жертву, еще глубже пронзает его собственное сердце.

Много ли вы знаете трагедий, которые выдержали бы такой разбор?»

Да, действительно, как тут не вспомнить иронические комментарии, которыми был встречен дух Нина в вольтеровской «Семирамиде»! Вольтер такого разбора не выдержал.

«Автор либретто Ко д’Ордан, читая “Ревю де Пари”, только диву давался, сколько мудрости, сам того не подозревая, сумел он вложить в свою пьесу, — продолжает Франтишек Кожик, из книги которого «Дебюро» (1939—1954) заимствована эта цитата.

А это было заслугой Гаспара Дебюро. «В истории, представляющей собой нечто среднее между гротескной сказкой и мрачной народной балладой, где большинство сценических находок принадлежало ему самому, в событиях, кошмарно преувеличенных и лишь отдаленно напоминающих его собственный случай, он исповедовался на сцене в своих горестях. Он мог сделать это только одним способом, всем хорошо известным, — соединением необычайной правдивости с комизмом человеческой беспомощности»²⁴.

О какой «чистоте жанра» могла здесь идти речь? Это понятие классицистской эстетики казалось теперь ушедшим в далекое прошлое. Но нет! Еще год спустя парижане бурно аплодировали понсаровской «Лукреции»!

Что же касается Дебюро, то он более чем на век пережил Понсара — тот самый Дебюро, что сыграл своего «Старьевщика». Зимой 1943 г. Жан Луи Барро рассказал своим друзьям, сценаристу Жаку Преверу и режиссеру Марселю Карне, историю Дебюро, и тогда же, на террасе отеля «Рояль» в Ницце, зародился замысел фильма «Дети райка», впервые показанного 9 марта 1945 г. во дворце Шайо, в успевшем уже освободиться от оккупантов Париже. Барро и сыграл в нем главную роль. И еще в этом фильме, ставшем классикой мирового кино, играли Пьер Брассер Арлетти (Арлетт-Леони Батиа), Мария Казарес, Пьер Ренуар. Это была поистине замечательная дань благодарности великому шекспировскому актеру, не сыгравшему в жизни ни одной шекспировской роли...

Мощные, хотя еще и не раскрытые художественные потенции таил в себе процесс демократизации зрительного зала. Театр снова обращался к той публике, с которой привык разговаривать Шекспир. Из партера шли такие мощные импульсы, что актеры не могли их не почувствовать. До «Фюнамбеля» было еще далеко, но так непохожая на репертуар этого театра мешанская драма уже по-своему прокладывала к нему путь. Ее рвались смотреть — чем дальше, тем больше. Могло ли это не воздействовать на актеров? Роли в мешанской драме сулили успех. Роли в появившихся вскоре переделках из Шекспира тоже помогали выдвинуться. Роль Беверлея в переведенном на французский «Игроке» (1753) Эдварда Мура (1712–1757) принесла популярному и до того Франсуа-Рене Моле (1734–1825) такую славу, что, когда в 1766 г. он заболел воспалением легких и жизнь его оказалась в опасности, издавались ежедневные бюллетени о состоянии его здоровья. Когда же врач порекомендовал ему, чтобы окрепнуть, пить побольше старого клерета, почитатели прислали ему в тот же день две тысячи бутылок этого вина. Жана-Батиста Бризара, пусть и не выдающегося, но достаточно хорошего, немало на своем веку поработавшего трагика, запомнили все-таки именно за исполнение ролей в «Отце семейства» Дидро, «Философе, сам того не зная» Седена и в дюсисовской переделке «Короля Лира»²⁵. (По иронии судьбы именно Бризар венчал Вольтера 1 апреля 1778 г. лавровым венком в ложе Комеди Франсез, когда Париж чествовал престарелого драматурга на шестом представлении его последней трагедии «Ирена».)

Комеди Франсез год от года все труднее было оставаться «цитаделью хорошего вкуса». К тому же «зритель зала театральных машин» приобрел своего теоретика, пытавшегося доказать, что новый вкус отнюдь не противоречит правильно понятой, истолкованной без предрассудков, очищенной от позднейших напластований античной традиции, напротив — ее выражает. «Никто так близко не подошел к грекам, как Шекспир, которого мы столь презираем за его несообразности, — пишет в «Совращенном поселянине» Ретиф де ла Бретон. — И я осмелюсь сказать, что в этих несообразностях и сказывается истинный гений, который хотел изображать жизненные события такими, какими они и бывают в действительности, а не превратил трагедию, как лучшие наши драматурги, в волшебную сказку, где вместо человеческих поступков одни лишь чудеса». Из современных ему французских драматургов Ретиф де ла Бретон, разумеется, ставит выше всего Вольтера. Это общепринято, он с этим не спорит, и ни на взгляды Вольтера, ни на его авторитет как художника нисколько не покушается — всего только хвалит его за то, что, взяв многое от Корнеля (благородство), Расина (трогательные сердечные переживания) и Кребийона (сложность событий и напряженность), «он внес в трагедию разнообразие»²⁶, иными словами, как нетрудно понять из контекста, сделал шаг в сторону Шекспира.

Мнения, выраженные в 1760 г. в статьях из «Журналь энциклопедик», стали, видно, за минувшие полтора десятилетия общим достоянием.

Французы год от года обогащаются все более широкими и точными знаниями об Англии и ее культуре. Это преобладающая, а порой и главная тема таких изданий, как «Мемуар де ла Гранд Бретань»; «Журналь Этранже», «Газетт Литерэр де л'Эроп», «Анне Литерэр», «Обзерватор Литерэр», «Магазэн Англуа», «Журналь Англуа», «Папье Англуа». Уже сам этот перечень, далекий от полноты, дает представление о том, какой пристальный интерес вызывало в тогдашней Франции все, имевшее отношение к Англии. А заодно и к Шекспиру.

Тон сторонников нового театра в ходе времени делается все более непримиримым. Мерсье еще в 1773 г. излагал крамольные мысли в своей вышедшей анонимно в Амстердаме книге «О театре, или Новый очерк о драматическом искусстве». Он ратовал там за трагедию, адресуя ее ко всем сословиям и тесно связанную с политическими событиями. Эта трагедия, по словам Мерсье, должна заменить народу ораторскую трибуну и сообщить ему о его подлинных интересах, а тем самым зажечь в его сердцах пламенный патриотизм. Если свобода не будет задушена, восторжествует именно такая трагедия. И, само собой, в подобных драматических произведениях не будет строгого разделения жанров. Их высшая цель — дать картину века. Новый жанр будет более доступен народу — всему народу, без различия сословий. Кто осмелится сказать, что несчастья, выпадающие на долю крестьян, на людей из народа, менее значительны, чем если бы они случились с другими людьми? Надо изображать все слои общества и знать, что самый болтливый маркиз не имеет и сотой доли ума, каким обладает честный ремесленник...

Мерсье за этот трактат получит позднее наименование «санкюлота театра». И действительно, как иначе можно назвать человека, сказавшего такие слова: «Самое действенное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум и бросить вдруг в народ массу просветительных идей заключается, несомненно, в театре»... И конечно, трудно было найти более последовательного врага классицизма, чем этот ученик Дидро. «Падите, падите стены между жанрами, — писал он. — Пусть поэт несет свободную жизнь в огромный поход и не считает свой гений заключенным в эти преграды, в которые искусство ограничено и истощено».

Этот трактат, на который заметнее всего повлияла работа Дидро «О драматической поэзии», приложенная к «Отцу семейства», вызвал потоки грубой брани со стороны журналистов, сторонников классицизма, у которых при этом, по словам Мерсье, не было ни одного довода, зато на читателей этот трактат произвел положительное впечатление. Мерсье пишет затем в «Картинах Парижа», что «французская театральная публика начинает, наконец, отдавать себе отчет в однообразии огра-

ниченных замыслов и повторяющихся характеров, которые оставляют в зрителе чувство пустоты и придают нашим современным трагедиям заметную вялость... Громко заявляли о том, что наша маленькая сцена представляет собой только говорильню, что наши двадцать четыре часа послужили только к нагромождению целого ряда самых нелепых и странных нецелесообразностей. Все согласны с тем, что применение одного и того же драматического шаблона ко всем народам, всем правительствам, всем событиям, — потрясающим или трогательным, простым и сложным, — представляет собой ребяческий прием. Его могли санкционировать одни только подражатели, у которых не хватало таланта видоизменить искусство, только лишенные всякой фантазии раболопные поклонники того, что было создано до них»²⁷.

«Молодые писатели, желаете вы познать истинное искусство, желаете вывести его из рамок, которыми оно сковано? — продолжает Мерсье. — Оставьте же в покое журналистов и их наставления; читайте Шекспира — не для того, чтобы копировать его, а чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии, — однообразные, скудные, лишенные замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии»²⁸.

Мерсье вообще не верит в добросовестность и компетентность критиков, выступающих против английского драматурга. Еще раньше он упоминает некоего журналиста, который, ни слова не понимая по-английски, осуждает Шекспира. Возможно, здесь имелся в виду Лагарп: тот и в самом деле не знал английского языка, но скорее всего Мерсье создает своего рода собирательный образ парижского англофоба.

В другом месте Мерсье высмеивает некоего стихоплета, который способен биться целый месяц «над каким-нибудь непослушным стихом». Если ему сказать, пишет Мерсье, что «такой-то прозаик (а он его не читал, потому что читает одного Расина) — большой художник; что такой-то английский писатель, которого он называет «варваром», помимо своеобразия и гениальности обладает еще и большим вкусом, чем Буало, то он вас, конечно, не поймет»²⁹.

Где тут почтение к тем потокам пота, которые, по мнению Вольтера, и есть святая вода искусства? В 1781 г., как нетрудно заметить, отрицается даже положение, казавшееся дотоле незыблемым, — мысль о том, что какие бы достоинства ни обнаружились у Шекспира, хороший вкус всегда останется привилегией французов. Для руссоиста Мерсье Шекспир — это своеобразный «естественный человек» мирового театра. В той мере, в какой руссоизм (этот романтизм века разума) предвещает романтизм следующего века, Шекспир тоже «романтик». Он для Мерсье прежде всего — великий знаток свободной от пут человеческой

природы. Начинает проглядывать и мысль об отсутствии в классицизме исторической и этнографической правды — того, что романтики потом назовут историческим и местным колоритом...

В конце 60-х — начале 70-х годов имя Шекспира появилось и на театральных афишах. В 1769 г. парижская публика увидела переделку «Гамлета», в 1772 г. — переделку «Ромео и Джульетты». Автором их был Жан Франсуа Дюсис (1733—1816), средних способностей литератор, которому предстояло в дальнейшем занять в Академии кресло, освободившееся после Вольтера. Это, впрочем, не слишком расходилось с тогдашним мнением о Дюсисе. При его жизни, да и добрых два десятилетия после его смерти некоторых драматургов относили к «школе Дюсиса», ставя им в заслугу то же сочетание качеств (корнелевское благородство, расиновская психологичность и крбийоновская напряженность), за которые Ретиф де ла Бретон не без задней мысли хвалил Вольтера.

Потребность в театральных интерпретациях Шекспира ощущалась в эти годы, по всей видимости, очень широко. Во всяком случае, еще в 1768 г., за год до «Гамлета» Дюсиса появилась, переделка «Ромео и Джульетты», принадлежавшая перу некоего шевалье де Шастелю. В 1773 г. столь же малоизвестный капитан Дуэн написал своего «Венецианского мавра». Но в истории театра (или, точнее, сцены) остался один Дюсис, чьи переделки «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Макбета», «Короля Лира» и «Отелло» были поставлены в Комеди Франсез. Конечно, с сегодняшней (да и не только сегодняшней) точки зрения, Дюсис позволял себе немалые вольности. Моментами он настолько отождествлял себя с Шекспиром, что просто начинал писать за него. В «Ромео и Джульетту» он ввел заимствованный из «Божественной комедии» эпизод с Уголино, в «Макбете» он покарал леди Макбет тем, что, желая убить сына Малькольма, она убивает собственного сына. А по мнению известного исследователя творчества Шекспира А. Смирнова, «Король Лир» превращен Дюсисом в сентиментальную мелодраму, «Гамлет» искажен до неузнаваемости³⁰. И тем не менее переделки Дюсиса остались заметной вехой в истории французского театра.

Убежденный классицист, Дюсис сделал все возможное, чтобы согласовать шекспировские пьесы с правилами французской сцены. Это было ему тем легче, что он ни слова не знал по-английски и опирался на весьма приблизительные переводы Лапласа. Но все же герои и сюжеты Шекспира, хоть и в «облагороженном виде», проникли теперь на театральные подмостки. А это было немало. При том, какие нарекания вызывали потом переделки Дюсиса («Я прошу Шекспира, а мне предлагают Дюсиса», — говорил Тальма), они для своего времени были заметным шагом вперед. Дюсис, по замечанию С.С. Мокульского, «дал в своих пьесах максимум того, что французский зритель, воспитанный на классицистическом театре, мог воспринять из Шекспира»³¹, а это

далеко выходило за границы, очерченные Вольтером. Это замечание никак не расходилось с мнением французов не только вольтеровского, но и нескольких следующих поколений. Так, Жерар де Нерваль (1808–1855) в статье «Театры: непринужденный разговор» (1850) упоминает «доброту Дюсиса, который оказал большую услугу драматическому искусству, переводя Шекспира таким образом, чтобы он был принят публикой, находящейся во власти академических условностей». А еще раньше, в связи с переделкой «Короля Лира» Дюома и Соважа, поставленной в «Одеоне» в 1844 г., он пишет: «Если уж решено играть зарифмованное подражание Шекспира, то не лучше ли было бы просто вернуться к доброму Дюсису?»³². (Кстати, Шекспир в переделках и до сих пор идет во Франции, причем подобным образом его ставит даже Питер Брук, который в своих английских спектаклях относится к шекспировскому тексту удивительно бережно. Стоит упомянуть, что традиция переделок Шекспира во Франции восходит не к одному лишь Дюсису. Так, Альфреду де Виньи принадлежат переделки «Венецианского купца» (1828), «Ромео и Джульетты» (1828, совместно с Дешаном) и «Отелло» (1829). В октябре того же года его «Отелло» под названием «Венецианский мавр» был поставлен в театре Французской комедии и был воспринят как одно из первых сценических выступлений романтиков. Дездемону играла Марс (Анна Буте, 1779–1847), Отелло — Жан Бернар Жоанни (1775–1849), классицистские актеры, переходившие на романтический репертуар. Но они тоже играли не подлинного Шекспира! А ведь романтики перед ним преклонялись!)

В самом Дюсисе, кстати говоря, не было ничего от холодного ремесленника. Конечно, в отличие, скажем, от возмущавшегося им Тальма, он не провел детство и юность в Англии, да и вообще ни строчки шекспировского текста не прочитал в оригинале, и тем не менее Шекспира он обожал. В спальне его версальского дома стоял большой бюст Шекспира, и один его друг, пришедший навестить его холодным январским утром, застал старика Дюсиса украшающим этот бюст самшитовым венком. На недоуменный вопрос своего друга он ответил: «А разве вы не знаете, что завтра день святого Гийома (т. е. по-английски Уильяма. — Ю.К.) — именины моего Шекспира. — И, встав со стула, добавил: — Друг мой, древние всегда украшали цветами источники, из которых пили».

Сдвиг в общественных представлениях и вкусах ко времени появления переделок Дюсиса так велик, что Вольтер, выпустив «Обращение ко всем нациям Европы», уже не прибегает больше к фигуре умолчания. В 1764 г., издавая свое получившее потом такую известность комментированное издание Корнеля, он публикует в виде приложения к «Цинне» перевод трех действий шекспировского «Юлия Цезаря». Поводом послужила близость темы обеих пьес (и в той и в другой речь

шла о политическом заговоре), чем Вольтер и воспользовался, дабы показать преимущества французского драматурга перед английским. В каком-то смысле это оказалось нетрудно. Вольтер перевел Шекспира белыми стихами, а во Франции подобный тип стихосложения не имел в драме собственной традиции, и не Вольтеру было назначено ее создавать. В результате шекспировский (вернее, вольтеровский) стих звучал нелепо. В других отношениях принизить Шекспира оказалось труднее, и для этого потребовались дополнительные усилия. Из перевода, на абсолютной адекватности которого подлиннику Вольтер особенно настаивал (он потому и предпринял его, что лапласовский перевод казался ему недостаточно точным), была выкинута почти треть текста — все те сцены, которым Вольтер близко следовал в своей «Смерти Цезаря», иными словами, лучшие места шекспировской трагедии.

Этим своим приложением ко второму тому Корнеля Вольтер очень гордился и считал его чем-то вроде «Второго обращения ко всем нациям Европы». Дважды вступал Вольтер — в 60-х и самом начале 70-х годов — в споры со своими английскими оппонентами. В 1768 г. он повторяет свои старые суждения о Шекспире в письме Орейсу Уолполю. В 1770 г. в статье «Драматическое искусство» он возражает Сэмюэлю Джонсону, который, по его мнению, не умеет ценить в трагедии изящество и благородство. Но в это время Вольтер пытается еще быть объективным. Более того, в его статьях и письмах вновь слышатся интонации Восемнадцатого письма. «Я стараюсь примирить Корнеля с Шекспиром в ожидании того времени, когда наши короли соблаговолят установить мир в Европе»³³, — пишет он в 1762 г. одному из своих английских корреспондентов Джорджу Киту.

В 1770 г. в «философском словаре» (статья «Драматическое искусство») он произносит свою знаменитую фразу о Шекспире, языком которого говорит сама природа. Но в те самые 70-е годы, начало которых отмечено этой примирительной статьей, положение невиданно обостряется.

Уже пьесы Дюсиса обеспокоили Вольтера. В октябре 1769 г. он пишет графу д'Аржанталю, что изменения, которые он, Вольтер, внес во французскую трагедию, положили начало слишком уж большим переменам. В еще более встревоженном тоне он говорит об этой тенденции три года спустя в письме д'Аржанталю от 24 ноября 1772 г., когда к дюсисовскому «Гамлету» прибавился еще и «Ромео»: «Хорошие стихи вышли из моды. От автора больше не требуют, чтоб он умел писать. Увы! Я сам ускорил этот упадок, введя действие и театральные эффекты. Ныне пантомима берет верх над разумом и поэзией»³⁴.

Но все эти огорчения отошли на задний план перед событием, совершившимся несколько лет спустя. Оно поистине было подобно катастрофе. Во всяком случае, для Вольтера.

В марте 1776 г. было начато издание нового, на этот раз целиком прозаического собрания сочинений Шекспира в переводе и с предисловием Пьера Летурнера (1736—1788), работавшего в сотрудничестве с графом де Катьюланом и Фонтен-Малербом. Оно сыграло во Франции в этот момент и в последующие годы очень большую роль. Это и был тот самый «немного заглаженный», как они потом обнаружили, перевод, «сквозь который разглядывали Шекспира»³⁵ романтики поколения Теофиля Готье (1811—1872) — молодые студенты, художники и литераторы, двинувшиеся 25 февраля 1830 г. в Комеди Франсез, чтобы кулаками отстоять от классицистов «Эрнани» Гюго и тем самым совершить в этот и следующие памятные вечера «романтическую революцию». Пьер Летурнер ко времени начала своей работы над Шекспиром успел уже составить имя переводом завоевавшей себе большую популярность «Кларисы Гарлоу» Ричардсона. В литературных кругах его любили и считали отличным человеком. Имел он неплохие связи и в высших сферах.

В момент, когда Летурнер предпринял свое издание, он состоял секретарем брата короля, графа д'Артуа, будущего Людовика XVIII. Немудрено, что ему удалось обеспечить себе поддержку королевской семьи, а тем самым и очень широкий круг подписчиков, занимавших видное место в обществе. В их списке, приложенном, по обычаю того времени, к первому тому, значилось более 800 имен. Среди них были король, королева, принцы крови, сотни титулованных дворян и даже члены Французской академии. Выяснилось заодно, что Шекспиром заинтересовались отцы церкви, — их имена тоже мелькали на этих страницах. И это — не говоря уж о судьях, адвокатах, банкирах, мэрах городов, офицерах армии и флота, архитекторах и врачах!

Около четверти подписчиков составляли англичане — король, принц Уэльский, архиепископ Кентерберийский и многие другие. Это был еще один признак того, что между вкусами простонародья, не терявшего своих симпатий к Шекспиру, и образованной части общества, ориентировавшейся доселе на французскую культуру, разницы больше не было. И неудивительно, что среди англичан, подписавшихся на издание Летурнера, числился и Дэвид Гаррик, за четверть века до этого, в 1741 г., заставивший первой же своей ролью заговорить о себе как о великом актере. Он сыграл тогда Ричарда III, а за ним последовали и другие шекспировские роли, снова вернувшие англичанам единый национальный вкус. Гаррик, хоть он и принадлежал к гугенотской семье, некогда бежавшей в Англию, плохо знал английский язык, да и будь иначе, ему не было бы нужды знакомиться с Шекспиром по французскому переводу, — как, впрочем, и другим его соотечественникам, подписавшимся на Летурнера. Их очевидной целью было поддержать это издание, приобретающее в результате международный характер. И они сделали это очень активно.

В числе подписчиков, среди нескольких других русских любителей литературы, была Екатерина II — давний корреспондент Вольтера. А ведь она после ссоры Вольтера с Фридрихом II в 1753 г. была для него образцом просвещенного монарха!

В марте 1776 г. вышли только первые два тома этого издания. Значительную часть объема первого из них составляли 140 страниц вступительных материалов, где излагались новые, никогда еще не высказывавшиеся во Франции в такой полноте и с такой откровенностью взгляды на французскую и английскую драму.

По словам Летуэрнера, Шекспир появлялся доселе перед французским читателем лишь в смехотворных переделках, искажавших его прекрасные пропорции. (Кого имел в виду Летуэрнер — Дюсиса или, может быть, самого Вольтера?) Между тем это — великий драматург. Шекспир замечателен уже широтой своего кругозора. Он изображал все слои общества. Он искал правду — всюду, — в том числе и под крышей простых тружеников. Конечно, про него то и дело говорят, что он неприличен. Но это неверно. Так думают те, кто его не знает. Например, Жан Франсуа Мармонталь (1723—1799). (Увы, этот слабый драматург, писатель и критик, любовник Клерон и протеже Вольтера, каким-то чудом сделавшийся потом королевским историографом, только повторял своего покровителя!) Летуэрнер камня на камне не оставил от его построений. Не более почтительно обошелся он с Вольтером и его учениками и по другим вопросам. Прежде всего, он решительно опроверг мнение, что, живи Шекспир в век Аддисона, он усовершенствовался бы в своем искусстве. Напротив, говорит Летуэрнер, «правила» его бы стеснили. И не следует забывать, что Шекспир создавал свои шедевры, когда итальянцы показывали образцы дурного вкуса, а французы довольствовались мистериями и фарсами. Шекспир был английским Плавтом и Софоклом, и, если бы Аристотель жил в век Шекспира, он иначе бы определил законы театрального искусства. Что же касается хваленой пьесы Аддисона, то она, по Летуэрнеру, немногого стоит, и здесь Вольтеру трудно было бы с ним спорить — по поводу Аддисона и у него были свои сомнения, высказанные в Восемнадцатом письме.

Все, что говорил Летуэрнер, выглядело на редкость доказательно. Он не просто отстаивал новые идеи. Он находился на том уровне знания, которым во Франции в те годы не располагал никто. В том числе и Вольтер. То, что Летуэрнер был переводчиком, немало ему помогло — он превосходно, слово в слово, знал тексты Шекспира.

Вольтер к этому времени уже много лет жил в Ферне, на границе с Швейцарией, и как ему ни хотелось быть в курсе всех парижских литературных дел, он далеко не всегда за ними поспевал. В Париже все знали, что Летуэрнер готовит новое издание Шекспира, но Вольтера его корреспонденты, видимо, оберегали от неприятных сообщений,

и для него эта весть была внове. Это было как гром среди ясного неба. Что же касается предисловия Летуэрнера, то оно не просто возмутило Вольтера. Оно привело его в состояние, близкое к панике.

«Я как нельзя более негодную на некоего Турнера... — пишет он 19 июня 1776 г. из Ферне графу д'Аржанталю. — Не читали ли Вы два тома этого негодяя, в которых он пытается нас уверить, что единственный образец подлинной трагедии — это пьесы Шекспира? Он называет его “богом театра”. Он приносит в жертву своему кумиру всех французов без исключения, как некогда в жертву Церере приносили свиней. Он даже не благоволит назвать Корнеля и Расина, он лишь распространяет на этих двух великих людей общую проскрипцию, не упоминая их имен. Вышло уже два тома этого Шекспира, которые можно принять за собрание пьес для ярмарочного театра, написанных двести лет назад. Этот бумагомарака непонятным образом расположил в свою пользу короля, королеву и всю королевскую семью, подписавшуюся на его сочинения...

Что отвратительно, так это то, что чудовище имеет во Франции партию приверженцев, и в довершение бедствия и ужаса я сам когда-то первым заговорил о Шекспире, я первым показал французам несколько жемчужин, которые нашел в его огромной навозной куче. Я не ожидал, что это когда-нибудь позволит попирать ногами лавровые венки Расина и Корнеля и вместо них увенчивать лаврами варварски грубого гистриона.

Постарайтесь, прошу Вас, проникнуться таким же гневом, как я, не то я натворю бед...»³⁶.

«Расина и Корнеля покидают ради Шекспира, — пишет он девять дней спустя де Вен. — Я когда-то познакомил Францию с Шекспиром, а теперь оружие, которое я сам доставил, обращают против меня»³⁷.

«Мой дорогой ангел, в храме господнем мерзость запустения, — адресуется он снова к д'Аржанталю 30 июля 1776 г. — Лекен... пишет мне, что почти вся парижская молодежь стоит за Летуэрнера, что английские эшафоты и бордели берут верх над театром Расина и прекрасными сценами Корнеля, что в Париже уже нет ничего более великого и пристойного, чем лондонские шуты, и что, наконец, собираются давать трагедию в прозе, где перед публикой предстанет сборище мясников, которое произведет чудесный эффект. Мне довелось увидеть, как окончилось царство разума и вкуса. Я умру, оставив Францию погрязшей в варварстве, но, по счастью, Вы в живых, и я льщу себя надеждой, что королева не отдаст свою новую родину, которая ею очарована, в добычу дикарям и чудовищам. Я льщу себя надеждой, что господин маршал Дюра оказал нам честь, вступив в Академию, не для того, чтобы спокойно взирать, как нас пожирают готтентоты»³⁸.

И призыв к д'Аржанталю «проникнуться гневом», и дипломатичное упоминание о королеве и маршале Дюра были явно рассчитаны

на то, что власти «примут меры». С этой же целью Вольтер послал 11 сентября 1776 г. письмо герцогу Ришелье, в котором убеждал внучатого племянника кардинала Ришелье — основателя Академии — не позволить нанести ущерб национальной чести Франции.

Он и сам как писатель и член Академии не оставался бездейственным. Письмо д'Аржанталю было чем-то вроде декларации об объявлении войны. Оно отнюдь не предназначалось для того, чтобы остаться предметом частной переписки. Копии его были пушены по Парижу, а несколько месяцев спустя оно было опубликовано в английских газетах. За сим последовали и военные действия. Вольтер направил по вопросу о новом переводе Шекспира специальное письмо Французской Академии. Французская публика обвинялась в том, что если она раньше знать не знала о Шекспире, то теперь впала в другую крайность и готова ставить его выше настоящих драматургов, своих соотечественников. Это непатриотично и к тому же отнюдь не основано на знании предмета. Летурнер заявил, что французская публика не имела до сих пор верного представления о Шекспире. Но разве Вольтер не перевел три действия «Юлия Цезаря» строчка за строчкой? И разве перевод Летурнера точнее перевода Вольтера? Летурнер скрыл от французов грубость Шекспира. Он, Вольтер, вынужден ныне, опасаясь, правда, оскорбить чувства дам, дать примеры действительного языка английского драматурга... С этой целью Вольтер привел отрывки из «Отелло», «Ромео и Джульетты» и «Лира», а также по несколько фраз из разговора Генриха V с дочерью французского короля и из речей привратника в «Макбете». Он ссылаясь также на мнение о Шекспире английского критика конца XVII — начала XVIII в. Томаса Раймера (1641–1713)³⁹, отрицавшего значение Шекспира. Впрочем, Вольтер, демонстрируя свою беспристрастность, отказывался к нему присоединиться. Он заявлял, что предпочитает по вопросу о Шекспире позицию между Раймером и «переводчиком Шекспира» (он ни разу не назвал в этом письме Летурнера по имени).

Конечно, беспристрастие это было мнимое. Зачем, иначе, Вольтеру было обвинять Летурнера в несуществующих грехах? Он, например, утверждал, что Летурнер в своем предисловии не обмолвился ни словом ни об одном из французских драматургов, но это было не так. Летурнер не забыл упомянуть ни Корнеля, ни Расина, ни Мольера. Исключение было сделано только для Вольтера...

Да и сам факт обращения по этому вопросу к Французской Академии очень явно отдавал практическим расчетом. Как верно отметил Т. Бестерман, Вольтер не слишком уважал академиков, зато мог быть уверен, что духовные потомки тех, кто в свое время осудил Корнеля, с тем большей суровостью отнесутся на официальном заседании к совсем уж не признающему «правил» иностранцу⁴⁰.

Письмо Вольтера было прочитано в Академии дважды — на закрытом, а потом (в новом варианте, где цитаты из Шекспира, которые могли «оскорбить общественную нравственность», были заменены новыми, не столь вопиющими) еще и на открытом заседании. Хотя среди подписчиков Летурнера были, как говорилось, и академики, с Вольтером они, оказавшись в своей среде, спорить не стали. Напротив, его поддержали. Однако за пределами Академии письмо Вольтера встретило прием не такой доброжелательный. Сторонники Летурнера не признали своего поражения. Вольтер представил новые, но отнюдь не более убедительные, чем прежде, аргументы в защиту своей старой, давно всем известной, давно вызывавшей протест точки зрения, и переубедить кого-либо из тех, кто думал иначе, ему не удалось. Более того, письмо Вольтера Академии вызвало резкую отповедь в Италии. В 1777 г. Джузеппе Баретти опубликовал «Рассуждение о Шекспире и о господине Вольтере», где отказывал Вольтеру в настоящем знании английского (а заодно и итальянского) языка. О вольтеровском переводе «Юлия Цезаря» он отзывался как о работе, которая с таким же успехом могла бы быть выполнена школьницей. Баретти первый заметил неадекватность французского белого стиха английскому и по этому поводу назвал вольтеровский перевод «не переводом, а убийством». Пренебрежение Шекспира «правилами», по мнению Баретти, — не слабость его, а сила. Во всем остальном Баретти тоже целиком солидаризировался с Летурнером.

Брошюра Баретти была написана на французском языке и должна была сыграть роль в спорах, развернувшихся во Франции. Она и в самом деле оказалась еще одним аргументом против великого классициста.

При французском дворе письмо Вольтера Академии тоже вызвало неудовольствие. Обвинение в отсутствии патриотизма, предъявленное читателям Летурнера, бросало тень и на королевскую семью — ведь она чуть ли не целиком фигурировала в списке подписчиков — и особенно на «австриячку» Марию-Антуанетту. К тому же издание Летурнера открывалось посланием королю, где о французском монархе говорилось, что он, подобно Шекспиру, испытывает интерес ко всем слоям общества. Письмо Вольтера было на некоторое время запрещено к распространению. Правда, через короткий срок его все-таки разрешили, но августейшее недовольство не утихло. Оно выразилось в весьма ощутимой форме: Академия не получила просимых денежных субсидий.

Издание Летурнера подстегнуло Дюсиса на создание новых «шекспировских» пьес. В 1783 г. появляется «Король Леар», год спустя Дюсис заканчивает начатого еще до «Леара» «Макбета». В 90-х годах он снова, уже в третий раз, возвращается к Шекспиру и создает «Иоанна Безземельного» (1791) и «Отелло» (1792). Эта переделка и вызвала известное замечание Белинского о Дюсисе. «Давали „Отелло“, как и всегда по-

шлой фабрики варвара-Дюсиса», — пишет он в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (1835)⁴¹. В предисловии к «Отелло» Дюсис высказывает мысль, которая должна была бы показаться старику Вольтеру ужасающей. Главная цель поэта, заявлял Дюсис, — нравиться своему народу. Дюсис говорил это, желая оправдать самостоятельность своего подхода к Шекспиру, переделанного в соответствии с классицистской эстетикой, а заодно лишний раз принести дань уважения французскому классицизму. Он утверждал, что французскому зрителю, воспитанному на великих образцах Корнеля и Расина, Шекспир в его подлинном виде нравиться не может. Это был неловкий ход — ведь тем самым нечаянно подвергалась сомнению идея о всеобщности классицистского вкуса!

Впрочем, великому классицисту не довелось об этом узнать. Последние четыре переделки появились уже после того, как Дюсис, произнеся 4 марта 1779 г. вступительную речь, где называл Вольтера преобразователем трагедийного жанра, драматургом, чьими судьями могут быть лишь человечество и время и таким образом воздав, согласно установленному порядку (но в данном случае — совершенно искренне), хвалу своему предшественнику, занял в Академии кресло Вольтера.

Это была большая честь. Французская Академия, основанная в 1630 г., получившая в 1634 г. поддержку кардинала Ришелье и официально зарегистрированная парижским парламентом в 1637 г., объявила своей официальной целью «усовершенствование французского языка», и доступ в нее имели только те литераторы, стиль которых, по мнению академиков, отличался особыми достоинствами. В XVIII в. большое влияние в Академии приобрели просветители, и войти в нее значило получить признание общественного мнения. Престиж Академии поддерживался и тем, что доступ в нее был крайне затруднен. С момента ее основания количество членов было ограничено 40 академиками, и новая вакансия открывалась только после смерти кого-либо из старых членов. Так и получилось, что Вольтеру наследовал Дюсис.

Но еще при жизни Вольтера Элизабет Монтегю, английская эссеистка, опубликовала в апреле 1769 г. анонимную брошюру «Опыт о произведениях и гении Шекспира в сравнении с греческими и французскими драматическими поэтами и с приложением некоторых замечаний по поводу ложных толкований господина де Вольтера». В 1777 г., находясь в Париже и сделавшись свидетельницей (а в какой-то мере и участницей) литературных споров, вызванных переводами Летурнера, она выпустила свою старую работу во французском переводе под новым названием: «Апология Шекспира, написанная в ответ на критику господина де Вольтера». И хотя брошюра Монтегю была написана еще до вольтеровского «Письма в Академию», это заглавие подходило ей как нельзя лучше.

Работа миссис Монтегю не заняла сколько-нибудь почетного места в шекспироведении. Сегодняшней историей шекспировской критики она оценивается более чем скромно. Но на современников, исключая разве Сэмюэла Джонсона, она произвела большое впечатление. Работа была многократно переиздана (уже с указанием фамилии автора), переведена на немецкий язык и сыграла свою роль в пропаганде Шекспира за пределами Англии. Правда, у немцев был уже к этому времени восьмитомный прозаический перевод 22 драм Шекспира, исполненный Кристофом Мартином Виландом (1733—1813) и изданный им в 1762—1766 гг., но перевод этот, хотя и вызвал большой интерес и сделан был, по позднейшему отзыву Гёте, легко, хорошо и понятно, подвергся атакам критиков, обвинивших Виланда во многих пропусках и ошибках. Иоганн Иохим Эшенбург (1743—182?), который перевел в 1771 г. на немецкий язык работу Элизабет Монтегю, выступил несколько лет спустя (с 1778 по 1783 г.) с собственным, более совершенным, чем виландовский, переводом 12 пьес Шекспира, известным как «мангеймский Шекспир». В 1768 г. был также опубликован выполненный Кристианом Феликсом Вайсе перевод «Ромео и Джульетты». С этих немецких текстов были потом сделаны переводы на голландский, поставленные в Голландии и Бельгии. Французский перевод работы Элизабет Монтегю тоже вызвал большой к себе интерес и придал мужества «шекспировской партии» в Париже.

Вольтер счел необходимым ответить своей английской оппонентке. Он, разумеется, не знал, что Элизабет Монтегю говорит о нем в частной переписке. Так, в письме Дэвиду Гаррику от 3 ноября 1776 г. она сравнивала Вольтера с арлекином, который со своей деревянной шпагой бросается на памятники Цезарю и Александру Македонскому. В предыдущие годы она тоже вряд ли отзывалась о нем с большей почитательностью. Но как бы то ни было, вступить в полемику с миссис Монтегю казалось Вольтеру настолько важным, что в этом он видел одну из причин своего последнего приезда в Париж в 1778 г.

В феврале 1778 г. 83-летний Вольтер после 27-летнего отсутствия снова к огромному неудовольствию властей появился во французской столице. Среди его бумаг находился развернутый ответ миссис Монтегю, подготовленный в последние месяцы предыдущего года. Это новое «Письмо Французской Академии» было опубликовано в качестве предисловия к первому изданию трагедии «Ирена» — последнего драматического произведения Вольтера, поставленного 60 лет спустя после «Эдипа».

19 марта «Письмо Французской Академии» было прочитано на ее собрании и встречено горячим одобрением.

На этот раз Вольтер держался с огромным достоинством. В этом его письмо не было прежней запальчивости и полемических излишеств.

Он не столько старался показать недостатки Шекспира (повторив в более сдержанной форме свои обычные аргументы), сколько отстаивал достоинства того направления в искусстве, которому отдал всю жизнь.

После работы над комментариями к Корнелию-драматургу, у которого Вольтер неожиданно для себя нашел немало просчетов (например, тяготение к простонародной речи), он окончательно утвердился во мнении, что вершину французского классицизма составляет творчество Расина. Славословию этого драматурга, у которого классицизм предстал в наиболее «чистом» виде, и посвящена основная часть «Письма Французской Академии» (1778). Расин, по Вольтеру — это «тот из наших поэтов, который больше всего приблизился к совершенству»⁴². Он «придал поэзии то изящество, ту неизменную гармонию, которая до него была нам неведома, таинственное и невыразимое очарование, не уступающее прелести четвертой книги Вергилия, столь пленительную сладость, что, прочтя наугад десять или двенадцать стихов в одной из его пьес, вы испытываете неодолимое желание прочесть все остальные»⁴³. Таков Расин как поэт. Но если задуматься о нем как о драматурге, то и тут нельзя не сказать «о неувимой изощренности творений Расина, о его великом искусстве строить трагедию, тонкими средствами поддерживать интерес, наполнить одним чувством целый акт»⁴⁴. После Расина драматическое искусство поднялось на неведомую дотоле высоту. И не только драматическое искусство, но и литература в целом. «Ныне нельзя добиться истинного успеха без той правильности, той чистоты стиля, которая одна позволяет таланту предстать во всем своем блеске и без которой он проявил бы лишь силу, на каждом шагу впадая в еще более чудовищную слабость и низвергаясь в грязь с заоблачных высот»⁴⁵.

Поэтому-то Вольтер и не собирается уступать «умной» и «образованной даме»⁴⁶, «уважаемой гражданке Лондона, которая высказывает столь простибельную пристрастность к своей родине»⁴⁷. Он согласен с ней, когда она критикует Корнеля. Он сам видит в нем немало недостатков. Но Корнель все равно великий поэт. Он является основателем той драматургии, которая поднялась к своей вершине в творчестве Расина, — драматургии, основанной на хорошем вкусе и здравомыслии. Это драматургия просвещенного века, тогда как Шекспир принадлежит к варварским временам. И отнюдь не национальные предрассудки руководят автором этого послания в его полемике против уважаемой гражданки Лондона. «Настоящие писатели Франции всегда были чужды того спесивого и мелочного соперничества, того возмутительного себялюбия, которое прячется под личиной любви к своей родине и побуждает иных отдавать предпочтение счастливым талантам своих сограждан, творивших в прежние

времена, перед достоинствами любого иностранца только для того, чтобы приобщиться к их славе»⁴⁸. Но «пусть Англия довольствуется своими великими людьми, стяжавшими ей славу на стольких поприсах»⁴⁹, и не притязает на незаслуженные лавры в музыке, живописи и драматургии. Французы тоже не сразу достигли вершин искусства. Но они следовали правилам благопристойности, они пытались совершенствоваться. «Что должны были сделать англичане? То же, что сделали французы, — исправиться»⁵⁰.

Это поучение было деликатным, мягким, можно даже сказать, отеческим. Но те, с кем спорил Вольтер, оказались детьми непослушными. Они исправляться не пожелали.

Хуже того — многие из тех, кого ему хотелось бы считать своим союзником, в споры с ним не вступали, но все же шли своим путем. Например, Дени Дидро.

Примечания

¹ Руссо Ж.Ж. Избранные сочинения. М., 1961. Т. 1. С. 131.

² Мерсье Л.С. Картины Парижа. М.-Л., 1935. Т. 1. С. 343.

³ Дидро Д. Собр. соч. М.-Л., 1936. Т. 5. С. 89.

⁴ Там же. С. 590—591.

⁵ Драматический вестник. 1808, ч. 1 (№ 15). С. 126—127. Эта статья, по позднейшей атрибуции, принадлежит самому издателю этого журнала А.А. Шаховскому (см.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975. С. 67.)

⁶ Вольтер. Эстетика. С. 99—100.

⁷ Там же. С. 321.

⁸ Цит. по: Чебышев А.А. Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Воронеж. 1901. С. 186—187.

⁹ Цит. по: Веселовский А. Этюды и характеристики. Изд. 3. М., 1907. С. 245.

¹⁰ Вольтер. Эстетика. С. 336.

¹¹ Collection Complete des Oeuvres de Voltaire. Paris, IV Année Républicaine. Т. 38. Р. 207.

¹² См.: Lounsbury T. R. Shakespeare and Voltaire. Р. 171.

¹³ Письмо от 16 октября 1760 г. (Voltaire. Oeuvres complètes. Paris, 1847. Т. XII. Р. 129.)

¹⁴ Jusserand J. J. Shakespeare en France sous L'Ancien regime. Р. 219.

¹⁵ Цит. по: Володина И. Шекспир и Альфьери // Шекспир в мировой литературе. М.-Л., 1964. С. 80.

¹⁶ Цит. по: Lounsbury T. R. Shakespeare and Voltaire. Р. 318.

¹⁷ Вольтер. Эстетика. С. 302.

¹⁸ Цит. по: Lough J. Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. L., 1965.

Лагарп в качестве теоретика прославился также своими комментариями к Расину. Из его пьес лучшей считается «Граф Варвик» (1763). Хорошо были приняты «Филоклет» (1783) и «Кориолан» (1784).

¹⁹ Lounsbury T. R. Shakespeare and Voltaire. Р. 269.

²⁰ Иванов Ив. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века. М., 1895. С. 305.

²¹ Мерсье Л.С. Картины Парижа. Т. 1. С. 474, 197.

²² Бретон Р. дела. Совращенный поселянин. М., 1972. С. 257.

²³ См.: Гольдони К. Мемуары. М., 1933. Т. 2. С. 622.

²⁴ Кожик Ф. Дюборо. Л., 1973. С. 252—253.

²⁵ Заслуживает упоминания, что «Король Лир» был в 1760 г. переведен на французский язык Дидро (перевод был опубликован в 1819 г.).

²⁶ Бретон Р. дела. Сокращенный поселянин. М., 1972. С. 346–347.

²⁷ Мерсье Л.С. Картины Парижа. Т. 2. С. 358–359.

²⁸ Мерсье Л.С. Картины Парижа. Т. 1. С. 362–363.

²⁹ Мерсье Л.С. Картины Парижа. Т. 2. С. 49–50.

³⁰ Смирнов А. Шекспир. Л.-М., 1963. С. 179.

³¹ Мокульский С. История западноевропейского театра. М.-Л., 1939. Т. 2. С. 178.

³² Нерваль Ж. де. Избранное. М., 1984. С. 356–357, 321.

³³ Вольтер. Эстетика. С. 328.

³⁴ Там же. С. 337.

³⁵ Готье Т. Избр. произв. в 2-х т. М., 1972. Т. 1. С. 479.

³⁶ Вольтер. Философские сочинения. С. 340.

³⁷ Там же. С. 341.

³⁸ Там же.

³⁹ Интересно, что это мнение Раймера, критика в свое время влиятельного (он выпустил две книги, специально посвященные трагедии, — «Рассмотрение трагедий минувшего века», 1678, и «Краткий обзор трагедий», 1693, и был с 1692 по 1713 г. королевским историографом), но при этом зачастую грешившего против истины и к тому же сформировавшегося задолго до начала просветительского движения, не раз использовалось на континенте как пример отношения англичан почти всей первой половины XVIII в. к Шекспиру. Подобную ошибку совершает и русский исследователь Чебышев, который приводит в своей книге «Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века» (СПб., 1897) мнение Раймера об «Отелло» как о «трагедии носового платка» в качестве характерного для 20-х и отчасти 30-х годов XVIII в. Конец подобному отношению к Шекспиру, по Чебышеву, положили лишь «возрождение» «национальной буржуазной трагедии» и заслуги Гаррика, «гениальная игра которого в пьесах великого драматурга возбудила в английском обществе интерес к последнему». (с. 9). В действительности, как уже говорилось, история Шекспира в Англии XVIII в. (при том, разумеется, что значение этого драматурга с ходом времени осознавалось все полнее) отнюдь не столь драматична.

⁴⁰ См.: Besterman T. Shakespeare et Voltaire // Humanism actif, I, 1968. P. 88.

⁴¹ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1948. Т. 1. С. 96.

⁴² Вольтер. Эстетика. С. 161.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 162.

⁴⁵ Там же. С. 163.

⁴⁶ Там же. С. 165.

⁴⁷ Там же. С. 164.

⁴⁸ Там же. С. 169.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же. С. 166.

Что об этом думал Дидро

Дидро, в отличие от Вольтера, не был первооткрывателем Шекспира. Когда вышли «Философские письма», ему был уже 21 год, а в том, что он их прочитал, сомневаться не приходится — за творчеством Вольтера он следил внимательнейшим образом. Конечно, можно предположить, что Дидро заразился интересом к Шекспиру помимо Вольтера. Он был поклонником Шефтсбери и даже перевел в 1745 г. под заглавием «Исследование о заслуге и добродетели» последнюю часть его «Характеристики людей, обычаев и мнений» (1711. Второе издание, с которого и осуществлен перевод, — 1714). Но если даже Дидро и Вольтер всего лишь восходят к общим источникам, это только подчеркивает сходство их установок. Во всяком случае, так кажется на первый взгляд. Обычно Дидро говорит о Шекспире нечто достаточно близкое Вольтеру. Однако, взглядевшись в контекст, замечаешь, что их высказывания далеко не во всем совпадают. Дидро был на 19 лет моложе Вольтера и заметно его радикальнее. А заодно — и намного диалектичнее. В разговоре о Шекспире это порой бросается в глаза — даже когда речь идет об отнесенных частностях.

В 1751 г. Дидро написал обширную (около 80 страниц печатного текста) работу «Письмо о глухонемых, в назидание тем, кто слышит и говорит», в которой утверждает, что жесты — это универсальный язык, годный даже для общения между разноязычными людьми. Наряду с рассказом о собственных опытах и примерами, заимствованными из жизни, Дидро ссылается и на знаменитую ночную сцену из «Макбета», где леди Макбет пытается в сомнамбулическом состоянии стереть со своих рук воображаемые кровавые пятна¹. Конечно, сказать, как это делает И.Е.Верцман, что здесь можно усмотреть «полное признание»² Шекспира, значило бы впасть в заметное преувеличение, но все же обойти вниманием эти строки никак нельзя. В те же 50-е годы Дидро заявит в «Беседах о „Побочном сыне“», что во французской драме слишком много говорят и мало действуют, и продолжит разговор о пантомиме как неперменной части сценического представления, начатый по существу уже в «Письме для глухонемых». Иными словами, Шекспир оказался нужен Дидро для утверждения очень важной части его эстетики, причем той именно ее части, в которой он вступал в заметное противоречие с Вольтером. Последний, как известно, чем

далее, тем больше протестовал против подчеркивания действенного начала при постановке своих пьес.

Высказывания Дидро о Шекспире, носящие более общий характер, тоже, если вдуматься, не совпадают с вольтеровскими. В «Беседах о «Побочном сыне», появившихся в 1757 г., Дидро с вольтеровской резкостью выступает против смешения высокого и низкого в пределах одной пьесы, приведя в пример «большинство пьес английского театра»³, причем особо выделяются «Спасенная Венеция» Отвея и «Гамлет» Шекспира. Однако в написанном год спустя трактате «О драматической поэзии», где произносятся новые филиппики против контрастов, сказано следующее: «Этот недостаток Шекспира еще не слишком большой для поэта — он свидетельствует только о нехватке вкуса»⁴. Это — самое мягкое, что можно сказать о Шекспире после того, как сторонники Вольтера обрушились на «Английский театр» Лапласа.

Вообще, указывая на те или иные недостатки Шекспира, Дидро весьма склонен прощать их ему. И это неудивительно. Ведь когда бы ни заходила речь о «варварстве», от которого никак не может избавиться английский театр, рядом с Шекспиром возникала фигура Джорджа Лилло — ближайшего союзника Дидро, драматурга, подтолкнувшего его своим «Лондонским купцом» к опытам в области буржуазной драмы и к исследованию ее эстетики. Дидро тоже однажды поставит их рядом, но отнюдь не для того, чтобы одного или другого осудить. Напротив, Лилло и Шекспир одинаково оказываются для него достойным подражания примером свободы формы, от которого должна кое-что позаимствовать и мещанская трагедия во Франции. «У англичан есть «Лондонский купец» и «Игрок» (пьеса Эдварда Мура — Ю.К.), трагедии в прозе. Трагедии Шекспира наполовину в стихах, наполовину в прозе. Первый поэт, который прозой заставил нас смеяться, ввел прозу в комедию. Первый поэт, который прозой заставит нас плакать, введет прозу в трагедию»⁵, — пишет он в «Беседах о «Побочном сыне».

Еще раз Шекспир понадобился Дидро в разговоре о мещанской драме в 1773 г. Отвечая в «Парадоксе об актере» тем, кто обвиняет его последователя Мишеля Седена, бывшего каменщика, в недостаточной изощренности формы, он пишет: «Можете ли вы сказать мне, что вышло бы из головы автора «Философ, сам того не зная», «Дезертира» и «Спасенного Парижа», если бы вместо того, чтобы тридцать пять лет своей жизни гасить известь и дробить камни, употребил он это время, подобно Вольтеру, вам и мне, на чтение и обдумывание Гомера, Виргилия, Тасса, Цицерона, Демосфена и Тацита? Нам никогда не удастся наблюдать, как наблюдает он, а он бы научился говорить, как мы. Я вижу в нем одного из потомков Шекспира; Шекспира, которого я сравню... со святым Христофором собора Парижской богородицы,

бесформенным, грубо высеченным колоссом, между ногами которого мы прошли бы все, не задев его срамных частей»⁶.

О своей позиции он, впрочем, заявил еще раньше. В условиях, когда литературный мир начал все определеннее разделяться по вопросу о Шекспире на две партии, Дидро выступает в поддержку сторонников английского драматурга. В XV томе «Энциклопедии» (1765) — наиболее влиятельного, читаемого во всех кругах общества издания этого времени — появляется статья о Шекспире одного из самых близких к Дидро сотрудников этого издания шевалье де Жокура, превосходящая восторженностью тона все, что печаталось во Франции в это время и много позже. Жокур не отрицает, что у Шекспира есть недостатки. По его мнению, английский драматург отдает порой дань «тривиальному комизму», рядом с замечательными сценами в его пьесах встречаются слабые. Но все это можно ему простить — столько у него воображения, гениальности, такой у него великолепный стиль. И вообще здесь «речь идет о первейшем из драматических авторов нового времени». «Шекспир, — продолжает Жокур, — из всех наших писателей — самый оригинальный, он ничем не обязан подражанию древним», они для него «не являются ни соперниками, ни образцами»⁷, и «неправильность» его пьес является проявлением связи с природой, естественности его гения. Если некоторые черты его драматургии и могут кого-то шокировать, то не следует забывать, что в этом по-своему сказывается избыток его силы. «Воображение у него живое, сильное и смелое»⁸, его персонажи выглядят живыми людьми, и даже призрак у него человечески убедителен. Темным Шекспир кажется лишь тем, «кто не сумел открыть его красот»⁹. Людей же, понявших его, он с одинаковой легкостью может заставить плакать или смеяться. Шекспира упрекали в безграмотности, продолжает Жокур, но этот упрек просто смешон. Шекспир «имеет хорошее представление о новой и старой истории, мифологии, обо всем, что составляет поэтическую эрудицию». «Он знает не только дух, но и нравы римлян»¹⁰. Конечно, существует опасность, что в Шекспире «будут видеть одни лишь его сильные стороны», но в известном смысле этот драматург даже выигрывает от своих слабостей — они подчеркивают его гениальность, «подобно тому как нарушение пропорций и неправильная талия порой могут придать фигуре еще более гигантский вид»¹¹.

Не напоминает ли, кстати, последняя фраза слова Дидро о святом Христофоре собора Парижской Богоматери?

Впрочем, сказать, что статья Жокура абсолютно бескомпромиссна, все же нельзя. При том что Жокур сетует на крайнее несовершенство французских переводов Шекспира, он приводит перевод монолога Гамлета, принадлежащий перу Вольтера и являющийся, если требовать от перевода верности тексту, образцом несовершенства. Да и название

статьи иначе, как военной хитростью, не назовешь: она озаглавлена «Стратфорд на Эйвоне». Весь расчет, видимо, на то, что Вольтер ее не заметит и не прочтет...

Не будем, впрочем, слишком придирчивы к Дидро. «Энциклопедия» была огромным и трудно управляемым предприятием. В ней с 1750 по 1780 г. работали (в разном составе) 125 человек, и она включала 35 томов, куда вошли 71 818 статей и 2 885 гравюр. К тому же она издавалась в очень сложных условиях, и достаточно хорошо известно, как часто ее редактору приходилось принимать во внимание цензурные ограничения. Соображения литературной политики тоже не могли не сказываться. Отнюдь не будучи соглашателем, Дидро вместе с тем сколько мог, старался сохранить единство просветительского лагеря. Человеку иного склада никогда бы не поднять такое непростое и небезопасное дело, как издание «Энциклопедии».

Новое издание «Энциклопедии» (in quarto) осуществлялось, как известно, без Дидро, и не приходится удивляться тому, что дух компромисса в нем заметно усиливается. Правда, статья о Шекспире озаглавлена на сей раз его именем («Шекспир»), и об этом драматурге, в частности, говорится, что если «Мольер был французским Аристофаном, то Шекспир — это английский Софокл», но в 1774 г., когда появились эти строки, подобные утверждения уже не выглядят чересчур радикальными.

В статье есть и своего рода «пропагандистская» часть: всячески подчеркивается покровительство, которое оказывали Шекспиру знатные и влиятельные люди, а также то, что литературной работой — единственно ею! — он составил себе значительное состояние. Сказано это явно в укор французам.

Последняя часть статьи, однако, призвана умерить восторги тех, кто только что услышал слова об «английском Софокле». В ней без ссылок на автора воспроизводится точка зрения Вольтера, как она была выражена в Восемнадцатом письме: «Природа соединила в этом поэте непревзойденные силу и величие с бездушной грубостью и всем самым низким и отталкивающим»¹². И нельзя не заметить, что в 1774 г. это звучит совершенно иначе, чем за 40 лет до того: слишком много справедливого сказано с тех пор про Шекспира.

Статья отличается, кроме противоречивости, еще некомпетентностью ее неизвестного автора. Среди похвал Шекспиру есть и такая: «Таланты актера так же велики в Шекспире, как и таланты поэта»¹³, причем автор попутно замечает, что Шекспир особенно блистательно исполнял роль привидения. Если бы Дидро оставался редактором «Энциклопедии», он бы непременно это место вычеркнул, просто потому, что оно не находилось на уровне знаний того времени. В 1773 г. на пути в Россию Дидро прочитал книгу Клода Адриана Гельвеция

(1715–1771) «О человеке», где утверждалось, что человек целиком зависит от обстоятельств своей жизни и от полученного им воспитания, и так возмущился, что, несмотря на то что книга была издана через два года после смерти автора, тут же принялся писать свое «Опровержение». Среди доводов, которыми Гельвеций подкреплял свою мысль, был и такой: «Если бы Шекспир всегда оставался, подобно своему отцу, торговцем шерстью, если бы вследствие дурного поведения он не был вынужден бросить торговлю и родную округу, если бы он не пристал к распутной компании, не украл ланей в парке одного лорда, не был бы преследуем за эту кражу, не вынужден был бы спастись бегством в Лондон и поступить в труппу актеров, если бы, наконец, наскучив быть посредственным актером (к этому месту Гельвеций делает такое примечание: «Шекспир играл хорошо лишь одну роль, именно роль тени отца Гамлета»), он не стал автором, то Шекспир с его житейским здравым смыслом никогда не сделался бы знаменитым Шекспиром, и, какую бы ловкость он ни обнаружил в торговле шерстью, его имя не прославилось бы в Англии»¹⁴. Почему Дидро со своим замечательным умом не мог принять подобный уровень мысли, догадаться нетрудно, но стоит заодно приметить и такое обстоятельство: в этой книге, вышедшей за год до появления соответствующей статьи в новом издании «Энциклопедии», Шекспир справедливо охарактеризован как «посредственный актер».

Только что мельком упомянутое дидеротовское «Опровержение» книги Гельвеция «Человек» (частично опубликовано в 1787 г., полностью — в 1875 г.), начатое, как говорилось, по пути в Россию в 1773 г., было закончено в той же Гааге на обратном пути в 1774 г., и оно дает возможность познакомиться со взглядами Дидро на Шекспира в тот самый год, когда появилась вторая статья в «Энциклопедии». Оригинальность Шекспира, сказано в «Опровержении», заключается в «необычной, непонятной, неподражаемой смеси из вещей, свидетельствующих об утонченнейшем вкусе, и вещей, свидетельствующих о самом дурном вкусе, но особенно, может быть, о странности последних»¹⁵. Это замечание Дидро об эстетических перепадах у Шекспира заслуживает внимания. Важно, что Дидро эти перепады отметил. Вот как выглядит современная точка зрения на этот вопрос, высказанная поставившим столько шекспировских спектаклей Питером Бруком:

«Поскольку глубинное проникает в нас, минуя будничное, возвышенный язык и традиционное использование ритма подводят нас к тем сторонам жизни, которые скрыты за поверхностью; но в то же время, поскольку поэт и мечтатель представляются людьми неординарными, а эпическое состояние — отнюдь не то, в котором мы каждодневно пребываем, для Шекспира оказалось в равной степени возможным с помощью ломки ритма, искажения прозы, внедрения сленга, а то и

прибегая к словам, идущим непосредственно из зала, напомнить нам, где мы находимся, и вернуть тем самым в привычный, грубый мир, где все названо своими именами. Так Шекспиру удалось то, в чем не преуспел никто ни до, ни после него, — создать пьесы, которые могут быть воспроизведены на разных уровнях сознания. Технически ему помогла в этом суть его стиля — грубая фактура и сознательное смешение взаимоисключающих начал, то, что можно было бы назвать отсутствием стиля. Вольтер, не будучи в состоянии понять этот стиль, определил его как «варварский»¹⁶.

Дидро, в отличие от Вольтера, не выносит общую оценку стилю Шекспира в целом. Он отмечает наличие у Шекспира *двух стилей*. Своему мнению о нехватке вкуса у Шекспира Дидро в общем остается верным, но спустя полтора с лишним десятилетия у этой мысли появляется новый, очень существенный оттенок. Во-первых, речь идет о том, что дурной вкус у Шекспира соседствует с утонченнейшим, во-вторых, проявления дурного вкуса у Шекспира относятся теперь к числу его странностей, да и сам по себе «дурной вкус» Шекспира представляется Дидро «непонятным».

«Непонятным» — не более того.

Что касается самого по себе сочетания дурного вкуса с утонченнейшим, то присутствие в творчестве Шекспира этих двух начал не кажется Дидро взаимоисключающим. Дело в том, что Дидро, в отличие от Вольтера, отнюдь не противник диссонанса. Напротив (возможно, под влиянием «Басни о пчелах» Мандевиля (1670–1733), где говорится о том, что частные пороки могут быть источником общественной пользы), он видит в диссонансе условие существования общества, о чем заявляет в «Племяннике Рамо», и, соответственно, — условие существования искусства («Салоны»). «Станным» представляется Дидро один из элементов эстетики Шекспира, но отнюдь не их соседство в пределах той или иной трагедии.

Вот оно, наконец, «полное признание Шекспира», но сделанное человеком, придерживающимся иных взглядов и не собирающимся от них отказываться — ни в пользу Шекспира, взятого в целом, ни в пользу классицизма в его старых, застывших формах. «Я скорее приму чудища Шекспира, чем страшилища господина Дюсиса»¹⁷, — заявил он после появления переделок этого в общем не такого уж плохого литератора. У Дидро собственная театральная задача, связанная со всей его эстетической системой и достаточно густо замешанная на политике.

Театр — не место для проповеди, неустанно повторяет Дидро. Из театра зритель должен уйти потрясенный. Путь к его разуму лежит исключительно через его чувства. И конечно же, их легче затронуть, когда положение персонажа ближе к положению зрителя. Поэтому, не отвергая того общечеловеческого, что несет в себе трагедия классициз-

ма или трагедия Шекспира (последнему в этом смысле часто отдается предпочтение), Дидро все же за то, чтобы изображать обыденность. В этом — театральная подоснова его «мещанской» или «буржуазной» трагедии, или же «среднего жанра», как он иногда его именует.

Но вот беда: Дидро, рассуждая о собственном драматургическом творчестве, не устает упрекать себя именно в проповедничестве, поучительности. Да и другой адепт «буржуазной трагедии», человек, бесспорно, как художник более одаренный — Лессинг, посмеялся над его «Побочным сыном» за «звон новомодных философских сентенций». Последнее, впрочем, не помешало ему дважды издать обе «буржуазные драмы» Дидро и сопровождавшие их трактаты в собственном переводе под заглавием «Театр господина Дидро».

Очевидно, в новом жанре заключалось некое изначальное органическое противоречие, которое, если перевести его на язык тогдашних философских понятий, состояло в трудности достижения гармонии чувства и разума. И если «чувство» подталкивало к тому, чтобы овладеть эмоциями зрителя, то «разум» требовал четко сформулировать требования, предъявляемые к добродетельному человеку.

Изначальная установка Дидро-художника — такая же, как у Дидро-философа. Он не беспристрастный наблюдатель, а учитель жизни, и собственные его упреки себе не стоит, конечно, игнорировать, но и не следует понимать слишком буквально. Дидро не отказывается от того, чтобы учить зрителя, только ему хочется учить не словами, а при помощи убедительных, укорененных в жизни примеров, и он сетует на себя за то, что ему это не всегда удается. Это вот стремление к вывренности, более того — подчеркнутости идейного начала и является самой крепкой нитью, связывающей его с классицизмом. «Организованность» классицистской драмы как раз и помогала избежать разночтений, сосредоточиться на заявленной мысли, сконцентрировать на ней внимание зрителей. Классицистскую драму мы назвали бы сегодня «интеллектуальной», и от этой интеллектуальности Дидро, разумеется, не помышляет отказываться. Он только не верит, что интеллектуальность связана со всеми установлениями и даже частностями классицистской эстетики. Он тоже за строгость формы, но строгость эта не должна мешать изображению действительности во всей ее полноте.

В этом смысле чрезвычайно показательна постоянная забота Дидро о том, чтобы мизансцена приблизилась к жизни. Нет, не сделалась бы абсолютно жизнеподобна. Жизнь хаотична, а искусство требует упорядоченности. Но он против порядков, заведенных раз навсегда и от жизни чересчур отдаляющих. Он против того, чтобы актер был «связан симметричной расстановкой», и предлагает каждую мизансцену рассматривать как картину (вероятно, потому, что в картине, несмотря на существующие правила композиции, расстановка фигур больше

зависит от данного конкретного сюжета, чем на классицистской сцене). «Театральное действие, очевидно, еще очень несовершенно, если на сцене не видно положений, из которых можно было бы создавать композиции, приемлемые для живописи, — пишет он в «Беседах о «Побочном сыне»». — Разве на сцене правда менее важна, чем на полотне? Уж не является ли правилом, что нужно отходить от действительности по мере того, как данный вид искусства к ней приближается (речь идет о театре. — Ю.К.), и придавать меньше правдивости живой сцене, где действуют сами люди, чем сцене, написанной красками, где мы видим, так сказать, лишь их тени»¹⁸.

Эти слова Дидро произвели, очевидно, немалое впечатление на современников. Во всяком случае, Мерсье, не страдавший излишней скромностью, называл себя на закате своих дней «великим художником», поскольку он «ввел живопись в драму». Слово «живописность» применительно к театру стало синонимом слова «правдивость».

Однако само по себе высказывание Дидро означает нечто большее, чем призыв к естественности. Оно свидетельствует о том, что позиция у него достаточно сложная. Дидро, как, впрочем, и Лессинг, не раз говорил, что театр находится на границе между изобразительными искусствами и словесными, и его рассуждения о мизансцене как «композиции, приемлемой для живописи», являются лишь частным выражением этого взгляда. Вспомним заодно, что оба крупнейших просветительских реалиста Европы — Дидро и Лессинг — профессионально занимались не только вопросами театра, но и вопросами живописи. Лессинг написал свой «Лаокоон». Дидро много лет трудился над «Салонами». Им ли было не знать, что живопись тоже подчинена определенным законам? Но Дидро именно как профессионалу должно было казаться диким сводить сложные законы живописи к элементарным правилам симметрии. Это для него абсолютно неприемлемо.

Дидро за «организованное» искусство — он только хочет организовать его по новым законам, позаимствовав, разумеется, все приемлемое из старых. Потому-то он так нетерпим к «неправильностям» английской драмы и потому же завидует ее свободе, помогающей ему в перестройке старого. Эта свобода формы тем для него привлекательнее, что он видит в ней отражение политической свободы, которой располагает английский народ в отличие от французского. Это в свое время сказал Шейдтсбери, и Дидро с ним совершенно согласен.

Но Дидро за свободу, а не за беззаконие. Это хорошо чувствуют близкие его последователи. Тот же Мерсье, опубликовав в 1769 г. своего «Женеваля, или Французского Барнвеля», представлявшего собой переделку «Лондонского купца», снабдил его предисловием, где говорилось, что в подлиннике можно найти все недостатки английского театра, и прежде всего «хаотичность построения», «раздробленность действия» и

«соединение отталкивающего и возвышенного». Это, заявляет он, и побудило его создать на английской основе самостоятельное произведение, которое отвечало бы требованиям времени и отечественным вкусам.

Отношение Дидро к Шекспиру, как легко понять, не может не быть очень сложным. Дидро не сомневается в гениальности Шекспира, а гений — всегдашний союзник людей, стремящихся с помощью искусства передать что-то от правды жизни. Но он — очень опасный союзник.

Если вкратце подытожить мысли Дидро по этому вопросу, то можно заметить, что в каждом пункте он готов сказать что-то и в пользу гения, и против него.

По справедливому мнению уже упоминавшегося польского исследователя В.Фолькьерского, XVIII в., не отказываясь от наследия XVII в., пытается вместе с тем его в чем-то дополнить. И порой эти дополнения носят весьма существенный характер. Прежде всего это сказывается в реабилитации субъективного. «Век, наследовавший Декарту и породивший Канта, изменил точку зрения на прекрасное: он переместил ее с внешнего мира на восприятие человека, радующегося красоте»¹⁹. Кроме того, рядом с категорией прекрасного вводится категория возвышенного, вычленяющая и тем самым подчеркивающая образцы прекрасного, найденные уже не в окружающей природе, а в человеке и человеческом обществе. Следует отметить, речь идет не об отказе от старого представления о прекрасном, а о его детализации, но детализации, исполненной большого внутреннего смысла. С помощью этого уточнения, пример чему дает и Вольтер, вся эстетическая система которого строится на подчеркивании чувственного элемента, и более полном, чем когда-либо прежде, ощущении красок жизни, XVIII в. обретает сам себя и не смешивается больше с веком предшествующим. Но в этой новации есть уже по отношению к XVII в. нечто чужеродное, пока не слишком осязаемое, но заявляющее о себе все громче с каждым новым десятилетием.

Вот здесь-то проблема Шекспира и становится особенно трудной для Дидро. С одной стороны, он не меньше, чем в недалеком будущем Гёте и Шиллер, радуется великой объективности Шекспира, его «верности природе», силе и оригинальности выведенных им личностей, каждая из которых *по-своему* воспринимает окружающий мир и добивается *своих собственных целей*. Но, с другой стороны «возвышенное» Шекспира далеко не всегда и не во всем совпадает с «возвышенным» французского философа — ему недостает в Шекспире четко выраженного представления *о требуемом социальном идеале*.

При такой сложной социальной и общэстетической подоснове трудно ждать однозначного отношения Дидро к роли гения в истории культуры, чего, впрочем, не надо ставить ему в вину: достаточно уже того, что именно Дидро вывел на передний план, можно даже сказать,

впервые поднял этот вопрос, оказавшийся столь важным для конца XVIII и начала XIX в. Вот что он пишет, например, в «Беседах о “Побочном сыне”»: «Нужно надеяться, что когда-нибудь гениальный человек почувствует невозможность подняться до тех, кто предшествовал ему по проторенной дороге, и бросится с досады на другую дорогу. Только это одно может освободить нас от ряда предрассудков, на которые тщетно нападала философия. Теперь нам нужны не соображения, а произведения»²⁰.

Не похоже ли это на слова Гюго, который, выступая против «таможенников мысли», уповал на «вдохновенную дерзость гения»?

Более того, по мнению Дидро, разрушение правил, которое может позволить себе гений, ведет в конечном счете не к отказу от законов искусства, а к их обновлению. Но он только лишь начинает подозревать, что эти новые законы уже заложены в самом творчестве Шекспира. Он догадывается, что Шекспир живет по какому-то собственному закону, но отказывается этот закон исследовать. И не столько потому, что этот закон, как он говорит, ему непонятен, сколько потому, что закон этот ему не нужен.

Если вернуться к общеэстетическим воззрениям Дидро, то в данных обстоятельствах становится очень важной его уверенность в том, что художник никогда не может возвыситься до природы. Шекспир замечателен тем, что приблизился к ней больше других, и поэтому у него есть чему учиться. Но не для того, чтобы воспроизвести его систему (если она вообще существует) или даже к ней приобщиться, а для создания системы совсем иной. Шекспиру, при всем его величии, надлежит быть не учителем, а всего лишь послушным, знающим свое место помощником. Ибо, по убеждению Дидро, во всех случаях, когда художник, что неизбежно, несоразмерен природе, он дополняет недостающее чем-то своим, почерпнутым из личных представлений и социального опыта. Поэтому, чем более великим («близким природе») представляется Шекспир, тем, в известном смысле, меньше есть чему у него учиться тому, кто сам желает учить других, — ведь «зазор» между природой и художником, ее интерпретирующим и дополняющим, у Шекспира так невелик! Область «личных владений» художника оказывается в результате очень мала. А она сейчас столь важна! Художнику очень многое надо сказать людям «от себя» — прямо, без обиняков! Потому-то великая объективность Шекспира и притягивает Дидро, и отталкивает. И пусть он эту объективность именует необработанностью — дела это не меняет.

Небрежение Шекспира классицистскими правилами (или, как тогда считали — незнание их) тоже вызывает двойственное отношение у Дидро. С одной стороны, пример Шекспира помогает ему, как и Вольтеру, смягчить диктатуру правил, причем он здесь идет значи-

тельно дальше Вольтера, а значит, и Шекспир ему в этом смысле нужнее. С другой стороны, нежелание Шекспира следовать «правилам» приходит в противоречие с представлениями Дидро о вкусе (статья «Вкус» в «Энциклопедии»). Реабилитация субъективного, о которой только что шла речь, предполагает повышенный интерес и к особенностям восприятия прекрасного тем или иным человеком, и к его индивидуальным взглядам на возвышенное. Но наряду с личным вкусом существуют еще и преобладающие вкусы какого-либо столетия или даже десятилетия, и личный вкус оказывается частным случаем вкуса общественного — иначе искусство не может выполнять одну из своих главных функций — устанавливать связи между людьми. «Правила» и оказываются, согласно Дидро, неким «регулятором вкуса», подчиняющим личное общественному. Выражая нечто общепринятое, они помогают искусству говорить на понятном для всех языке.

Здесь эстетические воззрения Дидро настолько сближаются с его общественными взглядами, что можно даже назвать первое производным от второго. Дидро убежден, что путь к справедливому обществу лежит через победу «общего» (добродетели) над «частным» (эгоистическим интересом), и чем больше он вглядывается в «частное», тем больше ратует за «общее». Ибо само по себе «частное» абсолютно двулико. С одной стороны, речь идет о своеобразии каждой отдельной личности (что в очень заметной мере составляет предмет искусства и в изображении чего так преуспел Шекспир), а также о ее правах, за которые надо бороться; с другой — все о том же эгоистическом антиобщественном интересе, который в ходе борьбы за справедливое общество необходимо победить. Развитая личность, осознавшая свою связь с целым, без чего ее развитой личностью просто невозможно признать, должна преодолеть свой эгоизм, подчиниться *общим* нормам добродетели. А правила как раз и служат общему, ставят предел разбросу вкусов и мнений.

То, что дело касается именно вкуса, положения не меняет, поскольку Дидро исследует вкус с социальных позиций. Суждения вкуса, считает Дидро, нельзя назвать логическими. Они интуитивны. Но это не лишает их социальной почвы. Они — порождение забытого опыта. Вкус оказывается субъективным преломлением реальности, пусть и начинающей отступать в прошлое.

Существование субъективных вкусов, таким образом, не отменяет необходимости правил, а, напротив, делает их еще более нужными, ибо появляется потребность в своеобразном механизме, автоматически подчиняющем частное общему и дающем возможность говорить на одном и том же, понятном для всех языке искусства. Но «подчинить» — никак не значит для Дидро «перечеркнуть». Для него подобный подход к искусству органически неприемлем. Он человек иного склада. Читая любые его сочинения — пусть на самые общие темы, — испытываешь

совсем особое, возникающее отнюдь не при всяких философских штудиях, чувство, можно даже сказать, радость — радость приобщения к личности. У Дидро нет одного закона для себя, другого — для других. Диалогическая форма многих его трактатов — нечто большее, чем просто литературный прием. Дидро понимает многосторонность истины, он не изрекает ее, а старается к ней приблизиться. Так и с правилами. Принимая их, он тут же задумывается о том, что при этом теряет, отвергая, задумывается о том же.

Все это вместе взятое и определяет собой сложность отношения Дидро к Шекспиру. Дидро сделал очень существенный шаг после «первооткрывателя английского гения». Вольтеру Шекспир казался конгломератом великих достижений искусства и чего-то вообще выходящего за его границы. Дидро, если отвлечься от частных, видит цельность Шекспира, но это целое, смотря по тому, какой угол зрения принять, рисуется ему воплощением то величия, то — уродства. В каких-то случаях он, правда, совсем как Вольтер, призывает себе на помощь Шекспира для утверждения тех или иных, более или менее существенных сторон своей системы. Так обстоит, например, дело в вопросе о пантомиме, где Дидро понадобилось вспомнить ночную сцену из Макбета. Но чаще Шекспир, наряду с Гомером, не раз упоминаемым рядом с ним, служит для расширения представления об искусстве в его различных исторических формах. Дидро ведь и сам у нас на глазах создает свои формы художественного творчества, отнюдь не утверждая, что они существуют от века. Изменчивость художественных форм, по Дидро, — в самой природе искусства. У этого защитника нормативного искусства — ненормативное художественное мышление. Ведь его нормативность — нормативность просветительского реализма — пытается вытеснить нормативность традиционного классицизма.

В споре о Шекспире Дидро сыграл двоякую роль. Поддержав Жокура, он прямо выступил в защиту «британского гения». Но в ходе борьбы за просветительский реализм в театре отношение Дидро к Шекспиру заметно усложняется и не может быть сведено к прямолинейной односторонней защите английского драматурга. Тот как-никак несовместим с «французским вкусом», а тем более с пропагандистской установкой просветительского искусства. И все же художественные тезисы Дидро ослабляют позиции сторонников Вольтера. Дидро придал спору, разгоревшемуся начиная с 60-х годов XVIII в., ту глубину, о которой раньше не могли и помыслить. Минувя Шекспира, отныне стало невозможно решать общесететические проблемы, которые, как выяснилось, прямо выводили к практике театра. Не только французского, хотя и во Франции спор до конца не утих.

Но, что важнее всего, результаты этого спора были совсем неожиданными.

¹ См.: *Diderot. Oeuvre*. Т. II, 1798. Р. 283–284.

² Верцман И.Е. Проблемы художественного познания. М., 1967. С. 57.

³ Дидро Д. Собр. Соч. Т. 5. С. 591–592.

⁴ Там же. С. 127.

⁵ Там же. С. 416.

⁶ Там же. С. 146.

⁷ *Enciclopedia*. Т. XV Paris, 1765. Р. 542.

⁸ *Ibid.* Р. 543.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* Р. 544.

¹² *Enciclopedia*. Т. 38. Paris, 1774. Р. 496.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Гельвеций. О человеке. М., 1938. С. 18, 41. Как известно, в настоящее время эти факты биографии Шекспира оспариваются. См.: Холлидей Ф. У. Шекспир и его мир. М., 1986.

¹⁵ Дидро Д. Собр. соч. Т. 2. С. 184.

¹⁶ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 144–145.

¹⁷ *Diderot. Oeuvre*. Paris, 1951. Т. VIII. Р. 476.

¹⁸ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 97, 174.

¹⁹ Folkierski. Entre le classicisme et le romantisme. Clacovie Paris, 1925. Р. 579.

²⁰ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 125.

Парадоксальный результат: Вольтер помог Шекспиру

«Письмо Французской Академии» подводило итог затянувшемуся на десятилетия спору, в котором по-своему отразилась эволюция театральных представлений и вкусов во Франции, а в какой-то мере и в Англии. Этот спор разрешился не в пользу Вольтера. Конечно, французский патриарх не сдал позиции. Но его давно обошли, и крепость, им обороняемая, потеряла на время всякое стратегическое значение.

Нельзя сказать, что с ним совершенно перестали считаться. Свидетельство тому — статья о Шекспире, появившаяся под обманным заголовком «Стратфорд на Эйвоне».

Но каковы бы ни были повороты литературной политики, во второй половине 70-х годов стало ясно, что все, кто шел в ногу со временем, все больше склонялись на сторону Летураера.

Это доказали уже ближайшие годы. Несмотря на мощную контратаку, предпринятую Вольтером против Летураера, количество подписчиков у того продолжало расти, и он спокойно, не потрудившись даже ответить маститому оппоненту, довел издание до конца. Сторонников Шекспира в Париже не убавилось. Напротив, их стало больше.

В дальнейшем выяснилось, что речь никак не шла о случайных колебаниях вкуса. Нет, во всем этом была своя закономерность. От года к году она выявлялась все отчетливей. «XVIII век сделал усилие, чтобы оживить трагедию; но его лекарства окончательно ее убили»¹, — писал Г. Лансон. Действительно, творчеством Вольтера были исчерпаны все возможные варианты классицистской трагедии. Вольтер подготовил два последующих направления во французской драматургии: революционно-классицистское и романтическое. Но революционный классицизм и наследовавшая ему ампириная трагедия изжили классицистскую трагедию, романтизм же постарался ее перечеркнуть.

Главное театральное событие 1789 г. — постановка трагедии Мари Жозефа Шенье (1764—1811) «Карл IX, или Урок королям» — выдвинуло и главную фигуру французской драмы революционного десятилетия. Победив с помощью Тальма заговор актеров, не желавших играть революционную пьесу, венчанный «гражданской короной» Шенье видит в себе отныне учредителя нового направления в искусстве, а заодно

и основного его теоретика. В последнем отношении Шенье претендовал на абсолютную непререкаемость. И правда, в особые споры с ним никто не вступал. Он сам себе все время противоречил.

Быстрая поляризация общественных сил, все большая бескомпромиссность политических требований породили в годы революции среди прочего и максимализм эстетический. Всегда характерное для французской сцены разделение «высокого» и «низкого» в известный момент достигает предела. Разумеется, в политическом смысле те и другие идут в ногу. «Малые жанры» преобразовываются в массовый революционный театр, трагедия тоже революционизируется. Но эстетические взаимовлияния между ними пытаются пресечь. Чем больше претензий у низового театра, тем решительнее отворачивается от этого нувориша трагедийная муза, бывшая аристократка, а ныне борец против привилегий и деспотизма. Что ж, это по-своему понятно. Новая трагедия не нуждается ни в каких украшениях или зрелищных эффектах. От экспозиции она устремляется к развязке по кратчайшему пути, и если этот путь оказывается все же достаточно долог, то лишь потому, что, пройдя несколько шагов, сразу же хочется остановиться и выплеснуть нерастраченную энергию в монолог. Вот он — момент наибольшей радости для трагического поэта! Вот оно, открывшееся в революционные годы высшее предназначение трагедии! Она может наконец разговаривать с залом открыто.

Позволительно ли пренебрегать подобной возможностью? Стоит ли после этого удивляться, что Шенье требует для трагедии античной чистоты линий, свободы от быта и боится «злоупотребления сценическим действием»? В Мерсье он видит «варвара» и злоумышленника, а именем Шекспира не желает осквернять своих уст. Главный инструмент воздействия на зрительный зал у этой трагедии — тирада, уподобившаяся ораторской речи. Но и свое достоинство ей тоже терять не положено. Политический тезис должен быть разыгран в лицах, расстояние между героем и залом измеряется не только метрами, но и веками, современное платье оставлено в актерской уборной. Оно трагедии не подобает.

Шенье среди прочего отдал дань «античному маскараду». Его «Кай Грах» (1792) построен на облюбованном революцией римском республиканском сюжете. В Риме происходит действие и нескольких других его трагедий, написанных во времена консульства и империи. Но все же этой традиции он приносит не слишком большую дань, а мифологические сюжеты и вообще отвергает. Мифология составляла общее знание древних греков и римлян, а также образованных классов в дореволюционной Франции. Ныне же общим знанием является политика. В театре следует вести речь о насущных делах революции. И только ли бесполезен в таком случае мифологический сюжет? Нет ли в нем и прямой опасности? Не помогает ли он отвлечь народ от борьбы?

Такова внутренняя логика эстетических новаций Шенье. Такой же применительно к театру оказывается логика политических новаций Робеспьера. В период якобинской диктатуры мифологические сюжеты запрещаются как аполитичные, а потому вредные.

Оставались сюжеты исторические. На примере Карла IX, слабого короля, которого придворной камарилье удалось склонить к Варфоломеевской ночи, английского «сильного короля» Генриха VIII или столь же «сильного» испанского короля Филиппа II легче проводить исторические параллели и делать прозрачные политические намеки, чем на примере, скажем, Агамемнона. Исторической трагедии отдавалось ныне предпочтение. Она в тех случаях, когда речь шла о Франции, приобретала даже название «национальная» — слово, далеко выходявшее за пределы терминологического ряда и звучавшее высшей похвалой.

Однако Шенье при всей видимой логичности своих построений попадает в противоречие. Ему нужны сразу и античная «чистота линий», и свобода от быта, и исторический сюжет. Не станет ли в результате история чистейшей условностью?

Этой опасности, действительно, избежать труднее всего. Трагедии, идущей по стопам Шенье, все время грозит психологическая и эстетическая одноплановость, ей трудно сохранить какую-либо объемность. Внутренняя логика оказывается под ударом, трагедия может превратиться просто в цепь политических аргументов. Такое и в самом деле случалось, из-за этого провалилась, например, трагедия «Павзаний» (1795), воспринятая современниками просто как некое травестийное действо.

У самого Шенье, впрочем, все обстояло не так просто. «Карл IX» при подчеркнутом его классицизме не был все же столь однопланов, как мечталось его автору. Шенье шел от двух традиций, оставленных Вольтером, — «трагедии без любви», положившей прямое начало революционному классицизму, и вольтеровской же исторической пьесы. В реальной театральной практике (а успех Шенье был прежде всего театральным успехом) первая традиция не сумела поглотить и нивелировать вторую. Напротив, они дали интереснейшее соединение. Тальма, игравший Карла IX, появился, предвосхищая романтиков, в исторически верном костюме и портретном гриме. Он не избегал подробностей, напротив, нашел те, что оказали потом огромное влияние на театр. То же можно сказать о его манере декламации. Она восходила к практике ораторов революции, которую никак нельзя назвать одноплановой. Революционному оратору нужно было убедить своих слушателей в целесообразности той или иной политической акции, и он бывал доказателен и логичен. Но ему надо было еще заразить их сильными эмоциями, воодушевить и повести за собой. Тальма тоже умел и убеждать и заражать. Его декламация была умна и логична. Его

эмоциональные «броски» потрясали. В сценическом своем воплощении революционный классицизм предвещал уже романтизм, иными словами, помогал изжить ту самую традицию, которой был на словах ортодоксально привержен.

Но это было только начало. В качестве драматурга Шенье чем дальше тем больше обходил закон, изданный им в качестве теоретика. В 1791 г. он заканчивает «Жана Каласа», первую свою пьесу, начатую уже после революции («Карл IX» и «Генрих VIII» были написаны раньше и только подверглись переделкам). Эта пьеса о французском протестанте, казненном в 1762 г. по обвинению в убийстве перешедшего в католичество сына и благодаря кампании, поднятой Вольтером, оправданном посмертно, имела современный (или, во всяком случае, очень близкий к современности) сюжет. Герои ее были те же, что и в мешанской трагедии, бытовых подробностей, столь Шенье-теоретика ненавистных, тоже не удалось избежать. В «Фенелоне...» (1793) Шенье уже делает шаг к мелодраме — к тому самому жанру, который послужил потом одним из источников романтической драмы. Отдает он дань и малым жанрам. Правда, в пьесе «Лагерь у Гран-Пре, или Триумф республики», написанной после победы у Вальми, он стремится насколько возможно возвысить низовой театр, сообщить ему торжественность аллегорического спектакля, но до высот трагедии он тоже поднимать его не собирается — останавливается где-то на полпути. Того ли можно было ждать от непримиримого автора предисловия к «Карлу IX»?

Изживалась постепенно классицистская традиция и в новом, ампирном ее облики. Здесь тоже прорастали семена заложенных противоречий. История не желала подчиняться правилу трех единств и, насильно в них втиснутая, производила странное и неестественное впечатление. Современники упрекали в этом даже лучшие из подобного рода трагедий, например «Тамплиеров» (1802, поставлена в 1805 г.) Франсуа Жюста Мари Ренуара (1761–1836). Богатство зрительных впечатлений, эмоциональная насыщенность (публику потрясла сцена, где тамплиеры с пением идут на костер), большая действенность этой трагедии и узкие рамки единств явно мешали друг другу. В других исторических трагедиях несообразности подобного рода оказывались так велики, что приводили к провалу. Классицистская система утасала, упрощая в угоду единствам быт и историю, или теряла некоторые признаки классицизма, неспособная сдержать распылявший ее исторический и бытовой материал.

Это противоречие тоже было подготовлено драматургической практикой Вольтера. Как удалось заметить еще в конце XIX века, «Вольтер нанес опасный удар законам единства именно тем, что он, отказавшись от простоты действия своих предшественников, старался вместе с тем для внешнего соблюдения этих законов искусственно и насильствен-

но подгонять более сложные действия своих драм под закон единства времени и места»².

Словом, то там, то тут обнаруживались прорехи. Имя Шекспира снова произносилось с уважительными нотками. Классицизм был теперь в странном положении. Он не мог уже противостоять новым веяниям, но и неспособен был отказаться от своего «я». Угасал он еще очень долго. Классицистские трагедии перестали писать только в 40-е годы XIX в., но чем дальше, тем яснее становилось, что дело идет к концу.

Не тем ли (хотя бы отчасти) это объясняется, что драматурги революции и Империи поверили сразу и Вольтеру, размышлявшему классицизм, и Вольтеру, его отстаивавшему? Чем он кончил, с того они начали. Однако, сделав этот следующий шаг, они переступили ту грань, которая отделяет искусство, пусть не вечное, но полное еще жизненных сил и способное порождать потомство, от искусства, сорвавшего громкие аплодисменты на премьере, принятого в число сосыетеров, но год от года доказывавшего свою бесплодность и вынужденного в конце концов уйти на покой.

Романтики, напротив, всерьез подошли только к Вольтеру, сумевшему чему-то научиться у Шекспира. Он был для них человеком, который придал трагедии динамику, привел ее в движение, заставил перейти от слов к делу. «Вольтер первый пытался создать подлинную современную трагедию, написав „Танкреда“. Он считал, что это удалось ему полностью, и не совсем ошибся»³, — заявил Альфред де Мюссе. «Театральная реформа, предпринятая в последние годы, была... предвидена и заранее поддержана Вольтером, — писал в 1845 г. Жерар де Нерваль. — Если против нее выступают, ссылаясь на старую трагедию, то пусть помнят, что Вольтер, оставаясь верным традициям великого века, сам шел по пути прогресса, сам провозглашал то, что Виктор Гюго и Александр Дюма пытались потом осуществить»⁴. Да, Вольтер действительно был человеком, который подготовил публику к восприятию романтической драмы. Однако он заслужил этим лишь несколько произнесенных Мюссе благодарственных слов, а не бессмертие, ибо романтическая драма отучила публику от классицизма, а тем самым и от Вольтера. Он был теперь не нужен. Тенденции, им намеченные, романтики выражали куда полнее. Спорить с ним тоже не имело особого смысла. Он, конечно, защищал классицизм, но никак не казался ближайшим своим потомкам достаточно законченным его представителем. «Расин и Шекспир», а не «Вольтер и Шекспир» назвал Стендаль два своих знаменитых сборника, сделавших вскоре Шекспира знаменем романтизма. Вольтер подготовил новый век, но веку этому не понадобился — ни как сподвижник его, ни как оппонент. Эстетический процесс бывает так же закономерен и безжалостен, как и исторический. Вольтера, в величии

которого как драматурга прежде не сомневались, ставили на сцене все меньше, потом перестали ставить совсем.

К тому же спор с Шекспиром тоже не прошел Вольтеру даром. Гюго в своем трактате «Вильям Шекспир» (1864) совершенно не пожелал считаться со сложностью отношения Вольтера к английскому драматургу и попросту ославил своего соотечественника как врага величайшего мастера сцены. (Правда, впоследствии в своем обращении к Шекспировскому комитету он «привел Вольтера к Шекспиру».)

«Шекспир был для Вольтера предлогом показать свою меткость в стрельбе, — писал он... — Вольтер стрелял в Шекспира, как крестьяне на ярмарке стреляют в гуся. Вольтер первым открыл огонь против этого варвара... Он говорил г-же де Графиньи: “Шекспира нельзя принимать всерьез”... Отношение Вольтера к Шекспиру служит в глазах потомства смягчающим обстоятельством для отношения Фрерона к Вольтеру. Впрочем, в течение всего восемнадцатого века мнение Вольтера было законом»⁵.

Критика Шекспира имеет, по Гюго, простое объяснение: «Подобные речи сладостно щекочут слух тех, кто их произносит; и в самом деле, когда говоришь: “Этот гигант ничтожен”, — можно вообразить, что сам ты велик»⁶. Гюго же, по его словам (попробуем ему поверить), принимает великих целиком. «То, что вы считаете недостатком, я считаю их особенностью. Я принимаю с благодарностью все. Получая в наследство чудеса человеческого духа, я не требую их инвентарного списка. Когда мне дарят Пегаса, я не смотрю ему в зубы»⁷.

«Эсхил и Шекспир как будто нарочно были созданы в доказательство того, что из двух противоположностей обе могут быть восхитительны. Исходная точка одного абсолютно противоположна исходной точке другого. Эсхил — это сосредоточение. Шекспир — рассеивание. Одному мы аплодируем за его концентрацию, другому — за его необъятность; у Эсхила — единство, у Шекспира — вездесущность». Что же касается современного театра, то он, «худо ли, хорошо ли, проложил свой собственный путь, лежащий между греческим единством и шекспировской вездесущностью»⁸.

При подобной широте подхода спор Вольтера с Шекспиром делается попросту беспредметным, и человека, ведущего подобного рода полемику, уже нетрудно сравнить с крестьянином, стреляющим на ярмарке в гуся.

Правда, нетрудно это делать 34 года спустя после победы романтической драмы...

Уничтожающий отзыв о Вольтере принадлежит А.С.Пушкину. В молодости он восхищался Вольтером, потом, пройдя через «Бориса Годунова», в корне переменял о нем мнение, причем не оставил в стороне и его драматургию. В статье «О ничтожестве литературы русской»

(дек. 1833 г. — март 1834 г.) он пишет о Вольтере, что тот «60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставлял он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии»⁹.

Ну а как складывалась посмертная судьба другого участника спора о Шекспире — Дени Дидро? Он ведь, хотя тоже не сумел оценить Шекспира в той мере, в какой это сделали романтики, был все же в этом вопросе по сути дела скрытым оппонентом Вольтера.

Сценическую судьбу Дидро тоже не назовешь триумфальной. «Отец семейства» время от времени появляется на подмостках, но никак не в качестве явления живого театра — скорее, учебного. Однако влияние эстетических трактатов Дидро оказалось гораздо продолжительнее, чем вольтеровских. Да, Вольтер, сам того не понимая, подспудно готовил романтизм. Но романтизм никогда бы не осуществился во Франции, не предшествуй ему переходный период, тоже несший в себе его семена, — революционный классицизм. А Дидро оказался в числе его провозвестников.

Романтики мало чем поживились у Дидро-драматурга. Романтическая драма, укорененная в обыденности? Но здесь можно разве что назвать «Антони» (1831) Александра Дюма-отца (1803—1870) и «Чаттертона» (1833) Альфреда де Виньи (1799—1863). К тому же именно в год «романтической революции» (1830) был впервые издан полный текст «Парадокса об актере», ранее трудно доступного. В «Парадоксе» же Дидро, изменив своим прежним взглядам, выступает таким законченным сторонником «искусства представления» или, как тогда говорили, «антиэмоционалистом», что романтики никак не могли считать его своим союзником.

Иначе обстоит дело с революционным классицизмом, который романтизму во многом предшествовал.

Казалось бы, Дидро — создатель мещанской драмы, требующей обыденности и камерности обстановки, революционному классицизму абсолютно противопоказан. Говоря об этой модификации классицизма, уместнее вспомнить Руссо, вообще отрицавшего театр и призывавшего заменить его народными празднествами, что революция в значительной мере и осуществила. Но Дидро-теоретик подготовкой мещанской драмы отнюдь не исчерпывается. Да, он боролся за бытово-достоверный театр, но при этом никак не считал камерность непременным условием достоверности. Главную задачу своего театра Дидро видел в том, чтобы разбудить чувства зрителей, а они, по его мнению, тем легче разгораются, чем больше людей присутствует на спектакле. Он с тоской возвращается мыслью к античности, когда в театрах собиралось до 80 тыс. зрителей и каждое представление было истинно общественным зрелищем. Причем эта массовость, по его мнению, никак не шла во

вред достоверности. Вот что он пишет в «Беседах о «Побочном сыне»» (он пока еще эмоционалист в подходе к актерской игре): «Но если стечение большого числа людей должно усиливать эмоцию зрителя, какое же влияние должно бы оно оказывать на авторов и актеров? Какая разница между тем, чтобы забавлять в такой-то день, от такого-то до такого-то часа, в темном и тесном помещении несколько сот человек, и тем, чтобы приковывать внимание всей нации в ее торжественные дни, занимать самые пышные здания и видеть, что здания эти окружены и набиты неисчислимой толпой, чье веселье или скука зависят от вашего таланта?»¹⁰. Можно ли здесь заметить противоречие с эстетическими установками революционного классицизма и с его, режиссируемыми Давидом, массовыми шествиями, элементы которых переносились потом с улиц на сцены театров? Стоит вспомнить и еще одну немаловажную деталь: Дидро, который сначала восхищался Грезом, потом «разлюбил» его и отдал свои симпатии молодому Давиду, который только что отошел от Буше.

В революционном классицизме, понятием как некое эстетическое целое, все, самым неожиданным образом, совпадает с общими установками Дидро: бушевание страсти и ее целенаправленность, мысль, влекущая за собой строгость формы и призыв к подчинению частного общему. Разумеется, гражданская «добродетель» революционных времен — это не то же самое, что домашние добродетели героев Дидро, но и тут и там господствует общий принцип: подчинение своих желаний некоей высшей обязанности перед обществом — сначала перед первичной его ячейкой (а такое понимание семьи в XVIII в. всячески подчеркивалось), а потом и перед ним как целым. Высший долг и высшее счастье художника — разговаривать с народом, и счастье это приходит тогда, когда сам народ заговорит: «Гений живет во все времена, но люди, которые являются его носителями, немые, пока необычайные события не воспаляют массу и не призывают их. Тогда чувства теснятся в груди, волнуют ее. И те, у кого есть голос, поднимают его в стремлении высказаться и облегчить себя»¹¹.

И тут снова где-то в отдалении, но достаточно четко начинает вырисовываться фигура Шекспира. Приведенные выше слова заимствованы из уже не раз упоминавшегося «Рассуждения о драматической поэзии», опубликованного в 1758 г., но в этом отрывке Дидро словно бы заранее спорит с тем, что Вольтер три года спустя скажет в «Обращении ко всем нациям Европы». Пристрастие английской публики к Шекспиру объясняется в «Обращении» ее грубостью: ведь Шекспир обязан своей популярностью в первую очередь носильщикам портшезов, матросам, извозчикам, сидельцам из лавок, мясникам, писцам — «нет столь любопытного властителя, как народ»¹². Лагарп, о котором уже говорилось, объяснял популярность Шекспира в Англии народным характером

театра в этой стране, в чем, однако, не видел ничего хорошего: «Вкусы народа грубы». Причем это было заявлено меньше чем за два года до революции, когда уже написана, хотя не может еще быть поставлена, трагедия Шенья «Карл IX, или Урок королям». Насколько Дидро определил своих будущих оппонентов! И как удачно, пусть не впрямую, ответил им, сравнив в «Парадоксе об актере» Шекспира с грубым колоссом, — грубость в данном социальном контексте никак не может быть поставлена Шекспиру в вину: ведь он разговаривал с народом! Именно Шекспир испытал наивысшее счастье, которое может быть даровано художнику!

Еще раз следует повторить: Дидро, столько сделавший для утверждения буржуазной драмы, иными словами, того, что вскоре начнет именоваться не трагедией, не комедией, а просто пьесой, вместе с тем готовил революционный классицизм, причем, что любопытно, — не выходя за рамки «среднего жанра» в широком понимании слова. Эстетика среднего жанра у Дидро — сложное, заключенное в рамках века, образование, предвещающее очень многое. В том числе и nasledовавший революционному классицизму романтизм. Предчувствие бурных событий порождает у Дидро те же реакции, что и потом у романтиков, — воспоминание о них.

«Что нужно поэту? Девственная природа или возделанная, мирная или бушующая? Неужели он предпочтет красоту ясного, спокойного дня ужасу мрачной ночи, когда яростный свист ветра перемежается с глухим протяжным рокотом дальнего грома и молнии воспламеняют небо над головой? Предпочтет зрелище тихого моря зрелищу бурных волн? Холодный и мертвый дворец — прогулке среди развалин? Построенное здание, почву, возделанную рукой человека, — чаще древнего леса, неведомым пещерам и пустынной скале? Водную гладь, бассейны, струйки — мощному водопаду, летящему, разбиваясь о скалы, шум которого пугает пастуха, пасущего в дальних горах свое стадо?

Поэзия требует чего-то огромного, варварского и дикого. Когда неистовство гражданской войны или фанатизма вооружает людей кинжалами и кровь широкими волнами прокатывается по земле, лавр Аполлона трепещет и зеленеет. Он хочет, чтобы кровь оросила его. Он увядает во времена покоя и бездействия. Золотой век создал, быть может, песню или элегию. Эпическая и драматическая поэзия требует других нравов¹³.

Это сказано уже в первом театральном трактате Дидро, в «Беседах о «Побочном сыне»».

Об этом же и в той же манере заговорят потом романтики, — люди, которые начнут клясться именем Шекспира.

И это — отнюдь не случайная обмолвка. Читая драматические трактаты Дидро, то и дело наталкиваешься на высказывания, предва-

ряющие не только общий дух и лексику романтизма, но и некоторые конкретные его положения.

Вспомним, например, слова Гюго из манифеста романтизма — «Предисловия к “Кромвелю”» об «атмосфере действия», цементирующей драму, и задумаемся: не подготавливает ли их Дидро своими размышлениями о некоем «единстве речи» в драме и необходимости «той связи, того соотношения» между действующими лицами, «которому они должны быть подчинены даже в контрастах»? А требование подчеркивающего эмоции рубленного стиха у Гюго? Не кажется ли драматург, выдвинувший это положение, всего лишь робким преобразователем классицизма сравнительно с Дидро, который написал следующее: «Что волнует в зрелище человека, охваченного какой-нибудь большой страстью? Его слова? Иногда. Но что нас трогает всегда, — это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы»¹⁴.

Право, живи Дидро позже, он куда лучше написал бы славословие Шекспира, чем это сделал потом Гюго!

Шекспир, как выясняется, прокрадывался во французское художественное сознание издавна и пути для этого избирал самые неожиданные. Победить его в открытом сражении не удалось, а контратаки оказались на деле всего только арьергардными стычками.

К тому же Франция мало-помалу утрачивала свою роль художественного законодателя на континенте Европы.

Примечания

¹ Лансон Г. Указ. соч. С. 23. Лансон имеет в виду именно Вольтера. «Вольтер воплощает в себе всю трагедию XVIII века: кроме него нам не на ком остановиться», — пишет он несколькими страницами ниже. (Там же. С. 30).

² Вольтер. По Коллини, Ваньеру, Штраусу и др. СПб., 1899. С. 36.

³ Мюссе А. Избр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 591.

⁴ Нерваль Жерар де. Избранное. М., 1984. С. 326.

⁵ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. XIV. С. 261.

⁶ Там же. С. 304.

⁷ Там же. С. 307.

⁸ Там же. С. 308.

⁹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. С. 300. О перемене отношения Пушкина к Вольтеру см.: Севастьянов А. Вольтер глазами Пушкина. —// Вопросы литературы, 1987. № 2. С. 146–147.

¹⁰ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 413.

¹¹ Там же. С. 110.

¹² Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 302.

¹³ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 109.

¹⁴ Там же. С. 125.

После Вольтера и Дидро

За пределами Франции, среди тех самых наций Европы, к которым дважды обращался Вольтер, Шекспир шел уже твердым шагом. По удачному выражению Б.Г. Реизова, вторую половину XVIII и начало XIX в. можно назвать героической порой европейского шекспиризма¹, и в первую большую победу в этой борьбе одержали немцы. Перелом наметился уже в конце 50-х годов, хотя до этого, казалось, не было страны, высказавшей столь рьяное желание «исправиться» (в отличие от англичан) и послушно пойти по стопам французских классицистов. В справедливости их симпатий и антипатий сомневаться не полагалось. Готшед не принадлежал, конечно, к общеевропейским корифеям драмы и критики. Однако его провинциальность только придавала ему правоту и истовость. Своего «Умиравшего Катона» (1731), задуманного сперва в качестве перевода трагедии Аддисона, он потом «создал сам» как свособразную контаминацию из Аддисона и находившегося под его влиянием француза Дешана — последний показался ему более «правильным». Истолковывая теоретические положения классицизма, он доходил до смешных крайностей. И все же царство Готшедова оказалось таким непрочным отнюдь не из-за слабостей своего основателя. В конце концов, лейпцигского законодателя вкусов можно было поправить — но его предпочли опровергнуть. Немцам было, конечно, не миновать общеевропейского эстетического течения, которое сказалось даже на культуре закосневших в своих островных вкусах англичан, они вынуждены были через него пройти, «Лейпцигский классицизм» был неизбежен. Но какой короткий у него был век!

Классицизм, понадобившийся немцам, дабы избавиться от «средневековой дикости», исчерпал себя удивительно быстро (хотя его позднейшим противникам все равно казалось, что он зажил на свете), ибо в том, что совсем недавно считали «дикостью», удалось увидеть — пусть неразработанные — основы национального вкуса. Казавшееся сначала частностью (защита гансвурста) расхождение Лессинга с Готшедом на деле значило очень много. Германия не имела великого драматурга, который в свое время сумел бы сказать свое слово, но Англия могла многому научить своим Шекспиром. «Лейпцигскому классицизму» не суждено было устоять перед натиском Лессинга. Четыре года спустя

после успеха лессинговской «Мисс Сары Сампсон» (1755), «буржуазной трагедии», написанной в согласии с английскими образцами, автор ее в одном из «Писем о новейшей немецкой литературе» решительно выступил против Готшета. В этом знаменитом Семнадцатом письме (16 февраля 1759 г.) он отвергал французскую ориентацию, которую Готшед пытался придать немецкому театру. Это выступление против Готшета было одновременно выступлением против Вольтера, за Шекспира.

Дело здесь, разумеется, не в дурных отношениях, сложившихся у Лессинга с Вольтером за время их краткого знакомства в Берлине (Вольтер был тогда гостем Фридриха II), а в чем-то гораздо большем.

Готшед своим обращением к классицизму открыл двери влиянию куда более сильному, чем собственное, — вольтеровскому. Не победив Вольтера, не победить было и Готшета. Конечно, задача была не из простых. «Вы понятия не имеете о том значении, которое в годы моей юности имел Вольтер и его великие современники, и как они идейно владели всем миром»², — сказал Гёте своему молодому секретарю Эккерману 3 января 1830 г.

Поэтому даже Лессинг поначалу охотнее спорит с Готшедом, чем с Вольтером, тем более что имя Вольтера сохраняет, видимо, для него в эти годы известное обаяние. Спор с французским классицизмом ведется так, что ясно, насколько просветитель Вольтер ближе Лессингу, нежели предшествовавшие ему классики французской сцены. Но и Вольтер для него — ничто по сравнению с Шекспиром. Вот кто представляется ему, если позаимствовать выражение, брошенное Летурнером, «богом трагедии». Но то, что заявит потом французский «потрясатель основ», очень спокойно скажет за 17 лет до него немецкий драматург и критик.

При этом Лессинг мимоходом, словно бы и не заметив принципиальной важности своих слов, говорит и о том, что у каждого народа могут быть свои вкусы, свои традиции и ему не обязательно «исправляться», как советовал Вольтер, иными словами — следовать французам. Классицизм, по Лессингу, отнюдь не вершина мирового искусства, а всего лишь одна из возможных его проходящих форм, весьма при этом уступающая искусству шекспировскому.

Готшед, пишет Лессинг, «вполне мог бы заметить, что наши старые драматические пьесы, которые он изгнал, куда больше соответствовали английскому вкусу, нежели французскому, что мы в своих трагедиях хотели больше видеть и мыслить, чем нам позволяет робкая французская трагедия; что великое, ужасное, меланхоличное сильнее действует на нас, чем все учтивое, нежное, ласковое; что чрезмерная простота нас утомляет сильнее, чем чрезмерная сложность и запутанность...

Если бы мастерские пьесы Шекспира были переведены для наших немцев с некоторыми небольшими изменениями, то наверное это было бы плодотворнее, чем наше близкое знакомство с Корнелем и Расиным.

Во-первых, Шекспир понравился бы нашему народу гораздо больше, нежели эти французские пьесы; во-вторых, Шекспир пробудил бы у нас совсем иные таланты, чем те, какие могли бы вызывать к жизни Корнель и Расин. Ибо гения может вдохновить только гений, и легче всего тот, который всем, по-видимому, обязан природе и не отпугивает нас трудностью совершенства, достигнутого им в искусстве»³.

Как нетрудно заметить, Лессинг использует против Вольтера его же собственный, так часто повторяемый в последние годы жизни аргумент о том, что искусственные трудности, поставленные перед трагедией, помогают ей совершенствоваться. Пришедшие вскоре «бурные гении», видевшие в свободном самораскрытии творческой личности выявление законов природы, а в следовании правилам — произвол и насилие над ней, имели уже на кого опереться.

Столь же решительно Лессинг обращает против классицистов их всегдашние ссылки на античное искусство. «Даже если судить по древним образцам, — пишет он, — то Шекспир гораздо более великий поэт, нежели Корнель, хотя последний отлично знал древних, а Шекспир почти не знал их, Корнель ближе к древним по внешним приемам, а Шекспир по существу. Английский поэт почти всегда достигает цели трагедии, какие бы необычные и ему одному свойственные пути он ни избирал, французский же почти никогда ее не достигает, хотя он и идет путем, предложенным древними. После “Эдипа” Софокла никакая трагедия в мире не будет иметь больше власти над нашими страстями, кроме “Отелло”, “Короля Лира”, “Гамлета” и т. д. Разве есть у Корнеля хоть одна трагедия, которая бы наполовину растрогала нас так, как “Заира” Вольтера? “Заира” Вольтера! А насколько она ниже “Венецианского мавра”, слабой копией которого является и откуда заимствован весь характер Оросмана»⁴.

Удар, нанесенный Лессингом, оказался необыкновенно силен. Правда, покончить с классицизмом сразу не удалось — он царил слишком долго и нераздельно. По словам Гёте, «водянистая поэзия Готшеда, точно библейский потоп, затопила в ту пору весь немецкий мир и уже подступила к вершинам самых высоких гор. Много потребовалось времени на то, чтобы схлынули эти воды и просохла бы земля»⁵. Но в 60-х годах земля уже подсыхала. В Германии в эти годы установилось своеобразное двоевластие. Классицистов по-прежнему уважали. Шекспира все больше научались понимать и ценить, а потом и ставить.

В «Поэзии и правде» Гёте описывает занавес, специально изготовленный в 1766 г. для нового театрального здания в Лейпциге. Этот занавес был достаточно традиционен. «Двор перед далеко отнесенным вглубь Храмом Славы был украшен статуями Софокла и Аристофана, вокруг которых толпились все новейшие авторы драм и комедий. Тут же находились и богини искусств. Все вместе производило достойное и прекрасное впечатление». Однако, продолжает Гёте, было в этом за-

навесе и нечто неожиданное. «Середина композиции была оставлена свободной, там в отдалении виднелся портал храма и человек в простенькой куртке, который шел меж упомянутых групп, казалось, вовсе их не замечая, прямо к ступеням храма; видимый нам, следовательно, со спины, он был выписан довольно небрежно. Человек этот был Шекспир. Без предшественников и преемников, нимало не заботясь об образах, он собственным своим путем двигался навстречу бессмертию»⁶.

«Поэзия и правда» помогает увидеть, как Гёте (да и не только один Гёте — он говорит на этих страницах от имени всего круга молодежи, к которому принадлежал) приобщался к Шекспиру. В Лейпциге, где он оказался в 1765 г., он прочитал хрестоматию Уильяма Додда (1729—1777) — английского священника и популяризатора, повешенного впоследствии за подделку чека на крупную сумму денег, — «Красоты Шекспира» (1725). Книга эта, содержащая отрывки из Шекспира, не давала достаточного представления о построении его пьес. Она рекомендовала Шекспира скорее как поэта, чем как драматурга, и в этом смысле была бы приемлема для самого Вольтера, всегда восхищавшегося «отдельными красотоми» Шекспира. В 1766 г. был, однако, закончен и издан в Цюрихе перевод Виланда, и Гёте всего год спустя после чтения Додда узнал Шекспира как драматурга. То, что виландовский (как и последующий, эшенбургский) перевод был прозаическим, Гёте не смутило. Он, напротив, увидел в этом одно из его достоинств. «Я высоко ценю ритм, рифму — только благодаря им поэзия и становится поэзией, — писал он, — но собственно глубокое, подлинно действенное, воспитующее и возвышающее — это то, что остается от поэтического произведения, когда оно переведено прозой. Только тогда мы видим чистое, неприкрашенное содержание, ибо внешний блеск нередко подменяет его, если оно отсутствует, и заслоняет, если оно имеется»⁷.

Впрочем, для того чтобы влияние Шекспира на Гёте проявилось в полную меру, понадобились (вопреки тому, что казалось самому Гёте в конце 60-х годов) еще и страбургское увлечение Гердером, и новые выступления Лессинга. Пока же Гёте исполнен еще школярского почтения к Готшеду. Когда в Лейпциг приезжает его земляк Иоганн Георг Шлоссер, желающий повидать тамошних «именитых мужей», Гёте пользуется этим случаем, чтобы и самому познакомиться с Готшедом. Потом, однако, из всей этой встречи он вспоминал только о смешном происшествии, с которого она началась. В ту самую минуту, когда они с приятелем вошли в комнату, «из противоположной двери... вышел Готшед, в зеленом дамастовом халате на красной тафтяной подкладке, дородный широкоплечий гигант, с огромной плешью на непокрытой голове. Эта досадная небрежность, видимо, подлежала немедленному устранению, так как из боковой двери тотчас же выскочил лакей, держа на руке огромный парик (локоны ниспадали ему по самый локоть), и с

испуганным видом протянул его своему господину. Готшед, не выказав ни малейшего неудовольствия, левой рукой взял парик и мигом насадил его себе на голову, правой же дал бедняге такую оплеуху, что тот, точь-в-точь как в комедии, опрометью выскочил из кабинета, после чего почтенный патриарх величественным мановением руки пригласил нас присесть и удостоил довольно долгого собеседования»⁸. Содержание этого разговора Гёте, к сожалению, не сообщает. Здесь мы остаемся в полном неведении.

О том, как относились к Шекспиру в 60-х годах (во всяком случае, в первой их половине), можно судить уже по тому, что тот же Виланд, немало сделавший, чтобы познакомить немцев с Шекспиром, не был слишком последователен. В примечаниях к собственному изданию он за многое бранил великого англичанина в старом добром классицистском вольтеровском духе.

Ближе к концу 60-х годов (точнее же, всего через год после появления виландовского издания) приходит пора начать новое наступление против классицизма, причем объектом атак служит на этот раз сам Вольтер.

В «Гамбургской драматургии» (1767) Лессинг уже открыто воюет с ним, и творчество Шекспира — сильнейший его аргумент.

Он начинает с вольтеровской «Семирамиды», значительно, по его мнению, уступающей в главной своей сцене «Гамлету» (об этом говорилось выше), и снова заводит разговор о «Заире».

«Заира» подвергается на сей раз совершенному разгрому. «Сама любовь диктовала Вольтеру его “Заиру”, — говорит один учтивый критик довольно любезно. Он сказал бы вернее: галантность. Я знаю только одну трагедию, которую внушила любовь: это “Ромео и Юлия” Шекспира. Правда, у Вольтера влюбленная Заира высказывает свои чувства весьма тонко и пристойно; но что этот язык в сравнении с тем живым изображением самых малейших, самых неуволимых изворотов, которыми любовь вкрадывается в нашу душу, тех незаметных побед, которые она одерживает, всех тех ухищрений, при помощи которых она побеждает другие страсти, пока не остается единственным властелином всех наших желаний и антипатий? Вольтер прекрасно понимает канцелярский язык любви, если можно так выразиться, т.е. тот язык, тот тон его, к которому прибегает любовь, если хочет высказаться осторожнее и скромнее, если хочет сказать только то, чем можно угодить чопорной софистке и холодному критику. Но самый лучший канцелярист не всегда хорошо знает правительственные тайны»⁹. Столь же решительно не принимает он и вольтеровского Оросмана. «Сиббер говорит, — пишет он по этому поводу, — что Вольтер завладел факелом, зажегшим трагический костер Шекспира. Я бы сказал: головнею из этого костра, притом такую, которая больше дымит, чем светит и греет»¹⁰.

То, что главный удар был нанесен по «Заире», отнюдь не случайно. «Заира», премьера которой получила название «успех слез», пьеса,

наиболее полно в пределах классицистской эстетики воплотившая буржуазное представление о «чувствительности», была главной соперницей буржуазной трагедии, какой она рисовалась Лессингу. По словам К.Н. Державина, эта пьеса Вольтера «раскрыла глубокие отличия от классического канона. Расиновская тема любви облекалась здесь в обновленную форму, преодолевавшую традиции речевого действия и декламационно-ораторского стиля высокой трагедии XVII в. и устремлявшуюся к идеалу, еще не вполне вырисованному и законченному — действенной трагедии, трагедии чувствительной, патетической и героической интриги». В связи с «Заирой», продолжает К.Н. Державин, Вольтер ставил вопрос о снижении трагического стиля до уровня человеческой интимности, о создании лексического и интонационного облика нового трагического жанра — жанра интимной человеческой трагедии, который уже проступал у Расина сквозь величавые складки трагических одеяний и его театра¹¹. Вместе с тем «Заира» была общепризнанным примером влияния Шекспира на Вольтера. Таким образом, в «Гамбургской драматургии» речь шла уже не о том, нужен или не нужен Шекспир (это перестало быть предметом спора), а о том, в какую эстетическую систему он естественнее и полнее вписывается, — классицистскую или реалистическую, и какая из них может извлечь из него больше пользы. Шекспир оказался для Лессинга драматургом, на котором проверялась «емкость» системы. Классицизм, доказывал Лессинг, может воспринять его лишь в упрощенном виде.

В «Письмах о новейшей немецкой литературе», как уже говорилось, главным объектом атаки были Корнель и Расин. В «Гамбургской драматургии» их место занял Вольтер. С Корнелем и Расином незачем было спорить о Шекспире. Просветительский классицист Вольтер вызвал на этот спор. Спор о пределах классицизма и необходимости новой системы.

Какой она будет?

Шекспировской! — восклицал в те годы не один энтузиаст новой драмы. После выступления Лессинга немцы жадно ловили всякое слово, шедшее вразрез с тем, что так усердно и обстоятельно пытался втолковать им Готшед. Они прислушивались теперь не к нему, даже и не к Вольтеру, а к «гражданке Лондона» Элизабет Монтегю и «санкюлоту» Мерсье. Пройдет не так много лет, и молодой штурмер Якоб Михаэль Ленц заявит в своих «Замечаниях о театре» (1774), написанных под живым впечатлением вышедшего за год до того трактата Мерсье «О театре», что подражать природе — значит подражать Шекспиру. Шекспиром бредит молодой Гёте. «Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял, как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение, — писал он в статье «Ко дню Шекспира» (1771). — Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на

бесконечность; все мне было ново, неведомо, и непривычный свет причинял боль моим глазам... Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам. Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки, ноги. И теперь, когда я увидел, сколько несправедливостей причинили мне создатели этих правил... мое сердце раскололось бы надвое, если б я не объявил им войны и ежедневно не разрушал их козни»¹².

В тот же год появляется первый вариант «Геца фон Берлихингена» — ответ Гёте на «козни» «создателей правил». Гердер его не принимает и заставляет Гёте пойти на большие переделки. Польза от них оказывается немалой. Второй вариант, законченный в 1773 г. и потом еще сокращенный постановщиком, приносит сценический успех. Год спустя после публикации трагедии ее ставит в Гамбурге великий немецкий актер и режиссер Фридрих Людвиг Шрёдер (1744—1816). Впрочем, употребляя по отношению к Шрёдеру-режиссеру в 1774 г. слово «великий» несколько преждевременно: именно постановкой «Геца фон Берлихингена» 30-летний Шрёдер и сделал первый решительный шаг к тому, чтобы завоевать подобное место в истории немецкого театра. Осторожности ради Шрёдер сперва поставил «правильную» пьесу Гёте «Клавир» и предварил «Геца» специальной брошюрой, растолковывавшей его содержание, но после первых же спектаклей «Геца» все это уже казалось ненужным. Успех был потрясающим. «Геца» сравнивали с «Гамлетом» и «Лиром». Да и сцена преобразилась. Это была настоящая революция в костюме, декорациях, манере игры. Исчезли остатки классицизма. Пудра, позументы, балетные жесты не подходили к железным доспехам и отрывистым репликам героев Гёте. По словам Карла Манциуса, «Гец своей железной рукой сорвал искусственные парики с голов актеров»¹³. И хотя публики хватило всего лишь на пять спектаклей, эта наиболее культурная часть зрителей определила будущее труппы Шрёдера и ее репертуар. С этого момента сторонники Шекспира начинают понемногу оттеснять сторонников Вольтера с подмостков.

Успех «Геца фон Берлихингена» проложил путь на сцену другим драматургам «Бури и натиска». В 1774—1778 гг. Шрёдер ставит в своем театре пьесы Ф.-М. Клингера, Я.-М. Ленца, Г.-Л. Вагнера и И.-А. Лейзевица. Первые три из этих ныне забытых или, во всяком случае, полузабытых драматургов вместе с Гёте были тогда известны как «рейнские гении».

Какие беспощадные филиппики против Вольтера произносятся теперь в Германии! В год, когда Гёте создает первый вариант «Геца», крупнейший теоретик «Бури и натиска» Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) пишет и в год, когда Гёте свою трагедию завершает, публикует статью «Шекспир», где о Вольтере говорится уже без последних остатков по-

чтения. Он для Гердера кто угодно, но только не настоящий драматург. «Изящный стих Вольтера с его содержанием, покровом, образами, блеском, остроумием, философией — разве это не прекрасный стих? — пишет он. — Конечно! Прекраснее и вообразить нельзя, и, будь я француз, я отчаялся бы сочинить после Вольтера хотя бы один стих! Но прекрасен он или нет, это не театральный стих! Стих, который для любой драмы (кроме французской), для ее действия, языка, нравов, страстей, задач всегда будет простым школьным сочинением, ложью и галиматией! Наконец, какова цель всего этого?.. Поставить на сцене изящную пьесу... в которой учтивые, нарядные господа и дамы декламировали бы красивые речи, излагая в красивых стихах прекраснейшую и полезнейшую философию, вставить их в рамку сюжета, который создает видимость представления и тем самым приковывает к себе интерес; наконец, дать разыграть все это нескольким хорошо обученным господам и дамам, которые действительно уделяют много внимания декламации, ходульным сентенциям и внешним проявлениям чувства, успеху и одобрению публики, — все это, быть может, наилучшее средство для чтения вслух, для упражнения в выразительности, позах и поведении, для изображения добрых или даже героических нравов, — наконец, это целая академия национальной мудрости и приличий на все случаи жизни и даже смерти (не говоря уже о других, побочных целях!). Прелестно, поучительно, назидательно, превосходно, — но во всем этом нет и следа той цели, которую ставил перед собой греческий театр!»¹⁴. Шекспир, эстетика которого в корне отлична от эстетики греческого театра, во много раз лучше выполняет задачи трагедии, сформулированные Аристотелем, пишет Гердер, чем Вольтер, пытающийся грекам подражать. Шекспир создает людей. Французы — всего только манекены, внешне на людей очень похожие, но при этом абсолютно безжизненные.

Статья Гердера вышла в составе сборника Христиана Боден, носящем весьма значащее название «О немецком характере в искусстве», и это было отнюдь неслучайно. «Почвенник» Гердер поддержал идею Лессинга о немецком художественном сознании, близком английскому. Тем самым (впрочем, уже не в первый раз) перечеркивалась классицистская идея о всеобщем внациональном характере искусства. Но была в этом и другая, практическая сторона. Боден состоял редактором крупнейшей городской газеты «Гамбургский корреспондент» и одновременно заведовал литературной частью Гамбургского театра, которым руководил Шрёдер. Денег с актеров Боден не брал, и это, как легко понять, только увеличивало его авторитет. На Шрёдера он имел немалое влияние, и в результате гердеровский «Шекспир» стал чем-то вроде программного документа Гамбургского театра.

В этой статье теоретическое осмысление Шекспира-драматурга поднималось на новую высоту. До Гердера (и, увы, после него тоже!) о

Шекспире не раз говорили на континенте не как о драматурге, а как о поэте, работавшем для театра, и в силу своего поэтического величия позволявшем себе пренебрегать его законами. Он, по мнению подобных критиков, умел так возбудить воображение публики, что она легко «домысливала» то, чего ей не хватало на сцене. Тем более что это была публика «варварских времен» и воображение у нее было очень живое.

Драматургия классицистов, вольтеровская в частности, приобретала при таком взгляде на вещи заметное перед Шекспиром преимущество — она ведь обладала четкими структурными признаками, необходимыми для сцены!

Гердер же показал, что Шекспир в своем творчестве тоже следует определенным законам сцены, только законы у него собственные, нами пока не изученные. У Софокла был свой Аристотель, у Шекспира его еще нет. Но уже предпринимаются усилия для того, чтобы понять Шекспира не только как поэта, но и как практика театра. И со временем они принесут свои плоды.

То, о чем Дидро только догадывался, Гердер уже ясно осознал.

Очень скоро Шекспир перестал быть для Германии предметом одних только литературных споров — он сделался явлением театра. Успехом «Геца фон Берлихингена» Гёте проторил своему английскому учителю дорогу на сцену. Некоторое время Шрёдер еще колебался, потом решился. 20 сентября 1776 г. постановкой «Гамлета» он открыл серию своих шекспировских спектаклей, навсегда завоевавших Германию для великого англичанина.

«Гамлет» был, по общему признанию, самой великой из трагедий Шекспира; роль Гамлета в исполнении Гаррика была хорошо известна немцам по описанию Георга Кристофа Лихтенберга (1742—1799) — крупного физика и писателя-сатирика, который всего лишь за несколько месяцев до шекспировской премьеры Шрёдера, в июне 1776 г., начал публикацию в «Дойчес Музеум» своих «Писем из Англии» (1776, 1778), целиком посвященных театру¹⁵, наконец, когда-то «Гамлет» уже появлялся на немецкой земле — в 1625 г. его показывала в Гамбурге гастрольная английская труппа. Это, разумеется, было так давно, что никто уже не помнил спектакля «английских комедиантов». Но была и совсем недавняя немецкая постановка «Гамлета», точнее, его переделки, принадлежавшей перу венского литератора Франца Гейфельда. Осуществлена она была в 1773 г. в Праге труппой Бруниана. Среди не слишком многочисленных зрителей этого спектакля был Шрёдер, который загорелся мыслью (и раньше, впрочем, его посещавшей) поставить в Гамбурге «своего», настоящего Гамлета. Правда, он не сразу решился всерьез отступить от переделки Гейфельда. Вначале он всего лишь восстановил несколько эпизодов, там опущенных, кое-что сократил и поменял местами часть картин, но потом пошел на новые

изменения. И все же шрёдеровский «Гамлет», изданный через год после премьеры, тоже был переделкой. Шрёдер не мог пренебречь тягой публики XVIII в. к счастливым концам и после гибели Клавдия и Гертруды, оказавшейся соучастницей убийства своего первого мужа, Гамлет оставался в живых и становился королем Дании.

Впрочем, только ли присутствие на пражском спектакле определило собой выбор Шрёдера? Думается, причины были более глубокие.

Немалое значение имело для Шрёдера то, что роль Гамлета наилучшим образом поддавалась интерпретации в духе штюрмерства. Так ее и сыграл в его спектакле (сам Шрёдер играл духа, сделав эту роль очень значительной, потом Лаэрта и могильщика и лишь впоследствии, после ухода из труппы первого исполнителя взял себе роль Гамлета) Иоганн Франц Брокман (1745–1812). Он мгновенно прославился. После премьеры, состоявшейся 20 сентября 1776 г., все заметили, что Брокман похож на Лессинга. Он и в самом деле был самым культурным актером труппы. Но главное состояло в том, что образ, им созданный, сразу же заставлял вспомнить гётевского Вертера, а книга эта была тогда необычайно популярна. Брокмановский Гамлет словно бы пришел сразу от Шекспира и от Гёте – как было им не восхититься! В витринах лавок выставлялись его портреты, его лицо красовалось на множестве отлитых по этому случаю медалей, известный скульптор, работавший в Гамбурге, Антуан Жак Доминик Рашет (1744–1800), сделал его гипсовый барельеф, а в сезон 1777/78 г. во время гастролей Брокмана в Берлинском театре Карла Деббеллина еще более известный график Д. Ходовецкий (1726–1801) подготовил 27 гравюр, изображавших Брокмана в разные моменты спектакля. Они были ближе всего к истине. Брокману было тогда 33 года, он был лыс и толстоват, и художник ему не польстил.

Относительно венских гастролей Брокмана существует, кстати, занятный анекдот. В 1782 г. (т.е. через 20 лет после запрета в России «Гамлета», заставлявшего вспомнить об убийстве Павла I) Брокман предупредил дирекцию придворного театра, что не будет играть Гамлета в присутствии русского наследника престола, ибо в этом случае в зале окажется «второй Гамлет», и спектакль действительно был отменен.

За четыре года, оставшиеся до конца его первой гамбургской антрепризы, Шрёдер поставил еще «Отелло» (1776), «Венецианского купца» (1777), «Меру за меру» (1777), «Короля Лира» (1778), «Ричарда II» (1778), «Генриха IV» (1778), «Макбета» (1779) и две комедии – «Комедию ошибок» (1777) и «Много шума из ничего» (1779). Когда кончился срок аренды Гамбургского театра, Шрёдер повез свои шекспировские спектакли из Гамбурга в Берлин, из Берлина в Мюнхен, из Мюнхена в Мангейм, из Мангейма в Вену. Это было триумфальное шествие по немецкоязычному миру. Да и до этого, когда Шрёдер еще оставался

в Гамбурге, пример Брокмана вызвал подражание, и чуть ли не всякий уважающий себя актер стремился сыграть Гамлета. Эта трагедия Шекспира была за короткий срок поставлена в 30 немецкоязычных театрах, а число актеров, выступивших в этой роли, за короткое время поднялось до 200. Это была, как тогда говорили, «гамлетовская лихорадка».

Шрёдер ставил Шекспира в собственных или чужих прозаических переделках, вызванных отчасти условиями сцены, отчасти настроениями и вкусами публики. Без переделок в этот момент было не обойтись, и «Отелло» (пьеса была сыграна без переделки трагического конца) на первых двух представлениях попросту провалился.

Отелло играл «сам» Брокман, Дездемону весьма популярная Доротея Аккерман, а Яго — Шрёдер. Все, казалось, сулило успех. Но Шрёдер не учел печальной истории, которая случилась некогда с Дюсисом, тоже в свое время покусившемся на «Отелло», а ее стоило вспомнить. Дюсис работал в самом средоточии классицистских обычаев и, как легко понять, предпринял все усилия, чтобы сделать эту «слишком жестокую», по общему мнению, пьесу приемлемой для публики. Отелло, дабы не отталкивать дам, был у него не черным, а лишь темнокожим (в гриме при этом был почему-то желтый оттенок), Яго тоже переменялся к лучшему, что же касается финальных сцен, то Отелло всего только позволял себе ударить кулаком Дездемону. И все равно впечатление было ужасным. Публика вскочила с мест, дамы попадали в обморок. «Я бы сказал, что кулак Отелло достиг каждого сердца», — вспоминал потом Дюсис.

Шрёдер поступил еще опрометчивее. Он вообще сохранил в неприкосновенности финал шекспировской пьесы. И когда 26 ноября 1776 г. на премьере Отелло произнес свое «молилась ли ты на ночь, Дездемона», в зале началось движение. Публика лож кинулась вон из театра, дамы в партере одна за другой падали в обморок, некоторые из них преждевременно разрешились от бремени...

Сегодняшнему читателю трудно поверить, что подобное случалось в XVIII в., когда публичная казнь, порою чудовищно жестокая, была явлением повсеместным, притягивавшим толпы зрителей, причем совсем не обязательно из низов общества, а некоторые просветители утверждали, что казнь за стенами тюрьмы — это уже просто убийство. Но в театральном зале те же самые люди проявляли невиданную чувствительность, и с этим приходилось считаться. Всем, включая и Шрёдера.

На второго шрёдеровского «Отелло» не удалось собрать полный зал. Приходилось что-то срочно менять. К третьему спектаклю, состоявшемуся 5 декабря, Отелло успел уже убедиться, что ревность его была напрасна, так что Дездемона оставалась в живых. Были расклеены новые афиши, в которых публику заранее оповещали, что ее больше не ждут опасные переживания. И тем не менее шрёдеровскому «Отелло» не суждена была долгая жизнь. Первое впечатление преодолеть

не удалось. Но был ли это в самом деле провал? Напротив. Судя по реакции публики, Шрёдер поставил очень сильный спектакль. Разве что несвоевременный...

У Шрёдера, при всех неизбежных переделках, Шекспир все же оставался самим собой — драматургом, который своим могучим гением наглядно опровергал классицистскую эстетику театра.

Стоит отметить, что, несмотря на печальный опыт с «Отелло», Шрёдер отказался от нового текста «Короля Лира», подготовленного его сотрудником Беком, хотя, казалось, тут никакого конфликта с публикой возникнуть не могло — Лир не сходил с ума, все положительные персонажи оставались в живых. Но Шрёдер счел, что здесь искажается замысел автора. Эта неуступчивость пошла ему на пользу. Король Лир, сыгранный Шрёдером, стал его великой ролью. С этим своим созданием он не расставался до конца работы в театре.

Гёте не просто учился у Шекспира. Своим «Гецем фон Берлихингеном» он проложил ему дорогу на немецкую сцену.

Для классицистов наступали тревожные времена. Французские распри отозвались в Германии настоящим потрясением.

В 1779 г. преподобный Мартин Шерлок (ум. в 1797 г.), «клерикальный джентльмен», занимавшийся изящной словесностью и оставивший потомству «Письма английского путешественника» (он издал их сперва по-французски, а потом уже в английском переводе — в 1780 г.), где рассказывалось о его встречах с континентальными знаменитостями, в том числе с Вольтером, посетил Фридриха II, который высказал ему свое — ученика Вольтера — недовольство Шекспиром и всеми, кто ему подражает. Шекспира можно еще извинить, говорил прусский король, повторяя слово в слово Вольтера, ибо искусство не достигает зрелости в момент рождения. Но сейчас на сцене появилось отвратительное подражание этим жалким английским пьесам — «Гец фон Берлихинген», — и партер аплодирует и с энтузиазмом требует повторения спектакля! Год спустя, приблизительно в то же время, когда вышло английское издание «Писем» Мартина Шерлока, Фридрих II уже самолично (причем примерно в тех же словах) поведал городу и миру о своем отношении к «Гецу фон Берлихингену» в написанной им по-французски книге «О немецкой литературе» (1780). Единственное заметное различие состояло в том, что пьесы, подобные «Гецу», объявлялись «отвратительными пошлостями». Впрочем, при всем политическом значении Фридриха литературные его высказывания особой роли не играли. Явная антипатия Фридриха ко всему немецкому только лишь способствовала развитию немецкой литературы, скажет потом Гёте, вспомнив, возможно, среди прочего и августейший отзыв о собственной пьесе. Скажет очень спокойно. Отзыв этот никакого влияния на его литературную судьбу не оказал, а потому и эмоций особых не вызвал...

Вольтер, как никто, сумел утвердить антиномию классицистской и шекспировской сцены, и ни одна другая страна не приняла ее так последовательно, как Германия. Только сперва она стала на сторону классицизма, а потом так же решительно от него отвернулась. Прошло каких-то три десятилетия с тех пор, как Германия открыла для себя Вольтера, но, по замечанию Гёте, этот Вольтер, «чудо своего времени, сам сделался так же стар, как и литература, которую он оживлял и в которой царил без малого целое столетие»¹⁶. Его хула и хвала теперь мало что значили. «На месте Вольтера я бы извинился перед тенью Шекспира», — скажет во второй половине 70-х годов Лихтенберг. Не случайно именно Германия дала на исходе старого, в начале нового века лучший на континенте, не потерявший значения до наших дней перевод Шекспира. Его осуществил в 1797–1810 гг. видный теоретик романтизма Август Вильгельм Шлегель (1767–1845).

В истории немецких переводов Шекспира заслуживает внимания также перевод «Макбета», сделанный в 1800 г. Шиллером. Особый интерес этому переводу придает то, что Шиллер осуществил его в период работы над «Марией Стюарт», пытаясь через Шекспира преодолеть субъективность своих ранних драм. Написав первые два акта «Марии Стюарт» и вчерне набросав третий, Шиллер отложил работу над своей пьесой и не возвращался к ней, пока не завершил перевод¹⁷.

В этот же период вышли шлегелевские «Лекции о драматическом искусстве и литературе» (1809–1811; известны также как «Венские лекции»). Еще когда они только читались в Вене, они уже были частично переведены на голландский язык (1810). За этим последовали в 1814 г. французский и английский переводы, в 1817 г. — итальянский. Французский перевод сделал лекции Шлегеля доступными и для других стран, в первую очередь для России. Эти лекции окончательно закрепили славу Шекспира. И они же нанесли сокрушительный удар по сохранявшему еще свои позиции классицизму. Немецким критикам, переводчикам и деятелям театра, когда речь заходила о Шекспире, было чем гордиться. Русский критик А.В. Дружинин писал в 1856 г.: «Германские писатели любят говорить о том, что они одни умеют понимать Шекспира, англичане смеются над этим притязанием. Не мы возьмемся решить, которая из спорящих сторон спорит дельно»¹⁸. И все же легко склониться к мнению, что именно немцы «спорили дельно». Шекспир издавна входил в английскую литературную и театральную традицию, а потому и не порождал большой критической литературы. Конечно, споры о нем возникали, но в них не было того накала страстей, какого они достигали на континенте. В Германии же, которой предстояло в XVIII в. определить свою культурную ориентацию, работа над Шекспиром становилась необходимой частью формирования самосознания нации. И оно все углублялось.

Движение, начатое Лессингом, было уже не остановить. Впрочем, у истоков этого движения стоял все тот же Вольтер. Конечно, в свое время он совершил ошибку. Зная он действительную цель своих усилий, он не выступил бы так яростно против их результатов. Но ошибка эта была по-своему удивительно плодотворна. Это вольтеровские лекарства убили классицистскую трагедию. Это он, пытаясь ее излечить, готовил драматургию совсем иного рода. То, что Вольтер считал сделанным на века, очень скоро обнаружило свою эстетическую нестойкость, ибо, как выяснилось, принадлежало не к формам синтетическим и завершающим, а, напротив, переходным; трагедии Вольтера не столько закладывают основы будущего, сколько его предвещают.

Вольтер-драматург боролся за преобразование, приближение к жизни и тем самым возрождение классицистской трагедии. Вольтер-просветитель создавал условия, при которых само существование традиционной трагедии в отчасти обновленных формах делалось невозможным. Вольтер понимал это по отношению к шекспировскому ее варианту (и оказался здесь более прав, чем, скажем, ранние штюрмеры, пожелавшие стать «новыми Шекспирами») и по отношению к варианту античному: в споре между сторонниками античной литературы и современной он целиком на стороне последних. Он не понимал, что Просвещение на рационалистическом своем этапе враждебно по сути своей любой трагедии, включая трагедию просветительскую. В этом и состояла парадоксальность ситуации, в которой оказался великий просветитель. Он возмечтал осчастливить свой век новой трагедией, но он же был наиболее законченным выразителем господствовавшего в этом веке направления, трагедию изначально принять не способного.

Античная трагедия была трагедией рока. В трагедиях Шекспира его место тоже не осталось незанятым. По словам М.А. Барга, взгляды Шекспира, как и других гуманистов, на историю «колеблется между двумя полюсами: с одной стороны, гуманистической верой в суверенность личности, направляющей и контролирующей свою жизнь, с другой стороны, христианской традицией, рассматривавшей человеческую жизнь и, следовательно, человеческую историю лишь как воплощение божественного промысла». Современникам Шекспира, продолжает М.А. Борг, «история рисовалась... процессом, протекающим в двух формах: 1) видимой цепью событий, развязанных людьми, и 2) результатом неисповедимого «божественного» плана». В первом случае «актеры», подвигающиеся на сцене истории, движимы лишь ближайшей целью, которая их полностью поглощает и ослепляет. Их принуждают действовать страсть честолюбия, жажда власти, гордыня, местничество — словом, импульсы, заключенные в самой природе этих актеров. Во втором случае речь идет не столько о конкретном разворачивании событий, сколько об их конечном результате, т. е. о том, к какой конечной цели

они устремлены. С этой точки зрения, «актеры истории» — не более чем слепые орудия провидения... Это было, по сути, глубоко трагедийное видение истории. Суверенная личность оказывалась лишь исполнителем чужой воли, жертвой глубокого самообмана: в конечном счете все заговоры, перевороты, восстания, кровопролитная борьба — все это только для того, чтобы реализовался «промысел божий»¹⁹.

Разумеется, шекспировский «промысел божий» неадекватен античному року. Как показал Дж. Маццини в своей работе «О роке как элементе драмы» (1838), у Эсхила «рок встает перед самой личностью, воздействует непосредственно, без промежуточных ступеней: существуют лишь он и жертва, между ними пустота. Иное в драмах Шекспира. Необходимость царит здесь скрытно, невидимо, действует лишь опосредованно, властвует лишь через промежуточные ступени, через людей и представления, которые находятся вне личности или, чаще, в ней самой... Власть небесных сил почти никогда не выступает непосредственно в шекспировских драмах»²⁰.

Последнее и послужило источником ошибки немецких штюрмеров, увидевших в Шекспире только лишь провозвестника суверенной человеческой личности и проглядевших его зависимость от концепции «промысла божия». Можно сказать, что они в данном случае оказались такими же жертвами самообмана, как и герои Шекспира. Но в чем-то жертвой самообмана оказывается и Вольтер, никогда о суверенной личности у Шекспира не упоминавший. Он не больше штюрмеров видел источники трагического у Шекспира, и если бы даже открыл их, неизбежно отнес бы к числу «предрассудков». А может ли предрассудок послужить искусству в просветительском его понимании?

Просветительская трагедия не знает ни античного, ни шекспировского источника трагического. Рока нет — вместо него перечеркнувший его прогресс. Бога нет — вместо него, выражаясь словами позднейшего просветителя Герберта Уэллса, «человечество с короной на голове».

Занятия Вольтера наукой, его увлечение Ньютоном тоже подрывали традиционную основу трагического. Гением Ньютона (так, по крайней мере, воспринимает его широкая публика) мир уподобился часовому механизму, столь безупречному, что он не нуждался ни в ремонте, ни в заводе, ни в каких-либо иных формах человеческого участия. Здесь был Бог — кто иной построил этот механизм и завел его раз и навсегда? — и не было Бога, ибо, выполнив свой урок, он устранился от дел. Человек был космосу отныне не нужен, а потому и безразличен. Он от него отделился, из космоса перебрался в социум, мир социальных отношений. Природа не отзывалась более катаклизмами на человеческую боль. Великая Цепь Бытия разорвалась.

Но и социум не предлагал просветителям неразрешимых загадок. «Непостижимо для человеческого разума» — их ли это фраза? Социаль-

ный мир не живет для просветителей по своим законам, отличимым от законов человеческих. Он еще не диктует свою волю, напротив, воле человека готов подчиниться. От Ньютона до Адама Смита прошел изрядный срок. «Математические начала натуральной философии» появились в 1687 г., «Исследование о природе и причинах богатства народов» — в 1776 г., за два года до смерти Вольтера. Понятие отчуждения возникнет еще очень нескоро. В вечной диалектике детерминизма и свободы воли XVIII в. сделал небывалый упор на свободу воли. Это не удивительно. Эпоха Просвещения была временем великого поворота, мгновением выбора, той самой критической точкой истории, когда мера свободы возрастает настолько, что в сознании современников приближается к абсолютной. Но это — не лучшее время для трагедии. Человек в XVIII в. не сталкивается уже с неисповедимыми предначертаниями господина и не предстает еще перед лицом живущего своими внечеловеческими законами мира купли-продажи. Препятствия, стоящие сейчас перед ним, — это препятствия пока что не преодоленные, но никак не непреодолимые. Вот почему в просветительской трагедии так возрастает роль случайности. Интрига приобретает первостепенное значение, по ее силе или слабости судят пьесе. Шекспир представляется бесформенным, и фабула «Отелло», эта «трагедия носового платка», возмущает своей элементарностью. Вольтер, правда, пошел в этом отношении против общего мнения и выбрал себе Шекспира в учителя. Он стремился, следуя за Шекспиром в «Заире», в то же время усложнять интригу (одновременно, разумеется, упорядочивая ее). Что ж, это имело единственным результатом лишь то, что он сам оказался учителем для авторов романтической мелодрамы, а вслед за тем, если проследить эту генетическую линию дальше в XIX в., и так называемой «хорошо сделанной пьесы».

Это, кстати, тоже было одним из обвинений, которые потом предъявляли Вольтеру. «Аристотель называл фабулу душою трагедии. Вольтер же говорит, что душою трагедии является сохранение атмосферы неизвестности до самого последнего момента, а это звучит как адаптация Аристотеля для современных курсов начинающих драматургов», — пишет, например, известный англо-американский теоретик драмы Эрик Бентли. И, приведя высказывание ученика Вольтера Мармонтеля: «Действие... можно рассматривать как своего рода загадку, ответом на которую служит развязка», — продолжает: — В этом замечании, как в зеркале, отражается не только теория, но и умонастроение. Напряженное ожидание. Стремительное развитие действия. Подогревание интереса. Нарастание напряженности ситуаций. Сохранение атмосферы неизвестности до последнего момента. Завязка и развязка интриги. Действие, действие, действие! Как знаком нам этот язык — язык современной кинорекламы и театральных колонок в газетах! Одно лишь

выражение “завязка и развязка интриги” звучит старомодно. Однако и оно не выходило из моды добрую сотню лет после того, как родилось под пером Вольтера. Театр девятнадцатого века был театром “хорошо сделанной пьесы”, а “хорошо сделанная пьеса” — это одна из форм трагедии, созданной по канонам классицизма, причем такая ее форма, которую в зависимости от точки зрения можно охарактеризовать и как наиболее законченную и как клонящуюся к упадку». Сам Э. Бентли придерживается, разумеется, последней точки зрения. Порок подобного рода драматургии он справедливо видит в том, что «поскольку вся пьеса — это сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не приходя в столкновение»²¹. Но стоит ли в таком случае объявлять отцом «хорошо сделанной пьесы» Вольтера, у которого сюжет «сцеплялся» с великой просветительской идеей?

И все же то, что XVIII в. дал толчок «остросюжетной» драматургии, никак не случайность. Это прямой результат отсутствия трагического мироощущения.

Вольтер не сделал задуманного. Но не сделали задуманного и его противники. При том огромном импульсе, который дала театру романтическая и штюрмерская драма, сама она в своем «шекспировском» варианте либо не удержалась на подмостках, либо перестала порождать новые свои образцы. Гёте, автор лучшей штюрмерской драмы «Гец фон Берлихинген», законченной в 1773 г., в 80-х годах и самом начале 90-х был уже автором классицистских «Ифигении в Тавриде» (1786) и «Торквато Тассо» (1790). Шиллер от «Разбойников» (1781), подытоживших штюрмерское движение, упорно двигался в сторону реализма. «Мария Стюарт» (1800) написана на скрещении влияний Софокла и Шекспира. У Софокла, взяв за образец трагедию «Царь Эдип», он учился искусству концентрации материала, преодолевая заодно старое штюрмерское представление об идеальной драме как драме «по-шекспировски», «не подчиняющейся никаким законам», у Шекспира — объективности, раньше столь ему чуждой. Шиллер противопоставил французскому классицизму не Шекспира и (в отличие от Гёте) не обновленный, восходящий прямо к античности классицизм, а драму, приобретающую на скрещении этих двух влияний некое новое качество, — драму реалистическую.

В 1843 г. во Франции произошло последнее столкновение романтизма и классицизма. На первый взгляд классицизм взял реванш. Век французского романтизма оказался недолог. Совсем недавно, в 1830 г. произошла «романтическая революция» — удалось отстоять «Эрнани» Юго от покушавшихся на него классицистов. Но уже в 1843 г. провалилась трилогия Юго «Бургтрафы». И притом как провалилась! Послушаем по этому поводу Андре Моруа. «17 марта над Парижем пролетела комета, и в “Шаривари” появилось следующее четверостишие:

Взглянув на небеса в лорнет,
Сказал Гюго, святая простота:
«О господи! Есть хвост у всех комет,
А на «Бургграфов» нет хвоста...»

Провал пьесы, хотя и незаслуженный, становился все более очевидным. «Какова трилогия «Бургграфов»? Тройная скука, — писал Генрих Гейне, — деревянные фигуры... Унылая кукольная комедия... Холодная страсть...»²². После тридцать третьего представления «Бургграфы» были сняты с репертуара, и Гюго перестал писать для сцены. День 7 марта 1843 г. стал «Ватерлоо романтической драмы». Всего 13 лет от взлета до падения. И в тот же несчастливый для романтиков 1843 г. последняя из великих классицистских актрис Рашель сыграла свою великую роль — Федру Расина. В довершение всего в апреле того же 1843 г. в Париже шумным успехом ознаменовалась постановка классицистской трагедии провинциального драматурга Франсуа Понсара (1814—1867) «Лукреция». Но это был дутый успех. Когда на премьере в очередной раз вспыхнули аплодисменты, Александр Дюма-отец, сидевший в партере, наклонился к своему соседу Гюго и прошептал: «Неужели они ненавидят настолько, что рукоплещут этой дряни?» И так думали не только единомышленники Гюго, но и те, кто решительно его не принимал. Вот что писал Бальзак: «Я смотрел «Лукрецию»! Какая мистификация преподнесена парижанам... нет ничего более ребяческого, более ничтожного, это самая примитивная, школьная трагедия. Через пять лет все забудут Понсара. Поистине, бог сурово покарал Гюго за его глупые пьесы, послав ему в соперники Понсара»²³.

...Какое-то время казалось, что успех Понсара был полным. Его объявили наследником Корнеля и Расина. Через два года «Лукреция» была удостоена премии Французской Академии, а спустя еще какой-то срок Понсар получил крест Почетного Легиона. Он еще долгие годы оставался репертуарным драматургом. Правда, поклонники «Лукреции» были разочарованы его последующей пьесой «Агнеса де Мерани» (1846). Три года, минувшие с момента появления «Лукреции», заметно их отрезвили. Однако Понсар не оставил пера, хотя время от времени балансировал на грани между классицизмом и романтизмом. В 1853 г. он написал социальную драму «Честь и деньги», в 1866 г. — пьесу «Лионские любовники», которая шла на сцене много лет подряд, а в 1850 г. самую заметную полуклассицистскую-полуромантическую пьесу «Шарлотта Корде». В тот же год в его одноактной пьесе «Гораций и Лидия», написанной специально для этой актрисы, с успехом выступила Рашель, отказавшаяся перед этим от роли Шарлотты Корде.

Искусственный успех Понсара был хуже всякого провала. Он показывал, что у классицистской трагедии нет уже честных прав на внимание публики, и сам Понсар, видимо, был не из последних, кто

это понял. Та же Рашель предпочитала играть Корнеля и Расина, а не современных их подражателей, готовила роль Джульетты, мечтала о леди Макбет и начала появляться в ролях Гюго. Да и не была ли Рашель романтической актрисой, избравшей классицистскую форму? Да и не заслуживает ли внимания то обстоятельство, что своим успехом «Лукреция» была обязана тем, что в ней играли романтические актеры Пьер Бокаж (1799–1862) и Мари Дорваль (1799–1849). При том что новая монархия хотела следовать традициям Людовика XIV и даже искусство иметь точно такое же, невыполнимость подобной задачи стала ясна очень скоро. Особенно — после смерти Рашель (1858). Гюго в «Вильяме Шекспире» говорил, что постклассицистская драматургия пошла своим, не вольтеровским и не шекспировским путем. В ходе лет это утверждение все более оправдывалось, и с кризисом французского романтизма никто больше в этом не сомневался.

В России споры о классицизме и романтизме приобрели, правда, специфическую окраску.

С Шекспиром Пушкина познакомил Н.Н. Вяземский, причем можно судить о том, что именно читал Пушкин у «английского барда». После 1822 г. шекспировские аллюзии то и дело возникают у нашего поэта. «Макбет» упомянут Пушкиным в стихах. В «Каменном госте» можно многое заметить от «Ричарда III», не говоря уж о «Борисе Годунове». Избрание Годунова на царство напоминает многое из соответствующей сцены в «Ричарде III», угрызения совести царя заставляют вспомнить знаменитый эпизод в палате перед последним боем Ричарда, а заодно и «Макбета», убийство детей снова возвращает нас к «Ричарду III». Заслуживает внимания также замечание Ст. Рассадина о том, что в самом заглавии великой трагедии Пушкина сказалось влияние Шекспира, который ведь тоже назвал свою хронику, главными героями которой были Фальстаф и принц Гарри, будущий Генрих V, именем правившего в ту пору короля: «Генрих IV». Очень уж напоминают слова Годунова в монологе: «Ты царствовать теперь по праву станешь» — соответствующее место шекспировской хроники²⁴.

Но важнее всего другое обстоятельство. Стремление «шекспиризировать» в «Борисе Годунове» сходно с той же тенденцией в гётевском «Геце фон Берлихингене» и привело к той же «эстетической избыточности», которая в случае с Гёте вызвала возражения Гердера, а в случае Пушкина породила устойчивое (и, к счастью, в последние десятилетия уходящее) представление о несценичности его трагедии. И вместе с тем Пушкин, в отличие от многих штюрмеров, никак не «маленький Шекспир». Пушкин есть Пушкин. Каким бы влиянием он ни подвергался, он остается самим собой. И тем самым спор классицизма с романтизмом отходит в России в прошлое. Это прекрасно ощущалось в пушкинском кругу.

Вот что писал Пушкину Е.А. Баратынский в декабре 1825 г.: «Не думай, чтобы я до такой степени был маркизом, чтоб не чувствовать красот романтической трагедии! Я люблю героев Шекспировых, почти всегда естественных, всегда занимательных, в настоящей одежде их времени и с сильно означенными лицами. Я предпочитаю их героям Расина; но отдаю справедливость великому таланту великого трагика. Скажу более: я почти уверен, что французы не могут иметь истинной романтической трагедии. Не правила Аристотеля налагают на них оковы — легко от них освободиться, — но они лишены важнейшего способа к успеху: изящного языка простонародного. Я уважаю французских классиков, они знали свой язык, занимаясь теми родами поэзии, которые ему свойственны, и произвели много прекрасного. Мне жалки их новейшие романтики: мне кажется, что они садятся в чужие сани»²⁵.

Да и сам Пушкин, решительно заявив себя в статье «О классической трагедии» (1825) противником классицизма и назвав там единства «своенравными правилами», а также высказавшись за то, что предпочтительнее «следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства»²⁶, затем уточняет свою позицию. В статье «О народной драме и о “Марфе Посаднице” М.П. Погодина» (1830) он отвергает романтические требования исторического и местного колорита. По его словам, от драматического писателя требуется другое — «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Кальдерон, Шекспир и Расин не следовали ни рекомендациям классицистов, ни рекомендациям романтиков — их пьесы полны анахронизмов и ошибок в изображении быта — и притом «стоят на высоте недостижимой»²⁷.

Так Шекспир отделяется от романтической школы.

Прежние споры, казалось бы, только что вспыхнувшие с новой силой, понемногу замирали. Классицизм, романтизм — кого это теперь интересовало? И не случайно к предполагавшемуся банкету в связи с 300-летием со дня рождения Шекспира (1864) Жорж Санд написала короткое послание, примиряющее Шекспира и Вольтера.

К тому времени это было уже почти что общее место. Жерар де Нерваль в опубликованной за 27 лет до этого статье «О будущем трагедии» (1837) писал:

«Какой же может быть трагедия в наше время? Кто укажет поэтам, ныне свободным в выборе формы, кто укажет актерам, играющим одновременно в двух жанрах, как должны они ее понимать?

Будет ли установлено различие между “истинным” и “условным”, между реальным и идеальным? Но драма нередко бывает так же условна, как и трагедия; сравните классического Ореста и романтического Гамлета. Это один и тот же сюжет, но по-разному осмысленный. Все развитие действия, все характеры, все перипетии почти одинаковы — и,

однако, какое различие и какое совершенство в каждом из этих двух произведений! Разве мечтатель Гамлет выглядит более “истинным”, чем безумный Орест? Нет, это только идеализация под иным углом зрения; Орест — статуя, Гамлет — картина. Но как будет выглядеть вульгарная имитация, которая вздумала бы сотворить чудо, заимствовав у одного что-то от его формы, а у другого что-то от его красок? Чем, к примеру, стал бы Гамлет у Дюсиса? Раскрашенной статуей»²⁸.

Была, впрочем, и несколько иная точка зрения. В статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) Белинский, потративший столько сил на защиту «натуральной школы» и изобличение романтиков, тоже притязавших на внимание публики, писал: «Ежели на свежую русскую жизнь не имел почти никакого влияния гнилой французский классицизм, то еще менее имел на нее влияния лихорадочный, пьяный французский романтизм». Шекспира Белинский, однако, не относит к числу романтиков — речь идет лишь о романтизме французском — и постановку на московской сцене «Гамлета» относит к числу «утешительных фактов, которыми особенно богато настоящее время»²⁹.

Но как ни разнообразны были мнения, одним чуть раньше, другим чуть позже — после провала в 1846 г. понсаровской «Агнесы де Мериани» — стало ясно, что с любыми попытками современных драматургов вернуться к классицизму покончено навсегда. Можно было ценить старых классицистов, но никак не новых. Этот стиль ушел в прошлое. Романтикам тоже предлагается «протрезветь».

С единствами никто более не сражается. Им уже указали их место. Раньше они притязали на абсолютное господство. Теперь лишь сохранили некоторые права. Прежней строгости драматургических нравов нет и в помине, но и того «разброса» формы, который пытались противопоставить классицизму некоторые романтики (например, Мериме в «Жакерии»), теперь бояться не меньше, чем прежних всевластных единств. Отныне преобладающая форма драмы — это пьеса, где единства соблюдаются в пределах действия. Шекспир «размягчил» классицистскую форму, но не заменил ее своей. Он не был более объектом для подражания — он ведь был Неподражаемым Шекспиром! Новые Шекспиры были не очень нужны: театру предстояло еще очень долго овладевать старым — и его непростой формой, и его высоким трагизмом.

XVIII в. дал своего трагика, оставившего непреходящий след в истории драмы, но это был не Вольтер, а Шиллер — представитель того поколения, которое отвергло Вольтера. Именно Шиллер сумел первым понять, что именно современность способна позаимствовать у Шекспира. Он не подражал ему, а учился у него.

Но приход Шиллера и все дальнейшие преобразования в области европейской драмы оказались возможными лишь на фоне того массового сдвига в эстетических представлениях, который совершился в XVIII в.

под влиянием Вольтера. Этот враг Шекспира помог Европе им овладеть. Сколько издевательских слов сказал Лессинг о вольтеровской «Заире», сравнивая ее с «Отелло»! Однако история сохранила нам пример того, что именно «Заира» помогла людям, воспитанным в традициях классицизма, пробиться к «Отелло». И пример по-своему весьма примечательный.

2 октября 1789 г. 25-летний русский литератор Николай Михайлович Карамзин записывал в Женеве свои впечатления о посещении Ферне — поместья Вольтера. «Должно признаться, что никто из авторов осьмого-на-десять века не действовал так сильно на своих современников, как Вольтер... — пишет он. — Вольтер писал для читателей всякого рода, для ученых и неученых; все понимали его, и все пленялись им... Вообще в сочинениях вольтеровских не найдем мы тех великих идей, которых гений натуры, так сказать, непосредственно вдыхает в избранных смертных; но сии идеи и понятны бывают только немногим людям, и по тому самому круг действия их весьма ограничен. Всякий любит парением весеннего жаворонка; но чей взор дерзнет за орлом к солнцу? Кто не чувствует красот «Заиры»? Но многие ли удивляются «Отелло»?»³⁰.

Эта запись, повторяем, сделана в октябре 1789 г. Карамзин, горячий почитатель Виланда, с которым он недавно виделся в Веймаре, знает, что «Отелло» выше «Заиры», но «Заира» ему (как, впрочем, возможно, и Виланду) все же доступнее. Она больше во вкусе века.

Но века уходящего. Через вольтеровское подражание великой трагедии Шекспира совершается переход к самому Шекспиру. И темп этого перехода, чем ближе к концу века, становится все интенсивнее. В 1797 г. готовя к печати свои «Письма русского путешественника», Карамзин делает к строчке о «Заире» и «Отелло» такое примечание: «Тогда я так думал!» Сколько удивления перед самим собой тогдашним звучит в этой коротенькой фразе!

И в той части «Писем русского путешественника», которая была издана в 1801 г., мы читаем уже нечто иное.

«В драматической поэзии англичане не имеют ничего превосходного, кроме творений одного автора, но этот автор есть Шекспир, и англичане богаты.

Легко смеяться над ним не только с Вольтеровым, но и с самым обыкновенным умом; кто же не чувствует великих красот его, с тем я не хочу и спорить! Забавные Шекспировы критики похожи на дерзких мальчиков, которые окружают на улице странно одетого человека и кричат: «Какой смешной! Какой чудак!»

Всякий автор озаменован печатню своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самый великий гений не может взять мер своих. Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для веч-

ности; современные красоты исчезают, а общие, основанные на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою как в Гомере, так и в Шекспире. Величие, истина характеров, занимательность приключений, откровение человеческого сердца и величие мысли, рассеянные в драмах британского гения, будут всегда их магиею для людей с чувством. Я не знаю другого поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение, и вы найдете все роды поэзии в Шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл, а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!»³¹.

Каким торжественным гимном Шекспиру звучат эти слова Карамзина! Как легко, мимоходом признаются и тут же отодвигаются куда-то на второй план все возражения, выдвинутые Вольтером против Шекспира! И как уместно сказано это в первый год того века, в художественном сознании которого Шекспир навсегда воцарится!

Но отметим заодно и такое обстоятельство: Карамзин в своем суждении о Шекспире точно следует плану, намеченному Вольтером в его Восемнадцатом письме. Нетрудно заметить, что разговор о недостатках Шекспира, которыми он был обязан своему времени, имеет своим источником «Философские письма». Но главный тезис Карамзину, произносящему панегирик Шекспиру, тоже дал Вольтер — своими словами о Шекспире как о великом гении.

И этих слов уже не забудут. Не только романтики со своим культом Шекспира, но и те, кто пытался с ними спорить.

Россия дала в этом отношении любопытнейшую фигуру — Павла Александровича Катенина (1792—1835), драматурга и критика, который, по словам чрезвычайно его ценившего Пушкина, «был одним из первых апостолов романтизма и первый, введший в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные ... , от романтизма обратился к классическим идеалам»³². Главной целью цикла его критических статей «Размышления и разборы», опубликованного в 1850 г., был спор с Августом Шлегелем — спор нелегкий, ибо «Венские лекции» были в это время очень популярны в России. Катенин жаловался даже, что чувствует себя как человек, выступающий перед толпой, которая кричит ему «долгой!» И тем не менее считал своим долгом проповедовать свою новую веру.

Катенин, следуя Вольтеру, немало говорит о недостатках Шекспира. Он осуждает его за смешение трагического с комическим и за грубость комических сцен, в чем видит потакание вкусам толпы, за приверженность жестокому, за горы трупов на сцене. Шекспиру Катенин противопоставляет французских трагиков. Но — вот что интересно! — он исключает из их числа Вольтера! «Вольтер, — заявляет он ... — вовсе не представитель французского театра; он был там первый раскольник, предтеча романтиков»³³. И напрасно романтики поносят Вольтера — кто как

не он проложил им дорогу — прежде всего своими похвалами Шекспиру?

Но увы, сам Катенин, несмотря на свой боевой задор и желание выстоять против целой толпы, не может уже вернуться к довольтеровскому пренебрежению Шекспиром. Более того, он, при всех своих оговорках, ставит его выше, чем это делал Вольтер. «Предмет искусства вообще — человек; драматического в особенности — человек в действии, — пишет он. — Кто сумеет пружины его действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо, заслуживает похвалу знающих, отдельно от принятого им по местному обычаю или произвольному выбору костюма; сим-то достоинством равно стяжали бессмертие и Софокл, и Шекспир, и Расин»³⁴.

Так Шекспир оказался среди тех, кого было принято ему противопоставлять.

Пушкину принадлежат слова, которые в известном смысле подводят в России итог спору между классицизмом и Шекспиром и одновременно косвенно указывают на роль, которую сыграл в этом споре Вольтер.

В набросках предисловия к «Борису Годунову» (1829–1830) Пушкин пишет: «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов». И далее он продолжает: «Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина»³⁵.

Но в упоминавшейся уже статье «О народной драме и о “Марфе Посаднице” М.П. Погодина», написанной сразу же вслед за этим отрывком, есть такие слова:

«Что развивается в трагедии, какая цель ее? Человек и народ. — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки»³⁶.

Здесь есть слова, которые привели бы Вольтера в ужас: Шекспир поставлен вровень с Расином.

Но есть и слова, под которыми Вольтер охотно бы подписался: «Неравенство, небрежность, уродливость отделки». Да они, собственно, у Вольтера и заимствованы.

Только они сказаны человеком, который избрал своим учителем не Расина, а все того же Шекспира...

XVIII в. сделал очень много для драматургии и театра. И не только своими достижениями в этой области. Он совершил нечто большее — преобразовал в ходе споров своих и несогласий наше представление о драматургии, создал в ней новое отношение сил, в конечном счете передал нам Шекспира, ибо голос великого елизаветинца заново зазвучал для потомков лишь на фоне драматургии, которая получила свой первый импульс от XVIII в.

И здесь мы должны отдать дань благодарности не только тем, кто завершал этот век, кто «твердо знал Шекспира» (слова Карамзина), любил его, черпал в нем вдохновение, но и тем, кто этот век начинал, — прежде всего Вольтеру.

Примечания

¹ См.: *Рейзов Б.Г.* Судьба Шекспира в зарубежных литературах. // *Рейзов Б.Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 365.

² *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. М.-Л., 1934. С. 484.

³ *Лессинг Г.Э.* Избр. произв. М., 1953. С. 372.

⁴ *Там же.* С. 373.

⁵ *Гёте И.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 214.

⁶ *Там же.* С. 262–263.

⁷ *Там же.* С. 416.

⁸ *Там же.* С. 226.

⁹ *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. С. 60.

¹⁰ *Там же.* С. 61.

¹¹ *Державин К.Н.* Вольтер. С. 337.

¹² *Гёте И.В.* Избр. произв. М., 1950. С. 673.

¹³ *Manzius K.* Op. cit. P. 151.

¹⁴ *Гердер И.Г.* Избр. соч. М.-Л., 1959. С. 8–9.

¹⁵ По мнению американского критика Готлиба Бетца, именно описание роли Гамлета в исполнении Дэвида Гаррика у Лихтенберга и определило в значительной степени концепцию этой роли в спектакле Шрёдера. Это утверждение представляется малопривлекательным. Гамлет трактовался Брокманом, исполнителем этой роли в спектакле Шрёдера, как своеобразная вариация гётевского Вертера. Когда Шрёдер взял на себя исполнение этой роли, он ее, правда, заметно переосмыслил, но и в этом образе прямое влияние Гаррика заметить не просто. Шрёдер был очень сильной и своеобразной творческой индивидуальностью. См.: *Betz G.* Lichtenberg as a Critic of English Stage. // *The Journal of English and German Philology.* 1924. Vol. XXIII (University of Illinois).

¹⁶ *Гёте И.В.* Собр. соч. Т. 3. С. 408.

¹⁷ Материал заимствован из выступления профессора З.Е. Либензона на Всесоюзной шекспировской конференции в Москве 6 июня 1978 г.

¹⁸ *Дружинин А.В.* Собр. соч. СПб., 1865. Т. 5. С. 356.

¹⁹ *Барг М.А.* Шекспир и история. М., 1976. С. 105–106.

²⁰ *Мацини Д.* Эстетика и критика. М., 1976. С. 279.

²¹ *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 22–23.

²² *Моруа А.* Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго. М., 1982. С. 226–227.

²³ *Там же.* С. 226.

²⁴ *Рассадин Ст.* Драматург Пушкин. М., 1927. С. 34.

²⁵ Переписка А.С. Пушкина. Т. 1. С. 416–417.

²⁶ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 5. С. 167.

²⁷ *Там же.* С. 249, 248.

²⁸ *Нерваль Ж. де.* Избранное. С. 85.

²⁹ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. I. С. 301.

³⁰ *Карамзин Н.М.* Избр. соч. М.-Л., 1964. Т. I. С. 289–290.

³¹ *Там же.* С. 572–573.

³² *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М., 1950. С. 204.

³³ *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 148.

³⁴ *Там же.* С. 162.

³⁵ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 197.

³⁶ *Там же.* С. 247.

Переводы Шекспира на немецкий язык были продолжены Людвигом Тиком: в 1789 г. он издал свой перевод «Сна в летнюю ночь», в 1796 г. — «Бури». Занимался Тик и другими драматургами, близкими Шекспиру по времени. В 1811 г. вышел двухтомник его переводов «Старый английский театр», в 1823–1829 гг. — еще один подобного рода сборник «Предшественники Шекспира». Но особенно важной была организация в 1825–1833 гг. издания девятитомного Собрания сочинений Шекспира. Он включил туда и свои переводы, и переводы дочери, Доротеи Тик. В числе ее работ были: «Два веронца», «Кориолан», «Тимон Афинский», «Цимбелин», «Зимняя сказка». В этом издании принимал участие также граф Вольф Хейнрих Баудисен (1789–1878), который в 1825–1833 гг. перевел 13 пьес Шекспира и в 1865–1867 гг. переводил Мольера.

Выступал Тик и как теоретик. Его статьи о Шекспире включены в сборник «Критические работы», вышедший в 1842 г. Написал он и книгу о Шекспире, которая долго оставалась в рукописи. Она была опубликована лишь в 1920 г., в первом томе серии «Новые издания немецких литераторов».

В 1823–1831 гг. в пяти томах была издана солидная комментаторская работа Франца Горна (1781–1837) «Драмы Шекспира, истолкованные».

А 1816 г. уже не читатели, а зрители познакомились еще и со шлегелевским переводом «Гамлета». Франц Горт обработал его для Берлинского драматического театра.

Одним словом, к 30-м годам XIX в. Шекспир внедрился в сознание немецкого читателя и зрителя. Никто отныне — тем более пришедший на смену романтикам Гейне — не сомневался в преимуществах Шекспира перед классицистами. Но, как верно отметил в свое время Н.Я. Берковский, Гейне по сравнению с многими романтиками требовал от искусства большей конкретности. Вот его слова:

«В противоположность античным трагикам, которые, подобно античным ваятелям, стремились только к красоте и благородству и превозносили форму за счет содержания, Шекспир обращал свой взор и свое внимание прежде всего на правду и сущность; отсюда его мастерство характеристики, благодаря которому он, нередко скользя

на грани язвительной карикатуры, снимает с героев блестящие латы и заставляет их предстать в забавнейших шлафроках».

Полнее всего мнение Гейне высказано в большой работе «Девушки и женщины Шекспира» (1838). Появилась она и, уж во всяком случае, приобрела это название почти случайно. Гейне и до этого занимался Шекспиром, но возможность познакомить публику со своими взглядами представилась не ранее 1838 г., когда парижское художественное издательство Деллуа задумало альбом иллюстраций к Шекспиру, предназначенный для Германии, и Гейне были заказаны подписи. Но случилось то же, что за год до того с диккенсовскими «Записками Пиквикского клуба»: «подписи под картинками» переросли в целую книгу. У Гейне — в разных своих частях весьма неравноценную. На тех страницах, что посвящены хроникам и трагедиям, она далеко выходит за рамки, обозначенные заглавием, и содержит множество тонких замечаний о творчестве Шекспира, а также полна полемики. Когда же дело доходит до комедий, Гейне предпочитает всего только давать характеристики героинь, приводя соответствующие цитаты из пьес и этим ограничиваясь. Исключения здесь невелики. Видно, Гейне считает шекспировские строки очень выразительными. К тому же он не раз подчеркивает их очень тонкую, почти воздушную ткань и словно бы боится, добавив хоть слово от себя, ее порвать. При подходе к трагедиям, хроникам и закономерностям творчества Шекспира в целом Гейне выступает как аналитик. Приближаясь к комедиям — как поэт.

К словам Гейне стоит прислушаться уже потому, что он, пусть не в полной мере, подводит итог нескольким десятилетиям шекспировской критики на Западе.

Право судить других Гейне черпает в самом факте своей принадлежности к немецкой культуре. Немцы, утверждает он, первыми, еще раньше англичан, поняли значение Шекспира. В этом была своя правда — за спиной Гейне стоят тени великих — Лессинга, Гёте, Гердера, не говоря уже о выдающихся сценических интерпретаторах Шекспира.

К последним он, впрочем, предъявляет достаточно строгий счет. Не делает снисхождения даже для Шрёдера. «Перенесением гарриковских методов игры в Германию (а их Гейне, поклонник романтика Эдмунда Кина, не вполне одобряет. — Ю.К.) мы обязаны знаменитому Шрёдеру... — пишет он. — Подобно Гаррику, Шрёдер тоже не понял ни поэзии, ни искусства, которые нашли свое выражение в этих драмах, он лишь уловил внимательным взглядом природу, прежде всего выступающую в них; и он старался передать не столько пленительную гармонию и внутреннее совершенство пьесы, сколько отдельные характеры в ней, соблюдая самую одностороннюю верность природе. Право на такого рода отзыв дают мне не только традиции его игры, какими они и по сегодняшнему дню сохранились на гамбургской сцене, но и его обработки

самых шекспировских пьес, в которых он стер все искусство и поэзию, но путем соединения наиболее резких черт добился четкого рисунка основных характеров и определенной, всем понятной естественности»¹.

Этот пассаж принято было целиком относить за счет не порвавшихся еще до конца связей Гёте с романтиками. Но это ошибка. В действительности, речь идет о сложной, начавшейся с момента первого знакомства немцев с Шекспиром, истории проникновения его на сцену, признания его не просто великим писателем, а великим драматургом. Как уже говорилось, в драматической природе дарования Шекспира сомневался не кто иной, как Гёте. Он видел в нем прежде всего великого поэта. После Гердера подобные сомнения были отброшены, и Гёте в одном месте прямо вторит великому критику. У Шекспира, говорит он, есть все три единства, только поняты очень широко. «Поле действия его драм — весь земной шар, и это и есть его единство места; период, во время которого разыгрываются его пьесы, — вечность, и таково его единство времени; и обоим соответствует герой его драм, который является их блистательным центром и представляет единство действия... Этот герой — человечество, герой, который непрестанно умирает и непрестанно возрождается, непрестанно любит, непрестанно ненавидит, но все же любит больше, чем ненавидит, — сегодня пресмыкается, как червь, завтра орлом взлетает к солнцу, — сегодня удостоивается дурацкого колпака, завтра — лаврового венка, еще чаще — и того и другого одновременно, — великий карлик, маленький великан, гомеопатически изготовленное божество, в котором, хотя и в весьма разжиженном виде, все же присутствует божественное начало»².

Эти вдохновенные слова о человеческой природе, определяющей собой единство действия, — нечто уже собственно гётевское. Следуя за Гердером, поскольку речь идет о сценичности Шекспира, он вместе с тем боится утратить в любимом драматурге столь важное для него поэтическое начало.

В утверждении славы Шекспира, считает он, заслуги романтиков невелики. Ни Лессинг, первым поднявший голос за Шекспира, ни Виланд, столько сделавший своим переводом для укоренения в Германии этого великого поэта, ни Гердер, Гёте не были романтиками. А именно они избрали Шекспира «императором литературы». «Этот император уже прочно сидел на своем троне, когда рыцарь Август-Вильгельм фон Шлегель и его оруженосец... Людвиг Тик также приложились к его руке и заверили весь мир, что только теперь навеки обеспечено его царство»³.

Самыми сложными были отношения Гёте с Августом Шлегелем. Тот был одним из его учителей в поэтическом искусстве, и он даже посвятил ему в 1820—1821 гг. «Венок сонетов», причем первая из этих ранних проб пера кончалась словами: «В твои объятия подлинная муза,

/Восстав от сна, с улыбкою упала». А много позже, в «Романтической школе» (1832–1833) он называет его перевод Шекспира «особенно мастерским, не знающим соперников»⁴. В «Девушках и женщинах Шекспира» он снова говорит о достоинствах перевода Шлегеля и даже поминает добрым словом его лекции, но последние кажутся ему все же поверхностными. Ко всему прочему, он подозревает автора лекций в том, что возвеличение Шекспира должно было служить у него уничижению Шиллера. Подобный подход к творчеству двух драматургов был, впрочем, в те годы расхожим. Сам Гейне предпочитал противопоставлять Шиллера (его он принимал безоговорочно) Гёте, который казался ему слишком холодным. Кстати говоря, в словах о Шрёдере содержится и скрытая полемика против Гёте, который в последней части статьи «Шекспир и несть ему конца» подчеркивал неизбежность переделок при постановках Шекспира. В той части своей статьи, которая была написана в 1813 г., Гёте прославляет Шекспира «как поэта вообще», в той ее части, что написана в 1816 г., практически отрицает Шекспира как драматурга. Гейне же стоит сразу и за Шекспира-поэта, и за Шекспира-драматурга.

Как достигнуть подобного синтеза, Гейне не знает и рецептов, естественно, не дает. А между тем еще за два года до «Девушек и женщин Шекспира» появились статьи Людвига Тика «Бен Джонсон и его школа», где предлагается вариант реконструкции театра «Фортуна» и «Юный столяр» — о применении принципов шекспировской сцены к современному театру. Это было уже прямое опровержение мысли Гёте о «несовершенстве английских театральных подмостков» как причине несценичности подлинного Шекспира. Правда, свое реальное воплощение мысли Тика получили лишь в 1843 г., когда он поставил в новом Потсдамском дворце «Сон в летнюю ночь», но и эти его статьи говорили о многом и прекрасно могли бы подтвердить мысли Гейне. Создается впечатление, что о тиковских работах 1836 г. Гейне просто не знал или, во всяком случае, не понял их значения. Ироническое отношение к романтику Тику обернулось здесь против постромантика Гейне.

И все же Гейне подводил итог освоению Шекспира не в одной лишь Германии. Правда, он уделяет разным частям Европы неодинаковое внимание и не всегда во всем справедлив. Особенно субъективен он, когда речь заходит об Англии. Он решительно отсекает эпоху Шекспира, эту «старую веселую Англию», от Англии, столь не понравившейся ему во время путешествия в эту страну в 1827 г. Он походя разделяется с Сэмюэлом Джонсоном, автором огромного предисловия к восьмитомному Собранию сочинений Шекспира, он словно бы никогда не слышал об «Основаниях критики» (1762) Генри Хоума (1696–1782), подготовивших выступление Джонсона и из всех англичан, писавших о Шекспире, удостоивает своей похвалы одного лишь Уильяма Хез-

лита (1778–1830), автора (в числе прочих своих работ) «Персонажей шекспировских пьес» (1817). Очевидно, Гейне привлекла прежде всего мысль Хезлита, совпадавшая с его собственной, о коренном различии между Англией елизаветинской и современной. Эта идея пронизывает и книгу Хезлита «Литература века Елизаветы» (1820). Не задерживается Гейне (на этот раз, думается, с несколько большим основанием) и еще на двух странах Европы. «В Испании, — пишет он, — имя нашего поэта доныне осталось совершенно неизвестным; Италия игнорирует его, пожалуй, умышленно, чтобы сберечь славу своих великих поэтов от трансальпийского соперничества»⁵.

Зато о Франции, где Гейне прожил несколько десятилетий, сказано достаточно много.

Конечно, Гейне не может удержаться от того, чтобы не припомнить французам их бывшие грехи. «Франция, родина вкуса и хорошего тона, долгое время полагала, что оказывает достаточно чести великому бритту, называя его гениальным варваром и по возможности умеренно подтрунивая над его невежеством»⁶, — пишет он.

В другом месте Гейне, снова не называя имен, вступает в прямой спор уже с самим Вольтером, причем по вопросу, который только на первый взгляд может показаться второстепенным.

После работы, проделанной немецкими романтиками, было уже невозможно повторять слова Вольтера о литературном одиночестве Шекспира. Для Гейне Шекспир не выпадает из литературного процесса елизаветинской Англии, напротив, он им порожден. Вот что он пишет в третьем разделе своих «Мыслей и афоризмов»:

«Шекспир получил драматическую форму от современников... содержание своих трагедий он всегда до деталей заимствовал, даже грубые очертания он сохранял, словно первые удары резца ваятеля.

Приносит ли пользу распределение труда также и в умственной работе? Наивысшее достигается только таким путем.

Как Гомер не один сложил «Илиаду», так и Шекспир не один изготовил свои трагедии — он придал им лишь дух, ожививший работу предшественников»⁷.

Впрочем, пора вернуться к «Девушкам и женщинам» — ведь именно там Гейне дает оценку положению дел с Шекспиром, когда мнение Вольтера отодвинулось в далекое прошлое.

«Политическая революция, которую пришлось пережить этой стране, повлекла за собой революцию литературную, которая, пожалуй, превзошла первую по силе террора, и в результате ее (как тут же выясняется — отнюдь не немедленно. — Ю.К.) Шекспир был поднят на щит... За последние десять лет Шекспир стал для партии, совершающей литературную революцию во Франции, предметом самого слепого поклонения».

Впрочем, Гейне со своим замечательным эстетическим чутьем не может не заметить, что окончательно избавиться от классицистской манеры французам до чрезвычайности трудно. Он сомневается в том, насколько верно его понимают:

«С некоторого времени среди французских писателей господствует неукротимое стремление к... естественности: они как бы в отчаянье срывают с себя одежды условности и предстают в самой ужасающей наготы... Но какой-нибудь модный лоскуточек, который так или иначе остается несорванным, свидетельствует об унаследованной неестественности и вызывает ироническую улыбку немецкого зрителя»⁸.

К сожалению, тут же выясняется, что Гейне попросту не знаком с «Расином и Шекспиром» (1823) Стендаля (1783–1842), который, как нетрудно заметить по датам, был еще жив в момент опубликования шекспировской работы немецкого поэта, но не входил в его весьма широкий круг общения. А ведь именно Стендаль сделал важнейший после Джонсона шаг в отрицании единств, несоблюдение которых классицисты как раз и ставили в вину Шекспиру! Четыре года спустя дело Стендаля продолжил в своем «Предисловии к “Кромвелю”» (1827) Виктор Гюго. Но эту работу Гейне, видимо, тоже не читал.

И словно бы опровергая латинскую поговорку «Незнание не является оправданием», Гейне пишет: «Не путем прямой критики, но косвенно, посредством драматургических произведений, написанных более или менее под Шекспира, французы до известной степени приближаются к пониманию великого писателя, особой похвалы в качестве такого посредника заслуживает Виктор Гюго — гений первой величины, и его размах и творческая сила достойны всяческого удивления». Однако и здесь с Гейне (как, впрочем, и с предыдущими его словами) трудно не согласиться — Гюго напоминает ему не столько Шекспира, сколько других драматургов елизаветинской поры, причем к их недостаткам добавляется, по его мнению, еще худшее: «В нем нет жизни». И далее мы снова слышим голос Гейне, поборника поэтического истолкования Шекспира: «Он не приводит наши чувства к гармонии, внося в них свет поэтическим озарением, а запугивает их отвратительным искажением образа... болезнью смерти и уродством».

И разумеется, Гейне не забывает упомянуть своего друга Александра Дюма (1803–1870), чей «Генрих III и его двор» (1829) был первым триумфом романтического театра, а «Антони» (1831) принес еще больший успех, причем, следует заметить, этого автора водевилей обратил к жанру, его прославившему, визит во Францию английской труппы, игравшей Шекспира. Английское влияние совсем уже отчетливо выступало в его драме «Ричард Дарлингтон» (1831), где действие даже происходит в этой стране. Будущий автор «Трех мушкетеров», по мнению Гейне, тоже своими пьесами содействовал усвоению Шекспира во

Франции, подчеркнув еще одну сторону его творчества. «Если первый (Гюго. — Ю.К.) вакханалией уродства приучил французов искать в драме не только красивой драпировки страстей, то Дюма добился того, что естественное выражение страстей стало чрезвычайно нравиться его соотечественникам. Но для него лично страсть была самым главным, и в его произведениях она узурпировала место поэзии». Как настойчиво все-таки повторяется у Гейне подобный мотив! «Правда, — продолжает он, — благодаря этому он производил особенно сильное впечатление на сцене. В этой сфере, в изображении страстей, он приучил публику к самым смелым дерзаниям Шекспира; и тот, кто хоть однажды доброжелательно воспринял “Генриха III” и “Ричарда Дарлингтона”, не жаловался уже на безвкусицу “Отелло” и “Ричарда III”».

С большой похвалой Гейне упоминает также и об Альфреде де Виньи, который, как известно, в 1827 г. перевел и прокомментировал «Отелло», а год спустя перевел «Венецианского купца». Переводы Виньи, считает Гейне, сделаны с большим мастерством, что благотворнейшим образом отразилось на его собственном творчестве. Ему, заявляет Гейне, удалось глубже, чем большинству его соотечественников, проникнуть в сущность Шекспира, вслушаться в него. Но и тут, по его мнению, не приходится говорить о чем-то близком к адекватности. «Дарование этого человека, как и строй его мыслей и чувств, влекут его ко всему изысканному и миниатюрному, и его произведения особенно ценны своей тонкой отделкой. Я склонен поэтому думать, что он иногда останавливается, ошеломленный, перед чудовищными красотами, которые Шекспир словно высекал из исполинских гранитных глыб поэзии».

Стоит задуматься: в чем Гейне прежде всего видит влияние Шекспира на французскую драматургию? И почему у него всякий раз столько оговорок? Неужели он хочет, чтобы французы попросту повторяли Шекспира? Нет, разумеется. Не предъявляет же он подобного требования к немцам, которые, по его твердому убеждению, поняли Шекспира раньше и лучше французов. Даже по отношению к Шиллеру у него нельзя заметить хотя бы намек на подобную мысль. Он прекрасно понимает, что новая Европа не повторяет Шекспира, а создает под его влиянием новую драму. Прочти он Стендаля, он без долгих раздумий согласился бы с его мыслью, что дабы, понравиться публике XIX в., надо писать не как Расин и не как Шекспир. В Шекспире Гейне видит два начала — всеохватывающее, помогающее глубже проникнуть в суть мировых процессов и глубины человеческой природы, и связанное с ним разрушительное по отношению к классицизму. В разговоре о французах, давших главные образцы классицизма, для него выступает на передний план именно разрушительное начало. Только так, считает он, можно открыть путь к необходимой для современной драмы естественности. Другое дело, что тягу французов к естественности он

объясняет не иначе, как влиянием Шекспира. В противном случае он упомянул бы, хоть мимоходом, «Лондонского купца» Джорджа Лилло, повлиявшего на его любимого Лессинга, который подтолкнул Шиллера назвать «Коварство и любовь» «мещанской драмой», и породившего во Франции после Дидро целое направление того же названия, о чем, впрочем, в этой книге уже говорилось.

Столь же привязан к Шекспиру Гейне, рассуждая о французской комедии. Он безусловно прав, говоря о том, что шекспировская комедия гораздо меньше была известна во Франции, чем трагедия. Для начала здесь достаточно вспомнить Вольтера. Но когда в виде единственного исключения Гейне называет Альфреда де Мюссе (1810–1857), драмы которого, по его словам, «с точки зрения построения и манеры являющиеся совершенным сколком с комедий Шекспира», он вряд ли прав.

Зато, говоря о комедии, Гейне удачно опровергает свои слова о том, что французы ничего не дали в области шекспировской критики. Вот какой отрывок из книги Франсуа Гизо (1787–1874) «О Шекспире и о драматической поэзии» (1822) он приводит:

«Комедии Шекспира не похожи ни на комедии Мольера, ни на комедии Аристофана, ни на римские комедии... Пускай Аристофан с безграничной свободой воображения бичует пороки и глупость афинян; пускай Мольер клеймит грехи легковерья, скупости, педантизма, дворянского высокомерия, мещанского тщеславия и даже самой добродетели... Это различие комического материала является всего лишь следствием различия времени, места и цивилизации...»

Но как у Аристофана, так и у Мольера, основой для изображаемого ими служит всегда реальность, действительный мир...»

Иначе, по словам Гизо, обстоит дело у Шекспира. Поскольку трагическое и комическое в английском театре не были жестко разделены, комедия могла конституироваться в качестве отдельного жанра лишь особым путем. «Эта комедия уже не стала ограничиваться изображением определенных нравов и законченных характеров; она уже не стремилась изображать людей и предметы хоть и в смешном, но все-таки правдивом виде; она стала произведением фантастического и романтического духа».

Гизо принадлежал к числу политических противников Гейне, и он соглашается с ним не без некоторого удивления, но совпадение взглядов Гизо с его собственными, пусть только в области культуры, не может его не подкупить.

Особое место Гейне уделяет Шекспиру-историку. Эта не слишком обычная для шекспировской критики тех времен тема возникла у Гейне в силу внутренней полемики, в которую он вступил с Гёте (в первую очередь) и с Шиллером, видевшими в истории лишь материал для поэты, вольного обращаться с ней, как ему заблагорассудится.

Эта часть книги Гейне является полемикой также и с Христианом Дитрихом Граббе (1801–1836), которого Гейне в других отношениях очень ценил. В письме своему издателю Юлиусу Кампе от 31 марта 1852 г. он даже назвал его в числе «великих драматических поэтов». Но со статьей Граббе «О шекспиромании» (1827) он решительно не мог согласиться. Тот назвал шекспировские исторические пьесы «не более, чем поэтически разукрашенными хрониками». Гейне, не споря с мнением о достоверности этих пьес, все же думал иначе.

Толчком к рассуждению Гейне о Шекспире-историке послужила все та же поездка в Англию в 1827 г (как нетрудно заметить, в тот самый год, когда появилась статья Граббе).

«Все те места, которые я посещал, — писал он, — живут неумиряющей жизнью в его исторических драмах... Сильнее всего это было в парламенте, и не только потому, что он помещается в том самом Вестминстерском дворце, о котором так часто говорится в шекспировских драмах, сколько потому, что когда я присутствовал на проходивших там дебатах, там не раз поминали самого Шекспира и цитировали его стихи, правда, в силу их исторической, а не поэтической значимости. С удовлетворением заметил я, что Шекспира в Англии почитают не только как поэта, — он признан высшей государственной властью, парламентом, в качестве историка.

Это приводит меня к мысли, что несправедливо к историческим драмам Шекспира предъявлять только такие требования, какие может удовлетворить драматург, считающий высшею своей целью лишь поэзию и ее художественное выражение. В задачу Шекспира входила не только поэзия, но и история; он не мог перекраивать по произволу данную ему ткань, он не мог по своему капризу преобразовывать события и характеры; и подобно тому, как он не мог сохранять единство времени и места (здесь, разумеется, Гейне, говорит о единствах в их классицистском понимании. — Ю.К.), он не сохранял и единства действия, сосредоточенного на отдельной личности или на отдельном явлении. Тем не менее в этих исторических драмах поэзия струится более обильным, сладостным и могучим потоком, чем в трагедиях иных поэтов, которые либо сами изобретают сюжеты, либо перерабатывают их по крайнему своему разумению, достигая самой строгой гармонии форм...

Да, это так, великий британец не только поэт, но и историк, он владеет не только кинжалом Мельпомены, но и более острым резцом Клио. В этом отношении он подобен древнейшим историкам, которые также не знали разницы между поэзией и историей и давали не только перечень событий, пыльный гербарий фактов, но прославляли правду пением и в пении давали звучать одному только голосу правды»⁹.

В суждениях Гейне звучат уже последние отголоски затянувшегося спора о Шекспире и Вольтере. В них отражается процесс преобразования европейского вкуса от Вольтера через Шекспира (хотя и не только через него) к новому его состоянию, когда Шекспир понятен, ценим, всегда присутствует на английской и на континентальной сцене, но уже в качестве «неподражаемого напрямую Шекспира» — ему никто больше не подражает. Новые «гецы фон берлихингены» не появляются уже с давних пор. Но и писать, словно Шекспир безвозвратно канул в прошлое, уже невозможно. Даже Пушкин при всей своей близости к Шекспиру («Борис Годунов») это отлично знал. Великая трагедия Пушкина была подступом к новой драматургии, одним из ее начал, а не повторением пройденного.

Гейне был среди тех, кто знал, что Шекспир не исчерпал возможности драматургии. Шекспир, по мнению Гейне, стал навсегда неотъемлемой ее частью, но тем самым открыл перед нами новый путь. Или даже более — новые пути. Он расширил наш взгляд на возможности сцены, но, что еще важнее, — наше представление о человеке и мире. И это навсегда. Этим он победил всех.

Гейне при всех недостатках своих работ сказал нечто очень важное для сегодняшнего понимания Шекспира: этот великий драматург живет отдельно от всех.

Примечания

¹ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.-Л., 1949. Т. VIII. С. 213–214.

² Там же. С. 210.

³ Там же. С. 201.

⁴ Там же. С. 205.

⁵ Гейне Г. Полн. собр. соч. М.-Л., 1936. Т. VII. С. 211–212.

⁶ Гейне Г. Полн. собр. соч. М.-Л., 1949. Т. VIII. С. 304.

⁷ Там же. С. 187.

⁸ Гейне Г. Полн. собр. соч. М.-Л., 1937. Т. X. С. 203. То же в собр. соч. М., 1959. Т. 9. С. 173.

⁹ Гейне Г. Полн. собр. соч. М.-Л., 1949. Т. VIII. С. 302, 302–303, 303, 304.

Шекспир и современные французы

«Шекспир и французы» — так Жан-Луи Барро назвал свое выступление в Эдинбурге в сентябре 1948 г. за несколько дней до представления «Гамлета» на французском языке.

Первая его фраза звучит достаточно смело: «Начиная со второй половины XVIII в. во Франции регулярно ставят Шекспира»¹. Увы, в середине прошлого века во Франции ставили не Шекспира, а Дюсиса, который при всех своих добрых качествах все же не был Шекспиром. Не был даже его переводчиком. И столь лестную для французов дату («середина прошлого века») приходится отодвинуть более чем на столетие, да и то с большими оговорками. Привыкание Франции к Шекспиру шло очень медленно. И привыкание очень неполное. В 1847 г. «Гамлет» провалился на сцене Комеди Франсез. Не последнюю роль в этом сыграло то, что Шекспир даже в лучших своих проявлениях противостоял в сознании большинства зрителей привычному классицистскому репертуару. Минуло еще без малого 20 лет, и в 1886 г. «Гамлет» снова появился на сцене этого театра. Это было крупным событием в культурной жизни Франции, хотя и на сей раз об особой верности тексту английского классика говорить не приходилось. Трагедия Шекспира была поставлена в вольном переводе А. Дюма-отца и Поля Мериса (1820–1905), преданного ученика Гюго. Это был тот самый перевод, что провалился за 20 лет до того в том же театре. Текст Шекспира был дополнен любовным объяснением между Гамлетом и Офелией, сохранившимся и в варианте 1886 г. Комеди Франсез предстала на сей раз во всем своем блеске. Пышность декораций и костюмов поражала зрителей. Но своим успехом этот спектакль был обязан в первую очередь блестящей игре Жана Муне-Сюлли (1841–1911). Уже в первый сезон «Гамлет» выдержал более 40 представлений, а эта роль надолго удержалась в гастрольном репертуаре актера. Гастролировал Муне-Сюлли и в России в 1894 и 1899 гг., причем в первый приезд его в роли Гамлета видел К.С. Станиславский, который отметил, что этот актер играет в отживших традициях. По словам Станиславского, «сама переделка пьесы “Гамлет”, как ее играет Муне-Сюлли, не есть ли это красноречивое доказательство непонимания духа Шекспира?» «Как жаль, что этот громадный талант изуродован фальшивыми тра-

дициями»². Под фальшивыми традициями Станиславский в данном случае имел в виду традицию Тальма, которую тогда не знать было уже невозможно. Правда, критики говорили еще о традиции Корнеля. По их мнению, Муне-Сюлли играл прежде всего ущемленное право престолонаследника.

Впрочем, среди тех, кто пришел на премьеру 28 сентября 1886 г., был Анатоль Франс, который уловил именно человеческое содержание роли. 3 октября того же года Франс писал о только что увиденном Гамлете: «Он прекрасен и несчастен; он все понимает и не знает как быть; он вызывает зависть и достоин сожаления. Он и хуже и лучше каждого из нас. Это человек в его плоти и крови, это — весь человек. А в переполненном зале, клянусь вам, нашлось всего десятка два людей, которые почувствовали это»³.

Эти слова — вернейшее свидетельство того, что спектакль 1886 г. при всех его, с точки зрения стороннего наблюдателя, несовершенствах (включая французскую декламационную манеру) был важной вехой в истории Шекспира на французской сцене. А за этим событием последовали и другие. По словам Барро, «позднейшими ценителями Шекспира были Андрэ Антуан, поставивший почти все его пьесы, включая “Тита Андроника”; Фирмен Жемье, который был, как нам кажется, бесподобным Шейлоком; Шарль Дюлен со своими постановками “Ричард III”, а затем “Юлий Цезарь” и “Король Лир”; Гастон Бати, показавший сначала “Укрощение строптивой”, а вслед за тем “Макбета”; наш общий учитель Жак Копо, успешно осуществивший постановку “Двенадцатой ночи”; Питовевы, сыгравшие “Гамлета” и “Ромео и Джульетту”, и даже Комеди Франсез, показавшая в 1945 г. после “Кориолана”, поставленного в 1937 г., “Антония и Клеопатру” (режиссером в данном случае выступал сам Барро; двойная дата, указанная в связи с постановкой “Кориолана”, объясняется тем, что этот спектакль был в 1937 г. воспринят тогдашней французской критикой как фашистский). Еще позднее в “Ричарде III” выступил Жан Вилар, а вслед за ним почти все новые театральные компании начали штурмовать “Сон в летнюю ночь”, “Много шума из ничего” и другие пьесы. Я говорю лишь о тех произведениях Шекспира, которые регулярно ставятся на французской сцене и исполняются на французском языке». То, что французы испытывают потребность в Шекспире, — бесспорно. Во Франции его играют так же часто, как Мольера, и чаще, чем Расина⁴. Барро совершенно прав. Шекспир ныне стоит вровень с собственно французской классикой. Но все же он — на особом положении. Выше уже речь шла о Виньи, восхищавшемся Шекспиром и его переделывавшем, и о работающем в наши дни Питере Бруке, который выступает как абсолютный пурист, когда речь идет о Шекспире, показанном для английской публики, и о Шекспире «для французов». Когда Брук

ставил «Антония и Клеопатру» в Стратфорде, он позволил себе вычеркнуть только одну фразу. На вопросы актеров, почему что-то сказано так или иначе, он отвечает: «Потому что так сказал Шекспир». Даже в «Сне в летнюю ночь», где актеры произносили свои реплики, раскачиваясь на трапециях, они воспроизводили шекспировский текст. Иной стороной Брук поворачивается во Франции, где он уже много лет руководит театром Буф дю нор. Там ставят «французского» Шекспира, и ни о каком пуризме не может быть и речи. Этот Шекспир, этот «британский бард» здесь — убежденный прозаик. И Барро справедливо отметил в своем выступлении, что французский Шекспир и по сей день весьма отличен от своего английского собрата.

Да, французы испытывают потребность в Шекспире. «Однако появление Шекспира во Франции было сопряжено буквально с преступлением. Переплыв Ла-Манш, он стал жертвой операции, граничившей с вандализмом: ему ампутировали словесную форму. Нередко наша логика самым губительным образом подрезала Шекспиру крылья, Шекспиру, который весь — искусство и мыслями которого владела не столько рассудочность, сколько поэзия. Логика губила все: и его ритм, и музыку, и поэтическую дымку, и даже те неясные и до сих пор не разгаданные места, которые благоговейно оберегают страстные почитатели поэта.

Его искусная словесная вязь, сотканная из самой доступной прозы и самого чарующего лиризма, утрачивала в нашем языке свое редкое своеобразие и свою яркость.

Именно этот очень важный недостаток и охлаждал пыл некоторых поклонников Шекспира. В драматургии, лишившемся в переводе своей поэтической формы, они видели всего-навсего представителя варварского века с мешаниной из призраков, убийц, сводниц и заговорщиков.

Такого мнения по крайней мере придерживались французские пуристы всех времен.

Последовательно рассуждая, таким же должно было бы быть и мнение большинства французского народа, обычно весьма чувствительного к форме. Однако потомки Малерба, Лафонтена, Буало, Вольтера и Шенье запоем читают Шекспира, даже искаленного переводом.

У меня под рукой, в изголовье, всегда лежат три любимые книги... Вот они эти книги: Библия — начало начал, Расин — прекрасное, Шекспир — жизнь⁵. Для Барро Библия и Расин не противостоят.

Барро достаточно вразумительно ответил на вопрос, зачем французам нужен Шекспир. Он не исключал для них Расина, но расширял его горизонты. «Расин — прекрасное, Шекспир — жизнь...» «Расин и Шекспир» — более удачного названия для своей книги Стендаль не мог бы найти. Сложнее обстоит дело с Библией — «началом начал». Франции, как и любой другой христианской стране, нужна была Библия, но не

она была ее эстетической основой. Библия, если следовать мнению Ауэрбаха, независимо от него высказанного и другими авторами, в числе которых — тот же Барро, — «темная книга». Расин — образец логики, утонченности, завершенности формы. «Начиная с эпохи Возрождения в нашей литературе во всей полноте проявляется уже дух Менандра, чему особенно содействовали Теренций и его ученики.

И сейчас мы все еще находимся под влиянием Менандра. Драматическая форма, которую он создал за триста лет до нашей эры, живет до сих пор...

Все авторы комедий трех последних веков не углублялись дальше Плавта и Теренция (то есть Менандра)...

И действительно, у нас создается впечатление, что наше образование на Западе в течение многих сотен лет опиралось на греческую культуру того периода, когда в Греции царили утонченность, гармония и изнеженность в художественной и интеллектуальной жизни общества и развал в области религии и политики.

Именно этим духом и было проникнуто образование в нашей так называемой средней школе⁶.

В Англии дело обстоит иначе. «Кто оказал влияние на елизаветинский театр? Сенека, но никак не греческие драматурги»⁷. Во введении к настоящей книге и в других местах достаточно было сказано о библейских корнях Шекспира, словно бы отсекавших его от латинских и греческих традиций (Менандр, Плавт, Теренций, позднее — древнегреческие трагики). Да, это были разные линии развития — латинская и библейская. Но не следует забывать и о не всегда явной связи разных типов культур — тем более что в данном случае эта связь налицо. О ней, в частности, заявляет А. Аникст в примечаниях к Собранию сочинений Шекспира (М., 1958–1960). По поводу «Тита Андроника» Аникст говорит: «Обращение молодого Шекспира к античному сюжету было вполне в духе эпохи Возрождения, когда гуманисты культивировали изучение истории и литературы Древнего мира».

Не забудем, что изучение латыни и памятников римской литературы составляло главное содержание обучения в грамматической школе, которую окончил Шекспир, возможно, и сам затем преподававший некоторое время. Интерес Шекспира к античности сказался не только в «Тите Андронике». Вспомним, что его «Комедия ошибок» представляет собой переработку «Менехмов» Плавта. Наконец, об этом же свидетельствуют многочисленные ссылки на античную мифологию и историю в таких ранних произведениях, как «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Генрих VI» и т. п. По поводу единственной «классической» пьесы Шекспира «Комедии ошибок» (в ней есть и единство времени — одни сутки, и в слегка расширенном виде единство места — один город) А. Смирнов замечает: «Отклонение от римского

образца и добавления к нему идут по трем основным линиям. С одной стороны, Шекспир разными средствами еще усиливает фарсовый комизм. Прежде всего он еще более усложняет головоломные недоразумения плавтовской комедии, введя вторую пару близнецов (двоих Дромио), а также гротескную фигуру заклинателя Пинча, прообразом которого, возможно, послужил известный лондонский шарлатан того времени Джон Ди. Комизм усилен также внесением черт современности и шуток на современные сюжеты».

«А вместе с тем внесение в фарсовую основу элемента лиризма и высоких чувств намечает путь развития общей концепции комедии у Шекспира, стремящегося к синтезу этих двух начал»⁸.

Латинское влияние легко прослеживается у Шекспира, но и оно преходяще, и усложненность формы в такого рода драме, как «Комедия ошибок», отнюдь не случайно. Вторая пара близнецов сразу же заставляет говорить об английском драматургическом мышлении, не принимающем до конца латинскую последовательность и выстроенность действия. Уже давно было замечено, что английская комедия включает большее число эпизодов, чем французская, на которую она опирается (классический тому пример — «Школа злословия», восходящая к «Тартюфу»). Об этом у нас еще будет речь. Фарсовый элемент «Комедии ошибок» тоже никак нельзя назвать случайностью. Это была одна из неизбежных традиций английского театра, восходящих к интермедиям конца XV в.

Да, Шекспир связан, пусть и не всегда прочно, с латинской традицией. Для того же Вольтера оказался доступен в первую очередь шекспировский «Юлий Цезарь», из которого, как говорилось, он немало позаимствовал. Но возвращаясь к вопросу о соприкосновении разных типов культур, нельзя забывать и о библейских корнях, казалось бы, существующих вопреки латинской традиции, в поздних пьесах Расина.

Было латинское влияние у Шекспира. Было библейское влияние у Расина. И все же эти два типа культур оставались глубоко различными, и процесс их сближения оказался очень непрост.

Еще в конце XIX в. и начале нашего Ромен Роллан рассказал о своем достаточно трудном приобщении к Шекспиру.

«Когда он пришел ко мне в первый раз, я был еще ребенком... Мой дед купил этого Шекспира, изданного отдельными выпусками во времена романтизма... Перевод был очень бледный, но хотя он и заглушал голос писателя, все же казалось, будто это — стая диких гусей, крик которых разносится в далеком небе над трубами и потемневшей черепицей.

Наступили годы классического воспитания... К четырнадцати или пятнадцати годам воспитателям удалось сделать из меня недурного корнелевского попугая. Брат моей матери, морской офицер, между двумя поездками на Восток снова привел меня к шекспировскому

лесу. С мальчишеским упорством я некоторое время сопротивлялся. Завязалась борьба между Корнелем и Шекспиром...

Я нашел его снова в Риме, с первых же недель моего пребывания в школе дворца Фарнезе. (Роллан перечисляет почти весь гастрольный репертуар Эрнесто Росси, (1827—1896), с которым он познакомился. Старый Эрнесто Росси в национальном театре перед немногочисленной публикой сыграл короля Лира, Отелло, Шейлока, Кориолана. — Ю.К.) Руины Форума пробуждали в памяти Юлия Цезаря, истекающего кровью; толпа, проходившая по улицам, казалась мне знакомой, а итальянская ночь воскрешала в памяти Джульетту. Шекспир был единственным ее верным поэтом в течение двух лет моего пребывания на латинской земле... Под солнцем этого искусства и южного неба взошли семена, которые Шекспир перед тем заронил во мне».

Во время Первой мировой войны Роллан почему-то боялся читать Шекспира. Но потом обратился к другим елизаветинцам и вслед за ними — к Шекспиру. «И Шекспир вырос, я открыл в нем то, чего мы не почувствовали раньше: богатую зрелость ума и мастерства, сокровище опыта, самообладание, спокойствие, улыбку высокого разума, властвующего над жизнью и ее мечтой»⁹.

Расин и Шекспир в сознании французов издавна стоят рядом, но от случая к случаю начинают теснить друг друга. Французам — не без труда — удалось понять Шекспира, но он так и остался «другой стороной искусства». «Расин» и «Шекспир» — до чего удачно Стендаль выбрал заглавие своих двух книг. Предпочтение он отдавал Шекспиру, у которого, по его словам, явлений, заимствованных из действительности, больше, чем в десяти французских трагедиях, но не забывал и Расина. Шекспир был нужен французам потому, что у них был уже Расин.

Французские романтики необыкновенно высоко ставили Шекспира, и самый крупный из них сказал о нем самые высокие слова. Это был Виктор Гюго. В обширном трактате «Вильям Шекспир» он отметил все дурное, что Вольтер сказал о Шекспире, но словно бы мимоходом заметил, что тот был «ошеломлен Шекспиром». Для Гюго Шекспир — прежде всего воображение. А воображение — это глубина. Шекспир по-своему прост. Но «эта простота, в которой мы ощущаем глубину, — единственная, какую знает искусство»¹⁰. Простота Шекспира для Гюго — символ необъятности.

И все же был прав Бальзак, противопоставивший Шекспира всему французскому искусству, и прежде всего восхищавшемуся им Гюго.

«Во Франции мысль заглушает чувства, — заявил он. — Из этого национального порока происходят все беды, преследующие наше искусство»¹¹. При этом ему бросилось в глаза нечто, роднившее классицистов с их вечными врагами романтиками, и тем, что они вслед за Вольтером заимствовали у Шекспира.

«Теперь, когда борьба закончена, — пишет он о борьбе классицистов с романтиками, — можно сказать, что романтики не изобрели новых средств; в театре, например, те, кто жаловались на недостаток действия, широко пользовались тирадой и монологом», но что же касается комизма Мольера, то «он всегда будет идти от разума и идей». У того же Гюго «диалог слишком похож на его собственные слова, поэт недостаточно перевоплощается, он вкладывает себя в персонаж, вместо того чтобы самому становиться персонажем». По сути дела, с Бальзаком не спорит и сам Гюго. Он — француз, восхищающийся Шекспиром, но он никак не Шекспир. «Литература исходит из цивилизации... Вот почему во Франции нужно переводить Шекспира. Вот почему в Англии нужно переводить Мольера. «Мысль — это сила»¹².

И вместе с тем в приветствии Шекспировскому комитету, председателем которого Гюго был избран во время своего пребывания в Англии, французский поэт подчеркивает мысль об интеграции европейской литературы.

«Господа!

Мне кажется, что я опять во Франции. Ощущать себя среди вас — это все равно, что быть на родине. Вы зовете меня, и душа моя спешит к вам.

Прославляя Шекспира, вы, французы, подаете прекраснейший пример. Вы ставите его с вашими национальными знаменитостями. Вы даёте Шекспиру возможность побрататься с Мольером, связывая их друг с другом и вновь приводя к нему Вольтера»¹³.

Это очень значимые слова. Их смысл возрастает в силу того, что они произнесены тем из романтиков, который в области драмы, по общему мнению, оказался ближе всех к классицистам. «Романтическая революция» потому и закончилась так скоро, что вела от одной империи к другой, — от империи классицизма к империи неоклассицизма. Над Понсаром смеялись (иногда, впрочем, в кулак). Да и сам Понсар делал уступки романтикам. Поздние Гёте и Шиллер были уже неоклассицистами. Их пьесы — классика.

Столкновение классицизма с романтизмом дало неожиданные плоды. Речь даже идет не о реалистической драматургии, восторжествовавшей в XIX и большей части XX в. Споры классицистов с романтиками помогли выявить некоторые общие законы сцены, отличающие ее от эпического жанра, представленного в древности произведениями Гомера, Вергилия, Апулея, а в Новое время — от романа, повести, рассказа.

В первую очередь это выявляется на судьбе драматических единств, с которыми старались, но так и не смогли покончить многие направления театра. Выбор был здесь невелик — расстаться либо с единствами, либо с надеждами на сценический успех. Единства никогда не оставались во всей своей цельности. Предпочтение отдавалось то одним, то

другим. Одни исчезали, другие возникали на освободившемся месте, но они неизменно присутствовали в произведениях этого жанра.

Поскольку театр — искусство не экстенсивное, а, напротив, «интенсивное» — поскольку художественное впечатление не накапливается в нем на протяжении долгого времени, как при чтении романа или любой другой эпической формы, а возникает за сравнительно короткий период, постольку единства являются важнейшим его формообразующим элементом. В этом смысле о них можно говорить на протяжении всей истории театра Нового времени. Разумеется, сейчас существует такое художественное образование, как телевизионный сериал, этот своего рода «роман на экране», но речь в данной книге идет именно о театре, а не о какой-либо иной форме «общения с родственниками» (это остроумное выражение принадлежит Рею Бредбери, предсказавшему телевизионный сериал задолго до его появления). Эта книга написана именно о театре, и вопрос о единствах является здесь одним из важнейших.

Он возник в ходе столкновения классицизма с романтизмом, прежде всего с французским романтизмом (даже при том, что у классицизма много позаимствовал) или его предшественниками, к числу которых приходится причислить и просветительский реализм, но сохраняет общее эстетическое значение. Впрочем, при этом в ходе исторического процесса единства преобразуются порой до неузнаваемости. В конечном счете история единств передает перемену социальных и политических условий эпохи, но в крайне опосредованном виде, никогда не прямо, никогда не ограничиваясь только ими. В их динамике сказывается перемена представлений об окружающем мире, о пространстве и времени и одновременно выражается интенсивность человеческих чувств.

Даже в период самого полного, казалось бы, торжества единств в наиболее их нормативной форме они выражали не только идею «порядка», столь важную для абсолютистского государства Ришелье и Людовика XIV, но и взгляд на мир, сложившийся в период первой научной революции, и ту потребность в упорядоченном художественном мышлении, которая явилась реакцией на барокко и на определенные тенденции Возрождения. Движение формы в искусстве интересно уже тем, что оно выражает множество разнообразных и нелегко прочитываемых тенденций. Оно передает дух эпохи применительно к законам тех или иных жанров. Единства же оказываются формой не только содержательной, но и поразительно емкой. Поэтому без разговора о них не обойтись — разговора, начавшегося достаточно давно и продолжающегося (или, во всяком случае, должно быть продолженным) в нашем столетии.

Отправной точкой здесь служит (как и во многих других отношениях) XVIII в.

¹ Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 143–144.

² Станиславский К.С. Из письма Л. Бенафу от 20 июня 1897 г. // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 115, 114.

³ Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 7.

⁴ Барро Ж.-Л. Размышления о театре. С. 142.

⁵ Там же. С. 213.

⁶ Барро Ж.Л. Размышление о театре. С. 141–142.

⁷ Там же. С. 142.

⁸ Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 518, 524–525 (примечания).

⁹ Роллан Р. Шекспир // Собр. соч.: В 14 т. М., 1958. Т. XIV. С. 318, 319, 322, 324.

¹⁰ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 275.

¹¹ Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. М., 1955. Т. 15. С. 221, 365, 364.

¹² Гюго В. Собр. соч. М., 1956. Т. 14. С. 315–338. Трактат Гюго использован в данном случае лишь в подтверждение давно бытующей мысли о коренном различии немецкого, сходного по типу мышления с английским, и французского романтизма. Ключевой в данном случае является мысль Гюго, высказанная в его трактате о «споре» Шекспира с Библией.

¹³ Гюго В. Собр. соч. М., 1956. Т. 15. С. 390.

Судьба драматических единств поистине драматична. В нашем сознании они тесно связаны с классицизмом, а было ли еще хоть одно направление в театре, пережившее такие периоды славы и унижения? Некогда классицизм притяжал на диктаторские права и был за это по заслугам наказан. Он хотел быть непререкаемой истиной — его объявили воплощенной неправдой, подвергли гражданской казни, лишили чина и звания, более того — даже имени, наименовав ложноклассицизмом.

Это имело в свое время прямой политический смысл. Лессинг, давший бой классицизму в «Гамбургской драматургии», не скрывал причин, заставивших его занять столь непримиримую позицию. Во-первых, для него классицизм был искусством ненавистного абсолютистского государства. Во-вторых, Лессинг боролся против классицизма ради освобождения немецкой сцены от французского влияния, переориентации ее на более, как он считал, прогрессивные и отвечающие национальному немецкому вкусу английские образцы.

За пределами Германии мнение Лессинга утвердилось далеко не сразу. Просветители со своим культом Разума не могли уйти от нормативной эстетики, нашедшей в классицизме законченное выражение, да и сам Лессинг в качестве драматурга не раз отступал от собственных теоретических требований. Но несколько десятилетий спустя романтизм нанес рационалистическим теориям искусства новый удар и закрепил за классицизмом его позорную кличку.

И тем не менее справедливость была восстановлена. Классицизм утвердился во Франции в период, когда в больших государствах Европы «абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества. Там она была горнилом, в котором различные элементы общества подвергались такому смешению и обработке, которое позволило городам променять свое средневековое местное самоуправление на всеобщее господство буржуазии и публичную власть гражданского общества»¹. Это высказывание помогает, в частности, выявить и социологические корни того на первый взгляд странного обстоятельства, что для просветителей XVIII в., боровшихся против абсолютистского государства, классицизм в той или иной мере оставался эстетической доминантой: стиль этот сформировался в пери-

од, когда абсолютизм не препятствовал еще, а, напротив, способствовал развитию буржуазных отношений.

Злоключения классицизма на этом, впрочем, не кончились. Напротив, не так давно начались новые гонения — самые страшные. Раньше классицизм старались опозорить, теперь — вовсе стереть с лица земли. Если вкратце подытожить (хотя тем самым, разумеется, и несколько огрубить) смысл последних западноевропейских работ о театре классицизма, оказавших известное влияние и на нашу отечественную теоретическую мысль, то он сводится к тому, что такого театра попросту не было. Существовала классическая теория драмы и рядом с ней — несколько драматургов, вынужденных силой обстоятельств принять — одни более, другие менее охотно и полно — эту во многом ложную, хотя и имевшую известное дисциплинирующее значение, теорию. Эти мученики навязанной извне общей идеи оставались в душе драматургами маньеризма и барокко, весьма один на другого непохожими, а XVII в. в целом не имел никакой эстетической равнодействующей..

Эта теория обладает по отношению к установкам 30-х годов преимуществом новизны, но и только, ибо ни одно из ее положений не выдерживает критики. Разумеется, Корнель, Расин и Мольер были драматургами весьма один на другого непохожими — кто с этим спорит? Вообще, не бывает больших художников, схожих между собой. Были ли похожи друг на друга Диккенс и Теккерей? А между тем Энгельс включил того и другого, наряду с еще несколькими, тоже весьма один от другого отличавшимися писателями в «славную плеяду английских романистов». Были ли похожи Стендаль и Бальзак? Были ли похожи Толстой и Тургенев? Но вправе ли мы на этом основании отказаться от обобщающего понятия реализма XIX в.?

Верно и то, что художественные системы великих классицистов не были во всем однотипны. Но так обстоит дело с любым великим художником. Открытие всей сложности художественной системы Корнеля, Расина и Мольера может и должно обогатить наши представления о классицизме, помочь увидеть в нем направление искусства, далекое от догмы. Однако укоренившиеся представления о классицизме как о школе не просто нормативной, но доводящей эту нормативность до абсурда, снова помешали оценить классицизм как одно из великих направлений мирового театра.

Впрочем, стоит все-таки задаться вопросом, который сделался особенно важным с момента, когда мы поняли все своеобразие Корнеля, Расина, Мольера: а что же их объединяло?

Объединяли единства. По-разному истолкованные, по-разному воплотившиеся в художественной практике, они тем не менее неизменно присутствовали в творчестве каждого из выдающихся драма-

тургов эпохи, ибо не только опосредованно выражали присущую ей социально-политическую идею порядка, но и были важнейшим для театра порождением общекультурного процесса.

Путь от Средних веков к Новому времени пролегал, как известно, через все большее разрушение синтетического мышления. По словам А.Я. Гуревича, в Средние века «едва ли можно выделить в качестве достаточно обособленных такие сферы интеллектуальной деятельности, как эстетика, философия, историческое знание или экономическая мысль»². Обособление разных сторон культуры началось в эпоху Возрождения. На большинстве направлений этот процесс прошел, однако, в то время только свою начальную стадию. Здесь были свои положительные моменты. Разные черты культуры легко проникали одна в другую, взаимно друг друга обогащая. Охват явлений был очень велик. Но вместе с тем каждая отрасль знания не нашла своих собственных законов, нередко подчинялась чужим, а значит, зачастую и чуждым. Понадобилась еще борьба за размежевание наук и искусств, отраслей науки и художественных жанров. В области драмы она началась достаточно рано — в эпоху Возрождения — и выражением ее оказались единства. Уже на первых порах буржуазного развития они четко олицетворяли общекультурный процесс. В этом и состоял их прогрессивный смысл.

Из двух отличительных признаков зарождающегося классицизма (другим была иерархия жанров) единства для драматургии были важнейшим. Иерархия жанров лишь устанавливала границы между трагедией, комедией и фарсом, тогда как закон единства отделял драматургию как целое от любого другого вида искусства. Иерархия жанров — всего лишь образ жизни драматургии, ее, так сказать, подчиненность условиям времени, тогда как единства — это жизненный принцип. Они на протяжении долгого времени были (а в диалектически преобразованном виде остаются и сейчас) основным формообразующим элементом театра, поскольку выражают главный для него принцип наибольшей концентрации материала.

В этом качестве они и были, по сути дела, сформулированы итальянскими гуманистами XVI в., опиравшимися на Аристотеля и подытоженную им практику античного театра. Впоследствии создателей теории трех единств обвиняли в двух противоположных грехах: в том, что они рабски следовали древним авторитетам, и в том, что они их извратили. В действительности итальянские гуманисты не были повинны ни в том, ни в другом. Исходя из Аристотеля (отчасти — из Горация) и из нужд нового театра, они создали собственную теорию.

Даже принцип единства действия, прямо заимствованный у Аристотеля, был воспринят итальянскими гуманистами творчески. Дело в том, что Аристотель отнюдь не считал закон единства действия

характерным именно для драматургии, а распространял его на все виды художественного творчества, да и выводил он его из анализа не какой-либо трагедии или комедии, а из «Илиады» и «Одиссеи». Однако при том, что сам по себе закон единства действия не отделяет драму от других видов искусства, а потому не может служить единственной характеристикой драматургии, не следует забывать, что в этой области творчества он из всех связанных со словом искусств находит все-таки наиболее последовательное и жесткое воплощение. Ведь драма, поставленная на сцене, должна дать зрителю цельный образ событий за очень короткий промежуток времени. Впечатления не накапливаются здесь день ото дня, как при чтении эпической поэмы или, позднее, романа, а быстро следуют одно за другим и суммируются чуть ли не мгновенно. Поэтому итальянские гуманисты, закрепив закон единства действия именно за драматургией, проявили прекрасное понимание особенностей жанра.

Этим законом они не ограничились. Указание Аристотеля на то, что действие многих трагедий происходит в течение одного оборота солнца или за время не намного большее, они определили как принцип единства времени. К единству места они пришли самостоятельно. Здесь ими двигало «стремление к правдоподобию», иными словами — поиски тех особых форм художественной «доказательности», которые присущи театру как форме искусства, изначально поставленной в условия очень строгие. Ведь театр ограничен сравнительно коротким временем действия и одним (речь в данном случае идет о сцене как таковой) местом действия.

Итальянские гуманисты были не просто учеными комментаторами Аристотеля, но и практиками театра. Именно поэтому Лодовико Кастельветро (1505—1571), филолог и критик, впервые сформулировавший в своих комментариях к «Поэтике» Аристотеля (1570) все три единства и показавший их взаимозависимость, выводит главное единство (единство действия) из двух второстепенных (места и времени). Оно их венчает, но не обуславливает. Это они его обуславливают, поскольку непосредственно отражают условия сцены. Зритель, два или три часа сидящий в том же зале, — поверит ли он в реальность происходящего, если действие будет перебрасываться с места на место и займет много времени? Понятие правдоподобия — это для классицистов главное условие зрелищного искусства, способного найти прямой отклик в душе зрителя. «Мы холодны душой и нелепым чудесам», — скажет потом Буало. Жанров, предназначенных просто для развлечения, правило единств не касалось, ибо от них и не требовалось большой доли правдоподобия. Речь шла только о жанрах высоких — трагедии и комедии. Вопрос о том, как истолковывать единство времени, вызывал в этом смысле немалые споры.

Кастельветро, желая сблизить время, в течение которого идет представление, с временем действия, ограничивал последнее двенадцатью часами, но итальянская теория драмы знала и такого радикала, как Винченцо Маджи (ум. 1564), который в своих вышедших в свет за 20 лет до кастельветриевых комментариев к «Поэтике» Аристотеля утверждал, что время действия должно, в интересах правдоподобия, абсолютно совпадать со временем представления.

Итальянские гуманисты создавали свою теорию драмы в практических целях. Конечно, драматургия того времени была неразвита. Но зато как хотелось увидеть наконец на сцене произведения Плавта, Теренция, Сенеки, а потом и других античных драматургов! Надо было снова сделать их из «пьес для чтения», какими они были на протяжении многих веков, «пьесами для сцены», а для этого понять их сценическую природу.

Новая теория драмы создавалась одновременно с новым типом театрального здания. Оно тоже следовало античным образцам и тоже не собиралось рабски их копировать. В 1486 г. был впервые опубликован в подлиннике, а в 1521 г. переведен на итальянский язык труд римского архитектора I в. н. э. Витрувия «Об архитектуре». Представленный там план древнеримского театра сделался отныне своеобразной точкой отсчета для всех, желавших попробовать свои силы в этой области зодчества. Но итальянские зодчие внесли в театральное здание нечто Витрувию неизвестное. Спектакли, ставившиеся ранее во внутренних дворах аристократических замков, поневоле имели «перспективную декорацию», поскольку сценой служила часть двора — достаточно глубокая, — отделенная от публики. Отсюда уже в самом начале XVI в. (не позднее 1505 г.) возникла вместе с перспективной декорацией, изобретенной знаменитым строителем собора святого Петра — Браманте (1444–1514), и «архитектурная сцена». Теперь уже все театры строились с подобного рода декорацией. Она представляла собой изображение одной или даже нескольких улиц, уходящих куда-то в глубь города. На первом плане этой декорации можно было играть: входить в двери, выглядывать из окон, но дальше, в глубине сцены, перспективное сокращение оказывалось уже так велико, что там только можно было передвигать вырезанные из картона фигурки.

Театр Возрождения — эпохи чувственной и жизнелюбивой — тяготел к иллюзионности. Сохранился, например, план декорации, придуманной Леонардо да Винчи в 1490 г., еще до начала строительства новых театров. Декорация эта, предназначенная для постановки в миланском замке герцогов Сфорца пьесы Бернардо Беллинчиони «Рай», представляла собой гору, установленную на поворотном круге. Гора вдобавок открывалась, обнаруживая внутреннюю свою часть.

Очень велика была мера иллюзионности сценического «города». Он был «совсем как настоящий» — отделенный от зрителя не только двумя с половиной метрами авансцены, но еще и двумя с половиной метрами обязательного пустого пространства от нее до первого ряда кресел, — он открывал глубокую перспективу улиц и переулков, с разноцветными фонарями, горящими окнами домов и небом над ними.

Правда, этой иллюзионности в какой-то мере мешал сам факт несменяемости декорации и в еще большей степени — неглубокая авансцена, ограничивавшая возможности мизансценировки, но эти препятствия отпали, когда в конце XVI в. появились сначала теларийная, а потом кулисная сцена. Теларии³ и кулисы довершили создание сцены-коробки. Эта сцена тоже имела перспективу, но не была вся застроена, в ней был пол, настоящий, как в зале, по нему можно было ходить, и актеры теперь перемещались в любых направлениях. Она преобразовывалась путем перемены кулис и задника и применения «верхних» и «нижних» машин. Мера иллюзионности была теперь необыкновенно велика. Ей радовались, ею упивались. Это был театр, который «мог все», и от него требовали всего на свете. Перемены следовали одна за другой, боги проносились по небу на колесницах, под ногами героев развешивались бездны, и сцена заполнялась экзотическими зверями — частью живыми, частью механическими. Но, увы, в этом-то театре, восторжествовавшем в эпоху маньеризма и барокко, иллюзионность и пришла к самоотрицанию. Она не сближала с жизнью, а отгораживала от нее. Новый классицистский театр возник из протеста против этой избыточной театральности. Он требовал большей строгости и больше мысли.

Французские классицисты, перенявшие в XVII в. опыт своих итальянских предшественников, тем более должны были тяготеть к единствам, что уже достаточно выявились опасности, грозившие театру, их утратившему. Эффекты барочной сцены, найденные в период расцвета оперы, опере и были оставлены. Через единства французский классицистский театр утверждал себя не только в качестве театра определенной эстетики, но и в качестве драматического театра как такового, отличного от пышных постановочных зрелищ — оперы и придворного праздника.

Борьба за единства была для французов борьбой за мысль и логику. Бургундский Отель сам помог себя победить. Этот первый стационарный французский театр пользовался старой средневековой системой симультанной декорации, когда разные места действия сразу открываются глазам зрителей, хотя обыгрываются последовательно, и вместе с тем заимствовал у итальянского барочного театра кулисную сцену-коробку, неизбежно объединявшую все пространство сцены в единую картину. Соблазна частых перемен места действия, столь

сильного при работе на кулисной сцене, Бургундский Отель тоже не избежал. В результате его спектакли утратили единую систему театральных условностей, которая всегда бы одинаково ориентировала тогдашнего зрителя. Подобную систему и предстояло создать классицизму. Уже сама по себе ее четкость, несменяемость и всеобщность должны были послужить правдоподобию. Театр становился миром, живущим по такому же объективному, неподвластному личной прихоти закону, что и мир вне его.

В чем этот закон состоял? Об этом пока речь не шла. Но внешние его проявления, именуемые правилами, были уже налицо. Ведь их определили за век до того итальянские гуманисты. Правда, для своего театра, не во всем еще подобного классицистскому. Единство места, скажем, было для них, при несменяемости декорации, в той же мере вынужденным, что и для древних, где оно обуславливалось постоянным присутствием хора на оркестре, и они, подобно древним, не особенно даже затрудняли себя тем, чтобы подробно его обосновывать. И немудрено: театр Серлио в Винченце, где постоянная сцена производила огромное впечатление (и где, кстати говоря, в отличие от построенного позже театра Олимпико (1584) нельзя было играть даже на первом плане декорации, а лишь перед ней), был построен за 11 лет до того, как Маджи опубликовал свои комментарии к «Поэтике», и за 31 год до того, как Кастельветро напечатал свои. Они исходили не из некоего воображаемого театра, а из реально существующего, где декорация была несменяемой, а значит — место действия постоянным. Не потому ли первый из них даже не интересуется вопросом о единстве места, заботясь лишь о том, чтобы подкрепить принцип правдоподобия на самом в то время слабом его участке — во времени, а второй уже считает единство места само собой разумеющимся...

Теперь предстояло обосновать принцип единств подробнее и применить к новой сцене — той самой сцене-коробке, которая в своем барочном воплощении нанесла такой ущерб «правилам». Сцена-коробка была долгое время враждебной страной для классицизма, и когда удалось победить врага на его территории, как велико было торжество! Именно теперь победа казалась окончательной, а правила — утвердившими свою всеобщность. И в самом деле — разве не оказались они одинаково нужны таким трем столь различным сценическим системам, как античный театр, театр итальянских гуманистов и сцена-коробка? Последняя таит еще в себе немало неожиданностей, но пока кажется, что она уже окончательно подчинилась единствам...

С утверждением единств театр приближается к осознанию общего своего принципа, отличающего его от других связанных со словом искусств (исключая разве что малые поэтические формы), — принципа наибольшей концентрации материала. Единства были на протяжении

многих лет наиболее последовательным его выражением по отношению к сцене-коробке, можно даже сказать — формой этого принципа, обусловленной сценой-коробкой. Они ее заставили говорить дело и не служить одному лишь пустому развлечению.

Для Франции, этой цитадели классицизма, на долгие годы образцом театральной эстетики стал трактат Франсуа Геделина аббата Д'Обиньяка (1604–1676) «Практика театра» (1657). Это — один из важнейших документов классицистской эстетики. «Поэтическое искусство» Буало, получившее такое широкое распространение в конце XVII и в XVIII в., столь безусловно всеми признанное и заметно оттеснившее на периферию нашего эстетического сознания трактат Д'Обиньяка, появилось лишь в 1674 г. — через год после смерти Мольера, за год до «Федры» Расина, через 38 лет после корнелевского «Сида». Короче говоря, это документ итоговый — по крайней мере для Франции. Иначе обстояло дело с «Практикой театра». Она вышла в свет, когда сорокалетний Корнель создал уже свои шедевры, но только готовил теоретические «Рассуждения о театре» (1680). Тридцатипятилетний Мольер лишь через шесть лет напишет «Критику „Школы жен“» и «Версальский экспромт» и через семь лет откроет «Тартюфом» цикл своих великих комедий. Расину в это время 18 лет, и он внимательно вчитывается в трактат Д'Обиньяка, испещряя его пометками. Да и у Буало можно без труда обнаружить целые пассажи, мало отличимые по смыслу от того, что уже сказал Д'Обиньяк. Достаточным уважением трактат Д'Обиньяка пользовался и за пределами Франции — даже после публикации «Поэтического искусства» Буало. В Англии он вышел в 1684 г. под заглавием «Все об искусстве сцены».

Так вот, Д'Обиньяк самым решительным образом отвергает мысль о том, будто защищаемые им правила театра базируются исключительно на авторитете древних. Нет, заявляет он, я исхожу из законов человеческого восприятия. Если я ссылаюсь на древних, то лишь потому, что они эти законы прекрасно поняли и последовательно воплотили в жизнь. Не древние подчинили себе французский вкус, а Франция, когда ей понадобилось, призвала их на помощь. Справедливость этих слов Д'Обиньяка была потом безусловно признана. «Аристотель не тиранизировал французского вкуса и не выбросил французскую трагедию из ее естественного русла», — писал в 1894 г. Постав Лансон. — Напротив того, всякому, кто прочтет внимательно трагедии Гарди или «Мелиту» Корнеля, станет ясным, что французская драма уже стремилась сконцентрироваться и что, предоставленная самой себе, она, быть может немного позднее, но несомненно пришла бы к известным правилам...

Достаточно прочесть «Практику театра», чтобы видеть, что Д'Обиньяк боролся с драматической формой мистерий и что в Аристотелевых пра-

вилах классический рационализм нашел средство удалить со сцены последние остатки наивной средневековой фантазии. Он воспользовался ими, чтобы сконцентрировать драматическую поэму в пространстве и времени, т. е. сосредоточить ее интерес скорее на моральных действиях и на проявлении характеров, нежели на физических передвижениях. Можно сказать, что посредством единств классическое направление создало наиболее подходящую литературную форму для своего выражения; и хотя, без сомнения, не было ничего *неизбежного* в том, что Корнель написал в 1636 г. своего «Сиду», но все-таки для того, чтобы создать эту пьесу из драмы Гильена де Кастро, ему было полезно чувствовать себя связанным новыми законами, обязывавшими его видеть в трагедии нечто отличное от разбитого на сцены романа»⁴.

В вопросе о концентрации материала Д'Обиньяк видит основу эстетики драмы. Единство действия поэтому и является для него первейшим условием правильно построенной драмы. Драматургу надо следовать примеру художника, который из множества событий, образующих в совокупности какую-либо историю, отдает предпочтение важнейшему и притом в известной мере вбирающему в себя все остальные, так что «с первого же взгляда становится понятным, что он собирался выразить». В ином случае «ему придется представить на сцене бесчисленное количество событий, занять в спектакле огромное количество актеров и перемешать между собой столько разных вещей, что он всех запутает и будет вынужден порядком погрешить против правдоподобия и приличий и превысит время и объем, позволенные для драматических поэм; если же он останется в пределах, допустимых для его искусства, ему придется так ускорить ход событий, что они начнут громоздиться одно на другое». В подобного рода пьесе в первом действии будет показано замужество принцессы, во втором — рождение принца, в третьем — его любовные похождения, в четвертом — его победы, а в пятом — его смерть, чего хватило бы по меньшей мере на двадцать трагедий...

Вторым условием «культурной» драматургии является для Д'Обиньяка единство места. Он обосновывает его тем же требованием правдоподобия, что и итальянские гуманисты. Здесь он тоже исходит не из мнений авторитетов, а из опыта, накопленного древнегреческой трагедией. Не потому ли Аристотель ни словом не обмолвился о единстве места, что оно было самоочевидным, спрашивает он. Ведь у греков на орхестре все время присутствовал хор, делая единство места абсолютно наглядным.

В современном Д'Обиньяку театре хора нет. И вместе с тем существует нечто иное, столь же настоятельно требующее единства места. Это — подмостки. Зритель ощущает их именно как условное место представления. Потому-то, если мы решили считать их в какой-то

раз Францией, в другой — Данией или чем-то еще более конкретным, скажем, парижской биржей, то этот уговор за время представления уже нельзя нарушать. Ведь следует помнить, что на самом деле это не Франция и не Дания, а «пространство сцены или ее пол, по которому ходят актеры»⁵.

Последнее не значит, впрочем, что Д'Обиньяк — за театр, сознательно ограничивающий зрелищную сторону спектакля. Его понимание условной природы театра весьма утилитарно. Утвердив принцип единства места, он тут же согласен заметно его ограничить. По его словам, разные части сцены имеют разные иллюзионные возможности. Пол сцены несменяем и поэтому неиллюзионен. Иначе обстоит дело с кулисами и глубиной сцены. Их задача — создавать возможно более высокий уровень иллюзии и радовать зрителя богатством впечатлений. Единство места не означает для Д'Обиньяка неизменность декорации. Из всех возможных ее видов он отдает предпочтение декорации трансформирующейся. Представьте себе прекрасный храм во всем богатстве архитектурных украшений, говорит он, а потом тот же храм, но явившийся взору зрителя уже изнутри, с его уходящими вглубь колоннами и алтарем; или давно оставленный его обитателями дворец на берегу моря, в котором ныне живет бедный рыбак; принц, заброшенный туда волей случая, обставляет его прекрасной мебелью, затем случается пожар, замок погибает и перед зрителем открывается картина моря, на котором немного спустя разыгрывается морское сражение... Пять перемен, а единство места соблюдено! — в восторге восклицает Д'Обиньяк. Этот теоретик драмы явно хочет сохранить в пределах классицистского театра все богатство зрительных впечатлений, которое нес в себе театр барокко.

Единству времени Д'Обиньяк отводит последнее место среди трех единств. Оно, очевидно, представляет собой для него наибольшие теоретические трудности. К чести его надо сказать, что он их прекрасно понимает и отчетливо формулирует.

В драматической поэме, говорит Д'Обиньяк, присутствуют сразу два типа времени. Время, в течение которого действительно длится представление, определяется исключительно терпением зрителей. Опыт подсказывает, что спектакль должен продолжаться около трех часов. Если он будет слишком коротким, зрители не получат достаточно впечатлений, если слишком длинным — устанут.

Но существует еще время, в течение которого происходит действие пьесы. Какова должна быть его длительность? Д'Обиньяк предлагает руководствоваться здесь, во-первых, опытом греческих трагиков, на которых опирался Аристотель, а во-вторых, требованиями правдоподобия. Чтобы правильно понять Аристотеля, надо прикинуть, сколько на самом деле продолжалось действие у Эсхила, Софокла и Еврипида.

О сутках ли идет речь или всего лишь о дне? Во всяком случае — не о сутках. И если всего лишь о дне, то о полном или о какой-то его части? Скорее всего, о части. За это говорит все то же постоянное присутствие хора на оркестре: он все-таки состоит из людей, и трудно поверить, что им ни разу не понадобилось отлучиться за целый день. И если так, если время действия может укладываться в сравнительно короткий срок, не следует ли максимально сблизить его со временем, в течение которого зритель находится в зале? Тогда зритель легче поверит, что сценическое время совпадает с реальным: ведь он знает, что действие идет не только на сцене (на ней присутствуют не все действующие лица), и тем самым для него сценическое время уплотняется. Должна сыграть свою роль и музыка, исполняемая в антрактах.

Д'Обиньяк не был первым, кто попытался сблизить реальное и сценическое время, но он, возможно, впервые так плотно сомкнул подобную интерпретацию единства времени со своим пониманием единства действия: ведь для него единство действия — это никак не единство действующего лица (он над этим смеется) и даже не связанная последовательность событий, а нечто гораздо большее и, в этом смысле, совершенно иное. Принцип единства действия, по Д'Обиньяку, соблюден лишь в том случае, когда найдено и детальнейшим образом разработано главное событие. Много ли требуется времени, чтобы его показать? И теряет ли драма в убедительности, сосредоточивая на нем внимание зрителя? Или, наоборот, оказывается более емкой, приходит к более высоким формам обобщения? Право, так и кажется, что Д'Обиньяк уже стоит на самом пороге великого открытия Шиллера — учения об аналитической (т. е. детально разрабатывающей один, но важнейший эпизод человеческой жизни) драме. Впрочем, хотя до Шиллера еще далеко, молодой Расин уже сидит над страницами д'обиньяковского трактата...

Как легко ему оказывается следовать советам Д'Обиньяка — ему, драматургу, для которого все конфликты разворачиваются в душевной жизни героев и внешние обстоятельства — не более чем рамка событий! Он так сосредоточенно-драматичен по существу, что не нуждается ни в каких дополнительных условиях для того, чтобы сделать свои пьесы достоянием сцены с ее требованием концентрации материала.

Это, впрочем, не было единственной возможностью классицизма. У Корнеля дело обстояло иначе. Проблема борьбы чувства и долга, главная в его творчестве, ставила его в более сложное отношение к единствам, ибо требовала развитого внешнего действия и тем самым подталкивала не к сужению, а, напротив, к возможному расширению временных рамок. Здесь при слишком близком чередовании событий правдоподобие отнюдь не возрастало — скорее, терялось. Расину концентрация действия давалась сама собой. Корнелю приходилось

мучительно за нее бороться. Но для них обоих кроме правил, которые поддаются различной интерпретации, существует и нечто высшее — непререкаемый закон наибольшей концентрации материала. Они, как и все великие художники этого направления, исходили из смысла, а не из буквы классицистской доктрины.

Для Мольера «правила» в высшем смысле своем были так органичны, что он — классицист из классицистов — мог смеяться над любым их конкретным воплощением. «Чудаки вы, однако! — говорит от имени автора Дорант в «Критике „Школы жен“» (1663). — Носитесь с вашими правилами, ставите в тупик неучей, а нам только забиваете голову. Можно подумать, что они заключают в себе величайшие тайны, а между тем это всего лишь непосредственные наблюдения здравомыслящих людей, которые учат тому, как не испортить себе удовольствие, получаемое от такого рода произведений. И тот же самый здравый смысл, который делал эти наблюдения в древние времена, без труда делает их и теперь, не прибегая к помощи Горация и Аристотеля. На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса, которая достигает этой цели, — хорошая пьеса»...

«Я подметила одно совпадение, — подхватывает Урания, — те господа, которые так много говорят о правилах и знают их лучше всех, сочиняют комедии, которые не нравятся никому».

Стоит вслушаться в эти рассуждения: правила в них отвергаются потому, что признаются законы — нечто стоящее над ними, высшее, вечное, а потому в каждую эпоху одинаково постижимое талантом. Мольер знает Закон — зачем ему правила?

Но кроме обычного для всех форм искусства — да, пожалуй, и жизни — конфликта между аккуратной бездарностью и дерзающим талантом, и вдобавок множества внутрилитературных и внутритеатральных столкновений, обусловленных разным пониманием стоящих перед литературой и театром задач, в классицизме был заложен еще один конфликт — глубокий, а потому раскрывшийся далеко не сразу, но тем не менее своеобразно окрашивавший все тогдашние разногласия. Театр классицистов стремился быть, с одной стороны, театром «иллюзионным», притязавшим на права реальности и ждущим на этом основании непосредственного эмоционального отклика у зрителей, а с другой стороны — театром рациональным, т.е. театром, от реальности отошедшим на расстояние, достаточное для того, чтобы окинуть ее оценивающим, холодным взглядом. И эти два требования предъявлялись театру одновременно. Однако, чтобы выявилось в практике и было сформулировано в теории главное противоречие, в классицизме заложенное, потребовалось целых три века.

И немудрено. Возникло это противоречие неощутимо для современников, в ходе исторического развития театра. Вспомним: теория трех

единств была сформулирована итальянскими гуманистами применительно к высшей степени «иллюзионной» сцене своего времени. Но эту сцену унаследовало барокко, французский же классицизм XVII в. избрал весьма неиллюзионный тип сцены-коробки.

Как известно, обособление классицизма от барокко практически произошло во Франции в результате создания противостоявшего Бургундскому Отелю театра Маре — театра на первых порах бедного, не имевшего даже долгое время собственного помещения, а потому и лишенного возможности построить сложную, подчиненную законам перспективы декорацию. Но за этой на первый взгляд случайностью стояла важная формообразующая идея. Классицизм при своем возникновении отказался от всего, что не совпадало с требованиями строгого вкуса и не выявляло, а затеняло мысль, несомую сценой. С нее, в отличие от сцены барочной, было «убрано все лишнее». Роскошные придворные театры классицизма, появившиеся позже, все равно, несмотря на настояния Д'Обиньяка, не вернулись к итальянской сцене. В «ученой комедии» итальянских гуманистов действие всегда (или почти всегда) происходило в одном и том же городе Рима, и если декорация оставалась всегда одной и той же, это нисколько не мешало правдоподобию. В классицистской драматургии, более развитой, а значит, и более многообразной, действие происходит в разных местах, и «бедная», лишенная конкретных примет места и времени сцена обнаруживает свою условность по отношению к пьесе. Появление зрителей на сцене довершило процесс преобразования подмостков в неиллюзионные. Линейная мизансцена, обращавшая спектакль в своего рода концерт, бедность реквизита, предметы мебели, вносимые и уносимые на глазах у зрителей, и техника «чистой перемены» в тех случаях, когда единства толковались расширительно и действие происходило в разных помещениях, — все это еще решительнее подчеркивало неиллюзионность классицистской сцены. Но хотя сцена переменялась, теория оставалась прежней и все так же решительно указывала на единства как на условия правдоподобия. Уже с этого момента единства перестают быть тем, за что себя выдают. Они возникли как средство концентрации драматургического материала и создания сценической иллюзии. Теперь они, словно позабыв о своей действительной (концентрирующей) функции, оставшейся неизменной, настаивают на том, будто служат прежде всего правдоподобию.

Оставался ли при этом классицистский театр в какой-то мере иллюзионным? Да, разумеется. И в немалой. Но основой иллюзионности был актер, способный зажечь и повести за собой зрителей. Костюм с плеча какого-нибудь щедрого мецената, не отстающего от моды, надетый на исполнителя исторической роли, нисколько зрителю в этом отношении не мешал, напротив, помогал — ведь так легко было, поль-

зуюсь выражением Брехта, «вжиться в героя», ощутить его страдания, как свои. Еще меньше мешала зрителю условность поведения актера на сцене. В мире, где весь быт ритуализирован и главное в жизни — уметь вести себя сообразно своему положению и обстоятельствам, эта условность — лишь другое слово для естественности, ибо актер как раз и демонстрирует высшее мастерство поведения. Как часто произносится в этот период похвала актеру за умение передать в своих ролях придворные манеры и до чего она не точна — не двор ли на самом деле учится у актера умению оттачивать до конца, очищать от всего случайного, подчинять высшей гармонии каждый элемент своего повседневного ритуала? И, конечно же, меньше всего могла помешать зрителю театральная декламация. Да, классицистский актер был прежде всего декламатором, но всякий, кто хоть раз в жизни слышал произнесенную актером Комеди Франсез классицистскую тираду, знает, что эта декламация — высший тип действия словом. Еще раз: вся иллюзионность классицистского театра базировалась на актере. Единства же только делали театр театром, отгораживая его от других искусств.

Век Просвещения, переняв у своего предшественника классицизм и распространив его по всему свету, отнюдь не оставил его нетронутым. Это неудивительно. У Ф. Энгельса есть в «Диалектике природы» в высшей степени методологически плодотворная мысль, помогающая многое понять не только в философии, о которой непосредственно идет речь, но и во всех областях общественного и художественного сознания. «Нужно признать величайшей заслугой тогдашней философии, — пишет Ф. Энгельс, — что, несмотря на ограниченность современных ей естественнонаучных знаний, она не сбилась с толку, что она, начиная со Спинозы и кончая великими французскими материалистами, настойчиво пыталась объяснить мир из него самого»⁶. Это вот все усиливавшееся в ходе борьбы за материалистическое мировоззрение стремление «объяснить мир из него самого» не могло не повлиять на эстетику театра. По существу, именно в XVIII в. были предприняты первые шаги в сторону формирования последовательно иллюзионистского театра, а это значило, что единства снова должны были послужить иллюзии. Рационалистическая выстроенность Просвещение вполне устраивала, рационалистическая оголенность уже настораживала. Недостаток чувственного элемента в трагедии ощущается в этот период очень остро, театр ищет новые формы своей «доказательности», стремится за контуром обнаружить объем, за внешними покровами — живую плоть. Все, что противоречит иллюзионистской природе театра, созданного предшествующим столетием, не просто делается заметным, но уже, что называется, режет слух. Это надо преодолеть. Но как?..

Благополучнее всего, хотя, конечно, далеко не сразу, осуществилась реформа актерского мастерства. Актер XVII столетия утерял для

зрителей XVIII в. значительную долю своей «иллюзионности» — ведь манеры и нравы верхов французского общества времен Регентства и Людовика XV, а тем более — предреволюционных лет, были непохожи на манеры и нравы двора Людовика XIV. Актеры расиновской школы, составлявшие славу сцены XVII в., сделались скучны и неинтересны. Задача актера, следовательно, состояла в том, чтобы быть столь же достоверным для зрителей XVIII в., каким был актер XVII в. для зрителей своего времени. Все ли они это понимали? Нет, разумеется. Тем более что у ретроградных актеров и публика была своя — ретроградная. И все же время брало свое. Старое надоедало.

Происходила постепенная переориентировка трагической сцены на мольеровскую школу, более внимательную к внешним приметам человеческого поведения. Потом появились актеры вольтеровской школы. До Вольтера для создания сценической иллюзии было достаточно действия словом. После Вольтера необходимо стало общее сценическое действие. Здесь актеры шли даже дальше драматурга. Дюмениль славилась не только своими взрывами страсти, но и необыкновенными, нарушающими все старые нормы «сценических приличий» находками в области физического действия. Клерон позволила себе в «Танкреде» заменить целый монолог пантомимой. Лекен прославился в «Семирамиде» несколькими минутами мимической игры, потрясавшей зрителей, — когда он, убив свою мать в гробнице Нина, вырывался оттуда бледный, трепещущий, с развевающимися волосами и окровавленными руками. Способности к «действию словом» вольтеровский актер тоже не утратил. «Здесь мы имеем подлинную школу декламации, — писал об актерах вольтеровской школы Карло Гольдони. — В ней нет ничего натянутого ни в жесте, ни в выражении. Каждый жест, каждое движение руки, взгляд, немая сцена тщательно изучены, но искусство скрывает изучение под покровом естественности»⁷. Все это помогло старому «хозяину сцены» вернуть внимание и привязанность зрителей. Он снова — по праву, а не по милости — воцарился на подмостках: живое воплощение иллюзионистского театра.

С самими подмостками дело, однако, обстояло сложнее. XVII век не замечал их неиллюзионности. XVIII век это заметил. То, что Расину представлялось классической строгостью, Вольтеру кажется неоправданной бедностью, необжитостью, а потому, если угодно, и художественной «недоказательностью» сцены. Чтобы сохранить систему, надо ее преобразовывать. На этом Вольтер и сосредоточил свои усилия. И не напрасно — именно с тех пор и начинается борьба за последовательно иллюзионистский театр, восторжествовавший в XIX в.

Постановочная практика французского театра — постоянный объект критики со стороны Вольтера. Первопричину ее бед он видит в присутствии зрителей на сцене. «Расположенные на подмостках скамьи,

предназначенные для зрителей, сужают сцену и делают почти невозможным всякое действие, — пишет он в «Рассуждении о трагедии» (1730). — Из-за этого неудобства декорации, столь хвалимые древними, редко подходят для пьесы. В особенности это мешает актерам переходить из одного покоя в другой, как это разумно делали греки и римляне, чтобы сохранить одновременно единство места и правдоподобие»⁸.

«Французский театр можно было упрекнуть только в отсутствии действия и зрелищности, — пишет он в 1760 г. графу де Лораге, вспоминая совсем недавнее прошлое. — Трагедии часто представляли собой длинные разговоры в пяти актах. Как могли мы решиться ввести эти пышные зрелища, эти поразительные картины, эти великие и устрашающие действия, которые, будучи надлежащим образом распределены, являются одной из самых сильных пружин трагедии? Как могли мы вынести на сцену окровавленное тело Цезаря? Как могли мы заставить впавшую в отчаяние королеву спуститься в склеп своего супруга, а потом выйти из него умирающей от руки своего сына, если на сцене находилась толпа зрителей, закрывавшая и склеп, и сына, и мать...»

«Мы больше не видим уже, как Цезарь едва не осыпает пудру с какого-либо фата, сидящего в первом ряду, а Митридат больше не умирает, окруженный со всех сторон нашими добрыми знакомыми; тень Нина больше не задевает и не толкает локтем откупщика, а Камилла не падает больше мертвой возле кулисы на Мариво и Сен-Фуа, которые подаются вперед или отступают назад, чтобы не помешать убийству этой римлянки»⁹, — писал чуть раньше в своих дневниках один парижский театрал.

И Вольтер и театрал-остроумец Колле, которому принадлежат приведенные выше строки, имели, по счастью, возможность говорить обо всем этом уже в прошедшем времени. В 1759 г. благодаря деньгам, которые пожертвовал на перестройку зала и увеличение в нем числа мест граф де Лораге, удалось освободить сцену от зрителей. Не последнюю роль в успехе этой реформы сыграл Вольтер, уже за 30 лет до того к ней призывавший.

Освобожденные подмостки начали преобразовываться буквально на глазах. Теперь боялись не того, что сцена окажется слишком тесной, а того, что она покажется слишком обширной, «пустой». Когда подбирали пьесу для первого после реформы спектакля, думали прежде всего о количестве действующих лиц — как бы их не оказалось слишком мало. Но вскоре выяснилось, что и двух актеров достаточно. Сцена сама представляла собой отныне необыкновенный интерес. Никакого больше «дворца вообще»! Теперь каждая трагедия ставится в своей декорации, если нужно — в нескольких. Декорация лишилась своего нейтрального по отношению к пьесе характера, она снова служит сценической иллюзии, как, впрочем, и остальные элементы реформированной сцены.

С момента, когда (в том же 1759 г.) принимает на себя режиссерские обязанности Лекен, она заполняется живописной толпой статистов, фронтальная мизансцена все больше выходит из моды. Сцена во всех своих элементах приобретает масштабность, объемность, движение.

Не менее упорно просветители требовали реформы костюма. По словам Жана Франсуа Мармонталя (1723–1799), «в этом отношении привился обычай, который так же трудно понять, как и уничтожить». То герой, живущий в пещере, появляется из нее в небесно-голубой одежде с горностаевыми отворотами, то иберийский царь выходит на подмостки в одежде из золотой парчи, чтобы заявить римскому послу: «В этих ужасных местах природа-мачеха родит вместо золота железо и солдат». «Правдоподобие костюмов — вот та часть декорации, которая зависит от самих актеров», — заявляет в связи с этим Мармонтель. Конечно, взгляды актеров заметно отличались в период публикации «Энциклопедии» (приведенные слова Мармонталя извлечены из его статьи «Декорации», написанной для этого издания) от взглядов просвещенной части публики, да та и не составляла еще пока большинства. И все же реформа костюма уже идет. Адриенна Лекуврёр в «Смерти Помпея» Корнелия, исполняя роль вдовы Помпея Корнелии, появлялась на сцене не в пышном придворном платье, как было до этого принято, а в простой траурной одежде, без парика, с распущенными волосами. Клерон уже не удовлетворяется черным платьем Лекуврёр — ее представления о конкретных обстоятельствах времени и месту идут куда дальше. «Корабль, на котором она спасается бегством, и краткость времени, протекшего от момента убийства ее мужа до ее приезда в Александрию, не дают ей времени и возможности сделать себе траурную одежду, а римлянки вряд ли держали таковую из предусмотрительности в своем гардеробе... — не без язвительности замечает она по этому поводу в своих мемуарах. И продолжает: — Отсюда я заключила, что не всякая традиция хороша и что не надо ей следовать, не обсудив ее». Клерон так и поступала. Она следила за тем, чтобы в ее костюме не было никаких несообразностей и чтоб он служил не одной только декоративности. Последняя всегда ставилась на службу иллюзионности. Само собой, иллюзионность — отнюдь не постоянная величина, она зависит от вкусов и представлений века, но кто-кто, а Клерон очень точно понимала меру дозволенного и, не желая отставать от времени ни на шаг, столь же мало собиралась рисковать своим актерским успехом и добрым именем, опережая его хоть на полшага. Ее сценическая практика была полна новшеств, но она давала зрителям только то, чего те, сами того не сознавая, давно уже ждали, и какой-нибудь завсегдатай партера, вчера еще восхищавшийся изгнанником в горностаеях, назавтра приходил в восторг от «правдоподобного» платья Клерон. Она прекрасно видела нелепость и безвкусицу издавна принятого на сцене «римского

костюма», но и реальный костюм римлян и римлянок воспроизводить не собиралась — он казался ей попросту непристойным. «Античные драпировки слишком обрисовывают и открывают наготу; они подходят только статуям и картинам; но, добавив то, чего им недостает, нужно сохранить их покрой или по крайней мере наметить общий замысел

и следовать, насколько возможно, роскоши или простоте данной эпохи или страны»¹⁰, — писала она в тех же «Мемуарах». Она всегда, сколько возможно, следовала «стране и эпохе». Особенно восхищались ею в роли Идаме в «Китайском сироте» Вольтера, где она появлялась на сцене в двойной белой юбке, из-под которой виднелись шаровары, и зеленом корсаже с золотыми сетками и кисточками; поверх этого наряда было еще наброшено, дабы окончательно закрепить его китайский колорит, газовое платье огненного цвета, подбитое тафтой. Роль Чингис-хана в этом спектакле играл Лекен, одетый в плисовую мантию, напоминавшую звериную шкуру, малиновые шаровары до колен и шлем, весь закрытый огромными перьями. За спиной у него был колчан со стрелами, сбоку свисала сабля в ножнах из бархата багрового цвета, в руках — огромный золоченый лук. Он был союзником Клерон в деле реформы костюма.

Вольтер оказался абсолютно прав, начав реформу сцен с требования изгнать с нее зрителя. Стоило этому требованию осуществиться,

и неиллюзионная сцена стала быстро преобразовываться в иллюзионную. В новых условиях мизансценировки актер, не утратив способности «действовать словом», перестал уже быть просто декламатором.

«Нет больше интереса, где нет иллюзии, нет иллюзии, где нет правдоподобия»¹¹, — сказал Мармонтель о дореформенном театре. Теперь все вернулось: правдоподобие — иллюзия — интерес.

Противоречие между двумя элементами системы — восстановившим свою иллюзионность актером и обнаружившей свою неиллюзионность сценой — отныне устранено. Система классицистского театра достроена. И все же она по-прежнему противоречива. Только противоречие переходит на уровень единств.

Для Расина «правила» были органичны. Вольтер сравнивал их с цепями, в которых надо научиться хорошо танцевать. Он не хотел этим сказать ничего дурного. Искусство, по Вольтеру, совершенствуется, преодолевая трудности. И все же — могло бы прийти такое сравнение в голову Расину?

Для Расина «правила» столь адекватно выражали закон сцены, что у него не было потребности непосредственно обращаться к закону. Вольтер замечает стеснительность правил и у него просыпается интерес к тому, что стоит за ними. В круг его интересов входят имена, уже первое из которых отпугнуло бы представителей старшего поколения драматургов, — имя Филиппа Кино (1635–1688), либреттиста

Жана-Батиста Люлли (1634—1687). «Лирические трагедии» (оперы) Кино были явлением классицистского театра, но оперного, а тягчайшим прегрешением против иерархии жанров было именно смешение оперного и драматического. Что касается другого имени, то, произнеси его Вольтер в присутствии Корнеля или Расина, эффект был бы совершенно иной — полнейшее недоумение. На этот раз речь идет о Шекспире, имени которого ни Корнель, ни Расин, надо думать, просто не слышали. Здесь перед нами совершенно иная театральная система, причем система в основе своей абсолютно для Вольтера неприемлемая. Но ведь эта система выдержала проверку временем. Не откроется ли через нее нечто от самой природы театра?

Знание же природы театра Вольтеру сейчас совершенно необходимо. Не для того, чтобы отказаться от правил. Нет, в их необходимость он по-прежнему верит. Но он понимает, что правила — не больше чем формулировка закона, а значит, чтобы переформулировать их, надо постичь закон. Правила, какими они вышли из-под пера Д'Обиньяка, — это закон, сформулированный по отношению к сцене, зрителю и идеологии XVII в. У Вольтера иная идеология, он борется за иную сцену и зрителя. И, окидывая умственным взором круг доступных ему театральных явлений, он заимствует оттуда все, что соответствует Закону, но до сих пор отвергалось правилами. У Кино он берет некоторые оперные эффекты, у Шекспира учится живости действия и страстям, говорящим собственным языком. При этом новые правила должны быть столь же прочны и непререкаемы, как старые, ибо цель его — не разрушить нормативный театр, а лишь приспособить его к новому времени. Такие правила он и создает. Они нигде не сведены им воедино, но так легко вычитываются из его сочинений, что становятся своеобразной библией классицизма XVIII в. — того самого века, когда это направление приобретает международный характер. Преемственность их по отношению к «правилам» предшествующего столетия очевидна, и вместе с тем в них, этих новых правилах, запечатлелся дух вольнолюбивого, верящего больше своим глазам, нежели старым авторитетам, века Просвещения.

Пусть народ появится наконец на сцене! Пусть рассказ как можно чаще заменяется действием! Пусть во всей своей красочности предстанут перед зрителем Средние века — и не одна только Европа! Пусть единство места не мешает действию идти в разных помещениях! Конечно, эти новые правила — всего лишь дополнение к старым, в крайнем случае — более вольная их интерпретация. Но в каждом пункте, в котором они от старых правил отличаются, они уже прокладывают дорогу иному, неклассицистскому театру.

На примере Вольтера выяснилось, что двойственная иллюзионно-неиллюзионная природа театра Корнеля и Расина определяла его эстетическую суть. Неиллюзионное есть и в трагедиях Вольтера. Оно —

в их деклараторски-просветительских элементах, несущих порою что-то от того, что в XX в. назовут «оуждением» и что уже в конце XVIII в. с восторгом примет революционный классицизм. Однако сам по себе принцип общего уровня иллюзионности для актера и сцены оказался таким мощным эстетическим потрясением, что зашаталось все здание классицизма. Словно бы прорвало плотины, и новое шло как потоп. Вольтер предпринял свою реформу во славу классицизма. Но последовательно иллюзионистский театр, им созданный, не-удержимо устремился в сторону романтизма. Когда Клерон просила у Вольтера позволения воздвигнуть в «Танкреде» на сцене эшафот, она лучше самого драматурга, с ужасом и отвращением отвергнувшего это требование, почувствовала эстетическую природу его пьесы — ведь именно «Танкреда» Мюссе назовет потом единственной настоящей романтической трагедией.

Романтические и реалистические тенденции в театре 60–70-х годов были уже так значительны, что сцена, не использующая их, воспринималась как ущербная. Вкусы просвещенной части публики снова опережают практику театра, снова раздаются упреки в утрате иллюзионности.

Мерсье через 11 лет после реформы Лоранс пишет в первой главе («Париж глазами старого англичанина») своей книги «Год две тысячи четыреста сороковой» (1770):

«Есть ли у вас две или три театральные пьесы, являющие собой высочайшие образцы искусства? Но если после их чтения мне придет охота пойти посмотреть их на сцене, я просто их там не узнаю.

У вас есть три темных, маленьких, жалких театра. В первом из них (Королевская Академия музыки. — *Ю.К.*) поют, сдирая за это со зрителя изрядную мзду; вас доведут там до умопомрачения и с помощью дурацких машин покажут чудеса, в самом разгаре которых на вас нападет неодолимая зевота. Во втором театре (Комеди Франсез. — *Ю.К.*) вас заставляют смеяться там, где следует плакать. Декорации и костюмы здесь прескверные, и, не говоря уже о ваших трагических актерах, которые ниже всякой критики, вам еще вдобавок покажут какую-нибудь наперсницу с таким огромным или таким курносом носом, что одного этого достаточно, чтобы уничтожить всякую иллюзию. А в третьем театре (Итальянская комедия. — *Ю.К.*) подвизаются шуты, которые то потрясают погремушкой Мома (древнегреческое олицетворение злословия или насмешки. — *Ю.К.*), то пишат всякие пошлые песенки. Однако я предпочитаю их вашему безвкусному французскому актерам, ибо они более естественны, а следовательно, более приятны, поскольку лучше умеют развлечь публику; но в то же время не могу не признать: нужно поистине изнывать от безделья, чтобы искать удовольствия в той чепухе, которую они изрекают!»¹².

Все это недаром произносится устами старого Англичанина — английское, совсем недавно еще символ «варварского», теперь все чаще признается синонимом «естественного»...

Ну а Вольтер? Он в это время полон уже опасений по поводу собственной только что совершившейся реформы, боится, что она зайдет слишком далеко, остерегает других от чрезмерных новаций. Вершина иллюзионного театра Вольтера (как и его театра в целом) пройдена после состоявшейся словно нарочно в самом начале 60-х годов премьеры «Танкреда» (1760). Отныне Вольтер пишет и рассуждает иначе. То, чего он раньше добивался, он теперь лишь допускает, да и то предостерегая от грозящих опасностей.

«Всякая сценическая обстановка, из которой ничего не вытекает для спектакля, является ребячеством, — заявляет он в 1764 г. в примечаниях к трагедии «Олимпия». — Разве декорация может усилить достоинство поэтического произведения? Если бы успех зависел от того, что поражает взоры, достаточно было бы показывать движущиеся картины. Все относящееся к пышности зрелища, без сомнения, стоит на последнем месте; им не следует пренебрегать, но не следует им также и слишком увлекаться...

Если сердце не тронут красотой стихов и правдивостью чувств, то глаза не получают удовлетворения от этих щедро расточаемых зрелищ; им не только не будут аплодировать, но сочтут смешными, как пустые добавления, которые никогда не смогут заменить духа поэзии»¹³.

Нет, Вольтер все-таки не сумел пробиться к Закону. Он способствовал приходу ненормативного искусства, но никак не был его провозвестником, напротив, от года к году все яростнее выступал против него. Да и само по себе его обращение к Шекспиру изначально имело целью не только расширить толкование правил, но и доказать от противного нужду в них. Шекспир всегда был для Вольтера примером того, сколько теряет драматург, даже великий, правил не знающий. Ведь Вольтер обновлял классицизм, чтобы его сохранить.

Впрочем, будь даже Вольтер беспристрастнее, ему бы все равно очень многое не открылось. Время для этого еще не пришло. Пойми он больше в Шекспире, он, быть может, заодно сформулировал бы для себя главный, стоящий выше всяких правил закон театра — закон наивысшей концентрации материала.

Ибо для Шекспира этот закон существует не в меньшей степени, чем для классицистов. Собственно говоря, и законом его делает именно то, что столь различные театральные системы одинаково ему подчиняются. При том что у Шекспира он принимает форму, для классицистского сознания недоступную.

Для классицизма средством концентрации материала является единство действия, времени и места. Как обстоит дело со всеми этими категориями у Шекспира?

Вольтера всегда увлекала стремительность, а значит, и целенаправленность действия у Шекспира. Правда, его коробило смешение трагического с комическим, но он относил это не к нарушению единства действия, а просто к отсутствию у Шекспира хорошего вкуса.

Зато Вольтер обвинял Шекспира в том, что у него не соблюдаются единства времени и места. И он был прав. У Шекспира нет ни первого, ни второго.

Правда, взамен есть нечто другое.

Вместо единства времени у Шекспира — плотная и многослойная последовательность событий.

Об этом очень хорошо написал Л.С. Выготский в связи с анализом «Гамлета». По Выготскому, в основу этой трагедии положен обязательный закон драматургической композиции той эпохи, так называемый закон временной непрерывности. «Он сводится к тому, что действие на сцене текло непрерывно и что, следовательно, пьеса исходила совершенно из другой концепции времени, чем наши современные пьесы. Сцена не оставалась пустой ни одной минуты, и в то время как на сцене происходил какой-нибудь разговор, за сценой... совершались часто длительные события, требовавшие иногда нескольких дней для своего исполнения, и мы узнавали о них несколько сцен спустя. Таким образом реальное время не воспринималось зрителем вовсе, и драматург все время пользовался условным сценическим временем, в котором все масштабы и пропорции были совершенно иными, нежели в действительности. Следовательно, Шекспирова трагедия всегда колоссальная деформация всех временных масштабов; обычная длительность событий, необходимые житейские сроки, временные размеры каждого поступка и действия — все это совершенно искажалось и приводилось к некоему общему знаменателю сценического времени»¹⁴.

Сказать, что эта концепция времени во всем противостоит классицистской, было бы, разумеется, неверно. Классицизм тоже знает феномен особого сценического времени, и сколько бы драматурги и теоретики XVI и XVII вв. ни пытались сблизить сценическое и действительное время, оно оставалось разным. Это было некой данностью, и с этим приходилось считаться. Но у Шекспира и тут все не так. Само по себе сценическое время у него «многослойно», разные его потоки текут с разной скоростью, причем события каждого ряда не просто следуют одно за другим, но и затейливо перемешиваются с событиями другого ряда, оказываются ими обусловленными. Сценическое время Шекспира определяется средневековой концепцией времени, согласно которой для разных сторон человеческой жизни и мироздания существуют разные, протекающие с неодинаковой интенсивностью потоки времени. Для классицистов, живших в период научной революции, дело обстояло иначе. Конечно, признанный ими факт различия сценическо-

го и реального времени связывал их, как до сих пор связывает и нас, со средневековым пониманием времени, но в пределах сцены для них восторжествовала уже та самая концепция единого, однонаправленного, протекающего на всех своих участках с одинаковой скоростью линейного времени, что была ими принята в жизни.

Поэтому, как легко понять, такого полного совпадения философии жизни и философии сцены, как у Шекспира, у классицистов не было. Да, сцена у них подчинялась той же концепции линейного времени, что и жизнь, но ведь сама по себе концепция линейного времени призвана быть всепроникающей, задающей единый ритм всем сторонам жизни, а сцена из этого единого ритма выпадала, у нее тоже было линейное время, но свое, особое, сценическое, от житейского отличное, а потому в какой-то мере и «незаконное», все правила философии попирающее. Единство времени для того и было измыслено, чтобы это нарушение порядка сделать хотя бы менее вопиющим. Оно пыталось узаконить сценическое время в качестве некой аналогии времени реальному, раз уж оно не могло быть прямым его выражением, и требовало только, чтоб эта аналогия, в целях правдоподобия, была достаточно близкой.

Тридцать шесть часов, протекающие на сцене за два часа, которые зритель провел в зале, — не слишком ли это много? Не лучше ли, если на сцене пройдут только сутки? Или, еще лучше, — полсутки? Это была серьезная проблема для классицизма, поскольку, с одной стороны, идеальным представлялось все-таки полное совпадение сценического и реального времени, с другой — ясно было, что на сцене должно быть показано больше событий, чем за тот же срок происходит в жизни. Корнель в своем «Третьем рассуждении» (1660), специально посвященном единству, пытался решить эту проблему самым, пожалуй, кардинальным образом. «Драматическая поэма — это имитация или, лучше сказать, портрет человеческих действий, а портрет, без сомнения, тем ближе оригиналу, чем ближе ему в пропорциях. Представление длится два часа, и оно абсолютно отвечало бы оригиналу, если бы показывало события, совершившиеся за такое же точно время»¹⁵, — пишет он.

Однако Корнель — не только сторонник Винченцо Маджи, но и драматург-практик, ему надо уложить в пределы пьесы достаточное количество событий — иначе не построишь развитую интригу. И он предлагает в высшей степени интересный выход из положения. Пусть, говорит он, сценическое время совпадает с реальным, зато в антрактах время течет быстрее, и, скажем, из десяти часов действия восемь приходится на антракты. Единственное исключение следует сделать для пятого акта, где время может быть несколько уплотнено, ибо иначе эта часть пьесы покажется зрителю, с нетерпением ожидающему развязки, просто скучной. Иными словами, классицистская система «уплотненного времени» находит себе отныне прибежище только

в пятом акте, для остальных четырех предлагается система, если можно так выразиться, «адекватного времени». Условие «правдоподобия» по отношению к сценическому действию как таковому соблюдено, сценическое время течет с той же интенсивностью, что и реальное. Но природа картезианско-ньютоновского линейного времени, всегда сохраняющего одинаковый ритм, все равно сильно поколеблена, причем в этом смысле Корнель открывает опасный путь. Сам он — за максимальную концентрацию времени не только в пределах сцены, но и пьесы в целом. Он предлагает «стараться уложить действие пьесы в кратчайший промежуток времени»¹⁶. Но если время в антрактах поддается уплотнению гораздо большему, чем время сценическое, кто может поручиться, что не появятся через какой-то срок какие-то люди, скажем, Дюканж и Дино, и не напишут какую-то пьесу, скажем, «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827), где в антрактах будет протекать уже не по несколько часов, а по многу лет?!

Короче говоря, пытаюсь уйти от «уплотненного» сценического времени, нарушающего современные им философские представления, классицисты приходили лишь к не менее (а в потенции и к более) уплотненному «антрактному» времени. Да и с уплотненностью сценического времени, как это видно из оговорки Корнеля относительного пятого акта, покончить по-настоящему не удавалось. Как и с самой по себе антиномией «время сценическое — время реальное». У Шекспира же подобного противоречия нет.

Впрочем, стоит еще раз задуматься о причине столь значительного расхождения Шекспира и классицистов. Ведь в структурном смысле между ними в этом вопросе — никаких противоречий. У Шекспира концепция сценического времени отражает принятую в его век философскую концепцию времени, у классицистов — тоже. У Шекспира время сценическое плотнее реального, у классицистов — тоже. Но в том-то и дело, что несовпадение времени реального и сценического для классицистов — странная аномалия, тогда как для Шекспира — естественное выражение общего закона, согласно которому для каждого круга явлений — свой счет времени. Почему бы своему счету времени не быть и для театра?

При таком подходе к вещам никакое специальное «единство времени» для сцены не нужно. Счет идет (совсем как в средневековой историографии, где «пустые», без войны или мора, годы просто не принимались в расчет) не на отрезки времени, а на события, времени без событий нет, а значит, «единство времени» поглощается единством действия и потому становится никому не нужным.

Ну а как обстоит дело у Шекспира с единством места?

Как легко понять, при подобной трактовке времени это условие просто невыполнимо. Проблемы времени и места на театре неразлучны, ибо

отрезок времени, на протяжении которого происходит действие, уже сам по себе определяет большую или меньшую вероятность перемены места. Если оно многократно изменится за 12 часов, в этом будет такая же натяжка, как если оно ни разу не изменится за десять лет. Скажем, переезд героя из одного города в другой — не займет ли он слишком много времени сравнительно с реальными двумя часами, проведенными зрителем в зале, и не пострадает ли в результате правдоподобие? Можно сказать, что в классицистской эстетике именно время определяет место, а не наоборот. Та перемена места, которая легко и наглядно могла произойти за указанный отрезок времени (например, переход из одного помещения дворца в другое), еще допускалась, иные перемены — никак.

У Шекспира же время достаточно протяженно, чтобы и количество мест действия было теоретически неограниченным. Когда классицисты обвиняли Шекспира в том, что время действия его трагедий безобразно растянуто и юноша успевает превратиться у него в старика, они возводили на него напраслину. Шекспировские герои не успевают за время действия трагедии не только состариться, но и весьма заметно постареть. И тем не менее время у Шекспира стремится к бесконечности, ибо это время эпическое, точнее — библейское, соотносимое с так называемым временем божественным, движущимся в главном своем потоке медленнее любого другого, время, где малоподвижность (потому и не стареют герои) — другое слово для обозначения вечности. Следовательно, и количество мест действия принципиально тоже ничем не ограничено. Правда, только принципиально. Строя свою трагедию, Шекспир намечает не больше мест действия, чем требуется для избранного сюжета. Философия философией, но Шекспир все-таки писал не эпические поэмы, а трагедии и комедии. Он — драматург, а значит, тоже не желает излишне разбрасываться. Но, в общем-то, насколько больше может он себе в этом отношении позволить, чем любой классицист! И не только классицист — любой драматург XIX в., от классицизма давно открестившийся. В чем тут причина?

В особенностях шекспировской сцены.

Занятно, что Вольтер, человек, столь озабоченный реальной практикой театра, ни разу не задается вопросом: а для какой сцены работал Шекспир? Разумеется, знает он правду, это только увеличило бы его враждебность к Шекспиру — ведь тот писал для сцены условной, оголенной, заведомо не претендующей на бытовую достоверность, тогда как Вольтер всю жизнь боролся за сцену иллюзионную, — но, может быть, многое все-таки объяснило.

Прежде всего, вот что: Шекспир тоже не чужд единствам. Но их у него только два, и оба они — его собственные. Первое из них, правда, именуется так же, как у классицистов, — единство действия, но (об этом потом) весьма от него отлично. Второе же настолько на классицистское

(в особенности — на вольтеровское) непохоже, что и общий термин становится неуместным. Вместо единства места у Шекспира — единство сцены. Шекспировская сцена открыто демонстрирует свою суть. Она — подмостки, на которые выходят актеры. Она — Греция, Рим, Италия, Шотландия, Британия — все, чем только не объявят ее актеры и не вообразят зрители, но и не Греция, не Рим, не Италия, не Шотландия, не Британия. Она то, чем ей полагается быть, — подмостки.

Вольтер боролся за последовательно иллюзионный театр. Природа театра Шекспира много сложнее. Это театр диалектический, иллюзионно-неиллюзионный. Вольтеровская сцена так много (по тем временам, конечно) говорила глазам, что усыпляла воображение. Шекспировская сцена уповала именно на воображение зрителя, хотя и помогала ему с помощью нескольких удачно найденных деталей достроить все, чего не хватало на сцене. Вольтеровский актер был актером иллюзионным, иллюзионностью своей гордился и порою еще больше старался ее увеличить, ибо вернул ее себе лишь недавно, после кризиса, последовавшего в период перехода театра от классицизма XVII в. к классицизму просветительскому. Актер шекспировский обладал двоякой природой. С одной стороны, он явно стремился к тому, чтобы зритель отождествил его (а тем самым — отчасти и себя) с изображаемым персонажем, с другой — выполнял многие функции повествователя, демаскирующие его как актера, участника представления, которому автором назначено оповестить зрителя о тех или иных событиях или даже объяснить ему, в какой части света он в данный момент находится. Эта двойственность никак, разумеется, в отличие от иных форм современного театра, не обыгрывалась, напротив, сколько возможно скрывалась. Это все были, так сказать, условия игры, изначально, от века заданные, ни в какие кодексы не сведенные. Но ведь и диалектика самой жизни, — а что может быть диалектичнее, чем жизнь! — не выражается в понятиях, изначально сформулированных.

Этим вот своим — хотя и по-иному выраженным — противоречием иллюзионного и неиллюзионного шекспировский театр обнаруживает некоторые черты сходства с классицистским театром XVII в. Дело касается прежде всего сцены, которая у классицистов тоже в течение долгого времени была неиллюзионной и в этом своем качестве становилась порою объединяющим началом представления. Разумеется, нужда в объединяющем начале возникает лишь тогда, когда есть что объединять, иными словами, когда и событий в пьесе немало, и в местах они происходят самых разных. Но не следует забывать, что слово «немало» для классицистов и Шекспира звучит по-разному (классицисты считают на единицы там, где Шекспир — на дюжины), и даже небольшое расширение круга явлений и мест уже требует заметного усиления объединяющих элементов спектакля.

Особенно это заметно на примере Корнеля. По двум причинам.

Во-первых, этот драматург достаточно широко формулирует для себя принцип единства действия. В пьесе, пишет он, «должно быть только одно законченное действие... но оно может разворачиваться лишь через несколько других, незаконченных действий, которые служат развитию сюжета и поддерживают, к удовольствию зрителя, его интерес»¹⁷.

Во-вторых, и единство места трактуется у него в расширительном смысле — как единство города. Это связано с необходимостью строить относительно сложную интригу («показывать законченное действие через несколько незаконченных»). Конечно, рассуждает он, в идеальном случае все действие происходит в одном помещении, но достичь этого очень трудно. Два-три помещения, находящиеся в стенах одного города, поэтому предпочтительней. С принципом единства времени это не вступает в противоречие, ибо, ввиду близости расстояния, перебраться из одного места в другое можно достаточно быстро, а построение интриги упрощается, делается естественнее (благодаря чему, мог бы он добавить, правдоподобие, сохраняясь на одном участке, заметно увеличивается на другом).

Эти установки, ни в чем не выходящие за рамки классицистской эстетики, и подводят Корнеля к своеобразному принципу единства сцены. Последний дается им в двух вариантах. В первом случае он осуществляется в пределах одного акта, во втором — во всей полноте, на протяжении целого спектакля, что приближает его к шекспировскому, хотя и не отождествляет с ним, ибо декорация у Корнеля, пусть условная, все же детальнее, подробнее, привязанней к месту, чем у Шекспира.

Вот что пишет Корнель:

«Когда множество мест действия становится неизбежным, устранить вредные последствия этого можно, как мне кажется, двумя способами. Один состоит в том, что декорация меняется только в антрактах, как это делается в первых трех актах «Цинны», и ни в коем случае не меняется посреди акта, другой же — в том, чтобы эти два места действия вообще не имели разных декораций и ни одно из них не имело бы специального названия, а существовало бы лишь общее название, подразумевающее и то и другое, — например, Париж, Рим, Лион, Константинополь и так далее. Это поможет отвлечь внимание зрителя, который, не видя ничего, что указывало бы ему на два конкретных места, различия между ними не заметит и критического суждения не проявит, ибо на это способны лишь немногие, тогда как большинство следит именно за действием и целиком сосредоточено на нем»¹⁸.

Этот вот принцип единства сцены в классицистском его истолковании переживает разные периоды. В одни, когда условность сцены ощущается достаточно явно, он начинает торжествовать, в другие

уходит куда-то далеко на задний план, хотя, в общем-то, никогда для классицизма не исчезает совсем. Это касается даже Вольтера, так упорно боровшегося за иллюзионную сцену, ибо его сцена была иллюзионна лишь в пределах классицизма, и стоило начать прорасти семенам романтизма, самим же Вольтером посеянными, как его сцена опять начала выявлять в глазах современников свой условный характер. Когда Клерон потребовала воздвигнуть на сцене эшафот, это значило, что на вольтеровских подмостках уже стало чего-то не хватать, они тоже начали казаться оголенными и условными.

XIX век преодолевает эту вновь обозначившуюся условность, лишь преодолев классицизм. Новая иллюзионная сцена будет уже сценой романтической. XVIII же век еще не отверг свою классицистскую первооснову. Влиянием этого стиля в той или иной степени проникнуты все (за исключением ряда неканонических жанров) или почти все театральные течения континентальной Европы (в какой-то мере — даже Англии). Но при этом уже не все они — классицизм. Происходит сдвиг в сторону просветительского реализма. Здесь единства толкуются весьма расширительно, причем социальную причину этого долго искать не приходится. Рисовать условия существования общества, сделавшего значительные шаги по пути буржуазного развития, значило так или иначе приближаться к повседневности, а это подталкивало к новым эстетическим решениям.

Начало положил Дидро в «Беседах о «Побочном сыне»» (1757), где намечены основные линии завязавшегося вскоре нового спора о единствах и предугаданы многие аргументы, в нем высказанные. По мнению Дидро, надо знать «поэтический смысл закона единств». Со всем от них отказываться не стоит, ибо в них запечатлен опыт многих веков, но и рабски следовать этому закону нельзя — это затормозит движение вперед.

С этой точки зрения Дидро и анализирует поочередно все три единства, начиная с ведущего — единства действия. Его он безусловно принимает, но отнюдь не склонен считать единственной характеристикой жанра. Дополнительными средствами концентрации материала оказываются у него все те же единства времени и места, истолкованные, впрочем, достаточно широко.

Семь лет спустя английский теоретик Сэмюэл Джонсон (1709–1784) в своем «Предисловии к Шекспиру» (о нем пойдет еще речь) бросит между делом фразу о том, что, поскольку пьесы Шекспира не трагедии и не комедии, они неподвластны их законам. На подобную свободу притязает и Дидро, создавая новый «серьезный», или, как он его в иных случаях называет, «средний» жанр. Средний потому, что стоит между трагедией и комедией. Те составляют крайние точки драматического искусства, «средний» жанр — некую его сердцевину. Для него, как для

жанра нового, единства не являются предварительным условием. Но, с другой стороны, будучи жанром средним, относясь к трагедии и комедии, как обнаженная натура к будущим картинам из жизни античных героев или современных простолюдинов, он несет в себе нечто от законов драматургии в целом. И его отношение к единствам никак не может быть для них безразличным. Он — испытательный полигон для единств. Выдержат ли они проверку? И если да, то в каком качестве?

То, как Дидро исследует единство места (о единстве времени он говорит лишь вскользь, подтверждая свое с ним согласие), показывает, сколь последовательно он исходит из театральной практики. При современных условиях сцены, говорит он, единство места необходимо. Без него «построение пьесы почти всегда запутанно и неясно». Иначе обстояло бы дело, «если б у нас были театры, где декорация менялась бы всякий раз, как меняется место действия». В этом случае, с одной стороны, зритель по-прежнему без труда следил бы за происходящим, а с другой — постановка стала бы более разнообразной, интересной и ясной. Но и здесь надо знать меру, ибо «декорация может меняться лишь тогда, когда сцена остается пустой, а сцена остается пустой лишь с окончанием акта». Иными словами, единство места по-прежнему соблюдается, но теперь лишь в пределах акта.

Единства у Дидро истолковываются с достаточной вольностью, исходя из их «поэтического смысла», и вместе с тем сохраняются. «Закон трех единств трудно соблюдать, но он разумен»¹⁹.

Эта твердая вера нисколько не мешает Дидро сделать следующий после Вольтера шаг (хотя тот пока только мечтает о своей реформе — до прихода Лораге осталось еще целых два года!) к целиком иллюзионной сцене, передающей всякий раз новое, обусловленное обстоятельствами место действия.

В самом деле, если в концентрации действия достаточно трех единств, зачем нужна еще и отвлеченная сцена, которая, как мы знаем, служила компенсацией единствам у Шекспира? Обставив ее привычной мебелью, построив на ней павильон, чем погрешим мы против законов театра?

Дидро-теоретику первому удастся понять — и притом даже *вне Шекспира* (шекспировскую сцену, как говорилось, ни он, ни его современники во Франции не знают), — что правило трех единств в расширительном его толковании является необходимым и достаточным для существования театра. Если это правило не нарушено, то никакие дополнительные средства концентрации внимания зрителей, в том числе и условная сцена, уже не нужны. Во всяком случае, прямой необходимости в них нет. Почему бы тогда не увеличить правдоподобие, о котором пеклось столько поколений драматургов-классицистов, еще в одной области?

Для формирующейся реалистической драматургии проблема достоверной декорации (а тем самым и проблема единства места) становится на какое-то время главной. В самом деле, если последовательность и крепкая связь событий способны заставить зрителя отвлечься от мысли об их реальной длительности, то что же возместит ему отсутствие реальных мест, где эти события происходят? А ведь как велика будет потеря — особенно для него, для нового буржуазного зрителя, так привязанного к дому и семье, отнюдь не отделенного от быта толпою слуг, живущего «согласно природе», а не ритуалу, непрерывно ощущающего вещную сторону бытия.

Сцена делает новый шаг в сторону иллюзионности. Дидро хочет добиться ее на всех направлениях. Сначала в «Беседах о “Побочном сыне”», потом в написанном год спустя трактате «О драматической поэзии» (1758) он учит актеров естественно держаться на сцене, ставя им в пример итальянцев («есть в их игре какая-то оригинальность, непринужденность»), естественно одеваться, («комедию играют в простых костюмах. Не нужно быть на сцене ни наряднее, ни небрежнее, чем дома»), чувствовать себя лучше в конкретной декорации, чем в условной («возвысьте голос, потребуйте... чтоб вам показали место действия таким, каким оно должно быть»). Декорация ему необыкновенно важна. По его словам, «театральная живопись должна быть точнее и правдивее любого жанра живописи». При этом она — искусство подчиненное. В ней не должно быть «никаких отвлечений, никаких выдумок, которые могли бы породить в моей душе хоть тень впечатления, отличного от того, что хочет вызвать во мне поэт». Костюм тоже должен перемениться, ибо именно «скудость и фальшь наших декораций и роскошь костюмов ярче всего показывают, как далеки мы еще от хорошего вкуса и правдивости». Надо видеть людей не такими, какие они на самом деле: «Под раззолоченными одеждами я увижу лишь богатого человека, а я ищу просто человека. Тот, кого поражают бриллианты, украшающие прекрасную женщину, недостойны видеть прекрасную женщину». Костюмы «Китайского сироты», восхитившие многих своей «естественностью», отталкивают его своей пышностью. «На какие расходы пошли актеры, чтобы уменьшить впечатление от пьесы!» — восклицает он. «Пышность губит все. Зрелище богатства отнюдь не прекрасно». «Есть ли какое-нибудь правдоподобие в том, что в моменты бурных переживаний у людей хватает времени наряжаться, как в дни представлений или праздника?»²⁰. То, что для других увеличивало театральную иллюзию, для Дидро ее уменьшало. Для него иллюзорность была не в театральности, а в жизненности. Он и борется за нее везде, прежде всего — в области декорации и костюма. Такое соединение не случайно. Костюм, как известно, тоже считался частью декорации.

Эта забота о достоверности сцены заводит в конечном счете театр, а с ним вместе и драму достаточно далеко. Поучительный пример тому дает другой просветитель-реалист — Карло Гольдони, который именно в вопросе о трактовке единства места подвергся нападкам ревнителей правил.

«Три единства, необходимые для совершенства драматических произведений, искони были предметом споров писателей и любителей литературы, — пишет он в своих «Мемуарах». — Хулители моих комедий не могли ни в чем упрекнуть меня в отношении единства действия, так же как и единства времени. Но они утверждали, что я погрешил в моих пьесах против единства места.

Между тем действие моих комедий всегда происходило в одном и том же городе, и действующие лица из него не удалялись. Правда, они расхаживали по разным частям города, но всегда оставались внутри его стен. Я полагал тогда, как полагаю и сейчас, что таким способом единство места соблюдается вполне достаточно.

Во всех областях искусства, во всех открытиях опыт неизменно предшествовал правилам. В дальнейшем писатели давали художественной практике определенный метод: однако новые авторы всегда имели право истолковывать древних.

Что касается лично меня, то, не найдя ни в поэтике *Аристотеля*, ни в поэтике *Горация* ясного, безусловного и обоснованного предписания о строжайшем соблюдении единства места, я всегда охотно соблюдал его в тех случаях, когда этому поддавался мой сюжет. Но я никогда не пожертвовал ни одной комедией, которая могла быть хорошей, пред-
рассудку, от которого она могла только пострадать»²¹.

Как нетрудно заметить, Гольдони истолковывает правила согласно требованиям сюжета, которые лучше бы укладывались в рамки правил. Он тоже, как и Вольтер, «ньютонианец», он предпочитает идти не от гипотезы, а от опыта, от жизни, и жизнь таким мощным потоком вторгается в его творчество, что разрушает сами единства. Все, что от них остается, — это основы, на которых они построены, некие общие требования драматургии.

Даже единство действия истолковывается у него в столь непривычном смысле, что «хулители его комедий» проявили непростительную снисходительность, не упрекнув его в этом. Гольдони, впрочем, сам предвидит возможность подобных упреков — в особенности по отношению к одной из его «коллективных комедий» — «Кофейной». Не покажется ли критикам ее сюжет запутанным или дробным?

«Если бы кто-нибудь высказал мне такое мнение, — заявляет Гольдони, — я имел бы честь ответить ему, что в самом заглавии моей пьесы не содержится указания на какую-либо историю, страсть или характер, но что оно указывает просто на кафе, в котором разворачивается сразу

несколько действий и куда попадает несколько человек, привлеченных разными интересами. И если мне удалось установить существенную связь между этими различными предметами и сделать их необходимыми друг другу, то я считаю, что выполнил свою обязанность, преодолев много трудностей»²².

По мнению Б.Г. Реизова, высказанному в статье «Комедии Карло Гольдони», «“несколько действий” и “несколько человек, привлеченных разными интересами”, — это и есть полное отрицание единства действия в классическом смысле этого слова. Вместе с тем это — утверждение нового единства, основанного на единстве изображенного в пьесе цикла явлений, “ломтя жизни”, как сказали бы натуралисты следующего столетия»²³.

Соответственно выглядят у Гольдони и два других единства. Единство времени ему не стоит труда соблюдать, ибо при многофигурности и многосюжетности его композиций даже самого небольшого времени достаточно для того, чтобы насытить спектакль действием до отказа. Это единство, как ни странно, оказывается для Гольдони менее тираническим, чем для иных классицистов. Тем оно мешало обогатить простой (по условию) сюжет. Гольдони же оно дает возможность правильно организовать сюжет сложный, не позволяет событиям и людям разбредиться, помогает собрать их вместе и заставить говорить дело, ибо на пустословие времени не остается — тут еще пятеро других стоят и ждут своей очереди высказаться. Единство времени, как его понимает Гольдони, — это уже не правило, а закон, вернее — одна из сторон закона наибольшей концентрации материала. Единство места Гольдони тоже, в корнелиевском его значении (единство города), соблюдает. При этом он, впрочем, готов полгорода притащить на сцену.

Вот как выглядит, например, декорация «Кофейной», которую Гольдони с гордостью приводил в качестве примера того, сколь заботится он о единстве места: «Сцена представляет широкую улицу в Венеции; на заднем плане три лавочки: средняя — кофейная, направо — парикмахерская, налево — игорная; над лавками комнаты, принадлежащие нижней лавке, с окнами на улицу; справа, ближе к зрителям (через улицу) дом Танцовщицы; слева — гостиница»²⁴. Единство места соблюдено доскональнейшим образом. Декорация не меняется, внимание зрителя не рассеивается, единства времени и места согласованы — перейти из одной лавочки в другую, право же, занимает не больше времени, чем перейти из одного покоя дворца в другой. И все же — какая разница! Все требования классицизма вроде бы выполнены, но мера бытовой достоверности возросла настолько, что это существеннейшим образом меняет дело. Декорация Гольдони конкретно-реалистична и при этом столь, в своей несменяемости, многообразна, что ее впору бы назвать симультанной. Впрочем, в отличие от симультанной декорации средне-

вековых мистерий, где разные, порою весьма продолжительные сцены разыгрывались поочередно в разных декорациях, расположенных на длинном, пересекавшем площадь помосте, здесь все сосредоточено в пределах небольшой сцены-коробки, всегда находится перед глазами и чередующиеся эпизоды легко и быстро перебрасываются из декорации в декорацию. Две-три реплики, произнесенные на одной игровой площадке, могут быть реально слышны на другой. Здесь одновременно используется вся сцена и разные части декорации обыгрываются в столь дробном чередовании, что Гольдони, по сути дела, приближается уже к тому приему, который потом назовут монтажом.

Другой пример реалистического истолкования единств дает в своих «Основаниях критики» (1762) английский эстетик Генри Хоум (лорд Кеймс, 1696—1782). Хоум, как и Гольдони, правил не отрицает, он только пытается выявить их основы. В результате правила утрачивают узурпированное ими право именоваться законом — они становятся лишь одной из возможных (притом весьма устарелой) его формулировкой. Хоум, подобно Гольдони, тоже исходит из опыта. Однако для него, человека далекого от жизни кулис, но зато приобщенного к теории искусства и к философии в целом, понятие практики выглядит шире. Речь идет на сей раз уже не об одобрении публики, а об общих законах человеческого восприятия и основанных на них законах искусства.

По мнению Хоума, причинно-следственные связи в обычной жизни так сложны, что «наше сознание не может ни на чем остановиться, увлекаемое цепью, не имеющей конца»²⁵. Искусство же — и в этом его преимущество — их упрощает, делает легкообозримыми. Человек получает в результате наслаждение — он может проследить прямые отношения между причинами и следствиями. Отсюда — единство действия как неременное условие любого художественного произведения, будь то поэма, картина или пьеса. Поэтому Аристотель и утвердил свой закон единства действия, который в пределах драмы выступает в наиболее наглядной форме.

При этом следует учитывать, заявляет Хоум, что художественная иллюзия в театре никогда не бывает полной. Зритель, сколь он ни увлечен представлением, все равно знает, что Гаррик — не король Лир, что театр — не дуврские скалы и что шум, который он слышит, — не гром. И если полное совпадение театра с действительностью невозможно, нам следует добиваться лишь той меры их соответствия, которая помогает поддерживать цельность художественного впечатления и, уж во всяком случае, не разрушает ее. Первейшим ее условием является единство действия. Остальные единства нужны лишь постольку, поскольку помогают ему осуществиться. Излишние вольности с местом и временем мешают создать хороший спектакль прежде всего потому, что они разобщают события во времени и пространстве, делают их

менее обозримыми и тем самым не дают четко проследить всю цепочку причин и следствий. Надо идти не от формального требования единств, а от события как такового; единства — это лишь способ сосредоточить на нем внимание зрителя. Поэтому идеально построенной можно считать ту пьесу, которая допускает не больше перемен места и не большую продолжительность времени, чем того требует изображаемое событие.

Словом, дело сводится к поддержанию должной иллюзии. Современная пьеса, по мнению Хоума, имеет в этом смысле даже некоторое преимущество перед греческой. Там действие шло непрерывно, а значит, иллюзия разрушалась уже в силу того, что утомлялось внимание зрителя. Иллюзию тоже нельзя поддерживать слишком долго, и теперешние антракты, давая возможность зрителю отдохнуть, тем самым в известном смысле ее укрепляют. Но и мешают ей, отвлекая и расхолаживая зрителя. Чтобы избежать этого, Хоум предлагает вернуться к чему-то, что нес в себе греческий хор. Например, в антрактах исполнять музыку, по духу своему соответствующую действию. Она должна помочь зрителю сохранить настроение предыдущего акта и подготовить его к следующему. Раз сценическая иллюзия изначально неполна, она требует особой о себе заботы. Для этого надо сохранить все, в чем помогали единства, добавив все, в чем может помочь воображение.

Да, Хоум от единств никак не отказывается. Он только отводит им особое место. У классицистов они были обязательны для пьесы в целом, у него — лишь для отдельного акта. Но в пределах акта они для него непререкаемы. Как иначе сконцентрировать внимание зрителя?

Воображение же должно облегчить переход от акта к акту, от одной сценической реальности к другой, где место и время — совсем иные.

В результате воображение приобретает, по Хоуму, большую роль в антрактах, нежели в ходе действия. При этом примириться с переменной места, считает он, гораздо легче, чем с переменной времени. В первом случае зритель и так знает, что перед ним не скалы, а раскрашенный холст и что он сидит не на морском берегу, а в удобной ложе. Сколько ни старайся художник, условность декорации все равно очевидна и перейти от одной условности к другой ничего не стоит. Иначе обстоит дело со временем действия. Оно для зрителя почти безусловно, ибо все происходящее сиюминутно. Но оно ведь будет столь же сиюминутно и в следующем действии, тогда как между ними, как выяснилось, прошло несколько месяцев, дней, в лучшем случае — часов.

К тому же концепция линейного, протекающего на всех участках с одинаковой скоростью, времени заметно нарушается. В ходе действия сценическое время по возможности приближается к реальному, тогда как в антрактах необыкновенно уплотняется.

Положение спасают, однако, по Хоуму, два обстоятельства. Во-первых, промежутки условного времени, проходящие в антрактах,

не могут быть слишком большими. Это диктуется уже условиями единства действия. Нельзя, например, изобразить в начале пьесы юношу, а в конце — старика. Это уменьшит концентрацию действия до nepозволительных размеров. Во-вторых, изображение не привносится в антракт как нечто чуждое самому представлению. Оно ведь, согласно Хоуму, — неперенный элемент восприятия театра. В антрактах оно лишь заметно интенсифицируется.

Театральная эстетика Хоума — из самого интересного, что сделано в этой области в Англии. Два года спустя новый удар по единствам нанес в своем предисловии к восьмитомному изданию Шекспира (1765) Сэмюэл Джонсон. «Предисловие к Шекспиру» Джонсона было самым решительным и бескомпромиссным ответом тем, кто, исходя из требований французского классицизма, отрицал значение великого английского драматурга.

По мнению Джонсона, Шекспир — хороший драматург просто в силу того, что повороты действия у него подготовлены и понятны, события разнообразны и производят впечатление на зрителей, характеры последовательны, естественны и хорошо очерчены. «Ни к каким иным единствам он не стремился, и, следовательно, нечего их у него искать».

Конечно, продолжает Джонсон, Шекспир, в отличие от других драматургов, никогда не пытался скрыть свою цель лишь для того, чтобы потом ее обнаружить. В жизни события так не развиваются, а Шекспир — поэт природы. Но его пьесы построены по тому самому плану, которого требовал Аристотель. Конечно, кое-какие эпизоды можно при желании выбросить, а разговоры сократить, но в целом события связаны друг с другом, пьеса развивается от начала к концу, и конец пьесы — это естественное завершение действия...

Словом, Джонсон (как позднее романтики) считает единство действия условием сценичности не только необходимым, но и достаточным. Однако тем самым снимается вопрос о специфике драмы как особого рода искусства. То, чего достаточно для литературы в целом, включая «драму для чтения», недостаточно для театра. И это не может не сказаться на рассуждениях Джонсона. Шекспир предстает у него как просто «поэт природы», стихийный гений, обладающий даром связного рассказа и нимало не заботящийся обо всем, что касается самой сцены.

И — естественный вывод — если Шекспир при этом все же абсолютно сценичен, не опровергаются ли тем самым формальные требования сценичности? «Поскольку для фабулы ничто не имеет существенного значения, кроме единства действия, а единства времени и места возникают из неверных посылок и, ограничивая возможности драмы, уменьшают тем самым ее разнообразие, я не думаю, что нам следует особенно горевать о том, что эти единства были Шекспиру неизвестны или попросту им не соблюдались».

Конечно, продолжает Джонсон, тот, кто, ничем не пожертвовав, сумел остаться в рамках единств, заслуживает похвалы. Он подобен архитектору, который ухитрился при постройке мощной цитадели использовать все архитектурные ордера. «Но красота цитадели — прежде всего в том, что она противостоит врагу, а главные красоты пьесы определяются тем, что она подражает природе и учит жизни».

В целом же единства за все время своего существования «доставили больше неприятностей поэту, чем удовольствия зрителю».

Но что это за неверные предпосылки, о которых говорит Джонсон, объясняя происхождение единств? Это требования правдоподобия. Здесь Джонсон и дает главный бой классицистам. И в этом именно пункте открывает очень многое в природе театра.

В самом деле, в эпосе, романе, повести, рассказе речь идет о событиях, уже совершившихся. Эпос слушали не как вымысел, а как повествование о реально случившемся, и этот тип восприятия утвердился у последующих читателей романов и повестей. Иначе на сцене. Здесь событие не совершилось еще, а происходит сейчас, у всех на глазах, и в каждой части своей, в каждом повороте интриги, в каждой интонации актера, на тысячном представлении, как и на первом, должно убедить в своей достоверности, несмотря на то, что зритель знает: это только спектакль. Вот этот сложный механизм зрительского восприятия и приковывает к себе внимание Джонсона.

Необходимость единств обычно объясняют требованиями правдоподобия, но в театре оно невозможно, пишет Джонсон, ибо «зрители всегда остаются во обладании своими чувствами и знают, от первого действия до последнего, что сцена — это всего лишь сцена и что актеры — это только актеры».

Драме, по мнению Джонсона, верят лишь «как хорошему изображению существующего в жизни оригинала. ... Изображение зла не потому поражает наше сердце, что перед нами — реальное зло, а потому, что в реальности мы можем оказаться жертвой того же зла. ... Наслаждение, которое нам приносит трагедия, проистекает из-за ощущения ее нереальности; если б мы по-настоящему верили во все эти предательства и убийства, мы не получали бы от нее никакого удовольствия. Подражание действительности заставляет нас скорбеть или радоваться не потому, что мы принимаем его за действительность, а потому, что оно заставляет вспомнить действительность»²⁶.

По всем этим пунктам С. Джонсон говорит уже нечто весьма близкое тому, что почти 60 лет спустя скажет Стендаль в своем «Расине и Шекспире» (1823). По словам Стендаля, «весь спор между Расином и Шекспиром заключается в вопросе, можно ли, соблюдая два единства: *места и времени* — писать пьесы, которые глубоко заинтересовали бы зрителей XIX века». Эти два единства Стендаль отвергает столь же

решительно, как и Джонсон, и на тех же теоретических основаниях. Мы не верим в реальность происходящего в театре. «Трогает сердце не мысль *о действительности бедствий, происходящих перед нашими глазами*, но мысль о том, что эти бедствия *могут произойти и с нами*. Если какая-нибудь иллюзия и завладевает нашим сердцем, то она состоит не в том, что актеры кажутся нам несчастными, а в том, что мы сами кажемся на одно мгновение несчастными. Мы скорее печалимся из-за возможности несчастья, чем предполагаем реальные несчастья. ... Удовольствие от трагедии возникает только благодаря уверенности в том, что все это вымысел; или, лучше сказать, иллюзия, все время уничтожающаяся, постоянно возникающая вновь. Если бы могли на одно мгновение поверить в реальность убийств и предательств, мы тотчас перестали бы получать от них удовольствие».

Театр изначально условен, утверждает Стендаль, а потому и единства как условие правдоподобия ему не нужны. Да они и сейчас ему, по сути дела, не служат — разве совпадает, например, реальное время с временем сценическим? И если зритель может себе представить, что время действия, происходящего на сцене, больше того, которое он провел в театре, то почему бы ему не представить себе, что разница тут куда большая — не в два раза, а в сто? Зритель, увлеченный действием, совсем не думает о том, сколько прошло времени. Ведь иллюзия, которую дает театр, — это не полная иллюзия.

Однако Стендаль, в отличие от Джонсона, не просто доказывает условность театра, но утверждает еще и его безусловность. Новый век принес с собой диалектику, и механизм зрительского восприятия выглядит у Стендаля сложнее. Да, зритель знает, что сидит в театре. Но всегда ли? Разве в какие-то мгновения он не забывает об этом? Стендаль был первым, кто нашел эту диалектику веры-неверия, введя термин «мгновение полной иллюзии». Подобные мгновения длятся какие-то полсекунды, четверть секунды, но это чудесные мгновения. И они — главное в спектакле. «Все удовольствие от трагического зрелища зависит от того, насколько часты эти краткие мгновения иллюзии, и от волнения, в котором они оставляют душу зрителя в промежутках между ними». Задерживаясь в душе зрителя, возникая вновь в момент, когда он готов уже окинуть происходящее холодным оценивающим взглядом, они и создают тот глубинный непрерывный поток доверия, который уносит зрителя из зала, где он сидит, к бурлящим водоворотам изображаемых событий. Мгновения полной иллюзии бесконечно кратки, но само доверие, ими порожаемое, обладает достаточной протяженностью. Для современного читателя здесь напрашивается сравнение с кино. Каждый кадр киноленты абсолютно неподвижен, но глаз обладает способностью задерживать образ (как душа — впечатление), и при смене кадров, в каждом из

которых фигурки расставлены чуть иначе, создается иллюзия непрерывного движения.

Впрочем, это открытие Стендаля в то же время по-своему оттенило некоторые слабости новой, только что возникающей постклассицистской теории театра. Речь идет о единствах, из которых и Джонсон и Стендаль признавали лишь первое и полностью отбрасывали второе и третье, ничего не предлагая взамен. В этом случае Стендаль тоже провел очень полезный эксперимент, только результаты его были отрицательные.

Дело в том, что, согласно Стендалю, — и он здесь совершенно прав — мгновения полной иллюзии «не встречаются ни в момент перемены места действия, ни в момент, когда поэт заставляет зрителя перенестись на десять-пятнадцать дней вперед, ни в момент, когда поэт принужден вложить в уста одного из своих персонажей длинный рассказ только для того, чтобы осведомить публику о предшествующем событии ... ни в момент, когда появляются три-четыре ... стиха, замечательные как стихи»²⁷. Иными словами, мгновения полной иллюзии невольно оказываются у Стендаля своеобразным детектором строгой театральности, ибо поддерживают душу зрителя в состоянии напряжения, чему мешают перечисленные Стендалем случаи, когда они невозможны. Но ведь это и есть те случаи, когда нарушаются единства времени и места и драматическая структура расслабляется из-за проникновения в драму элементов эпического («длинный рассказ только для того, чтобы осведомить»). И если так, не выясняется ли, вопреки ранее сказанному, что одного единства действия недостаточно для драматического произведения? В результате Стендаль, вопреки своим намерениям, доказал следующее: чтобы отвечать условиям жанра, драма должна подкреплять общий для всех искусств принцип единства действия собственным принципом наибольшей концентрации материала.

Практикам театра это было понятнее, чем теоретикам, — даже тем практикам, которые были заодно и теоретиками, — таким, как Гюго, выступивший четыре года спустя со своим «Предисловием к “Кромвелю”» (1827).

Трудно найти более последовательного противника единств, чем Гюго. Он исходит из тех требований правдоподобия, что и классицисты, но на этом именно основании классицизм вместе с его единствами отвергает. Единства, согласно Гюго, не помогают достоверности, а, напротив, мешают ей. Да к тому же вредят действенности драмы. «Что может быть более неправдоподобного и более нелепого, чем этот вестибюль, этот перистиль, эта прихожая — традиционное помещение, где благосклонно развертывают свое действие наши трагедии, куда неизвестно почему являются заговорщики, чтобы произносить речи против тирана, тиран — чтобы произносить речи против заговорщиков, поочередно, словно сговорившись заранее. ...

Отсюда следует, — продолжает Гюго, — что все слишком характерное, слишком сокровенное, слишком локализованное для того, чтобы происходить в передней или на перекрестке, то есть вся драма, — происходит за кулисами. На сцене мы видим, можно сказать, только локти действия; рук его здесь нет. Вместо сцен у нас рассказы; вместо картин — описания. Почтенные люди стоят как античный хор между драмой и нами и рассказывают нам, что делается в храме, во дворце, на городской площади, и часто нам хочется крикнуть им: «Вот как? Да сведите же нас туда! Там, должно быть, очень интересно! Как хорошо было бы увидеть это!»»

«В наши дни начинают понимать, — пишет далее Гюго, — что точное определение места действия является одним из первых условий реальности. Не одни только говорящие или действующие персонажи запечатлевают в уме зрителя достоверный образ событий. Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неразлучным ее свидетелем; и отсутствие такого немого персонажа обеднило бы в драме картины исторических событий».

После всего сказанного Гюго уже ничего не стоит в нескольких словах расправиться с единством времени. «Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей. ...

Кроме того, если двадцать четыре часа могут вмещаться в два, то вполне логично, чтобы в четыре часа вмещалось сорок восемь».

Единства времени и места, по мнению Гюго, всегда, еще во времена Корнеля и Расина, были драме во вред. Что создали бы эти гении, если бы им не мешали правила!..

Но, отказываясь от единств, Гюго все же помнит о естественном для драматургии требовании наибольшей концентрации материала. Он «при прочих равных условиях ... предпочитает концентрированный сюжет сюжету разбросанному» и понимает, что «слишком частая перемена декораций запутает и утомит зрителя, и его внимание рассеется; может случиться так, что частое перенесение действия из одного места в другое, из одной эпохи в другую потребует дополнительной экспозиции, расхолаживающей зрителя; кроме того, не следует оставлять в действии пробелы, которые препятствуют отдельным частям драмы слиться воедино и к тому же сбивают с толку зрителя, лишенного возможности установить, что содержится в этих пустотах». Надо ли преодолевать эти опасности? Безусловно. Но всякий раз по-иному, исходя из требований сюжета. «Дело гения — преодолевать их, но не дело «поэтик» их обходить».

Гюго нужна драма, «действие которой движется к развязке легкой и уверенной поступью, без многословия, но и без судорожной сжатости», — иными словами, драма, построенная по тем самым законам наибольшей,

но не чрезмерной концентрации материала, о которой мечтали все, кто от правил пытался пробиться к законам. Но Генри Хоум предлагал взамен отброшенных формулировок («правил») некое подобие новых. Гюго же считает возможным обходиться вообще без всяких правил. Неужели Гюго, признавая закон, отказывает ему в то же время в каких-либо формах выражения? Правда, Гюго, подобно Джонсону, признает закон единства действия и даже считает его вполне достаточным для драмы, но это не в счет — ведь закон единства действия, как уже говорилось, отнюдь не специфический закон драматургии и сцены.

Трудности еще возрастают в силу того, что Гюго предлагает усилить иллюзорность сцены. Множество мест действия, каждое из которых обладает наивозможными конкретными приметами, — не разобьет ли это художественное впечатление?

Конечно, дело гения — преодолеть все эти препятствия, но как?

И здесь выясняется, что один способ концентрации художественного впечатления Гюго все же предлагает. Надо, чтобы через все многообразие происходящего прочерчивалась единая эмоциональная нить, именуемая атмосферой действия. Приметы времени и места, о которых столько говорилось у Гюго, уже потому не угрожают разрознить действие, что подчинены чему-то большему, являются всего лишь его частными случаями. «Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собою, естественно, равномерно проникая, если можно так выразиться, во все уголки драмы, как сок поднимается от корня дерева до самого последнего листка его. Драма должна глубоко проникнуться этим колоритом эпохи; чтобы он, так сказать, носился в воздухе, чтобы, только вступая в драму и покидая ее, вы могли заметить, что переходите в другой век и другую атмосферу»²⁸. «Колорит» — это приметы места и времени. Они служат атмосфере, соединяющей драму в единое целое.

Вот как сместились акценты со времен Вольтера! Оживление действия, все больший упор на его единство, признание подчиненной роли единств времени и места, а потом и полный от них отказ — и перед нами уже иной театр, решительно рвущий свои связи с минувшим. Здесь все, что сделали просветители для нового театра, обращено им во зло. Вольтер мечтал о большей красочности сцены — и пришел Гюго со своей идеей «местного колорита»; Дидро бросил походя замечания о возможно более конкретной обрисовке места действия и (когда-то, в будущем) отдельной декорации для каждого акта — и все тот же Гюго, а до него еще и Стендаль заявили, ему вопреки, что единства времени и места вообще не нужны...

И все же для того, чтобы сформировался театр XIX в., понадобился еще очень сложный опыт немецкого театра.

Немцами классицизм был обретен недавно, лишь в XVIII в., и не успел у них по-настоящему закрепиться. Но это же значило, что он в Германии к тому времени еще не исчерпался. Эта страна все равно вынуждена была пройти через классицизм, но в усложненных формах, когда его гнали в дверь, а он лез в окно и никак не желал спинуть со света — просто преобразовывался.

История Лессинга в этом отношении особенно показательна. Учился он быть драматургом на классицизме («Молодой ученый», поставленный в 1748 г. Каролиной Нейбер, и другие комедии лейпцигской поры), критическую славу приобрел классицизм отрицая, свои драматические шедевры создал, на классицизм опираясь. В знаменитом Семнадцатом письме из «Писем о новейшей немецкой литературе», датированном 16 февраля 1759 г., Лессинг бросает фразу, которой мог бы 12 лет спустя, в год создания первого варианта «Гёца фон Берлихингена», позавидовать Гёте, да и любой из «бурных гениев»: «...гения может вдохновить только гений, и легче всего тот, который всем, по-видимому, обязан природе и не отпугивает нас трудностью совершенства, достигнутого им в искусстве»²⁹. Но в собственных произведениях он, поклонник Шекспира, идет тем же примерно путем, какой предлагал Дидро, от Шекспира далекий. Дидро, сам всегда строго державшийся правил, призывал следовать «поэтическому смыслу закона единств», а не их букве. Лессинг принимает его совет.

«Минна фон Барнхельм» (1767) разыгрывается в двух декорациях (зала гостиницы и прилегающая к ней комната Минны) в течение одного дня. В «Эмилии Галотти» (1772) действие, перенесясь в антракте между первым и вторым актами из кабинета принца в дом Галотти, сосредоточивается на остальных три акта в аванзале на вилле принца. Время действия — снова один день. Даже «Натан Мудрый» (1779), где герои предстают перед зрителем в обстановке все время разной, содержит вступительную ремарку, из которой явствует, что единство места в известном смысле соблюдено: «Действие происходит в Иерусалиме». Это — то самое «единство города», которое признают и Корнель и Вольтер: перемещение героев в его пределах не отнимает много времени и, значит, не нарушает условий правдоподобия. Более того: Лессинг специально заботится о том, чтобы подчеркнуть это единство места, и если действие происходит один раз на площади с пальмами, а в другой раз — перед домом Натана, то будет специально указано, что это — то самое место, где начинается та самая пальмовая роща, что протянулась до площади; открытая терраса в доме Натана — еще одно место действия — будет обращена все к тем же пальмам. Сцена у монастыря тоже будет происходить под пальмами — монастырь, очевидно, расположен где-то на другой стороне пальмовой рощи, словно бы специально предназначенной для того, чтобы связать воедино несколько декораций.

Время действия тоже предельно сконцентрировано. Необыкновенно насыщенное событиями, оно очень коротко.

Отсюда легко понять, почему Лессинг, с таким пафосом борющийся против французского классицизма, вместе с тем весьма осторожно говорит о том, что составляло главный его бастион, — о единствах. По его мнению, беда не в правилах, а в том, что их применяют без смысла. Для древних главным из единств было единство действия, остальные два играли подсобную роль, причем легкость соблюдения этих двух подсобных единств была обусловлена в первую очередь последовательным соблюдением первого. Они стремились до такой степени упростить само действие, так тщательно отделить от него все лишнее, что оно становилось как бы уже «идеалом действия» и легче всего развивалось в обстановке единства времени и места, обусловленной характером и устройством греческого театра. И напротив, французы, «не находившие никакой прелести в истинном единстве действия, избалованные дикими интригами испанских пьес»³⁰, пытались приложить дополнительные единства к пьесам, не имевшим главного, в результате чего они приобрели искусственный и тиранический характер. А поскольку французские драматурги увидели, как трудно эти требования в подобных условиях соблюдать, то попытались их обойти. Место действия они лишили конкретности, время действия — определенности...

Как легко заметить, Лессинг весьма далек от безудержного радикализма С. Джонсона, у которого единство действия, осознав всю меру своего величия, воцарилось в гордом одиночестве, со скипетром в руке, короной на голове и с огромным плакатом над тронem: «В помощниках не нуждаемся!» Он настаивает только на том, что единство действия — главное, единства времени и места — второстепенные. В собственных своих произведениях — «Минне фон Барнхельм», предшествовавшей «Гамбургской драматургии» (1768), и в «Эмили Галотти», за ней следовавшей, — он из этого именно принципа и исходит. Мера дозволенных вольностей в истолковании подчиненных единств очень точно соответствует мере усложненности главного. Тот же принцип Лессинг применяет и к «Натану Мудрому», с его множеством мест действия, ведь и само по себе действие здесь сложнее, чем в любой из его предшествующих пьес.

Однако в разработке теории единств перед Лессингом возникает одна трудность, которую он даже и не пытается разрешить. Дело в том, что, с одной стороны, Лессинг, как и другие просветители-реалисты, стоит за возможно более конкретное изображение места и указания времени действия. С этих позиций он и критикует классицизм, к подобной конкретности не стремившийся. Но, с другой стороны, Лессинг достаточно уже знает об английском театре, чтобы понимать: указанные недостатки порицаемой им французской сцены являются

(или, во всяком случае, являлись) достоинствами столь высоко им ценимой английской. Ссылаясь на «Жизнь поэтов Великобритании и Ирландии» Колли Сиббера, он пишет: «Пьесы Шекспира дали на опыте любопытное доказательство того, насколько вообще можно обойтись без декораций при представлении пьес. Казалось бы, какие пьесы, благодаря постоянным перерывам и перемене места, требовали большего содействия обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда театральные сцены, на которых они давались, состояли только из занавеса простой грубой материи, а когда его поднимали, то зрители видели голые стены, много, если увешанные циновками или коврами. Только воображение могло помочь пониманию зрителя и игре актера. И, несмотря на это, говорят, пьесы Шекспира без всяких декораций были понятнее, чем впоследствии с ними»³¹.

Почему одни и те же условия оказались хороши для одной театральной системы и губительны для другой? Не следует ли отсюда, что театр вообще не подчиняется каким-либо законам? Подобный вывод и сделали ранние штюрмеры. Один из первых представителей «Бури и натиска», Генрих Вильгельм Герстенберг (1737–1823), в своих «Письмах о литературных достопримечательностях», известных также, по месту создания, как «Шлезвигские литературные письма» (1766–1767), предлагает, отказавшись от правил и разделения жанров в драме, именовать любую из них просто «живыми картинами нравственной природы». Но, собственно, чем будут отличаться эти «живые картины нравственной природы» от других «картин нравственной природы» — тех, что написаны в форме романа, рассказа, поэмы, стихотворения?

Очевидно, ничем.

Здесь точки над «и» поставил семь лет спустя после Герстенберга куда более значительный деятель «Бури и натиска» — Якоб Михаэль Ленц (1751–1792). В своих «Заметках о театре» (1774) он отвергал три единства — все три, включая единство действия, имевшее до и после этого своеобразную охранную грамоту от любых законодателей вкуса, — и не предлагал взамен каких-либо иных формообразующих признаков произведений, писанных для сцены. Драма в результате исчезла как специфический художественный феномен: где нет своих законов, нет и своих владений. Борясь против классицистской драмы, самые горячие головы среди штюрмеров постоянно уничтожали всякую драму, ибо презвонимый ими Шекспир, как и отвергаемые ими классицисты, был именно драматургом — разница состояла лишь в том, что законы драматургии классицизма были хорошо познаны (или, во всяком случае, считались таковыми), а законы, которым подчинялся Шекспир, еще не были по-настоящему выявлены.

Они и сделались предметом исследования для самого крупного из теоретиков «Бури и натиска» — Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803).

В своей статье «Шекспир», написанной первоначально в виде письма к Герстенбергу (1771) и опубликованной в несколько измененном виде в сборнике «О немецком характере и искусстве» (1773), он, как и любой из штюрмеров, очень решительно подчеркивает самобытность литературы, созданной разными народами в разное время. Он потому и отвергает французский классицизм, что тот, по его мнению, — течение подражательное, а значит, и антихудожественное. И напротив, греческие трагики и Шекспир были вершинами мировой драмы, поскольку они глубоко уходили своими корнями в обычаи, верования, условия жизни и культуры своих народов. Но как различны были эти условия!

Поэтому естественно, что Шекспир создал совершенно иной тип драмы. Но это не значит, что у него не было своих законов творчества. Их просто еще не постигли. У Софокла был свой Аристотель, у Шекспира, несмотря на усилия многих его соотечественников (среди них Гердер называет, в частности, Хоума и Джонсона), — не было. Но если бы мы открыли эти законы, мы обнаружили бы, что, при всей их самобытности, они сопоставимы с законами, которым подчинялась греческая трагедия. По Гердеру, существует некий общий закон театра, но он находит в разные времена разные формы выражения. Гердер и ставит своей задачей выявить как эти различия, так и черты сходства, обнаруживающиеся у столь непохожих драматургов.

У Шекспира нет единства действия в принятом смысле слова. Его драмы неизмеримо сложнее по композиции и многофигурнее, чем у греков. Но у Шекспира есть нечто, единству действия соответствующее, — он «воссоздает событие, происшествие как целое», и многофигурность ему в этом не мешает, ибо у него ровно «столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько возможно и необходимо, чтобы составить главное звучание его оркестра». Шекспировское «единство события» обусловлено единством общей идеи, при которой все разнообразные, обособленно действующие элементы театра — это на самом деле «слепые в своем неведении орудия для создания единой и целостной театральной картины, величественного по своим масштабам события, которое только поэт может охватить своим взором».

В пьесах Шекспира — «Король Лир» дает тому наиболее наглядный пример — «все побочные обстоятельства, движущие пружины действия, характеры и ситуации — все пущено в ход, все развивается, превращаясь наконец в единое целое, в котором неразрывно слиты и обрели свое место отцы и дети, короли и шуты, нищета и горе, где всюду, во всех разрозненных сценах пульсирует душа события». Шекспир способен «охватить рукою сотню сцен одного мирового события, взглядом своим внести в них порядок, наполнить их единым живительным дыханием души и приковать к себе наше внимание», ибо в каждой его пьесе «прочувствовано и доведено до конца событие во всей его полноте».

Его мир величествен и глубок, как сама природа, но при этом не кто иной, нежели сам творец этого мира, «дал нам глаза, чтобы видеть, и указал, откуда созерцать эту глубину и этот простор».

Если вкратце подытожить мысли Гердера, единство действия у Шекспира — это, по сути дела, всего лишь единство первопричины, но подобная первопричина категоричнейшим образом определяет собой логику последующих событий.

Единство действия у Шекспира, по Гердеру, — это категория диалектическая, а потому и гораздо более емкая, чем единство действия у классицистов. Это уже не «правило» в узком его понимании, а нечто неизмеримо большее — одна из сторон всеобъемлющего Закона, обуславливающего собой самостоятельное существование драматического жанра.

При этом Гердер отлично знает, что единство действия (или, по его терминологии, «единство события») само по себе еще не делает то или иное произведение драмой. Он подчеркивает, что «время и место так же тесно связаны с действием, как ядро и оболочка плода», и «если Шекспиру удалось поистине божественной хваткой вместить в одно событие целый мир разнороднейших явлений, то, конечно, именно правдивость его событий требовала от него каждый раз идеального воспроизведения времени и места, необходимых для полноты иллюзии».

На этой вот полной иллюзионности театра Шекспира Гердер упорно настаивает. Он за иллюзионный театр, а возможна ли полнота иллюзии без достоверно переданных обстоятельств времени и места? «Неужели найдется хоть кто-нибудь, кто относится безразлично к такой малости в своей жизни, как время и место, особенно в такие моменты, которые волнуют, воспитывают, преобразуют всю нашу душу, — в юности, в минуты страсти, во всех решающих поступках, от которых зависит наша жизнь или смерть! Разве не время и место, не совокупность внешних обстоятельств придают всей истории устойчивость, длительность, реальное существование? ... В этом и заключается как раз величайшее мастерство Шекспира, потому что он был всегда слугой природы, и ничем более. Когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени!»

Значит ли это, впрочем, что у Шекспира, который так свободно, в интересах «иллюзии истинности», распоряжается временем и местом, всякий раз их меняя, нет чего-то подобного единству места и времени, какими их знали древние? Гердер утверждает, что нет, не значит. У Шекспира есть некий эквивалент этим понятиям, хотя он обусловлен не единством городской площади, где в Средние века ставились мистерии, и не постоянным присутствием хора, а единством мироздания, о котором, по сути дела, всегда и пишет Шекспир, и таким же масштабом

времени. Вот почему Шекспир, по словам Гердера, «истинный брат Софокла именно там, где он, по всей видимости, столь не похож на него».

И в самом деле, продолжает Гердер, «весь этот клубок вопросов о времени и месте давно был бы распутан, если бы какой-нибудь философский ум, размышляющий над драмой, дал себе труд спросить: “А что же, собственно, такое — время и место?” Если это всего только подмостки театра и отрезок времени, необходимый для театрального дивертисмента, тогда никто на свете, кроме французов, не соблюдает единства места, положенной меры времени и сцен»³². Но не глупая ли это привычка — посматривать на часы, чтобы выяснить, не обсчитал ли тебя драматург? И кто сказал, что события на сцене должны идти черепашным шагом твоей повседневной жизни? Сценическое время не совпадает с реальным, сценическое пространство тоже не совпадает с реальным. Так зачем же притязать на то, будто они совпадают?

Классицистские единства пришли вместе с рационалистической системой. Они уходили теперь по мере того, как система эта разрушалась. Но интуитивизм Гердера, помогая понять нечто от истины искусства и драмы, скрытое от взора рационалистов предшествующих веков и десятилетий, в то же время порождал свои противоречия.

Единства не ушли бесследно. Они уступили место более широкому пониманию законов драмы, по-своему подготовив его: «правила» определили собой линии исследования, придерживаясь которых удалось проникнуть в глубины эстетики жанра. Но это движение вглубь было и движением в темноту — Гердер создал свою теорию, отвлекаясь от реальной практики театра, в то время стоящего еще на классицистских позициях. Тот же просветительский реализм был, по существу, реалистической интерпретацией классицизма. И это не могло не сказаться на эстетике Гердера. В собственно театральном смысле она выглядит достаточно отвлеченной, а потому, в приложении к практике сцены, и абсолютно противоречивой. С одной стороны, Гердер требует полной иллюзионности театра, что на языке сцены означает подробное изображение каждого из столь многочисленных у Шекспира мест действия, с другой — говорит о некоем «идеальном», вмещающем весь мир месте, где происходят события пьесы. О характере шекспировской сцены, отмеченном еще Лессингом, он не произносит ни слова. Не делается ли после этого Шекспир у Гердера скорее «драматургом для чтения», чем для сцены?

С трудностями подобного рода и предстоит столкнуться Гёте-драматургу. Гердер помог ему открыть для себя Шекспира в его «безмерности», и он же направил его на путь концентрации материала, без которой нет драмы. Сценическая недостаточность теории Гердера была одной из причин, заставившей Гёте вернуться впоследствии к классицистской эстетике, хотя и по-новому понятой.

До этого, правда, пока еще далеко. В тот самый год, когда Гердер сделает первый набросок к своей статье о Шекспире, молодой Гёте пропоет гимн великому драматургу-освободителю в своей речи «Ко дню Шекспира» и создаст выдающийся образец штюрмерской драмы — «Гец фон Берлихинген». В период подготовки первого варианта этой пьесы Гёте, подобно Ленцу, отвергает даже единство действия и верит, что Шекспир знает одно только единство (не имеющее, как легко понять, прямого отношения к драматической форме как таковой) — единство философского замысла. Но в процессе работы убеждается, что это противоречит как внутренним законам драмы, так и характеру его дарования.

В «Поэзии и правде» Гёте рассказывает, что когда он оказался способен рассматривать свое произведение со стороны, словно чужое, он уяснил себе, что при попытке отказаться от единства времени и места он «погрешил против высшего единства, в данной вещи тем более необходимого». Пьеса была за несколько недель переписана вся заново, и этот вариант, наконец, опубликован в 1773 г.

Когда осенью 1772 г. — весной 1773 г. Гёте приступил к работе над «Магометом», он уже не столь решительно покушался на единства и только «умеренно пользовался свободой, завоеванной театром»³³.

И наконец, в «Эгмонте» (1775—1787) мы встречаемся лишь с последними отсветами былого увлечения драматическими «вольностями». Здесь присутствует классицистское «единство города», хотя и истолкованное очень свободно (в пьесе восемь мест действия, никак между собой, в отличие, скажем, от лессинговского «Натана Мудрого», сценически не связанных), и единство времени. И немудрено. Эта пьеса закончена в тот же год, что и «Ифигения в Тавриде» (начата в 1779 г.). В 1789 г. появляется и «Торквато Тассо» (начат в 1780 г.). Эти две пьесы отвечают уже самым строгим требованиям классицистской эстетики.

Как выглядела эта эволюция для Гёте-теоретика?

28 апреля 1797 г. Гёте прилагает к своему письму Шиллеру небольшое резюме их обмена мнениями по вопросам поэтики жанров — «Об эпической и драматической поэзии». Там он констатирует, что эпический и драматический поэты одинаково подчинены всеобщим законам поэзии, и прежде всего закону единства действия (или, точнее, как формулирует его Гёте, «закону единства и закону развивающегося действия»). Но при этом «эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем». Отсюда и разные условия, в которые они поставлены. «Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью деятельность, трагедия — ограниченные личностью страдания; эпическая поэма — человека, действующего вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную

пространственность; трагедия — человека, устремленного вглубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства». Эти вот последние слова о трагедии, которая «требует лишь небольшого пространства», сказаны уже законченным классицистом, отвергающим как юношеские заблуждения бывшие вольности «Геца фон Берлихингена». Да и самой этой трагедии не так уже долго предстоит оставаться в своем первоизданном виде: он предпринимает переработку ее «для сцены». В этой последней редакции мера сосредоточенности материала — наибольшая.

Впрочем, понимание правдоподобия у Гёте — иное, чем у французских классицистов. Его не заботит, при каких условиях зрители больше поверят в подлинность происходящего — при двенадцати — скажем, или шестичасовой продолжительности сценического времени, при «единстве дворца» или «единстве города». Проблема правдоподобия решается для него не через соотношение сцены с нашим повседневным житейским опытом, а через ее соотношение с нашим опытом духовным. Новообретенный классицизм Гёте оказывается на поверку попыткой найти для идей штюрмера Гердера сценическое выражение. Соответственно, единства, дающие наибольшую концентрацию материала, оказываются для него не условием правдоподобия, а чем-то совершенно иным — способом выражения «фокусирующей» способности театра. Искусство — это прежде всего искусство, и чем больше оно умеет выражать что-то от сути жизни, а не от поверхности ее — тем больше чести ему!

Обо всем этом Гёте и скажет в своем знаменитом диалоге «О правде и правдоподобию в искусстве» (1798). «Правдивое в искусстве и правдивое в природе не одно и то же, и ... художник ни в коем случае не должен, не вправе даже стремиться к тому, чтобы его произведение казалось новым произведением природы», — заявляет лицо от автора — Защитник. Но разве история о том, как птицы слетались к вишням великого мастера, не доказывает, что они были превосходно написаны? — возражает ему Зритель. «Отнюдь нет, скорее, это доказывает, что любители были настоящими воробьями», — парирует Защитник. И если произведение искусства кажется вам произведением природы, продолжает он, то «потому, что оно гармонирует с лучшими сторонами ваших природных данных, потому что оно сверхъестественно, но не вне естества. Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы. Но так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошрое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно стоит над природой. ... Заурядный любитель не имеет об этом понятия и относится к произведению искусства как к вещи, продающейся на рынке, но подлинный любитель видит не

только правду изображаемого, но также и превосходство художественного отбора, духовную ценность воссоединенного, надземность малого мирка искусства; он чувствует потребность возвыситься до художника, чтобы полностью насладиться произведением, чувствует, что должен собрать себя, отойти от рассеянной жизни, жить одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование»³⁴.

При таком подходе к делу единства приобретают двоякую ценность. Они «фокусируют жизнь», дают возможность, не порывая с действительностью, возвыситься над ней и вместе с тем способствуют сценичности, ибо помогают выявить эстетическую суть драмы: она ведь, в отличие от эпоса, «требуется лишь небольшого пространства».

Вопрос об иллюзионности театрального зрелища поэтому — отнюдь не последний для Гёте. Через сценическую иллюзию драма и сообщается с жизнью, и возвышается над нею. Правда, иллюзия, предназначенная выполнять обе эти функции, должна быть особого рода — никак не натуралистической, но и не спиритуалистически-надземной. Даже «мир фантазий, чаяний, видений, случайностей и проявлений рока... должен быть приближен к миру чувственному». Такой иллюзионности как раз и пытается добиться Гёте. Он, разумеется, целиком за иллюзорного актера. Идеальный актер стремится к тому, «чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя»³⁵. И в самом деле, если трагедия — это «ограниченные личностью страдания», то на ком, как не на личности, должно сосредоточиться представление? С иллюзионностью декорации дело, однако, обстоит иначе. Здесь, по Гёте, следует знать меру, и если кулисная декорация его вполне устраивает, павильон для него абсолютно неприемлем.

Теперь, когда идеи Гердера, выведенные на основании изучения Шекспира, так основательно выразились в театральной системе, которую Гердер в новом ее французском воплощении решительно отрицал, а в старом, греческом, оставлял где-то в славном прошлом искусства, Гёте оказывается по отношению к Шекспиру в положении достаточно странном. С одной стороны, его новообретенный классицизм почти столь же полно выражает вселенскую идею, как и шекспировская система в понимании Гердера, и в этом смысле он, конечно же, Шекспиру многим обязан. Но, с другой стороны, это все-таки классицизм, система, Шекспиру противостоящая, причем в известной мере «классицизм поневоле» — не убедился ли Гёте на собственном опыте, как трудно, следуя Шекспиру, соблюдать условия сценичности?

Так Гёте приходит ко второй своей знаменитой статье о Шекспире — «Шекспир и несть ему конца» (1813–1816). Это — славословие

Шекспира «как поэта вообще» (так именно и озаглавлена одна из двух частей этой статьи, написанных в 1813 г.) и отрицание Шекспира как драматурга (эта часть статьи написана в 1816 г.).

«Несовершенство английских театральных подмостков обрисовали нам многие, весьма сведущие люди, — пишет Гёте. — Там нет и следа тех требований натуральности, с которыми мы постепенно срослись благодаря нашей усовершенствованной театральной технике, а также искусству перспективы и костюма и с которой нам трудно порвать, чтобы, вернувшись к детской поре первых начинаний, вновь очутиться перед подмостками, на которых мало что можно увидеть, где все только “означает”, где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покои короля и не удивляется, что трубач всегда трубит в одном и том же месте. Кто в настоящее время согласится на что-либо подобное? При таких условиях пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, только рассказанные несколькими лицами...»³⁶. Шекспира, считает Гёте, следует ставить лишь в переделках³⁷. В иных случаях он оказывается невыносимо скучен для современного зрителя. И если сторонники «подлинного Шекспира» будут настаивать на своем, это приведет к обратному результату — он окажется вытеснен с немецкой сцены, что, впрочем, по мнению Гёте, «не будет большой бедой, так как каждый, читающий его про себя или в обществе, тем ярче почувствует чистое наслаждение»³⁸.

«Самые смелые противники Шекспира с насмешкой обвиняли его — каждый на свой лад! — в том, что если он и великий поэт, то, во всяком случае, плохой драматург»³⁹, — говорил в свое время Гердер. Сейчас это именно обвинение произнес Гёте. И притом — во многом опираясь на Гердера.

И все-таки Шекспир, при том, что величайший классик XVIII в. — тот, кому суждено было подытожить его достижения и перебросить мост из старого века в новый, — произнес публичное отречение от него, не прошел для Просвещения бесследно. Его принципы построения драмы были отвергнуты, но масштаб драматургического мышления сохранился. Новая классицистская драма в Германии оказалась, по сути дела, попыткой «переоформления» Шекспира, понятого через Гердера.

«Безмерный», мыслящий в космических масштабах Шекспир и строгие границы классицизма — совместимо ли это?

Гёте и Шиллер доказали, что совместимо.

Новый поворот к классицизму не заставил их вернуть симпатии французскому классицизму. Они больше его теперь понимали, но никак не больше любили. Их классицизм восходил к тем, на кого указал им Гердер, — к грекам. Опираясь на них, они и создали свою теорию аналитической драмы. Эта драма, концентрируя внимание на одном каком-то событии, приобретает способность необыкновенно сосре-

доточиться в сценическом смысле слова, так, чтобы единства снова стали искусством, а не искусственностью. И вместе с тем событие, обрисованное в этой драме, являлось кульминацией целого ряда событий, ему предшествовавших. Она оказывалась словно бы на пересечении многих «силовых линий» жизни. Они сходились к ней, концентрируя в этом пункте всю свою накопленную за многие годы (а может быть, и столетия) энергию, и уходили от нее куда-то далеко в будущее, неся в себе тот общий смысл, который приобрела отныне эта насытившаяся энергией веков драма.

Идея аналитической драмы родилась совместно у Гёте и Шиллера, она дала начало «Ифигении в Тавриде», но высшее свое воплощение получила в шиллеровской «Марии Стюарт» (1800). За образец Шиллер принял «Царя Эдипа» Софокла, но, в отличие от Гёте, начавшего свой классицистский период разработкой классического сюжета, применил опыт, извлеченный из греческой драмы, к событиям сравнительно недавним. «Мария Стюарт» была результатом осмысления формы греческой драмы, но никак не подражанием ей. Современная по содержанию, мысли, языку, эта трагедия дала некую эстетическую равнодействующую поискам XVIII в. В ней не было той разбросанности, в которой штюрмеры видели свою причастность «британскому гению», и вместе с тем она несла в себе шекспировскую глубину и масштабность мысли. Это не была в строгом понимании слова пьеса классицистская — ни в корнелиевском, ни даже в Lessingовском смысле. Корнель считал абсолютно противопоказанным драме выведение части событий за ее хронологические рамки, а Lessing связывал лаконичность формы с простотой фабулы. Здесь же, напротив, через сценически простое высказывалось бесконечно человечески и исторически сложное. «Мария Стюарт» заключала в себе некий эстетический парадокс, точнее же — диалектику, ибо она диалектически сняла противоречие между характерной для новой сцены тягой к строгости формы и той потребностью к овладению чувственным миром, которая столь часто связывалась в XVIII в. с именем Шекспира. Аналитическая драма помогала снять и еще одно противоречие, обнаруженное немцами уже в самом Шекспире, — противоречие между необыкновенной четкостью каждой фигуры и многозначностью, четкость эту словно бы отрицающей. Героиня Шиллера обрела в себе что-то от многих человеческих судеб и пронесла через небольшое пространство пьесы свою собственную неповторимую судьбу.

Шиллера принято противопоставлять Шекспиру. Но как трудно понять Шиллера без Шекспира!

Только на исходе своего XVIII век овладел чем-то, прежде ему недоступным. Он научил звучащее со сцены слово передавать плоть вещей, выражая сразу их сокровенный смысл. Раньше на сцене главенство-

вала идея — стройная, все себе подчиняющая. Теперь главенствовала мысль — глубокая, емкая, все в себя вбирающая. До этой драматургии не додумались — до нее доросли. Чтобы она возникла, литература и театр должны были пройти этапы просветительского классицизма, поставившего вопрос о приобщении трагедии к чувственному миру, просветительского реализма, использовавшего уроки предшественника и обратившего их ему во зло, своеобразного романтизма штюрмеров, пережитого как детская болезнь...

И все это — чтоб снова пришел классицизм?

Да, но классицизм этот на последнем его этапе, в период создания «Марии Стюарт», мы вправе назвать уже реализмом, хотя и иного толка, чем у Дидро, Седена, Мерсье. Быт был реальным достижением века, его не следовало и нельзя было забыть, но над ним надо было подняться. Это диктовалось временем, это диктовалось искусством.

«И вот теперь, когда в исходе века
Действительность поэзии равна,
Когда мы ясно видим пред собой
Гигантских сил могучее боренье
Во имя высшей цели, и борьба
Везде идет за власть и за свободу,—
Обязано искусство сцены также
Стремиться ввысь. Не смеет повседневность
И не должна глумиться над искусством!»

Так скажет Шиллер в прологе к написанному непосредственно перед «Марией Стюарт» «Валленштейну» (1798).

Этот новый, устремившийся к обобщению реализм пришел вместе с возвращенными к жизни единствами. Штюрмеры от них отказались. Повзрослевшие штюрмеры — их теперь звали «классиками» — к ним вернулись.

Но на этапе «Марии Стюарт» этот новый классицизм, столько успевший вобрать в себя от реализма, что он словно бы уже перерос в него, принял единства в их просветительно-реалистическом истолковании, точнее — в той трактовке, которую дал им Генри Хоум. Они непререкаемы в пределах действия, но не пьесы. При этом, поскольку (снова по Хоуму) воображение легче мирится с переменной места, чем с переменной времени, единство времени соблюдается строже. В «Марии Стюарт» оно, в духе французского классицизма, распространяется на всю пьесу, тогда как единство места, имеющее некие общие рамки («единство города»), в конкретном своем воплощении распространяется лишь на отдельный акт. Первое действие «Марии Стюарт» происходит в замке Фотрингей, второе — в Вестминстерском дворце, третье — в парке замка Фотрингей. Четвертое действие возвращает нас в

Вестминстерский дворец, пятое — в замок Фотрингей. И только в пятом акте (вспомним, что говорил Корнель об особых законах для последнего акта пьесы) единство места нарушено — действие под конец, на три коротких явления, переносится все в тот же Вестминстерский дворец.

Сейчас, когда единства разбрелись по удельным княжествам актов, они в прежнем смысле слова более не существовали. Они были, но их настолько никто не замечал, что их словно и не было.

К этому, собственно, вел весь XVIII в.

Единства, как не раз уже говорилось, тесно связаны со сценой иллюзионно-неиллюзионной, а XVIII в. явно тяготел к театру однозначно иллюзионному. В этом духе преобразовывался французский классицизм вольтеровского образца. К этому тяготел театр реалистический. Тот бастион иллюзионно-неиллюзионного театра, который пытался воздвигнуть против подобных тенденций Гёте, скоро рухнул — отчасти под напором романтиков, отчасти потому, что реалистические черты, возобладавшие в творчестве его единомышленника Шиллера, вели к утверждению все того же последовательно иллюзионного театра: реализм, как уяснил для себя Шиллер в результате великого опыта «Марии Стюарт», никак не мешал той многомерности, которую он мечтал перед этим достичь при помощи обновленного классицизма.

Неиллюзионное в театре XVIII в. быстро выходило из моды. Это была тенденция по-своему неодолимая. Вольтеру во Франции, Гаррику в Англии удалось оборвать последнюю ниточку, связывавшую театр со средневековым площадным (а значит, в очень заметной степени — неиллюзионным) зрелищем, — они изгнали публику со сцены, и теперь никто уже не играл в окружении зрителей.

О том, насколько всеохватывающим был процесс обособления сцены от публики, можно судить хотя бы по тому, что он захватил даже неканонические, что называется, «замешанные на условности» жанры. А.А. Гвоздев, сравнивая в своей статье «Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа» (1922) «Китайскую принцессу» Лесажа и «Волшебную статую» Лесажа и Д'Орневала с пьесами Гоцци «Турандот» и «Дзеим, король духов», для которых они явились источником, отмечает, в частности, что у Гоцци, в отличие от Лесажа, «нет уже сцен, разыгрываемых актерами среди публики»⁴⁰.

Иан Макинтош, автор обширного, хорошо комментированного каталога выставки, посвященной английскому театру XVIII в.⁴¹, в разговоре, состоявшемся в Лондоне 5 июля 1976 г., обратил мое внимание на две картины, изображающие одну и ту же сцену из «Оперы нищего». На одной из них музыканты, присутствующие на сцене, одеты в свое обычное платье. Они — привычный элемент сценической условности. На другой они одеты заключенными (действие происходит в тюрьме). Первая из этих картин воспроизводит действительный спектакль. На

второй художник, по словам Макинтоша, дал уже «свой идеал спектакля». Зритель чувствовал потребность в большей иллюзионности, и сцена шаг за шагом подчинялась этой эволюции вкуса.

Введение рампы окончательно превратило сцену в некий обособленный «мир за четвертой стеной», отданный во власть декоратора и театрального машиниста. Особенно бурно этот процесс пошел в Англии, где не существовало запрета на смешение приемов драматической и оперной сцены, да к тому же была очень популярна пантомима, приучавшая зрителей к самым необычным сценическим эффектам. Поэтому именно в Англии сумел в полную меру развить в области драматического театра свои таланты «король декораторов» Филипп Жак де Лотербург (1740—1812). Лотербург стремился не только к достоверности, но и к обилию впечатлений. В одном лишь первом акте «Робинзона Крузо», поставленного в Друри-Лейн, было, например, восемь перемен. О каких единствах может идти речь в подобном случае?

Когда XIX в. покончил с системой прологов и эпилогов, была пресечена и возможность прямого общения актеров со зрителями, а это было последним, что, после введения рампы и антрактного занавеса (снова — новшество Лотербурга), оставалось от неиллюзионного театра.

Лотербурга не раз потом сравнивали с романтиками. Одна из американских работ о нем так и называется «Филипп Жак де Лотербург — романтический художник и декоратор XVIII века»⁴². В этом был свой резон, ибо именно в период романтизма иллюзионная сцена не только получила наиболее последовательное со времен барокко воплощение, но и была, если угодно, окончательно «идеологизирована»⁴³. По ироническому замечанию Э.-Т.-А. Гофмана (ирония его направлена против обывателя, обеими ногами стоящего на земле), «поэты и музыканты образовали весьма опасный союз против публики. А именно — они задумали ... вытеснить зрителя из действительного мира, в котором он чувствует себя очень уютно, и, совершенно оторвав его от всего знакомого и привычного, мучить его всевозможными ощущениями и страстями, в высшей степени вредными для здоровья. Он должен смеяться, плакать, страшиться, ужасаться, как им будет угодно, словом, как говорится, плясать под их дудку». В этих коварных целях они пригласили себе на помощь декоратора и машиниста, которые и совершили свое черное дело, исходя «из того глупого принципа, что декорации и машины должны незаметно участвовать в представлении и что зритель, под впечатлением этого спектакля, должен словно на невидимых крыльях совершенно унести из театра в фантастический мир поэзии. Они полагали, что мало еще с глубоким знанием дела и тонким вкусом создать декорации, предназначенные для высшей иллюзии, и машины, действующие с волшебною, необъяснимою для зрителя силою, — самое важное, дескать, заключается в том, чтобы из-

бегать всего, даже мельчайших деталей, противоречащих задуманному общему впечатлению».

Гофман требует от сцены куда больше Стендаля с его мгновением (всего только мгновением!) полной иллюзии, и для него совсем уж неприемлемы Хоум и Джонсон, не верившие в убедительность театральных декораций и шумов. Однако место из «Совершенного машиниста» (1814), откуда приведены все эти цитаты, написано словно бы в споре с ними. «Если поэты, вообще столь охотно вступающие в царство фантазии, и восклицали: „Неужели вы думаете, что ваши холщовые горы и дворцы, ваши падающие размалеванные доски могут хоть на минуту обмануть нас, как бы ни были они грандиозны?“ — то виною тому была лишь ограниченность и неумелость их коллег — рисовальщиков и строителей», — пишет он. Когда же за дело взялся настоящий декоратор, все переменялось, и теперь «никому не приходила в голову и мысль о живописи и холсте; подземный гром и обвалы, устраиваемые машинистом, наполняли душу страхом и ужасом, а его летательные снаряды весело и легко порхали»⁴⁴.

Такая полностью иллюзионная сцена не приемлет единств.

На них сейчас шли единым фронтом романтики и реалисты, и они не выдержали этого мощного напора. Они отступили.

Правда, всего только отступили.

Единства не исчезли — они затаились в пределах акта, как того требовали от них Джонсон и Хоум и как научил их Шиллер. Но они не царили больше, а всего только скромно трудились, оберегая компактность драмы.

Так они перезимовали трудный для них XIX в.

Интересно, что ждет их в XX?

Примечания

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 431—432.

² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 11.

³ Треугольные вертикальные призмы, стоявшие по бокам сцены. На каждой их стороне был нанесен рисунок, и при их повороте происходила перемена декорации.

⁴ Лансон Г. История французской литературы. Т. 1. М., 1896. С. 537—538.

⁵ Dukore B.F., ed. *Dramatic Theory and Criticism*. N.Y. etc., 1974. P. 242, 244.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 350.

⁷ Гольдони К. Мемуары. Т. 2. 1933. С. 441—442.

⁸ Вольтер. Эстетика. М., 1974. С. 74.

⁹ Цит. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С.С. Мокульского. Т. 2. М., 1955. С. 441.

¹⁰ Там же. С. 412, 429.

¹¹ Там же. С. 410.

¹² Мерсье Л.-С. Год две тысячи четыреста сороковой. Л., 1977. С. 10.

¹³ Цит. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С.С. Мокульского. Т. 2. С. 296.

¹⁴ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 229. Интересно отметить, что приведенный отрывок написан Выготским еще в 1915 г.

¹⁵ Dukore B.F., ed., *Dramatic Theory and Criticism*. P. 236.

¹⁶ *Ibid.* P. 236.

¹⁷ *Ibid.* P. 235.

¹⁸ *Ibid.* P. 237.

¹⁹ Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.-Л., 1936. С. 88, 89, 88.

²⁰ Там же. С. 419, 417, 415, 416.

²¹ Гольдони К. Мемуары. Т. 2. С. 29.

²² Там же. С. 64.

²³ Реизов Б.Г. Комедии Карло Гольдони. // Гольдони К. Комедии. Т. 1. М.-Л., 1959. С. 44.

²⁴ Гольдони К. Комедии. М.-Л., 1959. Т. 1. С. 333.

²⁵ Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 500.

²⁶ Johnson S. *Lives of the most eminent English poets... to which are added the «Pretace to Shakespeare» and the review of «The Origin of Evil»*. L., N.Y. [n.d.]. P. 514, 516, 517, 514, 515, 516.

²⁷ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. М., 1959. С. 8. 104–105, 14.

²⁸ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. Т. 14. М., 1956. С. 98–99, 100, 124, 101, 110.

²⁹ Лессинг Г.-Э. Избр. произв. М., 1953. С. 372.

³⁰ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М.-Л., 1936. С. 177.

³¹ Там же. С. 295–296.

³² Гердер И.-Г. Избр. соч. М.-Л., 1959. С. 12, 13, 14, 14–15, 17, 18.

³³ Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1976. С. 482–534.

³⁴ Гёте И.-В. Избр. произв. М., 1950. С. 681, 681–682.

³⁵ Там же. С. 679. Эти две выдержки – из упоминавшегося рассуждения «Об эпической и драматической поэзии».

³⁶ Там же. С. 719–720.

³⁷ Это мнение Гёте не расходилось, однако, с практикой тогдашнего театра и имело, ко всему прочему, опору в одном высказывании Гердера, который, следуя своему историческому взгляду на историю литературы и искусства, писал: «Гораздо прискорбнее и существеннее то, что и этот великий творец истории и мировой души все более устаревает, что речи, нравы, особенности каждой эпохи вянут и опадают, как осенняя листва, и мы оставили уже так далеко позади себя эти величественные обломки рыцарской природы, что даже Гаррик, этот ангел-хранитель его могилы, воскресивший его для потомства, вынужден многое менять, выпускать, уродовать; и все так быстро старится и меняет свое направление, что недалек, быть может, тот час, когда и его драмы будут непригодны для живой постановки и превратятся в обломки исполина или пирамиды, которым все дивятся и которых никто не понимает» (Гердер И.-Г. Избр. соч. С. 22).

³⁸ Гёте И.-В. Избр. произв. С. 720.

³⁹ Гердер И.-Г. Избр. соч. С. 3.

⁴⁰ Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. Пб., 1923. С. 46.

⁴¹ The Georgian Playhouse, 1730–1830. L., 1975. Выставка экспонировалась в лондонской Хейтуард-Галлери с 21 августа по 12 октября 1975 г.

⁴² Докторская диссертация Лилиан Эльвиры Престон, защищенная в университете штата Флорида в 1957 г.

⁴³ Подробная характеристика взглядов романтиков на театр выходит за пределы тематики данной главы. Ее можно найти в книге А. Аникста «Теория драмы на Западе в первой половине XIX века» (М., 1980). Интересный сопутствующий материал дает также книга «Литературные манифесты западноевропейских романтиков» (М., 1980).

⁴⁴ Гофман Э.-Т.-А. Избр. произв.: В 3 т. Т. 3. М., 1962. С. 47, 46, 46–47.

Над кем смеялись

Много ли принес XVIII в. мировому комическому репертуару?

В общем — немало.

Если окинуть даже самым беглым взглядом воображаемую подшивку театральных афиш XX в., то сразу же бросаются в глаза пришедшие из XVIII в. «Ночь ошибок» Голдсмита, «Соперники», «Дуэнья» и «Школа злословия» Шеридана, «Слуга двух господ» и «Трактирщица» Гольдони, «Любовь к трем апельсинам» и «Турандот» Гоцци, «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» Бомарше.

Всего десять названий? — скажете вы. Но ведь не только в каждом столетии, но и в каждом отдельном поколении смеются по-разному и над разным, и десять комедий, оставшиеся всеобщим достоянием спустя 200—250 лет с момента их написания, — число весомое. Если же обратиться не к мировой традиции, а к национальным, то цифра эта возрастает в несколько раз. В английском театре XX в. заметную роль сыграло творчество Уичерли, Конгрива, Фаркера, Гей. Итальянские режиссеры одну за другой открывают для себя новые комедии Гольдони, да и не только для себя: Джорджо Стрелер провез комедию «Кампсьелло» по многим странам Европы. Что же касается французов, то они никогда не ограничивали свои симпатии одним Бомарше — ни Мариво, ни Реньяр, ни Лессаж никогда не исчезали надолго из репертуара.

И все же XVIII в. оставил по себе нечто большее, нежели просто известное число пьес, по-прежнему годных для сцены. Он дал нам наше сегодняшнее представление о комедии. Мы пишем произведения этого жанра так, как он нас научил, да и ставим во многом по его подсказке. Театр всегда современен. Но для сегодняшнего театра традиция XVIII в. по-прежнему жива.

В комедиографии эта живая традиция называется традицией комедии нравов.

Термин этот требует специального объяснения.

В самой общей форме комедию нравов можно определить как послеренессансную и послеклассицистскую реалистическую комедию. Эта комедия ставит себе ближайшей и неизменной целью схватить социальный тип и передать его в бытовой характерности и в обстановке для него привычной. Однако комедия нравов имела свой путь развития,

и если к ранним ее образцам этот термин прилагается в самом этимологически точном смысле («Видел нравы многих людей», по Горацию), то в дальнейшем это понятие усложняется. Слова «комедия нравов» выражают сами по себе такое удивление многообразием мира, его, если угодно, калейдоскопичностью («Велик, о Господи, твой зверинец!» — словно бы готов воскликнуть каждый из подобного рода комедиографов), что, чем четче вырисовывается идея и художественная задача пьесы, тем чаще ищут для нее какое-то собственное определение.

В Англии, к примеру, комедией нравов принято именовать только комедиографию школы Реставрации. Голдсмит и Колман-старший — это уже представители «веселой комедии» (их пьесы и в самом деле противостояли сентиментальной комедии), Шеридан — комедии сатирической. Подобного рода дефиниции в известном смысле оправданы. Спору нет: Голдсмит и Колман писали весело, а Шеридан — сатирично. Но ведь Уичерли, Конгрив, Фаркер и Ванбру, на которых все трое опирались, тоже писали сатирично и весело. Словом, если искать для реалистической послеклассицистской комедии какое-то общее эстетическое определение, это будет все-таки «комедия нравов». Таковы и «Женитьба Фигаро», названная «революцией уже в действии», и политически индифферентная «Ночь ошибок», и «Трактирщица», и «Школа злословия» — всякая комедия, изображающая обычных людей в обыденных обстоятельствах и сумевшая проникнуть в эти характеры и обстоятельства.

Впоследствии Сомерсет Моэм (1874—1965) назвал подобного рода комедию «умной». В этом был свой резон. Комедия нравов, может подобно «Женитьбе Фигаро», подняться до больших политических высот, приобрести, подобно «Школе злословия», немалый сатирический заряд, заговорить, подобно моэмовскому «Кругу», об условиях человеческого существования, но для того, чтобы оставаться самой собой, ей достаточно сохранять интерес к многообразию человеческих типов, понятых в их социальной и психологической специфике, быть житейски умудренной и трезвой.

Логика человеческих поступков в комедии нравов определяется с наивозможной полнотой, причинно-следственные ряды прочерчиваются, в идеале, четко, без пропусков. В каждой из подобного рода комедий есть, как и полагается в драматическом произведении, какая-нибудь загадка, которую предстоит решить, но нет тайны — из тех, что никогда не открываются в пределах конкретной, исчерпывающей в себе самой ситуации. Поведение героев в этой комедии бывает порою очень сложным, но его редко когда (в отличие, скажем, от Мариво) назовешь прихотливым. Окружающие могут сколько угодно не понимать Мирандолину («Трактирщица») — она сама-то себя понимает! Сэр Питер («Школа злословия») может жестоко заблуждаться относительно нрав-

ственного облика Джозефа Сэрфеса, но тот про себя все решительно знает. Более того — именно сознание своей порочности помогает ему получать максимум удовольствия от своих интриг.

В комедии нравов герой не ищет себя — он ищет пути реализации своих замыслов. Вся сложность этой комедии — от столкновения множества неодинаково направленных интересов. Комедия нравов оснащена бытовыми подробностями. Но не надо слово «быт» воспринимать в позднейшем значении — как тягостное течение будней. Нет, быт комедии нравов интересен необычайно — это ведь овеществленные обстоятельства жизни. А герои — разве ясность целей лишает их для нас интереса? Да, цели ясные, но почему у одного они одни, а у другого другие? И чем обусловлены сами по себе эти цели? И еще: через какие сложные жизненные перипетии приходится пройти человеку, чтобы добиться своего! Не раскрывается ли в этих бесчисленных столкновениях не только герой, но и сама жизнь? Последовательно детерминистическая природа комедии нравов помогает ей исследовать жизнь, ибо чем шире охват обстоятельств, тем полнее картина действительности.

Да, комедия нравов — поистине «умная комедия», но «ум» ее проявляется по-разному. Она дала образцы блестящего диалога, но еще важнее ее спокойная умудренность. Этот углубленный интерес к жизни и помогает ей, пробиваясь к социальным и психологическим первоосновам человеческих поступков, подниматься вместе с тем к вершинам артистичности.

Комедия нравов — порождение эпохи ранних буржуазных революций, причем отнюдь не случайно она возникла впервые именно в Англии XVII в. Ранние буржуазные революции, как известно, имели форму религиозных борений. Английская революция XVII в. не составляет в этом отношении исключения. Ее идеологией был пуританизм — специфическая форма кальвинизма. И вместе с тем в ходе революции выяснился ее подлинный политический характер. Прямым идеологическим итогом революции явилось творчество Томаса Гоббса (1588—1679), создателя государственоведения. Именно Гоббс описал общество как поле борьбы частных интересов. И столь же не случайно комедия нравов дала высший свой образец в предреволюционной Франции, где Бомарше удалось увидеть за борьбой частных интересов борьбу сословий.

Неудивительно поэтому, что восприятие жизни, отразившееся в бытовых ситуациях, рисуемых комедией нравов, в опосредованном смысле соотносимо с некоторыми видимыми сторонами исторического процесса. «Желаемое совершается лишь в редких случаях; по большей же части цели, поставленные людьми перед собой, приходят во взаимные столкновения и противоречия или оказываются недостижимыми частью по самому своему существу, частью по недостатку средств для их осуществления». Поэтому, «каждый преследует свои собственные,

сознательно поставленные цели, а общий итог этого множества действующих по различным направлениям стремлений и их разнообразных воздействий на внешний мир — это именно и есть история»¹.

Комедия нравов — явление Нового времени. Она закрепила в себе тот тип искусства, который доказал свою необходимость со времени научной революции XVI—XVII вв. Научный взгляд на мир подразумевал детерминистический к нему подход. Угаданный еще в период великих астрономических открытий, заложивших основы современной науки, первоначально воплощенный в богословской системе Жана Кальвина (1509—1564)², он все глубже проникал в обмирщавшееся под влиянием буржуазных отношений массовое сознание. И вместе с тем укорененность в жизни с ее неисчерпаемым богатством возможностей делала комедию нравов открытой для ренессансного игрового начала. Да, герои комедии нравов ставят себе весьма определенные цели. Но какими необязательными путями они порой к ним идут! Все ли в поведении Мирандолины расчет? И как отделить этот расчет от доставляющей ей такое удовольствие игры? А Тони Ламкин из голдсмитовской «Ночи ошибок»? Цели его ясны — не хочет он жениться, и баста! Но разве только в этом осуществляется он как драматический персонаж? Не интереснее ли для нас вся череда его розыгрышей и чудачеств? И не принадлежит ли тут немалая роль случайности? Кто-то куда-то опоздал, кто-то что-то забыл — так ли уж здесь ощутима всеобщая детерминированность бытия? А ведь как зависимы от этого комические перипетии!

Изначальная детерминистская установка не мешала комедии нравов — напротив, ее выручала: когда причинно-следственные ряды прослеживаются до конца, обусловленность каждого явления оказывается столь сложной, что в конечном счете растворяется в неопределенности, а комедия нравов так старательно ищет наибольшее число житейских опосредствований, что в результате широко открываются двери случайности. В этом смысле Мольер с его классицистским стремлением подняться над бытом — безнадежный детерминист в сравнении с авторами комедии нравов. Споры, которые ведут между собой Альцест и Филинт («Мизантроп»), своей абсолютной выстроенностью напоминают научные дискуссии, а сами герои — двух оппонентов на кафедре. То, что происходит в комедии нравов, тоже заставляет вспомнить о науке, но приводит на ум обстановку уже не дискуссионного зала, а лаборатории, где и порядка меньше, и одеты попроще, и, что главное, где работа ведется методом проб и ошибок. Прийти к правильному решению в этом случае можно, лишь перебрав десятка два вариантов. Причинно-следственные ряды здесь никогда не оголяются, теза и антитеза отодвинуты друг от друга временем поисков.

Мольеровская страсть к интеллектуальному обобщению, казалось бы, тем и хороша, что отодвинутое от быта становится применимым

к любому быту. Одень героев в современные костюмы, дай им в руки современный реквизит, надели их современными повадками — и вот вам нынешний «Мизантроп». Но, увы, мольеровские герои не умеют жить в бытовой обстановке. В окружении вещей повседневных, утепленных постоянным нашим с ними общением, они могут показаться безнадежными сухарями или, в лучшем случае, людьми заучившимися, ничего вокруг себя не замечающими. Не надо окружать этих людей вещами — они их перебыют. А герою комедии нравов не обязательно ходить прямыми путями. Он тоже не бродит бесцельно туда-сюда, но путь свой к желанной цели прокладывает по-умному. Вещи ему не мешают. Он среди них как свой.

Чем ближе комедия к конкретной жизни, тем больше у нее степени свободы. В потенции, разумеется. Но комедия нравов сумела эти потенции реализовать.

Стоит ли удивляться тому, что комедия, так основательно воплотившая в себе многие черты нашего сегодняшнего взгляда на мир, а следовательно, и нашего художественного мышления, остается живым явлением театра? Более того: комедия нравов столь полно вобрала в себя жизнестойкие элементы предшествующих театральных систем, что оказалась своеобразным, если так можно выразиться, «промежуточным итогом» в истории комедиографии. Она не «отменила» ни старинного фарса, ни Шекспира, ни Мольера и несколько не затмила их славу. Но ныне мы приобщаемся к фарсу, Мольеру и Шекспиру не только непосредственно, но и через комедию нравов. Она является в этом смысле своеобразным посредником между ними и другими театральными системами. В свое время Карамзин поведал в «Письмах русского путешественника», как вольтеровская «Заира», основанная на сюжете «Отелло», помогла ему открыть для себя Шекспира — до знакомства с «Заирой» тот казался ему слишком сложным. Подобным же образом комедия нравов готовит нас к освоению предшествующей комедиографии — далекое мы научаемся понимать через близкое. Но комедия нравов не только исполняет эту посредническую функцию. Она прямо входит в настоящее через практику драматургии и театра.

На пути из XVIII в. в XX лежал, однако, XIX в., и преодолеть это препятствие оказалось непросто. Первая треть века принадлежит романтизму с его культом исключительного. Не спасла дела и реалистическая мелодрама. Ее герои научились держаться в высшей степени прилично и скромно, стараясь ничем не выделяться среди себе подобных. Они говорили «как все», жили в той же обстановке, что все, избегали любой экстравагантности в одежде и поведении. Одна беда — они были уж слишком как все, променяв индивидуальность на амплуа.

Приход реалистического романа XIX в. несколько изменил положение. На фоне этого мощного художественного явления померкли

краски мелодрамы. Место свое она, правда, оставила не кому попало, а близкому родственнику — «хорошо сделанной пьесе». В ней комедия нравов снова берет свое, но лишь отчасти. В «хорошо сделанную пьесу» возвращается социальный типаж, но измельчавший и усредненный, ибо требования, которые сюжет предъявляет характеру, здесь намного серьезнее, чем требования, которые характер предъявляет сюжету.

Так обстояло дело во Франции. В Англии все выглядело сложнее. Здесь мелодрама занимала на редкость прочные позиции. Ее влияния не избежал и реализм Диккенса, и воздействие этого великого писателя на умы помогло мелодраме продержаться достаточно долго. В результате даже запоздалый приход «хорошо сделанной пьесы» был для Англии великим благом. «Хорошо сделанная пьеса» тоже была далека от важных социальных проблем, но в ней по крайней мере представляли современные люди, анализировались современные ситуации.

А ведь «хорошо сделанные пьесы» и в самом деле сделаны очень неплохо. Да и безродными их не назовешь. Все, чему классицизм мог научить в области построения действия, все, что комедия нравов принесла от овладения бытом, соединилось в «хорошо сделанной пьесе». Но при этом именно она оказалась самым выразительным примером того отрыва театра от литературы и от общекультурного процесса в целом, которым грешна большая часть XIX столетия.

В чем тут причина? Эрик Бентли в своей «Жизни драмы» (1967) верно заметил, что, к несчастью, подобного рода пьесы — это «сплошной сюжет», который «работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не приходя в столкновение»¹. Комедия же нравов, напротив, никогда не замыкается в пределах сюжета, как бы он по видимости не был завершен сам в себе. Ее со всех сторон омывает воздух — целый воздушный океан! — и дышит он глубоко, во всю грудь, хотя и все мизансцены тоже чувствует очень тонко. Воздух комедии нравов XVIII в. — это неизжитое патриархальное народное сознание (речь о нем пойдет в дальнейшем), противостоящее аристократической развращенности и уже готовое в ряде случаев противопоставить себя буржуазности. В XX в. воздухом комедии нравов окажется ощущение изжитости буржуазного миропорядка. Комедия нравов торжествует в момент интенсивного формирования и на закате буржуазного мира.

В начале XX в. комедия нравов возрождается — прежде всего в Англии. Именно эта страна дала нового большого ее представителя — Сомерсета Моэма. С тех пор комедия нравов — то в относительной своей цельности, то в форме элементов, проникающих в иные, порою подчеркнута современные системы, — снова стала неотъемлемой частью художественной культуры. Иногда начинает даже казаться, что это реализм, не нашедший на западной сцене достойного места в свои золотые дни, пытается взять свое. А может быть, здесь сказался поворот

к XVIII в., столь теперь ощутимый на ряде направлений европейской культуры? Даже при том, что комедия нравов приняла теперь весьма многообразные формы, принесенные новым знанием об обществе и человеке.

В Англии на протяжении трети века шла борьба двух направлений комедии — «умной» (Мозм) и интеллектуальной (Шоу). Мозм, говоря о своем драматическом методе, прямо отсылал читателя к комедии нравов. Шоу, охотно признававший свою близость к Просвещению, себя к авторам комедии нравов не причислял. Говоря об источниках своей драмы, он ссылаясь в первую очередь на Шекспира и Мольера: «Я всегда следовал классической традиции и считал, что драматурги должны создавать характеры таких людей, которые наделены способностью глубоко понимать самих себя и выражать то, что они думают и чувствуют... людей, внутренне свободных от всякой скованности, — черты эти в действительной жизни превратили бы их в исключительных гениев»⁴.

Здесь Шоу в самом деле определил то, что отличает его драму от комедии нравов. Герой комедии нравов знает себя, но в себе не копается — он предоставляет эту работу зрителю, если у него есть к тому охота, его же дело — дать ему объективный и достаточный материал. Он действует в предлагаемых обстоятельствах, реагирует на них сообразно своему характеру и задачам, а если и высказывает какие-то общие соображения о жизни и людях, то нас начинает одолевает сомнение — а не берет ли герой на себя часть функций резонера, т.е. того «лица от зрителя», которое в драмах XVIII в. появлялось не реже, чем в современной драме «лицо от автора»? У Шоу иначе. То, что в комедии нравов выглядит как своеобразная поправка к основному ее закону, у Шоу прямо в закон превращается. Авторы комедий XVIII в., «распределяя» функции резонера между несколькими героями, «растворяя» его в действии, пытались уйти от этой слишком уж навязчивой фигуры. У Шоу она возвращается во всей своей славе и величии — здесь каждый герой сам себе резонер. Этот персонаж невидим более, но зато всепроникающ.

Да, отличие налицо. Но не представляется ли оно чем-то вроде конечного результата все той же комедии нравов? Весь процесс «растворения» резонера как раз и составлял заметную сторону развития комедии нравов от Реставрации к Голдсмиту, Шеридану и Гольдони.

Но Шоу причастен традиции комедии нравов и по причинам более существенным. Он был великим борцом за социальную драму, а этому куда труднее учиться у Шекспира и Мольера, чем у комедии нравов. Да и так ли противоречит увлечение Шекспиром и Мольером близости к комедии нравов? Не вобрала ли она их отчасти в себя?

В комедии нравов можно сегодня акцентировать те или иные стороны — все равно, до тех пор пока мы следуем формуле «человек через

общество, общество через человека», нам от этой комедии не уйти. Современная интеллектуальная драма и та неспособна с ней порвать.

Это родство то и дело напоминает о себе. Бертольд Брехт напрямую был связан с XVIII в. Среди его источников не только «Опера нищего» Гея, сыгравшая свою роль в развитии комедии нравов, но и комедия нравов как таковая — «Офицер-вербовщик» Фаркера. Правда, Брехт в «Трубах и литаврах» уходит от конкретности первоисточника, но постбрехтианцы Фриш и Дюрренматт, сохранив немало от политической остроты Брехта, уже больше его (не всегда, разумеется, — не было разве у Брехта комедии «Мещанская свадьба»?) заинтересованы в конкретно-социальном, даже бытовом.

Как было бы интересно написать историю комедии XX в. в связи с традицией комедии нравов! Как углубило бы это наше понимание закономерностей развития жанра! Но оставим эту задачу для будущего. Ведь прежде следует разобраться в комедии нравов, какой она сформировалась во второй половине XVII и в XVIII в.

Пришлось так подробно объяснять, что такое комедия нравов, потому что термин этот истолковывается по-разному. Оно и понятно: комедия нравов существует давно, изменениям подверглась основательным, да и по самой природе своей определению поддается не без труда — она пластична и емка, переливается из формы в форму и втягивает в себя многие явления совершенно иного рода.

Термин «комедия нравов» пытались применить уже к Мольеру. И не без оснований. «Я делал больше, чем изучение Плавта и Теренция или подчистка фрагментов Менандра. Я по преимуществу изучал нравы»⁵, — говорил о себе Мольер. По словам Г.Н. Бояджиева, уже современники понимали, что «Мнимый рогоносец» основан «не только на правдивом показе человеческих переживаний, но и на непосредственных наблюдениях над современным бытом и нравами», а французский историк литературы Фердинанд Брюнетьер высказывал мнение, что от «Школы жен» начинается комедия нравов»⁶.

В основе своей эта концепция, однако, не выдерживает критики. Г.Н. Бояджиев упоминает одного из исследователей творчества Мольера, Г. Мишо, пытавшегося при анализе «Мнимого рогоносца» исходить из критериев жизненной правды и здравого смысла, т. е. из тех самых критериев, которые так хорошо служат нам при занятиях комедиографией XVIII в. Результат был обескураживающий. «Мнимый рогоносец» показался Мишо сплошным набором несообразностей. Изучать нравы — еще не значит писать комедию нравов. Ее художественный мир соотносится с миром реальным иначе, нежели в классицистской комедии.

Мольер, отчасти уже в своих ранних парижских пьесах и особенно в последнее десятилетие своей жизни (1663–1673), немало сделал

для подготовки комедии нравов. Мольеровская комедия социально определеннее ренессансной. Однако, по словам Бояджиева, «при развернутом анализе двух исторически сложившихся типов комедии мы выясним и слабые стороны высокой комедии — отсутствие у нее таких превосходных свойств ренессансной комедии, как реалистическое полнокровие образов, многокрасочность языка, органическое слияние с народной поэзией. Итоговая оценка жанра, утвержденного Мольером, обнаружит и некоторые другие его слабости, проистекающие из рационалистической эстетики классицизма»⁷. Эти вот слабости и пыталась преодолеть комедия, шедшая на смену мольеровской, — при том, что она у Мольера училась.

Начали англичане.

Острота зрения, воспитанная годами революции, Протектората и Реставрации, когда сущность каждого человека раскрывалась так наглядно и, поддержанная бэконовски-ньютонovsky поворотом к опытному знанию, помогла увидеть все комические несообразности жизни. Театр давал импульс литературе и искусству. Из театра вышел Генри Филдинг — автор «комических эпопей». На театр ссылался Хогарт — автор живописных комических циклов и отдельных картин и гравюр «на современные нравственные сюжеты». «Я решил создать на полотне картины, подобные театральным представлениям, и надеялся, что к ним будут подходить и подвергать критике под тем же углом зрения, — писал он в своих «Автобиографических заметках». — Следует заметить, что я имел в виду только такие сцены, где актерами выступают живые люди. ... Если с этим согласиться, то первое место в живописи, как и в литературе, должно быть отведено комедии, обладающей всеми этими достоинствами в наибольшей степени»⁸.

Англичанам было тем легче сделать первые самостоятельные шаги в сторону комедии нравов, что там был «свой Мольер».

Шекспировская комедия, как известно, была далека от быта. Поэтому, когда в эпоху Реставрации (начиная с 1660 г.) в Англии ощутилась потребность в комедии нравов, английские драматурги попытались найти опору в Бене Джонсоне.

Но искусство Бена Джонсона было не просто по-классицистски упорядоченным, оно было на редкость жестким. Гибкость, подвижность, подлинность страстей, идущая от Шекспира и подкрепленная влиянием Кальдерона, с одной стороны, и социально определенная, но очень негибкая, построенная почти по механическому принципу драматургия Бена Джонсона — с другой, создавали условия, при которых выразить дух и настроения эпохи было очень непросто. Страну, которая только что прошла через революцию, словно бы перерубившую надвое ее историю, надо было изучать заново, познавая новые отношения, нравы, обычаи, человеческие типы.

Именно поэтому (хотя и об испанском влиянии не следует забывать) комедии Реставрации труднее всего оказалось научиться у классицизма его замечательной сюжетной упорядоченности. В Англии далеко не все так отстоялось, как во Франции. Здесь надо было схватывать на лету, не зная порою, что окажется со временем главным, что второстепенным, а то и вовсе случайным. Именно поэтому комедия Реставрации на первом своем этапе поражает многословием (но и таким остроумием, что каждого слова жалко), многосюжетностью (правда, каждый сюжет по-своему интересен), а порою и основательной композиционной расхлябанностью. Современники, впрочем, охотно прощали ее недостатки. Они с восторгом выслушивали нескончаемые разговоры шеголей-остроумцев, потому что это были разговоры, подобные тем, какие действительно велись в светских салонах, — только вместо потуг на остроумие здесь было остроумие подлинное. Они прощали мелькание героев — герои эти легко узнавались. Прощали они и сюжетную усложненность, хотя ее простить было труднее всего. Про ранних драматургов Реставрации нельзя даже сказать, что они сплетают сюжетные нити. Они сплетают канаты — грубые и тяжелые. Но сколько волокон для этих канатов вытянуто из жизни!

И все же не слишком ли много приходилось прощать? Комедия Джорджа Этериджа (ок. 1635—1691) «Комическое мщение, или Любовь к бочке», премьерой которой в театре Линколнс-Инн-Филдс в марте 1664 г., собственно, и началась традиция английской комедии нравов, словно бы и не решается до конца быть комедией. В ней три плана: «высокий», «средний» и «низкий». Герои первого плана говорят стихами и обладают чувствами благородными и возвышенными. Герои второго плана относятся к обычной сфере жизни. Герои «низкого» плана тяготеют к области фарса. Здесь нет просто жизни, рассмотренной под определенным углом зрения, — здесь три разных представления о жизни, предложенных на выбор зрителю, три разных представления о человеческой природе, три разные морали и бог весть сколько источников. Можно ли ждать от такой комедии немногословия, ограниченного круга героев (когда их мало, каждому ведь приходится нести в себе очень многое), сюжетной выстроенности?

Но так дело обстояло только на первых порах. Очень скоро социальные типы начали четко обрисовываться, а общественная жизнь — выявлять свои основные тенденции. Теперь культура комедии могла взять свое. Вот тут-то и понадобился Мольер. Англичане учились у Мольера двум вещам. Во-первых, Мольер замечательно умел сочетать какой-то изначальный, закрепившийся в традиции комизм с верно уловленными приметами времени и выводить свои персонажи на сцену, дав им очень точное интеллектуальное задание. Во-вторых, он обладал способностью выстраивать прекрасно сбалансированный сюжет.

Проникнуть в Англию Мольеру не стоило большого труда: драматурги Реставрации все были так или иначе связаны с двором, проводшим во Франции годы изгнания, да и сами впитали многое от французской культуры. Уже родоначальник драматургии Реставрации Джон Драйден (1631–1700) не миновал влияния Мольера. В 1667 г. он переделал мольеровского «Шалого» («Сэр Мартин-недотепа»), а в 1690 г. подражал его «Амфитриону» в пьесе того же названия. Чарлз Седли (ок. 1639–1701), друг Этериджа, сумел преодолеть его сюжетный разброд в результате внимательного изучения мольеровской техники. Очень хорошо знал Мольера и Уильям Уичерли (ок. 1640–1716). Юность он провел во Франции, куда отцу удалось его переправить во время революции, и в театральном Париже был своим человеком. Но на примере этого самого большого в Англии знатока Мольера как раз и вскрывается различие между мольеровской комедией и комедией нравов.

В год смерти Мольера Уичерли написал своего «Прямодушного» (1673) — комедию, которая для современников прямо соотносилась с «Мизантропом» (1666). В центре ее — капитан военного корабля мистер Менли, человек, согласно характеристике, заключенной в списке действующих лиц, «благородный, суровый и добрый». Он обручился с Оливией и, отправляясь на войну, оставил ей на хранение все свое состояние. У него есть друг мистер Верниш, которому он поручил Оливию. Только для этих двух людей Менли делает исключение — человечество он презирает. Как легко понять, именно Оливия и Верниш и обманут его. Они решают в надежде, что Менли не вернется с войны, пожениться и завладеть его деньгами и драгоценностями. Но когда они осуществляют это намерение, Менли благополучно возвращается, узнает о случившемся и находит способ отомстить обманщикам и вернуть свое достоинство. Потерю Оливии судьба ему тоже возмещает — его юнга, которого он корил за трусость, оказывается переодетой девушкой, влюбленной в него.

Такую сложную метаморфозу проходит Мольер под пером Уичерли. Мольеровские «комедии нравов» готовили в его собственном творчестве высокую комедию. В Англии высокая комедия, напротив, превращается в развитую комедию нравов. В этом, однако, была не только специфика английской драматургии, но и своеобразное знамение времени. Любопытен такой факт: Вольтер, желая дать в «Ханже» свой вариант «Мизантропа», взял за основу «Прямодушного» Уичерли, добавив кое-что из «Школа жен», т. е. опять же из той пьесы Мольера, которая тяготела к комедии нравов. И это Вольтер — человек, оценивающий английских комедиографов по тому, насколько они были близки к Мольеру.

Событий в «Прямодушном», как нетрудно заметить, намного больше, чем в «Мизантропе». Мольеру интересен отклик героя на события,

совершающиеся за сценой. Уичерли — сами события. У Мольера герой реагирует на происходящее при помощи слов. У Уичерли — поступков. Комедия Мольера интеллектуальнее. Комедия Уичерли — действеннее. И герои у него сочные, брызжащие жизнью, на других непохожие.

Комедия Уичерли открывается таким же примерно столкновением мнений, каким начинается мольеровский «Мизантроп», только на месте Альцеста — Менли, на месте Филинта — Фримен, «лейтенант того же корабля, джентльмен, хорошо образованный, но разоренный дотла», и это составляет существенную разницу. Альцест наделен всеми возможными достоинствами и только одним недостатком — неспособностью сообразовываться с реальностью, какой-то инфантильной уверенностью, что малейшая попытка помочь победе правды лишит эту победу нравственного смысла. И хотя нравственный максимализм придает Альцесту комические черты, они являются продолжением его достоинств — его честности, духовности, даже его начитанности, ведь представление о добродетели, которым он живет, явно пришло из книг. Менли тоже последователен, только по-своему. Лейтенант Фримен заявляет ему, что люди считают его «грубияном, чудовищем, бешеным зверем, бандитом», и это недалеко от истины. Ожидать от подобного персонажа утонченных характеристик окружающих не приходится — он с неумолимой яростью бросается на них, осыпает бранью, награждает увесистыми оплеухами. Он не просто презирает окружающих. Он ненавидит всех, кто своим образом жизни и манерами не похож на него. Если он однажды поверил двум людям, то теперь разочарование скрашивается для него тем, что эти двое подтвердили его представление о человеческой испорченности, и отомстит он не гордым отказом от возлюбленной, а тем, что унизит ее как женщину — овладеет ею под видом другого и заплатит ей за ласки. Менли трудно назвать мизантропом — уж больно утонченно это слово. Да и самого бы его оно возмутило — слово-то иностранное, хуже того — французское, из самого гнусного, оскорбляющего слух истинного англичанина языка пришедшее. Человеконенавистник — это вернее. Правда, Менли ненавидит людей за зло, которое они причиняют друг другу. Но нет ли в этом потребности утвердиться в своем праве на хамство?

У Альцеста, как говорилось, — все достоинства и только один недостаток. У Менли — все недостатки и только одно достоинство: он вправду лишен лицемерия и действует напрямик. Он честен.

Казалось бы, Менли — прямая антитеза Альцесту. Но это не так. По сути дела, Менли — это весьма конкретное воплощение того же понятия о нравственном максимализме, которое олицетворяет Альцест. Если неоспоримая с любой самой строгой точки зрения победа правды — это победа, ничем не поддержанная, то Менли весьма наглядно ее олицетворяет. Он только честен. Других достоинств у него нет. Он и

награжден за одну лишь честность, вопреки всему дурному, что можно сказать о нем. Возлюбленная бросила его за то, что он — грубая скотина. От него и пахнет, как от скота. Но она наказана поделом: почему бы не простить ему все за честность? Другая же его возлюбленная даже не видит, что ему прощать. В честном человеке все кажется ей прекрасным, включая зуботычины, которыми он ей грозит, — и награждена за это его бесценной любовью. Мысль Уичерли прочитывается в характере, прямо противоположном мольеровскому. Но она очень близка мысли Мольера.

Иначе, чем у Мольера, выглядит и другой собеседник — Фримен. Мольеровский Филит — воплощенный оппортунизм, но зачастую его голосом говорит сам Разум. Мольер-художник должен был отдать должное герою, призывающему учитывать всю сложность людских побуждений, не приемлющему прямолинейного морализатора Альцеста. Мольер не мог до конца стать на сторону ни Альцеста, ни Филита, как не мог потом Гёте стать на сторону Эгмонта или Оранского, ибо этим была бы нарушена великая диалектика жизни и сделана безнадежная, недостойная этих великих художников попытка сказать последнее слово в великом споре идеалиста и практика — споре, в котором конца нет и не будет. Уичерли тоже не осуждает практика Фримена, да только практика у него — другая. Филит пытается с помощью практической сметки защитить добродетель. Фримен — набить кошельки. Он старается соблазнить богатую вдову и, когда другие средства оказываются исчерпанными, заставляет ее выйти за него замуж при помощи шантажа. Этого практика Уичерли не осуждает потому, что он — своеобразный вершитель комедийной справедливости, а она состоит в том, что именно самый прожженный плут и должен наказывать плутов масштабом поменьше. Светскую шушери, которую с проклятиями гонит от себя честный Менли, реально карает своекорыстный Фримен. Законы фарса торжествуют здесь над законами высокой комедии.

Английская комедия осмыслила Мольера парадоксально. Эта сторона английского художественного мышления еще не выявилась в парадоксах Оскара Уайлда и Бернарда Шоу, но уже ощутима в принципах восприятия чужеродной художественной традиции. Честертон говорил о парадоксах Шоу, что это, по сути дела, и не парадоксы вовсе, а вполне логичные и последовательные мысли, только продолженные дальше пределов своей реальной сферы. Английская комедиография брала у Мольера весьма существенные его черты, прежде всего его интерес к социальной характеристике, но продолжала их далеко за рамки классицистской высокой комедии. Национальная традиция «юмор» при этом социально осмыслилась, что и помогало ее развивать. В 1695 г., когда комедия Реставрации достигла своего расцвета, Уильям Конгрив (1670—1729) именно с этой точки зрения определил в письме критику

и драматургу Джону Деннису (1657–1734) свой взгляд на комический персонаж.

«Я считаю, что под юмором следует понимать некую особую и в каждом данном случае неизбежную манеру вести себя и говорить что-либо, свойственную какому-либо одному человеку, естественно присущую ему и отличающую его поведение и речь от поведения и речи других людей.

Юмор так же соотносится с нами и со всем, что от нас исходит, как феномены соотносятся с существом, — это своего рода цвет, запах, вкус, которыми пропитаны мы и все, что мы делаем и говорим». Юмор, по Конгриву, — это человеческое естество, определяющее самые основы комедии. Английские комедиографы находятся здесь в привилегированном положении, ибо «простой народ Англии в высокой степени пользуется свободой, независимостью и человеческими правами. Человек, обладающий юмором, не вынужден скрывать его или опасаться проявить его в полную силу. Есть у нас поговорка, в которой, может быть, умонастроение и дух нашего народа проявились не хуже, чем в каком-нибудь пространном рассуждении: кто захочет сорвать с шеста приз, тот и сможет его сорвать. Это для англичан принцип, и они следуют ему»⁹.

Понятие юмора приобретает для Конгрива социальное содержание. Юмор — это для него показатель принадлежности человека к свободному народу: где нет свободы, там нет и должного разнообразия характеров.

Как хорошо сказал о комедии нравов английский театровед Л.-А. Штраус, «она, подобно комедии юмором (т.е. комедии Бена Джонсона. — *Ю.К.*), имеет дело с типическим, но отдает предпочтение типически нормальному перед типически ненормальным»¹⁰. Этот шаг к «нормальному» не сделать было без Мольера, но потом мольеровское «нормальное» стало казаться чересчур усредненным. Комедия нравов — это комедия и не мольеровская и не бен-джонсоновская. Она требует «нормального» — не слишком преувеличенного. Но она же настойчиво требует сочных красок, чурается любой отвлеченности, упивается своей конкретностью, многообразием человеческих характеров и неисчерпаемостью их проявлений в предлагаемых обстоятельствах. Мольер помог англичанам переступить порог, определяющий комедию нравов от предшествующих типов комедиографии, в том числе и бен-джонсоновской, но он же очень ясно обозначил этот порог. Без комедии нравов было бы не ощутить известную отвлеченность его характеров.

В середине XVIII в. эта особенность английской комедии осознана уже очень четко. Она воспринимается как выражение английского национального характера в его противостоянии французскому. Дэвид Гаррик в одном из своих писем, адресаткой которого принято считать (возможно, без достаточных оснований) Ипполиту Клерон, пишет:

«Ваше представление о Франции совершенно совпадает с моим: их “politess” свел их характеры к такому единообразию, а обычаи наложили такую узду на характеры и страсти, что, познакомившись с полудюжиной французов, мужчин и женщин, вы, можно считать, знаете их всех. В Англии (и, пожалуй, в Дании) каждый человек — это отдельное существо, и он требует специального подробного изучения. Именно из-за этого человеческого разнообразия наши комедии менее похожи одна на другую, чем французские, а персонажи сильнее и драматичнее»¹¹.

Во всем этом — и в том, что говорил Конгрив, и в том, что говорил Гаррик, — был свой резон: именно большая мера свободы, завоеванная народом Англии, дала ей возможность первой создать комедию нравов. Эта же большая, чем в других странах Европы, мера свободы помогла ей сохранить ренессансную традицию — традицию живого интереса к жизни в ее многообразии и полнокровии. Как бы далеко ни ушла комедия Реставрации от Шекспира, сколь конкретнее и жестче ни стал бы ее взгляд на жизнь, она не дает забыть, что пишется в той же стране, в которой писал Шекспир. В ней та же тяга к розыгрышам, много внутренней свободы.

Это весьма заметное игровое начало, с одной стороны, и борьба за социальность — с другой, создали очень сложные отношения между английской комедией нравов и фарсом.

Они никогда не были слишком простыми. Англия не стремилась к континентальной чистоте жанров, а потому и фарс в течение долгого времени был ей не нужен. Фарсовые ситуации запросто возникали в пределах обычной комедии, а то и трагедии. Фарс (если не говорить о нескольких ранних попытках) впервые обрел жанровую самостоятельность лишь во время революции и Протектората (1642–1660), когда театральные представления были запрещены, театры закрыты и только нелегальные бродячие труппы выступали на базарных площадях провинциальных городишек, подальше от глаз столичных констеблей. Репертуар этих трупп составляли фарсовые «извлечения» из больших пьес, играть которые целиком теперь не представлялось возможным. Окончательно же фарс закрепился в Англии во время знаменитой «войны театров», начавшейся после того, как труппа монопольного Друри-Лейн ушла в 1695 г. от владельца и приобрела собственный патент. Для привлечения публики теперь, следуя давнему французскому обычаю, давали «дополнительное представление». Возникла острая нужда в произведениях малых форм, а значит, и в фарсе. От него было теперь не избавиться, как к нему ни относиться.

А относились к нему неважно, тем более что и свое родство с ним не очень понимали — ведь фарсовая действенность и острое ощущение комической ситуации, отличавшие английскую комедию нравов, были заимствованы не прямо из фарса, а из предшествующей комедиографии,

фарс в себе растворившей. В фарсе как таковом чувствовали лишь некую внесоциальность и негуманность. Конгрив в своем эссе о комедии называл фарсовых персонажей «созданиями, которых в природе не существует». Если же, продолжал он, они и существуют, «то это уроды или порождение злосчастно сложившихся обстоятельств. Их следует убрать с нашего пути, как ублюдков»¹². А ведь комедия, битком набитая такими персонажами, — нечто весьма обычное, с горечью отмечает Конгрив.

Джон Деннис в своем письме Конгриву еще более проясняет общую их позицию. По его мнению, кардинальное различие между фарсом и комедией состоит в том, что фарс изображает исключительное, тогда как комедия основана на типичном. Она показывает заблуждения и пороки, которым мы все подвластны.

В этом рассуждении была уловлена весьма важная черта эстетики фарса. «Типическое» фарса является полным отрицанием индивидуального, а значит, перестает быть типическим, ибо типическое возможно лишь на фоне индивидуального как его обобщение. Характер типический — это тот же индивидуальный характер, только рассмотренный умно и конкретно, с пониманием всего, что его таким сделало. Фарсовый же персонаж всегда тяготеет к маске, независимо от того, носит он ее или нет, и он основательно защищен ею от проникновения в него жизни.

Потому-то английские комедиографы и начинают такую ожесточенную борьбу с маской. Она мешает им исследовать жизнь.

И вместе с тем отбросить фарс как целое им не удастся. Он не уходит в небытие, а просто преобразовывается. Он окультуривается, приобретает просветительское содержание, принимает форму своеобразной «маленькой комедии», где ситуации предельно заострены, ритм действия взят очень быстрый, все начинает порою балансировать на самой грани правдоподобия, но герои пришли из жизни. Правда, от обыкновенной комедии фарс и тут отличается. Степень типизации здесь самая высокая; отказавшись от старых масок, герои словно бы примеривают новые, хотя, как со временем выяснится, по зрелом размышлении решают их не брать. «Вероятные люди в невероятных ситуациях» — определит потом фарс английский актер и драматург Артур Уинг Пинеро (1855—1934), сам немало потрудившийся на этом поприще.

Об английском фарсе XVIII в. это говорить еще рано, но он уже движется в этом направлении. Это ему тем проще, что, как говорилось, фарсовое начало издавна входило в комедию и очень ясно проявлялось в комедии Реставрации, где право на плутни обретал не Маскариль в маске, не Жодле с лицом, осыпанным мукой, не Сганарель, а какой-нибудь «джентльмен, хорошо образованный, но разоренный дотла».

Фарс помогал комедии оставаться комедией, а комедия фарсу — приспособиться к новому быту, нравам, эстетическим требованиям, а значит — выжить.

Так выглядит проблема в целом. Во времени же она разрешилась достаточно сложным образом. Стоит обратить внимание на одно обстоятельство: обмен письмами между Конгривом и Деннисом относится к 1695 г. Раскол театров только что произошел, первая комедия, которой начал свое существование Линколнс-Инн-Филдс, «Любовь за любовь» Конгрива, поставлена 30 апреля; его письмо Деннису датировано 10 июля. «Война театров», давшая такой импульс фарсу, еще не началась, и если Конгрив и Деннис так обеспокоены влиянием фарса, то не потому, что видят в нем какого-то внешнего врага, — это, скорее, враг внутренний.

Конгрив и Деннис начали после «Славной революции» 1688 г., покончившей с режимом Реставрации, и они представляют уже не комедию Реставрации в строгом смысле слова, а ее ответвление, которое уместнее назвать «предпросветительской комедией». В ней стремление к социальной типизации еще более усилилось, моральные критерии изменились. Здесь нет еще той страсти к поучениям и высоким примерам, которая завладеет впоследствии английской комедией, но нет и нравственного индифферентизма. Да и в сюжетном отношении эта комедия заметно упростилась — герои стали интереснее. Конгрив первый вышел за пределы установившегося набора типажей. В его комедии «Любовь за любовь» рядом со светскими остроумцами и олухами, деревенскими сквайрами и незадачливыми купцами появляется человек по природе, положению и даже речи другой — моряк Бен. Капитан Менли уходил в море, потом возвращался. Бен словно бы на море и родился. Чтобы написать этот образ, Конгрив на две недели поселился в портовом городке, коротал время в тавернах, смотрел, как матросы ведут себя, слушал, как они разговаривают... В его комедиях тоже немало плутов, но он отнюдь не на их стороне. У него оценки иные, фарсу чуждые. Немудрено, что фарс вызывает у Конгрива такое раздражение. Конгрив и Деннис не знали, что стремление к человеческой конкретности проявится еще в самом фарсе, и пока что для них фарсовые элементы в обрисовке комедийных характеров — только помеха.

Прошел известный срок, и люди, думавшие, как Конгрив, сами начали сочинять фарсы. Среди них — Генри Филдинг, написавший знаменитый бурлеск «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика с Пальчик Великого» (1730) и несколько фарсов, надолго оставшихся на английской сцене. Работал Филдинг и в области других малых жанров, фарсу родственных.

Эстетическая ситуация к этому времени заметно переменялась. Начиная с успеха в 1722 г. «Совестливых влюбленных» Ричарда Стиля (1672–1729), в английском театре утверждается сентиментальная комедия, растворявшая комическое в обыденных проявлениях жизни, чувствительных ситуациях и поучительных монологах. В подобных ус-

ловиях фарс, эта квинтэссенция комического, оказался единственным спасением для театра, желающего сохранить полноценное комедийное зрелище. Он снова был нужен. И не в одном лишь своем старом качестве. Он тоже взял на себя задачу социального исследования жизни.

20–30-е годы — период необыкновенного расцвета малых жанров; они образовывали весьма широкий эстетический спектр. Среди них была пантомима — занимательное и веселое зрелище со многими постановочными эффектами, бурлеск, представлявший собой сценическую пародию, «репетиция» — еще один вид сценической пародии, «балладная опера» (о ней пойдет речь дальше) и, само собой, — фарс. Он и составлял подоснову всех малых жанров.

Малые жанры потеряли прежнюю одномерность. Отчасти это произошло из-за постоянного их скрещивания. Отношения в этой области были немирные: всякий поносил другого и в то же время не прочь был поживиться за его счет и поскорей выдать новоприобретенное за свое. Что ж, зачастую это и в самом деле становилось «своим». Внутренняя емкость жанра увеличивалась и за счет более подробной разработки характеров. Принято считать, что умение выпукло обрисовать драматический характер, находя в нем более тонкие нюансы, принадлежит к числу заслуг сентиментальной комедии. Но у малых жанров тоже была возможность придавать объемность образу. Этому способствовала подчеркнутая их социальность.

Легче всего проследить подобный процесс на примере «Оперы нищего», пьесы, прочно внедрившейся в наше сознание, благодаря знаменитой переделке Брехта.

«Случай “Трехгрошовой оперы” — назвал свою статью о раннем шедевре Брехта Б. Зингерман.

«Случай “Оперы нищего” — хотелось бы назвать разговор о знаменитом творении Джона Гея, ведь столько параллелей возникает при сопоставлении этих двух пьес! Уже первая фраза из статьи Зингермана может быть с успехом использована для начала любой работы о пьесе Гея: «История современного театра знает немного триумфов, подобных тому, что выпал на долю “Трехгрошовой оперы”»¹³. Замените слова «Трехгрошова опера» словами «Опера нищего», а слово «современного» на слова «восемнадцатого века», и что-то очень важное о Джоне Гее уже сказано. Мало кто из писавших о Гее удержался от искушения поведать о 62 спектаклях «Оперы нищего» (цифра для Англии XVIII в. невероятная), о чудовищном столпотворении у входа в театр Линколнс-Инн-Филдс (анонимный английский художник изобразил это на своей гравюре — тут и затоптанные шляпки, и растерзанные платья, и люди, которые вот-вот упадут в обморок) и о том, что за деньги, вырученные от «Оперы нищего», владелец Линколнс-Инн-Филдс, известный постановщик и актер пантомимы Джон Рич (1692–1761),

впервые выступивший как драматический режиссер, построил здание театра Ковент-Гарден. В Лондоне шутили, что Рич (по-английски «богатый») стал Геом («веселым»), а Гей — Ричем, но, как нетрудно заметить, Рич, развеселившись, тоже не обеднел. Да и только ли им одним помогла найти счастье «Опера нищего»? Молоденькая Лавиния Фентон (1708—1760), исполнявшая роль Полли Пичем, произвела такое впечатление на 42-летнего Чарлза Полета, третьего герцога Болтона, что летом того же года они бежали из Лондона да так и остались вместе. За три года до смерти Болтона, после смерти в 1751 г. его законной жены, они обвенчались. Актриса, ставшая герцогиней, — это ли для XVIII в. не высшая степень успеха!

Спору нет, слава, выпавшая на долю Джона Гея и композитора Джона Кристофера Пепуша (1696—1759), а также всех, кто оказался занятым в спектакле 1728 г., вполне сравнима с той, что досталась Бертольду Брехту, Курту Вейлю и другим участникам спектакля в Театре ам Шиффбауэрдам (1928), словно бы специально приуроченного к 200-летию «Оперы нищего».

Постановка 1928 г. и была многими воспринята как своего рода ретроспектива «Оперы нищего». Зависимость Брехта от Гея бросалась в глаза. «Опера „На три гроша“, виденная мною в Берлине, была создана в начале XVIII столетия английским писателем Геем», — писал 24 сентября 1928 г., менее чем месяц спустя после берлинской премьеры, А.В. Луначарский. Работа Брехта, который, по словам Луначарского, «перевел, поднял и разукрасил первоначальный текст», ему очень понравилась, но все же до конца самостоятельной не показалась. Напротив, судя по всему, он увидел чуть ли не главную заслугу Брехта и режиссера Эриха Энгеля в том, что они обнаружили многие скрытые в пьесе Гея возможности и тем самым указали путь своим более смелым последователям. «Мне пришлось говорить по поводу этой пьесы с Радловым и Таировым, как раз теми двумя режиссерами, которые возмущаются за дело постановки „Трехгрошовой оперы“ в Ленинграде и в Москве», — писал Луначарский. — Я вполне одобряю их мнение, что надо взять за источник и первоначальный английский текст, и первоначальный текст Брехта, и тот текст, который идет в Берлине, не только выбрать из них и скомбинировать наилучшее, но и наиболее для нас подходящее, но, может быть, и подвергнуть текст и дальнейшим изменениям»¹⁴.

Всегерманский, а потом и всемирный успех «Трехгрошовой оперы», сделавший ее безусловной классикой театра XX в., не заставил снять вопрос о мере оригинальности Брехта. «Обработка или переработка — о „Трехгрошовой опере“ и ее прототипе» — называлась статья немецкого исследователя Вернера Гехта, опубликованная в «Театер дер Цайт» в июле 1958 г.

И в самом деле, всякий, кто хорошо знаком с «Оперой нищего», не может не заметить, как близка к ней «Трехгрошовая опера». Да и те отступления от подлинника, которые сразу бросаются в глаза, тоже порою были результатом случайности. Так, всемирно знаменитый зонг о Мэкки-Ноже, как и вся эта сцена, с таким удовольствием обыгрываемая при каждой новой постановке этой пьесы, появилась в ней просто потому, что ее эффекта ради потребовал избалованный опереточный премьер Гарольд Паульсен. Следует помнить: канонический текст «Трехгрошовой оперы» — это, так сказать, «сценический вариант», навсегда закрепленный грандиозным успехом спектакля 1928 г.

Да, Брехт очень зависим от Гея.

Но если так, откуда то ощущение современности, которое не покидает нас на представлении «Трехгрошовой оперы»? Ведь «Опера» Брехта отстоит от «Оперы» Гея на 200 лет!

К тому же «Опера нищего» — одно из самых «привязанных ко времени» драматических произведений в истории театра. Известна даже точная дата, когда родилась ее идея. 30 августа 1716 г. Свифт писал общему их с Геєм другу, поэту-лауреату и знаменитому остроумцу Александру Поупу: «Что вы скажете о ньюгетской пасторали, действие которой происходит среди воров и проституток?» Десять лет спустя мысль Свифта реализовалась в «Опере нищего». К этому времени не просто идея дозрела — явились во плоти герои будущей «пасторали», о которых в 1716 г. мало кто имел понятие, а теперь прослышали все на свете. И ясно было, что эти герои надолго утвердятся в памяти народной.

Один из них, Роберт Уолпол (1676—1745), просто и не позволял о себе забывать — он как-никак был первый министр, место свое занял еще в 1721 г. и покинул его (не по своей, разумеется, воле) только в 1742 г. Уолпол в Англии был, пожалуй, первым государственным лицом столь высокого ранга, принявшим на себя прямое попечение об искусстве. Трудился он в этой области не покладая рук, притом не только лишь в фигуральном смысле слова. Мнения свои Уолпол излагал очень понятно, в выражениях, доступных народному уху, а лучшим способом выяснять отношения с актерами считал рукоприкладство. Отличался он и другими «подвигами» на театральной ниве. Это он в 1737 г., использовав литературную фальшивку (не исключено, впрочем, что текст пьесы, на которую он ссылаясь, вообще существовал только в его воображении), протасил через парламент закон о театральных лицензиях, заставивший Филдинга распустить свою труппу. Немудрено, что литературный и театральный мир Лондона находился с Уолполом в состоянии перманентной войны, и ни писатели, ни драматурги не скрывали от публики его слабости — такие, скажем, как неумная страсть к деньгам и склонность к мошенничеству, а также несколько чрезмерная (даже по тем временам) любовь к женскому полу. Гей тоже

не обошел Уолпола вниманием. Он вывел его в образе скупщика краденого Пичема. Уолпол был на представлении «Оперы нищего», узнал себя, но позориться на людях не стал, напротив, кричал «бис» и «браво» и всего лишь запретил для сцены следующую пьесу Гея — «Полли» (1729), чем, впрочем, автору только помог — пьеса была плохая¹⁵, запрет же, как водится, способствовал ее популярности, и она была издана по подписке тиражом в 10 500 экземпляров. Тираж для XVIII в. был огромный, и Гей снова стал Ричем — правда, уже незадолго до своей ранней кончины.

Но особая острота сатиры Гея состояла в том, что у Пичема был еще один прототип. Звали его Джонатан Уайльд, был он скупщиком краденого и организатором одной из крупнейших в истории мировой преступности воровских шаяк. Лондон был разделен на районы, отданные на откуп группам взломщиков, уличных грабителей, карманных воришек. Нарушители конвенции строго карались, а виновные в утайке добычи выдавались властям, и Уайльд добавлял к своим доходам еще сорок фунтов, положенные за поимку уголовного. Часть вещей Уайльд возвращал их владельцам, совершенно притом безвозмездно; они же «из благодарности» дарили ему деньги, составлявшие полную стоимость похищенного. Знаменит Уайльд еще тем, что первый начал красть деловые бумаги. Дело свое он поставил на широкую ногу — вел обширную бухгалтерию, имел свои склады, специальных служащих, удалявших с вещей метки, и даже собственный корабль, чтобы перевозить краденое за границу. Он не слишком тайлся, но властям этот «борец против преступности» был нужен, и его дело долго никто не трогал. Его и арестовали случайно — за то, что он спровоцировал крупную драку, а приговорили к смерти, можно сказать, просто за неосмотрительность: уже находясь в Ньюгете, он «безвозмездно» вернул владельцу похищенный у него кусок дорогого кружева.

Когда 25 мая 1725 г. Уайльда наконец повесили, к нему пришла настоящая слава — очень уж он оказался типичен. Его биографию под названием «Жизнь и деяния Джонатана Уайльда» (1725) написал Даниэль Дефо (1659—1731), а 23 года спустя о нем еще вспоминал в романе «Приключения Родрика Рендома» один из крупнейших английских прозаиков XVIII в. — Тобайас Смоллетт (1721—1771). В 1739 г. — предположительно — начал и в 1743 г. опубликовал в составе «Смешанных сочинений» роман «История жизни покойного Джонатана Уайльда Великого» и Генри Филдинг. Джонатан Уайльд представлен там своего рода «великим человеком вообще».

Эти-то два человека и послужили совместным прототипом образа Пичема. Такому герою (весь — из текущей политики и уголовной хроники) нетрудно было перейти из «Оперы» XVIII в. в «Оперу» XX. В нем была некая универсальность, которой грех было не восполь-

зоваться. Во время Эдинбургского фестиваля 1976 г. Бирмингемский репертуарный театр напечатал в своих программках, что, работая над спектаклем по Бену Джонсону, стремился исследовать истоки того общества, при конце которого мы присутствуем. Нечто подобное мог сказать о своей работе и Брехт. Даже с большей определенностью — в Пичеме, с его деловой хваткой, своеобразным «демократизмом» подонка и покушениями на «большую политику» было поразительно много от Нового времени.

«Опера нищего» была еще и пародийным спектаклем, а отчасти «капустником», полным намеков на тогдашнюю скандальную хронику (не в последнюю очередь — театральную). Однако, хотя объекты пародии отделились, это Брехту не мешало. Гей пародировал итальянскую оперу, и песенки, исполнявшиеся героями, оттеняли своей эмоциональной простотой и музыкальной безыскусностью изыски итальянской певческой школы. Как тут не вспомнить знаменитое брехтовское объявление «Петь запрещается!», вывешенное за кулисами. Конечно, иные объекты пародии перешли из «Оперы нищего» в «Трехгрошовую оперу» — в частности, тот же Гендель¹⁶. Но не в этом главное. Гей своими непохожими на оперу песенками, внедренными в сюжет, во многом подобный оперному, словно бы предвосхитил «отчуждение», которое за долгие годы станет знаменем Брехта.

Да, так случилось, что одна пьеса, необыкновенно привязанная к своему времени, послужила близким и плодотворным источником для другой, отстоящей от нее на два столетия. Переделка ли «Трехгрошовая опера»? В каком-то смысле — бесспорно. Да, Брехт перевел «Оперу нищего» на современные нравы. Да, он перенес действие в викторианский Лондон, словно бы придав своей пьесе двойную перспективу. Да, он что-то дописал, что-то раскрыл, что-то заметно переиначил (хотя при этом обычно подхватывал какие-то намеки, брошенные Геєм). Однако в какой переделке нельзя сыскать чего-то подобного? Словом, исходя из формальных признаков, это переделка, и только. Или даже, скажем, перевод (это слово употребил Луначарский), сделанный по законам того века, откуда заимствован оригинал, — тогда ведь, переводя для сцены, не только до неузнаваемости все переиначивали, но и меняли название, да вдобавок еще и имя свое ставили вместо авторского.

Но вот что для переделки совсем необычно: «Трехгрошовая опера» — это совершенно живая пьеса, и судить по ней будут не о XVIII в., а о XX, более того — об очень определенном его периоде. Она не меньше, чем ее первоисточник, выражает дух своего времени.

«Трехгрошовая опера» — это энциклопедия немецких 20-х годов и пророчество о 30-х, это 20-е годы, чреватые 30-ми, — пишет Б. Зингерман. — Два десятилетия современной истории, одно — подробно увиденное и обследованное, другое — чудом угаданное, показаны нам

контрастно, но и в неизбежном тяготении друг к другу ... Циничные и гедонистические настроения 20-х годов соседствуют здесь с грозными общественными веяниями, скорее свойственными более позднему времени. Наиболее чуткие, широко мыслящие критики восприняли этот легкомысленный музыкальный спектакль как пророчество, тающее в себе нечто апокалиптическое, предрекающее близкий конец существующему положению вещей. И много позже, уже после того, как в Германии пришел к власти фашизм, о «Трехгрошовой опере» (казалось бы, она стала символом утраченной, ставшей вдруг такой далекой эпохи) вспоминали как о прорицании, в котором немцам было указано многое из того, что с ними потом случилось. «Трехгрошовая опера» — это и последний рубеж 20-х годов, за который они еще не перешагнули, и звено, прочно соединяющее 20-е годы с 30-ми». Когда впоследствии Брехт переделывал свой сюжет, пытаясь придать ему большую определенность, он неизменно терпел неудачу. «Трехгрошовая опера» была и могла быть написана только в 1928 г. Она жива до сих пор как цельный художественный организм, но родиться ей было суждено только в тот год и ни в какой другой.

Так в чем же загадка необыкновенной близости двух произведений, так далеко друг от друга по времени отстоящих?

Ее помогла понять и решить все та же «Трехгрошовая опера». Это она отбросила свет в глубь веков, прояснив многое в «Опере нищего». Речь идет не о тех или иных чертах формального сходства, а о чем-то большем — о воплотившемся в художественных структурах близком взгляде на мир. Он обусловил и все остальное. Не в том, в конце-концов, дело, что взял, а чего не взял Брехт у Гей. Стоит задуматься о другом — почему вообще Брехт к нему обратился. А ему ведь «Опера нищего» не просто приглянулась — он ее выбрал из многих и полюбил так, что навсегда сделал ее своей.

«Трехгрошовая опера» — произведение сатирическое. Однако, по справедливому замечанию Б. Зингермана, «едкая сатира в опере Брехта-Вейля омыта, как горным воздухом, чистой лирической стихией. Цинические мотивы этого произведения возникают из непосредственного лирического чувства и лирикой утихомириваются. В свою очередь, трогательная поэтическая тема находит разрешение в непристойностях, в карикатурах и передразниваниях. Есть все основания утверждать, что «Трехгрошовая опера» — самое трезвое и насмешливое произведение 20-х годов, но столько же оснований полагать его самым романтическим и душевным произведением этого времени. ... По видимости нежная, сострадательная душа оперы живет в музыке Курта Вейля, а в тексте Брехта звучат ее разоблачительные мотивы; однако же в меланхолии Вейля чувствуется ироническая усмешка, а в бесстрашных сарказмах Бертольда Брехта при некотором усердии — при наличии

доброй воли — можно обнаружить надрывные слезные интонации. В лирике «Трехгрошовой оперы» дух немецких 20-х годов выразился так же полно, как и в ее цинизме»¹⁷.

Это же в высшей степени сложное отношение к миру характерно и для «Оперы нищего».

В 1920 г. режиссер Найджел Плейфер (1874–1934) поставил в руководимом им лондонском Лирик-тиэтр свой знаменитый спектакль по «Опере нищего», прошедший 1,5 тыс. раз. Это был спектакль изящный, чувствительный, декоративный, стилизованный под итальянскую оперу и пародирующий ее, спектакль, по характеристике английского театроведа Айлана Доналдсона, в чем-то напоминавший тонкий фарфор. Сатира в нем была заметно приглушена, но, упрекну кто-нибудь в этом Плейфера, разве не вправе был бы он ответить, что и Ньюгетскую тюрьму уже в 1902 г. сровняли с землей, и Роберт Уолпол не сидит больше в министерском кресле, и Джонатана Уайльда добрых 200 лет как повесили, а не против ли них была сатира? Зато как необыкновенно выявилась лирическая природа «Оперы» Гей! Спектакль Плейфера, как и все, что этот режиссер делал в своем Лирик-тиэтр, был данью той радости освобождения от войны, которая охватила Англию в 20-е годы. Кончилась радость — кончился Плейфер, и провал не менее, быть может, интересного, чем другие его спектакли — «Венецианского купца» в 1929 г. — в год надвигающегося кризиса — был столь же понятен, как успех «Оперы нищего» в 1920 г. Но не наводит ли опыт Плейфера на мысль о необыкновенном многообразии возможностей, изначально заложенных в «Опере нищего»?

И в самом деле, обратившись к прессе XVIII в., нетрудно выяснить, что еще тогда, когда тюрьма Ньюгет стояла на своем месте, Роберт Уолпол сидел в своем кресле, а Джонатан Уайльд был у всех на памяти, в «Опере нищего» пробивалась мощная лирическая струя. Не оказался ли невольным свидетелем лирической природы образа Полли герцог Болтон, влюбившийся на премьеру в Лавинию Фентон? Да и о ней ли речь? Даже гораздо более жесткий и накрепко связанный с пародийно-критической тенденцией пьесы образ соперницы Полли, дочери тюремщика Локита (брехтовского шерифа Брауна) Люси, трактовался по-разному. В 1777 г. «Уайтхолл ивнинг пост» опубликовала рецензию на постановки «Оперы нищего» в двух главных лондонских театрах, где Люси в одном исполнялась в манере высокой трагедии, в другом — низкой комедии, причем и в том и в другом случае, по мнению газеты, неправильно.

А как правильно?

Установить это, когда речь шла о Гее, было непросто. Еще на представлении предшествовавшей «Опере нищего» пьесы «Ну как бы это назвать?» (1715), которую Гей определил в подзаголовке как

«траги-комико-пасторальный фарс», значительная часть публики долго не могла понять, как отнестись к происходящему на сцене. Гей и Поуп рассказали об этом в специальном письме, где упоминался, в частности, некий мистер Черчилль. Этот тугоухий джентльмен все никак не мог уразуметь, почему публика смеется, когда на ее глазах происходят трагические события. Многие простолюдины тоже приняли этот «траги-комико-пасторальный фарс» за трагедию и лишь на третий день, оценив непривычный жанр пьесы, перестали лить слезы на представлении. Они, как говорят авторы письма, наконец «поняли намек».

С «Оперой нищего» было не легче. Лондонский «Сентиментал мэгэзин» в 1773 г. в рецензии на спектакль, поставленный через 45 лет после первого успеха «Оперы», писал о том, как перемешано в шедевре Гея простое и чувствительное с юмористическим. «Не знаешь, что принимать в шутку, что всерьез — где смеяться, где плакать», — говорит рецензент. Когда дело подходит к концу, продолжал он, шутки тоже подходят к концу, «и я заметил, что звон колокола церкви Гроба Господня (колокол этот звонил, когда осужденного везли на казнь. — Ю.К.) был воспринят публикой с тем же трагическим вниманием и сочувствием, что и соответствующий ужасный момент в «Спасенной Венеции».

Что ж, это место из «Спасенной Венеции» (1682) — пьесы Томаса Отвея (1652–1685), считавшейся во времена Реставрации и в XVIII в. одним из замечательных образцов искусства трагедии, — как раз и пародировал Джон Гей в упомянутом эпизоде «Оперы нищего». К нескольким понятным тогдашней публике словесным совпадениям здесь добавлялось и то обстоятельство, что актер Уокер, игравший Макхита в первой постановке «Оперы нищего», исполнял незадолго до этого в том же Линколнс-Инн-Филдс роль Пьера — главного героя «Спасенной Венеции». Но публика 1773 г. восприняла это место совершенно всерьез. Понятно почему: Уокер давно уже в театрах не играл, «Спасенная Венеция» реже стала появляться на сцене, а сам по себе эпизод подготовки к казни, право же, написан очень выразительно.

Интересно, был ли огорчен таким приемом Гей, доживи он до этого дня? Думается, нет. Не он ли писал в предисловии к своему только что упоминавшемуся «траги-комико-пасторальному фарсу», что считает своей задачей не просто перемешать между собой эстетические составляющие своей пьесы, но и сделать невозможной любую попытку их разделить. В этом было нечто большее, нежели просто удачная находка писателя, — здесь отразился определенный взгляд на мир, высказанный еще до Гея. В письме Александра Поупа, датированном 29 августа 1709 г., мы находим такую мысль: «Для большинства людей современная жизнь, такая она есть, подобна современной пьесе — это ни трагедия, ни комедия, ни фарс [...]. Ибо мы меняемся так же часто, как актеры меняют роли, и тот, кто вчера был Цезарем, сегодня — сэр Джон Доу».

То, что пародия на трагедию, заключенная в «Опере нищего», могла сама прозвучать как трагедия, подразумевает огромную эмоциональную сложность шедевра Гей. Она открылась уже современникам, мы ее ощущаем и поныне. По словам Доналдсона, «даже теперь, когда с момента первого знакомства с пьесой Гей прошло столько времени и мы поняли смысл намеков, в ней заключенных, мы по-прежнему чувствуем, к каким разным сторонам нашей природы она обращается и какая удивительная живет в ней способность быть сразу ироничной и сентиментальной, заразительно смешной и серьезной»¹⁸.

Конечно, «Опера нищего» родилась как сатира и пародия. Но сатирой она оказалась столь значительной, что продолжает жить в этом качестве и теперь, когда прямые ее объекты ушли в небытие. Пародия эта тоже особого рода. Гей также выбирал ее объекты и при этом шутил в такой необидной манере, что те, кто, казалось поначалу, должен был стать его жертвой, становились его друзьями, и теперь у них уже было общее — горе и радость. Поучал он их или, напротив, у них учился?

Скорее, последнее.

В 1923 г. в США вышло исследование У.-Е. Шульца «“Опера нищего” Гей, ее содержание, история и влияние». В 1937 г. там же появилась работа Е.-М. Гейги «Балладная опера». В этих двух, как и во многих других, работах показано поразительное количество возможных источников «Оперы нищего» — тут и французский водевиль (речь, разумеется, идет о ранних его формах, восходящих к XV в.), и реалистическая елизаветинская комедия, и итальянская традиция Арлекина и Коломбины, и элементы английской «маски», и современные газеты, не говоря уж о таких общепризнанных и документально подтвержденных источниках, как итальянская опера, жанр «репетиции», уличная баллада.

Рамки жанра, в который вкраплены эти многочисленные элементы, тоже найдены не самим Геем. Старая английская опера, за одним, очевидно, исключением («Осада Родоса», 1656, написанная несколькими композиторами на слова У. Давенанта), не знала речитатива¹⁹. Это было насыщенное музыкой драматическое произведение на трагический сюжет, но со счастливым концом. На нее и опирался Гей.

И все же Гей был абсолютным новатором. Он не изобрел ни одного из элементов балладной оперы, но при этом именно он ее создал. Сколь ни разнообразны ее составляющие, они слились у него в жанр единый и цельный. Они не разрушили его, а только придали ему многоплановость. Ибо у них был мощный цементирующий элемент.

Вплоть до выхода в 1957 г. в издательстве «Искусство» второго тома многотомной «Истории западноевропейского театра» «Оперу нищего» у нас упорно именовали «Оперой нищих». В этой забавной языковой ошибке²⁰ был свой нечаянный резон. Когда Нищий, явившийся в Линколнс-Инн-Филдс, чтобы поставить там свою «Оперу», говорит

перед началом представления Актеру, что его произведение уже не раз было сыграно в тавернах Сент-Джайлса (одного из беднейших районов Лондона), он не сообщает ничего такого, во что публика не могла бы поверить. Именно в таверне берет свое начало знаменитый английский мюзик-холл — он возник там лет за 20 до «Оперы нищего», помог становлению музыкального театра на Седлерс-Уэллс, но и сам выжил, не потерял ни публику свою, ни специфику. Еще в XIX в. мюзик-холл располагался зачастую в комнате при квартальном пабе. Это было самое массовое народное развлечение, и погубить его смогло только всепроникающее телевидение XX в. В мюзик-холле певец или комик был свой среди своих. Он говорил, пел, делал то, что и другие сделали бы, если б смогли. Комната для развлечений при пабе породила публику, которая еще при жизни нарекла великим актером Джозефа Гримальди и дала первый импульс великому Чаплину. Но искусство таверны уходило своими корнями еще глубже в народное творчество — оно было порождено стихией уличного представления, уличной баллады в первую очередь. А на нее-то и опирался Джон Гей. Бертран Х. Бронсон, автор большого очерка об «Опере нищего»²¹, считает близкую связь с уличной балладой и театральной песней одной из двух (вторая — сатира на Уолпола) причин успеха спектакля 1728 г. По его подсчетам, примерно две трети из 69 песен «Оперы нищего» — переделки, иногда очень близкие к подлиннику. Ивона Нобл, составившая представительный сборник отрывков из работ английских и американских литературоведов «Интерпретации «Оперы нищего в XX веке»» и снабдившая его предисловием, пишет, что, поскольку песни для «Оперы нищего» были выбраны из английского национального «музыкального канона», «их совокупный результат... состоял в том, что в публике возникало глубокое ощущение своего единства»²². Это придавало «Опере нищего» своеобразную народность и расширяло эмоциональные возможности для восприятия заключенной в ней критики. Можно добавить, что именно это соединяло в сознании публики разнородные элементы «Оперы нищего», делало ее цельным произведением, придавало ей совсем особый эстетический смысл.

Как могло случиться, что светский остроумец, друг доктора Свифта, поэт-лауреата Поупа и лейб-медика Арбентнота, написал пьесу, так глубоко укорененную в народной почве? По-своему это удивительно, но только на первый взгляд. Причастность Гейя к английскому Просвещению многое здесь объясняет, а близость к Свифту делает все еще понятнее. Английское Просвещение, в отличие от французского, опиралось на патриархальный нравственный идеал, и Свифт был здесь особенно последователен. Нетрудно вспомнить, как Гулливер, познакомившись с помощью некромантов острова Глаббдобдриб с предками столь почитаемых им аристократов и почувствовав сильнее к ним отвращение,

«опустился до того, что попросил вызвать английских поселян старого закала, некогда столь славных простотою нравов, пищи и одежды, честностью в торговле, подлинным свободолобием, храбростью и любовью к отечеству». Так думал не один только Свифт. Деда тогдашних англичан постоянно ставились в пример их внукам, теперешняя развращенность оттенялась беспорочностью жизни старого английского йомена («английского поселанина старого закала», как перевел это слово А. Франковский), причем срок, за который произошла эта порча нравов, указывается совсем короткий — каких-нибудь полстолетия. Филдинг в «Опере Граб-стрита» (1731), написанной по горячим следам «Оперы нищего», попытался даже сделать из такого «поселанина старого закала» современного героя, помнящего заветы предков. Из этого, разумеется, ничего не вышло, образ получился ходульный, но сама по себе попытка достаточно показательна. Гей шел обратным путем. У него нет своего Апшонеса (так звали филдинговского патриархального крестьянина), но это не значит, что нет такого же идеала, хотя и развоплощенного. Он лежит где-то в глубинах пьесы, прорываясь вдруг на поверхность горячими источниками правдивых слов и некорыстных поступков. Два раза Макхита арестовывают у женщин — и оба раза потому, что этот разбойничий Дон Кихот верит в любовь женщины и преданность друга. И как, в свою очередь, верит Полли своему Макхиту! Да, он бессовестно ее обманывает, но разве не прекрасна сама по себе эта вера? Гей смеется над оперой и заимствует у нее драматизм человеческих чувств, издевается над трагедией и подводит к самой грани трагического. Точно так же он относится к пасторали. Конечно, с самого начала ясно, что сделать местом действия пасторали современный Лондон — значит изрядно ее замарать, но все равно какая-то присущая ей небесная голубизна пробивается сквозь грязные лондонские туманы. И немудрено, ведь Гей убежден, что подлинная пастораль тоже разыгрывалась не в сказочной Аркадии, а где-то здесь, в ближних краях, и во времена совсем недалекие. Так совсем ли она ушла? Нет, ее и сегодня ежедневно и ежечасно играют, только из-за несовременности своей звучит она порядком комично (или, может, трагично?).

Словно тень Рыцаря Печального Образа витает над «Оперой нищего» — тень человека, внедрившегося в сегодняшний день откуда-то из далекого прошлого и выглядевшего поэтому так привлекательно и нелепо. Сервантесовский «Дон Кихот» был с XVII в. любимым чтением англичан. Ему подражали; его переиначивали; его, осовременив, делали достоянием сцены («Дон Кихот в Англии» Филдинга, 1734); примериваясь к нему, создавали свой реалистический роман — от «Джозефа Эндруса» Филдинга до «Пиквикского клуба» Диккенса. Экзотикой своей или, напротив, похожестью поразил он тогдашнего англичанина? Не увидел ли тот в нем великое иносказание о судьбах высокой

духовности в собственной стране, прошедшей в минувшие десятилетия столь непростой путь развития? Можно было лишь подивиться успехам, которые сделала Англия во всех сферах промышленности и торговли всего лишь за полстолетия, но стоило заинтересоваться также — какой ценой? Свифт и все, кто стоял с ним рядом, ответ давали очень прямой. Новое время казалось им временем великой скверны. В своем «Рассуждении о неудобстве уничтожения христианства в Англии» (1708) Свифт, иронически выступая в защиту христианского мнимого, христианства лишь на словах, в то же время заверял читателя, что он не настолько безумен, чтобы добиваться восстановления истинного христианства, влиявшего на поступки людей. Возродить его «значило бы подорвать основу всех основ: уничтожить одним ударом всю мудрость и половину учености нашего королевства, нарушить ход и порядок вещей, нанести вред торговле, погубить искусство и науку вместе с теми, кто ими занимается, — короче говоря, обратить двор, биржи и лавки в пустыни»²³.

Какая иная пастораль может быть разыграна в этом мире, кроме пасторали ньюгетской?!

Как уже говорилось, в «Опере нищего» есть некоторые элементы «репетиции». Но в каком-то более широком смысле она целиком «репетиция» — сцена на сцене. Здесь каждый из героев и такой, какой он есть, и немножечко не такой. Он не всегда скажет, что думает, но когда и скажет, то так, как это лучше прозвучало бы со сцены. Они пытаются жить по правде (каждый по своей правде, конечно), прекрасно помня при этом, что «нет правды на свете». Это донкихоты, начитавшиеся «Басни о пчелах» столь популярного в эти годы Мандевиля. А не доказывали ли со всей трезвостью, присущей его профессии, этот заделавшийся памфлетистом врач, что частные пороки лежат в основе общественной пользы и что, соответственно, «самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших и, по мнению всего света, самых счастливых, самых процветающих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства»²⁴? И если так, то кто виноват перед обществом и вообще кто перед ними виноват? Разбойник, скупщик краденого и «великий министр» одинаково считают свои профессии благородными и полезными. Им ведь и в самом деле нечем друг перед другом похвастаться или, что почти одно и то же, нечего друг перед другом стыдиться. Сатира ли это или тоже своеобразная пастораль? Там все были равны в добре, здесь — в зле. Да, конечно, во зле, но когда зло так всепроникающе, оно перестает восприниматься как зло. Зло ведь — это то, что достойно осуждения, а кому здесь кого осуждать?

Но они все равно осуждают! Они все равно друг перед другом чванятся! Всяк уверен в собственной добродетели и в общественной полезности своей профессии. Грабители полезны тем, что перераспре-

деляют богатства и подают обществу пример сплоченности. Скупщик краденого — тем, что помогает грабителям (те это ценят) и, выдавая грабителей, — правосудию (оно это тоже ценит). Министр же — пусть злые языки говорят что угодно — замечателен своей незапятнанной честностью. Так ли этого мало на фоне всеобщей развращенности и эгоизма?

Да, все они — донкихоты. К тому же — проникнутые своеобразным общественным духом, которого, что греха таить, недоставало нашему индивидуалисту из Ламанчи. Каждый из них в собственном представлении хороший человек, противостоящий миру испорченности и лжи, причем еще и представитель целой беспорочной (или порочной лишь потому, что попробуй не замараться, когда живешь среди такого жулья) общественной группы. Каждый из них не просто человек, а оплот — кто чего. Но как ни дико может показаться, эта вот ни на чем не основанная убежденность в собственной исключительности помогает им и в самом деле оставаться людьми — любить, жалеть, бесстрашно идти на казнь.

Этот мир — Ньюет, но разыгрывается в нем пастораль. Ньюетская, разумеется, но что поделаешь: хорошо, хоть такая!

Гей знает, что на этой сцене все на равных, да и зрители не лучше других. «Все люди друг друга стоят!» — вот конечный вывод сатиры Гея, — пишет Бертран Бронсон, — мы смеялись над тем, как в ходе пьесы выворачиваются наизнанку все моральные ценности. ... Но... не смеялись ли мы над собой? ... Мы все — обманщики, на словах преданные одной системе ценностей, а на деле — совершенно другой»²⁵. Мы никогда не живем в полном согласии с собой. Мы обвиняем других в том, что прощаем себе. И к этому можно подойти как к трагедии и как к комедии. Гей предпочитает комический подход, но разве возможность иного истолкования не придает его пьесе некий зловещий оттенок? Во всеобщности зла есть нечто утешительное — кто может похвастаться, что он лучше меня? Но если мы видим зло и кидаемся искать утешения, не значит ли это, что существует еще и добро? Только поди его сыщи!

«В сей скромной семейке любитель найдет
Все то, чем богат человеческий род.
Дано здесь и нищему и богачу
Обманывать так, как ему по плечу,
Здесь жулики все, тарара!
Вельможа не сыщет порядочных слуг,
Коль честности хочешь — живи без услуг,
Всяк любит урвать от чужого добра,
Вот так в этом мире ведется игра!
Все Бобу, все Бобу под стать, тарара!
Все Бобу под стать, тарара!»

(Перевод Д. Самойлова)

Эту песенку из филдинговской «Оперы Граб-стрита» Бертольд Брехт, сделай он ее своим зонгом, непременно назвал бы «Песней о буржуазном индивиде». Боб, которому все под стать, — это Роберт Уолпол, но о нем ли в конечном счете речь? Действие «Оперы Граб-стрита» происходит не в воровском притоне, а в мирной деревенской усадьбе, и главный герой пьесы Робин (Боб) — никак не скупщик краденого, а всего только вороватый дворецкий, но это обытовление «Оперы нищего» идет лишь на пользу главной ее идее. Жуликам и полагается жульничать, грабителям — грабить, — работа у них такая! Но чтоб такое же — в обычном, ничуть не хуже других помещичьем доме, на фоне мирной природы, рядом с фермой добродетельного Апшонеса! Нет, поистине «все Бобу под стать, тарара!».

«Опера нищего» написана в стране, которая на собственном опыте — а что может быть убедительнее! — научилась трезво смотреть на мир. И вместе с тем она написана в стране, где необычайно велики запасы нерастраченной патриархальности. Да, конечно, Свифт говорит о патриархальных временах и сопутствовавшем им патриархальном сознанию как о чем-то безвозвратно ушедшем, но Герберт Уэллс (1866—1946) все так же, хотя и с иным чувством, будет говорить о патриархальных нравах времен его детства — второй половины XIX в. Это патриархальное нравственное сознание, тем более обострявшееся, чем заметнее отступали в прошлое патриархальные времена, образовывало некий фон, на котором явственно прочитывалось безобразие происходящего. Как безжалостен взгляд Мандевиля! Но ему же принадлежат и такие слова: «Если бы меня спросили, где, по моему мнению, вероятнее всего люди могут наслаждаться подлинным счастьем, отложив в сторону все мирское величие и тщеславие, я бы предпочел небольшое мирное общество, в котором люди, не испытывая ни зависти, ни почтения со стороны соседей, довольствовались бы для жизни теми естественными продуктами, которые производит то место, где они живут; я предпочел бы его огромному скоплению людей, купающихся в богатстве и власти, постоянно покоряющих других силой оружия за рубежом и развращающих себя внутри страны роскошью, завезенной извне»²⁶. Мандевиль говорил страшные вещи как что-то само собой разумеющееся, но все это, по справедливому замечанию К. Маркса, «отнодь не было апологией современного общества»²⁷.

«Басня о пчелах» создавалась одновременно с «Оперой нищего». Ее «зерно» — короткий стихотворный памфлет «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными» — было брошено в лондонскую интеллектуальную почву в 1705 г.; в 1714 г. Мандевиль переиздал свой памфлет, снабдив его пространными комментариями и дополнив трактатом «Исследование о происхождении моральной добродетели». В 1723 г. вышло новое, опять сильно разросшееся издание «Басни».

В 1729 г. появился ее второй том. 1723 г. — это всего за три года до создания «Оперы нищего» и за пять лет до ее постановки, а 1729 г. — лишь год спустя после ее грандиозного успеха. Пьесу Гея смотрели те, кто только что прочитал или скоро прочтет «Басню о пчелах», и обе эти вещи были исполнены одного и того же духа, хотя Мандевилем возмущались (что не мешало читать его взахлеб), а те же истины, преподнесенные Геом, проглатывали не поморщившись. Интересно, почему? Не потому ли, что патриархальное у Мандевиля надо старательно вычитывать, у Гея же оно постоянно присутствует и мандевилевские неприятные истины сразу и оттеняет и сглаживает.

Как было молодому Брехту пройти мимо этой пьесы, в которой столько правды об обществе говорится с такой прямоотой и откровенностью, с таким, если угодно, цинизмом, но где правда о жизни не ограничивается правдой об обществе?

Собственно говоря, эта вот способность «соединять» человека с обществом, показывать, насколько те или иные его поступки и мнения обусловлены принятыми социальными нормами, и при этом его от этого общества «отделять», говорить о чем-то одному ему свойственном (его «юморе» в конгровском понимании слова) и составляет особенность английской комедии того времени.

Эту свою способность отчетливо видеть и правильно соотносить «две правды» человеческого существования комедия нравов, разумеется, обрела не сразу. В ходе развития ей предстояло пристальнее вглядываться в человеческое и расширять диапазон социального.

Появление сентиментальной комедии, правда, осложнило ситуацию. Первая сентиментальная комедия, завоевавшая успех («Совестливые влюбленные» Стиля), была поставлена, как уже говорилось, только в 1722 г., но автор ее впервые попробовал свое перо в этом жанре еще в 1701 г., а те или иные элементы этого типа комедии вкрапливаются в английскую драматургию уже начиная с 90-х годов предшествующего века. Инвектива против комедии Реставрации, которую произнес в 1698 г. Джереми Коллиер в своем «Кратком обзоре безнравственности и нечестивости английской сцены», тоже основательно расчистила путь сентиментальной комедии. «Безнравственное» и «нечестивое», которых так чурался Коллиер, были весьма тесно связаны с жизнью в ее социальной конкретности, а сентиментальная комедия в известном смысле эту сторону жизни нивелировала. Она пыталась подчеркнуть в героях все, что относилось к их «человеческой природе», и показать наносный характер всего, что пришло извне. Купец Силенд из «Совестливых влюбленных», например, на первый взгляд может показаться фигурой сугубо социальной: кто, как не он, декларирует свою гордость купеческим званием, кто, как не он, заявляет, что купцы, а вовсе не дворяне — становой хребет общества! Но автор потому-то и дает Силен-

ду право говорить от имени всего купечества, что в том нет ничего от реального купца. Он «хороший человек вообще», а разве не хороший человек должен представлять сословие, если хочешь вызвать в зрителе доброе к этому сословию отношение? Комическое недоразумение пьесы состоит в том, что сын не решается объявить о своей помолвке с бесприданницей, опасаясь, что отец (как можно было бы ждать от реального купца) встретит это в штыки, а того только и интересует, хорошие ли у его будущей невестки душевные качества. Конечно, когда выясняется, что у той изрядное состояние, его это тоже не огорчает, но в деньгах ли счастье?

Эта идеализаторская тенденция порядком спутала карты последних представителей комедии Реставрации. Самый талантливый из них, Джордж Фаркер (1678–1707), прожил всего 29 лет, писал неполных восемь и тем не менее прошел через три достаточно один на другой непохожих периода. Начал он с подражания классикам своей школы («Любовь и бутылка», 1701), затем метнулся в сторону сентиментальной комедии. В 1702 г. он написал пьесу «Близнецы-соперники», где добродетельные герои побеждают злодея, словно бы вышедшего из позднейшей мелодрамы, и в том же духе переделал под названием «Непостоянный» пьесу Флетчера «Сумасброд». Но за год до смерти он все-таки нашел себя в пьесах «Офицер-вербовщик» (1706) и «Хитроумный план щеголей» (1707). Об успехе последней он узнал уже лежа на смертном одре.

В позднем творчестве Фаркера комедия Реставрации подвела свои итоги. Некоторые ее представители значительно Фаркера пережили, но именно он был ее завершителем. По словам профессора Штрауса, «хотя Фаркер не открыл какого-нибудь нового принципа, он соединил в более правильной пропорции, чем кто-либо из живших до него комедиографов-реалистов, основные элементы характера, интриги и ситуации, сделав их такими же интересными, как диалог, который подчинил их себе в одержимой страстью к остро словию комедии Реставрации. В результате он создал новую форму комедии, непревзойденную по естественности и верности жизни, — комедию, принципы которой переняли и усовершенствовали Шеридан и Голдсмит»²⁸.

Светские остроумцы, давно уже мельтешившие перед зрителем, заметно у Фаркера поунылись. В последних его комедиях словно плотину прорвало, таким неудержимым потоком хлынули на их страницы, а потом и на сцену люди самых разных занятий, темперамента и ума. Действие его пьес происходит отныне в провинции, на той самой почве, на которой произрастали все эти чудачки, раньше являвшиеся поодиночке на всеобщее обозрение в лондонские гостиные, а теперь живущие себе спокойненько своим домом. Топография пьес Фаркера на редкость точна, и всякий желающий может и сегодня увидеть в

Шрюсбери галерею, под которой сержант-вербовщик Кайт произносил свои двусмысленные речи (чтоб и рекрут шел, и совесть не пострадала), и кабак, в котором, закрепляя успех, поил обманутых мужиков. Комедия нравов под пером Фаркера демократизировалась, герои ее сделались многообразнее и объемнее, обстоятельства действия, казалось, вот-вот сольются с обыденностью. Пройдя искус сентиментальной комедии, Фаркер теперь отталкивался от нее, голубых героев и черных злодеев избегал, но за краткое время близости с ней научился от нее кое-чему — прежде всего этой вот обыденности. Да и внутренний облик его героев переменился. Люди злые и грубые — будь они семи пядей во лбу — ему и раньше не нравились, но теперь настолько его отталкивают, что он и писать про них больше не хочет. Герои Фаркера далеко не всегда совершают хорошие поступки, однако в доброту человеческую он верит по-настоящему, ею все мерит. Добряками их всех, конечно, не назовешь, но все они человечески понятны и в этом смысле вполне человечны, даже Бонифейс, этот сделавшийся в Англии образом нарицательным разбойный трактирщик.

Штраус был прав, назвав Фаркера «провозвестником нового порядка», но какой иногда должен минуть срок, чтобы благие пророчества осуществились! Фаркер умер в 1707 г., Голдсмит же написал свою «Ночь ошибок» в 1773 г., Шеридан «Соперников» — в 1775 г., а «Школу злословия» — в 1777 г. Семьдесят лет от одного признанного шедевра комедии нравов («Хитроумный план шеголей») до другого («Школа злословия») — Из них лет 40 сентиментальная комедия чувствовала себя на сцене полноправной хозяйкой.

Комедия нравов возродилась в 70-е годы XVIII в. уже под новым названием — «веселая комедия». Термин этот дал Оливер Голдсмит в коротеньком эссе «Сравнение между сентиментальной и веселой комедией» (1772). Возражения Голдсмита против сентиментальной комедии имели основательную классицистскую закуску, да и с истиной он, как всегда, был не в ладу (среди причин успеха сентиментальной комедии он 50 лет спустя после «Совестливых влюбленных» называл ее новизну), однако задачу возрожденной комедии нравов определил правильно — она не льстить должна людям, а говорить о них правду, и термин придумал удачный, звучавший прямо как боевой клич. Огромный успех «Ночи ошибок» подтвердил его правоту.

«Ночь ошибок» — это сразу заметно — написана уже после «Оперы нищего» и фарсов Филдинга, основательно сдвинувших фарс в сторону «маленькой комедии» и тем самым помогших ему обжиться в современных буднях. Фарсовое начало в ней очень сильно (чего стоит, например, сцена, где Тони Ламкин катает свою матушку ночью вокруг дома вместо того, чтобы везти ее в Шотландию, и она принимает разбуженного стуком экипажа супруга за разбойника с большой дороги!),

но входит в комедию как-то незаметно и нигде не контрастирует с бытом. «Маленькая комедия» неплохо послужила большой, подновив фарсовую ситуацию. В отношении «Ночи ошибок» уже давно было замечено, что при фарсовой сюжетной основе она обладает характерами весьма современными и оригинальными²⁹. Но это было не столько отступлением от традиционного фарса, сколько результатом его развития. Разве не тяготеет к современному герою вся традиция малых жанров в Англии XVIII в.? Что же касается протагониста, то здесь у Голдсмита мог быть и прямой образец. Конечно, если искать человеческий прототип для Марло, то в первую очередь приходит на ум сам Голдсмит, каким он описан Томасом Бабингтоном Маколеем (1800—1859) в знаменитом эссе 1856 г. По словам критика, «жизненный пыл и тщеславие все время заставляли Голдсмита отваживаться на что-то, на что он не был способен. После каждой такой попытки он понимал, что поставил себя в нелепое положение, мучился от позора и досады, но в следующий момент начинал все сначала»³⁰. И все-таки не «Опера» ли Гея подтолкнула его использовать этот весьма, конечно, близкий ему образ в комедии? Не эта ли пьеса внедрила представление о двойственности человеческого характера как о чем-то расширяющем возможности комического жанра?

«Ночь ошибок», собственно, на этой двойственности и построена. Марло то нахален, то робок. Человек он по природе застенчивый и все ищет способ преодолеть свою робость, вот его и заносит в разные стороны. В этом прелесть его и обаяние, и поэтому же так неожиданно и вместе с тем оправданно развивается сюжет.

Шеридан в «Соперниках», поставленных два года спустя, не преминул подхватить нарек. Был, правда, у него и другой источник — одна из сюжетных линий романа Тобайаса Смоллетта «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771), но сценическую уместность подобной ситуации подсказала ему, видимо, все-таки «Ночь ошибок». Голдсмитовской убедительности Шеридан, впрочем, пока не достиг. В образе капитана Эбсолюта он сделал явный шаг назад от комедии характеров к комедии положений. Герой Голдсмита — это характер противоречивый и взятый в крайних своих проявлениях. У Шеридана герой, напротив, человек весьма определенный. Он лишь играет другого. Он неплохо владеет «искусством представления», но и только.

Впрочем, Шеридану еще предстояло взять свое.

Английская комедия нравов дважды подводила свои итоги. Сначала — в последних комедиях Фаркера. Потом — в «Школе злословия». На этот раз в ее поле зрения был период очень значительный. Позади лежало несколько десятилетий господства сентиментальной комедии, и комедия веселая отталкивалась от нее, смеялась над ней, но не упускала случая что-нибудь у нее позаимствовать — где удачную мысль,

где реплику, где ситуацию. Но прежде всего она, словно бы повторяя Фаркера, училась изображать обыденное³¹.

1728—1737 гг., ознаменованные подъемом малых жанров, тоже не были забыты — это ведь они, малые жанры, удовлетворяли никогда не умиравшую в Англии страсть к смешному, изучая современную жизнь в ее комических и гротесково-отталкивающих аспектах. Этот свой опыт они отчасти передали возродившейся комедии нравов. Как показывает пример Голдсмита, она отнюдь не осталась в накладе.

Что касается Шеридана, то он и сам был привержен малым жанрам. В конце своей короткой карьеры комедиографа он написал очень смешную «репетицию трагедии» «Критик» (1779), до сих пор высоко ценимую в Англии³². Связь Шеридана с периодом подъема малых форм доказывает и «Дуэнья» (1775), близкая к угасавшему в то время жанру «балладной оперы». Шеридан вообще, очевидно, любил произведения малых форм, чувствовал себя в них свободно и работал в этой области легко и быстро. Кроме известного фарса «День святого Патрика, или Предприимчивый лейтенант» (1775) — тоже, кстати, своего рода «маленькой комедии» — он в бытность свою руководителем театра Друри-Лейн написал сценарий пантомимы «Робинзон Крузо» (1781) и выступил соавтором еще нескольких «дополнительных представлений».

Конечно, различия между произведениями малых форм у Шеридана и вещами, созданными в 20—30-е годы, достаточно велики. Шеридан чужд политической сатире. Пародийный элемент, если исключить «Критика», у него тоже не очень велик. И все же, обратившись к «Школе злословия», обнаруживаешь, что именно в этом произведении «большой формы» пародия нашла себе надежнеее прибежище. Она нигде не выступает на передний план, но зато проникает всю структуру пьесы, придает объемность нарисованным в ней фигурам. Шеридан подводил итоги английской — да и не одной только английской — комедиографии, пародируя штампы, в ней наработанные.

Не в последнюю очередь речь здесь идет о резонере.

В «Школе злословия» есть персонаж, исполняющий эту функцию. Это — сэр Оливер Сэрфес. Ему положено выяснить, кто добродетелен, кто порочен, наградить добродетель и покарать порок. Но до чего не соответствует он привычному представлению о резонере!

Просветительская драматургия особенно подчеркивала принцип соединения приятного с полезным. Функция резонера тем самым заметно усилилась. Он приобрел в этой комедии свою классически завершенную форму.

Последовательно выписанный образ резонера олицетворяет устои патриархальной морали (Стародум — какое удачное имя для резонера!), а значит, ему не положено ни с кем вступать в слишком близкие отношения. Другие действуют, он их поступки оценивает. Его дело —

признавать или осуждать, награждать или карать. Это право он черпает в известном принципе классицистской эстетики: «Кто меньше действует, в том больше достоинства». Принцип этот восходит, по всей вероятности, еще к временам героического эпоса, ибо эпический король олицетворяет не столько политические, сколько моральные устои общества. Он — воплощение национального сознания, народной морали. В драматический жанр он перешел, утратив корону и скипетр, но сохранив свою нравственную функцию.

Как легко понять, характерность для подобного лица нежелательна. Характерное — это частное, резонер выражает общее. По словам Брехта, «чтобы зритель мог вжиться в этого героя, тот должен был представлять собой довольно схематичную фигуру с минимальным числом индивидуальных черт, способную “подключить” возможно больший круг зрителей. Эта фигура, следовательно, не могла не быть нереалистичной»³³.

Похож ли на эту схему дядя Оливер? Ни в коем случае!

Прежде всего, он необыкновенно активен. Возраст словно не наложил на него отпечатка, он так и брызжет энергией, полон самого живого, нисколько не эпически-отстраненного интереса к окружающим, все время подтрунивает то над собой, то над другом своим, сэром Питером. Он выдает себя то за одного человека, то за другого (функция комического слуги) и вынужден терпеть обращение, которого заслуживают принятые им на себя роли. В конце концов его просто выталкивают из комнаты — больно уж он назойлив! Но самое большое испытание ему еще предстоит. Этот носитель патриархальности оказывается в ситуации, словно бы специально придуманной для того, чтобы навсегда отвести его от любимого племянника, — тот продает семейные портреты. Причем как! Не со вздохами и причитаниями, а с веселыми прибаутками, на импровизированном аукционе, «пристукивая» дедушек, бабушек, дядюшек и тетушек вместо аукционного молотка свитком, содержащим в себе родословную! И первые реакции сэра Оливера такие, каких и следует ждать от классического резонера, оскорбленного поруганием семьи. Но вот племянник отказался продать его портрет — и все прощено. Сэр Оливер, как выясняется, довольно-таки тщеславный старик. «Жаль, что он такой ужасный мот», — говорит ему Мозес. «Да, но моего портрета он не продал», — отвечает ему этот блюститель патриархальной морали. «И такой любитель вина и женщин». — «Но моего портрета он не продал». — «И такой отчаянный игрок». — «Но моего портрета он не продал»...

Не меньше подспудной иронии несет в себе история сэра Питера и леди Тизл. Ситуация слишком напоминала «Деревенскую жену» (1672) Уичерли, чтобы английский зритель не обратил на это внимания. В пьесе Уичерли отгулявший свое мистер Пинчуайф женится

в деревне на молоденькой девушке, а когда дела призывают его обратно в столицу, старается скрыть жену от старых приятелей — он-то знает, какие это развратники! Но, как легко догадаться, все предосторожности оказываются тщетными — миссис Пинчуайф все-таки изменяет ему с его другом Хорнером. Это, разумеется, не первая его победа. Городские дамы предпочитают его другим, потому что с ним можно быть спокойными за свою репутацию, — Хорнер выдает себя за кастрата...

У Шеридана, если внимательно взглянуть в сюжет его пьесы, все оказывается достаточно похожим. Сэр Питер тоже погулял в молодости, но с годами остепенился, столичная жизнь ему теперь претит. Он всем знает цену, а уж здешним женщинам, этим мотовкам, ветреницам и сплетницам, — и подавно! И когда он неожиданно для окружающих, да и для себя тоже, решает жениться, то берет в жены скромную и бедную деревенскую девушку. Она ведь приучена к бережливости, воспитана вдали от развращенного света и будет всю жизнь благодарна мужу за то, что он вытащил ее из глуши. Об одном только он не подумал: что молодой женщине, очутившейся в Лондоне, захочется вознаградить себя за годы бедности и провинциальной скуки. Словом, леди Тизл оказывается ничуть не лучше своих новых товарок, а может, и хуже — тем ведь кое-что успело приесться, а ей-то все вновь! Она и деньги транжирит, и о муже злословит, и любовника собирается завести. На эту роль предназначается Джозеф Сэрфес. Он так же безопасен для женской репутации, как Хорнер. Про того было известно, что он евнух, про этого — что он нравственный человек.

Однако эта сходная с «Деревенской женой» ситуация разработана на основе других характеров. У Шеридана иное представление о человеческой природе — куда более оптимистичное — и у его героев почти столько же возможностей проявиться в добре, как у персонажей Уичерли — во зле.

Одна сцена из «Школы злословия» особенно показательна — так называемая «сцена с ширмой». Она напоминает знаменитую «сцену с фарфором» из «Деревенской жены». Правда, не во всем. Мистер Хорнер водил дам в свою спальню смотреть фарфор. Но времена переменялись, век Просвещения вступил в свои права, теперь ходят смотреть не фарфор, а книги. В библиотеке Джозефа Сэрфеса сэру Питеру и предстоит обнаружить свою жену.

Но вот что удивляет у Шеридана. Драматурги извечно старались поразить зрителя неожиданностью. Шеридан, напротив, заблаговременно оповещает его о том, что произойдет. Нам заранее известно, что следом за леди Тизл к Джозефу Сэрфесу пожалуют сэр Питер и Чарлз. Зачем такая откровенность? Не для того ли, чтобы зритель имел время припомнить подходящие случаю комедийные штампы? Скажем, та-

кой: муж застаёт жену у любовника, но ей так удается заморочить ему голову, что он сам, выходит, и виноват...

Здесь-то Шеридан и делает свой самый смелый ход. Леди Тизл, отправляясь к Джозефу, хотела быть «как все». Но пока она, сидя за ширмой, слушала пошлейшие разговоры Джозефа о «модисточке», она имела возможность оценить благородство сэра Питера и лицемерие Джозефа. И ей не хочется теперь «быть как все». В ней заговорила ее нерастратенная патриархальность. Не зря все-таки сэр Питер взял жену из деревни! Она не будет участвовать в традиционном комедийном обмане. Ей надо очиститься. Рассказать мужу все, как есть. Правда характеров торжествует над фарсовым стереотипом. У Шеридана и жизнь богаче в своих возможностях, и характеры объемнее.

Потому-то ему и удалось то, к чему английская драматургия стремилась давно: создать фигуру «английского Тартюфа».

Две попытки подобного рода особенно запомнились. В 1699 г. Джордж Фаркер вывел в своей пьесе «Верная чета» интригана по имени Вайзард (буквально: «носящий маску»), охарактеризованного в списке действующих лиц как человек «внешне благочестивый, на самом же деле — развратник и злодей». Напускное благочестие помогает ему иметь успех у женщин (уж с ним-то все будет шито-крыто) и снискать расположение дядюшки, почтенного олдермена Смагглера, от которого он ждет наследство. Этого героя и принято считать наиболее близким прототипом Джозефа Сэрфеса.

Восемнадцать лет спустя написал свой вариант «Тартюфа» Колли Сиббер (1671–1757). Его «Неприсягнувший священник» сыграл большую роль в жизни автора. Направленный против католиков и священников, сочувствовавших якобитскому восстанию 1715 г., он доставил своему автору звание поэта-лауреата и ненависть католика Поупа, увечившего его в своей сатирической поэме «Дунсиада» (1728–1743). Роль этой комедии в истории английского театра оказалась, впрочем, куда меньшей. Следуя Мольеру, Сиббер создал скорее вольное переложение его пьесы, нежели оригинальное произведение. К тому же от мольеровской сатиричности в «Неприсягнувшем священнике» мало что сохранилось, ведь «злодеем» этой пьесы был отнюдь не представитель государственной церкви, а, напротив, ее противник.

Шеридан, в отличие от Сиббера, уже не просто «приспособил» к английским условиям пьесу Мольера. Но при этом он ближе к ней, чем Фаркер. Сюжет «Тартюфа» легко прослеживается в «Школе злословия». Легковерие сэра Питера, «жадность к злодейству» Джозефа Сэрфеса, который не только собирается жениться из-за денег на Марии, но хочет еще соблазнить жену своего благодетеля, — все это, конечно же, прямо от Мольера. Но развитая комедия нравов неизбежно должна была отдалиться даже от такого явного своего источника, как «Тар-

тюдф». Мэтьюсон Милн проследил в своей книге «Мольер и Шеридан» (1912) заметное сходство между многими положениями и характерами «Школы злословия» и «Мизантропа», «Мнимого рогоносца», «Брака поневоле», «Жоржа Дандена», не говоря уж о «Школе жен», подсказавшей Шеридану само название его пьесы. Шеридану мало одной пьесы Мольера. Ему нужен материал куда более объемный и многообразный.

В «Школе злословия» больше сюжетных линий, чем в «Тартюфе» (их можно было бы обозначить как «Сплетники», «Старик и молодая жена», «Расследование сэра Оливера», «История двух братьев»), больше действующих лиц (шестнадцать, не считая слуг и гостей, против двенадцати у Мольера), весь ее «механизм» — заметно сложнее. Ситуации здесь не «подстроенные», они возникают из сцепления случайностей и логики характеров. Сцена с ширмой потому, очевидно, и производила такое впечатление на тогдашних зрителей, что содержала в себе некое «опровержение» сложившегося комедийного стереотипа. У Мольера (и вслед за ним у Сиббера) разоблачение Тартюфа (у Сиббера — доктора Вульфа) заранее спланировано его врагами, и, потерпев поражение в первой попытке, они достигают своего во второй. Сама сцена неудавшегося разоблачения для того, очевидно, и введена, чтобы смягчить заданность ситуации. Шеридан может ограничиться одной подобного рода сценой, ибо ситуация с самого начала — естественнее. Нет определенного плана, просто так само собой случилось. Но простота эта мнимая. Чтобы «так само собой случилось», необходимо создать обстановку, в которой, действительно, что-то может «само собой случиться», иными словами, обстановку жизни, с ее богатством возможностей. Шеридану надо уйти от рационалистической заданности, а это удастся только в комедии нравов с ее избытком событий, персонажей, с ее ощущением «фактурности» жизни. «Тартюф» был гениальным открытием. «Школа злословия» — его разработкой и интерпретацией. Но хотя Мольер первичен, Шеридан — никак не вторичен. Он, в отличие от Сиббера, понял, что «приспособить» к своей стране чужую пьесу — значит написать пьесу новую. Насколько он преуспел, можно судить по тому, что для художественного сознания, выращенного на комедии нравов, он оказался выше Мольера. По словам Дж.-М. Милна, в «Школе злословия», сравнительно с «Тартюфом», «царит более свободная атмосфера и в ней больше юмора. Характеры в ней многообразнее, круг их интересов шире, сюжет сложнее и сцены разработаны с большей изобретательностью»³⁴.

Иное дело, что как сатира «Тартюф» стоит выше всяких сравнений. Шеридан никогда бы не осмелился бросить подобный вызов обществу. И вместе с тем он не может согласиться с апологетическими тенденциями сентиментальной комедии. Сколько высоконравственных сентенций произнесли ее герои! И какой замечательный сатирический эффект

сумел он из этого извлечь! Филдинг говорил, что смешное возникает тогда, когда «открывается, что человек представляет собой нечто как раз обратное тому, что он собой изображал». Шеридан воспользовался этим наставлением. Его Джозеф и есть нечто прямо противоположное тому, что он собой изображает. При этом он необыкновенно уместен в картине жизни, какую являла Англия спустя десятилетия после революции. Вся страна не была тем, чем хотела казаться. Это было ясно еще со времен «Оперы нищего», но сейчас настала пора снова и по-новому это сказать. Общество устоявшееся полнее выражает себя через характеры, чем общество формирующееся, — оно успело уже их обусловить. Поэтому и комедия нравов, которая по заданию была комедией характеров, на деле укреплялась в этом своем качестве лишь постепенно.

Циника времен реставрации сменил лицемер. Общество не стремились больше в себе разоблачить — оно заботилось о том, чтобы в нем не разобрались другие. В подобных общественных ситуациях образ лицемера и становится по-настоящему социально значимым — таким, каким был образ Тартюфа и каким стал образ Джозефа Сэрфеса. В «Школе злословия» нет особых подчеркиваний, разоблачительных фраз; эта комедия в известном смысле объективнее не только «Оперы нищего», но и пьес Реставрации, однако она вобрала в себя все, что сумели узнать о жизни ее более пристрастные предшественники, и в ней во всей полноте выразилась критическая сила реализма.

Английская драматургия наиболее последовательно прошла путь развития от Мольера к комедии нравов, однако в целом это был процесс общеевропейский. Объективный его характер подтверждается и тем, что непосредственное влияние английской комедии нравов на континентальную очень невелико.

Некоторые прямые влияния прослеживаются разве что в Германии. Гёте в «Поэзии и правде» с большим неодобрением рассказывает о том, что великий актер и режиссер Фридрих Людвиг Шрёдер (1744—1816), «подстрекаемый связями Гамбурга с Англией», взялся за обработку английских комедий. Правда, пишет Гёте, «сюжеты последних он использовал лишь в самых общих чертах: оригиналы по большей части были бесформенны; сначала развивающиеся интересно и планомерно, они под конец тонули в нестерпимых длиннотах. Казалось, что единственной заботой их авторов было придумывать сцены как можно более причудливые, и зритель, привыкший к сдержанным произведениям, с неудовольствием обнаруживал, что его загнали в какую-то трясины. Вдобавок эти пьесы носили столь необузданно безнравственный и пошло-беспорядочный характер, что изъять все безобразия из сюжета и поведения действующих лиц подчас было невозможно. То была пища грубая и опасная, воспринимать и переварить каковую в определенное

время могут лишь испорченные массы. Шрёдер поработал над ними основательнее, чем предполагают. Он в корне их перестраивал, приспособливая к немецкому пониманию, и всячески старался их смягчить. И все же порочное зерно в них осталось, поскольку свойственный им юмор главным образом сводился к третированию человека, безразлично, заслуживал он того или нет». Эту свою инвективу комедии Реставрации Гёте, впрочем, под конец несколько смягчает. По его мнению, подобные переделки Шрёдера были все же бесполезны для тогдашнего немецкого театра. «Эти спектакли, широко распространившиеся в нашем театральном обиходе, являли собой как бы тайный противовес чрезмерно шепетильному репертуару, так что взаимодействие двух родов комедий все же счастливо избавило публику от неизбежной монотонности, в которую так легко было впасть немецкому театру»³⁵.

Иными словами, английская комедия нравов проникла в немецкий театр лишь как противовес сентиментальной комедии и буржуазной трагедии, действительно оказавшей на него большое влияние. Она не проросла глубокими корнями в немецкую литературную почву.

И все же без комедии нравов было не обойтись. И если та или иная страна не создала вовремя собственных ее образцов, почему было не воспользоваться чужими, особенно если то чужое — все равно очень близкое? Немцы так именно и поступили. Они усвоили комедию нравов в ее датском варианте. В течение добрых 40 лет немецкие театры ставили Людвиг Хольберга (1684—1754). Его играла еще Каролина Нейбер, а затем Конрад Экгоф, Конрад Аккерман и Софи Шрёдер, и популярность его начала спадать лишь в 80-е годы, но и тогда не угасла окончательно. Еще в начале 90-х годов в соревновании с Хольбергом проиграл сам Гёте. В 1791 г. он пишет «Великого Кофту», взяв за основу знаменитое дело об «ожерелье королевы», разыгравшееся во Франции за четыре года до революции. Увы, эта комедия, самый сюжет которого успел за какие-то семь лет так устареть, словно прошли все 70, отнюдь не принадлежит к лучшим творениям Гёте. Трудно ждать много от комедии, изображающей нравы чужого и уже не существующего общества.

Нет, первенство по-прежнему оставалось за Хольбергом. Он тоже писал о чужой стране, но до чего на Германию похожей! Его приход на немецкую сцену был большой добрососедской услугой. Хольберг Германии был очень нужен. Не в последнюю очередь — благодаря своей политической компромиссности. Созданные для просвещения общества в одной отсталой стране, его комедии превосходно служили другой. Они внедряли идеи достаточно прогрессивные, но и весьма от опасного радикализма далекие. Они были против сословной спеси, но и против уравнивания сословий; за народ, но против народоправия; за достоинство, обретенное вместе с честно заработанным капиталом, но против буржуазного хищничества.

И, что главное, эти комедии, в которых так сильна была проповедь золотой середины, в художественном смысле никак не находились на среднем уровне. Хольберг словно бы специально был рожден для комедии нравов. По словам поэта-романтика Адама Готлиба Эленшлегера (1779–1850), осуществившего к 1824 г. новый перевод на немецкий язык 24 комедий Хольберга, если б Копенгаген исчез, его жизнь можно было бы восстановить по комедиям этого драматурга. Такой чистоты жанра мало кто достигал. У Хольберга есть комедия «Комната роженицы» (1723), где интрига отодвинута на второй план, а все действие сводится к тому, что 17-летнюю роженицу поочередно поздравляют женщины из различных ячеек общества. И как увлекательна, какими точными характеристиками отличается, как полна внутреннего движения эта на первый взгляд такая неприхотливая комедия!

А вот полный текст седьмого явления третьего действия написанной в том же 1723 г. комедии Хольберга «Одиннадцатое июня» (11 июня было установленным в Дании платежным днем):

«Разгар операций на бирже. Появляется столько людей, сколько может уместиться на сцене. Одни идут, повесив головы, другие грозят друг другу; одни бранятся, другие веселы, иные печальны и ломают руки. Каждый говорит, что хочет, слов нельзя разобрать. Появляются мальчишки с афишами и новыми песенками, которые они предлагают купить. Наконец они исчезают один за другим, шум продолжается около четверти часа, пока на сцене не остаются прежние действующие лица, затем уходят и они». Этим и кончается акт.

«Одиннадцатое июня» — пьеса, в отличие от «Комнаты роженицы», с весьма развитой интригой в мольеровском духе. Но возможна ли подобного рода сцена в какой-либо классицистской комедии? Филдинг изобразит потом лотерейный зал в своем фарсе «Лотерея» (1732), но то ведь Англия! Да к тому же Хольберг опережает здесь Филдинга на девять лет.

Как сформировалась в одной из самых отсталых в культурном отношении стран Европы комедия столь высокого класса? Не забудем, однако, что Хольберг — драматург общеевропейский, причем не только по уровню своего таланта, но и по обстоятельствам своей биографии. Он жил и в Англии, и во Франции, и в Голландии, и в Германии, и в Норвегии, и даже в далекой по тем временам Италии. Поэтому и был в курсе театральной жизни всей Европы.

Правда, прожив два года в Англии, Хольберг как-то ухитрился не заметить Шекспира. Во всяком случае, он ни разу не произнес его имени. Но не служит ли ему оправданием то, что он был комедиографом и трагедией не интересовался? О комедиях же Шекспира долгое время ведать не ведал сам Вольтер, «открывший его Европе». Они были оттеснены комедией Реставрации, которая именно в годы пребывания Хольберга в Англии (он приехал в декабре 1706 г.) не сходила

со сцены. Сам Хольберг, говоря о своих учителях, упоминал только Мольера и комедию дель арте. Но правда ли, что он не заметил целую драматическую школу, выдающимся представителем которой сам стал?

А ведь Хольберг не просто делает шаг от Мольера в сторону комедии Реставрации — он идет дальше. Комедия Реставрации была по преимуществу комедией светских нравов. Пьесы же Хольберга — это комедии мещанских нравов, иногда даже мужицких.

В лице чужеземца Хольберга Германия получила необыкновенно понятного для себя комедиографа. Причем — на долгие времена. Как ни менялась эстетическая ситуация, Хольберг какой-то своей стороной все время оказывался Германии нужен. Во времена Готшета он привлекал своей близостью к Мольеру. В годы, когда на смену лейпцигскому классицизму пришел просветительский реализм Лессинга, — своей внутренней близостью к немецкой комической традиции. Хольберг и в самом деле драматург недопустимо для классицизма грубый, берущий материал из сфер «низменных», и его приверженность единствам (кстати, не слишком сильная) мало что в этом смысле меняет.

Была еще одна причина, делавшая этого датчанина образцовым немецким комедиографом. Во времена лейпцигского классицизма Каролина Нейбер под нажимом Готшета устроила публичное сожжение чучела Гансвурста. Эта расправа с шутом, потешавшим несколько поколений немцев, вменялась потом Готшету в число его главных провинностей. Пусть Гансвурст восходил к итальянской комедии масок — он все равно был шутком истинно немецким, а в 60—70-е годы как раз и шла интенсивная борьба за национальное искусство. Так вот, в этом отношении Хольберг немцев тоже устраивал. Отдав должное мольеровским слугам, он все же не мог не почувствовать, что больно уж они утонченны для северных нравов. И его слуги при всяком удобном случае делают шаг-другой в сторону Гансвурста. Об этом герое нет-нет да упомянут со сцены, а однажды он и собственной персоной появляется на подмостках — правда, под чужим именем. На сей раз его зовут Йеппе («Йеппе с горы, или Превращенный крестьянин», 1722), и это отнюдь не случайно — слишком уж обитовился старина Гансвурст. Он переоделся в крестьянское платье, усвоил крестьянский лексикон и образ мышления. Где его зеленая шляпа? Где его лацци? И все же его нельзя не узнать — по поступкам. Этот обжора и пропойца, этот отъявленный трус и враль обладает вместе с тем природным здравым смыслом и не упускает случая сказать правду господам. Такими были и прежние гансвурсты, он только сменил костюм и имя. Хотя, как уже говорилось, не случайно. Он теперь из мужиков и хочет всем — и речью своей, и поведкой, и некоторой даже положительностью — соответствовать принятой на себя роли. И это ему вполне удастся. Он ведь Гансвурст из комедии нравов!

О фарсовом начале, пронизывающем столь на фарс непохожую комедию нравов, немало уже говорилось. Однако у Хольберга эта фарсовость не таится в недрах — она при всяком удобном случае проступает на поверхность. И поскольку именно в фарсе комедия полнее всего обнаруживает свое условное игровое начало, не приходится удивляться, что Хольбергу принадлежит и такое произведение, как «Улисс из Итаки» (1724). Эта пьеса на 70 с лишним лет опередила тиковского «Кота в сапогах» (1797) и другие его пьесы, где иллюзия разрушается и путем демонстрации театральной машинерии, и намеренными прозаизмами, и авторским своеволием. Принято считать, что Тик опирался на Аристофана. Но не было ли у него и более близкого предшественника — в лице Хольберга? Эленшлегеровские переводы не были случайностью. Хольберг оказался нужен романтикам. Через него комедия нравов перешла в приверженный народному началу немецкий XIX в. Причем не только в самопародийном своем варианте. Герои «Разбитого кувшина» (1806) Генриха фон Клейста — никак не йеппе, а тем более не гансвурсты, но разве были бы они возможны без него — социально определившегося Гансвурста? И не оттого ли, что комедийное уже много десятилетий связывалось для немецкого зрителя с жизнью не собственной, а соседской, возникло то странное обстоятельство, что действие этой лучшей немецкой комедии происходит в деревне под Утрехтом?

«Разбитый кувшин» потому так резко выпадает из творчества Клейста, что очень мало принадлежит веку, его породившему. Это поздний плод XVIII столетия. Чем, в сущности, и объясняется то, что «Разбитый кувшин» не создал комедийной традиции. Он появился не вовремя. В Англии, как говорилось, комедия Реставрации оттеснила Шекспира. Немецкие же романтики заново открыли его комедиографию.

Иначе сложилась судьба комедии нравов в Италии. Здесь она возникла в положенное время и не из чужих корней.

Карло Гольдони (1707–1793) рассказывает в своих мемуарах, что в Павии, роясь в библиотеке профессора Лауцио, он нашел среди прочих сборников пьес и книгу «Английский театр». Не доставила ли она ему знакомства с английской комедиографией? Увы, нет. Упомянутая им книга — это, как выясняется, первые четыре тома французского восьмитомника, изданного в 1745–1749 г. его ровесником Пьером-Антуаном Лапласом (1707–1793). Эти четыре тома, целиком отданные Шекспиру, включали только одну его комедию — «Виндзорские проказницы». О последних четырех томах, в которых были помещены произведения Отвея, Бена Джонсона, Флетчера, Драйдена, Конгрива (трагедия «Невеста в трауре» и комедия «Любовь за любовь»), Аддисона и Стиля, он не знал. Правда, существует вероятность того, что Гольдони был знаком с «Письмами француза» (1745) аббата Ле Блана, где приведены

некоторые сцены из Шекспира, а также рассказывалось о «Совестливых влюбленных» Стиля, «Тамерлане» Роу и «Оруноко» Саутерна, но и здесь, как нетрудно заметить, нет ни одного произведения из тех, что нас сейчас интересуют³⁶. Для Гольдони, как и для всей континентальной Европы, Англия была прежде всего страной, откуда следовало черпать уроки буржуазной морали. Его любимым чтением был «Зритель» Стиля и Аддисона, изданный в Венеции (в переводе с французского) в 1752 г., и он прочел два английских романа — «Робинзона Крузо» Дефо и «Памелу» Ричардсона. Последний роман побудил его написать две собственные пьесы — «Памела» и «Памела замужем». Но этим, собственно, английские влияния исчерпываются.

Такая изолированность английской драматургии от континентальной объясняется в целом специфичностью английской культуры, в которой, как показал Эрих Ауэрбах в «Мимесисе», библейское влияние заметно преобладало над латинским. Но следует помнить и о том, что становление новой комедии происходило в Англии на более продвинутом этапе театрального развития, чем в Германии и в Италии.

Гёте в той же «Поэзии и правде» рассказывает, что, часто наведываясь в театр в свои студенческие годы, он скорбел о дурном его состоянии. По его словам, беда была в том, что «успехи театра зиждились не на достоинстве пьесы, а на личности актера. Прежде всего это, конечно, относилось к пьесам, частично импровизировавшимся, где все зависело от чувства юмора и таланта комического актера. Сюжет таких пьес непременно должен быть заимствован из простонародной жизни и соответствовать нравам публики, перед которой его играют. Этой неразделенностью с жизнью и объясняется их неизменный успех. Всего больше такие спектакли, пожалуй, любят в Южной Германии, где они идут и по сей день, и разве то введение новых персонажей время от времени вносит разнообразие в характер комических масок»³⁷. Иными словами, для Германии XVIII в. еще стоял вопрос о создании литературной комедии. Нити, связывавшие немецкую комедию с импровизационной традицией карнавала, были очень крепки.

В еще большей степени это касается предгольдониеской Италии, где в области живого театра целиком господствовала комедия дель арте. Литературный театр по-настоящему воцарился там лишь в результате реформы Гольдони.

Но в Англии подобная реформа была проведена на два века раньше и может быть названа «реформой Шекспира» — именно этот драматург окончательно заставил комиков подчиниться своему диктату и играть авторский текст. В результате английская комедиография была избавлена в XVIII в. от необходимости преодолевать столь ощутимый в других странах разрыв между литературой и театром.

И все же общие закономерности развития были на редкость сходными. Комедиография XVIII в. формировалась, преодолевая влияние малых жанров и вбирая его в себя, противопоставляя себя чувствительному и пафосному и вместе с тем научаясь всему, что давала драматургия подобного рода. Правда, обе тенденции полностью воплотились только в Англии. В Италии главной оказалась проблема отношений малых жанров и литературной комедии, во Франции — отношений сентиментального и комического. Но эти проблемы так сложно переплетаются, а границы оказываются столь проницаемыми для театральных влияний, что на примере этих стран тоже можно без труда убедиться, что формирование комедии нравов — процесс международный, подчиненный некоторым общим закономерностям. Гольдони опирается в своей реформе на Мольера, которого целиком трактует как представителя комедии нравов³⁸, переделывает «Шотландку» Вольтера, а Вольтер в свою очередь обращается к творчеству Гольдони — та же «Шотландка» обнаруживала следы знакомства Вольтера с комедиями Гольдони «Кавалер и дама» и «Кофейная». Но под пером Вольтера этот сюжет приобрел черты «слезной комедии», а Гольдони вернул его к комедии, если употребить английский термин, «веселой». Борьба против комедии масок — это для Гольдони борьба против фарса³⁹, у которого он при этом заимствует все, что может.

Последнее особенно важно.

Судьба театрального наследия Гольдони сложилась так, что в глазах последующих поколений он предстал своего рода «освободителем» Италии от комедии масок. Подобной его славе способствовали и столкновение его с Гоцци, ревнителем политической и художественной старины, кратковременная победа Гоцци, заставившая Гольдони покинуть родной город и навсегда переселиться в Париж, и окончательное торжество Гольдони, сделавшее Гоцци своеобразным *bete noire* по сей день преданной Гольдони Венеции. Но сам Гольдони говорил о своей деятельности как о попытке не уничтожить, а реформировать маски итальянской комедии⁴⁰, и критики, работавшие за пределами Италии, очень скоро отметили эту особенность его творчества⁴¹. В своей реформе Гольдони шел достаточно далеко, но не дальше, скажем, английских преобразователей фарса — он возвращал маску к типу. Комедия нравов могла существовать только в форме литературной комедии, и для Италии это означало ее противостояние импровизационной комедии масок. Но при этом Гольдони не был таким врагом этой комедии, каким его иногда изображали. Радуюсь, что в результате его реформы публика научилась не только следить за действием, но и наслаждаться речами героев, оценивать мораль пьесы, смеяться над шутками и остротами, не просто вкрапленными в представление, как прежние лацци, а вызванными самим ходом действия, он в то же время отмечает в своем

«Комическом театре», что публика «с удовольствием видит и маски и не нужно совсем их уничтожать, но согласовывать их с действием в соответствии с их смешными особенностями» (д. II, явл. 10). Правда, он верит в конечную победу последовательно литературного театра, но в своей драматургической практике исходит из вкусов публики, и это определяет очень многое в его пьесах — даже тех, где на сцене ни на мгновение не появляются коломбины, панталоне и прочие персонажи, издавна привычные итальянскому зрителю. Их черты то и дело проглядывают сквозь обличье разбитной служанки, солидного буржуа и всех, чьему сходству с жизнью так радовался зритель, воспитанный Гольдони. Да, он шел от жизни, этот великий автор комедии нравов, но старая традиция помогала ему организовывать свои жизненные впечатления, возвращать их театру.

А этих жизненных впечатлений было необыкновенно много. Что такое «Мемуары» Гольдони, как не рассказ о том, при каких обстоятельствах зародилась та или иная комедия и как приспособил он этот сюжет и героев к возможностям актеров и сцены? Г.Н. Бояджиев рассказывает, какое впечатление произвел на него памятник Гольдони в Венеции: «Памятник этот в своем роде удивителен — бронзовый Гольдони стоит на невысоком постаменте и, наклонив голову, будто прислушивается к той беседе, которую ведут стоящие на узкой площади толпы венецианцев...»⁴². На меня этот памятник произвел впечатление никак не меньшее — когда я вышел на эту крошечную торговую площадь (венецианцы зовут их даже не площадями, а площадками; площадь у них одна — Святого Марка), у памятника как раз беседовали, поставив на постамент полные сумки, две женщины, и Гольдони смотрел на них с большим интересом...

Это вот обилие жизненных впечатлений неизбежно должно было взорвать строгую форму, к которой тяготел Гольдони — ученик Мольера. И Гольдони приходит к новому типу комедии. Это «Кофейная» (1750), «Перекресток» (1756), «Кьоджинские перепалки» (1761), трилогия о дачной жизни («Дачная лихорадка», «Дачные приключения», «Возвращение с дачи», 1761), «Веер» (1763) и некоторые другие.

В предисловии к «Дачным приключениям» Гольдони нашел наконец название для подобного рода пьес — «коллективная комедия».

От комедий иного рода она отличается не числом действующих лиц. Их там больше, но ненамного. В «Кофейной» — 12 и еще двое слуг «без речей», в «Кьоджинских перепалках» — 15, в «Веере» — 14. Но в поражающей своей компактности «Трактирщице» тоже ведь восемь действующих лиц. Нет, главное отличие не в этом. В «коллективной комедии», как определил ее сам Гольдони, нет главного героя, в ней все по-своему равны. В том же предисловии к «Дачным приключениям» Гольдони предложил еще одно название для «коллективной комедии» — «комедия

среды». Это было сказано словно бы на века вперед. По словам Б.Г. Рейзова, «Гольдони придумал термин, который мог бы восхитить и Бальзака, и французских натуралистов, и итальянских веристов: удивительно точное определение эстетической проблемы и искусства, к которому с таким упорством и страстью пробивались великие мастера следующего века»⁴³. Какие еще нужны после этого примеры родства комедии нравов XVIII в. с прозаической традицией XIX в. и с драматической традицией века XX?⁴⁴ И только ли о театре и литературе идет здесь речь? Не предвещал ли Гольдони фильмы итальянских неореалистов?

Как удалось Гольдони создать произведения, отличавшиеся такой многокрасочностью и емкостью? Притом миновав все этапы, которые прошла английская драматургия. Для него ведь не существует Шекспира, он не знаком с драматургией Реставрации, а тем более — с образцами английской «веселой комедии», пришедшей уже после него. Но у Гольдони есть зато традиция комедии масок. Именно комедия масок с ее необыкновенной свободой формы и вместе с тем способностью подчинить сюжет, по видимости распадающийся на множество эпизодов, единому действию помогла создать «коллективную комедию». В комедии масок Гольдони боролся — это давно известно — лишь с масками, а суть ее не в одних только масках.

У комедии масок Гольдони учился строить действие. Навыки, приобретенные им, когда он, начинающим драматургом, писал для нее сценарии, остались у него очень крепки. В своих мемуарах он рассказывает, что, уже будучи автором литературного театра, не без труда пришел к пониманию пьесы не как соединения сюжета и приспособленного к нему диалога, а как чего-то единого, где разные компоненты взаимно определяют друг друга.

Гольдони не «придумал» «коллективную комедию». Он извлек ее из комедии масок. Это не всегда легко вычитать из текста, но это нельзя не почувствовать, соприкоснувшись с живой стихией театра.

Послушаем Бояджиева — кто лучше его умел воссоздать спектакль в слове! Вот как он рассказывает о спектакле Джорджо Стрелера «Слуга двух господ», который миланский Пикколо театро показал в Москве летом 1960 г.

«На сцене творились сущие пустяки — слуга двух господ запутался в своих обязанностях, а две пары влюбленных поочередно попадали впросак, но миланские актеры в каждую ситуацию вкладывали столько искренности, темперамента и желания победить, что малое становилось большим. Изумительный Арлекин — Марчелло Моретти втягивал в стремительный хоровод действия не только своих партнеров, но и нас, зрителей. Вот в этом, пожалуй, и был главный секрет успеха комедии дель арте: развернуть стихию веселья так, чтобы она захлестнула всякого подошедшего к подмосткам импровизаторов.

Не зная отдыха, итальянцы не давали его и нам. Только что один актер отвалил с пылу с жару любовный монолог, как другой, задыхаясь и захлебываясь, уже выплескивает свои комические словеса, к нему присоединяется третий, а к третьему мчится на подмогу четвертый. И так звено к звену, звено к звену срабатывает стремительный механизм спектакля. Теперь уже вся труппа в коллективном действии, один работает на другого, и все на одного, каждый играет с полной самоотдачей и такой же пламень перехватывает от партнера: сочиняет текст, поет песни, залихватски танцует, выкидывает всякие коленца.

Вот она, дивная стихия театра: творить сообща, творить от себя, творить безостановочно, с разгоном на весь спектакль, с захватом в свою «орбиту» всей публики. И все это — под оглушительный хохот зрителей, под шум аплодисментов»⁴⁵.

«Слуга двух господ», как известно, ближе любой другой пьесы Гольдони к комедии масок. Он и был первоначально написан как сценарий для Джованни Антонио Сакки (1708—1788), который еще раньше создал образ Труффальдино, соединившего в себе черты обоих дзанни: он был смекалист и тупоумен, расторопен и безнадежно ленив. Гольдони, исходя из этого заранее заданного образа, и создал в 1745 г. свой сценарий, а потом, четыре года спустя, используя находки Сакки, переделал его в писаную комедию.

Таков был итальянский вариант влияния «малых жанров» на комедию нравов. При этом Гольдони интересовала не только комедия масок. Он также с немалым вниманием относился к «репетиции» и использовал этот жанр не в одних лишь его эстетико-программных возможностях («Комический театр», 1750, написанный по следам мольеровского «Версальского экспромта», 1663), но и в сугубо комических («Пловкая служанка», 1754).

Из комедии масок выросла, на этот раз уже под влиянием Мольера, и гольдониевская комедия нравов камерной манеры. А.К. Дживелегов и С.С. Мокульский в совместной статье о Гольдони прекрасно показали, что даже такая образцовая комедия этого типа, как «Трактирщица» (1753), восходит к сюжетным схемам комедии масок. Путь от схемы к живому образу лежал для Гольдони через разработку характера. Но, опираясь на Мольера, он идет несколько иным путем, ибо «частное и единичное интересует его больше общего»⁴⁶.

Гольдони невероятно чуток к социальным сторонам образа. «Трактирщица» — лучший тому пример. Речь идет даже не о маркизе Форлипополи и графе Альбафьорита — разорившемся аристократе и нуворише, купившем себе графский титул. Любимая героиня Гольдони (а после него — и бесчисленных поколений зрителей) тоже необыкновенно укоренена в своей среде. Гольдони любит свою героиню, но отнюдь не за ее беспорочность. Как она, к примеру, умеет, словно

бы нехотя, принять дорогой подарок! Как ловко возбуждает надежду и ревность! Как хитро всеми крутит! При этом про нее известно, что она «пишет и подсчитывает лучше, чем любой приказчик в лавке». Право же, чем не социологический этюд о буржуазке, не потерявшей (и не желающей терять) свои народные корни! Но социология эта особая — просветительская. Ибо Мирандолина во всем послушна матери-природе — да та и вправе требовать от нее послушания, ведь в ее лице она создала такой замечательный образец женщины! Хочется забыть даже о ее расчетливости. Об этом и забывают все подряд: другие герои пьесы (вспомним, что кавалер влюбляется в нее за ее прямодушие как раз в тот момент, когда она с ним хитрит), актрисы, исполняющие эту роль, зрители, полные восхищения этой женщиной. Что ж, в этом (как и в преобладающем мнении критиков, что Мирандолина — героиня народная) есть своя логика. Мирандолина столь природна, что и народна. И поэтому «Трактирщица» не может не иметь глубоких внутренних связей с комедией масок — «итальянской народной комедией», как называл ее А.К. Дживелегов.

«Трактирщица» — типичная комедия нравов. Однако при соответствующем сценическом прочтении в ней легко проступает ее масочно-карнавальная суть. Категория типического развивалась в итальянской драматургии достаточно сложно. Сперва в XVI в., при формировании комедии масок типическое (иными словами, взятое прямо из жизни и легко, по первому намеку узнаваемое) получило, под влиянием римской ателланы, масочное воплощение. Но за два века социальные типы переменились. Для того чтобы в маску снова проникла жизнь, маска должна была «размягчиться», перейти в амплуа. Это и произошло в творчестве Гольдони. Социальное и масочное снова перестали мешать друг другу.

А о масочной подоснове «Трактирщицы» свидетельствует хотя бы пример Станиславского, исполнявшего роль кавалера Рипафратты в спектаклях 1898 и 1914 гг. с опорой на маску Капитана из комедии дель арте.

Вот что рассказывает о втором варианте этой роли Е. Полякова.

«Так видит Станиславский весь спектакль и себя в нем: огромного, зычно-громогласного, громоздкого и в то же время по-солдатски подтянутого Кавалера, привыкшего к своей треуголке, к плащу из толстого сукна и необъятным ботфортам, «военизовавшего» своего слугу, больше напоминающего денщика, чем камердинера.

Актер не затушевывает ни грубости, ни хамства Кавалера, ввалившегося в уютную гостиницу с полной уверенностью, что здесь должны терпеть все его капризы и выполнять приказы. Он отдает грубые приказания прелестной хозяйке, с аппетитом поедает приготовленный ею обед (по свидетельству М.О. Кнебель, Станиславский каждый раз

просил свою партнершу Гзовскую действительно приготовить ему обед, который он и съedal во втором акте), он вполне в духе времени хвастает своими военными подвигами и бесцеременно осаждает проезжих актрис, вздумавших пофлиртовать с ним.

Актёр играл Кавалера шестнадцать лет тому назад. И ему легко, просто, приятно, должно быть, играть снова — играть хвастуна, грубияна, женоненавистника, напоминающего и явно продолжающего маску Капитана из комедии дель арте.

Ведь и в первом спектакле он играл своего Рипафратту вовсе не в тонах спокойно-бытовых: он ощущал фарсовое, преувеличенно комедийное начало роли и наслаждался им, вызывая подчас нарекания строгой критики:

«На сцене Художественно-общедоступного театра постановка ее отличается обычными недостатками, во главе которых стоит в первом месте пересол: благодаря этому пьеса, названная автором комедией, местами обращается в чистейший фарс, как, например, в последнем действии, где наряду с участвующими лицами большую роль играют палки, половые щетки и тому подобные необходимые аксессуары всякого фарса... Кавалера ди Рипафратта г-н Станиславский играет с чрезмерной страстностью; в сцене дуэли с графом д'Альбафьорита он, вероятно от ярости, рычит на весь театр»⁴⁷.

Словом, Гольдони — не враг, а преобразователь комедии масок. И его непримиримый оппонент Гоцци — не просто защитник, но тоже ее преобразователь.

Привычное противопоставление Гольдони и Гоцци размывается с обеих сторон. Гоцци восстал против литературного театра во имя импровизационной комедии, но работать ему приходилось для той же венецианской публики, что научилась находить вкус в диалогах Гольдони. Потому-то он уже со второй своей пьесы стал автором литературного театра. Он хотел противостоять Гольдони не только своей эстетикой, но и как идеолог, а импровизационный театр — не лучшее подспорье для человека, желающего сообщить зрителю точно сформулированный набор понятий. Впрочем, и здесь антитеза Гольдони — Гоцци оказывается недостаточно четкой. Вряд ли стоит, как это порою делалось, смягчать реакционность Гоцци. Да, Гоцци — законченный реакционер, притом — фанатического толка. Но он слишком ненавидел просветителей, чтобы внимательно к ним присмотреться. Его инвективы против них — не спор, а злобная клевета. Они для него — враги всего, что входит в понятие «предустановленный порядок вещей». Это они подбивают на супружеские измены, любого рода непорядочность, не признают государства и готовы даже посягнуть на священную жизнь монарха (пишется это, надо заметить, в то время, когда даже во Франции просветители остаются монархистами). И Гоцци без труда находит,

что противопоставить этим злодеям, — народную мораль с ее представлениями о духовности, высокой любви, верности долгу, бескорыстии и самоотверженности. Сказать, что в этом пункте Гоцци-политик как раз и расходится во всем с Гоцци-художником, было бы, конечно, неверно. Патриархальная мораль Гоцци, опирающаяся на одну из тенденций в католицизме, не совсем такая же, как патриархальная мораль английских просветителей, исходящих из нравственных норм, выработанных свободным английским йоменри — социальным классом, сыгравшим выдающуюся роль в пуританской революции XVII в. Свидетельство тому — изуверская фьяба «Женщина-змея» с ее призывом к безоговорочной покорности судьбе. Но в основах своих Гоцци народен. В чем-то даже более народен, чем Гольдони, ибо буржуазной трезвости, за которой не без оснований видит опасность своекорыстия («Зеленая птичка»), противопоставляет высшие человеческие ценности. Гоцци до конца антибуржуазен в период, когда буржуазии предстояло возглавить борьбу за прогресс, и уже поэтому ему оказалось так легко стать предтечей тех, кто отличается изначальной ненавистью к правде, свободному слову и всяческим «иностранцам». Но он, подобно многим другим феодальным глашатаям «своей правды», искренне убежден, что говорит от лица народа, и иступленно проповедует то, что народу давно привычно. Именно поэтому Гоцци так сложен. Он тяжеловесен, навязчив, но при этом и умеет быть гениально поэтически прост. Гоцци пытается создать «свой мир», живущий по собственным фантастическим законам, но этот мир нередко помогает увидеть мир реальный. Это был опасный противник для Гольдони, но окончательная победа в родных краях досталась Гольдони во многом еще и потому, что Гоцци не до конца был его противником. Гоцци не возродил импровизационный театр, и переход к литературному театру, осуществившийся в Венеции XVIII в., сегодня можно уже назвать «реформой Гоцци — Гольдони». Кроме того, этот «почвенник», восставший против «зараженного французским духом» Гольдони, сам был не без греха. Как показал в статье «Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа» (1915, 1922) А.А. Гвоздев, Гоцци немало заимствовал в своей эстетике у французского ярмарочного театра. Да и обвинения в аморальности, которые Гоцци выдвигал против Гольдони, били мимо цели. Гольдони, при всей своей нелюбви к ветхозаветной заскорузлости быта, весьма далек от какого-либо легкомыслия в вопросах морали — напротив, он достаточно в этом отношении строг, и такие проявления «современных нравов», как чичисбейство, погоня за модой, швыряние деньгами, ему попросту ненавистны. Эстетически Гольдони и Гоцци тоже расходятся не во всем. Сказочный театр Гоцци непохож на трезвый, строго реалистический театр Гольдони, но Гоцци в конечном счете — тоже сын своего века. Он весьма склонен к учительству, и хотя пытается делать

это своими средствами, цель накладывает отпечаток на средства. По словам А.А. Гвоздева, «магическое и чудесное на сцене сплошь и рядом для него только средство овладеть... вниманием зрительного зала, необходимое ему для того, чтобы наиболее удачно внушить зрителю нравоучительный смысл аллегории. Эта двойственность намерения Гоцци ("развлекать" и "поучать") уясняет нам, почему его волшебники выступают как настоящие "театральные маги", готовые в любую минуту сбросить маску и пригласить зрителей вместе с ними посмеяться над чудесами, происходящими на сцене. В душе Гоцци нет искренней веры в чудесное, поэтому он свободно может пользоваться приемами, окончательно развивающими иллюзию сверхъестественного»⁴⁸.

В Германии и России судьба Гоцци сложилась благополучнее, чем у себя на родине. В Германии, чем больше приближалась пора романтизма, тем больше лавров он завоевывал. В 1777 г. в Берне появился немецкий перевод его фьяб, сделанный Францем Вертесом. Вслед затем Людвиг Тик пишет, подражая «Зобеиде» свою «Синюю бороду», и это дает творческий импульс всей его комедиографии, в том числе — знаменитому «Коту в сапогах». Еще через несколько лет Шиллер переделывает «Принцессу Турандот» в лирическую драму. О Гоцци с большим интересом и пониманием пишет Эрнст Теодор Амадей Гофман (ему, кстати, принадлежит неоконченная пьеса «Принцесса Бландина», которую он называл видоизмененной «Турандот»), к нему обращается Август Вильгельм Шлегель. Фридрих Шлегель сравнивает Гоцци с Шекспиром. Не обошли его вниманием и французские романтики, начиная с мадам де Сталь.

В России интерес к Гоцци пришел не с театральных афиш, а из статьи увлеченного критика. В 1860 г. в Лейпциге был издан на русском языке сборник журнальных статей М. Кублицкого «Литературная мозаика». Он открывался статьей «Карл Гоцци — Венецианский Аристофан». Это была хорошая и умная статья. И все же в течение полувека Гоцци не мог войти в сферу интересов театра и критики, хотя спорадически внимание к себе он все же привлекал. Где-то в середине 70-х годов А.Н. Островский начал переводить одну из пьес «испанского репертуара» Гоцци, отличающегося сильным бытовым элементом, «Женщина, истинно любящая», но бросил работу на середине второго действия. Островский в это время очень интересовался сказкой, о Гоцци знал понаслышке, и не нашел, видно, в нем ничего достойного внимания. Почти одиннадцать лет спустя он снова вспоминает о Гоцци, но у него на этот раз просто не хватило времени, хотя он говорит о нем, что тот «написал всего семь пьес из народных сказок, а стоит наряду с Мольером и прочими великими поэтами»⁴⁹.

В январском номере «Русского вестника» за 1881 г. была опубликована чрезвычайно объемистая рецензия некоего «N» на незадолго до

этого вышедшую книгу английской писательницы Вернон Ли «Италия» (он, кстати, считал ее мужчиной), где сообщает, сильно перетолковывая ее мнение о Гоцци. Впрочем, пьес его он не читал.

Вот и все после Кублицкого.

Но в 1910 г. вышла знаменитая книга П. Муратова «Образы Италии», полная словословия комедии масок. В 1915 г. вышла под редакцией и с предисловием Муратова книга Вернон Ли, в которой уделяется равное внимание Гольдони и Гоцци, а в январе 1914 г. вышел первый номер журнала «Любовь к трем апельсинам», редактором и издателем которого был Вс. Мейерхольд. Назван был журнал по сказке К. Гоцци, переделка которой была помещена в первом его номере. Гвоздев упрекнул авторов переделки (Вс. Мейерхольд, К. Вогак, В. Соловьев) в том, что они игнорировали сатирическую сторону фьябы Гоцци. На добрые два года завязалась полемика. Ожесточенные споры, гремевшие вокруг начинаний Мейерхольда, неизбежно должны были втянуть в свою орбиту и Карла Гоцци. С тех пор он стал явлением русского театра. В 1923 г. были опубликованы семь фьяб Гоцци. Все десять вышли только в 1956 г.

Судьба Гольдони сложилась у нас заметно благополучнее. Комедия нравов была нам ближе, да и нельзя забывать, что его переводчиком выступал А.Н. Островский. Его издавали и ставили много, в его пьесах играл сам Станиславский, а в 1930 и 1933 гг. вышли первый и второй тома его мемуаров в переводе С.С. Мокульского, с его предисловием и комментариями⁵⁰.

В каких непохожих формах, в каких необычных сочетаниях появляются перед нами господствующие тенденции XVIII в.! Но это одни и те же тенденции одного и того же века.

Даже такая сугубо, казалось бы, английская проблема, как соперничество сентиментальной и «веселой» комедии, тоже встает на континенте. Правда, тут она лишается своей остроты. «Веселая» комедия всюду противостоит сентиментальной и вместе с тем учится у нее, хотя, в отличие от Англии, не скрывает этого.

Во Франции эволюция сентиментальной драматургии совершалась быстрее, чем в Англии. От открытой сентиментальности она быстро уходила. Это сказалось и на терминологии. «Слезная комедия», в заметной мере обязанная своим рождением английским влияниям, уступила место «драме». Это слово было удачнее, чем «сентиментальная», или «слезная», комедия: оно не содержало противоречия в определении.

В Италии, напротив, благодаря Гольдони возобладала «веселая комедия». Но это не значит, что он забывал о правах чувствительного и трогательного.

Комедия, по его словам, «являясь простым подражанием природе, не отказывается от изображения добродетельных и трогательных

чувств, с тем, однако, чтобы не быть лишенной забавных и комических положений, которые образуют главную основу ее существования»⁵¹.

Гольдони довольно точно следует этим своим установкам. Забавное и комическое лежит у него в основе действия, а добродетельное и, реже, трогательное прибегает к развязке — именно через них он порою разрешает конфликт. Но у него есть комедия, где мера привычных эстетических компонентов нарушена. Это «Война» (1760) — пьеса, оказавшаяся не слишком популярной в Италии, зато дважды переведенная во Франции (1764 и 1807), дважды в Германии (1768 и 1793) и с прологом Гёте поставленная в Веймарском театре. Это не специфически гольдониевская, а словно бы некая «общевропейская» комедия. Образы дона Полидора, военного интенданта «из простых», по-пичемски оправдывающего свое воровство исповедуемой им философией всеобщего своекорыстия, и его дочери — донны Аспазии, существа от природы хищного, но усвоившего (совершенно искренне) какие-то понятия «приличного общества», написаны человеком, словно бы только что оторвавшимся от чтения Гёя, а вся линия дона Фаустино — корнета, влюбившегося в дочь коменданта неприятельской крепости, вполне могла бы лечь в основу отдельной сентиментальной комедии. Найдя вполне определенное место в европейской комедиографии, Гольдони тем не менее открыл доступ в свои пьесы элементам чужой эстетики и не всегда умел удерживать их в установленных границах.

Наиболее трудным путем шла к комедии нравов Франция. В ней тоже исходным был Мольер-драматург, словно бы возродившийся в XVIII в. Между 1700 и 1789 гг. на французском языке (частью — в других странах) вышло семьдесят полных собраний его сочинений, почти все — иллюстрированные, с воспроизведением картин Миньяра, Буше, Фрагонара и других художников. Их снабжали обширными комментариями, добавляли в них многочисленные материалы, относящиеся к жизни Мольера и постановке его пьес. В ряде случаев издатели прилагали описание жестикуляции и мимики актеров. Мольер имел в XVIII в. целую плеяду последователей. Его манеру с успехом заимствовали такие популярные драматурги, как Реньяр, Дюфрени, Данкур, Лесаж, Детуш и Пирон. Место того или иного актера в комическом репертуаре определялось прежде всего по сыгранным им мольеровским ролям. Мольер является главной фигурой и для всех, кто обращался к теории комического.

Правда, чем ближе к революции, тем чаще Мольера упрекают за то, что он смеялся над буржуа. Вызывает недовольство и метод Мольера. В свое время он казался недостаточно классицистом, теперь, когда авторитет этой школы падает, — излишне приверженным правилу трех единств. Но в целом XVIII в. клянется Мольером. При жизни великого комедиографа Людовик XIV был искренне удивлен, когда Буало сказал

ему, что его царствование будут помнить по Мольеру. Теперь это пророчество осуществилось.

Но вот что странно: этот общепризнанный драматург не имел в XVIII в. сценического успеха. Когда один из героев комедии Дидро «Хорош он или дурен?» сетовал на то, что публика предпочитает какие-то драматические поделки «Тартюфу» и «Мизантропу», он нисколько не стеснялся краски. Г.Н. Бояджиев в своей статье «Мольеристика XX века» приводит очень любопытную статистику. В Комеди Франсез за одно лишь десятилетие XX в. — с 1950 по 1960 г. — было сыграно 2358 мольеровских спектаклей, за весь же XVIII в. — на тысячу спектаклей меньше⁵².

Да, Мольер по-прежнему жил на сцене, и не в одной только Франции, но прежде всего в творчестве своих подражателей. Время требовало дополнить Мольера тем, чего ему, с новой точки зрения, так не хватало, — подчеркнутым интересом к повседневности, большей социальностью, большей характерностью. А это было непросто. Мольер в своих высоких комедиях создал такую мощную и законченную драматическую систему, что она не поддавалась искусственным «дополнениям». В результате французское Просвещение на определенном этапе своего развития пришло в глубокий и не всегда осознанный конфликт с Мольером. Его ценили за то, что он непосредственно подвел к новой эпохе. Его не принимали за то, что он не пожелал с нею слиться.

В Англии и Италии положение было проще. Им Мольер помог преобразовать национальную традицию, а она своим путем подводила к тем элементам, которых, на взгляд XVIII в., не хватало Мольеру (Англия), или же по крайней мере не мешала прочесть его согласно нуждам нового времени (Италия). Да и по самому типу и состоянию культуры упомянутые страны оказались в этот период более восприимчивы к такому велению времени, как индивидуальная характерность. Она могла быть формой выражения национального (как в «Хитрой вдове» Гольдони, где представлены типы француза и француженки, англичанина, испанца и итальянца) или социального (здесь англичане и Гольдони дают широчайший спектр образов), но обычно индивидуальное, присущее именно этому человеку, и никому другому, все-таки прорывалось сквозь эти общие рамки. Масочность чувствовалась — она зачастую и была формой обобщения, но на каждом шагу преодолевалась, ибо установкой Просвещения было новое исследование жизни, а значит, и открытие многообразия человеческих типов.

Франция, от десятилетия к десятилетию все более утверждавшаяся в положении главной выразительницы культурных запросов эпохи, тоже не могла не чувствовать потребности в комедии нравов. Она издавна подступала к ней. И какие блестящие это были подступы! Разве нельзя, в известном смысле, назвать комедией нравов «Характеры, или Нравы этого века» (1688) Жана де Лабрюйера (1645–1696) или «Персидские

письма» (1720) Шарля де Монтескье (1689–1755). А дидеротовский «Племянник Рамо» (1762) — этот вполне в духе Реставрации образец описания нравов. Как походит талантливый паразит, изображенный в этом очерке, на персонажей комедии времен Карла II! Как удивительно напоминают иные мелькающие в очерке Дидро сюжеты (соблазнение буржуазии, два урока музыки, дрессировка собачки для министра, ссора прихлебателей за столом знатного покровителя) комедию Реставрации!

Вот, к примеру, одна из подобных сцен. «Неужели ты не мог бы дать понять дочери одного из наших горожан, — рассуждает племянник Рамо, — что она дурно одета, что красивые сережки, немножко румян, кружева на платье в польском вкусе были бы ей как нельзя более к лицу? что эти маленькие ножки вовсе не созданы для того, чтобы ступать по мостовой? что есть некий красавец, молодой и богатый, у которого камзол с золотым шитьем, великолепная карета, шесть рослых лакеев, и что он как-то мимоходом видел ее, нашел ее очаровательной и с тех пор не ест, не пьет, лишился сна и может просто умереть? — Но мой папенька? — Ну что там ваш папенька! Сперва он немножко посердится. — А маменька, которая мне так внушает, чтобы я была честной девушкой, и твердит, что нет на свете ничего дороже девичьей чести? — Пустое! — А мой духовник? — Вы больше и не увидите его, а если вам по странной прихоти все будет хотеться рассказать ему историю ваших забав, это вам обойдется в несколько ливров сахара и кофе. — Он человек строгий и даже отказался отпустить мне грехи из-за того, что я пела песенку: “Приди в мою обитель”. — Это потому, что сегодня вам нечего ему дать, но когда вы явитесь к нему в кружевах... — Так у меня будут кружева? — Разумеется, и всех сортов... Да еще с красивыми бриллиантовыми сережками... — Так у меня будут и бриллиантовые сережки? — Да. — Как у той маркизы, что покупает иногда перчатки в нашей лавке? — Такие точно... К тому же превосходная карета, запряженная гнедыми в яблоках, два рослых лакея, негрятенок, впереди — скороход, румяна, мушки, длинный шлейф. — Чтобы ехать на бал? — На бал, в Оперу, в Комедию. (У нее уже сердце прыгает от радости. А ты вертишь в пальцах какую-то бумажку.) — Что это такое? — Так, пустяки. — А мне сдается, что нет. — Это записка. — А для кого? — Для вас, если вы хоть немножко любопытны. — Любопытна? Да, я очень любопытная. Взгляну-ка (читает). Свидание? Это вещь невозможная. — По дороге в церковь. — Маменька всегда ходит со мной. Но ежели бы он пришел сюда пораньше утром, то я просыпаюсь первая и стою за прилавком, пока еще никто не встал. — Он является, имеет успех; в один прекрасный день под вечер малютка исчезает, а мне отсчитывают мои две тысячи экю...»⁵³. Чем не сцена — притом достаточно развернутая — из комедии Реставрации? А ведь все это списано с французских нравов 50 — 60-х годов следующего века.

Словом, Франция тоже имеет свою комедию нравов, но, увы, достаточно еще фрагментарную. Стоит заметить в этой связи, что, в отличие от Англии, здесь так и не появился большой реалистический роман, проза французских просветителей вплоть до Руссо тяготеет к афоризму, письму, эпизоду, и — что для нас в данном случае самое важное — существует она в области нетеатральной. Театр же пробивается к этой комедии с большим трудом и какими-то обходными путями.

Театр был главным, что дала Франция европейской культуре предшествующего столетия. Через театр она осуществляла в очень значительной степени свою культурную гегемонию в Европе и на протяжении XVIII в. (следует напомнить, что именно в XVIII в. классицизм из национальной французской системы сделался системой международной). А это грозило в новых условиях определенной внутренней замкнутостью. То, что было гордостью Франции, было и ее ограниченностью.

Комедия нравов предрасположена к тому, чтобы видеть мир в его многообразии, многообразием этим упиваться, идти от частного к общему, от человека к социальному классу и нации, а не наоборот. Но именно поэтому она во Франции прививалась с таким трудом.

Общеизвестно, что просветители исходили из представления о единстве человеческой природы. Но на этом мнении особенно настаивали французы. Это была для них своеобразная форма «франко-центризма», подкрепленного еще и давней традицией нормативного классицистского сознания. Если человеческая природа повсюду одинакова, не следует ли из этого, что и искусство должно быть повсюду одинаковым? Когда иностранный автор переводил французов, он «приспосабливал их к местным нравам». Когда француз переводил иностранца, он поступал, с нашей точки зрения, точно так же — с нашей, но не со своей. Ибо француз был уверен, что он не приспосабливает к своей стране чужую работу, а приводит ее в соответствие с общими нормами сегодняшнего искусства.

В этом смысле очень любопытна история с уже упоминавшейся переделкой Вольтера из Гольдони. Создав свою «Шотландку», Вольтер заявил, что его комедия годится для прямого, без всяких изменений, перевода на любой язык. Гольдони, которому в свою очередь захотелось познакомить итальянцев с этой работой великого француза, очень хорошо в своем предисловии о нем отозвавшегося, сперва так именно и собирался поступить — «Шотландку» просто перевести. Но потом все-таки комедию Вольтера не перевел, а переделал. Вот как он это объяснил: «Не подлежит сомнению, что, как говорит сам автор, „эта пьеса должна понравиться на любом языке, так как в ней изображена природа, которая повсюду одна и та же“. Но эта природа сильно из-

меняется в разных странах, и ее следует изображать везде в свете нравов и обычаев той страны, в которой берешься ей подражать»⁵⁴.

Какие преимущества дает такая позиция! Немудрено, что прославленный остроумец Вольтер не написал ни одной комедии, его пережившей. Гольдони, человек в этом отношении куда более скромный, создал их множество.

Но комедия нравов кроме страсти к фиксации и осмыслению современных типов имела еще один существенный элемент — тягу к обыденному. И в этом отношении французская драматургия сделала в середине века решительный шаг в сторону новой комедиографии. Правда, минуя самое комедиографию.

Чтоб научиться смеяться как англичане, французам сперва пришлось у них научиться плакать — ведь сентиментальное и оказывалось зачастую в XVIII в. лишь другим словом для повседневного. Первый шаг в этом направлении сделал Филипп-Нерико Детуш (1680—1754). Шаг достаточно робкий, разумеется. По словам Г.Н. Бояджиева, «семейные события и морализирующие герои английской мещанской драмы под пером французского писателя обретали галантность, трогательные домашние сюжеты подчинялись классицистским правилам, добродетельные персонажи произносили свои чувствительные речи александрийскими стихами, а степенный ход развития сюжета нарушался время от времени острыми комическими поворотами, традиционными для французской комедии»⁵⁵. Однако пришедший вслед за ним Нивель де Лашоссе (1691—1754) уже гораздо ближе следовал эстетике английской сентиментальной комедии.

Преобразование комедии началось во Франции с появлением, по сути дела, нового жанра, лишь какими-то своими сторонами примыкающего к комическому.

Этот новый, «серьезный» жанр создаст Дидро. Он изменит многие акценты, но «чувствительное» у него останется. Это «чувствительное» все более выявляло свой демократический смысл и все чаще втягивало в свою орбиту героев, принадлежащих уже не третьему, а «четвертому» сословию, — ремесленников, мелких торговцев, переселившихся в город крестьян. От года к году, от десятилетия к десятилетию оно играло все большую роль во французском театре. Вслед за Дидро придет Мишель Седен (1719—1797). Его «Философ, сам того не зная» (1765), поставленный семь лет спустя после дидеротовского «Отца семейства» (1758), принесет ему успех, которого сам Дидро никогда не изведal. Затем появится Луи Себастьян Мерсье (1740—1814), взявший себе в учителя еще и Руссо. За Дидро шел и начинающий драматург Бомарше.

Как уже говорилось, Дидро имел перед собой образцы новой драмы. «Мисс Сару Сампсон» Лессинга он прочел уже после «Отца семейства», но еще до этого — «Лондонского купца» Джорджа Лилло. Однако исчер-

пывать все английскими влияниями не стоит. Французы тоже кое-что ему подсказали. Причем даже не люди его поколения. Вольтер, который был на девятнадцать лет старше Дидро, заметно разрядил эстетическую обстановку во Франции не только своими экспериментами в области трагедии (о них пойдет еще речь), но и своим знаменитым изречением, что все жанры хороши, кроме скучного. Но еще Бернар Фонтенель (1657–1757), неудачливый драматург, прославившийся потом как эссеист и критик, а он был, как легко заметить, еще на тридцать семь лет старше Вольтера, высказал в своем «Общем предисловии к комедии» мысль, которую иначе как пророческой не назовешь. Во всяком случае, для Дидро она оказалась на редкость плодотворной.

Уже с начала XVIII в. французскую трагедию обвиняли, с одной стороны, в том, что она под видом древних показывает современников, с другой — в том, что она открыто их не показывает. В обоих случаях зрителям виделся недостаток правдоподобия. В поисках его Фонтенель завел разговор о необходимости создания новых форм, «которые не будут вполне ни трагедиями, ни комедиями, но будут тяготеть к одному или к другому жанру, более к одному, чем к другому»⁵⁶, подобно тому как зеленый цвет создается из желтого и синего, но их соотношение может быть разным.

В год смерти Фонтенеля Дидро подхватил его идею. В «Беседах о «Побочном сыне»» он назвал свой жанр средним — способным развиваться как в сторону комедии, так и в сторону трагедии, причем одним этим утверждением не ограничился и, насколько возможно, старался разработать эстетику нового жанра, в наиболее «чистом» виде выражающего, по его мнению, некоторые общие законы драматического искусства. Иногда он называл свой жанр «серьезным», но мысль о срединном его положении все больше выступала на передний план и принесла немалые плоды. Правда, от комедии дидеротовский средний жанр заимствовал отнюдь не комическое, а всего лишь страсти к изображению частной жизни. Жанр, найденный Дидро, имел собственную линию развития. Он был одним из начал того, что с тех пор называют драмой или же просто «пьесой». Но Дидро понимал, что срединное положение «серьезного» жанра дает ему и другие возможности. Этот жанр, полагал он, способен в дальнейшем развиваться как в сторону трагедии, так и в сторону комедии. И он был прав. Комедия нравов в значительной мере подготавливалась в пределах «серьезного» жанра. В нем не было мольеровского комизма, но были недостававшие ему вкус к обыденности и социальная характеристика персонажей.

По поводу персонажа Дидро вступил в особенно резкую полемику с Мольером. В «Беседах о «Побочном сыне»» (1757), обширном теоретическом трактате, приложенном к его первой пьесе, он писал: «До сих

пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром, нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром. [...] Общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения. Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры. [...]

Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами? Разве поэт не может их противопоставлять?

Дидро считает устаревшим не только тип комедии, созданный Мольером (комедии характеров), но и сами характеры, в них изображенные. Характеры, по его словам, меняются, и каждые 50 лет можно писать нового «Мизантропа»...

Дидро, впрочем, отнюдь не претендует на большую, чем у Мольера, индивидуализацию образов. В серьезном жанре, по его словам, «образы часто бывают столь же обобщены, как и в комическом»⁵⁷. Он просто предлагает брать за основу обобщения другое — социальное положение. Классицистский тип мышления удивительно ярко сказывается в данном случае у этого теоретика реализма. Здесь нет и намека на взаимопроникновение понятий. Социальное и индивидуальное резко противопоставляются, и Дидро-драматург заплатил за это дорогой ценой — ему не удалось создать ни одного живого характера. Но другим он не помешал, а помог. Он, как никто, заострил внимание на необходимости социального обобщения в драме. Франция долго ждала комедию нравов, но зато получила ее в высшем ее воплощении — в форме комедии социально-политической. Этой комедии, правда, надо было снова обрести веселость, но тут пришел Бомарше. Комическое, овладев «серьезным», дало великолепные плоды.

«Женитьба Фигаро», как отметил еще Ив. Иванов, невероятно полно и точно выразила свое время. «Множество писателей раньше Бомарше подвергли критике различные стороны современной действительности, написали немало сцен и монологов сатирического содержания, но никому не удавалось одним взмахом кисти отметить то или иное явление с такой яркостью, что каждая фраза немедленно превращалась в пословицу, — писал Ив. Иванов. — Бомарше сделал такого рода экстракт из всего, что писалось и говорилось в течение второй половины XVIII в., схватил сущность современных толков, предложил публике ее же собственное достояние, но в такой гениальной формулировке, что другим писателям оставалось изумляться его ловкости и сметливости. К тому же в лице Фигаро были впервые «собраны мотивы протеста, раньше одушевлявшие людей различных классов низшего сословия —

слуг, крестьян, буржуа»⁵⁸. Фигаро оказался олицетворением общенародной оппозиции старому режиму — той самой оппозиции, которая привела к революции и воплотилась в первом ее этапе. Вот почему «Женитьба Фигаро» стала «революцией уже в действии».

Такая широкая общенародная база творчества Бомарше обусловила собой эстетически итоговый характер его главной пьесы. Согласно тому же Иванову (его мнение будет многократно повторено в последующих русских работах о Бомарше), в «Женитьбе Фигаро» соединились влияния буржуазной драмы (опыт написанных ранее в манере Дидро «Евгении» и «Двух друзей» не пропал для Бомарше даром), «слезной комедии» и комедии мольеровской и послемольеровской. Эти направления, часто враждовавшие между собой, теперь сливаются «в изумительной полноте». «Женитьба Фигаро» — образец великого, завершающего целое столетие социального и художественного синтеза.

И все же остается вопрос: что мешало так долго осуществиться этому синтезу именно во Франции, в стране высочайшей культуры комедии? Почему Франция пришла к комедии нравов, насущную потребность в которой испытывал весь XVIII в., только в преддверии революции?

Возможно, одна из причин лежит в том, как сложились во Франции отношения с фарсом, этой первоосновой комического.

Процесс взаимовлияния фарса и вызревавшей высокой комедии завершился во Франции раньше, чем в Англии, — уже в творчестве Мольера, а тогда рано еще было говорить об окончательном формировании комедии нравов. Мольер сделал некоторые шаги в этом направлении, но потом пошел в другую сторону, переработав накопившиеся у него элементы комедии нравов в соответствии с новой задачей — созданием классицистской «высокой» комедии. К тому же если в Англии, где классицизм с его тенденцией к разделению жанров не пустил глубокие корни, комедия и фарс, соседствуя в «двойном» представлении, могли влиять друг на друга, проникать друг в друга, то во Франции части «двойного» спектакля с самого начала друг друга лишь оттеняли. Появление во всем враждебной своему фарсовому привеску «слезной комедии» было в этих условиях еще более закономерным, чем в Англии. Но английская комедия, прожившая до этого целый век в добром согласии с фарсом, имела больше внутренних возможностей для того, чтобы возродиться в качестве «веселой». Это подготовил и начатый успехом «Оперы нищего» период подъема малых жанров, вобравших в себя огромное социальное содержание, необычайно усложнивших свою эмоциональную природу и решительно двинувшихся навстречу «правильной» комедии. Во Франции дело обстояло иначе. Вольтер называл Скаррона, любившего фарсовые ситуации, «голиафом дурного вкуса». Дидро видит в фарсе немало достоинств, но считает все же, что ему надо знать свое место и не стремиться к союзу с комедией, — та, по его словам, «не может призвать

на помощь фарс, не принижая себя»⁵⁹. В Англии все способствовало тому синтезу веселого и серьезного, который и должен был дать комедию нравов. Во Франции все, казалось, ему мешало.

И все же — таково было веление времени — подобная комедия в конце концов появилась. Ей пришлось для этого пробиться не только через эстетические препоны, которые воздвиг на ее пути классицизм, но и через те, которые возникли с появлением буржуазной драмы. Бомарше учился у Дидро, но ему, чтобы стать самим собой, надо было подняться над своим учителем. Ему помогло приближение революции. У Дидро в «Побочном сыне» (1757) и «Отце семейства» (1758) буржуа утверждает свое право на место в обществе, демонстрируя примеры добродетели. Герой Бомарше заранее знает, что место это — за ним, дай только срок; и он нисколько не обеспокоен тем, что подумают о нем сегодняшние хозяева жизни. «Принимай меня, каков я есть», — словно заявляет он каждым своим поступком. Он не исходит ни из каких отвлеченностей и стремится подать людям пример не добродетели, а житейского успеха. Он и сам ни в чем не отвлеченность — он конкретен и самооценен. Попробуй кто скажи ему, что он — социальное положение, а характер его — аксессуар, как бы он над ним посмеялся! Он ведь потому и осознал теперешнюю свою униженность и свое право на большее, что он во всем — характер. Пройдоха слуга и раньше не раз оказывался в комедии господином положения. Но Фигаро, приняв традицию своих мольеровских предков, прямо заявил, что желает закрепить свой частный успех в общественных структурах, ибо наконец-то он как личность — вровень с обществом. Он не пытается доказать обществу, что может стать достойным его членом, он берет свое место с бою, утверждая своим примером общество равных возможностей.

Драматургия Дидро тоже готовила революцию. Добродетелям его героев, проявившимся в частной жизни, предстояло вскоре — едва только они убедились, что старое общество не желает перестраиваться на их лад, — превратиться в гражданские добродетели. Его эстетика, дав толчок дальнейшему развитию реализма, переросла впоследствии в нечто, весьма уже близкое революционному классицизму. Бомарше же предсказал реальные формы общества, где царила свободная игра интересов. При этом он оставался реалистом не только в намерениях своих. Формы жизни, которым предстояло в скором времени восторжествовать, он увидел уже в старом обществе, и драматическое зерно его комедии (насколько увеличилась в результате ее действительность и напряженность!) как раз и состоит в столкновении этих новых принципов существования со старыми. У Бомарше все, казалось, было как у англичан — и комизм, и обыденность, и социальное увиденное через характеры, — и все не так, ибо во Франции самые основы жизни были иные. Английская комедия нравов выразила собой процесс самопо-

знания общества, прошедшего через закончившуюся компромиссом революцию. Англичане спокойно, от поколения к поколению исследовали общество, развивавшееся столь же спокойно, в рамках умерявших его бег традиционных кастовых форм и политических институтов. Французам же еще только предстояло во всей полноте увидеть новое послереволюционное общество. И французская комедия нравов тоже развивалась революционно. Возникнув из комбинации элементов, которую никто заранее не мог предсказать, она явилась сразу во всем своем блеске — в качестве комедии социально-политической. Процесс, за столетие до того начавшийся в Англии, мгновенно — словно произошла кристаллизация перенасыщенного раствора — завершился и перешел в новую фазу во Франции.

Более того. Как это часто бывает в случаях ускоренного развития тех или иных литератур или литературных форм, что-то из созданного Бомарше выплеснулось в следующее столетие.

Был один эпизод в жизни Бомарше, который сыграл немалую роль для формирования французской комедии нравов. В 1764 г. он едет в Испанию, чтобы наказать Клавихо, нарушившего обещание жениться на его 36-летней сестре. История с Клавихо улаживается за один месяц, но Бомарше остается в Испании еще почти на год. Эти одиннадцать месяцев он не только занимается делами — он буквально впитывает в себя испанскую художественную культуру. Испанское происхождение Фигаро — не просто уступка цензуре. Этот герой действительно испанец по духу своему. А пьеса — пример того, какая изрядная доля иноземных влияний может порою потребоваться, чтобы расшатать устоявшиеся формы и вернуть динамику театральному процессу.

Но потом об Испании вспомнит Мериме в «Театре Клары Газуль» (1825), и это будет уже решительный шаг в сторону романтизма...

И еще об одном иностранном влиянии не следует забывать — итальянском. Правда, здесь слово «иностранное» не очень уместно, ибо речь идет о театре Итальянской комедии, который уже в 20-е и 30-е годы работает на репертуаре Мариво, иными словами, находится в русле французской культуры. А Мариво, Ватто, так любивший рисовать актеров этого театра, культура рококо в целом постепенно размывали классицизм, подготавливая тем самым приход нового искусства. Впрочем, об этом уже некогда говорить в этой книге. Достаточно сказать, что в Итальянской комедии немало подвизался и Бомарше...

Переход, совершившийся в европейской комедии от форм, господствовавших в эпоху Возрождения, к новым формам, укрепившимся в XVIII в., был связан с перестройкой всего человеческого сознания. В результате если у Шекспира «действие комедий было построено так, чтобы вовлечь публику в общую атмосферу праздничности», то потом «комедия перестала быть праздником, она стала судилищем»⁶⁰.

Так обстояло дело не только в Англии. На протяжении XVIII в. во всей Европе шел процесс формирования комедии нравов, которая, наследуя и развивая традиции классицистской комедии (а в ряде случаев и прямо включая в себя ее элементы), преобразовала характер зрительских эмоций, создав некую внутреннюю оппозицию сцены и зрительного зала. В свое время фарсер играл на рыночной площади, со всех сторон окруженный публикой. Впоследствии, когда «высокая» комедия сумела поглотить и ассимилировать или преобразовать фарс, зрители на сцене стали помехой актерам, а заодно и зрителям, сидевшим в зале. И зрители со сцены были изгнаны, сцена отделилась от них крепчайшим барьером рампы.

Одновременно шел обратный процесс, обусловленный уже не драматургией, а сценой как таковой. Фарсеру, когда он работает среди публики, необходимы, чтобы с ней не смешаться, шутовской наряд, преувеличенность жестов, подчеркнута комедийная манера речи. Актеру, играющему за надежной охраной рампы, все это ни к чему, и когда он возвращался к старым привычкам, это вызывало протест. Теперь все требовали «естественности», а ее давала все та же комедия нравов.

Эта комедия, как нетрудно заметить, не только переформировала область комического в драме, но и, лидируя в театре своего времени, помогла преобразованию сцены.

Примечания

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 306.

² Стоит обратить внимание на такое совпадение: Коперник начал работать над своей теорией в 1507 г., закончил свою книгу в 1530 г., опубликовал ее в 1543 г. «Наставление в христианской вере» — главный труд Кальвина — появилось в 1536 г.

³ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 23.

⁴ Бернард Шоу о драме и театре. М., 1963. С. 554.

⁵ Цит. по: Бояджиев Г. Мольер. М., 1967. С. 238.

⁶ Там же. С. 282, 398.

⁷ Там же. С. 544.

⁸ Цит. по: Герман М. Уильям Хогарт и его время. Л., 1977. С. 84.

⁹ Конгрив У. Комедии. М., 1977. С. 289–290, 292.

¹⁰ Farquhar G. Discourse upon Comedy etc., ed. by L. A. Strauss. L., 1914. P. XXVII.

¹¹ The Private Correspondence of David Garrick with the Most Celebrated Persons of His Time, in two volumes. V. 1. L., 1831. P. 358–359.

¹² Конгрив У. Комедии. С. 286.

¹³ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 218.

¹⁴ А. В. Луначарский о театре и драматургии. Т. 2. М., 1958. С. 368, 369–370.

¹⁵ В этом русский читатель имеет теперь возможность убедиться. «Полли» издана у нас вместе с «Оперой нищего» (М., 1977).

¹⁶ Объяснялось это тем, что оперное творчество Генделя, надолго забытое, пережило в начале 20-х годов XX в. период бурного возрождения.

¹⁷ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. С. 224–225, 240–241.

¹⁸ Donaldson J. The World Upside Down. Comedy from Johnson to Fielding. Oxford, P. 162, 158, 161.

Сэр Джон Доу — комический персонаж из «Эписина» Бена Джонсона.

¹⁹ Интересно отметить, что, когда в Англии утвердился в начале XVIII в. итальянская опера, она в английском своем варианте тоже имела меньше речитативов, чем в собственном итальянском.

²⁰ Так называемую «саксонскую форму» существительного, означающую в английском языке родительный падеж, принимали за множественное число. Кстати, первым эту ошибку сделал Карамзин в «Письмах русского путешественника».

²¹ Bronson B. H. The Beggar's Opera. // Restoration Drama. Modern Essays in Criticism, ed. by J. Loftis. N.Y., 1966, P. 24.

²² Noble L., ed. Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Opera. N.Y., 1975. P. 11.

²³ Свифт Дж. Памфлеты. М., 1955. С. 24.

²⁴ Мандевиль Б. Басня о пчелах. М., 1974. С. 45.

²⁵ Bronson B. The Beggar's Opera, P. 24.

²⁶ Мандевиль Б. Басня о пчелах. С. 50.

²⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2. С. 146.

²⁸ Цит. по: Farquhar G. Discourse upon Comedy, etc., P. XIII.

²⁹ См.: Wedmore F. Notes on Players and Old Plaes. // The Nineteenth Century, v. XLVIII, 1900, July — Dec. L. 1900.

³⁰ Macauley T. B. Johnson and Goldsmith. — Boston, N.Y., 1906. P. 87.

³¹ О влиянии сентиментальной комедии на Шеридана подробнее всего говорится в докторской диссертации Джорджа Хью Нидероудера «Остроумие и чувство в шеридановских комедиях нравов», защищенной в 1966 г. в университете Южной Калифорнии (*Niederlander G. H. Wit and Sentiment in Sheridan's Comedies of Manners*).

³² Так, Саймон Траслер в своем предисловии к сборнику «Бурлескные пьесы XVIII столетия» (*Burlesque Plays of the Eighteenth Century*. — Lnd., Oxford, N.Y., 1969) называет эту пьесу вершиной бурлеска в XVIII в. Ее большое достоинство он видит в том, что хотя в ней и есть свой «герой» (Ричард Камберленд), она пародирует не отдельные тексты, а современный театр в целом.

³³ Брехт Б. Театр. Т. 5 (2). М., 1965. С. 294.

³⁴ Miln J.-M. Moliere and Sheridan. [Glasgow, 1912], P. 21.

³⁵ Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1976. С. 479—480. Согласно сведениям, скорее всего неполным, которыми располагает автор, на немецкий язык были переведены комедии Конгрива «Старый холостяк» (1770, Франкфурт — Лейпциг, анонимно), «Любовь за любовь» (Копенгаген, 1766, анонимно), «Так поступают в свете» (Росток, 1777, анонимно; Лейпциг, 1787. И.-И.Х. Боде). О соответствующем репертуаре немецких трупп известно из вышедшей в 1925 г. в Варшаве книги: *Bernacki L. Teatr dramatyczny i muzyka za Stanisława Augusta*. Т. 2. S. 219, 262, где указывается, что немецкие актеры играли в 70-е годы XVIII в. при дворе Сулковского «Любовь за любовь» в переводе Л.-В. Мейера и Ф. Шрёдера, а в 1782 г. в Варшаве «Деревенскую жену» Уичерли в переводе Ф. Шрёдера.

³⁶ Приведенные выше данные были сообщены мне научным сотрудником венецианского «Дома Гольдони» синьором Никола Мангини в письме от 10 мая 1976 г. Я приношу ему искреннюю благодарность.

³⁷ Гёте И.-В. Собр. соч. Т. 3. С. 478.

³⁸ «Комические авторы, древние и новые, изображали уже до Мольера пороки и недостатки человечества в целом. Мольер первый рискнул изобразить нравы и смешные стороны своей страны и своего века», — пишет он в связи с мольеровским «Мизантропом» (Гольдони К. Мемуары. Т. 2. С. 441), иными словами, в связи с одной из его «высоких комедий», а не какой-либо из комедий, которые обычно принято считать предшественниками комедии нравов — таких, как, скажем, «Смешные жеманницы» или «Школа жен».

³⁹ В своих «Мемуарах» Гольдони несколько раз прямо именует комедию масок фарсом (см.: Т. 1. С. 368; Т. 2. С. 24, 28, 241).

⁴⁰ См.: Гольдони К. Мемуары. Т. 2. С. 241.

- ⁴¹ Подробнее см.: *Кагарлицкий Ю.* Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики (1870–1930-е годы). М., 1976. С. 105–152.
- ⁴² *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969. С. 188.
- ⁴³ *Ремизов Б.Г.* Комедии Карло Гольдони // *Гольдони К.* Комедии. Т. 1. С. 49.
- ⁴⁴ О значении среды для драматургии XX в. см.: *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.
- ⁴⁵ *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 51–52.
- ⁴⁶ История западноевропейского театра. / Под ред. С.С. Мокульского. Т. 2. М., 1957. С. 349.
- ⁴⁷ *Полякова Е.* Станиславский – актер. М., 1972. С. 333–334.
- ⁴⁸ *Гвоздев А.* Общественная сатира Карло Гоцци // Северные записки, 1915, окт. С. 130.
- ⁴⁹ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. 1953. Т. XVI. С. 187. Письмо А.Д. Мысковской.
- ⁵⁰ О судьбе Гольдони и Гоцци в России подробнее см.: *Кагарлицкий Ю.И.* Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики (1870–1930-е годы). М., 1976. С. 97–152.
- ⁵¹ *Гольдони К.* Мемуары. Т. 2. С. 31.
- ⁵² См.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVIII в. М., 1977. С. 119. Подробно о судьбе Мольера в XVIII в. см.: *Wagner M.* Moliere and the Age of Enlightenment. Banbury, 1973.
- ⁵³ *Дидро Д.* Избр. произв. М.-Л., 1951. С. 91–92.
- ⁵⁴ *Гольдони К.* Мемуары. Т. 2. С. 386.
- ⁵⁵ История западноевропейского театра. / Под ред. С.С. Мокульского. Т. 2. С. 168.
- ⁵⁶ *Fontenelle B.* Oeuvres complete. T.N. Paris, 1790. P. 11–12.
- ⁵⁷ *Дидро Д.* Собр. соч. Т. 5. С. 160–161, 162, 148.
- ⁵⁸ *Иванов Ив.* Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в. М., 1895. С. 563, 565.
- ⁵⁹ *Дидро Д.* Собр. соч. Т. 5. С. 144.
- ⁶⁰ *Аникст А.* Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 458.

...Гамлета в Друри-Лейн играл сам Гаррик. Но Том Джонс и его квартирная хозяйка миссис Миллер, пришедшие на спектакль, получили в тот вечер дополнительное удовольствие. Им доставило немало веселых минут общество Партриджа, человека, «не изощренного в искусстве, но зато и не испорченного им и потому способного к простым и непосредственным впечатлениям». С момента, когда принц Датский появился на подмостках, душа Партриджа была отдана ему без остатка. Он смотрел на происходящее его глазами. Он ужасался выпавшим на его долю испытаниям. Он старался предостеречь его против опасностей.

Из театра он ушел потрясенный. Но когда его спросили, кто ему понравился больше всех, он, не задумываясь, ответил, что, конечно, король, и был от души удивлен, услышав, что вовсе не короля, а Гамлета играл великий актер. Великий?! Да он, Партридж, сыграл бы не хуже. Если б ему явился призрак, он вел бы себя точь-в-точь как Гамлет. И с матерью бы держался совершенно так же. Нет, его, наверное, дурчат. Вот король — другое дело. Сразу видно, что актер...

Эту сцену написал друг Гаррика и человек, искушенный в театре, — Филдинг. Ее воспроизвел 18 лет спустя в «Гамбургской драматургии» великий теоретик театра Лессинг. По ней в дальнейшем судили об игре «английского Росция», как в память о великом римском актере принято было называть Гаррика.

История сохранила немало других свидетельств поразительной достоверности Гаррика. Частью они дошли до нас в виде подробных описаний, частью в форме актерских анекдотов. Рассказывали, например, как бакалейщик, явившийся в Лондон из Личфилда, родного города Гаррика, с письмом от его брата Питера, увидел Дэвида в роли Абея Драгтера («Алхимик» Бена Джонсона) и не пожелал встретиться с этим жалким субъектом. Рассказывали и другую историю — о молодой красивой вдове, которая, увидев Гаррика в роли веселого ветренника Лотарио из «Прекрасной грешницы» Николаса Роу, призналась ему в любви, но, попав на другой день на «Виндзорских проказниц», где Гаррик играл Фальстафа, мгновенно излечилась от своей страсти. «Гаррика трудно назвать актером, и это лучшая похвала, которую ему можно сделать», — сказал (не зная, что говорит это на века) безымянный

рецензент 1742 г. «Гаррик... стоял на страже природы»¹, — заявил Жан Жорж Новерр (1727–1810) в своих «Письмах о танце».

Гаррика хвалили за «натуральность», и смысл этих слов был весьма близок к современному. В этом легко убедиться, обратившись к тому месту из «Лаокоона» (1766), где Лессинг пишет:

«На вопрос о том, может ли актер представить так верно крик и болезненные конвульсии, чтобы у зрителя создалась полная иллюзия реальности, я не позволю себе ответить ни утвердительно, ни отрицательно. Если бы я пришел к выводу, что наши актеры не могут сделать этого, мне предстояло бы убедиться, что этого не мог сделать, например, и Гаррик»².

Гаррик мог это сделать. В 1742 г. он регулярно ходил в дом, где жил человек, уронивший когда-то из окна свою двухлетнюю дочь и сошедший с ума. Каждый день этот человек переживал заново у того же окна эти несколько страшных мгновений и оглашал улицу жалобными криками. Наблюдая этого несчастного, Гаррик готовил сцену сумасшествия в «Короле Лире».

Не менее «натуральное» впечатление производила сцена смерти Ричарда III. По словам Новерра, «с каждой минутой смерть все более запечатлевалась на лице его, глаза тускнели, все с большим трудом выговаривал он слова, его жесты, не теряя своей выразительности, изобличали приближение последних мгновений, ноги подкашивались, черты заострялись, бледное, мертвенное чело выражало муку и раскаяние. Наконец он упал наземь... Преследуемый страшными картинами своих злодеяний, он пытался бороться со смертью, — природа, казалось, делала в нем последнее свое усилие. Сцена эта вызвала трепет; он царапал ногтями землю, словно роя для себя могилу, роковое мгновение все приближалось, мы видели воочию смерть. Все живописало тот страшный миг, перед которым все равны. Он умирал — предсмертная икота, искаженное лицо, конвульсивные движения рук, судорожно вздымающаяся грудь завершали эту устрашающую картину»³.

Как нетрудно увидеть, слова Новерра о Гаррике, «стоявшем на страже природы», не были пустым комплиментом.

В следующих поколениях искусство Гаррика тоже считалось образцом сценического реализма. Рассказывали, что на стене комнаты немецкого актера — реалиста XIX в. Зейдельмана висел портрет Гаррика, и когда он умирал, последние его взгляды были обращены на этот портрет.

Англия давно ждала такого актера.

Театр XVIII в. в Англии начался творчеством Томаса Беттертона (1635–1710). Сын придворного повара, он поступил учеником к книготорговцу, но тот, большой любитель театра, приобщил его не к своей профессии, а к сцене. Беттертон был классицист, но со всеми оговорками, которые это слово имеет по отношению к Англии — стра-

не, в которой самые основы национальной культуры были иные, не латинские, и где театр восходил к шекспировским временам. Когда Беттертон играл в «героических трагедиях» Драйдена, стоявших где-то на грани классицизма и барокко, он тяготел к французской декламационной школе. Когда играл Шекспира — в основном следовал традиции Бербеда, первого исполнителя шекспировских ролей. Однажды Беттертона спросили, как он играет Гамлета. Он ответил, что это совсем нетрудно: его обучил этой роли мистер Давенант, того — мистер Тейлор, того — мистер Бербедж, а мистера Бербеда — мистер Шекспир. После смерти Беттертона классицисты все чаще брали верх. Ученик Беттертона Бартон Бут (1681—1733) славился прежде всего красотой поз и богатством голоса. И все же Бут не был просто декламатором. Он стремился разделить монолог на эмоциональные компоненты, делая частые паузы, заполненные игрой.

Дальнейший сдвиг к классицизму произошел в творчестве Джеймса Куина (1693—1766). Этот «ирландский джентльмен», прославившийся удивительной даже для того века невоздержанностью в речах и поступках, на сцене олицетворял само достоинство. Его обвиняли в единообразии жестов и монотонности читки, но поклонников у него тоже было предостаточно, особенно в первое время. В 20—30-е годы классицизм не только не терял веса, напротив, все больше его приобретал. Занятно, что сцена с актерами в «Гамлете», на которую всегда ссылались сторонники «естественной игры», не исполнялась в театре со смерти Беттертона до момента, когда ее восстановил Гаррикс.

И все же оппозиция всегда была достаточно сильна. Рядом с Бартоном Бутом работал (более того, входил в тот же «триумvirат») Роберт Уилкс (1665—1732), с 1711 по 1732 г. управляющий главным лондонским театром Друри-Лейн, который вносил в свои трагические роли немало характерности. Рядом с Джеймсом Куином вскоре появится Чарлз Маклин (1700—1797).

Новатором Маклин себя не считал, скорее, — реставратором прошлого: он не раз говорил, скольким обязан суфлеру театра Друри-Лейн, рассказавшему ему, как играли актеры предшествующего поколения. В 1725 г. Маклин попробовал себя в трагических ролях в лондонском театре Линколнс-Инн-Филдс, но был отослан обратно в провинцию — его естественная манера игры пришлась не по вкусу руководителю театра. В 1733 г. он устроился все-таки в Лондоне, но трагических ролей не получал. Пришлось самому создать трагическую роль из роли, считавшейся комической. В начале 1741 г. Маклин взял себе роль Шейлока, отдававшуюся со времен Реставрации актерам низкой комедии, и, используя свой опыт характерного актера (отсюда, в частности, характерный грим в трагедии и исторический костюм, принятые потом романтиками), сыграл ее как роль высокой трагедии.

Это случилось 14 февраля 1741 г. 19 октября того же года друг Маклина Дэвид Гаррик, начинающий актер и драматург, в один вечер завоюет славу своим Ричардом III. «В театр проникла ересь», — заявил, узнав об успехе Гаррика, Куин. «Нет, это не ересь, а реформация», — ответил Гаррик. «Натуральная школа» не могла не восторжествовать. Она была в природе английского искусства, и сейчас, в период укрепления буржуазных отношений, снова пришло ее время.

И все же мнение о Гаррике как о «натуральном» актере уже при его жизни не было единодушным. Так, один из учеников Чарлза Маклина, Сэмюэл Фут (1720—1777), впоследствии известный драматург и прославленный комический актер, уже в 1744 г., всего три года спустя после дебюта Гаррика, заявлял, что Гаррик остановился на полпути и что, при всей его естественности, можно играть еще проще. Крупнейший английский критик XVIII в. Сэмюэл Джонсон не сомневался в величии Гаррика. Но когда друг и биограф Джонсона Джеймс Босвел (1740—1795) напомнил ему слова филдинговского Партриджа: «Да я сам сыграл бы не хуже. Если бы мне явился призрак, я поступил бы точь-в-точь как он», Джонсон заверил его, что не стал бы (в жизни, разумеется, не на сцене) так шарахаться, увидев духа. «Если б я повел себя подобным образом, я б его напугал»⁴.

Джонсон понимал, насколько театрален Гаррик. Сохранившаяся иконография свидетельствует в пользу его мнения.

По словам современников, лицо Гаррика в «Макбете» поражало силой запечатленных на нем страстей. На картинах, где изображен Гаррик — Макбет, это трудно увидеть. Зато они неплохо фиксируют сугубо классицистичные позы Гаррика. Порою создается впечатление, будто мы присутствуем не на драматическом, а на балетном спектакле...

Сцена безумия из «Короля Лира» тоже выглядит не столь «натурально», как можно было бы ожидать. Декорации, фигуры Эдгара и Кента столь романтичны, словно спектакль поставлен не в первой половине XVIII в., а в начале следующего. Фигура Лира почти контрастна по отношению ко всему, что ее окружает. Лицо Кента — застывшая маска горя. Безбородое лицо Лира — живое олицетворение человеческой скорби. Но фигура Кента по своей пластике могла бы занять место на знаменитой картине зачинателя романтизма Т. Жерико «Плот «Медузы»», написанной в 1818 г. (Эдгар — это, если угодно, уже следующая ступень романтизма), а бытовая, в современном костюме, фигура Лира застыла в позе картинной и классицистичной.

Картина Хогарта «Гаррик — Ричард III» превосходно описана М. Германом:

«Хогарт написал Гаррика — Ричарда в момент высочайшего напряжения страстей, когда мрачные призраки прошлого предвещали близкое возмездие преступному королю...

И поза, и скованные страхом движения, и лицо, жестокое и вместе беспомощное, — тут не разделить создание актера и создание художника. Тем более что Хогарт не скрывает от зрителя, что перед ним сцена. Нарочитое изобилие бутафории говорит об откровенной условности: театр есть театр. Сам Хогарт беззастенчиво сдвигает сценическое время, показывая у ног Ричарда записку, которую ему передадут уже перед самым началом битвы. Но что за беда! Здесь нет действительности — только искусство. В ином случае и жестикуляция Гаррика показалась бы напыщенной и ненатуральной.

Конечно же, картина прежде всего рассказывает об искусстве актера. Каждое его движение продумано и в высшей степени расчетливо эмоционально. Фигура Гаррика, замершая в сложном, несколько вычурном повороте, напоминает барочные статуи. Круг взаимопроникающих искусств замыкается в полотне Хогарта».

Хогарт заслуживает не меньшего доверия, чем Филдинг. Друг Гаррика, познакомившийся с ним на любительской сцене, он перенес в живопись свое увлечение театром. У Хогарта был удивительный глаз на все оттенки мимики и позы актера — не даром он, по словам М. Германа, давно уже превратил свои полотна «в театральные подмостки, на которых играли созданные его воображением артисты». Поэтому и Гаррик очень точно «диктовал художнику характер, пластику, чувство»⁵.

Но где тут столько раз отмеченная зрителями «натуральность»? Почему наше зрение приходит в противоречие с внутренним образом, созданным на основании чужих слов? И кто прав из современников Гаррика — те, кто рисовал его красками, или те, кто живописал его пером?

Думается, по-своему правы и те и другие. Просто современники, описавшие свое впечатление от ролей Гаррика, обычно сообщали результат его исполнения. Художники же открыли нам многие из приемов, служивших этому результату.

О том, что лежало в основе игры Гаррика, спор велся давно. Если Новерр склонялся к мнению, что Гаррик — актер переживания⁶, то Дидро в «Парадоксе об актере» объявил его, напротив, законченным актером представления. Описав Гаррика на обеде в английском посольстве, где тот демонстрировал совершенство своей мимики, Дидро задает вопрос, способный, как ему кажется, уничтожить любого противника: «Могла ли его душа пережить все эти ощущения, пережить в соответствии с игрою лица эту своеобразную гамму чувств?» «Я совершенно не верю этому, и вы не верите»⁷, — отвечает он на свой риторический вопрос, отвечает с тем большим основанием, что речь идет всего о четырех или пяти секундах, на протяжении которых на лице Гаррика сменялось множество выражений.

Собственный рассказ Гаррика о подготовке им одной роли, казалось бы, подтверждает правоту Дидро. Разбирая эпизод из «Алхимика» Бена Джонсона, он прослеживает два этапа работы. Сначала анализируются чувства персонажа в заданных обстоятельствах, потом отыскивается способ адекватно передать их вовне. Ни о каких собственных чувствах здесь нет и речи. Да и можно ли их ждать от актера, столь детально, технично, деловито излагающего сумму приемов, имеющих целью вызвать смех в зрительном зале? После того как Абель нечаянно разбил урильник у врача-шарлатана, к которому пришел лечиться, и до смерти испугался, его состояние «должно выразиться следующим образом: его глаза должны быть повернуты от предмета, который сейчас его занимает больше всего, а губы вытянуты в сторону этого предмета. Это создаст впечатление расслабленности каждого мускула. Если при этом голову нагнуть в сторону сосуда, это придаст верхней части его туловища очень отчетливое выражение комического ужаса и стыда. Для того чтобы и нижняя часть туловища была в такой же степени комична, нужно ступни ног повернуть носками внутрь, а дыхание задержать. Абель неизбежно будет испытывать дрожь в коленях, и, если при этом его пальцы конвульсивно сожмутся, это создаст законченную картину гротескного ужаса, которая под стать кисти голландского художника»⁸.

Вот уж от кого не услышишь фразу: «Я сам не знаю, как это делаю!» Гаррик все знает. Только вот чувствует ли?

Этому представлению о Гаррике как об актере точного расчета и виртуозной техники служат и другие описания.

По словам Новерра, у Гаррика для каждой роли «было, так сказать, другое лицо. Он умел несколькими мазками, распределенными кстати и в соответствии с данной ролью, подчеркнуть именно те черты, которые являются для данного персонажа наиболее характерными».

Мы узнаем из этого рассказа Новерра о даре социальной характеристики, которым обладал Гаррик, о его безупречном вкусе и изумительной наблюдательности, о способности выделить главные приметы образа и через них определить доминанту роли, — но как это совпадает со многим из того, что требовал Дидро от актера представления! Правда, от Новерра мы узнаем и другое. «В трогательных местах он волновал, в трагических заставлял зрителя испытывать самые бурные чувства и, если позволено так выразиться, терзал самое его нутро, раздирая его сердце, пронзая его душу, заставляя обливаться кровавыми слезами. В высокой комедии он пленял и очаровывал, а в жанре менее возвышенном был забавен и преображался с таким искусством, что его не узнавали даже те, кто его близко знал»⁹. Но разве Дидро не считал, что актер представления способен волновать зрителя больше, чем актер переживания?

И все-таки одна особенность Гаррика делает неприемлемой мысль о том, что он актер представления. Речь идет все о той же пластике. На первый взгляд она служит прямым подтверждением словам Дидро. Она никак не позволяет (следуя афоризму Новерра) говорить о Гаррике как об актере, бравшем все от природы и почти ничего — от искусства. Она для этого слишком неестественна. Здесь все взято от искусства, причем от искусства традиционного, классицистического, преподносящего зрителю не просто природу, а «прекрасную природу», выпестованную долгой практикой сцены и изобразительных искусств.

Откуда, в таком случае, впечатление естественности?

Будь Гаррик актером «натуральной» внешней техники, это впечатление можно было бы объяснить самой техникой, заставляющей за внешними проявлениями страсти ошибочно предполагать живое чувство. Но пластика Гаррика прямо этому противоречит.

Объяснение здесь может быть только одно. Гаррик был чувствующим актером. Более того: накал страстей, приносимых им на сцену, был так велик, что бытовые позы показались бы у него неестественными, а естественными представлялись позы весьма от быта далекие. Они «натуральны», поскольку гармонируют с чувством. Они естественны в пределах данной системы и перестают быть такими, когда система нарушена. Мы, оценивая изображения Гаррика, не можем признать его «натуральность». Но картины немые и неподвижные, отсюда и противоречие между тем, что мы слышали о Гаррике, и тем, что увидели. Современники же воспринимали Гаррика как живого актера во всеоружии его средств, и они никогда бы с нами не согласились. Гаррик был естествен уже потому, что был исключительно целен.

Разумеется, сегодня, обогащенные опытом двух минувших веков, мы точнее можем сформулировать это положение, чем современники Гаррика, но не следует думать, что понимание «естественности» как производного от «цельности» было совершенно им чуждо. Во всяком случае, художественное сознание XVIII в. было очень чувствительно к вопросу о цельности сценического впечатления. Верная эстетическая соотнесенность различных элементов пьесы или спектакля представляется в это время первейшим условием их убедительности. Да иного и трудно ждать от века, абсолютно не принимавшего то, что мы сейчас назвали бы «столкновением стилей». Так, Вольтер, оценивая в своем «Рассуждении о трагедии» (1730) «Гофолию» Расина, пишет, что действие там «патетично, но если бы не был патетичным и стиль, оно показалось бы ребяческим»¹⁰. Частное, но зато непосредственно относящееся к поведению актера на сцене подтверждение этому можно найти и в заметке о Мишеле Бароне (1653–1729), помещенной в журнале А.А. Шаховского «Драматический вестник». «Сей великий актер утверждал, — пишет анонимный автор заметки, — что ощущение

сильных страстей полезнее всех правил театра, и, ссылаясь на то, что хотя по строгим правилам театральной игры и запрещается поднимать руки выше своей головы, однако же кто из зрителей не простит такого отступления от правил актеру, исполненному огня и силы?»¹¹.

В истории театра известен случай, когда именно нарушение системы позволило открыть у актера неестественность техники, казавшейся до того весьма «натуральной». Так было с Эдмундом Кином, великим актером-романтиком, пришедшим через поколение после Гаррика. Вначале его называли актером, «отвечающим природе», и в этом отношении между любителями театра не было никаких разногласий. Но Кин, как и многие другие актеры-романтики, не владел внутренней техникой. Наступил нервный спад, и во время американских гастролей критика с удивлением отметила, что Кин — весьма манерный актер. Пластика выделилась из системы как отдельный ее компонент и, не поддержанная чувством, стала казаться неестественной.

С Гарриком дело обстояло иначе. Темперамент у него был и очень сильный и, что в данном случае важно, очень подвижный. Он очень легко входил в нужное состояние¹² и столь же легко из него выходил. Ему не угрожали нервные срывы. К тому же врожденное чувство меры заставляло его заботиться о точной соотнесенности различных компонентов своей системы. Случалось, конечно, что и Гаррик терял самоконтроль. Как-то, играя Лира, он в сцене проклятия пришел в такое неистовство, что сорвал с головы парик и запустил им за кулисы. Но в целом Гаррик обладал огромным актерским самообладанием. Друзья, знавшие его в жизни, отмечали капризную изменчивость его настроений. На сцене эта особенность психики Гаррика была подчинена железной логике роли и находила всегда одинаковое внешнее выражение. Гаррик не был ни «актером представления», ни «актером переживания». Он был «абсолютным актером», ибо за двумя описанными им этапами подготовки роли (анализом ситуации и поисками внешних форм выражения) следовал третий, куда более сложный.

Впрочем, назвать его третьим можно, лишь говоря о «технологии» актерской игры. В каком-то смысле он первый, ибо стоит за всеми этапами подготовки роли. На третьем из них он лишь проявляется наиболее явно.

В 1744г. Гаррик выступил с небольшой анонимной брошюрой «Опыт об актерской игре», где объявил высшей задачей актера подражание жизни. Чтобы подражать жизни, надо ее знать. Но поверхностное знание — это ничто. Богатство людских характеров надо еще «переварить в своем уме, заботливо выпестовать на плодородной почве своего понимания роли, пересадить в ухоженный сад своих представлений, дать каждому из них созреть и сделать их своей собственностью»¹³. Иными словами, в каждом из образов, созданных Гарриком, было изначально

заложено его отношение к жизни. Образ возникал на подмостках как нечто абсолютно цельное. Гаррику не было нужды демонстрировать «отношение к образу» — оно было не последним, а, напротив, первым этапом его работы. При всей своей заданности сценические создания Гаррика несли в себе нечто от великой объективности искусства. Они были живые.

А все живое — чувствует.

В каком-то смысле вопрос о том, чувствовал ли что-нибудь Гаррик на сцене, — вопрос праздный. Этот актер так проникался жизнью своих образов, что на сцене не мог не чувствовать. Он там не «представлял», а творил.

Он и сам вполне определенно высказался по этому поводу. В августе (предположительно) 1769 г. в письме неизвестному корреспонденту, спросившему его мнение о работе прославленной французской актрисы Ипполиты Клерон, он писал: «Мадам Клерон так точно знает, что делает, что она, мне кажется, абсолютно неспособна ощутить мгновение и проникнуться неожиданным чувством; я же заявляю, что величайшие взлеты гениальности непредумышленны; они прорываются из глубин души к удивлению и актера и зрителей в моменты, которые обусловлены лишь случайностью и подъемом, переживаемым на сцене»¹⁴.

Да, Гаррик был актером рациональным, актером представления, очень хорошо (хотя, в отличие от Клерон, и не «слишком хорошо») знавшим, что делает. Но это — только до момента, когда он вступал на сцену. Здесь проявлялось одушевление, делавшее его «абсолютным актером». Это объясняет, почему на его опыт одинаково убедительно (и одинаково неубедительно) ссылались сторонники обеих систем.

Это определяет и его место в театре. Его искусство не было анти-тезой предшествующей практике сцены. Оно вобрало ее в себя. Гаррик весьма отличен от Кина. Последний, по словам Гейне, был велик в своей односторонности. Гаррик был велик своей многосторонностью. «Огромное достоинство Гаррика — его универсальность»¹⁵, — заметил С. Джонсон и снова был прав. Гаррик, прежде всего, необычайно *расширил* эстетические диапазоны сцены.

Крайние точки в списке его ролей очень далеки друг от друга — высокая трагедия и «низкая» комедия. Король Лир и Абель Драггер. Это очень важно для Гаррика.

Многосторонность актера, широкий диапазон его ролей — общее требование той эпохи. В этом отношении сходились Дени Дидро, объявивший в «Парадоксе об актере», что гениальный актер способен играть *любые* роли, и Колли Сиббер (1671–1757), драматург и актер, оставивший автобиографию под любопытным заглавием «Оправдание моей жизни» (1740). «О ценности актера следует судить по разнообразию лиц, в которые он способен перевоплотиться»¹⁶, — заявил Колли

Сиббер. И все же нельзя сказать, что современники вполне оценили Гаррика в этом смысле. Они и восхищались его широтой, и стыдливо смягчали контрастность его красок. На картине Рейнолдса «Гаррик между двумя музами» (1765) Гаррик стоит между двумя сестрами из весьма приличного семейства, одна из которых, постарше (она олицетворяет Трагедию), явно склонна к речам возвышенным и назидательным, другая же (так бывает в любой семье) — лукавая резвушка. Это — Комедия. Она тянет Гаррика в свою сторону, он не прочь уделить ей какое-то внимание и с извиняющейся улыбкой обернулся к Трагедии.

Этот веселый и буйный век не мог прожить без смеха — и стыдился его. Об актерах, целиком посвятивших себя комедии, особенно же об актерах «низкой комедии», мы знаем много меньше, чем об актерах трагических. Колли Сиббер, сыгравший немало комических ролей и в качестве руководителя театра прекрасно понимавший значение комического репертуара, от души осудил в своей книге Арлекина. Он рассказал, как актер Пенкетмен пытался сыграть Арлекина без маски — и не сумел, провалился, ибо совершать все эти неестественные поступки, произносить эти дурацкие реплики можно только под маской, которая не краснеет. (Увы, именно в роли Арлекина впервые выступил на профессиональной сцене Гаррик — и это, разумеется, постарался скрыть Джиффард, руководитель этого театра, когда дал молодому артисту для «настоящего» дебюта роль Ричарда III. Да и сам Гаррик некоторое время скрывал, в какой роли дебютировал.) Восемь лет спустя после выхода в свет книги Сиббера граф Честерфилд пишет: «По-моему, громко смеяться может только человек крайне ограниченный и невоспитанный. Настоящее остроумие или здравый смысл никогда еще никого не смешили: им это не свойственно — они просто приятны человеку и озаряют улыбкой его лицо. Смех же обычно возбуждают или низкопробное шутовство, или какие-нибудь нелепые случайности, люди умные и воспитанные должны показать, что они выше этого. Стоит только человеку сесть мимо стула и свалиться на пол, и он повергнет этим всю компанию в хохот, чего не могло бы сделать все остроумие мира, — вот, на мой взгляд, неопровержимое доказательство того, насколько низок и неуместен смех. Я не говорю уже о сопутствующем ему неприятном шуме и о том, как он ужасно искажает черты лица. ... У меня нет никакой склонности ни к меланхолии, ни к цинизму: я так же хочу и могу веселиться, как и всякий другой, но я уверен, что с той поры, когда я стал жить в полном разуме, никто никогда не слышал, как я смеялся»¹⁷.

Честерфилд, разумеется, выражал взгляды вполне определенной среды. Он считался образцовым придворным, а при дворе вообще не принято было смеяться. Актерам, привыкшим к городской публике, трудно было играть в придворном театре, ибо там ни аплодисменты, ни смех никогда не поднимались выше слабого шороха. Полное приятие

смеха можно было найти только в низах общества, да еще у тех провинциальных дворян, которые сами то и дело оказывались объектом сатиры. Колли Сиббер, например, в прологе к своей пьесе «Любовь делает мужчину» (1700) предвещает зрителям, что эпизоды, отданные комикам-фарсерам, специально предназначены для галерки (ее заполняли сельские дворяне и так называемые «театральные лакеи», т.е. дюжие молодцы из дворни, которых столичные господа высылали вперед захватывать для них хорошие места в партере). В пьесе Кристофера Буллока «Промых» (1715) «сельский джентльмен» сэр Энтони Баунтеоз требует, чтобы комедия, которую собираются ему показать, была короткой и потешной, «потому что, — говорит он, — я люблю посмеяться от души». Но образованная часть общества чуралась этого «смеха от души». С подчеркнутым презрением относился к смеху крупнейший английский поэт-классицист Александр Поуп, прославивший себя, в числе прочего, сатирической поэмой «Дунсиада», а Свифт говорил про себя, что он смеялся всего дважды в жизни, причем первый раз — на пьесе Филдинга «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика с Пальчик Великого». Интересно, был ли этим польщен сам Филдинг? Наверно. Однако в своих взглядах на источники и границы смешного он решительно расходился со Свифтом (благодаря чему и удалось ему, следует думать, того рассмешить). Вот что писал он в одной из теоретических глав «Тома Джонса»: «Разве пыталась хоть одна живая душа понять, что разумеют наши театральные судьи под словом “низкое”, с помощью которого им так счастливо удалось изгнать со сцены всякий юмор и сделать театр скучнее гостиной?»¹⁸. Но взгляды Филдинга на смех были достаточно сложны. Этот «опасный радикал» предпочитал все же преподносить грубо-комические сцены (такие, например, как сцена побоища на кладбище в «Томе Джонсе») в обличье пародии на классику.

Филдинг тоже с немалым удовольствием отмечал диапазон Гаррика — и тоже при этом просил о снисхождении к актеру. «Гаррик, которого я считаю величайшим актером, какого когда-либо производил свет, нисходит иногда до роли дурака, — читаем мы в «Томе Джонсе». Но, продолжает Филдинг, не следует его за это строго судить. Сципион Великий и Лелий Мудрый тоже часто дурачились, но «они играли дураков, как и мой друг Гаррик, только в шутку»¹⁹.

Гаррик, однако, играл дураков совершенно всерьез. Он и сам писал для себя «низкие» роли. По словам историка английского фарса Лео Хьюеса, Гаррик, «как никто до него, помог этому жанру»²⁰. При этом «низкие» роли отнюдь не были для него отдыхом от ролей «высоких». Они были необходимым элементом его системы.

Гаррик говорил, что нельзя хорошо играть трагедию, если не умеешь играть комедию. Этими словами он очень точно определил важнейшую особенность своего творчества.

Английская публика издавна ценила актеров (и актрис, разумеется, — к примеру, Энн Олдфилд), совмещавших трагическое амплуа с комическим. Было известно — у актера двух амплуа трагические роли получаются индивидуальнее. В начале 40-х годов, когда пришла пора реализма, это стало всеобщим убеждением. Следует еще раз вспомнить — увертюрой к приходу Гаррика была удача характерного комического актера Маклина в трагической (вернее, сделанной им таковой) роли Шейлока. Маклин сыграл Шейлока в конце сезона 1740/41 г. Гаррик своего Ричарда III — в начале следующего. Он еще до Филдинга понимал (недаром им сыграны чуть ли не все мужские роли в «Офицере-вербовщике» Фаркера), что «разнообразие занятий порождает в низших слоях общества великое множество комических характеров»²¹, и опыт Маклина показал ему, что его время пришло. Комедия научила Гаррика индивидуализировать образы и в этом смысле оказалась для него школой трагедии. Про соперника Гаррика Спенгера Барри (1719–1777) говорили, что у него король Лир — с головы до ног король. Про гарриковского Лира — что он с головы до ног — король Лир. Не объясняется ли это, среди прочего, еще и тем, что Гаррик, в отличие от Барри, был еще и большим комическим актером?

Но в этом лишь одна из упомянутых особенностей системы Гаррика. Чтобы оценить другую, уместно снова обратиться к роли короля Лира.

Она не сразу ему далась. Подготовив ее в 1742 г., Гаррик долго не мог добиться желаемого успеха. После шести представлений спектакль пришлось снять. Когда он был возобновлен, 25-летний актер поразил всех мерой своего перевоплощения. Но теперь он, прежде чем выйти на сцену в образе трагического старика, играл комического подростка в небольшой собственной пьеске.

В системе, избранной Гарриком, контраст значил очень много. Подготовка роли состояла для него, как говорилось, из трех этапов — двух сугубо рациональных, отмеченных в описанной им сцене из «Алхимика», и третьего — в противоположность им — сугубо эмоционального. Поэтому и целая роль получалась лучше, когда рождалась по контрасту к другой роли. Поэтому и диапазон ролей должен был быть так велик, чтобы крайние его точки составлял явный контраст.

Нередко те или иные куски роли, да и вся роль строились на ощутимых перепадах. Так, Джон Хилл, автор книги «Актер» (1750), с восторгом вспоминает, с каким необыкновенным мастерством Гаррик, исполняя роль Арчера в «Хитроумном плане щеголей», переходил «от одной страсти к другой, совершенно на нее непохожей, да нет, что там — совершенно ей противоположной! И как полно отдавался он каждой страсти — так, словно страсть противоположная никогда не имела над ним никакой власти!»²².

Но самый законченный и выразительный пример перепадов у Гаррика дает сцена встречи Гамлета с духом отца, основанная на контрастах неподвижности и движения. Здесь стоит выслушать Георга Кристофа Лихтенберга (1742–1799), немецкого физика и сатирика, оставившего наиболее подробное ее описание²³. «Гамлет прогуливается слева, в глубине сцены, и, когда он стоит, повернувшись к зрительному залу спиной, Горацио внезапно восклицает: “Он, милорд, смотрите!” — и показывает рукой направо, где уже стоит, точно вкопанный, дотоле никем не замеченный призрак. При этих словах Гаррик молниеносно оборачивается и в тот же миг отскакивает на два-три шага назад. Ноги его подкашиваются, шляпа слетает на землю, обе руки, особенно левая, почти вытягиваются так, что кисть — на уровне головы; правая рука несколько согнута, и кисть ее ниже левой руки, пальцы растопырены, рот широко раскрыт; в такой позе стоит он точно вкопанный, поддерживаемый друзьями, которые боятся, что он может упасть. Лицо его выражает такой ужас, что зрителей охватывает страх еще прежде, чем он произнесет хотя бы одно слово. После большой паузы он начинает говорить, но не с начала дыхания, а на его исходе, так что слова: “О, силы неба, защитите нас...” — дрожат в воздухе.

Призрак манит его... он с силой вырывается из рук друзей, удерживающих его и предостерегающих против того, чтобы он следовал за призраком. Глаза Гаррика прикованы к призраку. Он ни слова не отвечает друзьям. Наконец, когда они слишком долго упорствуют, он поворачивает к ним свое лицо, отчаянным усилием вырывается из их рук и с ужасающей для зрителей быстротой выхватывает из ножен шпагу и направляет ее на них со словами: “Клянусь, я в духа превращу того...” Этого для них довольно; он направляет свою шпагу тогда на призрак: “Иди, я за тобой” — и призрак уходит. Гаррик все еще стоит неподвижно с обнаженной шпагой, как будто желает стать на несколько большее расстояние от призрака, наконец, когда зритель не видит больше призрака, он начинает медленно за ним следовать, останавливаясь и снова продолжая свой путь, держа перед собой обнаженную шпагу.

Взор его неподвижно прикован к призраку, волосы растрепаны, дыхание замирает, — так постепенно он скрывается за сценой»²⁴. Контрастность вообще характерна для Гаррика. Бертран Джозеф так излагает в своей книге «Трагический актер» отзыв о Гаррике одного критика, его современника: «Его совершенство основано на крайностях, на преувеличенных жестах и внезапных эмоциональных взрывах, на столкновении и сочетании противоречивых страстей». Все перемены совершались мгновенно. «Сейчас тело, лицо, глаза, поза и движения выражают одну эмоцию; в следующий момент, словно по мановению волшебной палочки, передают совершенно иное»²⁵. В «Макбете» в момент появления духа Банко всех поражал мгно-

венный переход от безоблачного веселья к ужасу. В «Короле Лире» его ни за что так не хвалили, как за переходы от гнева к слезам. Но, конечно, роль Гамлета была в этом смысле определяющей. Контрасты в поведении Гамлета были завещаны Гаррику Беттертоном. Аддисон, описывая сцену встречи Гамлета с тенью отца у Беттертона, отмечал его «немое изумление», которое (совсем как у Гаррика) делало призрак не менее страшным для зрителя, чем для самого Гамлета, и Бертран Джозеф характеризует в связи с этим манеру Беттертона как «сочетание сдержанности и силы». В этой роли контрасты у Беттертона и у Гаррика шли от самого содержания образа, но в дальнейшем закрепились во всей системе их сценического поведения. Контрастность становилась для них одной из главных форм актерского самоощущения. Любопытно, что если молодой Гаррик прекрасно играл Лира, то старый Гаррик молодел, играя Гамлета. Последнее, впрочем, было характерно и для Беттертона.

Но, разумеется, контрастность у Гаррика была ощутимее, чем у Беттертона. Гаррик скорее подхватывал намек, брошенный его великим предшественником, чем воспроизводил его манеру. Сдержанность нужна была Беттертону, чтобы оттенить силу. У Гаррика контрастирующие состояния были равноправны. Он обладал, выражаясь словами Новера, колоссальной «энергией молчания», его паузы были разработаны не хуже, чем монологи, и если он умолкал для того, чтобы потрясти зрителей словно бы непроизвольно вырвавшимся словом, то и слово это он произносил для того, чтобы тем больше поразить их насыщенным эмоциями молчанием. Гаррик, как отмечали критики, всегда начинал с мимики, с действия. Каждое его слово было тщательно подготовлено. Даже произнесенное невнятно, оно легко угадывалось. А иногда Гаррик вообще позволял себе его опустить. Так, по словам Лихтенберга, «во фразе "Такой достойнейший король" последнее слово не произносится вслух. Его можно только угадать по движению губ, которые сразу же вслед за тем, продолжая подрагивать, плотно сжимаются, и вся мера сердечной боли, которая иначе может показаться неподобающей мужчине, выражается только этими подрагивающими губами»²⁶.

В этом был прямой отказ от декламационной манеры Куина. Шаг рискованный. Всего за три года до появления Гаррика на сцене Сиббер писал, объясняя свой неуспех в трагических ролях, что трагик может обладать всеми совершенствами, но, если у него нет подходящего для этого амплуа голоса, он никогда не добьется аплодисментов зрителя²⁷. И все же Гаррик на это пошел. Среди прочих контрастов ему понадобился и контраст по отношению к своему непосредственному предшественнику. Его молчание звучало особенно громко на фоне неумолкающих речей этого «почти великого актера», как именовали Куина его почитатели. Но у Гаррика и слова делались словно бы зри-

мыми. Куин наследовал Беттертону-декламатору. Гаррик развил то, что дал Беттертон — великий актер.

Шекспировская традиция сыграла здесь главную роль. Или, можно еще сказать, народная традиция, отразившаяся полнее всего в Шекспире. Гротеск, присущий английскому художественному сознанию, предполагает, среди прочего, резкие перепады состояний. В этом своем качестве он воплотился в самой структуре шекспировских пьес, где, выражаясь языком классицистов, «высокое» перемежается с «низким». Что-либо подобное было в осознанной форме неприемлемо для XVIII в. Гаррик и тот играл Шекспира по собственным переделкам, откуда вымарывалось все «низкое». Но, изгнанный в дверь, гротеск лез в окно. Устраненный — не без участия Гаррика — из драмы, он воплотился тем полнее в его актерской манере. В преобразованной и «облагороженной» форме, разумеется.

Как ни далеко отстояли одна от другой крайние точки искусства Гаррика, пространство между ними отнюдь не оставалось незаполненным. Современники, восхищенные способностью Гаррика играть трагические роли и роли «низкие», не забыли отметить, что Гаррик играл и роли высокой комедии. Гаррик был мастером противоречий, но выражал он их достаточно мягко и сдержанно.

Стоит по этому поводу внимательно выслушать Дидро, который видел крохотное выступление Гаррика на данном в его честь обеде в английском посольстве в Париже. Из его рассказа о мимике Гаррика явствует, что тот заботливо отделявал мельчайшие переходы между «крайними» состояниями. «Гаррик просовывает голову между двумя половинками дверей, и на протяжении четырех или пяти секунд его лицо последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от этой радости к спокойствию, от спокойствия — к изумлению, от изумления — к удивлению, от удивления — к печали, от печали — к унынию, от уныния — к ужасу, от ужаса — к отвращению; затем от этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой начал»²⁸. Четыре или пять секунд — это совсем немного. Но каким емким оказывается у Гаррика это крошечное «пространство роли».

Наибольшая полнота — вот к чему всегда стремился Гаррик. Эффект контраста никогда не рождался из оголенности средств. Промежуточные ступени не опускались — они «проигрывались» так быстро, что становились неощутимы, и «крайние точки» сближались. Впечатление мгновенного перехода возникало еще и потому, что переход этот готовился чрезвычайно интенсивно, путем одновременной мобилизации всех выразительных средств. Контрастность оказывалась не только впечатляющей, но и, в силу внутренней наполненности куса, абсолютно доказательной. Здесь можно было говорить о чем угодно, но никак не о внешнем эффекте.

Не следует забывать: контрастность игры Гаррика имела глубинный источник — веру в «естественного человека». Постоянное ощущение нормы так резко оттеняло все человеческие проявления, с ней не совпадающие, что на сцене рождалось искусство, достигавшее вершин трагического и комического.

Систему Гаррика иначе не назовешь, как всепроникающей. В ней — абсолютная последовательность. В мельчайших деталях отражается, как в капле воды, вся роль. Проход Гамлета, следующего за Духом, эти остановки и «толчки»²⁹ не хуже выражали характер датского принца, чем роль в целом. Это был своеобразный ее эстетический конспект. Гаррик словно заранее прочерчивал линию поведения Гамлета, какой она должна была затем раскрыться в спектакле. Но вместе с тем здесь не было ничего от преднамеренной режиссерской «заставки». Гаррик и в этой сцене был до конца достоверен.

Это была, стоит повторить, *система*. Последовательная, идейно обоснованная, всепроникающая. Достаточно соотнесенная со временем и достаточно критичная, в силу своей полноты, к частным и потому однобоким его проявлениям.

Последовательность Куина и последовательность Гаррика принесли одному тернии, другому лавры. Куин наконец-то достаточно полно выразил на сцене то направление искусства, которое дало наибольшие свои литературные плоды в предшествующие десятилетия. Гаррик — то, которому суждено было скоро восторжествовать. В одном случае театр следовал общекультурному процессу, в другом — опережал его, готовил его поворот. Зная, какое значение имел театр в эстетике Просвещения, легко понять, чем был Гаррик для своей эпохи.

Почти в каждой области актерского мастера Гаррик умел больше, чем любой классицист. Но его искусство не было просто наиболее реалистической интерпретацией классицизма. Гаррик опровергал классицизм, вбирая его в себя. Взяв — и, надо признаться, он брал их без счета — элементы чужой системы, он создал собственную.

Балетные жесты Куина рождали ощущение прекрасного театра. Позы Гаррика были еще изящнее, но они, в сочетании с другими его средствами, создавали ощущение жизни. Классицизм умел показать чувство, очищенное от посторонних примесей. Гаррик в этом классицистам не уступал. Каждая страсть выражалась им отчетливо, «чисто» и еще выделялась зачастую с помощью мгновенной паузы. Но в куске, в эпизоде, в каждом значимом отрывке Гаррик выражал — и это еще усиливалось благодаря свойственной ему быстроте переходов — не одну какую-либо отдельно взятую страсть, а «комбинацию страстей». Классицизм воспитал в Гаррике чувство меры, вкус к красивым пропорциям, но использовал он эту свою способность для того, чтобы подчинить себе жизнь во всей ее сложности, во всех ее бесконечных противоречиях.

«Абсолютным актером» он стал и потому, что учился у классицистов, и потому, что шел дальше, чем они.

Исходным для Гаррика является, конечно же, искусство представления. Об этом свидетельствует известный нам разбор эпизода из «Алхимика». Легко найти и другие подтверждения этому. Иначе и быть не могло. Такова вся практика классицистского искусства, и английский его вариант выражался лишь в том, что актер наряду с искусством представления старался нащупать какие-то элементы чувства, а затем отыскать меру того и другого. Эта особенность была присуща всей английской актерской школе. Даже Куин был в достаточной степени эклектиком, и после успеха Гаррика он постарался изменить «меру» в сторону чувства и благодаря этому превзойти своего соперника. Гаррик же не эклектик. Исходное для него одно — рациональный анализ и представление. Чувство приходит как результат.

Гаррик — «абсолютный актер», поскольку он в совершенстве владеет методом физических действий. В этом определении современна, думается, лишь терминология. Мнение, что внешние проявления чувства, демонстрируемые актером, могут порождать в его душе настоящее чувство, было высказано еще Лессингом³⁰, которому Гаррик казался идеальным актером. Классицистская пластика Гаррика не должна была претить Лессингу — он рассматривал театр как соединение звучащего слова с ожившей картиной, а картинности в Гаррике было не меньше, чем в Экгофе — любимом немецком актере Лессинга. С другой стороны, в Гаррике была столь ценимая Лессингом натуральность, было и чувство. И, что важнее всего, чувство это имело рациональную подоснову.

Лессинг стоял за искусство, совмещающее чувство и разум, при ведущей роли разума, и наглядный пример такого искусства давал своему веку Гаррик. Он не просто нашел иную, сравнительно с классицизмом, меру чувства и разума, он создал законченную систему, где разум прокладывал дорогу чувству. Дорогу, прочерченную очень точно, но при этом в перспективе почти бесконечную.

Эта опора на разум и служит отчасти объяснением необычайной популярности Гаррика во Франции. Хотя и не она одна.

Гаррик был убежден, что необыкновенно многим обязан Шекспиру. Он поставил в своем поместье бюст Шекспира, приложил немало усилий, чтобы создать традицию шекспировских фестивалей в Стратфорде — в те времена заброшенном провинциальном городишке. Во Франции, напротив, были убеждены, что Шекспир всем обязан Гаррику. В Париже говорили, что заблуждение англичан, будто Шекспир выше Корнеля, объясняется тем, что Гаррик выше Моле — самого популярного парижского актера тех лет.

Этому есть свое объяснение. Во-первых, после Восемнадцатого письма Вольтера Шекспир начал подспудно проникать во французское

художественное сознание. Для большинства он был по-прежнему неприемлем, но уже не так непонятен. Особенно этот процесс усилился в 60–70-е годы, а это и было время наибольшей популярности Гаррика во Франции³¹.

Во-вторых, и это главное, на английской сцене и на французской, пусть в непохожем обличье, шли однотипные художественные процессы.

А формы проявления этого общего процесса были и в самом деле на редкость непохожи.

Просветительство, поставившее своей высшей духовной задачей достижение гармонии чувства и разума, не могло не видеть свой сценический идеал в «абсолютном актере», который сумел бы соединить в себе и своих созданиях достоинства этих двух составляющих человеческой личности. Эта задача оказалась наиболее выполнимой в Англии, где просветительская идеология развивалась дольше, постепеннее, а потому и в менее конфликтной форме, чем в любой другой стране мира.

Иначе дело обстояло во Франции. Требование гармонии чувства и разума звучало там столь же громко, но достичь хотя бы столь недолгого и относительного равновесия этих двух начал, как в Англии, там не удалось. Объясняется это многими причинами, среди коих главнейшими, по-видимому, были резкая антицерковная направленность французского Просвещения, заставлявшая всемерно подчеркивать рациональное (здравый смысл противопоставлялся слепой вере), и латинская традиция французской культуры. Эмоциональное никак не амальгамировалось с рациональным. Оно приходило как реакция против него. Англия дала Ричардсона, увидевшего современный ему мир с ясностью почти бальзаковской и при этом наделившего свою Клариссу Гарлоу страстями ветхозаветной героини, и Филдинга, умного писателя, рассказавшего историю не столь, может быть, умного, но зато бесконечно доброго, душевно распахнутого Тома Джонса. Англия породила и Оливера Голдсмита, причудливо соединившего в своем творчестве сентиментализм и классицизм. Франция же дала последовательного просветительского классициста Вольтера, столь же последовательного сентименталиста Руссо.

Театральное искусство Англии и Франции выразило эту несхожесть культур в достаточно подчеркнутой форме. В Англии появился «абсолютный актер» Гаррик, во Франции — «актриса переживания» Дюмениль и «актриса представления» Клерон.

Эти две актрисы поистине являли полную друг другу противоположность.

Во второй половине 60-х годов XVIII в. один из основателей русского театра, Иван Афанасьевич Нарыков (1734–1821), известный под сценической фамилией Дмитриевский, дважды (в 1765–1766 и в 1767–1768 гг.)

ездил во Францию. Во время одной из этих поездок, скорее всего первой, он встретился с Дюмениль и Клерон. Из уст Дмитревского русские впервые и слышали об этих двух «артистках-соперницах», как называл их позже Н. Стороженко в своей известной статье под этим заглавием (1892). Запечатленные С.П. Жихаревым в «Записках современника» воспоминания Дмитревского показывают не просто непохожий, но контрастный облик этих двух актрис.

«Первый визит мой был, — говорил Дмитревский, — к мамзель Клерон. ... Меня ввели в гостиную, убранную со всевозможным великолепием ... и вот отворилась дверь, и показалась сама хозяйка, разряженная в пух в платье со шлейфом и в фижамах, с высокой прической ... набеленная, нарумяненная и с мушкой на левой щеке, что означало на модном языке того времени: *неприступность*.

Девушка Клерон роста была чрезвычайно малого, но держала себя очень прямо и походку имела важную, величественную. Лицо ее было несоразмерно велико против ее статуры (собственное выражение Дмитревского), но черты лица были правильны: римский нос, глаза большие, хорошо *врезанные* и выразительные, зубы белые и ровные, которыми, казалось, она щеголяла; а руки — совершенство в своем роде: таких рук никогда не случалось мне видеть; но зато телодвижения ее были несколько принуждены Не говоря еще с нею, я успел заметить, что она была пресамолюбивая кокетка. И в самом деле, посадив меня на табурет (в кресла сажала она только самых почетных гостей), она ни с того, ни с другого начала говорить о своих связях, о своих успехах на театре, о влиянии, которое она имеет на своих товарищей ..., о совершенном преобразовании сцены и театральных костюмов, ею задуманных и исполняемых Лекеном по ее плану и указанию; что настоящее ее амплуа — роли принцесс ... и что роли цариц и матерей предоставила она *бедной* Дюмениль, которая исполняет их кое-как. ... Затем распространилась она о девицах Рокур и Лариве, театральное образование которых приняла на себя, и жаловалась на недостатки их способностей и непонятливость ..., но изъявляла надежду, что *неимоверные* труды ее, настойчивость и средства, придуманные ею в передаче ученикам своих всех тайн искусства, со временем увенчаются успехом.

Словом, я вышел от Клерон, не слыхав ничего другого, кроме похвал ее самой себе, и, крайне недовольный сделанным ей визитом, отправился к Дюмениль. ... Я позвонил; меня встретила женщина лет за сорок, которую я принял за кухарку: растрепанная, в спальном чепце набекрень, в одной юбке и кофте нараспашку, с засученными рукавами. ... Я отступил, полагая, что ошибся номером квартиры и зашел к какой-нибудь прачке.

— Извините, сударыня. Я хотел бы поговорить с мадемуазель Дюмениль.

— Это я, сударь, — отвечала прачка, — чем могу вам служить? Я остоленел.

— У меня рекомендательное письмо к вам, и я очень счастлив побеседовать с знаменитой трагедийной артисткой.

Она взяла письмо, мигом пробежала его и бросилась обнимать меня.

— Как, это вы, сударь? Знаете, я безумно рада вас видеть; меня предупреждали о вашем визите, и я вас ждала. Это самое настоящее удовольствие для меня познакомиться с таким талантливым человеком, как вы (в рекомендательном письме я был расхвален на чем свет стоит), который вместе с тем хочет учиться, чтобы быть полезным своей стране. Погодите, я сейчас дам вам билет на завтрашний спектакль.

С этими словами побежала она в какую-то темную каморку, притащила пребольшой ящик, выхватила из него несколько билетов и, подавая их мне, продолжала:

— Вот — для вас и для ваших друзей, если они у вас есть. Я играю Меропу. Я играю ее хорошо, а для вас буду играть еще лучше. Вы будете мною довольны. А пока простите, я сегодня занята хозяйством. ... Вы меня застанете дома во все часы утром. Как славно мы поговорим. Не так ли? До свидания.

С последним словом она только что не вытолкала меня за дверь. Этот бесцеремонный, радушный прием восхитил меня до чрезвычайности. Дюмениль была женщина более нежели среднего роста, довольно плотная, с доброю, подвижной физиономией, имела сильный, звучный и вместе приятный голос, достигавший до сердца, говорила быстро, и заметно было, что она говорила то, что чувствовала; все движения ее были просты и натуральны, хотя и не отличались величавостью; но, увидев на сцене Дюмениль, забудешь о величавости. Я изучал ее в ролях Мерыпы, Клитемнестры, Семирамиды и Родогуны: игра безотчетная, но какая игра! Это непостижимое увлечение: страсть, буря, пламень! Подлинно великая, великая актриса! Ее упрекали в недостатке благородства на сцене и уверяли, что она придерживалась чарочки... Но без недостатков и слабостей человек не родится;... а недостатки в Дюмениль в сравнении с высокими ее качествами — капля в море»³².

Можно ли удивляться, что две столь непохожие личности и на сцене являли собой полную противоположность?

Воспоминания людей, долгие Дмитриевского наблюдавших Дюмениль на подмостках, полностью подтверждают его мнение о ней. Дюмениль была очень неровной актрисой. Если роль ее не увлекала, она играла холодно, вяло. Но когда роль ее захватывала, она совершенно преображалась.

Замечательную подборку мнений современников об игре Дюмениль сделал Н. Стороженко в уже упомянутой статье «Артистки-соперницы»:

«Увлекаясь сама до самозабвения, она невольно увлекала за собой и публику. Знаменитый Гаррик, видевший Дюмениль в ее лучших ролях, говорил, что это была не актриса, играющая роль Семирамиды или Аталии, а настоящая Семирамида, настоящая Аталия. “Не было артистки, — говорит другой современник, — более чувствительной и более пламенной. Никто сильнее ее не мог возбудить в сердце зрителя ощущение страха и сострадания. Она неглизировала многими деталями в своих ролях, но из самых теневых сторон ее игры, как из туч, вылетали молнии, которые зажигали собою сердца людей”. В особенности хороша была Дюмениль в выражении чувств, идущих прямо от сердца, например чувств матери. Ее соперница Клерон замечает, что не было ничего более увлекательного, как ее игра в этих ролях, и более трогательного, как изображение ею отчаяния матери. Видевшие ее в этих ролях уносили с собой впечатление от ее игры на всю жизнь. “Таково могущество таланта, — говорил Ларив в своем “Cours de declamation”, — такова сила производимого им впечатления, что, несмотря на значительное количество лет, протекших с той поры, как я видел Дюмениль в роли Иокасты, память моя живо сохранила все интонации ее голоса, все ее порывы, даже всю манеру ее игры”. [...] Лучшая оценка Дюмениль принадлежит Гаррику, который в таких выражениях характеризует ее игру: “Как могло случиться, что женщина, по-видимому, лишенная всего, что способно увлекать на сцене, достигла такого величия, такого совершенства? Нет, нужно полагать, что природа до такой степени щедро одарила артистку, что она сочла возможным пренебречь ухищрениями искусства. Глаза ее, не особенно красивые, выражают, однако, все, что может выразить страсть; ее довольно глухой голос приобретает, когда нужно, замечательную гибкость и всегда находится на высоте изображаемых страстей. Кроме того, ее страстная непосредственная дикция, красноречивые, хотя и лишенные всякой методы, жесты, наконец, этот раздирающий душу крик, этот неподражаемый голос сердца, наполняющий душу зрителя ужасом и скорбью, — соединение всех этих красот преисполняет меня почтительным удивлением к ее таланту”. “Она увлекала, она приводила в восторг зрителя, — восклицает другой очевидец, Дора. — Кажется, что самые недостатки ее приближали ее игру к идеалу правдивой игры. Говорят, что ее манеры грубы, жесты небрежны, переходы резки, — согласен, но что же делать, если все это взятое вместе меня воспламеняет? Я плачу, дрожу, прихожу в изумление”»³³.

Эта актриса обладала необыкновенной внутренней силой. Однажды, когда в роли Клеопатры в «Родогуне» Корнеля она начала изрыгать дикие проклятия, весь партер (он тогда был стоячим) инстинктивно отшатнулся на несколько шагов. В той же роли она удостоилась высшего отличия, на которое может рассчитывать человек сцены: один из

зрителей просцениума, совершенно отождествив актрису с ее героиней, изо всех сил ударил ее кулаком по спине.

И вместе с тем неровность игры Дюмениль тоже была широко известна. Один почитатель сказал о ней, что она поднимается к таким высотам, что не может все время лететь так высоко. Не все, однако, были столь же любезны, и Дидро, например, говорил об этом качестве Дюмениль с возмущением. По сути дела, у Дюмениль были только две до конца сделанные роли — Семирамида и Мeroпа.

Клерон была актриса совершенно иная. Конечно, неверно думать, что она начисто лишена была чувства. Оно присутствовало в ее работе, но лишь на ранних этапах. Потом на его место приходило холодное мастерство. И вместе с тем Вольтер, смотревший Клерон в одной из своих пьес, воскликнул: «Неужели это сделал я?» Замысел актрисы оказался сильнее авторского! Дидро так резюмирует свое мнение о Клерон: «Какой же талант был у нее? Талант создавать великий призрак и гениально его копировать»³⁴.

Правда, внутренняя холодность Клерон нет-нет да и давала себя знать. «Бездушность» этой актрисы отталкивала Гаррика, и, вероятно, была права Дюмениль, когда говорила своей сопернице: «Вас никогда не критиковали за то, что вы владеете искусством. ... Вас критиковали за то, то у вас не хватало искусства скрыть свое искусство. Вас критиковали за то, то вы все время позволяли великой артистке демонстрировать законченность своего стиля. А искусство, даже великое, никогда не может до конца заместить природу»³⁵.

И все же еще раз: это была очень большая артистка. В лучших местах своих ролей она производила огромное впечатление. «Ах, дорогой учитель, — писал Вольтеру Дидро, посмотрев его трагедию «Танкред», — если бы вы видели Клерон, которая пересекает сцену и почти падает на руки окружающих ее палачей, с подгибающимися коленями, с закрытыми глазами, с бессильно свисающими, как у мертвой, руками; если бы вы слышали крик, вырывающийся у нее, когда она замечает Танкреда, вы убедились бы больше, чем когда-либо, что молчание и пантомима обладают иной раз такой патетикой, какой не могут достичь все средства ораторского искусства»³⁶.

В 1798 г. Клерон опубликовала свои мемуары, в которых, среди прочего, сохраняя видимую объективность, дала, по сути дела, весьма нелестную характеристику Дюмениль. В следующем году Дюмениль опубликовала в ответ свои мемуары. Эти два документа истории театра представляют собой занятное чтение. Клерон рекомендует себя как существо в высшей степени ранимое, постоянную жертву клеветы и интриг. Свою высокомерную манеру она объясняет тем, что, играя принцесс, должна была и в жизни, дабы не сбиться с тона, оставаться столь же царственной. Рассказывает она и историю своего детства и

ранней юности. Эта часть мемуаров внушает большое к ней уважение. Незаконная дочь портнихи, сделавшейся потом совладелицей публичного дома, постоянная жертва издевательств ненавидевшей ее матери, она сумела все-таки реализовать свой талант, более того — занять ведущее место в театре своего времени. Что касается Дюмениль, то ее «ответные мемуары» необыкновенно грубы. Дюмениль поминает «гражданке Ипполите» ее бесконечных любовников, перечисляет все случаи, когда Вольтер хвалил ее, Дюмениль, в ущерб Клерон, высмеивает книгу Клерон, которая, по ее мнению, и не книга вовсе, а собрание разнородных материалов, придирается к словам, смакует каждую ошибку своей соперницы. Совсем уж выводит ее из себя невысокое мнение Клерон о ее наружности. Она объявляет Клерон клеветницей и от третьего лица расхваливает красоту «несравненной Дюмениль». Что касается Клерон, говорит она, то у нее фигура субретки. И она, Дюмениль, в отличие от некоторых, неспособна на такие чувства, как зависть и честолюбие...

В год публикации этого ответа Дюмениль восемьдесят шесть лет, Клерон семьдесят шесть. Обе они к тому времени давно уже покинули сцену — Дюмениль в 1776 г., Клерон в 1766 г., когда ей не исполнилось еще сорока трех лет. Обе они доживают свой век, Клерон — в скромном достатке, Дюмениль — на грани нищеты...

Но, конечно, наибольшего интереса заслуживает творческий спор двух артисток, начатый на сцене и продолженный в мемуарах. В «Парадоксе об актере» Дидро представил Дюмениль классическим воплощением искусства переживания, а Клерон — искусства представления. Однако различия между Дюмениль и Клерон этим не исчерпывались, и все, что Просвещение вкладывало в понятие идеального «абсолютного актера», распределялось между ними гораздо более сложным образом.

И Дюмениль и Клерон одинаково уверены в том, что несут со сцены правду, но для одной это правда общечеловеческих страстей, а для другой — правда конкретной характеристики.

Любовь, ревность, жажда мщения, честолюбие, материнская и сыновняя любовь — все это для трагедии важнее, чем то, на каком языке она написана, заявляет Дюмениль. «Эти великие эмоции, — продолжает она, — одинаковы от Северного полюса до Южного, ибо они заложены в человеке с момента, когда он вышел из рук Создателя. Вдохновиться этими великими эмоциями, вызывать их в себе по желанию, забыть себя и во мгновение ока поставить себя на место персонажа — все это от начала до конца дар природы, который не возместят никакие усилия искусства. Что же до всех этих пустых условностей, более или менее непохожих обычаев, более или менее различающихся между собою привычек, более или менее глупых предрассудков, более или менее вежливых манер, то все это уже порождения самого человека, столь

же нестойкие и переменчивые, как он сам, и роль редко когда требует, чтобы актер обращал особое внимание на эти нюансы»³⁷.

Все это говорится в пику Клерон, которая, по словам Дюмениль, слишком увлекается изображением различных людских обычаев и путает слово «природа» со словом «искусство».

И действительно, Клерон со всей решительностью подчеркивает в упомянутых мемуарах свое стремление к индивидуализации образа. Она с гордостью заявляет, что сыграла в Комеди Франсез 32 роли и всякий раз это был новый характер. В «Размышлениях о драматическом искусстве», составляющих основную часть первого тома ее мемуаров, она подробно рассказывает о своей работе над ролью. Первая задача, которую она себе ставит, — постижение персонажа, конечная цель — полное в него перевоплощение. Попутно Клерон проделывает работу, которую мы сегодня назвали бы режиссерской.

Клерон играла не страсти вообще, а конкретные характеры, обуреваемые страстями. Поэтому и страсти, ею рисуемые, получали разное выражение. «Проявлю ли я должную последовательность, если буду прилагать свои собственные чувства и привычки к этим характерам? — спрашивает она. И отвечает: — Конечно, нет. Как же мне на место моих собственных идей, мнений и чувств подставить идеи, мысли и чувства своего персонажа? Это может быть достигнуто только с помощью искусства, ибо если когда-нибудь кому-нибудь казалось, что я изображаю своих героинь с абсолютной естественностью, то причиной тому были мои занятия, которые помогли мне усовершенствоваться в искусстве, и некие счастливые способности, которыми я, очевидно, обладаю от природы»³⁸.

Она много трудилась, чтобы «научиться понимать характеры, принадлежащие каждому веку и каждой стране». Знания свои она приобретала, изучая историю человечества. Однако «чтение само по себе — это еще ничто; актер должен размышлять над прочитанным и осваивать прочитанное настолько, чтобы знать мельчайшие детали; он должен передать через изображаемый характер дух нации, к которой тот принадлежит; он должен непрерывно размышлять, повторять одно и то же сотни и сотни раз. ... При этом недостаточно изучить сам по себе персонаж, надо еще познать его историю, ибо без этого не удастся развить мысли автора, ощутить красоты композиции и соотнести персонаж с драмой в целом. И, наконец, актер должен понимать, почему то, что он видит и слышит, изображено и высказано именно так, а не иначе».

Но это — только первый шаг, ибо «актер, который не отождествляет себя с персонажем, подобен школьнику, зазубрившему свой урок». Только если ты станешь изображаемым лицом, слезы твои будут казаться естественными. Нужен актер, который «растворит идею своего собственного существования в несчастьях своего персонажа»³⁹.

Не напоминает ли это нам кое-что из того, что мы слышали о Гаррике и от Гаррика?

Сходство это в каких-то случаях начинает казаться поразительным. Когда Дидро ссылаясь на искусство Гаррика как на образец искусства представления, он с таким же успехом мог бы привести примеры из практики французской актрисы. Она, как выясняется, умела не хуже Гаррика «проигрывать» на своем лице целую гамму чувств. Более того — она еще способна была неплохо объяснить, как она это делает. Вот что рассказывает по этому поводу современник Клерон Эро де Сешель в своих «Размышлениях о декламации».

«Однажды мадемуазель Клерон, сидя в кресле, без единого жеста, без единого слова изобразила на своем лице ненависть, ярость, возмущение, безразличие, простодушие, радость и тому подобное. Она рисовала при этом не только страсти в их общем виде, но также разные формы и оттенки этих страстей, например все нюансы ужаса, беспокойства, страха, возбуждения, тревоги, опасений, отвращения и так далее»⁴⁰. В ответ на восхищенные возгласы присутствующих Клерон объяснила им, что все это — не просто результат сценической практики. Она изучила анатомию лица и прекрасно знала, в каких случаях какие мускулы надо приводить в движение.

Ее искусство пантомимы, о котором пишет Дидро в цитированном письме Вольтеру, тоже кое-чем напоминает гарриковское. Словом, о Клерон можно было бы говорить как о своего рода Гаррике без его последней ступени — одушевления, заставлявшего его чувствовать каждый спектакль как новый, находить прямо тут же на сцене какие-то нюансы, делающие образ жизненно достоверным. Можно было бы — если б не совершенно иная художественная система, в которой она работала.

Гаррик, вобрав в себя классицизм, поднялся над ним. Клерон же дала весьма реалистическую для своего времени трактовку классицизма.

Говоря о Природе, Клерон неизбежно говорит о Прекрасной Природе. Уже поэтому Гаррик так же несимпатичен ей, как она ему. И она так же откровенно, как он, хотя и не называя его по имени, об этом заявляет. «Английские нравы позволяют показывать на сцене то, что в нашей стране было бы сочтено просто отвратительным», — пишет она. — Ричард III изображается со всеми своими природными недостатками. И поскольку изуродовать всегда легче, чем улучшить, требуется меньше усилий, чтобы изобразить вульгарное, нежели для того, чтобы проникнуться духом достоинства». Поэтому она склонна думать, что «драматическое искусство представляет меньше трудности в Лондоне, чем в Париже». А это серьезное обвинение в устах классициста: искусство принято оценивать в пределах этой системы по степени прилагаемых усилий.

Как можно, исходя из английского представления об искусстве, играть трагедию? — продолжает Клерон. — Ведь «все персонажи, в ней изображенные, благородны, все их поступки важны, все последствия этих поступков очень серьезны». Не разрушится ли иллюзия, если изображать королей физически незначительными?

Ее стремление индивидуализировать образы тоже имеет свои жестко обозначенные пределы. «Говорят, что у природы только один голос, — заявляет она, споря с Дюмениль. — Я допускаю это, но при условии, что должное внимание будет уделено положению, манерам и ситуации, в которой находится лицо, чьи чувства должны найти в нас душевный отклик». Но она при этом добавляет, что профессии различаются только мерой достоинства, которой они проникнуты. К тому же общечеловеческие страсти в сильнейшем своем выражении уже не требуют примет места и времени. Так, расиновская Федра — это «женщина, оказавшаяся рабой своей необузданной страсти, а подобный характер всегда один и тот же в любой стране»⁴¹.

Короче говоря, аналогия с Гарриком верна лишь до известной степени. Гаррик идет до конца там, где Клерон останавливается на полпути. Он полнее, чем она, видит жизнь, он крупнее как личность, он полнее и законченной как актер.

Разумеется, односторонность Клерон тоже не следует преувеличивать. Она была актрисой представления, но ее искусство не было до конца чуждо переживанию. Чувство возникало в период репетиций. По словам Дидро, Клерон, представив себе свою героиню, начинала потом мучительно к ней пробиваться, ибо «образ этот — взятый ли из истории или вызванный ее воображением подобно призраку — не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра!». При первых попытках Клерон переживает настоящие муки, «но лишь только она поднялась на высоту своего призрака, борьба окончена; она владеет собой, она повторяет себя без всякого волнения»⁴².

Ее искусство было искусством представления потому, что «переживание» исчерпывалось для нее на ранней стадии, в отличие от Гаррика, для которого оно было венцом созданного. Этим Клерон отличалась и от Дюмениль, интуитивно схватывавшей образ и отдававшей интуиции на сцене.

Впрочем, в отношении Дюмениль тоже следует избегать крайних суждений. В мемуарах Дюмениль и Клерон есть один важный пункт разногласий — их суждения о Лекене. Клерон подчеркивает, что Лекен знал несколько языков, много читал, интересно судил о прочитанном, но прежде всего много работал над ролью и замечательно владел техникой своего дела. Недостатком Лекена (если оставить в стороне его невыгодную наружность) было, по Клерон, то, что он раскрывался в полную меру только в трагедиях Вольтера. В других ролях он оказы-

вался порою утомительным декламатором. Вот эта фраза и вызывает возмущение Дюмениль. Тут-то и видно, как мало гражданка Ипполита поняла в Лекене, замечает она. Лекен — декламатор! Лекен — утомительный! Да что вы, в конце концов, говорите, гражданка Ипполита! «Напротив — Лекен был актер необыкновенно глубокий, необыкновенно естественный. Сущность театрального искусства, без сомнения, состоит в том, чтобы произносить не чужие слова, а словно бы свои собственные. Труднее всего идти в ногу с природой. Мыслям надо дать время родиться, и высказать их должен тот, кто пришел к их осознанию. И это Лекен умел делать очень правдиво. Эта его способность, сама по себе достойная всяческой похвалы, помогала ему говорить от лица персонажа и не упускать из виду ни одного из побудительных мотивов его поступков».

Дюмениль, как легко понять, говорит здесь не только о Лекене, но и о самой себе. Так ли прост в таком случае ее метод?

В другом месте она пишет: «Принципы театрального искусства, мне кажется, могут быть исчерпывающе сформулированы следующим образом: “Кто я есть при любых обстоятельствах? Какова я в каждой сцене? Где я? Что я сделала и что собираюсь делать?” И те же самые вопросы должны быть адресованы всем, кто находится на сцене вместе со мной»⁴³. Как нетрудно заметить, здесь есть своя метода постижения роли и указан способ вызывать те спонтанные проявления чувства, которыми славилась эта артистка.

То, что и Дюмениль и Клерон одинаково апеллировали на старости лет к тени Лекена, — отнюдь не случайность. Именно Лекен воплощал в себе классицистское представление об «абсолютном актере». Был ли он в самом деле неким французским подобием Гаррика? Трудно сказать. Он был человеком немалой культуры и острого ума — это бесспорно. Более того: у него был выдающийся комический талант, и Дюмениль в своих мемуарах замечала, что он и лицом походил на Мольера. К тому же если Мольер был человеком мрачным, то Лекен, что называется, — душой общества. Увы, для этого есть очень печальное объяснение, не пришедшее в голову Дюмениль: Мольер мог проявить свой комический талант на сцене, Лекен — только в жизни. Во Франции великие трагические актеры комических ролей обычно не играли, и о том, какой Лекен замечательный комик, знали только его товарищи по сцене, донимавшие его просьбами еще и еще раз показать какую-нибудь из его знаменитых пародий на Клерон. Иными словами, в творческой природе Лекена была, как и у Гаррика, способность чувствовать перепады человеческих состояний, ощущать контрастность комических и трагических красок, но реализоваться полностью в творческой практике это все не могло. Правда, изредка Лекен играл в мещанской драме. Большим успехом, например, пользовался он в роли д'Экспервиля в

пьесе Мишеля-Жана Седена «Философ сам того не зная». Однако это и было крайнее расстояние, на которое он отходил от трагических ролей. Образы, созданные им на трагической сцене (прежде всего — в трагедиях Вольтера), были много конкретнее, чем у любого другого его соотечественника, но и гарриковской полной жизненной достоверности он не достигал, да и вряд ли к ней стремился. Он целиком выражал ту меру сенсуальности, которую несли в себе трагедии Вольтера. Иногда он ее даже превосходил, как, например, в роли Арзаса в «Семирамиде», которую он подготовил, опираясь на «Гамлета», и где он, к возмущению Вольтера, появлялся с окровавленными руками. И все же достаточно ли велика была эта мера даже в крайнем своем, лекеновском выражении?

По вопросу о том, был ли Лекен «абсолютным актером» с точки зрения своей техники, историки театра расходятся самым решительным образом. Карл Манциус считает его типичнейшим, хоть и одаренным большой внутренней силой, актером представления. По мнению французского исследователя Ж.-Ж. Оливье, Лекен соединил в своем искусстве вдохновенную интуицию Дюмениль и виртуозное мастерство Клерон. Оливье, очевидно, опирался при этом на известную статью Франсуа-Жозеф Тальма «Размышления об актерском искусстве» (1825), где подобная точка зрения проведена очень последовательно.

Как можно понять из слов Тальма, Лекен был актером, следовавшим природе, — разумеется, Прекрасной Природе, но тем не менее увиденной с очень близкого расстояния. «Актеры всегда должны брать себе природу за образец и делать ее постоянным объектом изучения, — пишет Тальма. — Лекен чувствовал, что блестящие краски поэзии нужны только для того, чтобы придать еще больше великолепия и величия красоте природы. Он не забывал, что люди, одержимые сильными страстями, охваченные великим горем, волнуемые политическими интересами, говорят языком идеальным, приподнятым, и все же их язык — это язык природы. Эта вот природа — благородная, одушевленная, возвеличенная — и должна быть постоянным предметом изучения для актера, так же как и для поэта».

Лекен и был идеальным интерпретатором этой благородной, одушевленной, возвеличенной природы. Ему, по общему мнению, не хватало многого, чего требует сцена. Лицо у него было простовато, роста он был невысокого. «Но его тончайшая чувствительность, движения страстной и нетерпеливой души, способность целиком проникаться состоянием, в котором в данной ситуации находится изображаемый им персонаж, разум столь острый, что он помогал ему улавливать и передавать все оттенки характера, им рисуемого, — все это заставляло его неправильные черты казаться красивыми и наделяло его несказанным обаянием»⁴⁴.

К сожалению, Тальма не был лично знаком с Лекеном. То, что он пишет о нем, основано отчасти на впечатлениях, вынесенных в отрочестве из зрительного зала (ему было 15 лет, когда умер Лекен), отчасти на воспоминаниях современников, прежде всего тех же Дюмениль и Клерон. Но у Тальма есть еще один источник сведений о Лекене — свое собственное творчество и ощущение себя на сцене. И это, может быть, источник наиболее достоверный.

Ж.-Ж. Оливье в своей только что упоминавшейся книге «Вольтер и его актеры» (1900) доказывает, что Дюмениль и Клерон, в особенности же Лекен, этот образцовый исполнитель вольтеровских ролей, были уже во многом романтическими актерами. В этом есть немалое преувеличение. Однако, начиная с Вольтера, во французском искусстве постепенно, исподволь, незаметно для самих участников этого процесса в самом деле накапливаются элементы романтизма. Дюмениль со своими взрывами неподдельной страсти была бы настоящей романтической актрисой — была бы, если бы не ее раннепросветительское представление о «человеческой природе вообще». Клерон со своим стремлением увидеть людскую непохожесть, поисками того, что романтики назовут потом местным и историческим колоритом, была бы романтической актрисой, когда бы не непростительное для романтика отсутствие темперамента. «Гармония чувства и разума» никак не давалась французской сцене. Она и не была на ней в ближайшие десятилетия достигнута, ибо романтизм решительно сместил акценты в сторону чувства. Однако к относительному равновесию этих двух начал французское Просвещение все же пришло — на последнем своем этапе, в творчестве Тальма. Речь идет о «равновесии», а не о гармонии, потому что взаимопроникновение этих двух начал оказывалось отнюдь не полным. Технику Тальма сравнивали с техникой ораторов революции — того времени, когда он приобрел свою славу. Тальма достаточно долго «убеждал зрителя», «растолковывал» ему причины и закономерность своего поведения, а затем следовал эмоциональный «бросок» — и артист властно вел зрителя за собой. (Говорят, точно так же была построена речь Камиля Демулена в саду Тюильри, когда он поднял народ на штурм Бастилии.) Тальма первый на французской сцене ввел подлинный исторический костюм. Он первым ввел портретный грим (Дюмениль вообще не признавала грима, говоря, что он мешает ей играть). Его эмоциональные «броски» обладали поистине романтической силой и непосредственностью. Он, подобно романтикам, высоко ценил Шекспира. Он чуть ли не во всем был подобен романтикам — и он никак не был романтиком, ибо опирался на рациональное. Почти все элементы творчества, которые роднят его с романтизмом, — это те элементы будущего, которые романтизм открыл не только для себя, но и для реализма, открыл во времена, когда замечательные реалисты

Мериме и Стендаль называли себя романтиками. Тальма, как и Клерон, — реалистический истолкователь классицизма. И когда он в этом духе трактует Лекена, он безусловно прав — ведь именно Лекен подвел актерское искусство во Франции к тому периоду, который породил революционного классициста Тальма.

Третий вариант развития актерского искусства XVIII в. мы находим в Германии. Театр Германии тоже прошел через период классицизма, но этот так называемый лейпцигский классицизм слишком близко стоял по времени к «главным и государственным действиям», «английским комедиантам» и прочим формам барочного театра, чтобы не подвергнуться заметному их влиянию. Доклассицистский театр в Германии нес в себе заметный элемент речевой импровизации, от актера требовалось (особенно в комедии) не заучивать текст наизусть, а хорошо проникать в характер изображаемого лица и правильно оценивать возникающие ситуации. Поэтому немецкий театр никогда, даже во времена наибольшего влияния классицизма, не был театром собственно декламационным.

В 1727 г. в Лейпциг прибыла и вскоре пополнилась там двумя новыми членами — 25-летним адвокатом Готфридом Генрихом Кохом, бросившим ради театра свою профессию, и довольно уже опытным актером Иоганном Фридрихом Шёнеманом (он был на год моложе Коха) — труппа Каролины Нейбер (1692—1760). Необыкновенно красивая, талантливая, образованная, одержимая искусством, Каролина мгновенно завоевала город — при всей непривычности своего репертуара. Труппа Нейбер чем дальше, тем больше отказывалась от «главных и государственных действий» с их смешением трагического и комического, пафоса и буффонады, ставя вместо них французских драматургов и их немецких подражателей. Труппа была небольшая — всего 12 человек, отношения — патриархальные. Неженатые актеры столовались у Нейберов, а незамужние актрисы жили в их доме. Женщины сами шили платья и костюмы для сцены, мужчины раскрашивали декорации, сочиняли афиши, переписывали роли, вели приходно-расходные книги. Это были энтузиасты, проникнутые сознанием своей культурной миссии.

Опирались они на французов, и опора это была надежная, но они выросли в немецкой театральной традиции, и она не могла не наложить на них свой отпечаток. Даже Иоганн Кристоф Готшед (1700—1776) — теоретик лейпцигского классицизма, ославленный впоследствии Лессингом как человек неумный и педантичный, не все принимал у французов. Он, например, уже в 1740 г., задолго до Клерон, выступил против неисторичного костюма французской трагедии. Возможно, в этом помогла его жена Луиза Аделгунда Виктория Готшед (1713—1762), которая, разделяя теоретические воззрения мужа, была к тому же,

в отличие от него, талантливым литератором, переводчицей Аддисона, Поупа и Мольера. Что уж тут говорить о людях сцены, для которых искусство составляло самую их плоть и кровь? Труппа Нейбер утверждала в Германии классицизм, ибо он был единственной альтернативой барокко, и эта же труппа подготовила период «гамбургской школы», в пределах которой восторжествовали сначала просветительский реализм Конрада Экгофа (1720–1778), а потом искусство Фридриха Людвиг Шрёдера, великого актера и режиссера, заставившего Германию принять драматургию Шекспира и «Бури и натиска».

Шредер и был «абсолютным актером» немецкой сцены. Знаменитый танцовщик и акробат, перенявший у Экгофа его искусство глубокого проникновения в драматургический образ, он был до конца органичен и индивидуален. Он сыграл в своей жизни 700 ролей — больших и малых, трагических и острогротесковых. И он очень любил это разнообразие ролей. В «Гамлете» он сыграл Духа, Гамлета, могильщика и Лаэрта...

Эта почти гарриковская страсть к разнообразию и перепадам была вообще присуща актерам «гамбургской школы». Тот же Экгоф, создавший лучшие свои роли в мещанской драме и трагедии («Отец семейства», «Лондонский купец», «Эмилия Галотти»), был силени в классической трагедии, и во всякого рода комедии — от «высоких» образцов этого жанра до фарса. При этом ему была присуща гарриковская способность к мгновенным переходам. Известный немецкий просветитель Кристоф Фридрих Николаи (1733–1811) попросил однажды Экгофа прочитать ему сцены из «Кордруса» Кронега и из «Заиры» Вольтера, которые произвели на него огромное впечатление. Но едва кончив читать последнюю трагическую сцену, Экгоф, рассказывает Николаи, «как мальчишка вскочил со стула, шелкнул пальцами обеих рук, сбросил на пол халат и прочитал на память сцену из немецкого фарса «Крестьянин, получивший наследство», причем так своеобразно, с таким юмором, что несколько раз мы оба начинали громко хохотать. Былые достоинство и пафос куда-то ушли, передо мной в каждом мускуле лица был крестьянин с согнутыми коленями, опущенными плечами; до мельчайшего движения рук все в нем было комично»⁴⁵.

Что касается Шрёдера, то ощущение контрастности в искусстве поддерживалось контрастными чертами его собственного характера. Доминирующими его качествами были стальная воля, ясный ум и здоровая естественность, так ясно обозначившиеся на сцене; но за этим таился ярко выраженный холерический темперамент — быстрота реакции, вспышки страстей.

Шредер был, по всеобщему признанию, актер необыкновенного мастерства и огромного чувства. Каково же было изумление одного

из давних почитателей Шрёдера, когда тот решительно заявил ему, что является актером чистой техники.

В 1789 г. датский поэт Енс Баггесен (1764—1826) спросил Шрёдера, неужели сознание собственной значительности как актера и удовольствие от преодоления трудностей не перевешивают в нем тех огорчений, которые связаны с руководством театром и занятиями своей непростой профессией. Шредер рассказал ему в ответ гораздо больше того, на что он рассчитывал.

«Мое удивление достигло предела, — пишет Баггесен, — когда он уверил меня, что не только не чувствует ни малейшего удовольствия от игры, но и вполне мог бы променять работу актера на работу плотника, слесаря или учителя грамоты и ровно столько же радовался бы этим занятиям, как исполнению роли короля Лира или любой другой из своих любимых ролей.

— Значит, — повторил я, — вы не король Лир на сцене и, создавая иллюзию для других, сами не находитесь под влиянием какой-либо иллюзии?

— Неужели вы думаете, — ответил Шрёдер, — что, если бы я на какой-то момент действительно вообразил себя Лиром, мне удалось бы заставить зрителей забыть Шрёдера или что мне удалось бы заставить их вообразить, будто перед ними настоящий Лир, если бы я хоть на момент забыл Шрёдера?

— Значит, вы остаетесь совершенно холодным все время, пока играете?

— Настолько холодным, что в перерывах между актами и сценами я, в качестве директора, занимаюсь делами театра так, словно я все это время не играл, а просто стоял в кулисах. Источник моих страстей — физический, а не умственный. Я разогреваюсь от физического напряжения, а не от душевного восторга».

«Право же, — добавляет Баггесен, который, видимо, был художником того же типа, — я никогда не предполагал, что существует такое сходство между работой актера и поэта»⁴⁶.

И все же, пожалуй, дело обстоит сложнее, чем это представлялось Баггесену. Шрёдер, думается, не был актером, «прочувствовавшим» свою роль на репетициях и лишь имитирующим чувство во время спектакля. В разговоре с Баггесеном он всего только указал на то, каким путем приходит к чувству на сцене, а не на его отсутствие: «Я разогреваюсь от физического напряжения» — не напоминает ли это нам все тот же метод физических действий, так хорошо освоенный Дэвидом Гарриком? Да, то, что Шрёдер в перерывах между актами занимался делами театра, свидетельствует лишь о большой подвижности его темперамента. Это качество, следует вспомнить, отличало и Гаррика.

К концу века разрозненные черты идеального, видимого лишь в лице Гаррика, «абсолютного актера» снова начинают сближаться, искать воплощение в конкретных актерских фигурах. Своеобразие национальных культур делает этих актеров весьма непохожими, но теми или иными путями, в тех или иных формах и французское и немецкое искусство приходят к своему типу «абсолютного актера», этому живому воплощению просветительской идеи о гармонии чувства и разума.

Другое свое воплощение эта идея нашла в «Парадоксе об актере» Дидро, книге, имевшей общеевропейское значение. Глубоко укоренившаяся по видимости в традициях французского искусства, прямо противопоставляемого на ее страницах английскому, она в действительности участвовала в споре, который шел по обе стороны Ла-Манша.

«Парадокс» был ответом на книгу игравшего в Париже итальянского актера Антонио Фабио Стикотти «Гаррик, или Английские актеры...» (1771)⁴⁷, на титульном листе которой значилось: «Перевод с английского». Подобного рода подзаголовки в XVIII в. большого доверия не вызывали — сколько оригинальных работ, авторы которых хотели остаться в тени, вышло под видом переводов! — но со Стикотти дело обстояло иначе: его книга действительно была переводом с английского.

Но вот что интересно: книга, с которой переводил Стикотти, сама была переводом — и притом с французского!

Вкратце эта почти детективная история выглядит так.

В 1747 г. французский эссеист Пьер Ремон де Сент-Альбен (1699–1778) написал книгу «Актер». Сейчас Сент-Альбен основательно забыт, но в свое время он был достаточно популярен. О нем с уважением упоминает в своих мемуарах Дюмениль, отрывки из его трактата перевел Лессинг. Естественно, этой работой не мог не заинтересоваться английский театальный критик и теоретик Джон Хилл, который и перевел ее в 1750 г. на английский.

Перевод этот, впрочем, носит, с нашей, сегодняшней точки зрения, несколько необычный характер. В посвящении Джон Хилл с большой похвалой отзывается о трактате Сент-Альбена, признает свою от него зависимость, но при этом не называет нигде свою работу просто переводом. По-своему он прав. Положения Сент-Альбена он дополнил многочисленными вставками, в том числе развернутыми примерами из английской сценической практики, и книга его приобрела название «Актер. Трактат об искусстве актерской игры, с включением театральных анекдотов, критических замечаний о пьесах и некоторых наблюдений над публикой». Фамилия Хилла на титульном листе отсутствовала, так что на чужую славу он не посягал. Число хилловских вставок увеличилось во втором издании (1755), с которого и осуществил свой перевод Стикотти.

И все же мера оригинальности книги Хилла не была столь велика, чтобы скрыть, что Дидро, по сути дела, восстал не против английской точки зрения в защиту французской, а против взглядов, одинаково распространенных в Англии и во Франции. Да и сам по себе спор этот возник отнюдь не в момент, когда Дидро решил опровергнуть книгу Стикотти, и этим эпизодом не кончился. Еще в 1750 г. сын знаменитого итальянского актера и теоретика театра Луиджи Риккобони, актер Комеди Итальянн Антонио Риккобони (1676–1753), выпустил трактат «Искусство театра», где в споре со своим отцом решительно отвергал представление об актерском творчестве как примере эмоциональности. Скорее всего, именно тогда и завязался во Франции спор между «эмоционалистами» и «антиэмоционалистами», или, как называли бы мы их теперь, сторонниками искусства переживания и искусства представления. В XIX в. в подобный же спор вступили Коклен-старший (1841–1909) и Генри Ирвинг (1838–1905), что послужило сюжетом книги одного из крупнейших английских критиков, Уильяма Арчера (1856–1924), «Маски или лица» (1888).

«Парадокс об актере» раскрывается по-настоящему только в сравнении с книгой Хилла. Где-то Дидро спорит с ним, где-то заимствует (и в том и в другом случае никак это не оговаривая) его мысли. Почему, скажем, Дидро, вопреки логике собственных слов о Клерон, поразившей Вольтера в написанной им самой роли, неожиданно заявляет, что актер должен быть марионеткой автора? Да просто потому, что он увлечен спором со своим оппонентом, а тот видит в актере соавтора драматурга. И так ли оригинален Дидро, доказывая, что актер должен обладать интеллектуальностью или что актерское искусство — это прежде всего искусство подражательное? Увы, нет. Все это уже содержится в трактате Хилла. Конечно, в споре «эмоционалистов» и «антиэмоционалистов» Дидро занимает крайние позиции, но и тут не во всем. Дидро непримирим в вопросе о том, каким должен быть великий актер, но он допускает существование и другого типа творческой индивидуальности, правда, ценимой им не слишком высоко. «Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров, — пишет он, — посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров»⁴⁸. В эту мысль стоит вдуматься. Казалось бы, Дидро, отвергая эмоционального актера, должен тем выше ценить того или иного представителя этой профессии, чем менее он подвержен этому пагубному пороку — чувствительному. Но тут же выясняется, что актер, обладающий крайней чувствительностью, выше актера, обладающего «посредственной чувствительностью». Иными словами, Дидро видит (и не может не видеть — перед его глазами пример Дюмениль) два источника актерского творчества, хотя отдает решительное предпочтение одному из них.

В этом смысле он стоит на очень жестких позициях. Лишь абсолютно холодный актер способен по-настоящему возбудить чувства зрителей и донести до них мысли автора. Вот в чем кроется парадоксальная правда актерского мастерства. Все остальные подходы к этой великой тайне — жалкие паллиативы. Дидро совершенно не нужен отмеченный до него Лессингом момент обратного перехода техники в чувство⁴⁹.

Дидро всегда был сторонником «гармонии чувства и разума», таким остался и в «Парадоксе». Но если раньше он, ради того чтобы найти эту гармонию, искал определенную меру чувства и разума, то в «Парадоксе» он занял позицию более диалектическую. Гармония отныне рождалась не от смешения двух элементов, а от их столкновения, причем чем чище оказывается каждый из них, тем громче должна была зазвучать эта гармония.

Незадолго до «Парадокса об актере» Дидро написал в «Салоне 1767 го-да» несколько страниц, где говорит о двойственной природе театрального зрелища: зритель и отождествляет себя с героем, и понимает вместе с тем, что все это — театр. Стоит отметить, что не только в первом, но и во втором случае зритель отнюдь не безэмоционален. Об этой же его напряженной эмоциональности продолжает мечтать в «Парадоксе об актере» «антиэмоционалист» Дидро. «Холодному» актеру отдается предпочтение именно за то, что ему легче разбудить эмоции зрителя. Снова перед нами «гармония чувства и разума», но достигнутая через их столкновение.

Дидро никак не сторонник холодного искусства. Напротив, на спектакле, им описанном, царит неистовство страстей. И если их породил холодный актер — то слава ему! Он ведь не только заставил зрителей чувствовать. Он принес им правду жизни, ибо, по Дидро, только рациональный, наблюдательный вовне художник способен впитывать в себя, оценивать и пересоздавать в искусство окружающую жизнь. Он возвращает зрителям то, что получил от них, — в очищенном виде.

Рациональное и эмоциональное больше не уступают друг другу, не сторонятся вежливо, не пытаются определить взаимную «меру». Они воплощаются каждое с полной бескомпромиссностью, хотя и в разных компонентах спектакля. Рациональное — в актере. Эмоциональное — в зрителе. Взаимодействуя, актер и зритель и порождают особый, подчиненный Разуму, этому всеобъемлющему, вбирающему в себя и рациональное, и упорядоченное эмоциональное «шестое чувство», феномен, имя которому — театральное представление. Оба компонента сохранились, но они пришли между собой в новые отношения — диалектические. Спектакль — это некая диалектическая цельность двух на первый взгляд взаимоотрицающих элементов.

Не стоит ли после всего сказанного переименовать трактат Дидро из «Парадокса об актере» в «Парадокс о спектакле», и не заиграет ли он тогда новыми красками?

Трактат Дидро имеет сложную эстетическую природу. С одной стороны, в нем заметен явный сдвиг в сторону будущего революционного классицизма. Г.Н. Бояджиев даже заявил в одной из своих ранних статей, что Дидро изложил принципы этого направления «в наиболее законченной форме»⁵⁰. С другой стороны, Дидро, подерживая в современном ему театре Ипполиту Клерон, высказался за самое реалистическое, что содержал в себе тогдашний классицизм, и его трактат в русской критической традиции (тут можно назвать, среди прочих, имена П.Д. Боборыкина, А.Н. Веселовского и А.В. Луначарского) очень долго рассматривался именно как манифест сценического реализма.

Конечно, при оценке взглядов Дидро на природу актерского творчества случались и недоразумения. Так, К.С. Станиславский считал автора «Парадокса» сторонником «искусства переживания» и в этом смысле своим союзником⁵¹.

Но в самом по себе тяготении Станиславского к Дидро была своя глубинная правда, ибо вопрос об искусстве переживания или искусстве представления не является главным водоразделом в эстетике театра, хотя в известные периоды и выступает на передний план.

Главным же всегда оставался вопрос об иллюзионном и неиллюзионном актере. Искусство представления и искусство переживания — это всего лишь два способа практического решения проблемы иллюзионности. Станиславский видел наилучший путь к достижению иллюзионности в искусстве переживания. Что касается Дидро, то именно он эволюцией своих идей полнее всего продемонстрировал служебный характер проблемы переживания и представления, хотя цель у него была всегда одна и та же — наибольшая иллюзионность.

В конце 50-х годов, после появления «Отца семейства», у Дидро завязался интересный спор с писательницей и артисткой (судя по отзывам современников, увы, очень неважной) Мари-Жанной Риккони (1714—1792), женой Антонио Франческо Риккони. Мари-Жанна была абсолютной союзницей Дидро в борьбе за реализм. Однако по вопросу о том, каким способом актер должен достичь правдоподобия на сцене, они решительно разошлись. В 1758 г. Мари-Жанна писала Дидро: «Не следует думать, что актеры играют так, как они играют сейчас, из-за незнания лучшего. Дело в том, что само помещение, где они представляют, требует именно такой игры, и, желая улучшить ее, они сделают ее только хуже. ... Сцена никогда не может стать такой же простой, как обычная комната, и для того, чтобы быть правдивым на сцене, следует выказывать меньше естественности»⁵². Дидро, однако,

решиительно не принял эту мысль. «Забудьте ваши правила, оставьте вашу технику. Это смерть для гения»⁵³, — ответил он ей.

Во второй половине 60-х годов Дидро по-прежнему требует от актера большой эмоциональной наполненности, но уже никак не ставит преград рациональному. Эта новая точка зрения Дидро запечатлелась в письмах, которые он направил актрисе Мари-Мадлен Жоден (1741-?).

Интересно уже само происхождение этих писем.

В 1761 г. умер 48 лет от роду часовой мастер, астроном и изобретатель Жан Жоден, которого Дидро, прочитав три его научные статьи, привлек к работе в «Энциклопедии». Дидро немедленно кинулся помогать его вдове и 20-летней дочери. Последняя становится его подопечной и юридически и духовно: он не только ведет ее денежные дела, но и наставляет, направляет, отчитывает ее. Когда Мари-Мадлен захотела стать актрисой и поступила во французский театр в Варшаве, где, несмотря на отнюдь не блестящие актерские способности, стала вскоре получать ведущие роли, Дидро начал регулярно ей писать. Это было еще одно проявление его заботы. В своих письмах он пытался внушить ей свое представление о сцене и развить ее вкус. Заодно он сообщил потомкам об эволюции собственных воззрений. Всего известно 20 писем Дидро к мадемуазель Жоден⁵⁴. Первое из них написано в августе 1765 г., когда Мари-Мадлен было двадцать четыре года, последнее относится к июлю 1769 г. Почему прекратилась эта переписка, сказать трудно, и судьба М.-М. Жоден после 1769 г. неизвестна. Предполагают, что она взяла псевдоним. Но и те двадцать писем, что были написаны Дидро в течение этих четырех лет, имеют важное значение для истории взглядов на актерское мастерство.

Уже на протяжении первого года этой переписки происходит некоторый сдвиг от прославления эмоциональности к представлению о некоей соразмерности эмоционального и рационального. «Изучите язык страстей; каждая из них по-своему выражает себя, и они воздействуют на меня так сильно, что проникают в душу почти независимо от слова, — пишет Дидро 21 августа 1765 г. — Это первозданный язык природы. Чувства, выраженные в прекрасных стихах, доступны не всем, но всех поражает полный муки стон, исторгнутый из недр души, вздымаемые руки и устремленный к небесам взор, невнятные звуки, дрожащий, умоляющий голос — вот что трогает сердца, вот что будоражит и захватывает всех». «Лишь здравый смысл, лишь рассудительность, лишь знания, размышления, страсть, чувствительность, верное подражание природе — вот что придает игре изящество»⁵⁵, — читаем мы в письме, написанном в конце декабря 1766 г.

И, наконец, в «Парадоксе об актере» (первый вариант — 1771) Дидро уже последовательный «антиэмоционалист».

В этой постепенной перемене позиций сказались не только внутренняя эволюция взглядов Дидро, но и предощущение того вида искусства,

который сделается вскоре наиболее иллюзионным для своего времени, или, говоря простыми словами, будет оказывать наибольшее эмоциональное воздействие на зрителей, — революционного классицизма.

Именно из последнего источника — мысль Дидро о том, что образ, создаваемый актером, должен быть выше его, пожалуй, даже и несоизмерим с ним. В период работы над «Побочным сыном» (1757) и «Отцом семейства» (1758), когда возникла полемика с Риккони, Дидро уже пытается нащупать в душе представителя третьего сословия те черты, которые послужат основой для его будущих гражданских добродетелей, но это пока что «домашние добродетели». В 70-е годы, когда создается «Парадокс об актере», гражданские добродетели начинают выдвигаться на передний план, а это означает заметную перестройку эстетической системы Дидро.

Г.В. Плеханов в своей работе «Французская драматическая литература и живопись XVIII века» (1905) показал движение общественной и эстетической мысли во Франции, сравнив картину Грёза «Отец семейства» (1755) с «Брутом» Давида. «Ликторы несут тела его детей, только что казненных за участие в монархических происках; жена и дочь Брута плачут, а он сидит, суровый и непоколебимый, и вы видите, что для этого человека *благо республики* есть, в самом деле, *высший закон*. Брут — тоже «отец семейства». Но это отец семейства, ставший *гражданином*. Его добродетель есть *политическая* добродетель революционера. Он показывает, как далеко ушла буржуазная Франция с того времени, когда Дидро превозносил Грёза за моральный характер его живописи»⁵⁶.

Вот это движение вкуса от Грёза к Давиду и выявилось в «Парадоксе об актере».

Актер, каким он видится Дидро в период полемики с мадам Риккони, — это актер, так сказать, равный самому себе — актер, способный слиться со зрителем и тем самым лишний раз подтвердить всеобщее человеческое равенство в чувствах. Такой подход к актерскому творчеству (если говорить уже о вещах чисто профессиональных) вообще характерен для определенного типа просветительского реализма на сцене, и, скажем, Карло Гольдони старательно изучал человеческие особенности своих актеров для того, чтобы и на сцене наделить каждого из них характером, сходным с его собственным. Более того — он порой заставлял актеров и актрис играть на сцене ситуации, очень близкие к тем, которые они уже разыграли в жизни.

Иные требования предъявляет к актеру автор «Парадокса». Теперь актер не вправе низводить образ до самого себя. Не потому ли великий актер способен играть столь разные характеры, что вообще лишен собственного? Ему требуется не определенность характера, ибо его собственно человеческие проявления все равно окажутся несоизмеримы

с общечеловеческим, а нечто иное — огромное любопытство к жизни и острая наблюдательность, помогающая вобрать в творимые образы бесконечно разнообразное чужое. Ему нужен Разум — холодный, не затуманенный эмоциями, свободно анализирующий человека и мир. Впрочем, вполне ли применимо к этому Разуму слово «холодный»? Нет ли в нем героического стремления к идеалу? Порыв к великому образу — вот в чем теперь, по Дидро, смысл творчества. Роль как некий идеал, как некое отражение возможностей жизни, возникшее в сознании актера, и актер во всей своей человеческой ограниченности, мучительно пытающийся стать вровень с порождением собственной фантазии, — не в этом ли видит тайну и механизм творчества автор «Парадокса об актере», приводя в качестве самого высокого примера такого искусства Ипполиту Клерон? И не в этом ли видели тайну и механизм творчества многие другие художники театра, пришедшие в эту область более чем столетие спустя?

Впоследствии метод Клерон, каким он описан Дидро, проверил на своем опыте Бенуа-Констан Коклен (1841–1909). Из его слов легко увидеть, сколь сложными, при ближайшем рассмотрении, оказываются компоненты подобного рода искусства.

Каждый вид искусства имеет свой материал и свои инструменты. Но инструментом и материалом актера является он сам. «Материал его искусства — то, что он обрабатывает и изменяет, чтобы создать образ, — это его собственное лицо, его тело, его жизнь. Из этого следует, что актер должен быть двойственным: в нем одно *я* — творящее, а другое служит ему материалом. Первое *я* задумывает образ, который надлежит воплотить, или, вернее (так как замысел принадлежит драматургу), видит его лицо таким, каким автор его создал: видит Тартюфа, Гамлета, Арнольфа, Ромео; второе *я* — осуществляет данный замысел».

«Когда живописцу нужно нарисовать портрет, он сажает перед собой модель, закрепляет с помощью кисти все черты ... и творение его окончено. Актеру же надо сделать еще один шаг: он должен сам раствориться в созданном им портрете, который должен говорить, действовать, двигаться в своей раме — на сцене — и создать у зрителей иллюзию подлинности действующего лица».

Когда актер создает портрет, — другими словами, свою роль, — он, прежде всего, путем внимательного и многократного чтения должен проникнуть в намерения автора, выяснить значение действующего лица, его верность истине, воспроизвести его по собственному замыслу и, наконец, увидеть его таким, каким он должен быть. С этого мгновения его модель готова.

Теперь, подобно живописцу, он схватывает каждый штрих и переносит его, но не на холст, а на самого себя; он приспособливает к своему второму *я* все элементы изображаемого характера. Он видит

на воображаемом им Тартюфе тот или иной костюм — и надевает его на себя; он видит его поступь — и подражает ей; он замечает те или иные черты воображаемого лица своего героя — и воспроизводит эти черты. Он приспособливает к этим чертам собственное свое лицо, так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом *я*, не почувствует себя удовлетворенным и не найдет искомого сходства с Тартюфом. ... И наконец... надо... вложить в него *душу* Тартюфа. ...

Итак, сначала глубокое и внимательное изучение характера; потом первое *я* создает силой воображения образ, а второе *я* воспроизводит его в соответствии с характером — такова творческая задача актера. ...

Два *я*, существующих в актере, неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое *я* — то, которое наблюдает. Оно — душа, второе *я* — тело. Первое — разум, тот самый Разум, который китайцы зовут *верховным правителем*; второе *я* относится к первому, как рифма к мысли; это раб, обязанный повиноваться.

Чем более полновластно повелевает первое *я*, тем выше стоит художник»⁵⁷.

Какой глубокой разработке подверглись здесь положения системы, намеченной Ипполитой Клерон!

Не мешает, впрочем, обратить внимание на одно обстоятельство. О Клерон говорили, что на позднем этапе своего творчества она всячески старалась пробиться к чувству и немало в этом преуспела. Для Коклена же это изначальная задача. Ему надо не только ходить и жестикулировать, как Тартюф, но и *слушать*, *думать*, как Тартюф, вложить в свое создание *душу* Тартюфа. И он понимает Разум не в узком смысле этого слова как рациональное, а в просветительском, неизмеримо более емком его значении.

Эраст Гарин в книге «С Мейерхольдом» (1974) рассказывает, что тот не устал повторять своим ученикам слова Коклена: «Чем более полновластно повелевает первое *я*, тем выше стоит художник». По словам Э. Гарина, «Мейерхольд считал, что формула эта исключает возможность формировать роль автобиографически, приспособлявая воспоминания о своих чувствах к роли. Такой метод, такая привычка плохи уже тем, что исключают необходимое слагаемое творчества — фантазию»⁵⁸.

Как нетрудно заметить, по Мейерхольду, Разум — верховный правитель — помогает вывести актера за пределы его индивидуального опыта, придает масштабность его созданиям, нисколько при этом не ограничивая его как чувствующую личность, ибо уже в своих пределах (а он только подчиняет себе творческий процесс, не исчерпывая его) Разум содержит элемент, издавна понимаемый как эмоциональный, — фантазию.

Вообще «рациональный» этап создания образа надо понимать по-особому. Художник с помощью разума не «выдумывает», а создает. И недаром тот же Коклен, этот в глазах зрителей и критики артист блестящего *внешнего* мастерства, прямой для тех лет антипод Сальвини (1829–1915), с гордостью называл себя лирическим актером.

Любопытно, что некоторую аналогию методу репетиций Клерон можно найти и у артиста, весьма в нашем представлении на нее непохожего, — у Михаила Чехова (1891–1955). Как рассказывает М.О. Кнебель, он в определенный период своей работы пришел к так называемой новой технике репетиций. Эта новая техника репетиций, по словам Кнебель, «заключалась в том, что актер сначала строит свой образ исключительно в воображении, а затем стремится имитировать его внутренние и внешние качества». Эта новая техника репетиций была основана на убеждении М. Чехова, «что творческая индивидуальность как бы разъята на два “я”, на “два сознания”. “Низшее я” постепенно вытесняется “высшим я”, и это “высшее я” рождает третье “я”, “третье сознание”, присущее созданной роли»⁵⁹.

Значит ли это, что между методом, который предлагал Дидро, исходивший из человеческой ограниченности актера, и системой Станиславского не существует коренных различий? Нет, разумеется, ибо Станиславский исходил из представления о *бесконечности личности* талантливого человека. Однако и воздвигать стену между якобы «безличным» искусством Клерон и Коклена и «личностным» искусством Дюмениль, Сальвини и других актеров переживания тоже не стоит. Сам по себе «идеальный образ», к которому пробивается актер представления, не может быть до конца объективен, ибо создан воображением, фантазией данного актера, а потому несет отпечаток его личности.

Существует и другая точка соприкосновения между искусством представления и искусством переживания — то, что Станиславский назовет потом методом физических действий.

Е. Полякова в своей статье «...Остаются незабываемыми Ваши работы» приводит интересный отрывок из воспоминаний Любови Яковлевны Гуревич о ее помощи К.С. Станиславскому в работе над «Моей жизнью в искусстве». С начала 10-х годов⁶⁰ Гуревич присылала ему из Петербурга обширные выписки из Шиллера, Лессинга, французов и итальянцев. Лето 1914 г. семья Алексеевых и Гуревич проводят вместе в Мариенбаде, где Любовь Яковлевна и Константин Сергеевич «читают книги, делают выписки, снова обращаются к книгам, к Дидро и Коклену, к Иффланду и Гёте. Любовь Яковлевна рассказывает основателю “системы” о соперничестве Клерон и Дюмениль, о плеяде немецких актеров-романтиков, о разных типах художников... Любовь Яковлевна мудро оценивала эту радостную работу, сознавая ее значение и вовсе этого значения не преувеличивая: “Мне кажется, однако,

что не следует особенно преувеличивать значение проработанных им тогда материалов как положительного вклада в его работу. Основные положения его системы были уже твердо установлены и захватывали вопросы актерского творчества гораздо глубже, шире, полнее, чем попадавшиеся ему “старые книги”... Эти старые книги как бы доносили до него из далекого прошлого голоса его подлинных единомышленников. И не только умом, но и всем живым и страстным существом своим откликался он на эти голоса. Как сейчас, вижу я его перед собой на горной мариенбадской террасе за чтением выдержек из трактата Луиджи Риккони... То самое, что и он давно уже формулировал не только в сознании, но и в записях своих, находил он в этих “Мыслях о декламации” старого итальянского актера-теоретика, и он буквально трепетал от восторга. “О, миленький! маленький! душоночек! обнял бы... расцеловал бы его!.. — говорил он с бесконечной нежностью в голосе и, не помня себя, простирал к нему руки, словно видя его перед собой и желая прижать его к сердцу. Я записываю эту сцену — его слова, его движения — с полной точностью, потому что они глубоко поразили меня своей неожиданностью, детской непосредственностью и страстностью. Таким, как в эту минуту, я не видела его ни раньше, ни позже”»⁶¹.

Как нетрудно заметить, Станиславский, превосходно зная положение Лессинга об обратном переходе актерской техники в чувство, в период подготовки «Моей жизни в искусстве» *не обратил на него ровно никакого внимания*. Напротив, его восторг вызывает безусловный «эмоционалист» Луиджи Риккони.

И только значительно позже, разрабатывая метод физических действий, он оценивает Руссо и Лессинга. Неожиданности тут нет — автор системы не был и не мог быть сторонником того истолкования «эмоционализма», которое подразумевает игру нутром, но метод физических действий представлял собой качественно новый поворот мысли великого реформатора сцены, очень точно обозначивший основную тенденцию в театральной эстетике XX в. — *движение к абсолютному актеру*.

В свое время «абсолютный актер» воплотил в себе общефилософское представление Просвещения о гармонии чувства и разума. Но этот тип актера создавался в XVIII в. так же трудно, как трудно достижима была для Просвещения, с его изначальным креном в сторону рационального, эта гармония.

Она и возникла лишь с опорой на рациональное, в форме движения от него к эмоциональному, и пока Просвещение сохраняло свои права, это был единственный путь.

В XX в. движение к «абсолютному актеру» осуществлялось иначе. Станиславский постепенно убеждался в том, что возможен путь не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему. Так был создан

метод физических действий, где линия «человеческого духа» роли возбуждается через «линию человеческого тела».

Интересна с этой точки зрения и эволюция взглядов Брехта на актерское мастерство. При том что исходные позиции у него были иные, он тоже двигался в направлении к «абсолютному актеру».

Положения Дидро об актерском искусстве отнюдь не пришли в XX в. в своей неприкосновенности. К Дидро неизбежно делали поправки — порою достаточно кардинальные. Даже такой его поклонник, как Сомерсет Моэм (1874—1965), написавший свой роман «Театр» (1937) словно бы специально в подтверждение взглядов Дидро, никак не перечеркивает в актере личностное начало. Страсти, которые актер наблюдал со стороны, он никогда не сумеет постичь во всей их глубине. И, с другой стороны, от чувства, пережитого в жизни, актер не сумеет до конца уйти на сцене. Поэтому актер на сцене не чужается чувств — он их эстетизирует.

Та гармония чувства и разума, которая у автора «Парадокса» возникала лишь как результат взаимодействия холодного актера с эмоциональным залом, в XX в. снова ищет воплощения в актере как таковом. «Всепобеждающее чувство», «наитие», «неподконтрольные разуму взрывы страсти» оцениваются все более иронически, но и холодное мастерство, как выясняется, не сумело себя утвердить.

Это неприятие дидеротовской системы в ее последовательности очень ясно прочитывается уже у такого адепта «объективного» искусства, как Гордон Крэг (1872—1966).

Та диалектика личного и объективного, эмоционального и разумного, которую Дидро ищет в пределах спектакля, выявляется Крэгом в пределах личности актера. Он прекрасно помнит высказывание Гёте о том, что художник, желая понять мир, должен прежде всего изучить самого себя. Поэтому, как справедливо полагает Крэг, чем масштабнее окажется личность художника, тем масштабнее будет его постижение мира. Но для Крэга интроспекция — это лишь подступ к более широкому, направленному вовне взгляду на мир. В ходе ее готовится аппарат для анализа и отражения окружающей действительности — интеллект, не только подчиняющий себе эмоцию, но и буквально вбирающий ее в себя. В результате Крэг, усложнив ход рассуждений Дидро, движется по тому же самому направлению — от чувства на раннем этапе подготовки роли (или, если сделать поправку на специфический характер рассуждений Крэга, — подготовки личности актера) к чистой технике на завершающем ее этапе. При всей многовариантности понятия «искусство представления» это — самый классический его образец.

Однако Крэг делает шаг далеко за пределы границ, намеченных автором «Парадокса». Дидро в холодности актера видел условие его иллюзионности. Крэг, начав с обоснования искусства представления,

каким оно видится ему на новом этапе, кончает требованием не-иллюзионного актера. Этот актер заставляет нас восхищаться своим мастерством, умом, знанием жизни, но ни на минуту не допускает нас в свой внутренний мир, не позволяет отождествить себя с ним. Крэг еще не знает брехтианского термина «вживание», но он уже такой же противник этого «вживания», каким будет ранний Брехт. Лицо актера должно быть маской (Брехт и многие другие будут потом надевать на актера реальные маски). Задача ее — скрыть ненужное, подчеркнуть нужное. Тело актера в идеале (увы, это недостижимо, и поэтому лучше бы вообще заменить актера марионеткой) должно было бы достичь «столь высокой степени механического совершенства», что «сделалось бы всецело рабом его мысли». «Вживание» в такого крэговского актера невозможно уже потому, что он несоотносим с какой-либо отдельной личностью. Он выражает общее, сколь возможно минуя частное. Он безличен и ритуален...

Гордон Крэг — не из тех теоретиков (кстати, далеко не всегда самых интересных), у которых обязательно концы сводятся с концами. Но Крэг оказался интересен в истории театра именно своими крайностями, во многом совпадающими с крайностями Бертольда Брехта.

Классицизм XVII в., классицизм Вольтера, реализм Дидро и Лессинга, романтизм, реализм XIX в. одинаково исходили из концепции иллюзионного актера. Сцена могла периодами становится иллюзионной, периодами неиллюзионной, но актер, теряя что-то от своей иллюзионности, быстро начинал наверстывать упущенное, ибо иллюзионность актера была несменяемым идеалом. Крэг и Брехт (последний — не без влияния экспрессионистов) оказались первыми, кто потребовал неиллюзионного актера на неиллюзионной сцене. Крэг — ради того, чтобы театр вместил больше от правды жизни («мы лишились правды и чуда самой жизни, т.е. мы утратили главное из того, чем владело искусство. Театральное же искусство как имитация — лишь нежелательное доказательство изобилия жизни и бедности искусства»⁶²). Брехту перестройка театра нужна в тех же целях, но он точно знает, какое содержание призван вместить этот более емкий театр: он должен помочь социальному осмыслению мира в духе марксизма — философии самой глубокой, всеохватывающей, активной. Последнее очень важно для Брехта — он и театр свой строит как театр активный, вмешивающийся в жизнь, научающий думать, сомневаться, проверять устоявшиеся мнения и отвергать те из них, которые этой проверки не выдерживают.

Только такой театр, по мнению Брехта, и подобает веку науки. «Наука тщательно разработала технику сомнения, недоверия к явлениям бытовым, “само собой разумеющимся”, никогда не возбуждающим сомнения».

Это вот выпестованное наукой недоверие к тем «истинам», которые представляются истинами лишь в силу ежедневного их повторения, и нужно марксисту Брехту, чтобы сквозь кору затверженных формулировок пробиться к сути социальных явлений. С его точки зрения, стереотипы отношения к миру имеют скорее эмоциональную, нежели интеллектуальную основу — значит, надо всячески развивать искусство, для которого главное — вопрошающий интеллект. Выдвинув идею международного театроведческого общества, Брехт не случайно предложил назвать его именем Дидро. В свое время французские просветители с помощью разума побивали религию. Теперь Брехт с его помощью разрушает новую мифологию.

Еще задолго до Брехта Шоу, этот просветитель XX в., затеял свою — никак не безобидную — игру со зрителем. В начале пьесы он добивался, чтобы тот как можно полнее отождествил себя с героем. А затем, разоблачая этого героя, тем больше ранил зрителя.

Брехт достигает конфронтации со зрителем иным путем. Он не скрывает, а, напротив, с самого начала открыто прокламирует свою систему взглядов. Но вместе с тем театр Брехта — это никак не агиттеатр с его изначальной, заданной оголенностью. Конфронтация у Брехта не исключает контакта. Он достигается через достоверность и убедительность показанного на сцене. А это значит, что Брехт не может обойтись без определенной доли иллюзионности. Правда, он (особенно поначалу) строго указывает иллюзионности ее место и не устает напоминать ей, что она здесь в роли служанки.

По терминологии XVIII в., Брехт — законченный антиэмоционалист. «В стилистическом отношении эпический театр... является театром представления», — прямо заявляет он. Последнее, по его мнению, роднит эпический театр с древнейшим азиатским театром. Идеальный тип артиста — это китайский артист. «Его можно прервать в любой момент. Он не “выйдет из образа”. После перерыва он продолжит свое представление с того самого момента, где его прервали. Мы не вторглись в “мистический миг создания образа”: выйдя к нам на сцену, он уже закончил свою работу над ним. Он не станет возражать, если вокруг него во время игры будут переставлять декорации». Да, это театр представления, притом идущий по пути «антиэмоционализма» куда дальше Дидро. В первом приближении Брехт следует классической схеме искусства представления — чувство оказывается необходимым в период репетиции («наш актер будет осуществлять акт перевоплощения лишь на предварительной стадии, во время репетиционной работы над ролью») и лишь имитируется на самом представлении. Однако тут же делаются весьма существенные поправки. К чувству, по Брехту, следует относиться с большой опаской уже на первом этапе работы. «Актеру, — говорит он, — нельзя слишком рано “вживаться в образ”, он должен

как можно дольше оставаться читателем (не превращаясь в чтеца)», — иными словами, актер должен заранее «наработать» свое отношение к образу. Совпадает ли это с системой Клерон? Лишь отчасти. Клерон создавала сценический образ в своей фантазии для того, чтобы к концу репетиций стать неопределимой от него. Брехтовский актер не только не стремится к скорейшему перевоплощению, но, насколько возможно, оттягивает этот неизбежный момент. Он накапливает интеллектуальную энергию для того, чтобы в процессе перевоплощения не слиться с героем, а словно бы пройти сквозь него, ибо и на сцене будет не только «представлять», но и показывать, что представляет.

«Актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей показывает. Он передает их высказывания со всей возможной естественностью, он изображает их манеру поведения, насколько это ему позволяет его знание людей, но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился. Актеры поймут, что именно имеется здесь в виду, если в качестве примера игры без полного перевоплощения привести игру режиссера или другого актера, который показывает какое-нибудь особо трудное место роли»⁶³.

Таким видится Брехту иллюзионный актер — актер, не только не помогающий зрителю «вжиться» в себя, отождествить себя с ним, но и активно этому противодействующий. Однако и в этом крайнем своем выражении концепция Брехта — возможно, вопреки намерению автора — не опровергает предшествующую историю актерского мастерства, а, так сказать, теоретически закрепляет два всегда существовавших ее элемента, преднамеренно подчеркивая один из них.

Стендалевское положение о мгновении полной иллюзии, сформулированное для спектакля в целом, находит все-таки, если внимательно в него вдуматься, наиболее полное воплощение именно в области актерского мастерства. Зритель извечно то «вживался» в актера, начинал отождествлять себя с ним, то отделял его от себя, оценивая его *мастерство*. Отношения зрителя с актером — это всегда сложные отношения «веры-неверия», и прав был Шрёдер, сказав Багтесену, что зрители, веря в его Лира, не забывают о Шрёдере. Мера иллюзионности актера определяется чистотой, продолжительностью, глубиной мгновенной полной иллюзии, а они находятся в прямой зависимости от того, насколько техника складывается в единую систему с самоощущением актера, и от *привычности* этой техники. Декламационная манера актеров расиновской школы не мешала их иллюзорности, но, думается, не только они, но и их антагонистка Мари Дюмениль показалась бы современному зрителю актрисой совершенно искусственной. Поэтому-то Брехту удавалось сохранять неиллюзионность лишь до тех пор, пока его техника оставалась непривычной и поэтому приковывала к себе внимание.

В «антииллюзионистской» системе Брехта была своя ахиллесова пята. Брехт, как уже говорилось, вынужден был в интересах правдоподобия допускать определенную долю иллюзионности, которая по мере того как брехтовская манера игры становилась привычнее, все увеличивалась. Отныне актерская техника Брехта помогала укрупнять явления, не мешая иллюзионности.

Брехтовское представление об актерской технике не было умозрительным. Оно укоренялось в определенных традициях театра. И при этом непрерывно корректировалось опытом великой актрисы Елены Вайгель.

В современном театре, пишет Брехт о тех, кому противопоставляет свою систему, «утрачено, пожалуй, прежде всего знание и понимание того, что можно назвать театральной мыслью; то, что было у Гаррика, когда он в роли Гамлета встречал призрак отца; у Сорель, когда она — Федра — сознавала, что должна умереть; у Бассермана — короля Филиппа, когда он слушал маркизу Позу. В каждом из этих случаев было изобретение, открытие. Зритель мог выделять эти театральные мысли, воспринимать каждую в отдельности, и вместе с тем они смыкались в единое богатое целое». Но ведь отмеченные Брехтом моменты всплеск театральной мысли — это моменты величайшей театральной иллюзии, и та же встреча Гамлета с призраком (немец Брехт не мог не знать знаменитого описания Лихтенберга) была замечательным примером «вживания» зрителя в актера. Вспомним еще раз беднягу Партриджа из «Тома Джонса», которого в этом месте «бросило в такую дрожь, что коленки застучали друг о друга». Рассказывая об игре Вайгель, Брехт тоже вовсе не делает упор на отсутствие иллюзии, он подчеркивает лишь объемность созданных ею образов. Вайгель как актриса (и как «умная актриса») замечательна, по его мнению, не тем, что оставляет зрителя холодным — напротив, — но она «научилась заставлять зрителя не только плакать, когда она плакала, и смеяться, когда она смеялась, но также и плакать, когда она смеялась, и смеяться, когда она плакала». В этом-то и состоит брехтовское «очуждение» — не в холодности, а в своеобразном искусстве светотени, распределенной не только в пределах созданного актером образа, но и между актером и залом. О дидеротовской безэмоциональности речь не заходит. У Дидро холодный актер порождал эмоции зала. У Брехта одни эмоции, несомые актером, вызывают сходный отклик у зала, другие — противоположный. Здесь тоже есть своя диалектика, но очень усложненная по сравнению с Дидро.

Брехт стремится к своеобразному «столкновению эстетик» — столкновению, из которого должен родиться не только новый смысл, но и некий новый объем. Причем столкновение это происходит в каждой ячейке художественной ткани спектакля. Диалектика Брехта поистине всепроникающая. В эпическом театре, где актер, он же — рассказчик,

несет отношение к тексту, говорит Брехт, «нет больше оснований для строгого разделения жанров. ... События приобретают то трагический, то комический характер, на обозрение выставляется их комическая или трагическая сторона. Это не имеет ничего общего с тем, как Шекспир включает в свои трагедии комические сцены (а вслед за ним — Гёте в «Фаусте»). Серьезные сцены могут сами по себе приобретать комический характер (скажем, сцена, когда Лир отдает свое царство). Точнее говоря, в таком случае комический аспект обнаруживается в трагическом и трагический — в комическом как внутреннее противоречие». «Все братские искусства, связанные с искусством актерской игры, призывают не для того, чтобы создать некое «единое произведение искусства», в котором все бы они растворились и затерлись, — пишет он в «Малом органоне» (1948), — нет, все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключается в том, что они взаимно очуждаются». И еще: «Единство образа достигается именно тогда, когда его отдельные свойства изображают в их противоречии»⁶⁴. Единство через противоречия — не в этом ли суть театральной эстетики Брехта? И не потому ли так близок ему Дидро, с его поисками единства спектакля через столкновение холодного актера с эмоциональным злом, и — на следующей ступени брехтовской мысли — Гаррик, с его поисками контраста во всех деталях представления и роли?

Но ведь Гаррик был «абсолютный актер»! Как тут быть с утверждением Брехта, что его искусство — это типичнейшее искусство представления? И, в более широком плане, — с привычным мнением о противостоянии Брехта Станиславскому?

П.А. Марков в связи с гастролями Берлинского ансамбля в Москве в 1968 г. отметил, что этот театр умеет бросать зрителя в «самую гущу не только мыслей, но и самых глубоких переживаний». Это заставило его задаться вопросом об отношении двух систем. «Мне посчастливилось много лет назад, правда, не очень продолжительное время, беседовать с Брехтом, касаясь в общих чертах преимущественно системы Станиславского и отношения к ней Брехта, который, как я полагал, находился в то время в процессе существенного ознакомления с ней, — рассказывает П.А. Марков. — Он признавал общие эстетические основы системы — «сверхзадачу», «сквозное действие», то есть те начала, которые всецело совпадали с его драматургией, хотя, когда Брехт писал свои первые пьесы, ни он, ни Станиславский друг друга не знали. Сомнения начинались в момент решения вопроса об актере. Я лично думаю, что Брехт-драматург дает последовательному применению системы Станиславского широкий простор. Ибо и Станиславский не предполагает отсутствия отношения к образу. Еще менее предполагал такое творческое равнодушие Немирович-Данченко: вспомним его призыв

“быть прокурором своего образа”. Речь, следовательно, идет о методах выявления такого отношения. *Отношение* в системе неизбежно обнаруживается в формировании образа, в определении его зерна, причинностей его поведения и его поступков. “Двойная жизнь” — актера-творца и исполняемого образа — не подлежит сомнению: “перспектива роли” и “перспектива образа” являются одним из важнейших технологических положений системы. Моменты “выхода из образа” допускал сам Станиславский — вспомним Москвина в “Ревизоре” с его обращением к зрительному залу, — но требовал при этом особенно виртуозного технического мастерства и мгновенного переключения, ни на секунду не нарушая правдивости. Одним словом, я полагаю, что пьесы Брехта убедительно разрешаемы основными положениями системы, более того, я думаю, что они для него необходимы, взаимно друг друга обогатят. ...

Возможно, мы скоро встанем перед необходимостью еще более углубленного понимания взаимоотношений между “переживанием” и “представлением” отнюдь не в смысле их нарочитого синтеза — вряд ли он допустим, скорее, невозможен и нежелателен. ... Брехт встал на защиту актера как личности... личности внутренне самостоятельной. Он встал на защиту актера, актерской профессии — не продолжил ли он и его последователи дело Станиславского, Немировича-Данченко и их учеников?»⁶⁵.

То, что сам Брехт говорил о своем методе, никак не расходится со словами П.А. Маркова, что, по Станиславскому, его систему «можно было бы описать как систему, касающуюся сверхзадачи». Точная идейная направленность образа — вот что в первую очередь роднит Брехта со Станиславским. И хотя Брехт постоянно настаивает на дидеротовских корнях своей системы, он сразу же ухватывается за тот элемент системы Станиславского, который вернее всего подводит его к «абсолютному актеру», — метод физических действий. «Видимо, теория физических действий является самым значительным вкладом Станиславского в новый театр», — пишет он. И добавляет: «Метод физических действий не составляет для нас в Берлинском ансамбле трудности». Делает ли это систему Брехта сколком системы Станиславского? Нет, разумеется. Для Брехта исходное по-прежнему — представление, для Станиславского — переживание. Метод физических действий он считал подсобным. Но итог, к которому они, как выяснилось, пришли, — единый: абсолютный актер.

Этой своего рода «теоретической сверхзадачей» легко объяснить и неожиданную на первый взгляд непоследовательность Брехта в том, как он преподносит в разных случаях исходные положения своего метода. Чаще всего мы услышим от него привычные в устах сторонника искусства представления слова о том, что актер, опирающийся на собственный опыт, «мельчит роль». Но потом он скажет и то, что

мы могли бы услышать от Станиславского, с его верой в безграничные возможности творческой личности: «...в каждом человеке заложены все виды характеров. И чем талантливее актер, тем вернее его истина. Свойства, обычно подавляемые им и вдруг извлеченные на поверхность, подчас производят особенно сильное впечатление». Это — высказывание достаточно позднее («Речь зачита о распределении ролей». Опубликовано в 1952 г.). Но система Брехта изначально была открыта для проникновения в нее подобных мыслей. Актер-идеолог, актер, умеющий сохранить дистанцию между собой и образом, — как может он не быть личностью? Поэтому дидеротовский актер, лишенный собственного характера, для него неприемлем. Его привлекает обращенность этого актера вовне, но не более того. Иначе и быть не могло в системе, где провозглашено: «Актер будет изображать другого человека, но не так, не в такой степени, чтобы казалось, что он и есть тот другой человек, он не будет стремиться к тому, чтобы он сам, актер, был при этом забыт». Речь идет здесь в первую очередь об актере-идеологе. Но если идеология этого актера — не нечто наносное, так ли далеко отсюда до утверждения актера как личности? Это все время подразумевается у Брехта, и слова о талантливом актере, в котором заложены все виды характеров, слова, словно бы произнесенные Станиславским, — отнюдь не случайность у Брехта.

Человеку, спокойно воспринимающему полемические крайности Брехта, не покажется случайным и такое его заявление: «Мы не намерены препятствовать эмоциональному участию зрителя и тем более самого актера в спектакле, мы ничего не имеем против изображения чувств, как и использования эмоций. Лишь один из многих возможных источников эмоций — вживание — должен быть начисто закрыт или по меньшей мере превращен во второстепенный источник».

Нет, попытка Брехта соединить свой вариант неиллюзионной сцены (об этом позже) с неиллюзионным же актером не удалась. Брехт мог сколько угодно ссылаться на восточные театральные системы, где актер имеет своего рода «знаковую» функцию, но его собственная система сохранила жизнеспособность лишь потому, что подчинилась европейской традиции иллюзионного актера.

И Брехт не только подчинился традиции — он подчеркнул очень важный для нашего времени ее элемент. Сказав, что его система смыкается с системой Станиславского через учение о сверхзадаче, он ухватил главное. Для искусства XX в., на протяжении которого было предпринято столько попыток подавить человеческую индивидуальность, оказалось необыкновенно важно личностное начало. Но марксист Брехт полнее кого бы то ни было подчеркнул одну из важнейших составляющих личности — идеологию, ею принятую. Он словно бы наперед показал, что помешает тем системам восприятия актера и

строительства театра, которые, справедливо опираясь на представление Станиславского о безграничности личности талантливого человека, будут стараться разбудить при помощи импровизаций и психофизического тренажа фантазию и эмоциональные потенции актера, но игнорировать рациональное в нем.

У Брехта, каким он сложился к 1955 г., можно найти мудрые слова о том, что любой просветитель назвал бы «гармонией чувства и разума». По Брехту, «разум и чувства сталкиваются в великом продуктивном противоречии. Чувства толкают нас на высшее напряжение нашего разума, разум очищает наши чувства». Эмоции необходимы, но, увы, им тоже надо учить, и театр Брехта от этой своей дидактической задачи не отказывается. «В театре зрителя обучают большим эмоциям, к которым он без такого обучения неспособен. Сущность человеческой природы такова, что эмоции не могут возникнуть сами по себе, то есть изолированно от деятельности разума. Эта деятельность разума может выступать как начало, противоположное эмоциям, вносящее в эмоции нечто объективное, определенный материал жизненного опыта. Однако эмоции и сами по себе — противоречивая смесь.

Эмоции обычно движутся по тем же кривым, что и вообще идеология. Так, существуют весьма различные типы патриотизма, среди них есть и очень благородные и совершенно низменные. Непрестанно появляются эмоции, которые представляют собой огромные и опасные болота общественного разложения».

Вот это двуединство разума и эмоций и приводит Брехта к его собственному идеалу «абсолютного актера». Но, с другой стороны, и этот разум и это чувство одинаково должны, по Брехту, служить *критике*. Ему и чувство-то нужно потому, что зрителю, для того чтобы сохранить критическую позицию по отношению к персонажу, «никак не удается ограничиться одной лишь рассудочной стороной. Ведь и чувства также участвуют в критике», ибо «критика — не дело одного лишь разума»⁶⁶. А это значит, что проблема абсолютного актера никак не отделяется у Брехта от проблемы «очуждения», напротив, «очуждение» придает брехтовскому «абсолютному актеру» характерные, ему одному присущие черты.

Именно поэтому Брехт не просто «пришел к Станиславскому» — гению театра, учениками которого в наши дни являются, делая упор на те или иные стороны его системы, создатели всех жизнеспособных школ актерского мастерства. Он внес в сегодняшнее представление об «абсолютном актере» что-то свое. Идея «абсолютного актера» теперь обогащена опытом условного театра, помогающего выявить и подчеркнуть многозначность выражения «жизнь человеческого духа». Сегодняшний «абсолютный актер» — это «умный актер», актер из коллектива единомышленников, а значит, он не только показывает нам

другого человека, но и *сам* рассказывает о нем. Он «абсолютен» не потому лишь, что живет на сцене жизнью убедительной и достоверной, но и потому, что умеет жить этой жизнью в бытовом недостоверном мире современной сцены, — «не возражать, если вокруг него во время игры будут переставлять декорации», напротив, радоваться этому, ибо именно он окажется центром этого изменчивого мира. Иллюзионный актер необыкновенно нужен современному театру.

А какой еще актер столь иллюзионен, как актер «абсолютный»?

Примечания

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Под ред. С.С. Мокульского. Т. 2. С. 154. В дальнейшем цитаты из Новерра — по изданию «Писем» 1965 г. В нем, однако, отсутствует Восемнадцатое письмо, откуда заимствованы приведенные слова.

О том, насколько распространен был подобный взгляд на игру Гаррика, можно судить и по высказыванию о Гаррике русского актера И.А. Дмитревского, которое приведено литератором С.П. Жихаревым (1788—1860) в «Дневнике чиновника», составляющем часть его обширных «Записок современника». Гаррик для Дмитревского — это «подражатель природе в обыкновенной нашей жизни» (Жихарев С.П. Записки современника. М.—Л., 1955. С. 309).

² Лессинг Г.-Э. Лаокоон. М., 1957. С. 114.

³ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. М.—Л., 1965. С. 164—165.

⁴ Boswell J. The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson. Lnd. & Toronto. N.Y., 1926. P. 26.

⁵ Герман М. Хогарт. М., 1971. С. 148—149, 148.

⁶ Такого мнения, несомненно, придерживался и Филдинг, поскольку он вообще не верил в «холодно» искусство.

⁷ Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1922. С. 22. (В дальнейшем цитаты из «Парадокса» по: Дидро Д. Собр. соч. М., 1936. Т. 5).

Гаррик вообще был превосходным мимистом. Так, Дмитревский рассказывал, как однажды на званом ужине у знаменитой французской актрисы Клерон Гаррик продекламировал сцену с привидением из «Гамлета». «Несмотря на то, что многие из присутствовавших не знали по-английски, он навел на них ужас одною своею мимикой» (Жихарев С.П. Записки современника. М.—Л., 1955. С. 332).

⁸ Цит. по: Минц Н. Давид Гаррик. М.—Л., 1939. С. 39.

⁹ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. С. 162.

¹⁰ Вольтер. Эстетика. С. 79.

¹¹ «Драматический вестник». 1808. Ч. 1. С. 84 (№ 10).

¹² На первый взгляд этому противоречат слова Новерра (в Девятом письме) о Гаррике, который «начинал терзаться... чувствами своего героя еще за сутки до того, как ему нужно было живописать их на сцене» (с. 163). Однако это, очевидно, относится только к первым его появлениям в роли. В Восемнадцатом письме Новерр говорит, что Гаррик без труда переходил на протяжении четверти часа от комических ролей к трагическим и наоборот.

¹³ [Garrick D.] An Essay on Acting. L., 1744. P. 10.

¹⁴ The Private Correspondence of David Garrick, etc. V. 1. P. 359.

¹⁵ Boswell J. The Journal of a Tour to the Hebrides... P. 107.

¹⁶ Cibber C. An Apology for his Life. L., J.M. Dent & Sons, N.Y., Y.E. Dutton & Co., n. d. P. 110.

¹⁷ Честерфилд Ф. Письма к сыну. М., 1971. С. 58.

¹⁸ Фильдинг Г. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1954. С. 153.

¹⁹ Там же. С. 249. Интересно, что и Новерр («Письма о танце». С. 162) подчеркивал способность Гаррика «сохранить пристойность, которой требует театр даже в тех ролях, которым наименее свойственны изящество и привлекательность».

²⁰ Hughes L. A Century of English Farce. Princeton, New Jersey, 1956. P. 200.

²¹ Филдинг Г. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 585.

²² [Hill J.] The Actor. L., 1750. P. 22.

²³ «Письма из Лондона» Лихтенберга, опубликованные в июне и ноябре 1776 г., январе и мае 1778 г. в журнале «Дойчес Музеум», редактором которого был его друг Кристиан Генрих Бойе, принадлежат к числу авторитетнейших свидетельств о театральной жизни Лондона того времени. Первый раз Лихтенберг посетил Англию в 1770 г. и пробыл там четыре недели. Во второй раз он приехал в Лондон в сентябре 1774 г. на 15 месяцев и скоро стал своим человеком не только в кругах интеллигенции, но и в высшем свете. Знание языка у него было отличное. Гаррик сказал как-то, что никогда не встречал иностранца, который так хорошо говорил бы по-английски.

С Гарриком Лихтенберг познакомился уже незадолго до отъезда из Лондона, 15 октября 1775 г., перед представлением «Как вам это понравится», но видел его на сцене восемь раз — в ролях Абеля Драггера, Арчера, сэра Джона Брута («Оскорбленная жена» Ванбру), Лузиньяна (в переломке вольтеровской «Заир»), Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира), дон Леона («Кто правит женой — имеет жену» Бомонта) и дважды — в «Гамлете». Обращает на себя, впрочем, внимание, что, кроме Гамлета, Лихтенберг знаменитых трагических ролей Гаррика не видел.

²⁴ Цит. по: Минц Н. Давид Гаррик. С. 63–64.

²⁵ Josef B. The Tragic Actor. L., 1959. P. 128, 112.

²⁶ Цит. по: Kelly J.A. German Visitors to English Theatres in the XVIII c. L., 1936. P. 47.

²⁷ Cibber C. An Apology for his life. P. 116.

²⁸ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 22.

²⁹ Этот термин (starts), найденный современной Гаррику критикой, употреблялся всегда с большой похвалой.

³⁰ По словам Лессинга, актер представления, действуя на сцене, «вырабатывает в себе (в силу закона, по которому известные душевные изменения, вызывающие перемены в положении тела, со своей стороны подвергаются воздействию этих перемен) известного рода чувство» (Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. С. 16).

³¹ Подробнее об истории Шекспира во Франции см.: Кагарлицкий Ю. Шекспир и Вольтер. М., 1980.

³² Жихарев С.П. Записки современника. Т. 2. Дневник чиновника, 1934. С. 266–270. Ср.: Жихарев С.П. Записки современника. М.-Л., 1955. С. 331–332. Цитата приведена по более раннему изданию, поскольку там французский текст дан для удобства чтения сразу по-русски.

³³ «Артист», 1892. № 22. С. 15.

³⁴ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 601.

³⁵ Memoires de Marie-Françoise Dumesnil, en réponse aux memoirs D'Hyppolite Clairon, suivies d'une lettre du célèbre Le Kain, et de plusieurs Anecdotes curieuses relatives au Théâtre Français. Paris, [1799]. P. 23.

³⁶ Цит. по: История западноевропейского театра. Т. 2. С. 240.

³⁷ Memoires de M.-F. Dumesnil. P. 17–18.

³⁸ Memoires of Hyppolite Clairon, the celebrated French actress with reflections upon the dramatic art, written by herself. VI. L., 1800. P. 46.

³⁹ Memoires of Hyppolite Clairon. V. 2. P. 2; V. 1. P. 42–43, 44.

⁴⁰ Цит. по: Mantzius K.A. History of Theatrical Art. V. 5. L., 1909. P. 274–275.

⁴¹ Memoires of Hyppolite Clairon. V. I. P. 61, 62–63, 79, 191.

⁴² Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 573.

⁴³ Memoires de M.-F. Dumesnil. P. 38, 19.

⁴⁴ Cole T. and Chinoy N.K., eds. Actors on acting. N.Y., 1949. P. 180, 183.

⁴⁵ Цит. по: Mantzius K. A History of Theatrical Art. V. 5. P. 92.

⁴⁶ Mantzius K. A History of Theatrical Art. V. 5. P. 180–181.

⁴⁷ Книга эта, кстати говоря, была издана в 1781 г. в Университетской типографии у Новикова под заглавием: «Гаррик, или Английский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на драмы, искусство представления и игру театральных лиц с исторически-критическими замечаниями и анекдотами на лондонские и парижские театры».

По словам Г. Макогоненко, в России книга Стикотти не только «помогала актерам, да и широкой публике осваивать опыт и знакомиться с реалистической игрой Гаррика», но и «явилась, в сущности, *первой книгой о Шекспире*, поскольку в ней делались «примечания» «на главные произведения» великого английского драматурга, подробно объяснялись его принципы построения сложного человеческого характера» (Макогоненко Г. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969. С. 196).

⁴⁸ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 577.

⁴⁹ Да и не одним Лессингом. Если даже Дидро и не читал «Гамбургскую драматургию» (1767), он не мог не знать работу Руссо «Письмо Даламберу о зрелищах» (1758), где сказано следующее: «В чем состоит талант актера? В искусстве прикидываться, подделываться под чужую натуру, казаться не тем, что ты есть, увлекаться, не теряя хладнокровия, говорить не то, что думаешь, с такой непринужденностью, будто ты думаешь это на самом деле, и в конце концов забывая свое положение, целиком войдя в чужое» (Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. Т. 1. М., 1961. С. 129.).

⁵⁰ Бояджиев Г.Н. Театральное наследие Дидро // «Театр». 1937. № 3. С. 25.

⁵¹ См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М., 1959. С. 336.

⁵² Diderot D. Oeuvres complètes. V. 7. Paris, 1875. P. 394.

⁵³ Ibid. P. 407.

На это именно высказывание Дидро и опирался Станиславский, утверждая, что «Парадокс об актере» был неправильно понят потомками. С этим замечанием Станиславского связано и еще одно, впрочем, уже чисто библиографическое недоразумение. Книга Риккони, на которую Станиславский ссылается, вышла, как уже говорилось, в 1750 г. (итальянский перевод – Венеция, 1752), и письмо Дидро (1758) никак не могло быть в ней приведено.

⁵⁴ Девятнадцать из них опубликованы с купюрами (опущено все, что касается быта и денежных дел) в «Oeuvres complètes» (t. 19, Paris, 1876). Полностью все письма см. в томах 5–9 шестнадцатитомного издания переписки Дидро: Diderot D. Correspondance. Paris. 1955–1970.

⁵⁵ Diderot D. Oeuvres complètes. T. 19. Paris, 1876. P. 382, 392.

⁵⁶ Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. М., 1978. С. 280.

⁵⁷ Коклен-старший. Искусство актера. М.-Л., 19377 С. 22–24, 24–26.

⁵⁸ Гарин Э. С. Мейерхольдом. М., 1974. С. 29.

⁵⁹ Кнебель М.О. Вся жизнь. М., 1967. С. 129–130.

⁶⁰ Эта дата в статье отсутствует и сообщена мне Е.И. Поляковой 20 ноября 1976 г. в личной беседе.

⁶¹ «Театр», 1976. № 10. С. 81.

⁶² Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 53, 3.

⁶³ Брехт Б. Театр. Т. 5 (2). С. 108, 74, 391, 103, 108, 104–105.

⁶⁴ Брехт Б. Театр. Т. 5 (1). С. 340, 374, 273, 209, 197.

⁶⁵ Марков П.А. О театре. Т. 4. М., 1977. С. 479, 480–481.

⁶⁶ Брехт Б. Театр. Т. 5 (2). С. 148, 139, 423, 109, 354, 267, 271, 424.

Восемнадцатый век принято сегодня считать веком комедии. Но сам о себе он думал иначе.

В XVIII в. в области драматургии еще сохранялась классицистская «табель о рангах», и высшая ступенька пьедестала почета отводилась музе Трагедии. Величайшим драматургом эпохи считался Вольтер — автор трагедий. Комедиографы ценились заметно ниже. Италия чуть ли не колокольным звоном встретила вернувшегося из европейской поездки маркиза Шиппионе Маффеи (1675—1755), «Меропа» (1713) которого была переведена на английский, французский, испанский, немецкий и русский языки, но легко уступила Франции Карло Гольдони — основателя континентальной комедии нравов — и быстро, еще при жизни, забыла Карло Гоцци. В одной из лондонских кофейен, служившей в ту пору своеобразным литературным клубом, стояло кресло, в котором имел право сидеть только Джон Драйден. Комедиографы такой чести не удостоивались...

Время дало возможность проверить самооценку века. Вольтер совершенно исчез с афиш, и никому не придет сегодня в голову поставить какую-нибудь из «героических трагедий» Драйдена, нашедшего столько последователей в XVIII в. Гольдони же, Гоцци, Бомарше, Шеридан, Голдсмит, Гей, комедиографы Реставрации, удержались на сцене или после известного перерыва вернулись на нее.

Нет, XVIII в. не остался в нашем сознании как великая эпоха трагедии. Представление о ее подъеме связано с иными временами и именами — с Грецией Эсхила, Софокла и Еврипида, Англией Шекспира, Францией Корнеля и Расина.

И все же назвать XVIII в. веком комедии — значило бы сказать о нем лишь полуправду. XVIII в. был веком перемен — в людских обычаях, нравах, морали, устройстве общества. В сфере искусства он был таким же. На протяжении этого столетия произошла великая смена художественных вкусов и форм, и она осуществилась во всех драматургических жанрах, хотя и неравномерно и очень по-разному. К концу столетия почти вся Европа уже имела свои шедевры новой комедии. В области трагедии дело обстояло иначе. Здесь картина не прояснилась, а усложнилась. Но в этом и состояла заслуга века. Границы трагическо-

го оказались размыты, оно утратило определенность форм, но зато и приобрело небывалую пластичность. Оно было теперь как воск в руках творца, имя которому — История. И этот ваятель начал пробовать все новые и новые формы, благо материал оказался так податлив. Конечно, мягкий материал — отнюдь не самый стойкий. В большинстве своем вылепленные тогда фигурки давно оплыли. Но одни этюды подталкивали к другим, те — к третьим. Это не было время, когда развитие шло от одного шедевра к другому. Но оно осуществлялось очень быстро. Век, начавшийся Кребийоном, потом поднялся до Шиллера.

Впрочем, по отношению к XVIII в. не совсем точным оказывается само выражение «развитие трагедии». В этом жанре нет больше чистых линий. Развитие идет по нескольким направлениям, отнюдь не параллельным. Они сближаются и расходятся, пересекаются, сливаются и расщепляются, создают невиданные прежде узоры. Эти линии прочерчены неверной рукой, и одни заметнее в начале, другие в конце. Здесь ничего нельзя сказать наверняка: все — только опыт. Порою очень скромный и тем не менее открывающий новую сферу исследований. Порою грандиозный, поставленный на глазах всей Европы, но, как выясняется, неудачный. Однако и подобного рода опыты принесли свою пользу. Искусство ищет себя методом проб и ошибок, а значит, отрицательный результат тоже есть результат. Раньше или позже здесь все идет в дело.

Первой новацией XVIII в. была буржуазная трагедия, созданная в Англии и перевоплотившаяся во Франции в буржуазную драму («серьезный жанр»). В абсолютном новаторстве англичан тогда все были уверены — особенно французы. И правда, кто встречал дотоле трагических героев, взятых из столь низкой сферы жизни? Живущих в своей обычной среде, своими повседневными интересами? Изъясняющихся языком, столь приближенным к современности, и притом зачастую прозой? Утверждающих свою среднесословную мораль и делающих это столь упорно?

И все же это не было неожиданным открытием. Необходимость подобного жанра была декларирована в Англии за добрых 20 лет до его появления. Начиная с 10-х годов XVIII в. то и дело слышатся голоса, утверждающие, что трагические события тем сильнее действуют на наши чувства, чем ближе по своему происхождению и образу жизни к нам ее герои. Успех в 1731 г. трагедии Джорджа Лилло (1693—1739) «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвелла» был исполнением давних желаний.

Вскоре пришла пора оценить Лилло и Европейскому континенту. В 1755 г. Лессинг, следуя его примеру, пишет свою «Мисс Сару Сампсон». В 1757 и 1758 г. Дидро создает два произведения «среднего» или «серьезного» жанра — «Побочного сына» и «Отца семейства»,

и трактаты, эти опыты обосновывающие и разъясняющие. В 1760 г. эти пьесы и теоретические работы выходят в переводе Лессинга и с его предисловием в Берлине («Театр господина Дидро» в двух томах).

В том, что новаторами выступили именно англичане, не было ничего удивительного. Страна, еще в XVII в. прошедшая через буржуазную революцию, не могла не ощутить потребность в искусстве, выражающем мораль и рисуящем быт «среднего класса». Самоуважение буржуазии увеличилось, общественное сознание демократизировалось, и трагические конфликты теперь тоже тяготели к обыденности.

И вместе с тем социально-психологические корни буржуазной трагедии были достаточно сложны.

Политическое развитие Англии осуществлялось специфическим путем. К. Маркс в рецензии на книгу Ф. Лизо «Почему удалась английская революция?» (1850) указывает на длительный союз между буржуазией и значительнейшей частью крупных землевладельцев, составлявший характерную особенность английской политической жизни еще со времен Генриха VIII. «Земельные владения этого класса представляли на деле не феодальную, а буржуазную собственность. Эти землевладельцы, с одной стороны, поставляли промышленной буржуазии необходимые для существования мануфактур рабочие руки, а с другой стороны, были способны придать сельскому хозяйству направление, соответствующее состоянию промышленности и торговли. Отсюда общность интересов землевладельцев с интересами буржуазии, отсюда их союз с ней»¹. «Славная революция» 1688 г., которой завершился период революционных преобразований XVII в., была реальным осуществлением этого давно подготовленного компромисса. Знатное дворянство, заседавшее в парламенте, оказалось в заметной мере политическим представителем финансовой, промышленной и торговой буржуазии. Оно сохраняло свое положение на условии, что будет защищать ее экономические интересы. При подобных обстоятельствах ни о какой новой революции речь идти не могла. И вместе с тем буржуазия, пожертвовав ради своих экономических интересов основательным куском политического пирога, упорно отстаивала свое достоинство в сфере частной жизни и стремилась преодолеть глубоко запрятанный комплекс социальной неполноценности. «Мы, купцы, — заявлял один из персонажей комедии Ричарда Стиля «Совестливые влюбленные» (1721), — и есть та знать, что поднялась в течение последнего столетия, и мы столь же благородны и почти так же полезны, как и вы, землевладельцы, всегда считавшие себя много выше нас лишь потому, что воз сена или откормленный бычок — это все, что вы способны пустить в оборот. Приятные вы люди, нечего сказать! Вы воспитаны в лени и считаете предприимчивость неблагородной»². С каким восторгом должна была публика, даровавшая успех Стилю, встретить десять лет спустя «Лондонского купца», где

почтенный мистер Торогуд говорил о важной роли, которую английское купечество сыграло в разгроме Непобедимой армады, и где обыденная жизнь лондонских горожан становилась объектом трагедии!

Последнее немаловажно — ведь именно трагедия была наиболее престижным драматическим жанром, призванным проникать в самые основы человеческого существования. То, что прежде касалось лишь царей и героев, говорилось теперь об обыкновенном человеке. Как было континентальной Европе не восхититься «английским примером»? Англичане в это время удовлетворяли накопившуюся духовную потребность всей Европы. Им это было нетрудно. Они имели на что опереться в прошлом.

«Домашние сюжеты» ведут свое происхождение еще от моралите, воцарившегося на площадных подмостках в самом начале XV в. (анонимный «Замок упорства», 1405). С ходом времени персонажи моралите, олицетворявшие пороки и добродетели, все больше приобретали черты реальных англичан и англичанок XV и XVI вв., обыденность же обстановки изначально отличала этот жанр. К тому же в моралите была сильна эгалитарная христианская тенденция, равнявшая перед лицом Вечности короля и простого горожанина. Героем моралите был Всякий Человек (так, кстати, и называлось одно из моралите XV в.), и этот Всякий Человек тяготел к тому, чтобы быть Простым Человеком.

Моралите не было жанром сугубо английским. Тот же «Всякий Человек» имеет голландское происхождение. Но в Англии эта форма закрепилась прочнее всего. Она помогла формированию ренессансной драматургии, и той не сразу удалось поглотить эту свою предшественницу. Народная привычка к моралите была так велика, что его продолжали играть на рыночных площадях еще некоторое время спустя после 1576 г., когда в Англии открылся первый театр.

Да и потом оно окончательно не угасло, а лишь приспособилось к потребностям времени. Именно моралите положило начало той тенденции внутри елизаветинской драматургии, которую принято называть «домашней».

Эта «домашняя трагедия» развивалась на фоне высокой трагедии, испытывала на себе ее влияние, вступала с нею в соревнование. В нее проникала правда страстей, маленький человек начинал внутренне расти. Он теперь жил по своей воле и не хотел служить одному назначению. Так подготавливалась буржуазная трагедия.

В какой-то, пусть небольшой мере «домашняя трагедия» повлияла на большую елизаветинскую драматургию. Даже на Шекспира. В 1592 г. вышла из печати анонимная трагедия «Арден из Февершама», сюжет которой был основан на подлинном происшествии, зафиксированном в незадолго до того опубликованных «Хрониках» (1577) Рафаэля Холиншеда (умер между 1580 и 1584) — тех самых «Хрониках», к которым

так любил обращаться Шекспир. В ней рассказывалось об убийстве мужа женой и ее любовником. Один эпизод из этой трагедии очень пригодится потом Шекспиру в «Макбете» — тот, где Алиса Арден после убийства мужа тщетно пытается смыть пятно крови. В 1603 г. Томас Хейвуд (1570–1641) написал свою «Женщину, убитую добротой», сюжет которой тоже вполне мог служить буржуазной трагедии. Узнав об измене жены, муж отказывается с ней видеться и запрещает ей встречаться с детьми, но в остальном обходится с нею со всей возможной добротой. Это ее и губит — она умирает от раскаяния, успев испросить и получить прощение обманутого супруга.

В XVII в. элементы буржуазной трагедии продолжали накапливаться. В 1632 г. Филипп Мессинджер (1583–1640) и Натан Филд (1587–1620) написали «Роковое приданое» — трагедию, послужившую основой для «Прекрасной грешницы» (1703) Николаса Роу (1674–1718) — драматурга, повсеместно признанного одним из ближайших предшественников буржуазной трагедии. В конце века создал несколько трагедий с заметным бытовым колоритом Джон Бенкс (1650–1706), которому впоследствии усиленно подражал тот же Николас Роу. Лессинг потом приводил один диалог из трагедии Бенкса «Несчастный фаворит, или Граф Эссекс» (1682) как пример естественности чувства и речи. Помог становлению этого жанра и Томас Отвей (1652–1685). Его «Сироту» (1680) Сэмюэл Джонсон считал уже законченным образцом «домашней трагедии из жизни средних классов».

«Лондонский купец» только завершил этот процесс. В этой пьесе о приказчике, связавшемся с куртизанкой и убившем ради наследства своего дядю, слилось в органическое целое все, что накопила традиция. Лилло, очевидно, неплохо ее себе представлял. Во всяком случае, среди оставшихся после него бумаг была и переделка «Ардена из Фервершама» (опубликована в 1759), а речь раскаявшегося грешника на эшафоте, которой кончается «Лондонский купец», принадлежала к числу любимых приемов «домашней трагедии». Это был своеобразный эквивалент трагического очищения, а заодно (в свете религиозных понятий) и счастливого конца — раскаяние и искупление смертью открывали грешнику райские врата.

Но «Лондонский купец» был порожден национальной традицией и в более широком смысле слова.

Свой сюжет Лилло взял из старинной английской баллады «Джордж Барнвелл». Действие пьесы он отодвинул в славную эпоху английской истории — во времена войны с Испанией, закончившейся разгромом Непобедимой армады (1588). Все это имело целью придать пьесе, на первый взгляд такой бытовой, характер притчи — жанра, очень значимого для Англии, особенно же для Англии второй половины XVII — первой половины XVIII в. Развернутой притчей был «Путь паломника»

(1678) Джона Беньяна (1628–1688), оказавший прямое влияние на «Робинзона Крузо» (1719), а вслед за ним и на большое число других литературных явлений. Своего рода притчами были и художественные циклы Хогарта. Один из них — «Прилежание и леность» (1747) — очень близок «Лондонскому купцу». Здесь та же расстановка фигур (добродетельный купец, его дочь и два ученика, одному из которых уготована виселица), то же сочетание быта и поучения. Романы Беньяна и Дефо, сразу же сделавшиеся народным чтением, пьеса Лилло, завоевавшая огромный успех и на доброе столетие утвердившаяся в репертуаре английских театров, популярнейший цикл гравюр Хогарта — во всех этих столь разнообразных явлениях искусства жила все та же притча, приобретшая особую популярность в эпоху английской революции, — революции, в которой «Кромвель и английский народ воспользовались... языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»³.

Эти язык, страсти и иллюзии так крепко внедрились в период революции в национальное сознание, что читатели теперь и на Шекспира смотрели порою сквозь призму позднейшей, воспринявшей пуританство культуры. То, что разделяло Шекспира и драматургию, уже в его времена готовившую буржуазную трагедию, делалось при подобном взгляде на вещи не очень различимо, и «Ардена из Феввермаша» приписывали Барду, а «Женщину, убитую добротой» (автор ее, как на беду, был известен) ставили вровень с творениями Шекспира.

А впрочем, не было ли более глубоких причин для подобной ошибки?

Да, были, и очень существенные.

Ветхий завет, сыгравший такую большую роль во время революции, привился на английской почве значительно раньше. Первый его полный перевод был закончен еще в 1382 г., и библейская образность, библейский стиль художественного мышления успели с тех пор глубоко укорениться в английской культуре. Это отметил Вольтер в своем знаменитом рассуждении о Шекспире. Об этом, оценивая свособразие Шекспира, говорил два столетия спустя Бертольд Брехт. Подобная общность источника (сколько по-разному ни был он использован) и помогала находить определенные соответствия между Шекспиром и предвестником буржуазной трагедии. Николас Роу во многом шел за Бенксом, но такая скромная генеалогия его не устраивала, и он утверждал, что следует за Шекспиром. И ему верили — в общем-то, не без оснований, ибо Шекспир с такой полнотой воплотил в себе национальный тип художественного мышления, что к нему действительно можно возвести очень многое. Не следует забывать и о том, что, с одной стороны, предбуржуазная трагедия в Англии не была еще трагедией пуританской и в этом смысле не противостояла Шекспиру, пуританству враждебному, а с другой стороны, творчество Лилло никак не исчерпывается проповедью

пуританской морали. Сюжет здесь специально подобран для наставления в добродетели, но при этом есть в героях какая-то недоговоренность, предполагающая глубину куда большую, чем требуется для осуществления этих ограниченных целей. Автор предупреждает о губительности страстей, но герои его до конца следуют каждой своей страсти.

Притча сама по себе, в силу применимости к широкому кругу явлений, предполагает некоторую многозначность. Спроецировав ее на купеческий быт XVIII столетия, Лилло прочно закрепил ее в определенном отрезке времени и тем самым, казалось бы, должен был лишить ее этой многозначности. Но, поскольку сюжет и герои выписаны притчеобразно, они снова возвращаются к первоначальной своей природе. Может, именно поэтому «историзм» «Лондонского купца» и остался втуне. Его никто не замечает. Задуманный для того, чтобы отодвинуть, «дистанцировать» происходящее и тем самым придать ему оттенок всеобщности, он для этого абсолютно не понадобился — всю эту работу взяла на себя притча.

Речь, разумеется, идет не о какой-либо конкретной библейской притче, а о самом способе постижения мира, тяготеющем к Библии. Внутренние связи Лилло с Библией выходят за пределы притчи как таковой. Сквозь нее, с ее помощью он проникает к самым основам художественного мышления, для Библии характерного.

Эрих Ауэрбах (1892–1957), сравнивая в «Мимесисе» (1946) стили гомеровский и библейский, помогает вместе с тем понять и кое-что от природы английской художественной культуры в ее противостоянии французской, базирующейся на классической древности. По его словам, «возвышенное проявление бога столь глубоко заходит в повседневное, что обе сферы — возвышенное и обыденное — не только не различаются фактически, но между ними нельзя провести различия в принципе»⁴.

Такова же была и английская драматическая традиция. Неразделенность трагического и комического, для нее характерная, предполагала не только художественные, но и социальные выводы. Эта традиция была потенциально демократичнее французской с ее разделением на «высокое» и «низкое», и только естественно, что именно в ее пределах должна была появиться трагедия, герои которой «взяты из сферы низкой».

Во Франции пьеса Лилло была встречена по-разному. Реалисты во главе с Дидро горячо ее приветствовали, объявив новым словом в искусстве. Классицисты хулили, приводя ее как доказательство того, что англичане не отказались от своего старинного варварства. Что ж, каждый волен считать варварством все для него непривычное. Но в известном смысле правда была за классицистами. Такая пьеса могла появиться только в пределах английской драматургической традиции.

На континенте «Лондонский купец» помог формированию двух разных жанров, в чем-то родственных, но заметно между собой раз-

личающихся. В Германии его влияние оказалось наиболее прямым, и это понятно: немецкий тип художественного мышления был родствен английскому. Немцев смещение «высокого» и «низкого» никогда, если исключить короткий период господства лейпцигского классицизма, не пугало, и понятие мещанской (низкое!) трагедии (высокое!) утвердилось там без большого труда — немедленно после успеха «Мисс Сары Сампсон» (1755).

Франция выбрала более сложный путь. Дидро, создавая два года спустя после Лессинга свои образцы нового жанра⁵, назвал его «средним», притязаящим всего лишь на некую «ничейную землю», расположенную между царством трагедии и царством комедии. Этот жанр вел свою родословную от комедии, но рассчитывал в дальнейшем породниться с традицией, влив в нее новую кровь.

Работа в серьезном жанре подобна занятиям живописью, где сперва учат рисовать нагое тело, пишет Дидро. Когда этот период пройден, художник может уже сам выбирать себе сюжет. «Возьмет ли он его из среды простых людей или людей высшего ранга, пусть драпирует свои фигуры как ему угодно, но нагое тело всегда должно чувствоваться под драпировкой».

Дидро сохраняет сословное разделение жанров, он только требует, чтоб и среднее сословие имело свой жанр. Но это — ложная скромность. «Средний жанр» для Дидро все-таки главный, это он — источник правдоподобия «крайних жанров» и вправе притязать на их территорию. «Пишите комедии в серьезном жанре, пишите бытовые трагедии, и будьте уверены, что вам уготованы рукоплескания и бессмертие» (да, никак не меньше, — именно бессмертие!), — заявляет он. У Дидро та же программа-максимум, что и у Лессинга, и последний поддержал Дидро в предисловии к переводу его пьес и трактатов. Этот беспощадный полемист, видимо, чувствовал в Дидро абсолютного своего единомышленника — несмотря на уступки Дидро сословному принципу и даже на то, что его пьесы никак не могли претендовать на право именоваться трагедиями: тона в них притушены, концы благополучны, драматическое напряжение не очень велико. Во Франции и комедия-то нового типа утвердилась с большим трудом, чего же было ждать от более консервативной трагедии?

Но Дидро выразил в своих «Беседах о “Побочном сыне”» и кое-что из общего представления просветителей о трагическом.

Буржуазная трагедия сумела по-настоящему развиваться в тех странах, эстетика которых допускала в недавнем прошлом смешение комического и трагического. Однако ныне эти страны и сами такого смешения чурались. Классицистский аспект просветительского реализма давал себя знать в этом отношении очень отчетливо, и главный адепт Шекспира Гаррикс столь же старательно вымарывал из его трагедий

комические сцены, как и его предшественники-классицисты. Даже Лессинг и тот был против эстетических контрастов, характерных для трагикомедии, Дидро предложил новый жанр, стоящий между двумя общепринятыми, но тоже по-своему «чистый». «Вы видите, что трагикомедия может быть лишь дурным жанром, потому что в ней смешаны два различных жанра, разделенные естественным барьером, — пишет он. — В ней нет незаметного перехода от одних оттенков к другим, — тут на каждом шагу контрасты, и единство исчезает». Искусство светотени, столь обогатившее драму до и после Дидро, кажется ему изначально неприемлемым, а границы между жанрами представляются установленными самой природой. И как на печальный пример того, к чему приводит нарушение этих границ, он указывает на «Спасенную Венецию» Отвея, «Гамлета» Шекспира «и большинство пьес английского театра»⁶ — иными словами, того самого театра, без которого не было бы столь безоговорочно принимаемой им буржуазной трагедии. Существует такое понятие — «ирония истории». Не стоит ли применительно к подобным случаям говорить об «иронии истории театра»?

Не случайной была и трудность, с которой столкнулся Дидро в своей попытке создать буржуазную *трагедию*.

Трагедия XVIII в. дается непросто. Это определяется уже самим его местом в ряду других эпох. Не следует забывать — именно в XVIII в. окончательно оформилась в светской сфере теория прогресса. Этот век верит в будущее. И убежден — от настоящего зависит, какой окажется жизнь в следующем столетии. Это *век выбора*, а известно, что в момент выбора мера свободы воли — наибольшая. И — кажется французским просветителям — сейчас все зависит от человека. От того, какое решение он примет.

В области трагедии это имеет двойные последствия.

Прежде всего, такое положение дел необыкновенно способствовало утверждению трагедии на светской основе — трагедии, минующей или даже прямо игнорирующей понятия античного рока или христианского «Промысла Божия». Классические образцы подобной трагедии были созданы во Франции еще во второй половине XVII в. Вольтер придал этому жанру подчеркнутую гражданственность («Трагедия без любви», за которую он так ратовал, это и есть трагедия гражданственная) и черты политические.

Но оптимизм XVIII в. имел для французской трагедии и другие последствия. Вольтеру, хотя он не был великим трагическим поэтом, вполне удавалось удовлетворить потребность своей страны в трагическом, ибо эта потребность сама по себе была невелика. Разумеется, Франция переживала достаточно драматические времена, и трагическое искусство было ей по-прежнему нужно. Но вместе с тем просветители верили в скорое благополучное разрешение назревших конфликтов. В резуль-

тате трагическое утрачивало вселенский масштаб, начинало тяготеть к эстетике частного случая. Трагедия зачастую завершалась счастливым концом, и это никого более не смущало. «Сид» вызвал в свое время ожесточенные споры. Написанная 107 лет спустя «Меропа» Вольтера, где главный герой, очутившись в ситуации по видимости безысходной, выхватывает в последний момент меч у одного из стражников и убивает тирана Полифонта, была встречена всеобщими похвалами.

Эта потребность в локализации трагического конфликта была присуща не одной только Франции. В Англии, которая снова не может жить без Шекспира, его «приспосабливают для сцены», смягчая трагические концы. И это делает просветительский реалист Гаррикс. То же самое происходит в Германии, где попытка Шрёдера поставить «Отелло» с его действительным финалом кончилась провалом. Общая мера трагического в XVIII в. — во всяком случае, на рационалистическом его этапе — заметно снижается, и на этом фоне остро выступает эстетическое противоречие, долго мешавшее трагедии XVIII в. осуществиться в высших образцах. С одной стороны, старые эстетические формы подверглись основательной эрозии и пришли в движение, обещавшее привести к каким-то, пускай и не до конца ясным (хотя и охотно предсказываемым), результатам. С другой — классицистская эстетика еще не изжита и дает себя знать и на уровне теории и на уровне художественного творчества.

Яснее всего подобного рода противоречия обозначились в творчестве Вольтера. Он взял на себя роль обновителя классицизма, но нечаянно открыл при этом двери его врагам. Вольтер во многом готовил революционный классицизм. Но он немало помог и романтикам. Его «Танкред» (1760) уже очень близок к романтической трагедии, и Альфред де Мюссе был по-своему прав, заявив: «Вольтер первый пытался создать подлинную современную трагедию, написав “Танкреда”». Он считал, что это удалось ему полностью, и не совсем ошибся⁷. Такую же роль сыграл интерес Вольтера к Шекспиру. Как ни пытался он подчинить его своим целям, сколько оговорок ни делал, это положило начало событиям, которые потом обрушились на классицистов как лавина. За «романтической революцией» 1830 г. где-то вдали витала тень Вольтера.

Но сам он уже в 60-е годы горевал о том, что познакомил французскую публику с Шекспиром и, «введя действие и театральные эффекты»⁸, подготовил наступившие перемены. Собрание сочинений Шекспира, предпринятое Летурнером во второй половине 70-х годов, вызвало у Вольтера панику, и он сделал все возможное, чтобы помешать этой публикации.

Но то Вольтер! Куда меньше мы ждем подобных противоречий от реалистов, но они и там налицо. Больше всего они поражают в Лессинге — последовательном враге классицизма, человеке, абсолютно

убежденном в том, что немцы должны учиться не у французов, а у англичан, и прежде всего — у Шекспира. На примере Лессинга чрезвычайно наглядно выявляется классицистская закваска просветительского реализма. Лессингу казалось, что он порвал с классицизмом, но на самом деле он только дальше других ушел от него. Лессинг сам это понял, работая над «Эмилией Галотти»: создать трагедию, которая находилась бы в полном согласии с теоретическими основами «Гамбургской драматургии», он не сумел.

Положение создалось достаточно парадоксальное. С одной стороны, трагический жанр виделся (в этом и состояло неосознанное влияние классицизма) исключительно как жанр «чистый». С другой стороны, любой шаг по направлению к новой трагедии рождал жанры «нечистые», являвшие собой пример смешения различных эстетических принципов.

Преодолеть это противоречие удалось лишь в ходе развития буржуазной драмы, принявшей в известный момент предромантические формы. Собственно классицистский (французский) путь, ведущий к революционному классицизму, а от него к ампиру, был тупиковым.

Движение к этой новой трагедии начал на континенте все тот же Лессинг.

В Германии трагедия стала одним из важнейших инструментов духовного самоутверждения буржуазии. Социально-психологический импульс, пробудивший новый жанр к жизни, был здесь еще сильнее, чем в Англии, — ведь эта страна была куда менее благополучной. «Трагедия на светской основе» здесь тяготела к тому, чтобы быть сразу трагедией обыденных обстоятельств жизни и трагедией социально-политической.

Германия, политически угнетенная, экономически отсталая, должна была пройти в новый век через революцию, но это была революция духовная. «В то время как во Франции уже в XVIII в. преобладают публицисты, и притом публицисты первого ранга, — в Германии все сводится к бегству из действительности в идеальные сферы», — пишет Ф. Энгельс. И тут же, подчеркивая стремительность духовного роста Германии, отмечает: «...в 1700 г. — еще варварство; в 1750 г. — Лессинг и Кант, а вскоре затем — Гёте, Шиллер, Виланд, Гердер; Глюк, Гендель, Моцарт»⁹.

В Германии не было надежды создать общество, которое не стремилось бы унижить человека, но тем важнее было воспитать человека, который не позволил бы себя унижать. В этой стране элементарное человеческое достоинство приходилось отстаивать в упорной борьбе, и духовная жизнь воспользовалась военной терминологией — здесь говорили о «крепостях духа». При этом, в отличие от англичан, человек, желавший сохраниться как личность, оказывался в оппозиции не только к гражданскому, но и к политическому обществу. Германия не просто приняла английскую буржуазную трагедию — она способствова-

ла тому, что эта трагедия не ушла безвозвратно в прошлое. Лилло был для Германии не семенем, а катализатором. Он не столько сам пробился зеленым ростком, сколько подал пример — за это его и помнят.

Именно в Германии буржуазная трагедия переросла в «просто трагедию» — трагедию нового типа.

Немцам было у кого учиться и от кого отталкиваться. В Англии буржуазная трагедия спокойно выросла из старой трагедии. Что ж, для неокрепших побегов нового бывают полезны мягкий климат и удобренная почва. Но немецкий эксперимент, который дал по-настоящему жизнестойкую поросль, был проведен в более сложных условиях. До прихода Лессинга Германия поставила другой опыт, имя которому — лейпцигский классицизм. Через теоретические работы Готшета и актерское и режиссерское творчество Каролины Нейбер Германия на время приобщила к классицизму — сначала к классическому его варианту, а потом, очень скоро, и к просветительскому. Это был опыт, несмотря на свои отрицательные результаты, в высшей степени плодотворный. Немцы проходили ускоренный путь развития, эстетические этапы, растянутые во Франции на доброе столетие, здесь промелькнули, оттеняя друг друга, на памяти одного поколения, и Германии гораздо раньше, чем Франции, дано было понять исчерпанность классицистской традиции. К тому же историко-культурный фон был у немцев иной, чем у французов, более близкий к английскому.

Но и классицизм, столь решительно отвергнутый новым поколением немцев, оставил у них свой след. Речь идет не только о классицистских элементах в просветительском реализме Лессинга и не о последующем веймарском классицизме Гёте и Шиллера. Классицистская трагедия была, как уже говорилось, первым видом трагедии на светской основе, причем просветительский классицизм еще придал ей гражданственное содержание — в ней происходило прямое столкновение человека с обществом, ему враждебным. В этом смысле Вольтер оказался куда нужнее немцам, чем Лилло. Вольтер понимал, что сама жизнь вводит во искушение, но в конечном свете воплощением правды оказывается у него само общество, и спасение для героя состояло в том, чтобы искушения превозмочь, справедливость общественных норм усвоить. Немцев же основательно учили законопослушанию за пределами театра. Полиции, солдат, тюрем здесь хватало.

Германия отвергла Вольтера ради Шекспира, но именно Вольтер помог ей увидеть в Шекспире провозвестника свободной и суверенной человеческой личности. Концепцию «Промысла Божия», также заключенную в творчестве английского драматурга, немцы попросту не заметили. Человек в столкновении с обществом — правый человек в столкновении с неправыми общественными установлениями — вот что оказалось для них в центре внимания. «Мисс Сара Сампсон» не

содержала в себе прямых политических аналогий, и вместе с тем в ней прочитывалось совершенно иное отношение к жизни, чем у английского драматурга, которого Лессинг избрал своим образцом и в чью страну перенес место действия. Последнее было не случайным. Англия рисовалась континентальной Европе страной свободы. Такая страна и людей порождает иных, чем государства, где царит произвол. Страсти героев «Мисс Сары Сампсон» оттеняли мелкость чувствований современного немца. Лилло возвышал английского буржуа до положения трагического героя. Лессинг отказал своим соотечественникам в праве на такое почетное положение. Местом, где разворачивался трагический конфликт, он сделал другую страну — не Германию.

Главный герой трагедии Лессинга, Меллефонт, напоминал Ловласа из «Клариссы Гарлоу» Ричардсона — романа, пользовавшегося в те годы колоссальной популярностью. Это был обаятельный человек со сложной духовной жизнью и вместе с тем аристократически эгоистичный. Страсти Меллефонта делают его личностью, эгоизм этих страстей приводит к трагической развязке. Ибо для соблазненной им Сары Сампсон любовь — никак не эгоистическая страсть. Но, живущая по законам общечеловеческим, она отдала себя человеку, подчиненному законам времени. В этом было осуждение времени. И это делало ее героиней трагической.

Эта пьеса, действие которой происходит в чужой стране, сыграла большую роль для Германии, чем многие «истинно немецкие» пьесы. С нее началась новая немецкая драматургия.

Но единственным немецким драматургом, достойным этого имени, был тогда один только Лессинг, и ему самому предстояло создать современную пьесу на немецком материале.

В 1767 г. он пишет комедию «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье». В ней много признаков «среднего жанра», к которому Лессинг приобщился, переводя Дидро. «Средний жанр», как уже говорилось, предполагал две возможности своего развития — в сторону трагедии и в сторону комедии. Но оба крупнейших образца буржуазной трагедии были созданы до Дидро, реальное же влияние его теории оказала на формирование комедии нравов — в тех странах, где ее развитие по тем или иным причинам было затруднено. Лессингу, автору семи классицистских комедий, написанных в студенческие годы, чтобы приблизиться к комедии нравов, надо было перейти тот же рубеж, что и его воспитанным на Мольере французским коллегам. Здесь Дидро был помощником, и «Минна фон Барнхельм» кое-чем, следует думать, ему обязана.

Что касается буржуазной трагедии на немецком материале, то ей пришлось еще ждать своего часа. Однако Лессинг и здесь сказал свое слово. Он основательно ее подготовил своей «Эмилией Галотти» (1772) — этим, по словам Гёте, замечательным образцом моральной

оппозиции против тирании. Для самого Лессинга «Эмилия Галотти» была, как говорилось, немалым эстетическим разочарованием, но по уровню политической мысли эта трагедия значительно опередила свою эпоху. Европа вплоть до начала Великой французской революции продолжала истово верить в фантом просвещенной монархии. Лессинг же в своей пьесе сделал злодеем монарха в высшей степени просвещенного. Драматург даже не пожалел вложить в его уста некоторые свои мысли об искусстве. Принц Гонзаго и человек неплохой. Это тот же Меллефонт, только наделенный властью. И последнее все решает. Деспотический произвол, по Лессингу, отнюдь не результат дурных свойств правителя, а следствие самой системы управления. Под пером Лессинга новая трагедия приобрела несвойственную ей прежде гражданственность, вышла за пределы буржуазного образа мыслей, приобщилась к народному началу. Шиллеру было потом у кого учиться.

Образ Эмилии Галотти особенно много значил для Шиллера. Именно его он имел в виду, работая над пьесой, названной им тоже по имени героини — «Луиза Миллер», — той самой пьесой, для которой первый исполнитель роли Карла Моора Август Вильгельм Иффланд, принимавший деятельное участие в постановке ранних пьес Шиллера, придумал более, по его мнению, подходящее название — «Коварство и любовь» (1784).

«Эмилия Галотти», действие которой происходит в Италии, была вполне немецкой пьесой. В ней отразился типичный для этой страны конфликт между чувством чести и глубоко укоренившимся в душе почитанием власть предержащих. Эмилия чиста, честна, прямодушна, в ней заложены все признаки замечательной личности. Она пока недостаточно личность. Даже ее жениха, графа Аппиани, не назовешь всерьез ее избранником. Это она — его избранница с одобрения отца и матери. Она его, разумеется, любит, но не в последнюю очередь потому, что послушна родительской воле. Очутившись во дворце принца, она чувствует, что не в силах противиться его домогательствам. Он — олицетворение власти, а она приучена повиноваться. И вместе с тем все в ней — ее чистота, ее религиозность, ее чувство собственного достоинства — восстает против этой связи. И она просит отца заколоть ее.

Эмилия Галотти *героиня*, потому что она личность. Она *трагическая* героиня потому, что — недостаточно личность. Она способна до конца обрести себя только в смерти.

О Луизе Миллер сказать подобное было бы неверно. Она принадлежала уже новому поколению («Эмилия Галотти» и «Коварство и любовь» появились в 1772 и 1784 гг., но между датами рождения этих героинь более 12 лет, ибо пьеса Лессинга была задумана еще в 1757 г.), и она — во всем уже — личность. И любовь у нее своя, никем не навязанная, никем не санкционированная. Более того — она любит Фердинанда

вопреки воле отца, преодолевая его сопротивление. Любовь к своему избраннику (и он в самом деле ее избранник!) и чувство личной чести у нее много крепче, чем у Эмили. Она может не бояться никаких искушений. И все же она гибнет по той же причине, что и Эмилия Галотти, — потому что принадлежит к угнетенному классу.

Когда Ф. Энгельс в письме Минне Каутской от 26 ноября 1886 г. заявил: «Главное достоинство “Коварства и любви” Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма»¹⁰, он вряд ли имел в виду только то, что, в отличие от «Эмили Галотти», драма «Коварство и любовь» написана на материале немецкой жизни. «Коварство и любовь» поднимается над творением Лессинга потому, что сходная тенденция оказывается закрепленной во всей ее образной системе. Мера социальной конкретности «Коварства и любви» необычайно велика. Такой «низкой» в этом понимании слова трагедии еще никто не создавал. Слова «мещанская трагедия», стоящие в подзаголовке, указывают не только на среду, в которой происходит действие, но и на особенности жанра, подразумевающего в идеале (и Шиллер первый к этому идеалу приблизился) полнейшую социальную опредмеченность на всех уровнях — бытовом, психологическом, речевом. У Шиллера трагедия словно бы пошла на выучку к комедии нравов. В этом смысле внутренние потенции «Коварства и любви» оказались столь велики, что ее «открытие» продолжается до сих пор. Важными вехами на этом пути были перевод Н.М. Любимова (1954), в котором герои Шиллера наконец-то заговорили со всей присущей им характерностью, и привезенный к нам в 1978 г. спектакль Дюссельдорфского театра, в котором они начали со всей присущей им характерностью действовать.

Просветительские категории обогатились повседневной правдой жизни. Они вернулись от абстракции к реальности, их породившей. Шиллер, как говорилось, весьма зависим в «Коварстве и любви» от «Эмили Галотти». Но после «Коварства и любви» «Эмилия Галотти» начинает казаться лишь предварительной наметкой того, что предстоит создать Шиллеру.

Полковник Одоардо, отец Эмили, олицетворял общечеловеческую добродетель. Отец Луизы Миллер — тоже носитель добродетели, но воплощает он ее в меру своей мещанской ограниченности, в формах примитивных и грубых. Это очень «бытовой» человек, говорящий, чувствующий по всем нормам и со всей характерностью людей своегословия. Луиза Миллер живет в более конкретной, более предметно обозначенной обстановке мещанского дома, и потому мы больше ей верим. Она принадлежит не только человечеству, но и своей семье — достаточно, в общем-то убогой. Луиза — дочь музыканта Миллера, который оказался способен вытолкать из своего дома президента фон Вальтера, но и представить себе не может, как это жить без фон вальтеров. Духов-

ный бунт соседствует в ней с политической покорностью, проникшей в самые основы ее существа. Это и приводит к трагическому концу.

В «Коварстве и любви» — два уровня действия. Верхний (интрига с поддельным письмом) образует некий сюжетный костяк пьесы и уверенно подводит ее к финалу, но, сколь умелым мастером ни показал себя по этой части молодой Шиллер, не будь в пьесе второго уровня действия, мы вправе были бы числить ее среди предшественниц «хорошо сделанной пьесы» — не более того. В верхнем плане действия речь идет о так называемом недоразумении — драматургическом приеме, который применим как в трагедии, так и в комедии. И в данном случае возникает отнюдь не праздный вопрос: почему в «Коварстве и любви» «недоразумение» приводит именно к трагической развязке?

Потому, следует думать, что оно соотносится с глубинным слоем пьесы — характерами героев и условиями, эти характеры определившими.

Фердинанду тем легче поверить интриге, сплетенной против Луизы, что она сама дает ему вернейшее подтверждение всех наветов — она отказывается бежать с ним. Иначе, заявляет она, «будет поколеблен предустановленный порядок вещей». Может ли это послужить для него аргументом? Для него, человека, привыкшего, как и весь его класс, подчинять себе обстоятельства, ломать чужое сопротивление. Он и сейчас таков, в своем бунте против собственного класса. Ему ли понять Луизу, с ее мещанским представлением о мере социально дозволенного?

В Фердинанде нет ни грана того подспудного чувства неполноценности («да, черен я!»), которое так легко делает Отелло жертвой Яго. Он — из хозяев жизни. И он исполнен юношеского оптимизма и просветительской веры в доброту человека. Но он при этом еще умен и наблюдателен, а общество, которое его окружает, отнюдь не служит подтверждением его философского оптимизма. Лишь один человек на свете отвечает этой потребности его ума и души — Луиза. В ней одной — не только потому, что такова природа любви, — сосредоточился для него весь мир. И когда она невольно заставляет его поверить в обман, для него это равносильно тому, что мир его обманул. Но, прежде чем уйти из жизни, ему, натуре действенной, надо отомстить этому миру, покарать зло в лице Луизы.

Трагедия ревности превратилась у Шекспира в трагедию обманутого доверия благодаря огромному психологическому подтексту, у Шиллера — благодаря огромному социальному подтексту. Последнее не значит, что герои Шиллера психологически неубедительны. Нет, разумеется. Долгая жизнь «Коварства и любви» на сценах мира подтвердила обратное. Но психологическое здесь — в очень большой степени — произвольное от социального.

Так буржуазная трагедия прошла свой путь: от «Лондонского купца» до «Коварства и любви», от притчи до столкновения психологически

развернутых характеров, от спокойного утверждения добродетели — до социального и философского анализа законов, по которым живет современный мир.

И все же этим отнюдь не исчерпываются линии развития трагедийного жанра в эпоху Просвещения.

«Трагедия на светской основе» (единственно возможная в XVIII в.) существовала не только в классицистском (вольтеровском) и бытовом вариантах. Был еще третий.

Те политические и социальные открытия, которые сделала буржуазная трагедия, навсегда останутся завоеванием драматургии. Но сама по себе она исчерпывается в «Коварстве и любви». Частная личность в столкновении с законами «большого света», события, совершающиеся в пределах буржуазного семейства, пусть даже самые неблагоприятные, — все это станет в дальнейшем материалом «драмы», жанра, о котором до XVIII в. никто не слышал. Драма и оказалась в конечном счете порождением «среднего жанра», способного посягать на область комедии или область трагедии, но не очень склонного переступить за порог частного жилища или, реже, государственных канцелярий.

Однако уже в «Эмилиии Галотти» стены этого жилища с трудом выдерживают напор заключенных в пьесе идей, а в «Коварстве и любви» готовы рухнуть.

К этому времени трагический жанр начинает искать новые пути. В союзники себе он берет Шекспира.

Новую теорию (точнее, философию) трагедии создает Гёте в своих статьях «Ко дню Шекспира» (1771) и «Шекспир и несть ему конца» (1813—1816).

Для Гёте трагедия Шекспира — это тоже «трагедия на светской основе». «То, что оживляет великий дух Шекспира, заложено в пределах действительности, — пишет он, — ибо если пророчества и безумие, сны, предчувствия, чудесные знамения, феи и гномы, призраки, чудовища, волшебники и составляют магический элемент, в нужную минуту появляющийся в его пьесах, то эти призрачные образы все же отнюдь в них не главенствуют. Нет, великой основой его произведений служит правда и сама жизнь; потому-то все им написанное и кажется столь подлинным и сильным».

Более того, трагедия Шекспира для Гёте — это трагедия политическая, переносящая «важнейшие государственные дела на подмостки театра». По Гёте, именно Шекспир «возвел такой вид драмы в ту степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо редко чей взор достигал ее».

И этот театр исторический.

«Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, здесь мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед

нашими глазами». При этом, подчеркивает Гёте, Шекспир охватывает действительность во всей ее полноте. Приходится только удивляться его необыкновенному проникновению в тайники человеческой души, пониманию им побудительных мотивов наших поступков, знанию им всех слоев общества, умению воссоздать атмосферу жизни.

И все же это — лишь составные элементы шекспировской драмы. Есть еще, по Гёте, нечто соединяющее все это в неразрывное единство, одушевляющее, приводящее в движение. Пьесы Шекспира, говорит Гёте, «вращаются вокруг скрытой точки ... где вся необычность нашего “я” и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого». Это целое — объективные законы природы и столь же объективные законы человеческого существования, личного и общественного.

Так Гёте нащупывает некую объективную основу для трагедии, находящуюся в преемственной связи с античным понятием рока и вместе с тем заметно от нее отличную. В «трагедии на светской основе» нет и не может быть рока, но не выражал ли рок для греков то же представление о детерминированности бытия, которое в Новое время ассоциируется с понятиями природы и общества?

Гётевская объективная основа трагедии («долженствование») многоступенчата и сложна.

На первом месте стоит природа. Понятие это не поддается определению — только лишь описанию. Природа — это некое самоотрицающее и самовосстанавливающееся целое, диалектическое единство, живая плоть, которую нельзя расчлнить без того, чтобы ее не умертвить. Природа — это все: она и вне нас и внутри нас.

«Природа! Мы ею окружены и объаты — бессильные выйти из нее, бессильные глубже в нее проникнуть, — пишет Гёте в статье “Природа” (1782). — Непрошенная, без предупреждения, она нас вовлекает в свой хоровод и кружит, покуда мы, уставшие, не выскользнем из ее рук.

Она создает вечно новые образы; то, что есть, — того не было, что было — уже не повторится, все ново, хоть и старо.

Мы живем среди нее, но ей чужды. Непрестанно говоря с нами, она не выдает нам своей тайны. Мы постоянно на нее воздействуем, но власти над ней не имеем.

Индивидуальность как будто бы главное для нее. Но индивидуумов она и знать не хочет. Она вечно строит и вечно разрушает, и мастерская ее непреступна».

Природа, по Гёте, — это объективность особого рода: ничем не отгороженная от нас, доступная для познания и вместе с тем в глубинах своих непознаваемая.

Но «долженствование» проникает и в самого человека. Не только потому, что он — часть природы и подвластен ее законам. «Долженствование» присутствует и в духовной стороне бытия. В каждом человеке

есть нечто, составляющее самую его суть, и оно, это «нечто», оказывается столь же властной и объективной реальностью, как и законы внешнего мира.

И наконец, социальное. Оно выступает и внешней по отношению к человеку силой, в форме законов, навязанных ему обществом, и внутренней, поскольку он эти законы принял и по ним живет.

Все это, вместе взятое, и есть, по Гёте, детерминистическая сторона бытия, составляющая основу трагедии. В древнегреческом искусстве эта основа, по существу, и вбирала в себя всю трагедию. Иначе в новом искусстве. Здесь огромную роль приобретает свободная воля человека, то, что Гёте именует «волением». Это «божество нового времени», и в Европе зародился даже особый жанр, драма, в которой свободная воля человека властвует над обстоятельствами. Но это жанр слабый и мелкий, хотя и льстящий нам. Он не учитывает силы объективных обстоятельств. В нем показано лишь противоречие между желанием добиться какой-либо цели и реальной к тому возможностью («между волением и свершением»), а не действительный трагический конфликт между долженствованием и свершением. Шекспир тем и велик, что показал этот конфликт — притом не минуя личность. «Шекспир, — пишет Гёте, — в этом смысле выступает как совершенно особое явление, мощно связующее старое и новое. В его вещах долженствование и воление всегда, во что бы то ни стало стремятся к равновесию; оба яро схватываются, но всегда так, что воление остается в накладе».

Последнее, по Гёте, и соответствует целям трагедии.

«Величайшие и в то же время обыкновеннейшие муки, которые испытывает человек, проистекают из свойственного каждому разлада между долженствованием и волением, и далее — между долженствованием и свершением, волением и свершением. ...

Ничтожное замешательство... которое может быть разрешено неожиданно и безболезненно, дает повод к смехотворным положениям. И напротив, высшая степень замешательства, неразрешимого или неразрешенного, создает трагические моменты».

Так Гёте соединяет личность, приобретшую столь большое значение в Новое время, с «объективным ходом целого». «Трагедия на светской основе» — тот вид этой трагедии, о котором он мечтает, — приобретает у него в результате масштабность и полнокровность, недостающие, по его мнению, французским классицистам.

Но не они ли — прежде всего в лице Вольтера — научили его столь пристально вглядываться в механизмы общественного бытия и делать их предметом внятного социального анализа?

Ибо в первой же завоевавшей успех трагедии Гёте «Гец фон Берлихинген» мы найдем очень важные элементы, которые могли быть лишь результатом работы, веком уже проделанной.

Речь идет об эпизодах Крестьянской войны. Было бы наивно искать у Гёте апологию народного восстания. Крестьянская война представлена в «Геце» как серия грабежей и убийств, крестьянские вожаки — как отъявленные злодеи. Само по себе их решение поставить во главе восстания Геца объясняется лишь желанием прикрыть его именем все ту же бессмысленную резню. Да и согласие Геца — вынужденное.

Он принимает предложение Коля и Вильда под угрозой немедленной расправы и оправдывает это для себя лишь тем, что надеется, встав во главе крестьян, их обуздать. И все же следует выслушать его слова, обращенные к крестьянам: «Зачем вы восстали? Чтобы вернуть себе права и вольности? Чего же вы неистовствуете и опустошаете страну? Если вы откажетесь от всех злодеяний и будете вести себя как честные люди, которые знают, чего хотят, тогда и я буду поддерживать ваши притязания...»¹¹. Права и вольности — вот что, по мнению Геца, должно составлять цель борьбы крестьян, как давно уже составляет цель его борьбы против крупных феодалов — тех, кто на эти права и вольности посягает. Его идеал — свобода. И этот идеал представляется ему общечеловеческим. Но каждый из двух классов, столкнувшихся в этой войне, понимает это слово по-своему. Одни — как право угнетать, другие — как право бесчинствовать. В реальной жизни есть только эгоистические интересы разных сословий, и борец за общечеловеческое — Гец — вынужден вести некое межеумочное существование. Он обретает желанную свободу только в смерти, в слиянии с природой.

Гец фон Берлихинген отнюдь не изображен Гёте современным ему интеллигентом, непонятным образом оказавшимся в Германии XVI в. При всей идеализации, которой подвергся реальный его прототип, герой этот все же остается человеком своего времени, и автор не забывает упомянуть в числе прочего и о том, что среди вольностей, за которые Гец для себя боролся, было и право регулярно грабить купцов на дорогах. Впоследствии в «Поэзии и правде» Гёте отзывается о Геце как о человеке суровом, добром и самоуправном, к тому же жившем в дикие, анархические времена, и эта характеристика никак не противоречит тому действительно весьма сложному образу, который мы находим в его трагедии. Но тем не менее Гец — единственный, кто, в отличие от своих противников и временных союзников, приблизился к пониманию морали как категории общечеловеческой. И Гёте предупреждает о том, какие беды ждут человечество, если эта мораль не победит мораль сословную — в любых ее вариантах. Духовность и свобода, которые издавна торжествуют в слиянии с матерью-природой, должны, по Гёте, победить и здесь, на Земле. Иначе человечество не выживет.

«Гец фон Берлихинген» был попыткой Гёте воссоздать в Новое время шекспировский тип трагедии. Нетрудно заметить, однако, сколь подчеркнуты оказались в нем историческая и политическая стороны.

Конечно, Гёте находил эти качества непосредственно в театре Шекспира. Но Великой Объективности, которой Гёте, а вслед за ним и Шиллер так восхищались в Шекспире, им приходилось мучительно у него учиться. Политике же они как бы сами взялись его учить.

Этот столь органично вошедший в трагедию «по Шекспиру» новый ее аспект приобретает у Гёте и Шиллера форму столкновения идеалиста и практика. Оно составило основной конфликт «шекспиризированной» трагедии XVIII в. Все остальные конфликты сводились к нему, опосредствовались через него, и сам он преобразовывался и рос, вбирая их в себя.

Было бы неверно сказать, что Гёте и Шиллер «нашли» этот конфликт. Он столь естественно и незаметно проник в их творчество, словно бы сам их нашел. Эти два художника, так замечательно умевшие теоретизировать, нигде о нем не сказали ни полслова. Но не служит ли это вернейшим доказательством того, что он был для них до конца органичен?

Неосознанности этого конфликта помогало еще и то, что он издавна, со времен утверждения христианства, лежал в народном художественном сознании. Как известно, в ходе превращения христианства из иудаистской секты во мировую религию и формирования христианской церкви как организации все явственнее обозначалось противоречие между комплексом нравственных идей раннего христианства и христианством «практическим», родившимся в результате тех уступок, которые приходилось делать ради повсеместного утверждения новой веры. После Никейского вселенского собора (325), когда христианство при Константине I стало в Римской империи государственной религией, это противоречие необыкновенно обострилось.

По словам С.С. Аверинцева, «новый статус христианства как идеологической основы императорского мегасоциума в целом создал для него новые возможности и новые задачи, но также и новые трудности. ...

Когда христиан было мало, каждый мог чувствовать себя лично отмеченным, совершенный им выбор веры был глубоко интимным актом; но теперь христианами становились все, и психологический комплекс избранничества отпадал. Пока христианство жило перед лицом гонений, оно не могло закостенеть в обрядовом формализме, ибо от каждого его адепта требовалась прежде всего готовность к мученической смерти, а не соблюдение ритуалов. ... Теперь все это отпало. Не только личная перспектива гибели за веру, но и вселенская перспектива немедленного конца мира перестали определять человеческое существование. Это угрожало самой сути христианского мироощущения. ...

Став всеобщей и общеобязательной религией, не избираемой в душевном кризисе обращения, а данной, христианство формализуется. ...

Многих отвращение к пустому внешнему христианству делает открытыми врагами официальной церкви — еретиками...». Одновременно

возникает и другой общественный феномен, «который все больше становится прибежищем для недовольных формализацией мирского христианства, обеспечивая им место в рамках ортодоксии. Имя этому феномену — монашество»¹². Речь в данном случае идет у Аверинцева о ранних монастырях, бывших своеобразными трудовыми коммуна-ми, и об аскезе. Однако конфликт «идеального» и «практического» в христианстве непрерывно возобновляется (те же монастыри быстро «обмирщались» и сами по себе вызывали протест новых «идеалистов»), и перечень ересей, имевших в основе своей те или иные забытые и отодвинутые на второй план положения раннего христианства, занимает немало места в истории религии.

В мире, где христианство на протяжении веков определяло собой формы общественного сознания, этот конфликт не мог, сначала в прямой форме, а потом и в усложненных, не перейти в художественное сознание. Любопытно, что конфликт этот традиционно воспринимается как внутренний, замкнутый в рамках единой веры — христианство ощущает себя как относительно целое в своем противостоянии язычеству, а затем (особенно в эпоху Крестовых походов) — мусульманству. В таком виде проблема идеалиста и практика возникает в «Песне о Роланде», где «идеалист» Роланд и «практик» Оливье бьются бок о бок против мавров, и различие этих двух героев — не в их отношении к миру, а в типе их поведения: один из них — весь порыв и честь, другой — честь и благоразумие. В такой же форме эта проблема переходит в литературу, весьма уже отдалившуюся от религиозных интересов. В наиболее обобщенном виде она предстает в «Мизантропе» Мольера через столкновение двух героев, одинаково стоящих на стороне добродетели. За кого из них Мольер? Думается — и за того и за другого, и одновременно — ни за того, ни за другого. Займи он иную позицию, была бы нарушена диалектика жизни и предпринята безнадежная попытка сказать последнее слово в великом споре, которому конца нет и не будет.

И тем не менее в XVIII в. подобная попытка была сделана. В преддверии революции герои, которые до этого бились бок о бок, разошлись в разные стороны и готовы были уже обнажить друг против друга шпаги. Правда, эта единственная в своем роде попытка была предпринята не в сфере художественного творчества, а в сфере критики. Речь идет о «Письме Даламберу о зрелищах» (1758), где Руссо по-своему пере-толковывает мольеровского «Мизантропа».

Как легко догадаться, Филинт решительно отвергается. Он представлен одним из тех благородных господ, «чьи правила чрезвычайно похожи на правила мошенников, из тех мягких, сдержанных людей, которые всегда находят, что все хорошо, так как заинтересованы в том, чтобы не стало лучше; которые всегда довольны всеми на свете, оттого, что им ни до кого нет дела; которые, сидя за уставленным яствами

столом, утверждают, что народ и не думает голодать; которые, имея набитый карман, находят весьма неуместными разглагольствования в защиту бедных; которые из окна своего запертого дома будут безропотно глядеть, как весь род человеческий обворовывают, грабят, режут, истребляют, — поскольку господь бог наделил их в высшей степени похвальной кротостью, помогающей переносить страдания ближнего».

И напротив, Альцест — абсолютный герой. Правда, не Альцест Мольера, а тот, каким, по мнению Руссо, его следовало изобразить. Это благородная душа, человек, которого общественное неустройство заставляет забывать о себе.

Естественно, продолжает Руссо, Мольеру, если бы он руководствовался правильным пониманием этих двух характеров, следовало бы перестроить пьесу, «так чтобы можно было привести поступки Филинта и Альцеста в кажущееся противоречие с их принципами и в полное согласие с их характерами. Я хочу сказать, что надо было изобразить Мизантропа вечно разгневанным против общественных пороков и всегда спокойным по отношению к несправедливостям, направленным против него лично. Наоборот, философ Филинт должен был бы взирать на все царящие в обществе неустройства с невозмутимым стоицизмом и приходить в бешенство при малейшей попытке задеть его самого. В самом деле, я заметил, что как раз люди, спокойно относящиеся к общественным несправедливостям, больше всего шумят по каждому поводу, затрагивающему их интересы, соблюдая верность своей философии лишь до тех пор, пока она не требует ничего от них самих. Они похожи на ирландца, не желавшего вставать с постели, несмотря на то, что дом загорелся. «Пожар!» — кричали ему. «Мне какое дело!» — отвечал он. — Я ведь не хозяин, а квартирант». Наконец огонь добрался до него. Тут он вскакивает, бежит, кричит, мечется — начинает понимать, что иногда следует интересоваться домом, где живешь, даже если он тебе не принадлежит»¹³.

Этот образец предреволюционной публицистики и был первым симптомом той политизации темы идеалиста и практика, которая произошла в конце века под пером Гёте и Шиллера. Однако в творчестве этих великих художников по-новому истолкованная тема не утратила ни своей диалектичности, ни своей связи с традицией.

Своеобразным подходом к этой теме был уже «Гец фон Берлихинген», произведение, где идеалист и практик не только не разведены по разным лагерям, но и соединены в образе Геца, благородного разбойника времен рыцарской вольницы, человека, сразу и укорененного в своем времени и выходящего за его пределы.

В «Эгмонте» (1775—1787), начатом два года спустя после завершения «Геца», Гёте предпринимает новую попытку добиться в драме шекспировской глубины и объективности, не забывая при этом и о других чертах, увиденных им в Шекспире. «Эгмонт» — трагедия историческая

и политическая. Именно в трагедии подобного типа и происходит становление образов идеалиста и практика, сделавшихся на долгое время столь важными для немецкой драматургии.

Два защитника свободы Нидерландов — граф Эгмонт и принц Оранский — ведут свой спор в преддверии войны, и проигрыш или выигрыш в этом споре — не луидоры, как в «Мизантропе», а человеческие жизни — жизни самих участников спора и жизни тех, кто оказался от них зависим.

В Нидерланды, где уже несколько раз вспыхивали народные волнения, прибывает во главе испанского войска герцог Альба. Эгмонту и Оранскому, руководителям северных и южных провинций, необходимо определить свою линию поведения на случай, если Альба вызовет их. «Непременно явиться», — говорит Эгмонт. «Ни в коем случае не являться, — заявляет Оранский. — Альба постарается арестовать нас и казнить. Война с приходом Альбы все равно неизбежна, но если мы явимся, кровь наших врагов прольется уже над нашими могилами... как очистительная жертва. Надо уехать в свои провинции — пусть даже это будет истолковано как бунт!»

«Пойми, если это ошибка, какую вину ты берешь на себя! — восклицает в ответ Эгмонт. — Ты вызовешь самую страшную, самую опустошительную войну. Твой отказ явится сигналом для всех провинций разом взяться за оружие; он станет оправданием любых жестокостей, а Испания только ждет предлога. ... Подумай только, что будет с городами, дворянством, народом, с торговлей, ремеслами, земледелием, подумай об общей разрухе, об убийствах. На поле боя солдат спокойно видит, как рядом с ним падает товарищ; но здесь тебе навстречу будут плыть по реке трупы горожан, детей, девушек. Ты будешь в ужасе смотреть на них, не зная, чье же дело ты собственно защищаешь, если гибнут те, ради чьей свободы ты взялся за оружие! А каково будет у тебя на душе, если ты втайне себе ответишь: я взялся за него ради собственной безопасности!»

Принц. Мы не себе принадлежим, Эгмонт. А если мы жертвуем собой ради тысяч людей, то и вправе беречь себя ради тысяч.

Эгмонт. Кто себя бережет, роняет себя в собственных глазах.

Принц. Кто себе доверяет, может смело наступать и отступать.

Эгмонт. Те беды, которых ты страшишься, неизбежны, если идти твоей дорогой.

Принц. Идти навстречу неизбежному — и мудрость и мужество.

Эгмонт. При такой великой опасности нельзя забывать даже о самой маленькой надежде.

Принц. Нам некуда ступить; перед нами бездна».

Дальнейший ход событий подтверждает: Оранский был прав. Война в любом случае вспыхнула бы, но, явись Оранский к Альбе вместе

с Эгмонтом, революция потерпела бы поражение. Идеалист Эгмонт прекрасен — только как добились бы идеалисты своих целей, если б рядом с ними не было практиков?

Однако можно взглянуть на дело и с иной точки зрения. Оранский — политик; он считает тысячами. Эгмонт же считает на единицы. Для него ценна каждая человеческая жизнь. И худо было бы миру, если б в нем, кроме практиков оранских, не было бы идеалистов эгмонтов! Как легко было бы практику забыть, ради чего прилагает он свои практические способности, и обратить методы в цели! А цель, действительно великая цель, состоит, по Гёте, в утверждении человечности, носителем и воплощением которой является Эгмонт. Потому-то трагедия и носит его имя. Потерпев поражение как политик, он зато восславился как человек.

Это торжествующее над всем человеческое начало и придает пьесе глубину и масштабность. На первый взгляд может показаться, что Гёте сужает шекспировскую трагедию до политической драмы. Но сам по себе политический спор, развертывающийся в пьесе, выходит и за рамки политики и за рамки исторического момента. Это спор о линии поведения в жизни — спор, приобретающий всеобщность благодаря тому, что Гёте по-шекспировски объективно дает высказаться каждой из сторон. Он видит всю правоту Эгмонта и всю неправоту Оранского, всю правоту Оранского и всю неправоту Эгмонта. «Долженствование» «Эгмонта» — это и историческая ситуация, и характеры героев. Каждому из них не дано переступить через себя, и вместе с тем мера самовыражения, дозволенная им, необыкновенно велика. «Эгмонт» — никак не трагедия неосуществленных желаний. Еще меньше она — трагедия невозможных возможностей. Здесь нет героев, которые вынуждены были принять на себя не свою роль или не смогли найти свое место в жизни. Напротив, они до конца осуществляются как личности. В этом именно качестве суждены им торжество или гибель, когда они сталкиваются с «объективным ходом целого».

После начала работы над «Эгмонтом» Гёте еще предстояло создать трагедию «Ифигения в Тавриде» (1779—1785), в которой тема идеалиста и практика представлена, как того и следует ждать от произведения классицистского, в наиболее обобщенной форме и где идеалисту отдается еще большее предпочтение перед практиком. В столкновении Пилада, уверенного, что «расчет и хитрость не позорят того, кто рвется к доблестным делам», и Ифигении, столь же убежденной в том, что, «кто не запятнан, только тот счастлив», победа — не только нравственная, но и фактическая — достается Ифигении. Царь Фоант, побежденный душевной чистотой Ифигении, освобождает Ореста и отпускает его вместе с Ифигенией на родину, тогда как путь насилия и обмана, испробованный Пилодом, приводит к кровопролитию и грозит гибелью всем героям. Гёте убежден: лишь победа нравственная — победа

окончательная. В этом смысле она является и победой фактической, более того, — венцом всех подобного рода побед. Согласись Ифигения с планом Пилада, сумеи они обмануть Фоанта или с боем пробиться к кораблю, старый таврийский закон, по которому всякий чужестранец, оказавшийся в этой стране, должен быть принесен в жертву Диане, остался бы в силе. Трое греков спаслись бы, другим по-прежнему предстояло погибнуть. Победа же Ифигении была победой человечности над варварством на все времена.

В 1789 г., за несколько недель до Великой французской революции, Гёте закончил «Торквато Тассо», над которым работал с 1780 г. Толчком к написанию этой трагедии были размышления Гёте о его положении при веймарском дворе. На сей раз «практик» снова получил возможность сказать и сделать многое в свою защиту. Как нетрудно заметить, диалектика отношений идеалиста и практика выявляется Гёте не только в пределах той или иной отдельно взятой пьесы, но и на протяжении всего его трагедийного творчества. Эта тема зазвучит и в «Фаусте», где Мефистофелю будет дано сказать много умного, недоговоренного «практиками» более ранних пьес.

Однако, на каком бы материале ни разворачивалось действие, какова бы ни была мера соотнесенности его с вечными проблемами человеческого существования, мы всякий раз сталкиваемся у Гёте с трагедией предреволюционной поры.

В той части его автобиографической книги «Поэзия и правда» (1811), где рассказывается о пребывании поэта в Страсбурге — городе, находившемся на скрещении немецких и французских влияний, — есть абзац, из которого отчетливо явствует, как живо Гёте интересовался современной Францией.

О положении и ближайших судьбах этой страны постоянно говорилось в кругу его друзей и знакомых. «Правда, — пишет Гёте, — о нашем имперском управлении ничего хорошего сказать было нельзя; мы признавали, что оно состоит из сплошных злоупотреблений законом, и все же оно значительно возвышалось над французской государственностью, окончательно запутавшейся в незаконных злоупотреблениях, причем правительство если и проявляло энергию, то всегда неуместно, и многие, уже не таясь, предрекали ему мрачное будущее и говорили о предстоящих переменах»¹⁴.

Эти разговоры ведутся в 1771 г. — за 18 лет до революции. Не с этого ли времени Германия в лице Гёте начала проводить своеобразный умственный эксперимент, касающийся проблем предстоящей в чужой стране революции, и не плодом ли этого эксперимента явился сам тип трагедии, заявленный Гёте, — «трагедии на светской основе», где драматическое напряжение возникало из столкновения самоутверждающейся и мнящей себя свободной личности «с уходом целого»?

Восемнадцатый век, как уже говорилось, был в своем оптимизме враждебен трагедии. На рационалистическом этапе просветительская трагедия тяготела к счастливым концам и к поучению, которое тоже сродни счастливому концу, — людей учат, когда есть надежда, что учение пойдет впрок. Но когда начали уже смутно проступать контуры революции, тот же XVIII в. оказался для трагедии благоприятен. Произошло своеобразное «отрицание отрицания». Исторические тенденции, мешавшие трагическому, послужили в высшем своем (революционном) проявлении мощным для него толчком.

Как известно, XVIII в. был в определенном смысле моментом выбора, а значит, и моментом наибольшей свободы уже в пределах самого этого века. В такие эпохи личность формируется и осуществляется быстрее и полнее, чем в спокойные времена. И вместе с тем сколь бы своевольной она себе ни представлялась, сейчас, когда целые общественные классы вышли на историческую арену для активного действия, ей противостоит способный подмять под себя самую крупную личность «объективный ход целого». В этих условиях столкновение идеалиста и практика не только приобретает новый масштаб и проникает в сферу политики, но и само по себе начинает, пусть в опосредствованной форме, так полно выражать этот процесс, что теряется нужда в прямых политических аналогиях. «Ифигения» в известном смысле не меньше пьеса о проблемах революционной поры, нежели «Гец» и «Эгмонт».

Все это, впрочем, никак не лежит на поверхности. Ведь конфликты, о которых идет речь, еще не очень-то выявлены в реальности, да и тип дарования у Гёте совершенно иной. Социальные импульсы перерабатываются у него в философско-художественные. Это доказывает и общая его эволюция от «Бури и натиска» к веймарскому классицизму с его идеей эстетического воспитания. Идеи Гёте не кристаллизуются как идеи собственно политические. Однако рядом с ним стоял Шиллер. Почти рядом с ним: он позже начал и раньше кончил. Но если «Гец фон Берлихинген» был написан за 16 лет до революции, то «Разбойники» — всего лишь за восемь. И с момента, когда по всей Германии прогремела эта пьеса, умственный эксперимент, в ходе которого немцами были проработаны основные этапы французской революции, — в полном разгаре.

Шиллер предвидит в революции три периода — «царистский», т. е. тот, когда временами еще казалось, что революция пойдет не против королевской власти, а вместе с ней, якобинский и, наконец, цезаристский, наполеоновский. Однако порядок, в котором эти периоды революции описаны Шиллером, не соответствует историческому. Якобинский период привлекает его внимание в первую очередь («Разбойники», 1781); цезаристский период становится объектом исследования

в двух пьесах, одна из которых находится почти в начале творческого пути Шиллера («Заговор Фиеско в Генуе», 1783), а другая близко к его концу (трилогия «Валленштейн», 1798–1799). «Царистский» «Дон Карлос» обозначает собой переход от раннего творчества Шиллера к позднему. Эта пьеса начата в 1783 г., через год после «Коварства и любви», и закончена в 1787 г. — за два года до штурма Бастилии. История любви Дон Карлоса и королевы Елизаветы в последнем варианте пьесы отодвинулась на второй план, политическая тема вышла на первый. Но время окончания пьесы сказалось не только на этой смене акцентов. Это был период возрождения царистских иллюзий во Франции, когда от трона ждали реформы, равносильной революции, и Шиллеру предстояло решить, насколько состоятельны эти надежды. Он не берется за перо с готовым решением — ему надо найти его в процессе творчества. И тем не менее «умственный эксперимент» Шиллера дает результаты вполне определенные.

Первоначальная идеологическая посылка «Дон Карлоса» словно бы предвосхищает слова, сказанные Мари-Жозефом Шенье в прологе к «Карлу IX» (1789), написанному после того, как Людовику XVI пришлось по требованию народа, возмущенного происками версальских контрреволюционеров, переселиться в Париж.

«Сановные рабы толкали неотвязно
Тебя к предательству, но ты отверг соблазны.
Народ, что ими был и презрен и гоним,
Увидел короля защитником своим.
Навеки осудив самодержавье трона,
Людовик понял власть природного закона;
Народ тебе, король, могущество дает —
Ты можешь быть велик, когда велик народ».

(Перевод А. Арго)

Подобные слова о королевской власти, санкционирующей дела народа и в этом черпающей свое величие, можно услышать уже в знаменитом монологе маркиза Позы, обращенном к Филиппу II. Но Шиллер, в отличие от Шенье, еще обосновал их философски, через идею саморазвития природных и общественных форм. Он призывает Филиппа отказаться от своих прав ради закона более высокого, всеобъемлющего, выражающего самую суть бытия.

Король, который велик тогда, когда он предоставил миру развиваться согласно его собственным законам, — не эта ли мысль была главенствующей перед началом французской революции и на первом ее этапе? Следует помнить: республиканская идея созрела уже в ходе революции, а перед ней и в начале ее будущие республиканцы, даже самые решительные из них, были как на подбор монархистами — шиллеровского толка. Это уже не вольтеровская идеология просвещенной

монархии. Та подразумевала сохранение в руках монарха всей полноты власти, здесь же речь идет о добровольном от нее отказе. Но и последняя идея отнюдь не представлена Шиллером как осуществимая. В ней есть огромная привлекательность (ведь речь идет о том, чтобы завоевать свободу без кровопролития!), но желаемое — не всегда осуществимое. «Вы мир вообразили не таким, каков он есть», — только и слышит маркиз Поза от короля в ответ на свои пламенные тирады. И весь ход действия служит наглядным опровержением мечты о дарованной свободе.

Автору ли «Разбойников» было не знать, что за правду приходится бороться с оружием в руках.

Но от «Разбойников»-то и лежал прямой путь к «Дон Карлосу» с его мечтой о ненасильственных методах борьбы за свободу, ибо в первой пьесе Шиллера революционное насилие было сначала воспето, а потом отвергнуто.

В литературе о Шиллере немало говорилось о романтическом характере бунта Карла Моора. Но стоит задуматься, в чем источники этого романтизма, явившегося задолго до наступления века романтики. Не те ли они самые, что у политического течения, корнящегося отнюдь не в романтизме, а в идеологии Просвещения? У якобинства?

«Якобинство — это мессианское видение истории, — писал А. Грамши. — Оно говорит всегда языком абстракций: зло, добро, угнетение, свобода, свет, мрак — все это существует для него как нечто абсолютное, общее, а не в конкретных, исторически определенных формах, какими являются экономические и политические институты. ...

Якобинство абстрагируется от этих конкретных форм человеческого общества, которые постоянно воздействуют на развитие событий, и рассматривает историю как договор, как откровение абсолютной истины, которая реализуется потому, что определенное число граждан доброй воли заключило между собой соглашение, поклялось претворить идею в действительность... Если события разворачиваются не в соответствии с заранее заданной схемой — кричат о предательстве, об отступничестве, предполагают, что их «естественный» ход извращен чьей-то злонамеренной волей. И из мессианского духа якобинцев, из их веры в открывшуюся им истину вырастает политическое требование насильственно подавить всякую оппозицию, всякую волю, которая отказывается присоединиться к общественному договору»¹⁵.

Нет ли подобного рода абстрактного мессианства в поведении Карла Моора? И нет ли в его трагедии чего-то общего с трагедией Робеспьера?

И в советской, и в западной историографии шли и продолжают идти острые споры о результатах деятельности и характере личности Робеспьера, но ни одна из спорящих сторон никогда не отрицала, что в конце своей жизни Робеспьер пережил глубокий внутренний кризис.

Об этом пишет в своей последней, посмертно вышедшей книге «Три портрета эпохи Великой французской революции» (1978) даже такой апологет Робеспьера, как А.З. Манфред. Во французской историографии существует мнение, что гибель Робеспьера после термидорианского переворота была своего рода самоубийством человека, исчерпавшего свои политические идеи. Стоит вспомнить и то, в каком внутреннем конфликте находился Робеспьер, — человек, принявший на себя всю ответственность за террор, — с большинством членов Комитета общественного спасения, поддерживавших самые крайние формы террора и благополучно устроившихся потом при новом режиме. Об этих людях историкам уже не приходится вести горячие споры...

Карл Моор тоже проходит путь Робеспьера. Этот идеалист достаточно практичен, чтобы понять — эффективным может быть только коллективное действие. Он восстает против зла не один, а во главе разбойничьей шайки. Но идеалисты редки, у шайки же — свои законы. Желая вершить добро, Карл Моор как главарь шайки неизбежно творит зло. И последнее деяние Карла Моора — это индивидуальный акт добра. Отдаваясь в руки властей, он помогает бедняку заработать деньги, назначенные за его поимку.

И, наконец, в «Валленштейне», снова посвященном проблемам послереволюционного цезаризма, Шиллер заговорил о ближайшем будущем: Наполеон уже шел к власти...

На фоне этих раздумий о судьбах революции и разворачивается у Шиллера история идеалиста и практика. Она достаточно сложна. Шиллеровский идеалист то и дело прорывается стать практиком, практик оказывается порою не чужд идеальных устремлений. Эта эйбкость границ находит свое объяснение в тогдашнем положении Германии — страны, которая нуждалась в революции и была к ней неспособна. Идеалист, идущий на смерть ради сохранения своего внутреннего «я», — главная фигура того периода литературы и театра, когда преобладающая форма протеста против тирании — моральная. Для Франции такой героиней стала Пальмира («Магомет» Вольтера, 1739), для Германии — Эмилия Галотти (1772). Но в преддверии французской революции моральные формы борьбы против деспотизма были уже исчерпаны. Они помогли формированию личности, жаждущей свободы, теперь же настало время непосредственной борьбы за свободу. Это был общеевропейский процесс, и он не мог не найти отражения в Германии. Однако Германия вступила в этот период, не успев еще до конца сформировать свободолюбивую личность. Две тенденции, разделенные во Франции долгими годами, здесь наложились одна на другую, образуя неожиданные комбинации.

Карл Моор со своими пламенными монологами — воплощение идеализма. Но именно этот идеалист берет на себя роль активного по-

борника справедливости. Не на словах только — на деле. И он гибнет как идеалист, вошедший в сферу практики. «Объективный ход целого» оказывается сильнее его. Это «целое» распространяет свои законы и на его шайку — тот клочок действительности, который он хочет выгородить, подчинив другому закону — закону братства и справедливости. И на него самого. «Закон не создал ни одного великого человека, лишь свобода порождает гигантов и высокие порывы». Но включает ли для Карла понятие свободы простую человечность? Увы, нет. «Поставьте меня во главе войска таких же молодцов, как я, и Германия станет республикой, рядом с которой и Рим и Спарта покажутся женскими монастырями...»

Роль практика как такового отведена в этой пьесе Францу Моору. Он проводит интригу против брата. Он пытается совратить его невесту и подчинить своей воле отца. Но практик этот — тоже особого рода.

В «Разбойниках» перед нами снова возникает тема братьев-соперников, задолго до Шиллера вошедшая в европейское художественное сознание. Источником своим она имеет, скорее всего, библейскую историю Каина и Авеля. Она воплотилась и в истории старого Гамлета, его жены Гертруды и короля Клавдия. В XVIII в. эта тема приобрела подчеркнутый семейный характер. В «Близнецах-соперниках» Фаркера, в филдинговском «Томе Джонсе», шеридановской «Школе злословия» братья борются за наследство и женщину. Интрига завязывается и разрешается в пределах семьи. У Шиллера ту же борьбу ведут люди, вышедшие на общественную арену. Личная обида заставляет Карла задуматься о несправедливости, царящей в мире. Франц тоже говорит не от своего лишь имени. Он — представитель феодального угнетения и в этом качестве выступает как некий «романтик злодейства». Литература и театр еще не знали такого «непрактичного практика», и Шиллер прекрасно это почувствовал. Он не очень жаловал свою первую пьесу, но особенно его смущал образ Франца. Шиллер писал о нем, что выдумки его наглы и неуклюжи, его интриги грубы, рискованны и отдают плохим романом. В чем-то Франц был даже непонятен его создателю. Если человек по природе добр (а Шиллер в этом не сомневается), то каким образом в той же доброй патриархальной семье, что и Карл, вырос этот злодей?

Злодей, который не укоренен в реальной жизни, — легко ли ему играть роль практика?

«Практик» предшествующей драматургии, войдя в драму такого широкого социального контекста, как «Разбойники», потерял немалую долю своей практичности.

Карла Моора Шиллер характеризовал как «жертву неумеренного чувства»¹⁶. Франц Моор представлялся ему, напротив, жертвой извращенного рассудка. Конфликт «Разбойников» — это столько же социальный конфликт, сколько конфликт чувства и разума.

Чтобы переступить порог частного жилища, где в XVIII в. происходило столкновение двух братьев, Шиллеру надо более, чем его предшественникам, опираться не некие общие категории просветительской мысли. «Избыток пылкости», в котором все, включая автора, обвиняли «Разбойников», на деле был порожден избытком философичности. Пылкость должна была компенсировать отвлеченность. Но она ее выражала. Ни Карл, со своими свободолюбивыми тирадами, ни Франц, со своими злодейскими речами, не выдерживали проверки на достоверность. Но злодей больше терял при этом в убедительности — ему полагалось бы, как всякому практику, быть прочнее укорененным в повседневности. Очень скоро, в «Коварстве и любви» Шиллер найдет подходящую почву для всякого рода мерзавцев практиков — княжеский двор. Но в первой своей пьесе он еще не продвинулся по дороге реализма.

Сколько дурного говорилось всегда о «Разбойниках»! Но пьесу эту ругали, а она ничего, живет! Непонятным образом она побивала своих критиков по каждому пункту. И поэтому стоит задуматься: а нет ли у нее каких-то достоинств и в том пункте, который нас сейчас интересует?

Есть. И немалые.

Наложив проблему идеалиста и практика на сюжет братней вражды, Шиллер в корне ее перестроил. До него идеалист и практик, при всех своих расхождениях, все же дрались на одной стороне. Теперь они встали друг на друга. Это была перестройка в духе предреволюционной непримиримости. То, чего Руссо требовал от тени Мольера, осуществил теперь Шиллер. Не потеряв диалектичности, издавна присущей этой проблеме. Ее, этой диалектичности, он и добивался, сделав противостоящие характеры идеалиста и практика в то же время и взаимопроникающими, подчиненными, каждый по-своему, «общему ходу целого».

Иначе и не могло быть в предреволюционный и революционный периоды. Перед революцией понятие «естественный человек» — основополагающая идея просветительской философии — достигает вершин в творчестве Руссо и оказывается с восторгом подхваченным штурмерами. Во время революции оно подверглось жесточайшему испытанию, особенно в период якобинской диктатуры, и рухнуло, не устояв перед все отчетливее выступавшим понятием классовой борьбы. Столкновение «естественного человека» с реальной историей было тем более мучительным, что эта реальная история делалась не просто у него на глазах, не помимо него, а и через него.

«Естественный человек» всегда жил в обществе, и отношения его с обществом были немирные. Но общество, которому он противостоял и которое стремилось наложить на него свою печать, рисовалось как сравнительно стабильное. Шиллеровский же романтик очутился в иной ситуации. Это «естественный человек», столкнувшийся с обществом,

пришедшим в движение и приобретающим все большую динамику и инерцию. Он предстал пред лицом истории и осуществляется в ходе ее.

Эта ситуация, разумеется, и обозначалась полнее всего в пьесе, соотносящейся с высшим этапом французской революции. Карл Моор восстал против преступного общества, но при этом переступил не только его законы, но и высший закон — закон человечности, и обрести себя снова как «естественного человека» ему удастся только путем самопожертвования и смерти. Если жизнь воплощает историю, то и вмешиваться в нее можно только в качестве исторического человека, и чтобы вернуться к себе, к «естественному человеку», герою Шиллера надо уйти из жизни.

Но потом в творчество Шиллера проникает другая традиция, та, что была передана Германии Лессингом. Пересекаясь с шекспировской линией, идущей от «Геца» к «Разбойникам», она дает несколько иное направление исканиям Шиллера. На место «беспочвенного» злодея, предназначенного скорее символизировать определенные тенденции действительности, нежели убедительно их в себе воплощать, приходят люди, порожденные самой жизнью. Раньше злодей обозначал собой практика. Теперь практик — человек, не устоявший перед соблазнами богатства и власти, — начинал действовать как злодей. Такой поворот намечился еще до «Коварства и любви», в «Заговоре Фиеско», где Шиллер создал очень сложный образ главного героя — идеалиста, преступившего какие-то внутренние запреты ради того, что предназначено в удел только практику, — единоличной власти. Еще реалистичнее выглядит ситуация «Дон Карлоса», написанного после «Коварства и любви». Филиппу II, «практику» этой пьесы, дозволено иметь привлекательные черты — это не мешает ему быть источником мирового зла. Маркиз Поза обращал свои пылкие монологи к Филиппу-человеку, он погиб от руки Филиппа-монарха.

Отношения идеалиста и практика меняются у Шиллера вместе со все более глубоким его проникновением в вопрос о движущих силах истории. Впрямую он ставит его в трилогии «Валленштейн» (1798—1799). И решает в том духе, какой подсказывает время.

В эту трагедию входит народ. Не отвлеченный народ «Фиеско» или «Дон Карлоса», а реальный, очень многообразный и в чем-то единый, вызывающий не взрывы сентиментального народолюбия, а действительный к себе интерес. Он и определяет в конечном счете судьбу Валленштейна. Гёте говорил о главенствующем значении «лагеря Валленштейна» по отношению ко всей трилогии. В этой пьесе, по словам Гёте, «масса армии, так же как хор у древних, показывает свою мощь и значение». Именно народ со своими устремлениями и создает ту железную цепь исторических взаимозависимостей, порвать которую Валленштейну не дано. Это — главная историческая сила. И вместе с тем сила никак не безличная.

В трилогии «Валленштейн» закономерность всюду торжествует над случайностью. И вместе с тем Шиллер больше всего боится своеобразного «исторического фатализма» — уверенности в том, что история идет какими-то своими несоразмерными путями и от человеческих усилий, человеческой совести, человеческого порыва к будущему ничего не зависит. Народ, выведенный Шиллером на сцену, должен был снять это противоречие. «Лагерь Валленштейна» словно бы придавал всей трилогии мощное единое течение, в котором объективные законы истории и людские судьбы сливались в целое. И все же на переднем плане сценических событий еще раз разыгрывается история идеалиста и практика.

Приступая к работе над «Валленштейном», Шиллер обронил интересное замечание, помогающее понять, почему тема идеалиста и практика была ему так нужна.

Первоначальный замысел Шиллера состоял в том, чтобы построить «Валленштейна» как произведение сугубо реалистическое. «Прежде я старался, например, в Позе и Карлосе, заменить недостающую правду прекрасным идеалом, теперь в Валленштейне я хочу за отсутствующий идеал (сентиментальный) вознаградить голой правдой». И среди трудностей, встающих на его пути при создании образа этого полководца, не сумевшего осуществить свои честолюбивые планы, он указывал, как на первейшую, на различие характеров практика и идеалиста. Практик («реалист») ищет успеха, «в котором идеалистический характер не нуждается»¹⁷. Эта попытка вырваться за пределы практики, требующей немедленного, личного, добытого в пределах жизни успеха и заменяющей человека самоутверждающимся индивидом, и обусловила устойчивый образ идеалиста у Шиллера — как ни мечтал он с ним расстаться. «Прекрасный идеал» не просто возмещал «недостающую правду». Он придавал правде объемность.

«Практик» Валленштейн тоже интересуется Шиллера лишь до тех пор, пока он руководствуется идеей объединения Германии, иными словами — остается идеалистом, и его неуспех и внутренний крах объясняются тем, что с какого-то момента он стал «чистым практиком». Когда заговор его был раскрыт и об этом стало известно шведам, он оказался у них в руках. Теперь его поход на Вену нужен только ему. Германии же он принесет вред. У Валленштейна есть еще возможность отступления. Если он служит идее единства Германии, а себя ставит так высоко лишь как наилучшего ее исполнителя, то теперь, когда он силою обстоятельств вынужден обратиться против идеи, ему надо пожертвовать собой ради нее и уйти. Но на это он неспособен. Он должен — ради себя и своих сообщников — добиваться короны хотя бы ценой территориальных уступок шведам и гражданской войны. И тут случается неожиданное. Армия отказывается его поддержать. Солдаты

шли за ним, пока он олицетворял идею. Идеал тоже, как выясняется, — часть реальности.

Вот почему и в этой пьесе, вопреки первоначальному намерению автора, возникает первый герой-идеалист — Макс Пикколомини, человек, который предпочел смерть измене и этим, в свою очередь, выразил что-то от правды жизни — от самой большой правды жизни.

В «Валленштейне» практик гибнет потому, что он не сумел остаться идеалистом; идеалист — потому, что иначе ему не отстоять идеалы.

Но Шиллеру еще предстояло создать произведение, где противоречие между идеалистом и практиком сразу и подчеркивается и — в перспективе времени — снимается, — «Марию Стюарт» (1800).

При оценке этой пьесы всегда возникает один и тот же загадочный вопрос: как могло случиться, что Шиллер восславил Марию Стюарт, которая была знаменем католической реакции, и сделал «злодейкой» своей пьесы Елизавету, реакции этой противостоявшую? Думается, ответ должен быть двояким. Во-первых, Шиллер видит не только положительные, но и отрицательные последствия Реформации для духовной жизни Европы. Она освободила личность, но личность самососредоточенную. Мария Стюарт прямо говорит о том, что с Реформацией утрачено единство мира. Поэтому католицизм имеет для Шиллера известные преимущества — это «объединяющая вера», и вера более духовная, подчиняющая человека чему-то высшему, лежащему вне его. Именно в этом черпает мужество Мария, идя на казнь. Из этого же понимания католицизма возникла сцена предсмертного отпущения грехов.

Но есть и другое объяснение, не менее важное. Для кантианца Шиллера мир нравственный и мир политический живут по разным законам, и в этом смысле борьба королей приобретает двойную логику. В каждой из них личность и монарх разделены. Елизавета, чье право на трон сомнительно, сохраняет власть лишь постольку, поскольку осуществляет надежды народа, которые она вынуждена выражать. В сущности же она — ханжа и злобная лицемерка. И по отношению к Марии она выступает не только как носительница определенной государственно-религиозной идеи, но и как женщина, мстящая более красивой и человечески значительной сопернице.

В Марии личность и монарх тоже не совмещаются в единое целое. Сначала это разделение вынужденное — Мария ведь лишена власти. Но потом Мария Стюарт научается ценить себя как личность, забывать о себе как о монархе. И чем ближе смертный час, тем более она освобождается от пороков и обращается к небесам — к общему, лежащему вне человека. Реальная Мария Стюарт, преступлений которой Шиллер от нас не скрывает, приходит в своем развитии к положению «романтической героини».

Шиллер теперь верит в будущий романтический идеал для *реального* человечества, сейчас замаранного кровью, запятнанного преступлениями и обманом, но способного все же — ценою невероятных искупительных страданий — прийти к беспорочному будущему.

Заодно сливаются в некое новое целое (на основе «аналитической драмы») «мещанская» и «шекспировская» линии. В этом своем новом качестве трагедия XVIII в. — прежде всего в шиллеровском своем воплощении — прошла через весь XIX в. и осталась жить на сцене XX в.

Тема идеалиста и практика как таковая тоже перешла в XX в. — в пьесах Ануя, в комедиях Шоу (как всегда, парадоксально ее перевернувшего), во множестве менее значительных воплощений. Но трагическое в XX в. формировалось иначе, хотя жизнь настойчиво подсказывала, среди прочих, и эту тему.

Здесь XVIII в. — это не предшественник нашего, а великий пример для него.

Примечания

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 7. С. 222.

² Bell's British Theatre. V. 4. L., 1780. P. 53.

³ Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 120.

⁴ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 44.

⁵ Скорее всего, он не знал при этом о пьесе Лессинга. Первая рецензия на «Мисс Сару Сампсон» (написал ее сам Дидро) появилась во Франции лишь в декабре 1861 г. в «Журналь этранжер», издаваемом Гриммом.

⁶ Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. С. 144, 145, 155, 145, 146.

⁷ Мюссе А. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 591.

⁸ Вольтер. Эстетика. С. 337.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1983. С. 408.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 53.

¹¹ Гёте И.-В. Избр. произв. М., 1950. С. 716, 674, 675, 717, 716—717, 289.

¹² Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Средневековью. // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 31—33.

¹³ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. Т. 1. М., 1961. С. 95. 97—98.

¹⁴ Гёте И.-В. Избр. произв. С. 651.

¹⁵ Цит. по: Григорьева И.В. Исторические взгляды Антонио Грамши. М., 1978. С. 40.

¹⁶ Шиллер Ф. Собр. соч., Т. 6. М., 1957. С. 527—528, 528, 537.

¹⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 7. М., 1957. С. 391.

В том, что XX в. принесет с собой грандиозные перемены, никто не сомневался уже в конце XIX в. Век социальных катастроф не мог не обновить и искусство. Но как это новое искусство отнесется к единствам? Возвратит ли им «царское достоинство» или оставит прозябать в неизвестности?

В общем-то, не случилось ни того, ни другого. Единства заняли подобающее им положение. Их не презирали больше, но и не подумали вернуть им скипетр и державу.

Это неудивительно. За время их отсутствия мир невиданно переменялся. Где прежняя упорядоченность? Где прежние границы между вещами? Нет, это поистине был другой мир — никак не тот мир почитания вышестоящих и размежевания наук и искусств, который вызвал их к жизни!

На протяжении большей части XIX в. господствующей формой буржуазного сознания был позитивизм, объявивший себя наследником Просвещения и отмежевывавшийся от романтизма. Тот диалектический импульс, который принесла философская революция, быстро затухал. В области театра позитивистам больше всего импонировал просветительский реализм. Они охотно взяли от него все, чем он подготовил романтиков, но не продвинулись ни на шаг дальше. Они приняли Шекспира, но без «романтических излишеств», приняли единства, но сведенные, по Хоуму, к пределам акта. В конце века позитивизм пришел, однако, к некоему самоотрицанию. Он был завершением и высшим воплощением представления о мире как о сложившемся механизме, составленном из дискретных частей, и о науке как об обширном энциклопедическом справочнике со многими тысячами приведенных в соотношение друг с другом статей и заметок. Теперь науки, которым в свое время сепаратизм был на пользу, стали между собой сближаться. История науки достовернейше подтвердила, что в природе нет никаких насильственно фиксированных разграничительных линий, нет никаких непримиримых противоположностей¹. Новые открытия все чаще делались на границах наук. В мир знания начали врываться теории, отвергавшие самое представление о здравом смысле, — от года к году становилось яснее, что «здравый смысл» может оказаться сродни

предрасудку: ведь он фиксирует устоявшиеся представления, а они в ходе научного прогресса подлежат уточнению, а порой и пересмотру. Даже время — то самое одинаковое для всего мироздания линейное время, открыв которое наука установила один из краеугольных своих камней, не желало далее подчиняться прежним законам. Еще в конце XIX в. австрийский физик Людвиг Больцман (1844—1906) привел математические доказательства того, что во вселенной есть области, где время движется в направлении, противоположном нашему. В начале XX в. появилась теория Эйнштейна (1879—1955).

Антипозитивистская реакция в последние десятилетия XIX в. охватила все области мысли и искусства. Она принимала самые разные (притом не в одинаковой мере прямо осознанные) формы, вызвала к жизни самые непохожие художественные и философские направления, между которыми шла по большей части ожесточенная война. И все же общий враг порою в чем-то объединял их.

Прежде всего необходимо помнить, что любого толка режиссерские искания были бы принципиально невозможны без утверждения режиссуры в новом ее качестве — как режиссуры концептуальной. До этого можно было говорить лишь о некоей «предрежиссуре» или даже о своего рода «самоорганизации» актерского коллектива, прошедшего одинаковую выучку. В XIX в. положение изменилось. Режиссер стал полновластен. Эта новая режиссура возникла в недрах позитивистски ориентированного театра (Чарлз Кин, мейнингенцы), но очень скоро обратилась против него. Настало время смелых экспериментов.

Здесь основополагающая роль принадлежит Станиславскому с его стремлением изобразить жизнь в реальных приметах и одновременно в ее многослойности, сделать даже сам по себе быт (не говоря уж об игре актеров) формой выражения «жизни человеческого духа». Станиславский создал театр сразу и концептуальный («сверх-сверхзадача») и целиком иллюзионистский. Концептуальность и достоверность здесь не разрывались, как в других системах, напротив, смысл спектакля словно бы вырастал из самого течения жизни.

Тем более загадочным представлялся на протяжении долгого времени факт, что и сама система открылась Станиславскому и основные ее положения были им сформулированы именно в период работы над символистской драматургией.

Думается, легче всего ответить на этот вопрос, вспомнив, что при всей своей укорененности в русской общественной жизни и русском искусстве Станиславский — фигура мирового масштаба. Не следует ли отсюда, что мы вправе рассматривать его творчество, среди прочего, и в свете общеевропейской антипозитивистской реакции? Но Станиславский дал собственное истолкование антипозитивизма. Используя в своих целях другие антипозитивистские направления, он создал

антипозитивистский *реалистический* театр. В этом и особенность его, и укорененность во времени. Невероятная стойкость его системы рядом с другими объясняется тем, что он не противостоял велениям времени, а впитывал их в себя, приводя в единство со своими художественными убеждениями.

Питер Брук в свое время сказал, что Станиславский создал грамматику актерского мастерства, последующие режиссеры искали только свой синтаксис. В главе «Актеры» уже немало говорилось о том, как Бертольд Брехт, исходя из установок, казалось бы, во всем противоположных мхатовским, тем не менее чем дальше, тем больше находил точек соприкосновения с системой. Но и в собственно постановочной области Станиславский и Немирович-Данченко были представителями театра XX в. Поскольку эта книга посвящена западноевропейскому театру, детальный разбор спектаклей МХАТа не входит в задачи автора, но кое-какие замечания в этой связи все-таки будут в дальнейшем сделаны. Одну сторону этой проблемы следует, впрочем, отметить сразу же.

Как показал Б. Зингерман, Чехов был одним из первых драматургов, в творчестве которых началось своеобразное «размывание» времени. «Чехов, — отмечал Б. Зингерман, — нигде не нарушает главного условия театральной эстетики, по которому сценическое время — это всегда настоящее». Однако чеховские герои находятся «одновременно и в ситуации и вне ее, они глубоко переживают — и видят со стороны, с точки зрения другого времени»². Вспомним, что чеховские спектакли немало значили для эстетики молодых «художественников».

А ведь отношение ко времени необыкновенно многое определило в новом искусстве.

Одна книга словно бы конспективно обозначила собой переменявшийся взгляд на мир — «Машина времени» (1895) Герберта Уэллса (1866—1946). «Здравый смысл» как воплощение устоявшегося опыта прошлого в ней решительно отвергался, наглядному противопоставлялось истинное, пусть пока невообразимое.

В написанной много позже книге «Покорение времени» (1942) Уэллс специально отметил эту особенность своего раннего романа. В подходе к проблемам времени, писал он, особенно проявляется инертность мышления. И хотя в «Машине времени» он, по его словам, «провел читателя, скрыв от него, в интересах литературы, главные трудности, возникающие при подходе к проблеме», он все же считал, что помог революционизировать человеческую мысль. (В свете сказанного, кстати, становится понятным столь частое в театре XX в. — Мейерхольд, Таиров, Пискарев, Брехт — сочетание режиссерских поисков с революционным репертуаром.)

В романе Уэллса путешествие по времени основано на возможностях, которые открывает неевклидова геометрия, получившая

признание еще в конце 60-х годов XIX в. Однако, пишет Уэллс, ее представители «были безразличны к революционным возможностям материала, которым располагали. Мир в целом сохранял ньютоновские очертания; в нем было три пространственных измерения плюс время, плюс гравитация, и большинство образованных людей на всем свете вполне удовлетворялось этой картиной мира»³. Только Эйнштейн понял, какие возможности дает геометрия четырех измерений для перестройки наших представлений о вселенной.

Но за десять лет до него это понял Уэллс.

Понял, разумеется, применительно к своим целям. Рядом с укоренившимся за последние несколько веков представлением о линейном времени встало романтическое, сказочное, восходящее к Средним векам (и по-прежнему богатое художественными возможностями) представление о неуничтожимом и непреходящем циклическом (когда-то его называли божественным) времени. Притом, сколь явственно ни различимы для читателя прошлое, настоящее и будущее, они в этом романе в некотором смысле одномоментны. Машина времени, перенося путешественника из эпохи в эпоху, лишает время той необратимости, которую оно приобрело с развитием точного знания. Сама результат этого знания, машина времени возмещает потери, принесенные прогрессом. Время снова становится реально ощутимым, художественно зримым.

«Машина времени» была огромным художественным открытием, предвещавшим целый пласт литературы XX в. Речь идет не только об использовании — философски значимом или чисто фабульном — найденного Уэллсом сюжета в научной фантастике, но и об интересе к этой теме, характерном для XX в. в целом. В литературе он помог исканиям таких писателей, как Джойс, Пруст, Хаксли, Томас Манн, Фолкнер, Пристли, в изобразительном искусстве произвел подлинный переворот.

Уэллс выразил ту самую концепцию времени и пространства, над зримой передачей которой бились Сезанн и шедшие за ним художники. По словам В. Прокофьева (послесловие к книге А. Перрюшо «Сезанн»), в результате работы романтиков, а затем импрессионистов «система, утвержденная Возрождением и рассчитанная на то, чтобы представлять мир таким, каким воспринимает его объективное единство человеческий глаз, сама теперь очеловечилась настолько, что стала слишком субъективной. И все, что в ней теперь имело еще отношение к постоянству мироздания, было парадоксальным образом связано не с пространственным существованием, а с временным развитием природы. Это был конец прежней системы, будто вывернувшейся наизнанку и пришедшей к самоотрицанию. Идти дальше по этому пути — значило бы вообще потерять завоеванное с таким трудом представление о пространственном единстве мира. Мир стал бы призрачным, фиктивным. ...

Оставался только один путь спасения искусства, способного охватить мир в его цельности, — путь создания новейшей системы видения, которая могла бы вместить в себя как пространство, так и время». Сезанн, по словам Прокофьева, решил эту задачу для живописи. Он сумел «как бы вознести своего зрителя над природой, вместо того, чтобы, вслед за пейзажистами XIX в., вводить его туда». «Если же брать художественную культуру конца XIX в. в целом, — продолжает Прокофьев, — то она решила проблему соединения пространственных и временных искусств, создав “движущуюся живопись”, “изобразительную литературу” — короче говоря, кинематограф. Первый сеанс был проведен братьями Люмьер в Париже в 1895 г. — в год первой персональной выставки Сезанна у Воллара»⁴.

Можно добавить — в этот же год появилась «Машина времени».

Перемены нарастали лавинообразно. Изменилось представление о времени и пространстве. Время сразу расширилось и уплотнилось. Расширилось потому, что вернулось время циклическое, уплотнилось потому, что иными стали ритмы жизни. Пространство тоже расширилось и уплотнилось. На земном шаре почти не осталось белых пятен, он стал обозримее и доступнее. Его можно было ныне окинуть не одним только умственным взором. То, что когда-то открывал путешественник, теперь открывалось глазам туриста. Поезд, автомобиль, самолет «спрессовали» пространство.

Единство места в мире, где никому не сидится на месте! Единство времени в мире, где человек с легкостью пересекает временные пояса, где линейное время перестало быть единой системой отсчета и «субъективное время» снова берет свое! Какая все это несообразность!

Во всяком случае — на первый взгляд...

То, что рядом с театром встало в XX в. кино, казалось, должно было еще усугубить кризис единств. У зрителя вырабатывались новые стереотипы восприятия зрелищных искусств, причем искусств, изначально ни в каких единствах не нуждающихся. И стереотипы необыкновенно крепкие.

Когда-то Гёте назвал театр «праздником всех искусств». Теперь нечто подобное говорилось про кинематограф. «По своему материалу кино близко к изобразительным пространственным искусствам — живописи, по разворачиванию материала — к временным искусствам — словесному и музыкальному»⁵, — писал в 1924 г. Ю.Н. Тынянов. Звуковое кино еще расширило возможности кинематографа — настолько, что, по мнению историка кино Ежи Теплица, оказалось, в сущности, уже новым искусством. Затем число зрелищных искусств пополнилось еще одним — телевидением.

Эти новые искусства не нуждались ни в единстве места, ни в единстве времени. Они были с какого-то момента уже не столько продолжением

театра, сколько его опровержением. И вместе с тем именно они помогли ему переформироваться, выжить, заново осознать свою природу.

Кино грозило поглотить театр. Но и театр достаточно рано начал стремиться получить от кино максимум возможного.

Эрвин Пискатор (1893—1966) рассказывал в своей книге «Политический театр» (1929) о том, какой успех принесло кино его спектаклю по документальной драме «Несмотря ни на что», поставленному 12 июля 1925 г. «Уже самый момент неожиданности, получившийся вследствие смены кино сценическим действием, имел большое влияние, — писал он. — Но еще сильнее оказалось драматическое напряжение, полученное от чередования кино и сценического действия. Сменяясь, они повышали впечатление. Например, когда после сцены голосования социал-демократов по поводу военных кредитов (игровой момент) появилась сцена с изображением атаки и первых убитых, то этим не только подчеркивался политический характер происшедшего, но вместе с тем достигалось потрясающее впечатление».

Как нетрудно заметить, Пискатор в данном случае не просто применил кинематографический прием монтажа, но и самое кино сделал одним из его элементов: спектакль был, по сути дела, построен на монтаже двух видов искусств — кино и театра. Пискатор был в этом не одинок: С. Эйзенштейн включил в свой спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» (1923) кинематографический ролик в 120 метров — «Дневник Глумова».

В постановке пьесы Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем!» (шла с 3 сентября по 7 ноября 1927 г.) Пискатор использовал кино для расширения масштабов спектакля. Здесь, по его словам, «ставилась задача: вывести судьбу отдельной личности из общих исторических факторов, создать драматургическую связь судьбы Томаса с войной и революцией 1918 г. Но в одном месте кино имело еще большее драматургически-функциональное значение, а именно в поворотном пункте пьесы к основной идее: столкновение изолированного в течение восьми лет человека с современностью. Здесь должны были быть показаны девять лет со всеми ужасами, безумием и бессмысленностью. ... Никакое другое средство, кроме кино, не способно в течение семи минут показать восемь бесконечных лет». Пискатору в этом спектакле уже тесны рамки немного кино. В одной сцене он синхронизирует кино со звуками громкоговорителя и игровым текстом. В этом месте кино столь же «работает на театр», сколь театр — на кино. Звуковое кино в 1927 г. делало только первые, неуверенные шаги, причем подавляющая часть весьма еще немногочисленных звуковых фильмов была синхронизирована с отдельно записанным звуком — как у Пискатора.

В каких-то случаях фильм у Пискатора начинал уже «растворяться в спектакле» и решал собственно театральные задачи. Среди них была

и такая — «уничтожить декорацию — тяжелую, стабильную, превратить декорацию в поток, сопровождающий ход мысли». Для этого в сцене, где Томас говорит о пережитых им годах, предполагалось создать специальный бессюжетный фильм, на котором была бы изображена «черная плоскость, быстро сменяющаяся и распадающаяся на линии и затем на квадраты (рисунок для дней, часов, минут)».

В «Распутине» («Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева, спектакль шел с 12 ноября 1927 г. до 20 января 1928 г.) Пискатор применил три типа кинематографических вставок. «Учебный фильм» сообщал необходимые исторические факты. «Игровой фильм» должен был ускорить переход от сцены к сцене — «войска бунтуют, ружья брошены, началась революция — красное знамя на мчащемся автомобиле и т. д.». Он вставлялся между сценами или давался во время сцен на занавесе из газа, находившемся между сценой и публикой, И, наконец, «комментаторский фильм» сопровождал действие «как античный хор». «Он прямо обращается к зрителю, говорит с ним (“Пожалуйста, не обижайтесь на нас, мы снова начинаем сначала”). Он фиксирует внимание зрителя на важнейших моментах пьесы. (“Царь отправляется на фронт, чтобы стать во главе армии”). Он критикует, жалуется, приводит важные для действия цифры и изредка агитирует.

... Он был оптическим словом. ... Над трупами русских солдат — подлинные слова царя из письма к царице: “Жизнь, которую я веду как главнокомандующий, — здоровая, действует укрепляюще”»⁶.

В том же спектакле Пискатор (на много десятилетий предвосхитив «врезки из будущего» в картине С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?») применял фильм для своеобразной проекции судьбы персонажа в будущее. Так, например, во время сцены присяги показывался расстрел царской семьи.

В «Швейке» (шел с 23 января 1927 г. до 12 января 1928 г.) был использован карикатурный сатирический мультфильм Георга Гросса.

И все же, при подобном многообразии функций кино в спектаклях Пискатора, сам режиссер считал союз этих двух искусств вынужденным и временным. Он мечтал о театре, который обладал бы не меньшими техническими возможностями, чем кино, и благодаря этому сумел бы ему противостоять. В кинематографе он видел способ подстегнуть театр, направить его на путь решительных преобразований, заставить его овладеть новой действительностью при помощи собственных средств.

Правда, очень долго театр и кино только и стремились что-то друг у друга взять и без лишних хлопот использовать. Пискатор «кинематографировал» театр в то самое время, когда кино, обретя звук, снова обратилось к театру, и известный французский драматург Марсель Паньоль, ставший продюсером и кинорежиссером, создал даже теорию, согласно которой немое кино было средством тиражирования

пантомимы, а звуковое должно принять ту же роль по отношению к драматическому театру, правда, несколько расширив его возможности, — очевидно, за счет съемок натуры. Другой французский драматург, Саша Питри, призывал кино стать своеобразной «служанкой театра», приобщая провинциалов к столичной сцене. Эти теории отразили практику первых лет звукового кино. Пискатор, «работая на кино» в «Гоп-ля, мы живем!», шел в русле преобладающих тенденций времени. Кино и театр в этот период были на равных.

Впоследствии, когда кино и театр уже вполне определились как отдельные искусства, примеры влияния театра на кино снова стали множиться. В «Двенадцати разгневанных мужчинах» (1957) Сидни Люмета и «Мари-Октябрь» (1959) Жюльена Дювивье зритель столкнулся с единствами места и времени и очень строго понятым единством действия. В фильме Этторе Скола «Они так любили друг друга» (1975, в нашем прокате — «Мы так любили друг друга») принят принцип своего рода «единства кадра», читающийся как прямой аналог «единству сцены». Вместо привычного чередования кадров, на одном из которых изображен человек, говорящий по телефону, а на другом — его слушающий, здесь использовано сценическое «кадрирование» — поочередно «зажигается» и «гаснет» то одна, то другая часть экрана. Здесь же пародируются «реплики в сторону» в их современной интерпретации («мысли вслух», «внутренний монолог») и некоторые другие приемы современной драмы.

Сегодняшнее кино может все это себе позволить, поскольку, приобщаясь к другому виду искусства, оно сохраняет полную свою независимость, и те же «Двенадцать разгневанных мужчин» и «Мари-Октябрь», с их изощренным искусством перемены ракурса, чередования крупных, средних и общих планов, — это что угодно, но только не «сфотографированный театр». Кино никак не было «продолжением театра» в его противостоянии эпическому.

Ибо со временем выяснилось — кино сродни еще и роману.

«Кинозрелище в своей популярнейшей форме игрового фильма было во многих отношениях новым, современным этапом развития древнего искусства повествования, — пишет Ежи Теплиц. — Игровой фильм по своему характеру родствен роману. Он, собственно, главнейший наследник романа и одновременно его важнейший конкурент. ...

Кинематограф давал наиболее привлекательное для публики — зримое и конкретное — воплощение традиционной формы романа. Зритель как бы видел живых героев — в общении, в действии, в счастливые и трагические минуты их жизни. В кино нашла свое идеальное продолжение литература, основанная на действии как в высоком диккенсовско-бальзаковском варианте, так и в ее примитивном, лишенном художественных достоинств (приключения сыщика Ната

Пинкертон и прочее). Рядом с коммерческими картинами уживаются произведения глубокие и значительные, рассказывающие зрителям о людях и мире. В этих последних, немногочисленных впрочем, фильмах наиболее полно были использованы достижения реалистического романа — в построении сюжета, в характеристике героев, в обрисовке среды. Кино, таким образом, явилось новой формой литературы, “проекцией” в иной области и при помощи иных технических средств наиболее распространенного жанра литературы — романа».

И при этом кино не было ни театром, ни романом. Если это был театр, то лишившийся стен и сцены, обозримый с любой точки зрения, а потому переставший быть театром. Если это был роман, то сделавшийся зрительным искусством, а следовательно, необыкновенно ограничивший время своего восприятия и уже потому переставший быть романом. И еще оно было изобразительным искусством — и не было им.

Это было кино, и ничто другое.

«Мир на экране не только становился богаче и прекраснее, но прежде всего — и это самое главное — он был иным, нежели на подмостках или в книге, — пишет по этому поводу Ежи Теплиц. — Но это еще не все. Зритель видел на экране объективную картину мира. Объективную в том смысле, что она была зафиксирована режиссером как беспристрастным сторонним наблюдателем. В фильме действовали люди — герои вымышленного сюжета. Зритель следил за их судьбами со стороны, с “точки зрения” кинокамеры. И произошло чудо. Оказалось, что кино позволяет взглянуть на людей и события глазами действующих лиц кинодрамы. ... Так же как и в литературе, субъективный образ в кинофильме дополнил объективное видение мира.

Кино создало образную речь, причем образы не только отражали материальный мир, но и выражали стремления, полет фантазии, развитие мысли. Улица на экране могла быть вполне реальной или воображаемой, увиденной героем во сне. Экранный образ становился поэтическим символом, он мог быть рожденным фантазией, оставаясь в то же время подлинным, достоверным отражением окружающей действительности. Кино было репортажем, документально воспроизводящим реальный мир, но также и воплощением самой смелой, ничем не скованной игры воображения художника.

Кино заимствовало у поэзии различные стилистические фигуры — аллегории, символы, метафоры. Язык зримых образов обрел на экране гибкость и многозначность. Настоящий художник мог выразить любые идеи, понятия, чувства, обо всем рассказать не менее убедительно, чем словами. Монтаж давал возможность свободно соединять и разъединять образы, составлять из них фразы; монтаж позволял кинорежиссерам говорить стихами и прозой, находить нужный стиль и ритм»⁷.

Что оставалось делать театру перед лицом всего этого богатства?

Быть театром. Более, чем всегда. Выявить все, что относится к области собственно театральной, мобилизовать для этого все свои возможности, вспомнить во все времена достигнутое и так сплавить все это вместе, чтобы возникло нечто новое, отвечающее эпохе и ей соразмерное.

В какой-то мере это стремление отстоять себя проявилось в попытках создания театра, «освобожденного от литературы». Здесь можно назвать имена Гордона Крэга и Всеволода Мейерхольда, а вслед за ними и целый ряд имен других экспериментаторов 1900–1920-х годов, в том числе имя Гастона Бати (1885–1952), выступившего в 1921 г. со статьей «Его величество слово», где он утверждал, что упадок современного театра – прямой результат господства в нем литературы. Экстремистскую форму эта реакция против литературы приняла в творчестве итальянских футуристов, отказавшихся даже от понятия «пьеса» и заменивших его словом «синтез». С. Бушуева приводит несколько примеров подобной «недраматургии». «В “синтезе” “Едут” сцена представляла собою банкетный зал с накрытым посередине столом. Услышав от мажордома “Едут!”, слуги приходили в движение и начинали делать последние приготовления к приему гостей. Гости так и не появлялись, но все манипуляции с предметами, которые без слов проделывали на сцене слуги, должны были передать атмосферу все нарастающего нетерпеливого ожидания. Был еще “синтез” под названием “И ни одной собаки”, неизменно вызывавший раздраженную реакцию зрительного зала. По сцене, представлявшей пустынную ночную улицу, пробегала собака. Затем занавес опускался”»⁸.

Подобные представления, почти или даже совсем очищенные от слова, были зачастую, по мнению исследовательницы, своего рода завистливой реакцией на достижения кинематографа.

Все это сыграло свою роль в режиссерских исканиях XX в., но первостепенное значение получило другое – вновь обретенные единства.

Кино тоже имело своего рода «единство». Это искусство, по словам Теплица, «с самого своего появления основывалось на теории и практике единства человека с окружающим его миром»⁹. Вот это-то новое, вбирающее в себя все остальные, единство и стало основой преобразования театра.

Театр уже знал времена, когда это подспудное «единство» было философской основой его эстетики.

По словам А. Аникста, для Шекспира сравнение «весь мир – театр» было выражением не только определенного взгляда на жизнь, но и сущности тогдашнего театра. Сцена воспринималась зрителем как целый мир, и каждая пьеса Шекспира – это «микрокосм, малый слепок огромной вселенной. В ней есть все, что составляет звенья, образующие мир»¹⁰. Причем мир – в наиболее обобщенных его формах. Шекспировский театр не был «наивным» театром, его эстетика была

достаточно осознанной. А. Николь в книге «Английская драма: современная точка зрения» (1968) специально обращает наше внимание на то, что в годы, когда работал Шекспир, «детская труппа, существовавшая на королевскую дотацию, широко пользовалась рисованными декорациями, исполненными в подражание французам и итальянцам». Шекспировских актеров это, однако, совершенно не заинтересовало. «Они просто не нуждались в декорациях»¹¹.

К этому-то театру и устремляется экспериментальная режиссура, постепенно осваивая и преобразуя во множестве вариантов такие его элементы, как «мирозданческая» обобщенность форм, неотделенность от зрителя, единство сцены.

Иногда эта мирозданческая природа нового театра выражается очень прямо.

9 октября 1971 г. Венская опера показала в Москве вагнеровского «Тристана и Изольду». Легенду о Тристане и Изольде уже в Средние века трактовали двояко. В одних случаях любовь Тристана и Изольды объяснялась влиянием волшебства. Выпив по ошибке любовный напиток, они стали не властны над собой. В изображении других поэтов любовь оказывалась чувством сугубо личным, «избирательным сродством», как назвал ее Гёте. Какой путь предпочтет театр?

Он предпочел первый. Тристан и Изольда принадлежали всему мирозданию, были до конца подвластны его законам, и их любовь потому и была совершенна, что так полно воплотила предначертания этих законов. Познать их помог им волшебный напиток.

Последняя сцена спектакля была поразительна. Мы оказывались вдруг в центре вселенной, огромной, бесконечной, с живущими своей жизнью туманностями и созвездиями, а где-то под ними и вместе с тем среди них — Изольда, малая и при этом необыкновенно большая крупица мира, ведь именно на нее направлен луч света, вокруг которого, словно вокруг оси, вращалось мироздание...

Чаше, однако, это ощущение единства мироздания, причастности человека ко вселенной оказывается своеобразным фоном, на котором развивается — и, соответственно, преобразуется — театр, идущий от более конкретных, послешекспировских форм.

Современная сцена в ряде случаев (об этом еще пойдет речь) устремляется к сцене шекспировской, но останавливается на полпути. Сегодняшняя сцена — это не «весь мир», как у Шекспира. Она причастна ко вселенной, двери дома, сооруженного на сцене, порою словно бы открываются в космос, но этот дом обжит уже многими послешекспировскими поколениями, осознавшими социальный смысл своего бытия. На этой сцене, прошедшей уже весь курс наук иллюзионного театра — от романтического до натуралистического, — многое не договаривается, не все подразумевается. На ней может не быть стены,

но мы знаем — здесь есть стена, может не быть крыши, но мы знаем — этот дом не без крыши.

Проблема единств решается сегодня исходя из совершенно новых, хотя и связанных с прошлым, предпосылок. Перед нами не шекспировская, не классицистская, не романтическая и не натуралистическая сцена, а сцена, многое от них получившая, но подчинившаяся новым требованиям, — сцена *условная*.

Замечательный пример того, чем она отличается от предшествующих типов неиллюзионной сцены, дал Питер Брук. В предисловии к книге Майкла Уэрра «Оформление спектакля» он рассказал, как в 1947 г. перед генеральной репетицией «Ромео и Джульетты» (этот спектакль 22-летнего режиссера многое определил в эстетике послевоенного театра) они с художником глянули на сцену и начали выбрасывать одну часть декорации за другой: теперь, когда актеры их уже «обжили», они сделались не нужны. В спектакле эти части декорации все равно словно бы присутствовали, запечатлевшись в мизансценах и актерской игре. Такова и условная сцена в целом. На ней может ничего не быть и все предполагаться, в ней часть может обозначать целое, как и совершеннейшая пустота — какую-либо существенную деталь. И при всем том она, по сути, необыкновенно «наглядна», ибо прием на ней в той или иной мере обнажается, прочитывается именно как прием, хотя и как прием содержательный, помогающий проникнуть в смысл происходящего. Впрочем, условная сцена остается таковой, лишь пока сохраняет свою новизну, — именно поэтому она с таким трудом поддается определению. Она диалектически подвижна, и ее легче описать в ее истории, чем обозначить в устойчивых терминах, ибо доказанные теоремы сценического искусства имеют свойство обращаться в не требующие доказательства, а потому и неинтересные аксиомы.

Условная сцена имела много предвестий, причем достаточно ранних — о первых можно говорить начиная с 30-х годов XIX века, когда еще господствовал романтизм, с его культом иллюзионной сцены. Однако рядом с иллюзионистской (гофмановской) тенденцией в романтизме существовала и другая, представленная пьесами и спектаклями Людвиг Тика (1773—1853). Правда, Гофмана и Тика назвать антиподами в полном смысле слова нельзя: Тик охотно оставлял иллюзионистский принцип оперному театру (Гофман о нем и говорил), требуя для драматического театра сцены откровенно неиллюзионной.

В «Коте в сапогах» и некоторых других ранних пьесах Тик, следуя принципу романтической иронии, стремился обнаружить технику сценической иллюзии и тем самым эту иллюзию разрушить. В дальнейшем он создал собственную неиллюзионную сцену.

Связано это было с новым этапом борьбы за Шекспира. Когда творчество Гёте обрело классицистские формы, зная шекспиризма

переняли романтики. Внедрение Шекспира на континентальные подмостки идет теперь уже на иных основаниях. Шрёдер, сделавший драматургию великого британца явлением немецкого театра, ставил переделки. Романтики же хотели ставить подлинного Шекспира. И больше всех — Тик, против которого, кстати говоря, и была направлена та часть статьи Гёте «Шекспир и несть ему конца», где подчеркивалась неизбежность переделок при постановках Шекспира. Тик понял, что приблизиться к подлинному Шекспиру можно, лишь приблизившись к подлинной шекспировской сцене. То, что Гёте считал несовершенством английских подмостков, Тик у себя считал достоинством. Ему было на кого опереться. Не говорил ли нечто подобное еще Лессинг?

В 1836 г. Тик публикует две работы: «Бен Джонсон и его школа» (он дает в ней свой вариант реконструкции театра «Фортуна») и «Юный столяр», где говорит о применении принципов шекспировской сцены к современному театру.

В подобном театре выстраивался широкий, но неглубокий просцениум. Казалось бы, Тик отступает от шекспировского принципа, согласно которому актеры должны быть помещены как можно ближе к публике. В действительности же он использует этот принцип применительно к закрытому помещению, где публика не обступает сцену с трех сторон как в давнем «Глобусе». Именно отсюда неглубокий просцениум, вытянутый вдоль одной из стен. На просцениуме возвышается площадка, к которой с двух сторон ведут по три широкие ступени.

Над ней, поддерживаемая двумя колоннами, поднимается верхняя сцена, соединенная, в свою очередь, теми же ступенями с просцениумом. На главной, выстроенной на просцениуме площадке, ставятся декорации. Она закрыта занавесками и когда они отдергиваются, все пространство передней сцены оказывается естественным продолжением задней. Верхняя сцена тоже имела занавес. Общего для верхней и нижней сцены занавеса не было. Кроме того, многочисленные ступени создают несколько уровней сцены. Здесь Тик следовал принципу, найденному еще романтиками, ради большей иллюзионности отказавшимися от сцены — гладкого пола. На ступенях могла размещаться толпа. Но заимствовав свой прием от иллюзионной сцены, Тик пришел к сцене сугубо функциональной. Бедная декорациями тиковская сцена оказалась богата возможностями мизансценировки. И, что важнее всего, она помогала непрерывности действия. Столь многочисленные у Шекспира эпизоды без заметных пауз следовали один за другим. На этой сцене Шекспир наконец-то мог идти без переделок, значительная часть которых, как говорилось, объяснялась различием между шекспировской сценой и сценой-коробкой. Ступени служат массовке, которая на сей раз могла быть представлена небольшим количеством персонажей. Времена, когда на сцену сгонялись толпы солдат, миновали.

Отсутствие главного занавеса тоже никак не было случайностью. Таким путем Тик намеревался добиться единства сцены и зрительного зала. Он и здесь шел за Шекспиром.

Реформа Тика была продолжена (и здесь он вопреки некоторым театральным деятелям XVIII в. шел прямо за Шекспиром) и в области театрального костюма. Он в этом отношении сторонник условности. Театральный костюм и исторический могут иметь между собой что-то общее, а могут и не иметь. Театр, как и всякое другое искусство, должен подчиняться собственным законам.

Тик не удалось первым осуществить собственные театральные идеи. Когда его посетил в 1831 г. режиссер Карл Иммерман (1796–1840), он поделился с ним своими идеями, которые изложил позже в «Бене Джонсоне и его школе» и «Юном столяре», и тем самым оказал на Иммермана большое влияние. За три с половиной года до того как самому Тикю представилась подобная возможность, Иммерман, следуя указаниям Тика, поставил «Двенадцатую ночь», так как она описана Тиком в «Юном столяре». Правда, это был не более чем эксперимент, осуществленный 29 февраля 1840 г. на карнавальном празднике в присутствии 200 зрителей.

И все же Тик взял свое. Когда 14 октября 1843 г. 70-летний Тик поставил в новом Потсдамском дворце «Сон в летнюю ночь», его принципы блестяще выдержали испытание сценой. Спектакль, вскоре перенесенный в Берлинский театр, прошел в общей сложности около 50 раз — цифра по тем временам огромная. Но он оказался все же не более чем последним подарком судьбы старому режиссеру — непосредственного продолжения в практике театра XIX в. он не имел. И не случайно. Преобладающей тенденцией века была, как уже говорилось, тенденция иллюзионная. В этом театре актер играл не *перед* декорациями, а среди них, и тиковский уровень условности был для него неприемлем.

Идея шекспировского театра, зародившаяся у Тика и блестяще им осуществленная при постановке «Сна в летнюю ночь», была по-настоящему реализована лишь через полстолетия после этого знаменательного спектакля, когда архитектор Карл Лаутеншлегер (1843–1906) построил в Мюнхене в 1889 г. свой театр, располагавший предугаданной Тиком шекспировской сценой. Лаутеншлегер родился в тот самый год, когда Тик написал своего «Юного столяра».

Можно ли сегодня назвать тиковскую сцену условной? Разумеется. Она ведь была неиллюзионна совсем не в том смысле слова, что классицистская сцена XVII в. Корнель и его последователи, отказавшись от иллюзионности барокко, *противопоставили* ей свою неиллюзионность. Тик же не перечеркнул достижения романтической сцены, а дал им отвлеченное выражение. Ступени, восходящие от нижней сцены к

верхней, не хуже руин романтических замков создавали разные уровни сцены, явившиеся важным сценическим открытием романтизма.

На тиковской сцене не было конкретной романтической декорации, и вместе с тем *функция* этой декорации еще усиливалась, ибо в незагроможденном сценическом пространстве вертикальная мизансцена прочерчивалась графически четко. Сама по себе скудость декораций тоже значила немало, ибо каждая декорация в своей оголенности приобретала знакомый характер. И, наконец, неиллюзионность этой сцены усиливалась еще в результате того, что, хотя на ней, как и у романтиков, сохранялись разные уровни, глазам зрителей снова представлялся неизменный пол сцены — важнейший, по Д'Обиньяку, элемент ее неиллюзионности.

Другие предвестия условной сцены относятся к концу XIX в. и связаны со все более ощущавшейся потребностью в восстановлении единого впечатления от спектакля. Август Стриндберг (1849–1912), например, в 1888 г. в предисловии к «Фрёкен Юлии» предлагает не прерывать действие антрактами, от которых так выигрывает театральный буфет и так проигрывает театр, и не менять декорацию. При этом надо помнить, что зритель тем больше сосредоточивается на происходящем, чем активнее работает его воображение. А для этого надо сделать декорацию по возможности условней. «По части декораций я заимствовал у художников-импрессионистов все несимметричное, усеченное, — и, думается мне, выиграл, так как усиливаю иллюзию, — пишет он. — Когда зритель не видит всей комнаты и всей обстановки, то... его воображение начинает работать и дополнять недостающее»¹².

Как нетрудно заметить, новшества не вредили единствам — напротив, шли им на пользу. Подчинив изобразительное решение спектакля какому-нибудь подчеркнутому общему принципу, удавалось связать все его части в единое целое. В это время все дороги вели к единствам — даже те, которые на первый взгляд вводили от них. Прекрасный пример тому — вращающаяся сцена, изобретенная Карлом Лаутеншлегером (1843–1906) в 1896 г. для Мюнхенского театра. Макс Рейнхардт (1873–1943) с успехом использовал ее в «Сне в летнюю ночь» (1905), принесшем ему международную славу. Казалось бы, круг должен был, облегчая перестановки, способствовать дроблению спектакля на множество эпизодов. Но у Рейнхардта он, придя в движение при открытом занавесе, связал эти умножившиеся эпизоды в единую ткань спектакля. Рейнхардт на новом техническом уровне восстановил технику «чистой перемены», в которой было так много от диалектики иллюзионно-неиллюзионной сцены: с одной стороны, сама по себе декорация тяготела к иллюзионности, с другой — перемена ее на глазах у зрителей подчеркивает условно-сценический характер происходящего. В «Сне в летнюю ночь» были объемные декорации, но когда они, от-

крываясь во все новых ракурсах, проплывали перед глазами зрителей, обнаруживалось единство этой многообразной сцены.

Попытки связать конкретные декорации в единое целое предпринимались и в другом направлении — собственно живописном.

Немалую роль сыграл здесь Александр Яковлевич Головин (1863–1930). Головин еще до встречи с Мейерхольдом предвосхитил некоторые направления его мысли. По словам С. Онуфриевой, «многое из того, о чем Мейерхольд только мечтал... например, желание “взорвать”, сделать более подвижным планшет сцены, построить спектакль по единой живописно-пластической партитуре, добиться символической драматизации цвета, Головин уже по-своему осуществил в оформлении “Дочери моря”, “Кармен”, “Бориса Годунова”»¹³ — т. е. в 1904 («Кармен») и в 1908 гг.

Мейерхольд в заметке из дневника (1907), сделанной в связи с только что увиденными им последними постановками Рейнхардта, пишет о необходимости «достичь единства декоративных замыслов всех актов, единства метода декоративного письма и манеры расположения фигур, гармонии колорита декораций и костюмов»¹⁴, причем для него стремление добиться колористического единства сцены связано уже с движением к условному театру. По его мнению, Рейнхардт, игнорируя вопрос о цветовом единстве сцены, упустил возможность еще на один шаг продвинуться к условному театру. В том же году в «Жизни Человека» Леонида Андреева, поставленной в театре на Офицерской, Мейерхольд создал развитую световую партитуру и целостную световую форму спектакля. Первый опыт в этом отношении он сделал еще раньше — при постановке «Снега» С. Пшибышевского в Херсоне в 1903 г.¹⁵

Но наибольшим энтузиастом условной (и в этом смысле — единой) сцены был в те годы Гордон Крэг (1872–1966).

Этот великий максималист режиссуры приходит в конце концов к сцене совсем освобожденной от декораций.

«Нынешний режиссер думает, что в театре должны играть пьесы, великолепно обставленные, — пишет он в “Актере и сверхмарионетке” (1907). — Он скажет вам, что не надо щадить никаких усилий, чтобы одурачить публику иллюзией действительности. Он никогда не устанет повторять, как важны все эти декорации. На этом он настаивает по нескольким причинам, и не последняя из них состоит в том, что он видит, какая опасность заключена для него в работе простой и хорошей. Он знает, что есть группа людей, противящаяся этим пышным декорациям; ему известно, что в Европе существует уже ясно различимая оппозиция против такой расточительности и что согласно их принципам великие произведения выигрывают от изображения на самом простом фоне. И нетрудно доказать силу этого движения, — оно распространилось от Кракова до Москвы, от Парижа до Рима, от Лондона до Берлина и

Вены». Свои плоды оно принесет, когда «зрители вкусят наслаждение, даваемое игрой без декораций»¹⁶.

Декорацию, по Крэгу, должно заменить все пространство сцены и зала, по-новому организуемое для каждого спектакля. В идеале для всякой новой пьесы следует строить новый тип сцены и зрительного зала. Подготовленный XVIII в. и окончательно закрепленный романтиками принцип индивидуализации спектакля получал, таким образом, у Крэга наиболее последовательное и парадоксальное выражение. В первом случае он повлек за собой сложную систему декораций, во втором — осуществлялся за счет полного от них отказа. И вместе с тем здесь закладывается начало идеи трансформирующегося театра, получившей широкое распространение в XX в.

Эрвин Пискатор в этом как раз и видел надежду на освобождение от вынужденного союза с кино. «В своих соображениях о задачах театрального организма я исходил из того, что театр должен технически перегнать кино ... — писал он в «Политическом театре». — Я имею в виду конструкцию не только сцены, но и зрительного зала, который, как и сцена, может быть приведен в движение при помощи вращающейся площадки и других приспособлений. Кроме того, необходимо увеличивать его и уменьшать соответственно количеству зрителей.

При нашей современной технике это не является чересчур сложной проблемой; нужно только, чтобы не архитектор, а инженер строил театр». Новая сцена должна «дать не декорацию, а конструкцию».

В своих спектаклях Пискатор воплощал идею трансформирующейся сцены. Уже сама по себе попытка заменить кинопроекцией декорацию объяснялась стремлением сделать сцену своего рода «движущимся миром». Той же цели служили технические конструкции.

Пискаторовская сцена была основана на принципе единой установки, в которой присутствовало два начала — неизменное, объединяющее все элементы действия (через него и осуществлялось «единство сцены»), и изменчивое, направленное к наиболее полному раскрытию каждого фрагмента.

В документальной драме «Несмотря ни на что», рассказывает Пискатор, «в качестве основной формы декорации я построил так называемый «Практикабель», сооружение наподобие террасы, неправильно расчлененное, имеющее на одной стороне наклонную плоскость, а на другой стороне — ступеньки и помост. Все это сооружение стояло на вращающейся площадке. На его террасах, в нишах и коридорах я поместил отдельные площадки. Этим достигалось единство сценического построения, непрерывное развитие пьесы как единого, несущегося вперед потока».

В «Распутине» постоянной установкой служил глобус, который, по словам Пискатора, имел «не только символическое значение, но

и практическую цель. Я представлял себе конструкцию, которая не требовала бы занавеса для многочисленных перемен декораций, необходимых нам. В полушарии должны были с молниеносной быстротой открываться и закрываться отдельные сегменты, причем каждый раз все полушарие в целом превращалось в необходимые для данного действия места». При этом еще «вертикальная часть полушария... могла подниматься к софитам при помощи электрической лебедки».

Даже в «Швейке», где на двух конвейерах въезжали и уезжали части декораций и по одному из них шел в свое путешествие в Будейовицы Швейк (иными словами, где основной упор делался именно на создание образа подвижного мира), сохранялось некое «единство сцены». Она была здесь совсем как базарная площадь средневекового города, куда во время представления мистерии въезжали педженты со своими актерами и декорациями для каждой сцены.

Условная сцена сразу же отказывается от «четвертой стены». Крэг — против тех, кто, ставя спектакль, намерен «одурачить публику иллюзией действительности», — а не для того ли, чтобы создать эту иллюзию, была изобретена сцена-коробка, изгнаны с нее зрители, а затем введена рампа?

«Эта чуждая стеклянная стена между сценой и зрительным залом в течение трех веков накладывала свою печать на международную драматургию, — пишет Пискатор. — Это была “якобы драматургия”. В течение трех веков театр жил фикцией, будто зрителей нет в театре»¹⁷.

Теперь театр с этой фикцией твердо решил расстаться. В 1910 г. Макс Рейнхардт ставит трагедию Гуго фон Гофманштала «Царь Эдип» (по Софоклу) на арене огромного, вмещавшего 4 тысячи человек берлинского цирка Шумана, в 1916 г. при постановке «Смерти Дантона» Бюхнера он отдает актерам освобожденный от кресел партер Большого театра в Берлине. Мейерхольд в 1910 г. в спектакле «Поклонение кресту» по Кальдерону, поставленном в домашнем театре Вячеслава Иванова (так называемый Башенный театр), выводит актеров в зал. Жак Копо и Луи Жуве, исполнявший в те годы обязанности заведующего постановочной частью, отказываются от рампы в открывшемся в 1913 г. Театре Старой Голубятни.

Был испробован и другой способ объединения актеров и зрителя — через единое оформление сцены и зрительного зала. Такая попытка была, например, предпринята Мейерхольдом в спектакле «Маскарад» (1917), где, по словам С. Эйзенштейна, можно было видеть «магический эффект от... архитектурно-светового слияния театрального помещения с убранством сцены»¹⁸. Семь лет спустя, в 1924 г., Рейнхардт, открывая своим спектаклем «Слуга двух господ» венский Театер ин дер Йозефшадт, использовал сходный прием: оформление сцены соответствовало убранству зрительного зала.

Большим энтузиастом подобного театра был В. Керженцев, который в перестройке театрального здания видел один из важнейших путей создания социалистического театра. По его словам, это здание «будет учитывать не только интересы и удобства всех зрителей, где бы они ни находились, но и новую задачу театра: связать залу со сценой, превратить зрителей в актеров. Вероятно, театр приблизится по характеру к античному, во всяком случае, партер зрительной залы всегда легко можно будет превратить в место действия. Может быть, сцена будет иметь форму буквы “Т”, в которой вертикальная линия соответствует широкому помосту, идущему через середину зрительного зала к главной сцене: это явится модернизированной вариацией японского театра»¹⁹.

Пиранделло поступает таким же образом в свои три сезона в римском театре Одескальки (1925–1928). В поставленной им собственной пьесе «Праздник покровителя кораблей» толпа вбегала на сцену, изображавшую рыночную площадь, из зрительного зала, а процессия богомольцев со святыми дарами спускалась со сцены в зал. В «Шести персонажах в поисках автора» актеры при виде мадам Паче в ужасе разбегались по зрительному залу. По мнению С. Бушуевой, в данном случае нашла прямое выражение идея Пиранделло «мир — театр». Если все — лицедеи, зачем отделять одних от других? Кино здесь тоже не было забыто. Эйзенштейн рассказывал, что Пиранделло поделился с ним в 30-е годы в Берлине своим планом создать фильм, в котором лицедеи с экрана спорили бы с проекционной будкой.

Противниками «четвертой стены» были и немецкие экспрессионисты, а следом за ними — Брехт. «Вместо противоестественного размежевания сцены и зрительного зала должно возникнуть живое, цельное художественное пространство, объединяющее всех творцов, — говорилось в манифесте открывшегося в Берлине в 1919 г. экспрессионистского театра “Трибуна”. — Нам не нужна публика в привычном смысле этого слова, мы хотим иметь человеческое сообщество в неразделенном пространстве»²⁰.

Здесь тоже сказалось стремление увидеть мир в его цельности. Когда время действия — вечность, место действия — вселенная (а такова именно установка немецких экспрессионистов), имеет ли смысл в этих масштабах разделение человеческих существ на категории — на сегодняшних актеров и зрителей? И допустима ли в этом случае бытовая декорация? В театре «Трибуна» в спектаклях режиссера Карлхайнца Мартина (1888–1948) сцена напоминала эстраду, ramпы не было, действие шло на фоне подвижных ширм с острыми углами. Ведущий режиссер немецкого экспрессионистского театра Леопольд Йеснер (1878–1945) сделал обычным элементом своих спектаклей лестницу.

Предшественник (а в известном смысле и зачинатель) сюрреализма Гийом Аполлинер (1880–1918), подобно Пискатору, увидел в кино по-

будителя перемен в театре. Если кино способно изобразить вселенную, почему бы и театру не сделаться малым ее подобием? Идеальный театр, каким он представлялся ему, должен был иметь арену посреди зала и сцену вокруг него. Зритель оказывался бы где-то близко к центру событий и легче воспринимал бы многообразие жизни. Представление должно было разворачиваться на фоне симультанных декораций и включать в себя (причем без видимой связи) музыку, поэзию, живопись, хоры, возгласы, шумы, звуки, пляски, акробатику и все другие виды движения.

Сюрреалистический вариант театра, где актер вступает в близкие отношения со зрителем, предложил также Антонен Арто (1896–1948) в книге «Театр и его двойник» (1938).

Надо сыскать старый амбар или ангар и перестроить его так, чтобы он напоминал какие-то церкви и святые места, скажем, некоторые храмы в Тибете, предлагает Арто. В интерьере особое значение имеют пропорции. Голые стены, никаких украшений. Публика сидит в середине зала во вращающихся креслах. Действие происходит в четырех углах зала, на фоне белой стены, способной хорошо принимать свет. Вокруг зала — галерея, где тоже идет действие. Оно может разворачиваться и симультанно. Декораций нет. Их заменяют тела актеров, имеющие знаковые функции, а также ритуальные костюмы, макеты высотой в десять футов, изображающие, скажем, бороду Лири в бурю, музыкальные инструменты величиной с человека, предметы непонятной формы и неизвестного назначения. Цель всего этого — «заставить пространство заговорить»²¹.

Этот проект, однако, кажется уже слишком консервативным Ежи Гротовскому, который видит в нем попытку замены одной жесткой системы другой. Арто, по мнению Гротовского, все равно не уничтожает барьер между зрителем и актером. «Бедный театр» Гротовского не желает быть «праздником всех искусств» и отбрасывает все, что не сводится к «актерскому естеству». Гротовский, в сущности, предложил парадоксальный тип режиссерского театра, замыкающегося на актере. Этому театру вообще не нужна постоянная сцена. В каждом спектакле актеры и зрители располагаются по-иному и тем самым удается достичь новых отношений между ними. Актеры могут играть среди зрителей, делая их пассивными участниками драмы (так были поставлены байроновский «Каин» и «Шакунтала» Калидасы). Актеры могут ставить выгородки посреди зала и тем самым включать зрителей в архитектуру (Гротовский даже употребляет слово «архитектура») спектакля, давая им возможность ощутить «давление, перегруженность и ограниченность пространства». Так был поставлен «Акрополь» Станислава Выспяньского. Актеры могут играть среди зрителей, игнорируя их, глядя сквозь них. Но можно также и отделить актеров от зрителей высоким,

на уровне плеч, забором, так, чтобы зрители смотрели на актеров, как на зверей в вольере. Или же весь зал может быть превращен в какое-то определенное место. В постановке «Фауста», например, Фауст принимает гостей (зрителей) в монастырской трапезной, за большим столом, показывая для их развлечения эпизоды из своей жизни.

Актеры сами работают со светом — создают тени, высвечивают те или иные куски пространства. Когда зритель попадает в высвеченное пространство, он тем самым тоже начинает играть какую-то роль в представлении.

Нет грима. Актер преобразается за счет владения своим телом.

Соответственно и костюм надо менять прямо перед зрителями. Это тоже часть искусства трансформации.

Вокруг актера не должно быть ничего, что способно жить своей жизнью. Он сам все вокруг себя создает. При помощи жестов он преобразовывает пол в море, стол — в исповедальню, кусок железа — в живое существо.

Музыки нет — за исключением той, что создают сами актеры. Это «дает возможность представлению как таковому с помощью оркестровки голосов и звука сталкивающихся предметов стать музыкой. Мы знаем, — продолжает Гротовский, — что текст *per se* — еще не театр, он делается театром, лишь когда актеры начинают им пользоваться, иными словами — благодаря их интонациям, ассоциациям звуков, музыке речи»²².

В свое время Мейерхольд сказал: «Условный театр освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений»²³. Театр Гротовского — это «пространство трех измерений», где реквизит заменил декорации.

Подобное «пространство трех измерений» мало напоминает сцену в том смысле, какой вложили в это понятие XVII, XVIII и XIX вв. Здесь куда больше сходства с городской площадью, которая была сразу «всеми местами действия» для средневекового гистриона. Призывая к Балагану, Мейерхольд, среди прочего, боролся и за «единство сцены». Это от десятилетия к десятилетию все более прочно обретаемое единство вбирало в себя и демократическую традицию народного театра.

В 1947 г. С. Эйзенштейн в своей статье «О стереокино» попытался подвести итог проблеме «взаимосвязи и взаимодействия зрелища и зрителя». По его мнению, эти отношения прошли три фазы: 1) неразделенное зрелище; 2) разделение на зрителя и участника, лицедея; 3) попытки воссоздать прежнее единство.

Первая фаза («неразделенное зрелище») — это, собственно говоря, еще предтеатральное состояние, ибо уже античный театр делает решительный шаг к разделению на зрителя и лицедея. Этот процесс находит свое завершение с введением занавеса и рампы. Но вскоре начинается обратное движение к «неразделенному зрелищу».

Еще в 1915 г., продолжает Эйзенштейн, он обратил внимание на описание проекта театрального здания, принадлежащего Иосифу Фуртенбаху (1591–1667). Это восьмиугольный зал, к четырем сторонам которого примыкают самостоятельные сцены. Театральное действие могло идти по очереди на любой из них или сразу на всех. Но можно было эти сцены отдать зрителям, а в зале разыгрывать турниры, балеты и т. п.

Этот принцип, по словам Эйзенштейна, сказывался в пространственном решении почти всех его спектаклей, осуществленных до фильма «Стачка». В 1920 г. он совместно с В.С. Смышляевым (1891–1936) поставил в первом рабочем театре Пролеткульта «Мексиканца» Джека Лондона. В центр зрительного зала был вынесен боксерский ринг, где шло основное действие, а на сцене, смыкаясь с линией лож и ярусов, были уступами выстроены места для актеров, игравших зрителей.

В другом (неосуществленном) проекте постановки Эйзенштейн исходил из «динамики быстрой смены мест действия и возможностей его пространственных перебросок. ...

Двенадцать театральных помостов со сменяющимися декорациями должны были окружать зрителя.

Действие должно было перелетать со сцены на сцену, проводиться одновременно на нескольких из них сразу или на всех вместе взятых и, кроме того... над головами зрителей: на висячих мостах и канатах, куда выносились бы особенно драматические ситуации. Места для зрителей должны были вращаться, хотя имелся и проект... вращающегося зрительного зала, который мог бы всех зрителей разом оборачивать в нужную сторону».

Подобные опыты проводил в 1931–1936 гг. и Охлопков в Реалистическом театре.

Немало новых театров с самого начала было построено, исходя из заранее заданного принципа разрушения четвертой стены. Таков Малый театр в Варшаве, где несколько рядов кресел окружают с трех сторон квадратную игровую площадку в центре зала. Действие свободно переносится с нее на некое подобие сцены, протянутой вдоль свободной стены зала, а оттуда — обратно на центральную площадку. Таков же очень похожий на него Чеширский фестивальный театр в Англии. Таков же театр в Скарборо, где центральная игровая площадка замыкается креслами уже со всех четырех сторон. В лондонском театре Янг Вик сценой не пользуются, она закрыта фанерным щитом, и действие идет в пределах крошечного освобожденного от кресел партера, с трех сторон окруженного амфитеатром.

Все большее внимание привлекает к себе шекспировская сцена. В этом духе преобразовался на несколько сезонов, вернувшись потом

к традиционной сцене, Королевский шекспировский театр в Стратфорде. Оркестровую яму перекрыли помостом, образовавшим большую, как при Шекспире, авансцену, на двухъярусную галерею над сценой стали допускать зрителей. В сезон 1975/76 г. углы помоста были срезаны, что еще больше приблизило сцену к шекспировской, а с левой стороны сцены был воздвигнут большой балкон, всякий раз по-новому обыгрываемый. Между столбами, на которых он стоял, задерживались занавески, и под балконом образовывалось отдельное помещение. Публика на двух полукруглых балконах за сценой смотрелась как часть декорации — действие словно бы происходило и сейчас и в шекспировские времена. Эти вот обычные зрители вместо актеров, изображающих зрителей, оказались очень удачной находкой. Подобным приемом воспользовался режиссер Джон Декстер, когда он в сезон 1975/76 г. перенес свою знаменитую постановку «Эквуса» Питера Шеффера (впервые им осуществленную в 1973 г. в Национальном театре, работавшем тогда в здании театра Олд Вик) в помещение лондонского театра Элберти, и многие другие. К тому же где еще найдешь декорацию, которая не только не стоит денег, но и сама их платит?

В США несколько университетов построили театры, в которых пытаются реконструировать шекспировский «Глобус». В этих театрах повторяются даже его предполагаемые размеры. В Норвиче, в Англии, тоже построено театральное здание, во многом повторяющее елизаветинские театры.

Можно ли все это по-эйзенштейновски объяснить стремлением «восстановить утраченное сходство между лицедеем и зрителем»? Лишь в каком-то смысле, ибо единство между актером и зрителем зависит в конечном счете от самих актеров и зрителей. И вместе с тем во всех попытках обновления сцены проявляются две тенденции, первая из которых (пусть и научая чему-то свою соперницу) все больше уступает место второй. Эта первая, уходящая тенденция — эйзенштейновская.

Эйзенштейн связывал тенденцию к разделению зрителя и актера со все большим внедрением в архитектуру театра фронтального принципа, начиная с греческого театра, где «часть оркестры» уже срезана прямым помостом «скены», и кончая сценой-коробкой, обособившейся от зрителя с помощью рампы и занавеса. И напротив, стремление к возрождению утраченного единства связано для него с попытками «концентрически-кольцевого объединения зрительских масс и зрелища». Эта попытка наполнить идеологическим смыслом окружности и горизонтали не оправдала себя уже у самого Эйзенштейна, который организует сценическое пространство, как легко увидеть из приведенных примеров, не по «концентрически-кольцевому» и не по горизонтальному принципу. У Эйзенштейна торжествует принцип весьма далекий от обоих, им декларируемых, — принцип симультанной декорации.

Возвращение к этому средневековому принципу было продиктовано все тем же кино, с его способностью бесконечно менять угол зрения на предмет. Почему бы и театрального зрителя не поставить в сходные условия, вращая его в кресле и развертывая действие на множестве сценических площадок или на галерее, идущей вокруг зала? Увы, в этом отношении кино не столько помогло театру обнаружить что-то от своей подлинной природы, сколько заставило его вступить с собой в безуспешное соревнование. Театр в этом своем качестве словно бы добровольно подтверждал мнение, что он отжил свой век и должен уступить место кинематографу. Что ж, это было верно, но не по отношению к театру в целом, а к этому вот эйзенштейновскому его варианту.

Однако тот же Эйзенштейн в той же статье исследует другие возможности «объединения зрительских масс и зрелища», которые и возобладали в современном театре. Сцену, как выяснилось, ни к чему разбрасывать по всему залу, а зрителей вращать в креслах или, наоборот, вращать зал вокруг них. Можно пойти более простым путем. Здесь и выходы актеров в зал, и присутствие зрителей на сцене, и, кроме того, «сколько уютно... других способов “сближения”, для которых вовсе не обязательна такая физическая и пространственная “непосредственность”». Среди них — и прямое обращение к зрителям (даже во МХАТе, замечает Эйзенштейн, Москвин бросал свое “Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!” прямо в зрительный зал), и реплика “в сторону”, обнаруживающая условность зрелища, и прочие приемы “выведения из плана”. Но существует и такой путь сближения сцены и зала, как вдохновенная игра актера. В этом случае не действие выплескивается в зал, а зритель «втягивается» на сцену. Рампа не «отменена», она просто рушится под напором эмоций. «Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении, — цитирует Эйзенштейн Евреинова, — скверный опыт нет-нет да и заставит умственно воссоздать уничтоженную границу. Надо сделать так, чтобы, видимая, она стала бы невидимой, существующая — как бы несуществующей»²⁴.

Эйзенштейн считает, что кино, способное фиксировать малейшие нюансы поведения героя, показывать выражение его глаз, берет здесь верх над театром. Но театр нашел свои формы существования, которые помогли ему выстоять перед опасным соперником.

Видимая непоследовательность Эйзенштейна, который в первой части статьи утверждает сцену, «вторгающуюся в зал», а во второй — «втягивающую в себя зрителей», коренилась в реальной практике театра. Речь идет не только о том, что в XX в. существовали театры, избравшие противоположные способы воздействия на зрителей, но и о чем-то большем — о некой тенденции, пробивающейся через противостояние этих двух направлений.

Вкратце эту тенденцию можно сформулировать так: XX в. с каждым новым десятилетием все больше тяготеет к неиллюзионной (при этом единой, концентрированной, неразбросанной) сцене и одновременно — к иллюзионному актеру.

Да, это единство, но единство диалектическое, каким оно было во времена Корнеля. Сейчас — по-новому, разумеется, — возрождается эта тенденция, ибо попытки добиться в рамках целого спектакля последовательной иллюзионности либо последовательной неиллюзионности от года к году все дальше уходят в историю. Сегодняшняя практика театра требует *новых форм неиллюзионной сцены, на которой действовал бы актер, ищущий новые формы иллюзионности*. Эту великую правду *иллюзионного актера* заявил Станиславский, и его учение выстояло во всех поворотах театральной фортуны — сегодня о принципах Станиславского говорят как об основе своего мастерства самые смелые новаторы театра.

В области сцены как таковой понятие неиллюзионности тоже определялось достаточно четко. «Театр есть театр, а не географический атлас и не видовые картины “кино”, и его единственное место действия — это сцена, на которой происходит представление»²⁵, — прекрасно сказал Таиров.

Подобная сцена часто торжествует в театральной практике XX в. и над сценой иллюзионной и над симультанной системой. Зачем нужны разбросанные по залу места действия, если сцена — все возможные места действия? Если она, как у Шекспира, — целый мир? Побеждающий тип условной сцены — это сцена единая.

Как нетрудно заметить, театр начала XX в. прошел в ускоренном темпе тот же путь, что театр XVI—XVIII вв.: от пространственно разобщенной симультанной декорации к такого же рода декорации, втянутой в пределы сцены-коробки, совсем как в Бургундском Отеле. Но теперешняя симультанная декорация не разбивает зрительское восприятие.

Подобная сцена, подчеркивая эстетику театра как искусства, требующего наибольшей концентрации материала, не мешает вместе с тем многообразию мест действия, напротив, ему помогает. Она необыкновенно расширяет возможности современного театра сравнительно с той театральной системой, которая пытается выдать сцену за реальную комнату, улицу или дворцовую залу.

Однако новый театр, в отличие от шекспировского, использовавшего в этих целях описательный монолог, нашел для обозначения места действия множество остроумных «собственно театральных», «внелитературных» приемов.

На этой сцене всякий предмет реквизита — уже часть декорации, поскольку один и тот же участок сцены, смотря по тому, как он обыгран, может обозначать то одно место, то другое, и каждая деталь декорации

обыгрывается так, словно она — реквизит. На этой сцене, кажется, есть все на свете, и она сама — весь свет.

Б.В. Алперс в «Театре социальной маски» хорошо рассказал, как выглядело «единство сцены» у Мейерхольда.

Сцена Мейерхольда его периода «бури и натиска» напоминала, по словам Б.В. Алперса, то ли вселенную, в которой господь бог не успел еще отделить свет от тьмы, то ли просто склад всевозможных предметов, не имеющих определенного назначения. Но вот на сцену выходит актер — «и сразу этот мертвый нейтральный мир вещей оживает вокруг него. ...

Простой деревянный станок по воле актера становится домом мельника, и каждый отдельный эпизод словно открывает по очереди различные комнаты и уголки этого просторного помещения. Цветок в руках золотоволосой Стеллы превращает площадку конструктивного станка в утреннюю террасу, залитую солнцем. ...

Покатый мостик в «Лесе» превращается в дорогу, где идут пешком Аркашка и Геннадий с узелками в руках; игра актера с удочкой мгновенно преобразует этот мостик в действительный мост через речку. А дальше — он становится холмом, на котором происходит свидание влюбленных, или делается крутой тропинкой, по ней Аксюша с Петром уходят в финале спектакля под меланхолическую музыку гармошки.

Такая трансформация нейтральной конструктивной установки и ее отдельных частей идет непрерывно в течение всего спектакля. Актер своей игрой неспрестанно меняет смысл и значение этих построек и станков. ...

Пантомимические игры актер мейерхольдовского театра разыгрывает неспрестанно, внутри каждого мелкого сценического эпизода. Очень часто они служат только для обозначения места и характера действия.

Превосходно пользуется театр для той же цели переключением темпа и ритма движения отдельных игровых эпизодов. Легкая пауза при пустой сцене зачастую сразу переводит действие, идущее на той же площадке, при той же обстановке, как будто в другое место и даже в другое время. Именно так сделан переход от дневной сцены к ночному лунному пейзажу в «Великодушном рогоносце». Пауза на сцене подкрепляется здесь последующим изменением характера движений актеров, играющих в этом эпизоде. Из быстрых и стремительных они становятся осторожными и легкими. На сцене наступает лунная ночь.

Это искусство сюжетного обыгрывания конструкции, ее превращения из схематической и нейтральной в очень конкретное место действия, обычно игнорируется в работах о Мейерхольде. ... На самом же деле у Мейерхольда в годы «*Sturm und Drang*» даже самая схематичная конструкция оказывается сюжетно оправданной. ... Она постоянно трансформируется перед аудиторией»²⁶.

Такая вот трансформирующаяся (в данном случае — искусством актера, у Пискатора — при помощи механических приспособлений, в каких-то других случаях — по-иному) и вместе с тем сохраняющая, даже подчеркивающая свое единство сцена и оказалась главным из единств XXв. Теперь сама сцена скрепляла воедино весь спектакль. Он мог распадаться на любое количество эпизодов и вместе с тем оставаться чем-то не менее — пожалуй, даже более — цельным, нежели привычный для XIXв. спектакль в трех актах с двумя декорациями.

Это единство поддерживалось еще одним, дополнительным.

Мысль Мейерхольда, высказанная в связи со спектаклями Рейнхардта 1900-х годов, — о необходимости достичь единства декоративного замысла спектакля — отметила направление, по которому пошли многие. Почти полвека спустя Брехт в статье «Лаутон играет Галилея» (1956)²⁷ говорит уже о своего рода «единстве цветового действия». В процессе работы над постановкой «Галилея», осуществленной им в США в 1947 г. совместно с Чарлзом Лаутоном (1899–1962), «надо было разработать схему красок. Каждая сцена должна иметь свой основной тон, — например, первая — легкий утренний, составленный из белой, желтой и серой красок. Однако и вся совокупность сцен должна была получить свое развитие в цвете. Так, в первую очередь Лудовико Марсили вносил резко выделявшуюся синеву, эта синева сохранялась, выделяясь обособленно, и во второй сцене, среди богатых буржуа в их черно-зеленых фетровых и кожаных одеждах. Нарастание общественного значения Галилея так же зримо выражалось в красках. От серебряной и перламутрово-серой четвертой (придворной) сцены через ноктюрн в коричневом и черном (сцена, когда Галилея высмеивают монахи в папской коллегии) — переход к восьмой сцене — на балу у кардиналов; фантастические и нежные маски (женские и мужские) среди кардиналов в пурпуре. То был взрыв красок, но их полное буйное освобождение наступило позднее, а именно в девятой карнавальной сцене. Раньше маскарад был у кардиналов и знати, теперь у простого народа. В последующих сценах наступает снижение к тусклым и серым краскам»²⁸.

Однако Брехт знал и более простое (а потому, может быть, и более действенное) световое объединяющее начало для сцены. Он приближается во многих случаях к классицистскому приему «единства света» (освещение на классицистской драматической сцене никогда не менялось) или к тому шекспировскому «освещению сцены», которое даже и не назовешь «освещением», — на шекспировской сцене спектакли шли при свете дня, а потому световые эффекты были попросту невозможны.

В «Стихах из “Покупки меди”» (1950–1951) есть стихотворение «Освещение», кончающееся обращенными к осветителю словами «Так что ты освети нашу работу»:

«Осветитель, дай нам побольше света на сцену!
 Как можем мы, драматург и актеры,
 При полутьме представлять наши картины жизни?
 Мертвенный сумрак
 Наводит на зрителя сон. Нам же нужно, чтобы
 Был бодр он и бдителен. Пусть же
 Он мечтает при свете. А если понадобится ночь,
 Можно порой намекнуть на нее
 Луной или лампой, а также наша игра
 Может дать представление о времени суток,
 Когда это будет нужно. О вечерней степи
 Елизаветинца написал нам такие стихи,
 Которых не заменит ни осветитель,
 Ни даже сама степь. Так что ты освети
 Нашу работу».

«Так что ты освети нашу работу». Это и было тем, что подтолкнуло Брехта к «Единству света».

Этот прием потом с огромным успехом использовал Питер Брук в своем «Короле Лире» (1962), где он придал изображаемому поистине вселенский масштаб. Это был мир в своей извечности, это был космос, не знающий смены дня и ночи. На протяжении всего спектакля подмостки оставались освещенными единообразным ровным светом. И свет же, зажигаясь в зале в конце сцены ослепления Глостера, объединял подмостки и зал.

В таких двух вариантах и существует ныне это «дополнительное единство».

Вместе с единством сцены оно прочно цементирует спектакль.

И тем прочнее оказывались скрепы, тем больше возрастала «емкость» спектакля. Он был способен отныне вместить необыкновенное количество событий и наблюдений. Он мог теперь стать вровень с эпосом, оставаясь театром.

Кино подобная «емкость» была присуща органически — как нечто заданное природой этого вида искусства. Теперь «единая сцена» показала, что появление кино было только началом эпизации зрелищных искусств. Театр тоже подчинился этому процессу, причем, когда миновала стадия первых опытов с их неизбежными крайностями (а при этом — с их замечательными находками), выяснилось, что театр способен подняться к эпическому не через преодоление своей художественной природы, а, напротив, через всемерное ее выявление, через своеобразный прорыв от театра в его исторически ограниченных формах к театру как извечному динамическому зрелищному искусству, где возможна живая связь исполнителя с публикой. Последнее в ходе лет становилось все более важным. Пока не было кино, театр с его

четвертой стеной в каком-то смысле его заменял. Когда появилось кино, где «четвертой стеной» стал экран, театр почувствовал потребность от четвертой стены избавиться. Эпичность в изначальном своем смысле подразумевала живое присутствие сказителя, общающегося со слушателями. Театр, соревнуясь с кино, вернул себе этот признак эпичности, кино недоступный.

Эпический театр знал два этапа своего становления, близко следовавших один за другим, — пискаторовский и брехтовский.

Пискатор видел путь к эпичности в усилении публицистики. Эпическая драма — это для него прежде всего драма документальная.

Брехт тоже за выявленное идейное начало, но слову «публицистика» предпочитает слово «поучение», не скрывая, откуда его заимствовал. «Революционная буржуазная эстетика, основанная великими просветителями Дидро и Лессингом, определяет театр как место развлечения и поучения, — пишет он. — Эпоха Просвещения, способствовавшая значительному подъему европейского театра, не знала никакого противоречия между развлечением и поучением. Чистая развлекательность... казалась всяким Дидро совершенно пустой и недостойной, если она ничего не давала зрителю, а поучительные элементы, разумеется, в художественной форме, отнюдь не казались им помехой развлечению и делали, на их взгляд, развлечение более глубоким».

К сожалению, в современном театре, в отличие от театра просветительского, «развлечение и поучение все больше и больше вступают в острый конфликт. Сегодня между ними уже существует противоположность».

При этом Брехт имеет в виду отнюдь не театр, эстетически ему, Брехту, противостоящий. Напротив, речь идет о предыдущих участках пути, пройденного эпическим театром. По мнению Брехта, назидательные элементы в спектаклях Пискатора или в постановке «Трехгрошовой оперы» «не вытекали органически из целого, а противоречили ему; они прерывали течение спектакля и событий, они срывали вживание, они были холодными душами для сочувствовавших. Я надеюсь, что морализирующие части “Трехгрошовой оперы” и поучающие зонги в какой-то мере и развлекательны, но несколько не сомневаюсь, что развлечение это иное, нежели в игровых сценах. Характер этой пьесы двойствен, поучение и развлечение в ней еще находится на тропе войны. У Пискатора на ней находились актер и машинерия». Идеалом же является просветительский театр, где эти функции не разделены. Поэтому «дальнейшее развитие наталкивало на слияние обеих функций: развлечения и поучения»²⁹.

В этом эстетическом кредо, провозглашенном в 1939 г., отложился опыт, приобретенный в 30-е годы, и заодно была намечена программа на будущее. Когда Брехт нашел нужным заменить термин «эпический

театр» термином «диалектический театр», он этим зафиксировал отход от пискаторовской открытой публицистичности, стремление проникнуть в более глубокие пласты сознания и духовной организации зрителя.

Впрочем, для Брехта понятие «эпический театр» всегда было достаточно многослойным. Эпический театр — это для него и театр народный, каким был эпос, и театр, активизирующий зрителя, и, наконец, театр эпически емкий. Последнее было для Брехта крайне важно и прочитывалось им по-особому. Речь шла не просто о том, чтобы по-пискаторовски вместить в пределы спектакля как можно больше документального материала. Нет, «емкость» театра Брехта сродни укрупненности. Пример такого театра — это для Брехта театр шекспировский. Но не потому — вернее, не только потому, — что Шекспир позволяет себе дробную драматическую структуру, а потому, что все эти эпизоды сливаются в некое нерасторжимое целое. Шекспир для Брехта соразмерен жизни. Его не надо «прояснять», выделять в нем ведущую идею. Он многозначен, как жизнь...

Саму по себе эту идею вряд ли можно назвать новой — тем более для немца, жившего после Гердера, но для Брехта она приобретает новый смысл. Задумываясь о Шекспире, он, в отличие, скажем, от штюрмеров, отнюдь не собирается повторять великого драматурга. Он хочет просто быть чем-то не меньшим. У Брехта есть ведь не только талант, интуиция, жизненный опыт, но и тот инструмент познания мира, которого были лишены прежние эпики. Он как марксист и представитель века науки говорит уже о человеке, не просто активно познающем космос и социум, а более того — об активно в них вмешивающемся.

Вот почему Шекспир интересует его как художника далеко не во всем. Ни у Пискатора, ни у Брехта нет специальных знаний о Шекспире. Пискатор мимоходом бросает совершенно удивительное для человека, которому положено было бы читать Лессинга, замечание о «сцене-коробке со времен Шекспира». Брехт объясняет «некоторые эпические черты у Шекспира» двумя обстоятельствами: «...во-первых, его пьесы были обработками чужих произведений (новелл или драм) и, во-вторых, как теперь уже можно считать установленным, над этими пьесами трудился целый коллектив работников театра». Появляющийся в результате этих и некоторых других рабочих условий элемент монтажа «сам по себе вносит в драматургию эпическое начало»³⁰. Шекспир предстает здесь как некий «эпик поневоле». Сам же по себе эпический театр в осознанной форме — это для Брехта (во всяком случае, в пределах европейской культуры) безусловное порождение XX в., и стоит она на двух китах — марксизме и современных естественных и точных науках. Шекспир замечателен широтой охвата жизни. Но сегодня, чтобы передать жизнь во всей ее полноте, нужен «сознательный Шекспир».

На первый взгляд здесь у Брехта нет больших разногласий с Пискатором. Кто, как не Пискатор, писал: «Доказательство... должно основываться только на научном проникновении в материал. Это я могу сделать только тогда, когда... преодолеваю отдельную сценическую форму, чисто индивидуальные особенности действующих лиц и случайный характер явлений». И еще: «Человек на сцене имеет для нас значение *общественной функции*. Центральным пунктом является не отношение его к себе, не отношение его к "богу", а его отношение к обществу»³¹.

Да, Брехт думал так же, но, чем больше проходило времени, тем меньше был он готов подписаться под словами Пискатора о том, что необходимо «преодолеть чисто индивидуальные особенности действующих лиц». Брехт стремился сохранять их и при этом выходить за их пределы, объяснять их «общим», но не сводить к общему (не в этом ли главная причина сближения Брехта со Станиславским). Само по себе отношение Брехта к «общему» определяется двумя высказываниями, прекрасно дополняющими одно другое. «Я полагаю, что великие и сложные мировые события не могут быть до конца поняты теми, кто не привлекает для познания мира всех необходимых вспомогательных средств». И почти сразу же вслед за этим: «Сколько бы в произведении искусства ни заключалось научного знания, оно должно быть полностью преобразовано в искусство».

Уже поэтому Брехт усерднее, чем Пискатор, ищет свои корни в истории мирового театра. Без вчерашнего дня ему не понять сегодняшний. И здесь ему просветители ближе Шекспира. Шекспир помогал увидеть. Просветители помогали понять. Брехт был наследником искусства рационально ориентированного (хотя и не односторонне рационального) и тенденциозного, и его восхищало в этом искусстве то, что оно умело оставаться искусством.

Для Брехта эпичность была синонимом коммунистической идеи. Быть эпиком, по Брехту, значит дать сразу и наиболее широкий охват событий и наиболее верную их оценку. В ранних вещах — таких, как «Трехгрошовая опера», — его самого не устраивало то, что иллюзионность возникала произвольно и ее приходилось время от времени снимать. В своем зрелом творчестве он стремился к тому, чтобы иллюзия возникала и разрушалась ежеминутно, чтобы в каждый момент герой был собою — и чем-то большим, а действие подчинялось собственному закону и чему-то лежащему вне его. В эстетике Брехта постоянно присутствуют эти два элемента, хотя мера и интенсивность их взаимопроникновения — разные.

Именно поэтому Брехту нужен не театр, прикидывающийся жизнью, а театр, не скрывающий своей театральной природы. «Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть из-

менена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить».

Вот эта изменяемость мира — отправной пункт сценических идей Брехта. Театр для Брехта тоже, как и для Шекспира, целый мир, только мир, меняющийся в каких-то случаях прямо на глазах у зрителя. Он не приемлет слово «декоратор» и предпочитает ему другое — «строитель сцены». «Строителю сцены приходится, смотря по обстоятельствам, заменять пол транспортером, задник — экраном, боковые кулисы — орхестрой, — пишет он, явно вспоминая опыт Пискатора. — Ему приходится превращать потолок в движущуюся платформу и даже думать о переносе игровой площадки в середину зрительного зала. Его задача — показать мир.

Строитель сцены ничего не должен ставить на раз и навсегда закрепленное место, но и не должен беспричинно менять или передвигать что-либо, ибо он дает отображение мира, а мир изменяется согласно законам, открытым далеко не полностью. ... Строитель сцены всегда должен помнить о том, какое это великое дело — показывать людям мир, в котором им приходится жить».

Мир должен быть увиден и в деталях своих и в единстве. Это диктует не «великая цель бытия», а наука, дотоле расчленявшая мир, а теперь снова сумевшая его объединить, не забыв при этом все новооткрытые частности. Речь тут может идти не только об естественно-научном знании, но и об общественно-политическом.

Поэтому Брехт за театр диалектический — иллюзионно-неиллюзионный, причем это понятие для него выглядит иначе, чем для классицистов. Те знали диалектику иллюзионного актера и неиллюзионной сцены. У Брехта диалектика иллюзионного и неиллюзионного одинаково пронизывает как актера, так и сцену, причем обобщенность и детальнейшая достоверность находятся в самом близком соседстве. Театральный художник, говорил Брехт, обретает свободу, «если он не должен... добиваться иллюзии какого-то определенного помещения или местности. Тогда достаточно и намеков. Однако они должны давать больше исторически и общественно интересных сведений, чем их дала бы реальная обстановка»³². Впрочем, эти «намеки» у Брехта так выдержаны в идущей от Отто Брама традиции бытовой достоверности, что вернее говорить не о «намеках», а о реалистических деталях, способных сказать очень многое. Здесь было то же правдоподобие деталей на фоне сценической условности, что и в театре Шекспира. Заимствовал ли Брехт этот прием? Вряд ли. Скорее, здесь сказалась внутренняя логика эпической сцены.

Малое должно говорить о многом — вот общая тенденция театра Брехта. Он строго соблюдает принцип экономии средств и тем придает особую значимость каждому слову, жесту, детали сценической

обстановки. Вот почему, восхищаясь пискаторовским «движущимся миром», он сам действует иначе. Его мир — это не машинерия, это не участки сцены, перемещающиеся на глазах у зрителей. Нет, это мир, обладающий огромными потенциями внутреннего движения, и сцена передает его через постоянное создание и разрушение иллюзии.

Как явствует из замечания, мимоходом брошенного в связи с постановкой «Мамаши Кураж», Брехт считал монтаж средством разрушения иллюзии, средство же ее создания видел в том, что Брук потом назовет «пустым пространством». «Совершенно пустая сцена с круглым горизонтом ... несомненно создает иллюзию равнины и неба», — пишет он в той же статье «Модель “Кураж”. Примечания к постановке 1949 г.» (1956). В этих условиях, продолжает он, игра актеров способна «превратить сцену вначале в широкий простор, открытый предпринимательскому духу маленькой маркитантской семьи, а в конце — в бескрайнюю пустыню, расстилающуюся перед обессилившей искательницей счастья. Кроме того, можно надеяться, что с этим материальным впечатлением сольется формальное — что зритель участвует в этом первом возникновении всего из ничего, видя сначала только пустую, голую сцену, которая заполняется людьми. ...

Если в большом допускается некая приблизительность, то в малом она недопустима. Для реалистического изображения важна тщательная разработка деталей костюма и реквизита, ибо тут фантазия зрителей ничего не может прибавить».

Иными словами, свои отношения со зрителями Брехт строит на двух уровнях иллюзии (полная и условная, основанная на эффекте «пустого пространства») и на постоянном ее разрушении при помощи «всего “неорганического”, скачков, монтажа», причем под последним в данном случае подразумевались, как явствует из контекста, вставные номера, специально подчеркнутые (например, при исполнении зонгов с колосников спускалась некая «музыкальная эмблема», состоявшая из трубы, барабана, знамени и зажигавшихся ламп).

Так Брехт приходит к нигде им не сформулированному, но тем не менее воспринятому во всей полноте понятию *единой сцены*. Это была уже не пискаторовская, а брехтовская единая сцена, куда более бедная техническими возможностями и куда более богатая возможностями художественными. Она была безмерно емка, ибо на ней «все было всем», она активизировала зрителя, возбуждая его фантазию, на ней актер и шел к зрителю (оставаясь на месте) в моменты «всего “неорганического”, скачков, монтажа» и «втягивал» зрителя к себе на сцену.

Это был театр, не кино. Театр, в каждом своем проявлении подчеркивающий свою театральность и вместе с тем обладающий не меньшей способностью изображать жизнь в ее многообразии и единстве, чем киноэкран. Единая сцена помогла овладеть «высшим единством» кино.

И все же это не значит, что с момента становления единой сцены закончилось взаимодействие искусств. Теперь уже, как говорилось, театр начинает влиять на кино. Да и сама по себе емкая сцена утвердилась не без помощи кино. Кино научило ее приему, который само заимствовало у других искусств, прежде всего романа, но который только оно осознало в такой полноте. Речь идет о монтаже, причем в самом широком — гриффитовском и эйзенштейновском — значении слова.

Это было связано с общекультурной ролью кино.

Кино поистине сделалось в этот период синтезом различных искусств — прежде всего романа и театра. Они в нем словно бы пересекались, ибо для романа кино — это некий «переход к театру»: оно ведь сразу и эпос, подобно роману, и зрелищное искусство; для театра же оно, в силу тех же причин, — переход к роману. Уже поэтому театр, нашедший способ (единая сцена) стать искусством эпическим, оставаясь искусством зрелищным, не мог игнорировать выразительные средства кино. Период симультанной декорации, разбросанной по залу, скоро остался позади. Это была подделка под кино, а не истинное постижение его средств. Зачем обозначать разные части мира в разных частях театра, если уже сама сцена — весь мир? Предстояло уловить что-то от сути кино, найти то его эстетическое первообразование, которое сделало это зрелищное искусство искусством эпическим.

И оно было найдено. Это был монтаж.

Он выполнял на театре множество задач, которые были поставлены гораздо раньше, но не могли осуществиться в такой цельности и естественности. Он был порождением единой, а потому и небывало емкой сцены и вместе с тем помогал выявить ее неосознанные дотоле возможности.

Именно монтаж придал драме наибольшую емкость, сохранив присущий ей принцип наибольшей концентрации материала. Монтажные «кадры» на сцене слишком мелки, чтобы претендовать на самостоятельное значение. Они не разрывают единую ткань представления, напротив, способствуют его единству, ибо истинное значение приобретают только все вместе, в своем чередовании. Как говорил Брехт, «элемент монтажа сам по себе вносит в драматургию эпическое начало»³³ — он помогает вместить очень многое в ограниченное по времени представление. Эпическое необыкновенно концентрируется — оно приобретает очень плотную художественную фактуру, а то, что из возможностей спокойной, неторопливой и углубленной разработки каждого момента действия теряется, — компенсируется за счет большей насыщенности событиями. Недосказанное проясняется благодаря возможности показать все последствия принятого решения и совершенного поступка. Эпизация драмы и спектакля (точнее — спектакля и драмы, ибо движение в сторону эпизации начинается с

театра как такового: Мейерхольд эпизировал Островского) отнюдь не подразумевает эпическую неторопливость и обстоятельность. От эпоса эпический театр берет не внутренний ритм, а охват событий. По словам западногерманского теоретика драмы Петера Шонди («Теория современной драмы», 1969), «монтаж — упаковка эпоса»³⁴. Если он в чем-то приближается к роману (разумеется, в его классической форме, а не в новых формах, тоже многое воспринявших от монтажного метода), то лишь в том смысле, что движется в сторону стоящего между ними кино. Но и кино — жанр недостижимо для театра эпический. Оно, по удачному выражению Брука, проецирует на экран образы прошлого, тогда как театр всегда утверждает себя в настоящем. Экран называют окном в мир, но приходится помнить, что стекла в этом окне много прочнее любой, даже самой основательной четвертой стены. Экран исключает возможность вмешательства. К тому же событие, отснятое на пленку, не меньше «отодвинуто» от нас во времени, чем событие, запечатленное в романе. Оно уже совершилось, его уже не переделаешь, тогда как театр — искусство сиюминутное, и если мы даже знаем, что спектакль идет тысячный раз, для нас он идет впервые: это ведь живые люди сейчас, в это мгновение (а как легко ему превратиться в «мгновение полной иллюзии»!) действуют перед нами.

Нет, эпический театр не становится эпосом. Он только приближается к нему по своей емкости, оставаясь при этом искусством драматическим. Более того — он предполагает более активные, а значит, и более драматические формы взаимодействия со зрителем, чем театральные формы, ему предшествовавшие.

От театра и литературы в первую очередь и шел С. Эйзенштейн, создавая свою теорию монтажа. Как свидетельствует В. Шкловский, «к вопросам монтажа Сергей Михайлович подготовился, анализируя архитектуру театра, вспоминая Мейерхольда, читая Шекспира, читая исследовательские работы двадцатых годов и создавая свою, не завершенную им пьесу»³⁵. Да он и не был еще в это время деятелем кино: ведь речь идет о дневниках Эйзенштейна, относящихся к 1919 г.

Впрочем, впоследствии, когда Эйзенштейн успел уже создать «Броненосец Потемкин», он никак не склонен был считать монтаж специфическим средством кинематографа. Он лишь соглашался с тем, что в кино возможности монтажа выявились полнее всего. Именно эта мысль стоит в центре одной из лучших его статей, «Диккенс, Гриффит и мы» (1944), где прекрасно показано, как Диккенс (а он был главным вдохновителем Гриффита) умело пользуется в своих романах методом параллельного монтажа. Эта же мысль составляет пафос «Неравнодушной природы», которую Эйзенштейн считал своей главной теоретической работой. В статье «Неравнодушная природа» (1944—1945), давшей название всей этой неоконченной книге, он даже высказывает мысль,

что монтаж — это вообще «органическое свойство всякого искусства»³⁶; он соотносится с нашим художественным сознанием как таковым, а ближе всего — с нашим сегодняшним художественным сознанием, обусловленным мирозданческими представлениями XX в.

При этом, согласно Эйзенштейну, монтаж выступает на передний план искусства и эпохи, насыщенных кардинальными социальными переменами.

Вот эта активная роль монтажа и привлекала Эйзенштейна. При том, что в знаменитой статье «Монтаж 1938» он обзывал тех, кто подчеркивал активную роль монтажа (т. е. себя — в первую очередь), «леваками от монтажа», все-таки главный вклад в искусство и теорию кино был сделан именно этими «леваками от монтажа» — Эйзенштейном, Кулешовым и Вертовым, а наиболее четкая формулировка общих законов «активного» монтажа дана именно в статье «Монтаж 1938».

В целом, пишет Эйзенштейн, основная задача монтажа — это задача *«связно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом»*. Однако, продолжает он, «леваки от монтажа... обнаружили... что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество». В результате «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на *произведение*». При этом — что для Эйзенштейна очень существенно — «желаемый образ не дается, а *возникает, рождается*».

Такое по видимости спонтанное рождение образа создает совершенно новые отношения со зрителем. В творческий процесс включаются его эмоции и разум. «Зритель не только видит изображаемые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор». Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы передать ощущения и замысел автора с «той силой физической осязательности, с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения. ...

Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца. ... Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направленным изображениям, подсказанным ему автором. ... Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя»³⁷.

В подобном своем понимании монтаж и оказался самым большим вкладом XX в. в теорию и практику сцены. Можно сказать, что «активный» монтаж заменил для XX в. единство действия. Это — единство действия, переработанное применительно к единой сцене.

Единая сцена, как уже говорилось, делает необязательными такие способы общения со зрителем, как выходы актеров в зал, «подсадки» и т. п. Она и без того активизирует зрителя, приобщая его к творческому акту. Потому-то монтаж и оказывается способом ее существования. В нем и высшая объективность искусства (а не называли ли драму «объективным искусством» как таковым?), и возможность наибольшей для драмы событийной емкости, равняющей ее с эпосом (эпос тоже называли «объективным искусством»), и способность сделать «пассивного» потребителя искусства сотворцом. Самое большое, о чем может мечтать искусство, — это соединить наивысшее обобщение с наибольшей конкретностью. Перед театром XX в. эта возможность открылась.

Эйзенштейн был прав, связывая периоды обострения монтажного письма с периодами активизации масс. Случайно ли монтаж впервые завоевал сцену в мейерхольдовском «Лесе»?

«Мейерхольд, — рассказывает К. Л. Рудницкий, — разбил текст “Леса” на 33 эпизода. Он вдвинул друг в друга первый и второй акты комедии, дабы укоренить и обострить экспозицию. ... Перетасовывая эпизоды, Мейерхольд, понятно, разрывал связи, установленные Островским, и по-новому скреплял эпизоды между собой.

Вот идут по дороге Счастливец и Несчастливцев, говорят о том-то и том-то. Перебивка. А в имени Гурмыжской в это самое время происходит то-то и то-то. Опять перебивка. Трагик и комик продолжают свой путь. Аркашка ловит рыбу. А в усадьбе Гурмыжской в это самое время появились купец Восмибратов с сыном Петром. И так далее...

Изумленный В. Яхонтов, когда увидел “Лес”, ахнул: “Это уже вот кино. Эти ушли. Те встретились. И опять так. И снова так”.

На театре впервые применялся чисто кинематографический принцип “параллельного монтажа”. ...

Сценическое пространство сразу же изменилось, привычные очертания сцены-коробки исчезли. Луч света показывал то один “кадр”, то другой. А переходы от “кадра” (эпизода) к следующему кадру-эпизоду, как и в немом кино, совершались с помощью вставленных между ними надписей — названий эпизодов. Высоко над затемнявшейся сценой на экране возникали наименования, белые, начертанные прямыми рублеными буквами: обыкновенные титры, знакомые всем, кто ходил в “киношку”. ...

Однако ни титры, ни “параллельный монтаж”, ни чаплиновские примеры в игре Ильинского все же не означали, что Мейерхольд пытается вместо сценической выразительности предложить кинематографические средства выразительности.

Наоборот. Кинематограф поступал на службу театру. Он был нужен Мейерхольду постольку, поскольку широчайший демократизм молодого искусства в ту пору реально заменил и вытеснил собою демократизм балагана. Всенародным общедоступным развлечением стало кино. ... Затеявая зрелище «для всех», Мейерхольд бесцеремонно присваивал элементы кинематографа, которые были выгодны и удобны в структуре «Леса», ибо помогали режиссеру стереть, уничтожить дистанцию между вчерашней пьесой и сегодняшней публикой»³⁸.

К исходу 20-х годов стремление к монтажу, сказавшееся в «Лесе» Мейерхольда, в опытах Пискарева, в романах Дос Пассоса и некоторых других представителей европейской прозы, сделалось существенной чертой искусства этого времени. Классическое выражение оно нашло в творчестве Фердинанда Брукнера (1891–1958).

Брукнер прошел экспрессионистскую выучку, но упорно двигался в сторону реализма. Реалист Брукнер сумел закрепить и развить все жизнеспособное, что было в экспрессионизме. Новооткрытый экспрессионистский мир рубленых ритмов, неожиданных сопоставлений, «всесветного» охвата выразился у него в формах самой жизни.

Важным подступом к этому была уже драма Брукнера «Преступники» (1928), где в первом действии сцена представляла собой разрез трехэтажного берлинского дома. На этой площадке были удачно совмещены принципы симультанности и «единства сцены». Луч прожектора, освещая то одну, то другую часть этой конструкции, выхватывал нужные кадры. Во втором акте все уже было приведено к классическому единству места: действие, сохраняя свою композиционную дробность, переносилось в зал суда, где разбирались преступления, совершенные в этом доме. Впрочем, в нарушение заветов старой теории драмы это единство места отнюдь не служит единству действия — судебные процессы, проходящие перед публикой, никак в формальном отношении не связаны друг с другом. Их объединяет нечто иное — все разбираемые преступления порождены одной и той же социальной действительностью...

В «Елизавете Английской» (1930) вплоть до шестой сцены второго акта места действия сменяются с должной последовательностью — покои Елизаветы, дом Эссекса, снова покои Елизаветы, зал малого королевского совета, таверна. В последней трети XVIII в. это могло сойти за попытку «шексперизировать», ведь здесь четыре места действия приходится на неполных два акта. Но для XX в. все выглядит иначе. Мера сценической дробности пока что недостаточна для обрисовки отдельных человеческих судеб, но не для разговора о законах истории. И в самом деле, это лишь экспозиция. Правда, столь разработанная, богатая характерами, что могла бы сойти за целую пьесу, но все же — лишь экспозиция. В ходе ее совершилось достаточно событий для пьесы, трактующей историю как результат игры человеческих самолюбий

и волю. Но замысел Брукнера шире. Сквозь судьбы людей начинают просвечивать судьбы народов. С этого момента «Елизавета Английская» приобретает историзм в новом, принесенном XX в. понимании слова. Теперь перед нами словно другая пьеса. Симультанная декорация, как в «Преступниках», помогает переносить действие с места на место, сталкивать сцены и при этом объединять их, показывая общее их значение. Ритмы невиданно ускоряются. В конце второго действия сцена изображает дворец и дворцовый сад. На верхнем этаже дворца, сквозь приоткрытые двери террасы, видны покои Елизаветы. В центре — окна зала, где идет королевский совет. В подвале — караульная. В ее окнах виднеются головы солдат. У восточной стены, в другом конце парка, — условленное место заговорщиков. Действие все чаще, все быстрее начинает переноситься, нет, словно бы перелетать с места на место, в ритме подчеркнуто кинематографическом, люди говорят в каждом месте свое, а кажется — обмениваются репликами...

Декорация третьего акта обозначена такой ремаркой: «В некоторых из последующих сцен действие происходит одновременно на двух игровых площадках, расположенных несимметрично и лежащих в разных плоскостях — на разной высоте и на разном расстоянии от зрителя». То, к чему пришел в своем завершении третий акт, теперь делается системой. Действие идет одновременно на двух площадках, параллельные реплики перебивают или подчеркивают друг друга. Отныне на сцене уже самое История — в ее многовариантности и в ее Законе. Члены королевских советов Елизаветы и Филиппа II обсуждают меры по подготовке к войне. Они говорят по-разному, но по сути — об одном и том же. Все совсем непохоже — и на редкость похоже. И наконец — кульминация. Одна сторона сцены — это лондонский собор святого Павла, другая — мадридский собор Сан Лоренцо. Их объединяет и разделяет большой крест, установленный как раз посреди сцены, — он принадлежит сразу обоим соборам, в которых сейчас Елизавета и Филипп молятся о победе друг над другом...

Напряжение спадает в сцене казни Эссекса. После могучего контрапункта массовых сцен в соборах эта сцена, где звучат только голоса Эссекса, Елизаветы и лиц, исполняющих ритуал казни, гораздо спокойнее — как ни трагична человеческая смерть, она представляется уже чем-то достаточно частным по сравнению с тем, что успело произойти. И с новой силой звучит контрапункт в параллельных сценах, где Филипп кончает свои счета с жизнью, а Елизавета — свои счета с историей...

В «Елизавете Английской» монтаж, причем монтаж, понятый по-эйзенштейновски (столкновение образных кусков рождает новый смысл), необыкновенно способствовал эпизации драмы. Он не просто увеличил ее «емкость», способность вместить без ущерба для стройно-

сти действия (точнее даже — стройности мысли) множество событий, но и помог пробиться сквозь внешность истории к ее глубинам.

И все же Брукнер ушел в дальнейшем от монтажа. Ему казалось, что поскольку у кино в этом смысле больше возможностей, театр должен вернуться к давнему своему достижению — единствам. В последние годы жизни, являясь руководителем западноберлинского Шиллер-театра (с 1951 по 1958 г.), Брукнер работает в классицистской манере. Основополагающим единством теперь кажется то, которое он прежде усерднее всего разрушал, — единство места.

Критика не без оснований усматривала в этом влияние Фрица Хохвельдера (род. 1911). Однако здесь сказалась и общая тенденция развития европейской драмы. На фоне монтажа (а он даст еще «документальную драму» и такое значительное произведение, как «Марат Сад» Петера Вайса, по которому в 1964 г. поставил свой выдающийся спектакль Питер Брук), начиная монтаж кое-где теснить, в 40–60-е годы все больше берут свое три единства.

Смелым шагом в этом направлении был уже «Святой эксперимент» (1942) Фрица Хохвельдера, стяжавший автору, голодному беглецу из ставшей объектом «аншлюса» Австрии, мировую славу. Эта пьеса отличалась демонстративным консерватизмом формы. Все ее действие укладывалось в один день — 16 июля 1767 г., когда под натиском Испании рухнуло Парагвайское государство, построенное на началах, близких «христианскому социализму». Два других единства тоже были выдержаны со всей строгостью. Столь же последовательным сторонником единств показал себя Хохвельдер и в «Невиновном» (1958), где все приметы места и времени умещаются в коротенькой вводной ремарке: «Действие происходит осенью с половины одиннадцатого до пяти часов дня в гостиной виллы Эрдмана».

Однако Хохвельдер словно ждал ухода своего старшего последователя — Брукнера, чтобы начать «размягчать» единства и приводить их к приемам, уже опробованным театром XX в. В «Сборнике малины» (1964) появляется симультанная декорация, причем чрезвычайно сложная — много сложнее декорации, предложенной Брукнером в «Елизавете Английской». («Декорация изображает захудалую провинциальную гостиницу с кованой вывеской «Белый ягненок». На первом этаже несколько игровых пространств, расположенных на различном уровне над сценой; в середине — зал, слева к нему примыкает отдельный кабинет, справа — хозяйская столовая с дверью на кухню. На заднем плане, в центре, видны часть передней, конторка портье и лестница на второй этаж, к номерам, из которых по ходу действия освещается лишь один — большая мансарда».) В пьесе «Приказ» (1968) декорация несколько упрощается, но опять-таки в духе приемов, найденных и опробованных театром XX в. («место и время действия: Вена в наши

дни. Пьесу играют на вращающейся сцене. Задний фон — полукруглый; на него просцируют в зависимости от действия и времени суток панораму города, окрестностей и т. п. »).

Чем объяснить столь легкий отказ Хохвельдера от своего декларированного «консерватизма»? Чем объяснить, с другой стороны, столь же простой переход Брукнера на позиции раннего Хохвельдера? Не тем ли, что сейчас нет — в высшем понимании слова — кардинального противоречия между сценой «простой» и сценой симультанно-усложненной, сценой, подчинившей себя требованиям монтажа, и сценой, обходящейся чем-то мало отличимым от старого доброго единства действия? Да, в ходе лет сделалось ясно, что единства — никак не антипод современным способам организации действия, они в каких-то случаях оказываются ее упрощенным выражением. Тут уместно еще раз вспомнить Питера Брука, выбрасывавшего лишние декорации со стратфордской сцены, — оставшегося вполне хватило для спектакля...

Так обстоит дело и с современной сценой в целом. То, чего на ней нет, когда-то на ней было. Оно подразумевается. И в этом — подоснова диалектики отношений единств со вчерашним и сегодняшним театром.

Единства извечно притязали на то, чтобы быть условиями правдоподобия, а потому и не нужны были театру XIX в. — какие еще условия правдоподобия требуются театру, претендующему на совершеннейшую доподлинность декорации? Единства были слишком связаны с неиллюзионной сценой, чтобы вернуться хоть на минуту раньше нее. Когда театр опять обратился к неиллюзионности, пришел их час. Но при этом сегодняшние единства оказались неадекватны вчерашним. Они больше вместили в себя. Каждое из них наполнено театральным опытом многих десятилетий. И они, как выяснилось, — очень удачная форма обобщения этого опыта. Прошлое, с которым мы охотно расстались, ассоциируется сегодня с XIX в. Формы театра XVIII в. — это сейчас для нас иное прошлое — приемлемое. Оно ведь в более элементарной форме выражает то, к чему мы пришли сами. Новообретенные единства «в снятом виде» все равно продолжают нести в себе все, что успел приобрести современный театр.

Потому-то так легко сочетаются и переходят одна в другую разные формы театра.

Поразительный пример такого незатрудненного перехода от одних форм к другим, опоры то на одно из единств, то на другое дает «Немецкая хроника» Мартина Вальзера. Пьесы, ее составляющие, — «Дуб и кролик» (1962), «Господин Кротт в сверхнатуральную величину» (1963) и «Черный лебедь» (1964) — разделяет по времени их создания всякий раз всего один год, и тем не менее они дают неплохой спектр форм современной сцены.

В «Дубе и кролике», где представлена «история одного города» (только немецкого), действие движется через три даты — апрель 1945 г., когда город был сдан без боя французским войскам, апрель 1950 г., когда все каются в своем нацистском прошлом и апрель 1960 г., когда в прошлом уже не каются, напротив, о нем вздыхают. Соответственно изменяется единое место действия. Сначала оно представлено в своем первозданном виде. Это вершина горы, поросшая лесом. Затем на ней появляются ларек для продажи сосисок и скромная триумфальная арка, воздвигнутая по случаю торжества — открытия мемориальной доски и ознаменования славной сдачи города. Напоследок на вершине горы уже стоит ресторан «Вид на Тойтах», построенный несменяемым хозяином города господином Горбахом взамен обещанной им часовни. Ресторан богато украшен — идет подготовка к певческому празднику. Мемориальная доска может ему помешать. Ее снимают.

Вальзер распорядился здесь сценическим пространством совсем в духе Д'Обиньяка, который предлагал очень похожий образец трансформирующейся сцены. Правда, Вальзер обошелся всего двумя переменами. Их тоже оказалось достаточно, чтобы единство места, объявленное Брукнером основополагающим, скрепило действие пьесы, где события разворачиваются на протяжении пятнадцати лет — сначала с перерывом в пять лет, а потом в десять.

В «Господине Кротте в сверхнатуральную величину» конструкцию пьесы скрепляет уже не место, а время. На сцене симультанная декорация, изображающая несколько помещений, очень непохожих одно на другое и в известном смысле символизирующих социальный статус и душевное состояние своих обитателей. Переходя в новое помещение, эти люди словно бы приносят с собой что-то от постоянного своего жилища. Действие развивается, но события, как ни разнообразны они, в основе своей столь повторяемы, а быт столь ритуализирован, что создается впечатление «стоячего» времени. Что еще вернее может передать мысль автора о том, каков он, сегодняшний капитализм, — изживший себя и все же упорно не желающий умирать?

И, наконец, «Черный лебедь». Здесь сценические задачи, стоящие перед драматургом, решаются сложнее всего. Единство времени на сей раз задано ходом событий. Перед нами аналитическая драма в современном понимании слова — со множеством наплывов, помогающих прошлому прорваться в настоящее. Что касается единства места, то оно достигается на скрещении симультанности и условности, помогающей создать впечатление единой (и в этом смысле скрадывающей свою расчлененность) сцены. Задний план решен в реалистической манере. Он изображает психиатрическую лечебницу, окруженную лесом. Передний план — условный. Мест действия много — здесь и кабинет главного врача Либере, и сад лечебницы, здесь же гостиная и терраса

семьи Либере, площадка для сушки белья, одна из больничных палат, — но все они лишь обозначены.

Убеденным сторонником трех единств является и такой брехтианский автор, как Фридрих Дюрренматт, и если говорить об отличиях его эстетики от эстетики Брехта, то они в немалой мере обусловлены тем, что он родился в 1921 г., а пьеса, его прославившая, — «Ромул Великий» — появилась в 1948 г. Нисколько не опасаясь, что пьеса окажется вне современности, он может поэтому обозначить время действия — «с утра 15 до утра 16 марта 476 года от рождества Христова», а место действия — «вилла императора Ромула в Кампании».

Столь же строго, пожалуй, даже более строго соблюдаются все три единства в «Физиках» (1961), причем автор на сей раз очень хорошо показывает, что его единства не более чем «снятая» эпичность. «Место действия: гостиная уютной, но слегка запущенной виллы в частном санатории. Вишневый сад» — таковы первые строки пьесы. Но за этой вполне достаточной для постановки фразой следует развернутое описание ближайших окрестностей, замка и небольшого соседнего городка, и все это — лишь затем, чтобы сказать: «Но окрестные дали не играют в пьесе ни малейшей роли и описаны здесь только из врожденной обстоятельности; дело в том, что мы не собираемся покидать виллу или, вернее, сумасшедший дом. ... Больше того: мы никуда не выйдем из гостиной, потому что автор твердо решил соблюдать единства места, времени и действия; ведь драма, которая разыгрывается среди сумасшедших, должна быть написана по самому строгому классическому канону». Впрочем, это — лишь короткая перебивка в том повествовании, в которое вылилась вступительная ремарка, ибо автору предстоит еще описать красоту местности, ближнее озеро, а затем саму лечебницу, и остановится он, только приблизившись к каменной огаде, ее окружающей...

Подобные «выходы в эпическое» — отнюдь не специфика наиновейшей драмы. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить развернутые ремарки Шоу. Да и в классической драме мы нет-нет, а встречаемся с разнообразными, порою ловко замаскированными попытками «эпизировать» (в очень локальном, разумеется, смысле слова) драму, а проще говоря — выйти за пределы изображаемых в ней мест, времени, лиц и событий. Здесь и рассказ, и обмен «лишними» репликами, и преднамеренное многословие героев, столь характерное для комедии Реставрации, Гоголя, а после него и других русских драматургов.

Но для Дюрренматта ироническая открытость этого приема служит точно заданной цели: показать состояние общества через отдельную его ячейку. В выполнимости этой задачи он нисколько не сомневается, ибо эта «ячейка общества» — сумасшедший дом. Соблюдение единств не мешает в этом случае вести речь обо всем буржуазном обществе. Единства втянули в себя эпическое. И разве не обогатились они от этого?

И вместе с тем Дюрренматт позволяет себе прихотливейшим образом менять место действия в своей комедии «Геркулес и авгисвы конюшни» (радиопьеса — 1954, театральный вариант — 1962), ибо исходит из принципа *единой сцены*, «символизирующей наш мир», а точнее — «целый мир из нечистот» (вступительный монолог Полибия). Впрочем, эта единая сцена тоже восходит в чем-то к классицизму, ибо обнаруживает свое единство благодаря постоянному использованию метода «чистой перемены». Тот же Полибий заранее объясняет публике, как все будет делаться:

«Дирекция пошла вам навстречу еще в одном пункте: для сцен, которые будут происходить в других, так сказать, более опрятных местах, она предоставила помост и даже снабдила его занавесом. Вот, пожалуйста.

Из навоза выкатывается помост, завешанный спереди белым занавесом.

Кулисы мы будем опускать сверху, например, вот этот фасад виллы в Фивах, он нам скоро понадобится.

Фасад опускается сверху до половины высоты сцены и снова уползает вверх.

А вот, например, наш естественный спутник — луна.

Наверху слева показывается луна, потом закатывается. ...

Остальной реквизит притащат на сцену двое рабочих сцены. Например, вот этого обессиленного вепря.

Двое рабочих, кряхтя, кладут на помост вепря, потом собирают в складки занавес — теперь он напоминает ледяную глыбу».

На фоне этого «глетчера» и появится Геркулес со своим секретарем Полибием, изображая действиями (совсем как брехтовские актеры изображают ночь в стихотворении «Об освещении») холод и разреженный воздух горных вершин. А потом еще опустится до конца фасад и спокойно, на целую сцену, воцарится на небе луна...

В «Визите старой дамы» (1955) принципы «единой сцены» и достоверной декорации превосходно уживаются. Здесь помогают и элемент недостоверности в самой декорации (например, «подразумеваемая» дверь), и очень частая в некоторых случаях смена декораций, сразу приводящая на ум монтажный (т. е. непосредственно связанный с единством сцены) принцип, и прямые элементы условности (четверо во фраках, изображающие лес, макет автомобиля, «в котором есть только то, что необходимо по ходу действия, — автомобильные ключи, руль и т. п.»), и техника «чистой перемены»: автор специально просит проследить за тем, чтобы декорации менялись при открытом занавесе.

Макс Фриш (род. 1911), чья первая пьеса появилась в один год с первой пьесой Дюрренматта (он на десять лет старше, но как драматурги они ровесники), тоже свободно использует все, что позволяет увеличить «вместимость» пьесы. Для него существует только один запрет.

Он не приемлет ту меру конкретности, которая сводит изображаемое к «частному случаю». Он не отступает от этого принципа даже тогда, когда «частный случай» — целая трагическая эпоха. Ее надо изобразить — но и выйти за ее пределы, к притче, помогающей проникнуть к общим закономерностям отношений человека с историей и с самим собой. Понятия единства места и единства сцены у него поэтому так же сближаются, как и у Дюрренматта. В «Бидермане и поджигателях» (радиопьеса — 1953, сценический вариант — 1958) действие происходит в комнатах и на чердаке того же дома, но единство места закрепляется еще присутствием хора пожарных, увеличивающим заодно уровень условности. К «Биографии» (1968) Фриш делает такое примечание: «Место действия этой пьесы — сцена. И зритель должен ясно понять, что перед ним площадка, которая тождественна самой себе, а именно сценическая площадка. И на ней разыгрывается то, что можно разыграть лишь на театре, — попытку изменить жизнь человека». В этом случае принцип монтажа проведен так полно, что все права приобретает «единая сцена».

Этот постбрехтианский сдвиг в сторону единства места, возможно, в какой-то мере определяется влиянием классицистской традиции. А у постбрехтианской драмы была очень важная точка соприкосновения с направлением, прямо эту традицию унаследовавшим, — тяготение к притче.

Речь идет о так называемом «неомифологизме». Эта тенденция в европейской культуре, толчок которой дала книга Фридриха Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки» (1872), имела самые разные идеологические опосредствования и формы выражения. К мифу обращались и русские символисты и Брехт, мифологические пьесы в каких-то случаях становились живым явлением театра, в каких-то — оставались «драмами для чтения». Во Франции, где классицистская традиция столь явно коренилась в самых основах национальной культуры, драматургия, опирающаяся на античный миф, сделалась, начиная с «Орфея» (1920) Жана Кокто, постоянной реальностью театра. Вместе с нею возвращались единства — в «размытой» последующими влияниями форме или в форме ортодоксальной.

Когда-то драматургия, основанная на единствах, видела в них свою «верность природе». Теперь она не прочь подчеркнуть свою условность. Единства становятся словно бы «знаком» классицизма, тяготение которого к рациональному делает его предшественником интеллектуальной драмы. Из двух вариаций французского неомифологизма — поэтический (Ж. Кокто) и интеллектуальной (Ж. Жироду, Ж.-П. Сартр, отчасти Ж. Ануй) — постепенно берет верх вторая. Здесь не просто «вечные» категории мифа пронизывают собою и подчиняют себе современную жизнь, как это было у Кокто. Напротив, современность доминирует, и

миф помогает поднять каждый «частный случай» к обобщению. Французская интеллектуальная драма, построенная на мифологическом сюжете, может вообще обходиться без единств («Мухи» Сартра, 1943), но приняв их, сразу же начинает заботиться, чтобы они не «отсекли» ее от современности. Единство места у французов тоже не отделяет себя от единства сцены, напротив, последнее намеренно подчеркивается.

В «Жаворонке» (1953) Ануя действие начинается по-вахтанговски. Актеры в костюмах, слегка напоминающих средневековые, выйдя на сцену, «разбирают шлемы или какие-нибудь иные средневековые аксессуары, оставшиеся на сцене от предыдущего представления пьесы, и рассаживаются на скамьях, предварительно расставив их в нужном порядке. *Мать* садится в уголок и вяжет. Так она и будет вязать в продолжение всего спектакля, кроме тех случаев, когда наступает ее очередь говорить». На сцене уже и трон, и скамьи для судей, и табурет для Жанны, и даже — вязанки хвороста для костра. Только и остается приступить к суду и казни. Но, к огорчению нетерпеливого Варвика, придется предварительно сыграть всю историю Жанны — хорошо еще, что жизнь ее была так коротка...

Так элементы «репетиции», «сцены на сцене» — театрального жанра, неплохо послужившего в XVII и XVIII вв. классической музе, — начинают служить музе Трагедии. Именно «единство сцены», с их помощью обнаруженное, поможет придать истории Жанны вселенский смысл, подобающий трагедии.

В «Антигоне» (1944) Ануя достигает этой же цели средствами подчеркнуто классицистскими. Соблюдены не только все единства, узаконенные трагедией XVII в., но появляется на сцене хор, словно бы заимствованный у античности. А впрочем, у нее ли? И хором ли следует назвать этого актера, сообщающего нам предысторию, а кое-где и самое содержание пьесы? Не присвоил ли себе права хора резонер, хорошо знакомый XVIII в. и теперь отказавшийся от всяких личин и прикрытий? Он более не добрый дядюшка — он просто тот, кому положено говорить от автора. Почему бы ему в этом случае не назваться хором? Здесь, казалось бы, все, чему положено быть в классицизме, — даже более того. И этот «излишек» тоже способствует сдвигу к условности, дающему возможность обнаружить сугубую современность представления. В нем все служит не правдоподобию — его мы сейчас понимаем иначе, — а правде и объемности мысли, ибо хор, резонер, лицо от автора — называй как хочешь! — это тот, кто знает больше всех, он помнит вчерашнее и предчувствует будущее.

Не значит ли это, что эпический театр вернул к жизни эпические элементы классицистской драмы?

В «Электре» (1937) Жироду (1882–1944) Нищий, принимающий на себя под занавес роль Вестника, неплохо иллюстрирует условный ха-

ракетер действия уже тем, что, не сходя с места и не пытаясь заглянуть за кулисы, сообщает о событиях, происходящих по обе стороны сцены. Рассказ его беспристрастен и ровен, в нем господствует одна интонация, он «эпичен», и в нем с одинаковой обстоятельностью повествуется о том, что зритель видел своими глазами, и о том, что он видеть не мог, и о том, наконец, что еще не произошло, но должно с минуты на минуту случиться. Последнего, правда, Нищий пытается избежать. Когда жена Нарцисса просит его рассказать всю историю до конца, он предлагает подождать две минуты, чтобы дать событиям в самом деле свершиться — и все-таки чуть просчитывается. Предсмертный крик Агамемнона доносится секунду спустя после того, как он о нем уже рассказал. Потом этот же прием использует (а точнее — намекает на него) Ануя в «Антигоне». Пролог, описывая действующих лиц, укажет на бледного юношу, который стоит, задумавшись, в глубине сцены. Это Вестник. «Это он явится с сообщением о смерти Гемона. Вот почему ему не хочется ни болтать, ни присоединяться к обществу остальных. Он уже знает...» Здесь единства места и сцены сливаются, ибо накладываются на некое более высокое, знакомое Шекспиру и Брехту единство — единство мироздания. Нищий знает обо всем происходящем уже потому, что он находится *в том же самом мире*, где свершились (или свершатся) события. Вестник — тоже. Время может сдвигаться потому, что оно сдвигается в мироздании. Но тут же есть и некий пиранделлианский элемент «собственно театра», особенно ощутимый у Ануя. Вестник знает, что ему придется рассказать о смерти Гемона потому, что он — актер, который уже не раз сыграл свою роль, — ему ли не знать ее? И вместе с тем — он вовсе не актер, а Вестник. Персонажи Ануя любят начинать спектакль среди реквизита, оставшегося от предыдущего представления. Но от представления ли он остался или от Истории? И потому ли они так хорошо помнят свои роли, что выучили их? Не вправе ли мы предположить, что они просто знают их от рождения? «Жизнь есть театр». Но, может быть, потому же и «театр есть жизнь», а значит, сугубая театральность способна порою открыть что-то от самой жизни?

Можно ли сказать, что это театр, принадлежащий Вечности? Нет, никак. Это театр, принадлежащий своему времени, обществу и среде. Но он стремится пробиться к вечности. В ней он ищет критерий, мерило, опору перед лицом времени — такого страшного, общества — такого зыбкого, среды — такой узкой.

В этих условиях теряет устойчивость и всеобщность концепция линейного времени, столь много определившая в теории и практике театра минувших столетий. Театр оказывается открыт для представлений о времени многослойном, одномоментно совмещающем прошлое, настоящее и будущее. Внешний толчок дали физические открытия, подготовившие теории Эйнштейна и успевшие еще раньше проник-

нуть в область культуры («Машина времени»), и, разумеется, сама эта теория. Однако, едва дорога была проложена, в дружелюбно распахнутые ворота драматургии и театра устремилось множество других релятивистских теорий времени, не обязательно имевших научное обоснование. Прямо обратиться к Эйнштейну было непросто — у него речь идет о космическом, а не о житейском времени, — но и старым локальным, камерным подходом к человеку ограничиться было уже нельзя. Это диктует время, показавшее, как скудеет мир, забывший о человеке, и как трудно понять человека, пока он не «вписан» во все расширяющийся космос и все усложняющийся социум. В 30-е годы цикл подобных «пьес о времени» написал Дж.-Б. Пристли. Ему оказалось достаточно человека в его обычных обстоятельствах — только увиденных в новом ракурсе. Другие люди театра пойдут дальше — к социуму в целом и к космосу.

Проблема времени перестает в этих условиях быть чисто технической. Ее внедряет в драматургию сегодняшний мир, и она призвана принести с собой сознание его многомерности, многослойности, динамизма и неожиданности.

В начале этой главы уже говорилось о «размывании» времени у Чехова, о некоем «другом времени» в его пьесах. В послечеховской драме это «другое время» начинает уже прямо вторгаться на подмостки. То, что было *ощутимым* вчерашним фоном сегодняшних событий, становится их *зримым* фоном и, в силу закона сцены, согласно которому все, что происходит на ней, происходит сейчас, оказывается на равных правах с настоящим. Сценическое понятие настоящего в результате сдвигается, настоящее одномоментно включает в себя и прошлое, время утрачивает свой линейный характер. Подобная сцена предполагает существование сразу многих систем отсчета времени.

Если свести проблему времени в современном театре к некоей схеме, то она предстанет в двух основных вариантах — космическом и субъективном. Во втором случае на передний план выступает «субъективное» время, связанное с потоком сознания того или иного персонажа, «закрепленное» за ним. Так, в одной из «лабораторных» пьес Гарсии Лорки, «Когда пройдет пять лет» (1931), у Юноши — одно время (завтра), у Старика — другое (вчера). В этом случае становится возможным монтаж уже не пространственных (как у Брукнера), а временных кусков, появляются «наплывы их прошлого». Структура такого рода пьесы может чрезвычайно усложняться, как у Пристли в «Музыке ночью» (1938), где каждый из персонажей приходит на сцену со своим прошлым. Но возможен и монтаж больших, в размерах действия, временных кусков, как во «Времени и семье Конвей». В этих условиях структура пьесы практически остается традиционной. По сути дела, меняется лишь последовательность актов, каждый из которых сам по

себе построен на хорошо опробованном XIX в. принципе единств, соблюдаемых в пределах акта.

Но XX в. знает и особого рода «единство времени», когда время — вечность. Это «единство времени» соразмерно тому «единству места», где «единое место» — вселенная. Оно было привнесено экспрессионизмом, получило немалый импульс от неомифологизма и, наконец, нашло наиболее законченное воплощение в абсурдизме.

Мне довелось увидеть в лондонском Ройял-Корт часть «беккетовского сезона», устроенного в 1976 г. к 60-летию драматурга, и я могу засвидетельствовать, какое сильное сценическое впечатление производит этот театр с его строжайшим (или, вернее, нарочито подчеркнутым) соблюдением единств.

Крошечная, абсолютно темная сцена, на которой высвечиваются три кажущихся огромными лица. Свет (он поставлен с точностью почти виртуозной) перескакивает с лица на лицо, и в этот момент актер начинает произносить свою скороговорку. Иногда возникают все три лица сразу, иногда свет вырубается совсем — общая пауза. Тон умышленно ровный, текут быстрые потоки речи, актеры абсолютно неподвижны, тем более что стоят они за еле различимыми в тусклом свете щитами, изображающими амфоры. Ровный поток речи прерывается вдруг резким, глупым коротким смешком одной из актрис, резким выкриком другой — «оркестровано» все идеально. Это — «Игра».

«На сей раз» — лицо и голос. Лицо — трагикомическая маска, почти без мимики. Иногда чуть передвигается в одну сторону, иногда — в другую. Но именно потому, что все так скупое, всякая мелочь приковывает внимание.

В «Шагах» — монотонное движение актрисы, взад и вперед по авансцене, и отрывистый монолог, иногда только перебиваемый голосом откуда-то сзади, из непроницаемой тьмы.

Замкнутое, освещенное ровным светом помещение с крошечными, словно бы в дверях тюремной камеры, оконцами с двух сторон — так высоко, что заглянуть в них можно, только забравшись на стул. Помещение душное, плотно закрытое и где-то так далеко от всего остального расположенное, что это «все остальное» — может быть, другие миры. Слева, поближе к авансцене, две мусорные урны. В них — Нэгт и Нэлл. Посреди сцены — глубокое, поглощающее всего человека кресло. Справа — дверь в «кухню». Больше ничего. Это — «Конец игры».

Здесь кроме единств присутствуют и некоторые другие элементы классицистского театра. Возможности затейливой мизансценировки исключены, диапазон движений ограничен, все сделано для того, чтобы приковать внимание зрителя к тончайшей детали. Да, это классицизм. В этом искусстве — абсолютная «чистота линий». Сюда не допускают ничего «чужого», здесь есть некая уже безусловность условного театра,

притом даже и не условного театра вообще, а именно театра абсурда. Когда-то Вольтер, то ли оправдывая, то ли обвиняя Шекспира, сказал, что театр не достигает совершенства в момент рождения. Нельзя ли сказать про абсурдистский театр, что он приближается к совершенству в момент смерти? Форма здесь отработана истинно по-классицистски. И вместе с тем возможен ли путь вперед иначе как за счет разрушения этого совершенства? Так было однажды с классицизмом, так случилось потом с абсурдизмом. Но при этом разве абсурдизм был сознательной попыткой возрождения классицистских форм? И так ли безупречны все эти параллели с классицизмом? Да, в театре абсурда внимание обычно сосредоточивается на актере. Однако в самом ли деле перед нами «актерский» театр? Разве этот актер — не игрушка в руках режиссера, не та самая «сверхмарионетка», о которой мечтал отнюдь не бывший поклонником классицизма Гордон Крэг? И разве все эти «крупные планы» абсурдистского театра — не от принесенного XX в. нового искусства — кино? И разве время абсурдизма — если продолжить сравнение с предшествующими театральными системами — это то самое «космическое время», которое знал Шекспир? Не точнее ли будет назвать его «остановившимся» временем, ибо Время Шекспира было полно движения, оно было временем самообновляющимся и животворным...

Единства абсурдизма оказались своеобразным кризисным итогом многих тенденций искусства XX столетия. Здесь запечатлились и влияние кино, и тяга ко «вселенским масштабам», принесенная авангардом первых десятилетий XX в., и накапливавшаяся в театре от года к году потребность в наибольшей концентрации материала. Абсурдизм, создавая свою сценическую практику, словно обернулся лицом ко всем пройденным десятилетиям XX в., внимательно вглядываясь в них, заимствуя все, что он был способен усвоить. Но, стоя к ним лицом, он стоял спиной к будущему. Отрицая прогресс, он тем самым, согласно элементарной логике, отрицал будущее и для себя самого. Это значило, что двинуться дальше можно было, только его преодолев. Именно преодолев. Просто пройти мимо абсурдизма, с его горечью и отчаянием, порожденными состоянием буржуазного общества, было невозможно. Как хорошо сказал Эрик Бентли, «буржуазная идеология и впрямь оказалась несостоятельной. Больше того, все идеалы попали под подозрение, все ценности обесценились. В наше время писатель (т.е., надо полагать, человек с умом и совестью), взявшийся утверждать высокие понятия, должен призадуматься над тем, не приведет ли его попытка спастись к бесповоротному осуждению. Ныне, когда утверждения взяты под подозрение, отрицания, возможно, более честны». Ведь «мы живем в атмосфере фальшивых надежд, насаждаемых шарлатанами и приспособленцами»³⁹. Пробыться не к фальшивой, а к реальной надежде — вот в чем состояла задача.

Это и удалось сделать Питеру Бруку своим великим «Королем Лиром» (1962) — «Шекспиром, поставленным по Беккету». Беккет был для Брука своеобразным символом страшной, обездуховленной современности, и вместе с тем он верил, что беккетовское «нет» рождено тоской по «да». В «Лире» Брука запечатлелось многое из беккетовской концепции «стоячего» времени, но это «стоячее» время оказывалось все же частным случаем космического шекспировского времени, причем случаем аномальным.

Для Беккета время неподвижно по природе своей. И оно дематериализует человека: если вселенная лишена развития, то все человеческие проявления — это всего лишь сходные реакции на однотипные внешние раздражители. Они неиндивидуальны, среднестатистичны. Ничто не определяется личностью в традиционном смысле слова. Напротив, разброс внешних проявлений, да и самих по себе чувствований, лежащих под ними, так велик, что подлинное значение ролей персонажа и его поступков выявляется не по привычным законам логики, а, скорее, по законам статистики: смысл пьесы — это среднестатистическое многих бессмыслиц, точнее — того, что на первый взгляд кажется бессмыслицей, но несет в себе правду, — самый крохотный и небесприкословный ее кусочек. Но, увы, правдой этой оказывается отсутствие правды, сутью человека — отсутствие человека.

Брук заимствует кое-что от статистического метода Беккета. Его герои постигают жизнь методом проб и ошибок. Но у них есть что постигать. Здесь, в этой художественной системе, сложность жизни открывается в силу того, что сталкиваются между собой люди непознанные, подчиненные законам непознанным, причем ни люди эти, ни законы не будут никогда познаны до конца, но мера познания и самопознания должна возрастать — иначе зачем искусство? Для Брука время не неподвижно — оно лишь так всеобъемлюще и грандиозно, что непросто заметить его движение. Бруковскому Лиру трудно найти дорогу, но она существует. Ему трудно обрести себя, но ему есть что обретать. Вокруг него мир никак не исполненный благостыни, но мир живой. Он сам — отнюдь не безвинный страдалец, хотя и не тот, кто искупает свои прегрешения, неся заслуженную кару, ибо нет какой-либо высшей силы, которая соизмеряет преступление и наказание. Но он человек. Не свидетельствует ли сама его боль о его человечности? Тот шаг к человеку, который сделали Брук и Скофилд, и был шагом через границу, разделяющую мертвую вселенную Беккета и трагический, но живой мир Шекспира. В беккетовской вселенной время стоит, его нет. В шекспировской оно существует в своей необозримости.

Это время и вернул театру спектакль Питера Брука.

Значит ли это, впрочем, что подобная концепция времени навсегда и во всем подчинила себе современный театр? Нет, она остается лишь

одной из его возможностей. И для этого есть причины, далеко выходящие за пределы театра.

Возвращение шекспировского «божественного» времени часто связывают с тем, что для нас сейчас открылось время «космическое», эйнштейновское, — столь же величественное и столь же мало подчиненное «здравому смыслу». Можно к этому добавить, что эйнштейновское время подразумевает и ту «многослойность», которая помогает нам принять как должное «наплывы», столь часто используемые в современном театре. Правда, у Эйнштейна видимая «субъективность» времени связана с категорией вполне объективной: промежутки времени меняются, согласно его теории, при изменении состояния движения тел, причем для того, чтобы эти перемены сделались ощутимы, необходимо достичь таких скоростей, которые в пределах земли возможны только для элементарных частиц. Но не беда! Мы уже знаем, что «время относительно», — этого и довольно.

И все же есть одна черта нашего обиходного сознания, которая мешает шекспировской системе времени стать всеобъемлющей. После научной революции XVII в. в нас прочнейшим образом закрепилась концепция линейного времени, причем она находит ежечасное, ежеминутное, можно даже сказать, ежесекундное подтверждение в нашей повседневной практике. Мы осознали существование мира эйнштейновского, но живем по-прежнему в мире ньютоновском. Ньютоновское время непрерывно возвращает нас от шекспировской сцены к сцене классицистской и вместе с тем, лишенное прежней универсальности, не может более принимать ее в былой ее непререкаемости. Классицистские формы упорно возвращаются в современный театр и столь же упорно в нем размываются.

На этих только условиях и живут единства в современном театре. Но они ему снова нужны. Ибо они помогают ему быть тем, чем ему быть положено, — инструментом самопознания человека, общества, мира.

Примечания

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 14.

² Зингерман Б. Цит. по: «Театр». 1977. № 12. С. 102.

³ Wells H.G. The Conquest of Time. L., 1944. P. 71, 76.

⁴ Прокофьев. Перрюшо А. Сезанн. М., 1966. С. 344–345, 350.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977. С. 329.

⁶ Пискалов Э. Политический театр. М., 1934. С. 79, 143, 144, 163, 164.

⁷ Теплиц Е. История киноискусства. Т. 3. М., 1971. С. 9, 7.

⁸ Бушуева С. Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л., 1978. С. 145.

⁹ Теплиц Е. История киноискусства. Т. 3. С. 80.

Теплиц так поясняет свою мысль: «В отличие от театра, где вещь — только реквизит, а фон — декорация, в кино предметы, дома, улицы, поля, города — соучастники драмы. Вот почему даже в самые напряженные моменты действия человека на экране мог заменить пейзаж или какой-то неодушевленный объект» (там же).

- ¹⁰ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 229.
- ¹¹ Nicoll A. English Drama: A Modern Viewpoint. L. etc. 1968. P. 33.
- ¹² Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков / Под ред. А.А. Гвоздева. М.-Л., 1939. С. 167.
- ¹³ Онуфриева С. Головин. Л., 1977. С. 72.
- ¹⁴ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая, 1891—1917. М., 1968. С. 166.
- ¹⁵ См.: Рудницкий К. В театре на Офицерской // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 184—185.
- ¹⁶ Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 60—61. Перевод отредактирован по изд.: Craig E.G. On the Art of the Theatre. L., 1958. P. 79—80.
- ¹⁷ Пискатов Э. Политический театр. С. 119, 131, 77, 159, 160, 129. Кетати, мысль о необходимости заставить актера играть как бы среди зрителей впервые подал Дени Дидро. В упоминавшемся письме к мадам Риккони он именно в этом видит способ преодолеть условность актерской игры. Правда, Дидро говорит лишь о репетициях. Для них он предлагает построить особое помещение, где зрители располагались бы амфитеатром вокруг актеров. Когда актеры обретут естественность, перестанут играть на публику, можно будет перенести действие на обычную сцену.
- Это замечание Дидро, впрочем, никак не делает его противником «четвертой стены». Напротив, предлагаемый им репетиционный прием призван служить ее утверждению.
- ¹⁸ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 463.
- ¹⁹ Керженцев В. Творческий театр. Пути социалистического театра. М., 1919. С. 37.
- ²⁰ Цит. по: Babb J. Das Theater der Gegenwart. Berlin, 1926. S. 178.
- ²¹ Artaud A. The Theatre and its Double. N.Y., 1958. P. 98.
- ²² Grotowski J. Towards a Poor Theatre. L., 1969. P. 20, 21.
- ²³ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая, 1891—1917. С. 140 (из статьи «К истории и технике театра», 1907).
- ²⁴ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 3. С. 447, 453, 459, 470.
- ²⁵ Таиров А. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 171.
- ²⁶ Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. М., 1977. С. 55—56.
- ²⁷ Название статьи исправлено сравнительно с изданием, откуда приводятся последующие цитаты и где Лаутон ошибочно назван Лафтоном.
- ²⁸ Брехт Б. Театр. Т. 5 (1). С. 345—346.
- ²⁹ Брехт Б. Театр. Т. 5 (2). С. 452, 89—90, 90—91, 92.
- ³⁰ Брехт Б. Театр. Т. 5 (1). С. 265.
- ³¹ Пискатов Э. Политический театр. С. 76, 127.
- ³² Брехт Б. Театр. Т. 5 (2). С. 71, 72, 81, 150, 208.
- ³³ Брехт Б. Театр. Т. 5 (1). С. 385—386, 384, 265.
- ³⁴ Цит. по предисловию Ю. Архипова к кн.: Брукнер Ф. «Елизавета Английская» и другие пьесы. М., 1973. С. 7—8.
- ³⁵ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973. С. 64.
- ³⁶ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 3. С. 331.
- ³⁷ Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1954. С. 252, 253, 266, 267.
- ³⁸ Рудницкий К. «Лес» Мейерхольда. Замысел, структура, значение // «Театр». 1976. № 12. С. 90—91.
- ³⁹ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 325, 326.

Искусство всегда было способом исследования жизни. Способом весьма специфическим — это важно подчеркнуть. В его отношениях с жизнью есть особая диалектика, корни которой прекрасно выявил Кант. Образы, им созданные, сразу и существуют и не существуют. Они живут в нашем сознании, но они не жизнь. Как однажды было замечено, будь искусство и жизнь одним и тем же, что-то одно оказалось бы лишним. Искусство не сливается с жизнью, но оно дает возможность ее познать. Без него нам не оглядеться по-настоящему вокруг себя, не проникнуть за узкие рамки своего существования, даже себя не познать. Искусство самыми разными, порою совершенно неожиданными путями выявляет духовные и социальные структуры и тем самым помогает нам при желании и наличии соответствующих условий их менять. Хоть отчасти. А иногда и само подсказывает, как это сделать.

Театру XVIII в. это удавалось лучше всего. Ведь это был век перемен. Тех, что уже произошли и ждали осмысления, и тех, что еще только готовились. Многими средствами. В том числе и средствами искусства, из всех форм которого наиболее приспособленной к выполнению подобных задач оказался театр.

Конечно, динамика художественного развития была в разных странах неодинаковой. Англия на протяжении одного века успела создать новую драму и новый роман. Она уже прошла революцию. На континенте Европы времена большого романа отодвинулись в следующий век — экстенсивное искусство (роман) пропустило вперед интенсивное (драму). Здесь революция еще только готовилась. Зато как энергично!

XVIII в. знал трагедии Вольтера, этого потрясателя основ старого политического общества. Но гораздо большее значение в том столетии имели комедия нравов и буржуазная драма. Они не потрясали основы, они их размывали, ибо говорили о правах гражданского общества и помогали ему себя осознать. Они, казалось бы, всего лишь делали повседневность предметом искусства, показывали жизнь обычную, никем не навязанную, никем извне не регламентированную, подчиненную своим собственным законам. Государство? О его существовании старались на время забыть. Если же о нем и вспоминали, то лишь затем, чтобы подивиться его сегодняшней нелепости, неуместности, несовместимости

с законами человеческой природы, а затем прикинуть: каким хотелось бы его увидеть в пору преобразований?

Давно замечено, революция, прежде чем осуществиться на практике, должна произойти в людских головах. Старое политическое общество сделалось ненужным для людей, осознавших себя членами гражданского общества. Театр необыкновенно им в этом помог. Такова уж его художественная природа: книгу читают в одиночестве, спектакль смотрят сообща. Всякий спектакль — это своего рода сходка. Государственные мероприятия проводятся по приказу, в театр ходят по собственной воле. На государственном мероприятии все роли заранее расписаны, на нем нет зрителей — все актеры. В театральном зале люди ведут себя как придется. Государство норовит всех, кто ему служит, одеть в мундиры. В театр являются кто в чем хочет, и единственный распорядитель здесь — мода, тоже порожденная гражданским обществом. И все равно в зале во время спектакля создается некое единство. Не приказное, во всем добровольное. Единство людей самых разных и при этом вдруг одинаково, словно бы по приказу — но в том-то и дело, что без него, — реагирующих на сказанное со сцены слово. Каждый спектакль создавал в зале некую модель гражданского общества. А потому и помогал ему себя осознавать. И вслед за тем подняться к политическому мышлению, потребовать свои права. Так было впервые в театральном зале на премьере «Женитьбы Фигаро».

Но это была работа целого века, и осуществилась она не только благодаря противостоянию гражданского и политического общества. Одна из идей, выработанных предшествующим веком, веком торжества абсолютистского государства, тоже начала, преобразовавшись, помогать становлению нового. Это была идея универсальности, подчиненности общим правилам, причем подчиненности добровольной, обусловленной их разумностью. Пока абсолютизм выполнял свою прогрессивную историческую роль, эта идея исправно ему служила. С момента, когда он эту роль утратил, она все больше начинала противостоять ему. В первой половине века сильное национальное государство стало универсальным принципом. В конце века таким же универсальным принципом были провозглашены права человека и гражданина.

В области искусства это служит одним из объяснений того, почему классицизм XVII в., несший эту идею универсальности, был не отвергнут Просвещением, а, напротив, взят им на службу. Правила классицизма претендовали на всеобщее значение. Искусство в любой стране должно было отныне подчиняться одинаковым законам. Позднее в Германии и России «французский классицизм» часто ругали как нечто чужеродное. Но его успех именно в эпоху Просвещения был важным фактором формирования общеевропейских культурных традиций, единого культурного языка, сближавшего народы.

«Единая человеческая природа» — это своеобразная, обусловленная веком форма выражения мысли о человеческом равенстве. «Просвещенный абсолютизм» Вольтера был способом примирить традиционную монархическую идею и установившиеся формы власти с идеей всеобщего равенства. Однако примирить эти два на первый взгляд взаимоисключающие положения можно было, лишь потребовав уступок с обеих сторон. Вольтеровский «просвещенный абсолютизм» — это уже не абсолютизм как таковой, ибо он призван служить не только идее государственности, идее «политического общества», но и все тому же гражданскому обществу.

Просвещение создавало общий идеал свободы. Мера этой свободы могла быть разной, формы ее воплощения тоже оказывались разными, она могла видоизменяться со временем — важно лишь, что идеал этот может быть всеобщим. Установка на всеобщность была так важна, так велика, так социально обусловлена, что многие нормы классицизма сохраняли свое значение не только для новых, просветительских классицистов, но и для тех, кто, казалось бы, им противостоял, — авторов комедии нравов и буржуазной драмы.

Именно XVIII в. зафиксировал в области светского сознания общие человеческие, социальные, государственные ценности. А тем самым, разумеется, и художественные.

Какой бы острый характер порой ни принимала в XVIII в. борьба художественных направлений, они все равно имели некую эстетическую равнодействующую. Мы должны говорить обо всем разнообразии художественных течений века, но мы вправе говорить и об «искусстве XVIII столетия» как о чем-то целом. Даже классицизм и рококо не исключали друг друга, а дополняли, и драматург-классицист Вольтер писал свои философские повести не без влияния рококо, а драматург-реалист Дидро написал в этой манере «Нескромные сокровища», о чем не забывал и работая над «Жаком-фаталистом». Общее в XVIII в. всегда подчиняло себе частное, даже когда это частное казалось самодовлеющим. Потому что общим была идея освобождения — государственного, общественного, человеческого. То, что Вольтер произнес свое знаменитое: «Все жанры хороши, кроме скучного», а Дидро всегда воздавал дань уважения Вольтеру, — никак не случайность.

Идея всеобщности сыграла огромную роль в формировании гражданского общества. Не следует думать, что неоднородность третьего сословия выявилась лишь во времена Французской революции и после нее. На протяжении XVIII в. она неоднократно напоминала о себе. Но прежде чем распасться, третьему сословию предстояло объединиться. В хозяйственном механизме предреволюционной Франции сохранилось еще очень многое от цеховой организации производства, ставившей перегородки между людьми различных профессий. Обще-

ство было жестоко стратифицировано сверху донизу. В нем ощущался огромный дефицит социального общения. И здесь театр сыграл важную объединяющую и раскрепощающую роль. Чем ближе к революции, тем быстрее он демократизировался. С каждым десятилетием партер Комеди Франсез заполнялся все более разноликой толпой. В нем уже на всякий случай стояли солдаты с ружьями...

Культура Просвещения имела неоценимое значение в жизни Европы и потому, что нередко играла не только социально-освободительную, но и национально-объединительную роль. Например, тосканский диалект, который стал итальянским литературным языком еще со времен «Божественной комедии», закрепился в этом качестве все-таки лишь в XVIII в., и опять же с помощью театра. Карло Голдони, который писал свои фьябы на венецианском диалекте и остался только венецианским драматургом, был изгнан венецианцами с подмошток. Тогда как Карло Гольдони, тоже писавший на венецианском, но не для одной лишь Венеции, гордившийся каждым переводом своей комедии на литературный язык, стал общенациональным драматургом и, задолго до Гарибальди, — одним из объединителей Италии. Благодаря ему Венеция, давным-давно утратившая статус великой державы, растерявшая былые богатства, вновь сделалась неким подобием столицы — культурной столицы Италии.

О том, какую политически аморфную массу представляла собой тогдашняя Германия, можно судить по одному лишь примеру. Самым крупным государством Тюрингии было Саксен-Веймарское и Эйзенахское герцогство, на территории которого проживало 22 тысячи семейств (около 100 тыс. человек), но и оно было разделено на Веймарское и Эйзенахское княжества, Иенский округ и Оберланд. Здесь все было вывернуто наизнанку, и даже абсолютизм, который для Франции явился объединяющим началом, для Германии был разделяющим: каждый из ее мелких князьков до последнего бился за свое право самостоятельно разорять своих подданных. Единой Германии не существовало. Но была немецкая культура. Были Лессинг, Гердер, Гёте и Шиллер, и, значит, была Германия. Не Берлин, мечтавший объединить Германию огнем и мечом, и даже не пышная императорская Вена, а маленький Веймар с его шеститысячным населением был истинной столицей Германии, потому что не в Берлине, а в Веймаре жили Виланд, Гердер, Гёте и Шиллер. Здесь был театр, во главе которого стоял Гёте. Здесь вернулся к драматургии и написал свою «Марию Стюарт» Фридрих Шиллер...

В рационализме эпохи Просвещения было заложено огромное этическое начало. Это и помогло Просвещению послужить примером для следующих веков. Гуманизм Возрождения не был утрачен. Он был переработан в свете новейших научных открытий и этических пожеланий.

Послушаем одного из главных носителей гуманистической идеи минувшего века — Альберта Швейцера (1875—1965). Он предлагает «вер-

нуться к тем временам, когда духовное начало было еще органически присуще культуре, непосредственно входя в ее понятие. Такой экскурс в историю приведет нас в XVIII в. У рационалистов, пытавшихся все выводить из разума и все строить в соответствии с доводами разума, мы находим выраженное в элементарной форме убеждение в том, что характер взглядов составляет существо культуры. Конечно, и они уже находятся под впечатлением современных им достижений теоретического познания и практики и придают соответствующее значение материальной стороне культуры. Однако для них все еще является само собой разумеющимся, что существенное и ценное в культуре — ее духовная сторона. Их интересует прежде всего духовный прогресс человека и человечества. В него они верят со всей силой своего оптимизма.

Величие людей века Просвещения в том, что они выдвигают идеалы совершенствования индивида, общества и всего человечества и с энтузиазмом отдают себя целиком борьбе за ее осуществление. Сила, на которую они полагаются при осуществлении своих идеалов, — убеждения людей. Они требуют от интеллекта, чтобы он преобразовал людей и условия их жизни, и верят, что он сильнее слепых обстоятельств.

Откуда они черпают побудительные мотивы для формулирования столь высоких идеалов культуры и уверенность в возможности их осуществления? Из своего мировоззрения.

Мировоззрение рационализма оптимистично и этично. Его оптимизм состоит в признании некой всеобщей целесообразности, управляющей миром и предполагающей его совершенствование. Эта целесообразность сообщает смысл и значение любым усилиям человека и человечества, на достижение духовного и материального прогресса, и одновременно служит залогом успеха.

Этично мировоззрение рационализма потому, что рассматривает этическое как нечто, данное разумом, и в соответствии с этим требует от человека, чтобы он, презрев свои эгоистические интересы, целиком отдался идеалам, которые надлежит осуществить, и рассматривал этическое как всеобъемлющий критерий. Гуманистический образ мыслей является для рационалистов идеалом, изменить которому их не заставят никакие соображения»^{*}.

Эпоха Просвещения отодвинулась от нас уже на два столетия. Многое было переосмыслено с тех пор, и все же она остается одной из самых прочных основ европейской культуры.

Каждая из стран, вступивших на путь Просвещения, создала что-то, понадобившееся чуть раньше или чуть позже всему человечеству. И в этом тоже — великое объединяющее значение этой эпохи. Она помогла не только каждому отдельному народу познать себя. Она помогла познать себя Человечеству.

Указатель имен

- Аверинцев С.С. 382, 383, 397
Аддисон Дж. 30, 31, 41, 43, 50, 62, 78, 91, 108, 140, 284, 285
Аккерман К. 150, 281
Акоста де 40
Алексеев М.П. 72, 83, 348
Алперс Б.В. 423, 450
Альфьери В. 115
Андреев Л. Н. 413
Аникст А.А. 24, 64, 65, 172, 239, 307, 407, 450
Анри Л. 98
Антуан А. 63, 90, 176, 284
Ануй Ж. 397, 442, 443, 444
Аполлинер Г. 416
Апулей Л. 181
Д' Аржанталь Ш. О. 92, 106, 109, 110
Аристотель 48, 49, 108, 147, 148, 155, 159, 186–188, 191–195, 214, 216, 218, 227
Аристофан 120, 142, 172, 284, 293
Арлетт Леони 100
Арто А. 417
Архипов Ю.И. 450
Арчер У. 319, 341, 360
Ауэрбах Э. 52, 53, 69, 178, 285, 368, 397

Блаё Ж. 28
Баггесен Е. 339, 353
Бальзак О. 22, 157, 180, 181, 183, 185, 288
Баратынский Е.А. 159
Барг М.А. 68, 153, 164
Баретти Д.- М.- А. 93, 111
Барри С. 46, 319
Барон М. 314
Барро Ж.-Л. 53, 69, 100, 175–178, 183
Бассерман Я. 354

Бати Г. 176, 407
Бахтин М.М. 18, 25
Бедмер 40
Беккет С. 48
Белинский В.Г. 22, 73, 76, 77, 83, 111, 116, 160, 164
Беллинчони 188
Бенкс Дж. 366, 367
Бентли Э. 155, 156, 164, 245, 305, 447, 450
Беньян Д. 367
Бербедж Р. 310
Берковский Н.Я. 52, 69, 165
Бестерман Т. 110
Беттертон Т. 309, 310, 321, 322
Бетц Г. 164
Блаё Ж. 28
Боборыкин П.Д. 343
Боде И.-И.-Х. 147, 306
Болингброк Г.-С.-Д. 37, 38
Болтин И.Н. 74
Больцман Л. 399
Бомарше П.-О. 87, 89, 90, 240, 242, 299, 301–304, 362
Босвел Дж. 311
Боткин (адресат Белинского В.Г.) 77
Бояджиев Г.Н. 23, 247, 248, 287, 288, 296, 299, 305, 307, 343, 361
Брам О. 188, 429
Браманте Д. 188
Брасен М. де 30
Бредбери Р. 182
Бретон Р. де ла 84, 85, 96, 97, 101, 104, 115, 116
Брехт Б. 53, 54, 69, 197, 247, 257–259, 261, 262, 270, 271, 276, 306, 307, 350–358, 361, 367, 400, 424–431, 440, 442, 444, 450

- Бризар Ж.- Б. 101
 Брокман И.-Ф. 149, 150, 164
 Брук П. 105, 121, 129, 176, 177, 400, 409, 425, 430, 432, 436–438, 448, 450
 Брюнетьер Ф. 247
 Брукнер Ф. 27, 435–438, 445, 450
 Буайе 30, 33
 Буало (Буало-Депрео) Н. 48, 49, 103, 177, 187, 191, 295
 Буасси Л. де 84
 Буллок К. 318
 Бут Б. 105, 310
 Буше Ф. 62, 137, 295
 Бушуева С. 407, 416, 449
 Бэкон Ф. 6, 37
 Бюхнер Г. 415
- Вагнер Г.-Л. 146
 Вайгель Е. 354
 Вайс П. 113, 437
 Вальзер М. 438, 439
 Ванбру Д. 37, 39, 241, 360
 Варнеке Б.В. 75, 83
 Ватто А. 13, 304
 Вейль К. 258, 262
 Вельяминов 76
 Вен де 109
 Вендеборн Г.- Ф. 47
 Вергилий 114, 181
 Верн Ж. 11
 Вернон Ли (Вайолет Паже) 294
 Верцман И.Е. 117, 129
 Веселовский А.Н. 75, 76, 83, 90, 115, 343
 Вертес 293
 Вертов Д. 433
 Виланд К.-М. 113, 143, 144, 161, 167, 372
 Вилар Ж. 176
 Виньи А. 105, 136, 171, 176
 Висковатов 76
 Витрувий 188
 Вогак 294
 Воллар А. 402
 Володина И. 115
 Вольтер Ф.М. 10, 12–19, 23, 26–30, 32–43, 45, 47–90, 92–95, 97, 100–101, 103–106, 108–120, 122, 125–128, 130, 132–142, 144–147, 151–156, 159–164, 169, 172, 174, 177, 179–181, 198, 199, 201–205, 208, 211, 212, 214, 223–224, 236, 238, 250, 252, 286, 298–300, 302, 314, 324, 325, 329–330, 332, 333, 335–336, 338, 341, 351, 359, 360, 362, 367, 370, 371, 373, 380, 391, 397, 447, 451, 453
 Выготский Л.С. 205, 239
 Выспяньский С. 417
 Вяземский П.А. 51, 58, 158
 Галилей Г. 15, 16, 53, 424
 Галленберг, граф 98
 Ганнибал 32
 Гарди (Арди) А. 191
 Гарин Э. 347, 361
 Гаррикс Д. 39, 46, 72, 80, 82, 107, 113, 116, 148, 164, 166, 216, 236, 308–334, 339, 340, 354, 359, 360, 369, 371
 Гастрел Ф. 82
 Гатри У. 79
 Гвоздев А.А. 236, 239, 292–294, 307, 450
 Гей Д. 240, 257–260, 265–266, 269
 Гей П.С. 54
 Гейг Е.М. 265
 Гейне Г. 22, 157, 165–174, 316
 Гейнц 46, 47
 Гейфельд Ф. 148
 Гельвеций 120, 121, 129
 Гендель Г.-Ф. 261, 305, 372
 Генрих VIII 132, 133, 364
 Гердер И.-Г. 10, 143, 146–148, 158, 164, 166, 167, 226–233, 239, 372, 427, 454
 Герстенберг Г.-В. 226, 227
 Гёте И.-В. 10, 12, 13, 19, 25, 44, 54, 67, 68, 113, 125, 141–146, 148, 149, 151, 152, 156, 158, 164, 166, 168, 172, 181, 229–234, 239, 252, 280, 281, 285, 295, 306, 348, 350, 355, 372–374, 378–382, 384, 386–388, 394, 397
 Гизо Ф. 172, 364
 Гилдон Ч. 34
 Гитри С. 405
 Глюк К.-В. 372
 Гндич Н.И. 76
 Гоббс Т. 8, 242
 Гоголь Н.В. 440
 Голдсмит О. 12, 240, 241, 246, 272, 273–275, 325

- Головин А.Я. 413, 450
 Гольберг (Хольберг) Л. 46, 48, 281–284
 Гольдони К. 97, 115, 198, 214–216, 239, 240, 246, 284–292, 294–296, 298, 299, 306, 307, 345, 362, 454
 Гомер 52, 73, 118, 128, 162, 169, 181
 Гораций К. (Флакк) 157, 195, 214, 241
 Горн Ф. 165
 Готшед И.-К. 45–48, 140–145, 283, 337, 373
 Готшед Л.А. В. 45, 47, 48, 140–145, 283, 337, 373
 Готье Т. 99, 107, 116
 Гофман Э.-А.А. 237–239, 293, 409, 415
 Гофмансталь Г. 415
 Гоцци К. 236, 240, 286, 291–294, 307, 362, 454
 Граббе Х.-Д. 173
 Гравица Д.-В. 42
 Грамши А. 390, 397
 Грёз Ж.-Б. 345
 Гриб В.Г. 22, 23, 25
 Гримальди Дж. 266
 Гримм М. 73, 84
 Гриффит Д.-У. 432
 Гросс Г. 404
 Готовский Е. 417, 418
 Гуревич А.Я. 186, 238
 Гуревич Л.Я. 348
 Гюго В. 67, 107, 126, 134, 135, 139, 156–158, 164, 170, 171, 175, 18, 181, 183, 221–223, 239,
 Да Винчи Л. 188
 Давенант У. 82, 265, 310
 Давид Ж.-Л. 137, 345
 Даламбер Ж.-Л. 8, 42, 361, 383
 Данилевский Н.С. 11
 Данилов С.С. 70
 Данкур Ф.-К. 295
 Дарвин Ч. 17
 Дашкова Е. 73
 Деббелин К. 149
 Дебюро Ж.-Г. 98–100
 Дежор Ж.-Э.Б. 98
 Декарт Р. 6, 16, 36, 125
 Декстер Р. 420
 Демулен К. 336
 Деннис Дж. 80, 253, 255, 256
 Державин К.Н. 62, 63, 69, 145, 164
 Детуш Ф. 29, 295, 299
 Дефо Д. 260, 285, 367
 Деффран дю. 88, 89
 Дешан 41, 105, 140
 Джефри Дж. 78–79
 Дживелегов А.К. 23, 289, 290
 Джойс Дж. 401
 Джозеф Б.С. 320, 321
 Джонсон Б. 18, 39, 91, 168, 170, 248, 253, 261, 284, 306, 308, 313, 410, 411
 Джонсон С. 80, 81, 93, 106, 113, 168, 211, 218–221, 223, 225, 227, 238, 311, 316, 366
 Дидро Д. 8, 17, 22, 23, 25, 73, 84–90, 101, 102, 115–128, 136–140, 148, 172, 211–213, 224, 235, 239, 296, 297, 299–303, 307, 312–314, 322, 329, 330, 332, 333, 340–346, 348, 350–352, 354, 355, 359–361, 363, 364, 368–370, 374, 379, 426, 450, 453
 Диккенс Ч. 22, 185, 245, 267, 432
 Дмитриевский И.А. 76, 90, 325–327, 359
 Д'Обиньяк Ф.Г. 191–194, 196, 412, 439
 Д'Орневаль 236
 Дос Пассос Дж. 435
 Драйден Дж. 30, 32, 39, 41, 250, 284, 310, 362
 Дружинин А.В. 152, 164
 Додд У. 143
 Драйден Д. 30, 32, 39, 91, 250, 284, 310, 362
 Дуэн 104
 Дюбо 41, 175
 Дюваль А. 98
 Дювивье Ж. 27, 405
 Дюма А.-отец. 134, 136, 157, 170, 171, 175
 Дюмениль 198, 325–331, 333–336, 340, 341, 348, 353
 Дюра 109
 Дюрренматт Ф. 247, 440–442
 Дюси Ж.-Ф. 70, 104–116, 111, 112, 150, 160, 175
 Дюфрени Ш.-Р. 295

- Еврсинов Н.Н. 421
 Еврипид 30, 33, 193, 362
 Екатерина II 73–76, 108
- Жемье Ф. 176
 Жерико Т. 311
 Жироду Ж. 26, 442, 443
 Жихарев С.П. 326, 359, 360
 Жоден Ж. 344
 Жоден М.-М. 344
 Жокур де. 119, 128
 Жорж Санд 159
 Жуве Л. 415
 Жюссеран Ж.Ж. 39, 92, 97
- Зингерман Б.И. 257, 261, 262, 305, 307, 400, 449
 Золя Э. 11
- Иванов Вяч. И. 415
 Иванов И.И. 19, 20, 25, 96, 115, 301, 302, 307
 Ильинский И.В. 434
 Ирвинг Г. 341
 Иффланд А.-В. 348, 375
- Йеснер Л. 416
 Йёхер
- Казарес М. 100
 Калидаса 417
 Кальвин Ж. 243, 305
 Кальдерон де ла Барка П. 159, 248, 415
 Кант И. 17, 125, 372, 451
 Кантемир А.Д. 31
 Карамзин Н.М. 161, 162, 164, 244, 306
 Каратыгин В.А. 112
 Карл II 28, 297
 Карл IX 130, 132, 138, 389
 Карне М. 100
 Карре Ж.С. 94
 Каролина, английская королева, жена Георга II 38
 Кастельвотро Л. 187, 188, 190
 Кастро Г. де 192
 Катенин П.А. 162–164
 Катьюлан де 107
 Каутская М. 376
- Керженцев В. 416, 450
 Кин Ч. 399
 Кин Э. 166, 315, 316,
 Кино Ф. 65, 201, 202
 Киплинг Р. 11
 Кит Дж. 106
 Клеман Н. 29, 30
 Клейст Г. 284
 Клерон И. 62, 92, 108, 198, 200, 201, 203, 211, 253, 316, 325, 326, 328–337, 343, 346–348, 356, 359
 Клиггер Ф.-М. 146
 Кнебель М.О. 290, 348, 361
 Кожик Ф. 100, 115
 Коклен Б.-Ж. 341, 346–348, 361
 Кокто Ж. 442
 Колман-старший 241
 Колмер Д. 271
 Конгрив У. 32, 36, 91, 240, 241, 252–256, 284, 305, 306
 Конрад Дж. 11
 Константин I, римский император 382
 Коперник Н. 16, 305
 Копо Ж. 176, 415
 Корнель П. 13, 17, 26, 27, 42, 49, 55, 60, 69, 87, 93, 94, 101, 105, 106, 109, 110, 112, 144, 141, 142, 145, 157, 158, 176, 180, 185, 191, 192, 194, 200, 202, 206, 207, 210, 220, 224, 234, 236, 324, 328, 362
 Коцебу А.-Ф.-Ф. 88
 Кребийон П.-Ж. 63, 64, 101, 363
 Крейцер Р. 98
 Кронегг И.-Ф. 338
 Крэг Г. 66, 69, 350, 351, 361, 407, 413–415, 447, 450
 Кублицкий М. 293, 294
 Куин Дж. 310, 311, 321–324
 Кулешов Л.В. 433
 Кун Т. 11
 Крэг Г. 66, 69, 350, 351, 361, 407, 413–415, 447, 450
- Лабрюйер Ж. 296
 Лагарп Ж.-Ф. 92, 95, 103, 115, 137
 Ламарк Ж.-Б.-П.-А. 16, 17
 Лансон Г. 63, 65, 69, 130, 139, 191, 238
 Лаплас П.-А. 70, 72, 90–93, 104, 118, 284

- Лаунсбери Т. Р. 65, 95
 Лаутеншлегер К. 411, 412
 Лаутон Ч. 424, 450
 Лафонтен Ж. де 177
 Лафос 39
 Лапоссе Н. де 84, 299
 Ле Блан 284
 Левшин В. 72
 Лейзевиц И.-А. 146
 Лекен А.-Л. 62, 87, 92, 109, 198, 200, 201, 326, 333–336
 Лекуврёр А. 200
 Ленц Я.-М.-Р. 145, 146, 226, 230
 Лепренс Ж.-Б. 62
 Лесаж А.Р. 236, 240, 292, 295
 Лессинг Г.-Э. 13, 22, 23, 25, 45, 46, 64, 65, 69, 123, 124, 140–145, 147, 149, 153, 164, 166, 167, 172, 184, 224, 225, 229, 234, 239, 283, 299, 308, 309, 324, 337, 340, 342, 348, 349, 351, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 369–376, 394, 397, 410, 426, 427, 454
 Летурнер П. 73, 107–112, 130, 141, 371
 Либензон З.Е. 164
 Лилло Дж. 43, 87, 118, 172, 299, 363, 366, 367, 368, 373, 374
 Линней К. 16
 Лихтенберг Г.- К. 148, 152, 164, 320, 321, 354, 360
 Локк Д. 6, 48
 Лондон Дж. 419
 Лораге, граф 63, 199, 203, 212
 Лорка Г. 445
 Лотенбург Ф.-Ж.
 Лотон Ч. 53
 Луначарский А.В. 258, 261, 305, 343
 Людовик XIV 13, 29, 55, 88, 158, 182, 198, 295
 Людовик XVIII (граф д Артуа) 107
 Люлли Ж.-Б. 65, 202
 Люмет С. 27, 405
 Люмьер, братья 402

 Маджи В. 182, 190, 206
 Мазарини, герцогиня 28
 Мазарини, кардинал 29
 Малерб 107, 177
 Маклин Ч. 80, 310, 311, 319
 Макинтош И. 236, 237
 Маколей Т.-Б. 274
 Мандевиль Б. 48, 122, 268, 270, 271, 306
 Манн Т. 54, 401
 Манциус К. 59, 146, 335
 Марииво П.-К. 199, 240, 241, 304
 Марков П.А. 355, 356, 361
 Маркс К. 25, 238, 270, 305, 306, 364, 397, 449
 Мармонтель Ж.-Ф. 155, 200, 201
 Мартелли П.-Я. 42, 57
 Мартин К. 416
 Маффеи Ш. 42, 78, 362
 Мащини Д. 154, 164
 Мейерхольд В.Э. 294, 347, 361, 400, 407, 413, 415, 418, 423, 424, 432, 434, 435, 450
 Менандр 178, 247
 Мень А.В. 53
 Мериме П. 160, 304, 337
 Мерис П. 175
 Мерсье Л.-С. 84, 85, 87, 102, 103, 115, 116, 124, 131, 145, 203, 235, 238, 299
 Мессинджер Ф. 366
 Милиус Х. 45, 46
 Миньяр П. 295
 Мишо Г. 247
 Мокульский С.С. 23, 104, 116, 238, 289, 294, 307, 359
 Моле Ф. 101, 324
 Мольер Ж.-Б. 13, 17, 36, 46, 48, 93, 98, 110, 120, 165, 172, 176, 181, 185, 191, 195, 243, 244, 246–253, 278–280, 283, 286, 287, 289, 293, 295, 296, 300–302, 305–307, 334, 338, 374, 383, 384, 393
 Монтегю Э. 112, 113, 145
 Монтесье Ш. 12, 297
 Моретти М. 288
 Моруа А. 49, 68, 156, 164
 Москвин И.М. 356, 421
 Мочалов П.С. 76, 160
 Мозм С. 241, 245, 246, 350
 Муне-Сюлли Ж. 175, 176
 Мур Э. 87, 101, 118
 Муратов П.П. 294
 Муратори Л.-А. 42
 Мюра Б.-Л. 32, 42
 Мюссе А. 134, 139, 172, 203, 371, 397

- Наполсон I 391
 Нейбер К. 224, 281, 283, 337, 338, 373
 Немирович-Данченко В.И. 355, 356, 400
 Нерваль Ж. де 105, 116, 134, 139, 159, 164
 Нидероде Дж.-Х. 306
 Николай К.-Ф. 338
 Николь А. 408
 Ницше Ф. 442
 Новер Ж.-ж. 309, 312–314, 321, 359, 360
 Новиков Н.И. 72, 361
 Ньютон И. 15, 16, 36, 57, 154, 155
- Олдфилд Э. 319
 Оливье Ж.-Ж. 335, 336, 383
 Онуфриева С. 413, 450
 Орлан К. де 100
 Островский А.Н. 293, 294, 307, 432, 434
 Отвей Т. 32, 39, 41, 90, 91, 93, 118, 264, 284, 366, 370
 Охлопков Н.П. 419
- Паньоль М. 404
 Паульсен Г. 259
 Пёльниц К.-Л. фон 45
 Пенкетмен У. 317
 Пепуш Дж.-К. 258
 Перро Ш. 55
 Перрюшо А. 401, 449
 Пёрсел Г. 39
 Пинеро А.-У. 255
 Пинский Л.Е. 15, 25
 Пиранделло Л. 416
 Пирон А. 295
 Пискатор Э. 400, 403–405, 414–416, 424, 426–429, 435, 449, 450
 Питосвы Ж. и Л. 176
 Плавт 108, 178, 188, 247
 Плейфер Н. 263
 Плеханов Г.В. 20, 21, 25, 345, 361
 Погодин М.П. 159, 163
 Полевой Н. 76, 77
 Поллак С. 404
 Полякова Е.И. 290, 307, 348, 361
 Понсар Ф. 100, 157, 181
 Поуп (Поп) Ал. 15, 259, 264, 266, 278, 318, 338
 Превьер Ж. 100
- Прево д'Э.-А.-Ф. 29, 32–34, 39, 40, 47
 Пристли Дж.Б. 401, 445
 Прокофьев В.Н. 401, 402, 449
 Пруст М. 401
 Пушкин А.С. 51, 54, 55, 69, 135, 139, 158, 159, 162–164, 174, 361
 Пушкин Л.С. 54
 Пушников Н. 89
 Шибышевский С. 413
 Пынин А.П.
- Радлов С.Э. 258
 Раймер Т. 80, 110, 116
 Расин Ж. 13, 17, 26, 27, 42, 52, 55, 60–63, 68, 87, 93, 101, 103, 109, 110, 112, 114, 115, 134, 141, 142, 145, 157–159, 163, 170, 171, 176–180, 185, 191, 194, 198, 201, 202, 219, 222, 314, 362
 Рассадин Ст. 158, 164
 Рашет А.Ж.Д. 149
 Рашель (Феликс Э.-Р.) 157, 158
 Реизов Б.Г. 68, 140, 164, 215, 239, 288
 Рейнольдс Дж. 2, 4
 Рейнхард М. 412, 413, 415, 424
 Ренуар П. 100
 Ренуар Ф.-Ж.- М. 133
 Реньяр Ж.-Ф. 90, 240, 295
 Риккобони А.-Ф. 341
 Риккобони Л. 43, 51, 341, 349
 Риккобони М.-Ж. 343
 Рич Дж. 257, 258
 Ричардсон С. 80, 84, 85, 107, 285, 325, 374
 Ришелье, герцог 110
 Ришелье, кардинал 110, 112
 Робеспьер М. 132, 390, 391
 Роллан Р. 179, 180, 183
 Россинтер 46
 Роу Н. 34, 285, 308, 366, 367
 Рудницкий К.Л. 434, 450
 Руссо Ж.- Ж. 8, 9, 22, 42, 84, 85, 93, 115, 136, 298, 299, 325, 349, 361, 383, 384, 393, 397
 Руссо П. 93
- Сакки Дж.-А. 289
 Сальвини Т. 348

- Самойлов Д. 269
 Сартр Ж.-П. 442, 443
 Саутерн Е. 285
 Свифт Д. 38, 259, 266–268, 270, 306, 318
 Сегюр Ж.-А. 97, 98
 Седен М.-Ж. 86, 87, 96, 101, 118, 235, 299, 335,
 Седли Ч. 250
 Сезанн П. 401, 402, 449
 Сенека Л.А. 64, 178, 188
 Сент-Альбен П.-Р. 340
 Сент-Эвремонт Ш. 28, 29, 52
 Сервантес М. де Сааведра 267
 Сиббер К. 144, 226, 278, 279, 316–318, 321
 Сигал Н.А. 60, 69
 Скаррон П. 302
 Скола Э. 405
 Скофилд П. 448
 Смирнов А.А. 104, 116, 178
 Смоллетт Т. 260, 274
 Смит А. 155
 Смышляев В.С. 419
 Соллертинский И.И. 21
 Соловьев В. 294
 Сорен Б.-Ж. 94
 Софокл 30, 33, 45, 95, 108, 120, 142, 148, 156, 163, 193, 227, 229, 234, 307, 362, 415
 Спиноза Б. 197
 Сталь Ж. де 293
 Станиславский К.С. 175, 176, 183, 290, 291, 294, 307, 343, 348, 349, 355–358, 361, 399, 400, 422, 428
 Стендаль (М.А. Бейль) 134, 170, 171, 177, 180, 185, 219–221, 223, 237–239, 353
 Стивенсон Р.Л. 11
 Стикотти А.-Ф. 70, 340, 341, 361
 Стиль Р. 30, 31, 91, 256, 271, 284, 285, 364
 Стороженко Н.И. 19, 24, 326, 327
 Стрелер Дж. 240, 288
 Стриндберг А. 413
 Сумароков А.П. 70–74, 89, 90
 Таиров А.Я. 258, 400, 422, 450
 Тальма Ф.-Ж. 98, 104, 105, 130, 132, 176, 335–337
 Тассо Т. 118, 156, 230, 387
 Теккерей У.-М. 45, 185
 Теплиц Е. 402, 405–407, 449
 Теренций 178, 188, 247
 Тик Л. 165, 168, 284, 293, 409, 410, 411
 Тирио Н.-К. 89
 Толлер Э. 403
 Толстой Л.Н. 185, 404
 Третьаковский В.К. 71
 Тургенев И.С. 77, 83, 185
 Тынянов Ю.Н. 402, 449
 Уайлд Д. 260
 Уайлд О. 11, 252
 Уилкс Р. 82, 310
 Уолпол Г. 81–83
 Уичерли У. 36, 240, 241, 250–252, 276, 277, 306
 Уффенбах З.-К. фон 44
 Уэллс Г.-Дж. 11, 154, 266, 270, 400, 401
 Уэрр М. 409
 Фаркер Дж. 32, 33, 240, 241, 247, 272–275, 278, 319, 396
 Фармер Р. 80
 Фентон Л. 258, 263
 Филд Н. 366
 Филдинг Г. 84, 256
 Флетчер Дж. 91, 272, 284
 Филипп II 132, 383, 394, 436
 Филорен Александрийский 15, 59
 Флетчер Д. 91, 272, 284
 Фолькман 47
 Фолжер Г.-К. 29
 Фолкнер У. 401
 Фонтен-Малер 6 107
 Фонтенель Б. 300
 Фрагонар О. 295
 Франковский А.С. 267
 Франс А. 176, 183
 Фрерон 135
 Фридрих II 45, 108, 141, 151
 Фриш М. 247, 441, 442
 Фуке Н. 29
 Фуко М. 11

Фуртенбах И. 419

Фут С. 79, 311

Хаксли О. 401

Хевенс Дж. 33

Хевеши Ш. 66

Хейвуд Т. 366

Хейнс Ч.М. 30

Хезлит У. 168, 169

Хилл А. 79

Хилл Дж. 319, 340, 341

Хогарт У. 248, 305, 311, 312, 359, 367

Ходовещкий Д.Н. 149

Холиншед Р. 365

Хоум Г. 168, 216–218, 227, 235, 238, 398

Хохвельдер Ф. 27, 437, 438

Хьюес Л. 318

Цицерон М.Т. 118

Чебышев А.А. 115, 116

Чернышевский Н.Г. 22

Честерфилд Ф.-Д.-С. 37, 38, 68, 317, 359

Чехов А.П. 348, 400, 445

Чехов М.П. 348

Шастелю де 104

Шахов А.А. 19, 20, 25

Шаховской А.А. 88, 115, 314

Шедуэлл Т. 91

Шекспир У. 13–83, 85, 88, 90, 91–95, 97–99, 101–130, 134–183, 202, 204–212, 218, 219, 224, 226–230, 232–234, 246, 248, 254, 282, 285, 288, 293, 304, 307, 310, 322, 324, 336, 338, 355, 360–362, 365–367, 369–373, 377–380, 382, 384, 398, 407–411, 420, 422, 427–429, 432, 444, 447, 448, 450

Шёнеман И.Ф. 337

Шенье М.-Ж. 130–133, 138, 177, 389

Шеридан Р.-Б. 240, 241, 246, 272–275, 277–280, 360, 362

Шерлок М. 151

Шеффер П. 420

Шиллер Ф. 13, 88, 125, 152, 156, 160, 168, 171, 172, 181, 194, 230, 233, 234–236, 238, 293, 348, 363, 372, 373, 375–377, 382, 384, 388–397, 454

Шлегель А.-В. 12, 45, 152, 162, 167, 168, 293

Шлегель И.Э. 45

Шлегель Ф. 293

Шлоссер И.-Г. 143

Шкловский В.Б. 432, 450

Шпенглер О. 11

Шонди П. 432

Шоу Б. 11, 37, 54, 246, 252, 305, 352, 397, 440

Шрёдер Ф.Л. 146–151, 164, 166, 168, 280, 281, 306, 338, 339, 353, 371, 410

Штейнбельт Д. 97

Штраус Л.-А. 253, 272, 273

Шульц У.-Е. 265

Щеголев П. 404

Эйзенштейн С.М. 403, 415, 416, 418–421, 432–434, 436, 450

Эйнштейн А. 399, 401, 444, 445, 449

Экгоф К. 281, 324, 338

Эленшлегер А.Г. 282

Эккерман И.-П. 141, 164

Энгельс Ф. 25, 185, 197, 238, 305, 306, 372, 376, 397, 449

Эсхил 135, 154, 193, 362

Этеридж Дж. 249, 250

Эшенбург И.-И. 73, 113

Якимов В.А. 76

Яковлев А.С. 76

Яхонтов В.Н. 434

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Юлий Кагарлицкий
Завоевание континента

Директор издательства Б.В. Орешин
Зам. директора Е.Д. Горжевская

Зам. по производству Е.А. Лобачева
Корректор Н.И. Маркелова
Компьютерная верстка В.Д. Лавреников

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д.29, корп.9
Телефон (499) 245-53-95, 245-49-03

Лицензия ЛР № 066009 от 22.07.98
Гарнитура NewtonC. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 29.
Уч.-изд. л. 30. Тираж 2 000 экз. Зак.

ISBN 9785898264086



9 785898 264086