



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



**Гвоздев Алексей Александрович
(1887–1939)**

А. А. ГВОЗДЕВ

ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКИЙ
ТЕАТР
*на рубеже XIX и XX
столетий*

Издание второе, исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.33(3)

Г 25

Гвоздев А. А.

Г 25 Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 416 с. (+ вклейка, 24 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1323-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-052-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939) — советский театровед, литературовед, критик и педагог. Данная книга является переизданием капитального труда А. А. Гвоздева, вышедшего в 1939 г. В книге рассматриваются важнейшие явления театральной жизни Западной Европы, в частности Англии, Франции, Германии и скандинавских стран в период от Парижской коммуны до Великой Октябрьской революции в СССР. Показаны отличительные признаки западноевропейского театрального искусства, распад реализма и рост антиреалистических течений, затронута проблема преемственности театральной культуры, рассматривается вопрос о характере театральных традиций и их роли в театральной жизни изучаемого периода.

Издание предназначено как для студентов театральных училищ, студий и академий, так и для широкого круга любителей театра.

ББК 85.33(3)

Gvozdev A. A.

Г 25 West European theater at the turn of 20th century. 2nd edition, revised. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2012. — 416 pages. (+ inset 24 pages). — (The world of culture, history and philosophy).

Alexey Alexandrovich Gvozdev (1887–1939) was a soviet theater historian, specialist in the study of literature, critic and a teacher. The book is a re-edition of A. A. Gvozdev’s fundamental work, published in 1939. It tells about the most important events in theatrical life of Western Europe, particularly in England, France, Germany and Scandinavian countries in the period since the Paris Commune to the Great October Socialist Revolution in the USSR. Distinctive features of West European theatrical art, the breakup of realism and increasing of anti-realistic sects are shown in the book. It also touches on the problem of succession of the theater culture, deals with the subject of the scenic conventions’ character and their role in the theater life of the studied period.

The edition is intended as for the students of drama schools, studios and academies as for a wide range of theater-goers.

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012

© А. А. Гвоздев, наследники, 2012

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2012

ПРОФЕССОР А. А. ГВОЗДЕВ

10 апреля 1939 года скоропостижно скончался профессор Алексей Александрович Гвоздев, виднейший советский театровед и один из выдающихся знатоков западноевропейских литератур.

Воспитанник Ленинградского Государственного Университета, в частности, его кафедры романо-германской филологии, А. А. Гвоздев своей основной специальностью еще со студенческих лет избрал историю драматургии и театра.

Глубокая филологическая подготовка, свободное владение обширным материалом, прекрасное знание европейских языков обеспечили исследовательским работам А. А. Гвоздева настоящую академическую базу. В первые же годы революции он возглавляет созданную в Ленинградском Университете кафедру истории театра и начинает руководить театральным отделом (отделом истории и теории театра) в Государственном Институте Искусств, впоследствии — Государственной Академии Искусствознания.

Диапазон театроведческих интересов А. А. Гвоздева был весьма широк. Свое исследовательское внимание он в равной степени уделял и театру Средневековья, и Западной Европы, и театру эпохи Возрождения, и истории актерского мастерства, и истории декорационного оформления сцены.

Попутно с изучением западноевропейского театра А. А. Гвоздев уделял большое внимание истории и проблематике советского театра. Неоднократно выступая на страницах периодической печати в качестве театрального критика, А. А. Гвоздев упорно искал пути к сочетанию приемов критической оценки современной театральной действительности с приемами ее научного исследования. Плодом этих исканий явился ряд разделов, написанных в первом томе предпринятого Государственной Академией

Искусствоведения коллективного труда «Истории советского театра» (1933 г.). Особое внимание А. А. Гвоздева в этой работе и в ряде других очерков и статей привлекал тот период советской театральной жизни, который хронологически совпадал с годами военного коммунизма и породил ряд своеобразных театрально-зрелищных форм агитационно-политического спектакля.

Последние годы своей жизни А. А. Гвоздев посвятил углубленным занятиям Шекспиром, работе над историей западноевропейских литератур (он руководил соответствующей кафедрой в Государственном Педагогическом Институте им. Герцена) и проблемам становления и развития реализма в истории западного театра XIX века. Свой посмертный публикуемый ныне труд «Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий» он рассматривал как серьезнейшую веху своего театроведческого пути. Читатель увидит в этом интересном по своей разработке материале, что А. А. Гвоздеву удалось изжить целый ряд методологических ошибок, имевших место в ряде его предыдущих работ. Это было достигнуто в результате упорной и взыскательной работы над собою, в результате углубленного изучения классиков марксизма-ленинизма, в результате живого интереса, который А. А. Гвоздев, никогда не замыкаясь в узких рамках кабинетной работы, питал к жизни советского театра и к строительству нашей социалистической театральной культуры.

Опытный педагог, А. А. Гвоздев воспитал целую группу молодых театроведов, с успехом развивающих сейчас свою работу в многообразных направлениях советской театрально-исследовательской мысли. Вдумчивый исследователь, он оставил советской науке ряд трудов, которые существенным образом обогатили ее материал и ее приемы исследования. С А. А. Гвоздевым можно было не согласиться, с ним часто можно было спорить, но нельзя было не уважать ни его обширной, исключительной эрудиции в вопросах истории театра, ни его исследовательской честности и добросовестности, ни его искренней любви к искусству, ни его научного энтузиазма.

Последние месяцы своей жизни А. А. Гвоздев был занят организацией научно-исследовательских работ по западноевропейскому театру в Государственном Научно-исследо ва-

тельском институте музыки и театра. Наша театральная общественность и советские историки театра навсегда сохранят лучшую память о безвременно ушедшем выдающемся и авторитетнейшем ученом, жизнь которого была отдана строительству нашей социалистической культуры и созданию советской науки о театре.

ВВЕДЕНИЕ*

1

Настоящая книга состоит из ряда очерков, в которых рассматриваются важнейшие явления театральной жизни Западной Европы в период от Парижской коммуны до Великой Октябрьской социалистической революции в СССР (1871–1917).

Период, о котором идет речь, является периодом «начавшегося упадка капитализма, первого удара по капитализму со стороны Парижской коммуны, перерастания старого «свободного» капитализма в империализм и свержения капитализма в СССР силами Октябрьской революции, открывшей новую эру в истории человечества»¹.

Кризис буржуазной культуры, вызванный начавшимся упадком капитализма, находит свое выражение в литературе и в искусстве изучаемого периода. Явления распада и упадка наблюдаются и в развитии театра Западной Европы. Распад реализма и рост антиреалистических течений являются характерными признаками театрального искусства Западной Европы на рубеже XIX–XX веков. Основные тенденции развития театра направлены в сторону снижения и упадка. Со вступлением в период империализма западноевропейский театр насыщается антидемократическими тенденциями. Отказ от гуманизма и от идей эпохи Просвещения и вместе с тем проповедь империалистической агрессии, шовинизма и расового неравенства находят свое распространение в искусстве, литературе и театре загнивающего капитализма.

Но изучаемый нами период новой истории включает в себе также и явления иного порядка. Империализм

* Книга печатается по изданию: *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX веков. Очерки. Л.—М.: Искусство, 1939.

является не только периодом упадка капитализма, но вместе с тем и периодом решающих боев между капитализмом и социализмом. Первый удар по капитализму был нанесен со стороны Парижской коммуны. А силами Великой Октябрьской революции был нанесен следующий, решающий удар, приведший к свержению капитализма и к построению социализма в одной шестой части мира — в СССР.

В свете этих величайших исторических событий особое значение приобретает тот демократический протест против империализма, который накапливает свои силы на рубеже XIX–XX веков. Мелкобуржуазно-демократическая оппозиция империализму выступает едва ли не во всех империалистических странах начала XX века. Эта демократическая оппозиция империализму играет чрезвычайно важную роль в развитии искусства рассматриваемого нами исторического периода. Она вызывает к жизни деятельность целого ряда художников, писателей и мастеров театра, которые выражают в своем творчестве протест против агрессивной политики империализма и обнажают в своих произведениях язвы капиталистической действительности. Напомним о социальных драмах Г. Ибсена, раскрывающих глубокую критику буржуазного общества, и о влиянии, оказанном драматургией Ибсена на развитие реалистического театра на рубеже XIX–XX веков; напомним о гневном обличении рутины и пошлости буржуазного театра, с большой силой выраженном в критических статьях Э. Золя, наконец, напомним о страстной борьбе, которую повел Ромен Роллан, выступивший на защиту народного театра.

Приведенные примеры говорят о том, что при изучении театральной жизни империалистического периода мы встретимся не только с явлениями распада и упадка. В тот же период развивается и другой ряд явлений, связанный с защитой идей гуманизма и просвещения от агрессивной политики империализма. В борьбе с упадочным искусством загнивающей буржуазии развертывают свою деятельность наиболее передовые представители искусств. «Последние могикане буржуазной демократии» противопоставляют империалистическому варварству идеалы великих гуманистов и просветителей прошлых столетий. В борьбе с антидемократическими тенденциями искусства империализма формируется защита демократического театра.

Социалистическое движение, которое Парижская коммуна всколыхнула по Европе, помогает окрепнуть демократической оппозиции против империализма. Оно указывает ей конечные цели борьбы. Лучшие представители демократической интеллигенции черпают в социалистическом движении новые силы для борьбы с империалистической реакцией. «Всякий раз, когда я погружаюсь в материал, я наталкиваюсь на социализм», — говорит Эмиль Золя. «Если есть какая-нибудь надежда избежать гибели, которая угрожает современной Европе и ее обществу, ее искусству, то надежда эта заключается в социализме», — записывает Ромен Роллан в своих «Дневниках» в 1895–1897 годах. Устремление к социализму проявляется в различных формах также и в творчестве других крупных писателей Западной Европы на рубеже XIX–XX веков (у А. Франса, Жюль Ренара, Б. Шоу и т. д.). Большинство из этих передовых деятелей литературы приняло активное участие в работе театра, развитие которого направлялось ими на защиту интересов демократии.

2

Борьба за демократический театр, направленный против политики империализма, теснейшим образом сплетается с борьбой за реалистическое искусство театра.

В период начавшегося упадка капитализма и его перерастания в империализм буржуазия уже не может бесстрашно всматриваться в действительность и схватывать ее в полноценном реалистическом изображении. Искажение действительности средствами антиреалистического искусства становится поэтому одним из характернейших признаков загнивания буржуазной культуры империалистического периода, а распад реалистического образа в театре является одним из показателей буржуазного декаданса. Демократические театральные течения, напротив, стремятся к утверждению реалистического образа на сцене и к насыщению его новыми чертами, отражающими действительность.

Эта борьба за реализм не может быть изучена вне конкретных исторических условий, в которых она разворачивается. Но при определении этих условий мы неизбежно сталкиваемся с вопросом о природе и характере реализма

в европейском театре предшествующего периода, т. е. периода победы и утверждения капитализма в передовых странах Европы.

Этот вопрос почти совсем не разработан в театроведческой литературе. В научных трудах западных исследователей вопросы реализма западноевропейского театра середины XIX столетия предстают в крайне расплывчатых и неопределенных очертаниях. Русских работ на эту тему нет, в частности, нет и марксистских исследований этого вопроса. Естественно, что в настоящей работе, посвященной анализу европейского театра на рубеже XIX и XX столетий, мы не можем сколько-нибудь исчерпывающим образом осветить этот вопрос. Но ожидая его решения от специальных исследований, мы не можем обойтись без некоторых, хотя бы предварительных, замечаний, касающихся реализма в европейском театре середины XIX столетия.

Прежде всего необходимо указать, что пагубное влияние капиталистических отношений на развитие искусства с особой силой проявило себя в области театра. Прислушаемся к тому, что говорит М. Горький о западноевропейском театре XIX столетия: «Из всех форм художественного словесного творчества наиболее сильной по влиянию на людей признаются драма и комедия, обнажающие эмоции и мысли героев в живом действии на сцене театра. Если начать ход развития европейской драмы от Шекспира, — она снизится до Коцебу, Нестора Кукольника, Сарду и еще ниже, а комедия Мольера упадет до Скриба, Пальерона...»³

Процесс снижения драматического искусства, отмеченный М. Горьким, постепенно обостряется на всем протяжении XIX столетия. При этом намечается существенное различие между развитием реализма в литературе и в театре. Если французская литература 30–40-х годов выдвигает величайших реалистов в лице Стендаля и Бальзака, то в области театра невозможно указать на драматургов-реалистов, которые по своему значению соответствовали бы создателям французского реалистического романа. Драматургия самого Бальзака была отвергнута буржуазным театром. Французской сценой завладели ловкие писатели-ремесленники, «драмоделы», как их называет М. Горький. Это явление отметил еще Г. Гейне, в 30-х годах XIX столетия писавший

о «так называемых драматических авторах», которые «образуют совершенно особый класс и не имеют ничего общего как с настоящей литературой, так и со знаменитыми писателями, которыми гордится нация. Последние, за немногими исключениями, стоят очень далеко от театра... они от души желали бы работать для сцены, но махинации упомянутых драматических авторов гонят их оттуда»⁴.

Наблюдения Гейне находят свое подтверждение и в последующие годы. Власть «драмоделов» утверждается на французской сцене XIX века, и «писатели, которыми гордится нация», — Стендаль, Бальзак, Флобер — оттесняются от театра. В то время как в литературе развивается творчество великих французских реалистов, на сцене господствует Скриб — «царедворец, ласкатель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии», как характеризовал его в 1847 году А. И. Герцен, с неотразимой иронией обрисовавший «конторский героизм и поэзию прилавка» этого излюбленного буржуазией драматурга⁵.

Но Скриб был не одинок: за ним следовала целая армия его подражателей, усвоившая его драматургическую технику. «Формула Скриба» оказалась надолго усвоенной присяжными поставщиками пьес для французской сцены. «Хорошо спитая пьеса» с занимательной интригой, развитие которой обычно заслоняло обрисовку и раскрытие характеров, ограничивалась поверхностным изображением внешних сторон жизни. «Драмоделы» подчиняются нравам правящих классов, идеализируют капиталистическую действительность, выступают как апологеты капитализма.

Когда в 50-х и 60-х годах в театре начинают усиливаться реалистические тенденции и выступает так называемая «школа здравого смысла» (во главе с Э. Ожье и Дюма-сыном), создавшая французскую бытовую «салонную» комедию, то и тогда реалистическое изображение буржуазной действительности, данное Бальзаком в романах, не утверждается на французской сцене. Только в отдельных произведениях Э. Ожье (например, «Наглецы», «Сын Жибуайе», «Нотариус Герен») социальная драма поднимается на более высокий художественный уровень, и лишь в таких случаях возможно говорить о некоторых элементах критического реализма во французской драматургии 50–60-х годов. Но и в лучших своих пьесах Ожье и Дюма-

сын никогда не достигали художественной силы Бальзака, творца «Человеческой комедии».

Французская драматургия, взявшая на себя задачу изображения буржуазного общества XIX века, оказывается лишенной большой социальной правды и широких художественных обобщений. Она подчиняет характеры обстоятельствам, нивелирует действующих лиц, отказывается от культивирования героических жанров. Всякая попытка нарушить такого рода «традиции», установившиеся во французском театре, встречала ожесточенное сопротивление буржуазной публики и прессы. «Когда Бальзак решался написать пьесу, начиналось всеобщее возмущение; он не имел права касаться театра, и критика обращалась с ним, как с настоящим злодеем», — отмечает Золя. Эта война театра с литераторами, которыми гордилась нация, продолжается и в Третьей республике. А. Додэ рассказывает в своих воспоминаниях, что у Флобера в 1873–1874 годах устраивались обеды, носившие название — «обеды авторов освищенных пьес». В этих собраниях принимали участие А. Додэ, Э. Гонкур, Э. Золя, Г. Флобер и И. Тургенев — все в качестве авторов освищенных драматических произведений⁶.

Так сложилась к 70-м годам жизнь французского театра, игравшего в Западной Европе XIX века ведущую роль в развитии драматического искусства. Естественно, что создавшееся положение не могло не сказаться и на развитии актерского мастерства, на процессе накапливания реалистических элементов, которым характеризуется развитие французской сцены. В сценическом искусстве исчезали старые «амплуа», хранившие в себе отголоски воззрений и нравов феодально-аристократического общества.

Актеры изображали на сцене уже не «пти-мэтров», «наперсниц» и «бонвиванов» XVIII века, а фабрикантов, банкиров, ловких адвокатов и хищных нотариусов, спекулянтов и темных дельцов, дам «полусвета» и «баронесс» денежной аристократии. Все эти новые персонажи буржуазной комедии выступали на сцене среди обстановки буржуазного салона, в «павильонах», сменивших декорации «нейтральных дворцовых зал» дворянского театра предшествующего столетия. Но развитие реалистического мастерства было ограничено

в силу того, что актеры опирались на убогую по своему идейному содержанию драматургию.

Конечно, находились актеры, обладавшие такой силой дарования, что из чисто схематических ролей они создавали необычайно жизненные, правдивые образы. «Сколько было драм, — замечает знаменитый актер Коклен-старший, — о которых говорили: «Что за пустая пьеса! Но как изумителен в ней Фредерик (Лемэтр)»⁷.

Но театральной критике XIX века приходилось слишком уж часто повторять эту фразу, а порой и выяснять, что наличие талантливых актеров, создающих помимо и вопреки пьесе замечательные образы, не обеспечивает еще стройности стиля и цельности театральной культуры.

Ведущая роль драматургии, как носительницы идейного богатства театра, была снижена и искажена. На этой почве в актерской среде развивалось стремление к виртуозничанию, к выделению самого себя за счет партнеров, к «представленчеству».

На этой почве разрасталась театральная рутина, разедавшая живой организм театра как художественного целого. Поставленный в зависимость от денежного мешка, работая в условиях бешеной конкуренции частной антрепризы, руководимой невежественными «директорами», смотревшими на театр как на источник быстрого обогащения, актер буржуазного театра XIX века на каждом шагу ощущал безнадёжность своего положения как «служителя искусства», призванного творить художественные ценности. Все более или менее чуткие художники, соприкасавшиеся с театром в XIX веке, переживали «страдания театрального директора», изображенные в начале столетия немецким писателем-романтиком Э.-Т.-А. Гофманом.

Эти страдания были хорошо знакомы и всем талантливым деятелям русского театра XIX столетия. Но все же необходимо подчеркнуть глубокое и существенное различие между творческими силами русского и западноевропейского театра XIX века.

На вопрос — где найти сценический реализм, который по своему значению приближался бы к реализму, раскрытому Стендалем, Бальзаком и Флобером в литературе, можно смело ответить, что искать его следует в первую очередь в русском театре XIX столетия.

Сценический реализм школы Щепкина, воспитанный на материале классической драматургии Запада, — в частности, на Мольере, — а вместе с тем на драматургии Грибоедова и Гоголя, создал систему образов, замечательных по широте художественного обобщения и по глубине социальной правды. Реалистическое искусство Мольера и французских просветителей нашло в России XIX века свое дальнейшее развитие.

Но на Западе эти традиции претерпели свое снижение и измельчание. Поэтому передовым деятелям театра пришлось в самой резкой форме ставить вопрос о создании полноценного реалистического искусства в театре конца XIX столетия. Они добивались восстановления нарушенной преемственности между театром Ренессанса и просветителей, с одной стороны, и театром конца XIX века, с другой. Так поступали Эмиль Золя и Ромен Роллан, развертывая свою критику упадочного буржуазного театра, — Золя, жаждавший появления нового Мольера, который обеспечил бы возрождение большого реалистического искусства театра, и Роллан, обращавший свои взоры к Шекспиру при работе над современной революционной драмой.

3

В связи с только что затронутой проблемой преемственности театральной культуры особое значение получает вопрос о характере театральных традиций и их роли в театральной жизни интересующего нас периода. Рассматривая развитие театра по отдельным странам (Франция, Германия, Англия), мы в первую очередь уделяем внимание тем театрам, которые являлись хранителями лучших театральных традиций национального искусства, так как это позволяет рельефнее оттенить новые театральные течения, сформировавшиеся на рубеже XIX и XX столетий.

Хранителем театральных традиций во Франции является Французский театр (Комеди Франсэз) — «Дом Мольера», культивирующий традиции актерской игры, восходящие к XVII веку, к эпохе Корнеля, Расина и Мольера. Академический театр предстает здесь в своей наиболее чистой форме. В Англии, где такого рода театральная организация, поддерживаемая государством, отсутствовала, значение национальной

академической сцены приобретает театр Генри Ирвинга и Эллен Терри. В Германии эта роль распределялась между «придворными театрами», разбросанными по всей стране. Для нашего анализа естественно было выбрать лучший из этих театров — театр «мейнингенцев», оказавший значительное влияние на театральное искусство соседних стран. Работа этого театра показательна для театральной жизни Германии, в которой традиции большого культурного значения были заложены Лессингом, Гете и Шиллером, и где режиссерская деятельность с самого начала столетия развертывалась более интенсивно, чем в других странах.

Театры эти, которые условно можно объединить под названием академических, представляют собой крупные и значительные центры театральной культуры. Их деятельность является показательной для художественного уровня сценического искусства данной страны. В силу занимаемого ими положения они являются посредниками между прошлым и настоящим. На их примере лучше всего можно изучить, какие видоизменения претерпевает в интересующий нас период то культурное наследие, которое было выработано в области драматического и сценического искусства. Поскольку эти театры заняты преимущественно истолкованием классического репертуара, их деятельность освещает проблему раскрытия гуманистического содержания драматургии классиков мирового театра. Не удивительно поэтому, что вокруг этих театров идет оживленная борьба. Передовые деятели литературы и искусства стремятся вовлечь талантливых мастеров, собранных в академических театрах, в сферу интересов, связанных с защитой демократических идеалов. Но, с другой стороны, работа этих театров подтачивается влияниями, исходящими из реакционного лагеря. Векания буржуазного декаданса проникают и на сцену этих театров. Тенденции развития распадающейся буржуазной культуры оказываются направленными к уничтожению последних очагов серьезной театральной культуры. Академические театры бессильны обновить и освежить охраняемые ими заветы большого гуманистического театрального искусства. Они утрачивают идейную смелость в раскрытии гуманистического содержания разыгрываемого ими классического репертуара. По отношению же к современному репертуару они занимают очень робкие, нерешительные позиции, как бы не

зная — к какому же лагерю примкнуть, что свидетельствует об их творческой растерянности.

Но было бы ошибочно, ссылаясь на этот эклектизм, устанавливать пренебрежительное отношение к творческим исканиям академических театров: опыт Великой Октябрьской революции учит нас, что деятельность этих театров приобретает совершенно новый смысл и новое значение, как только социальная революция раскрепощает их творчество и открывает им путь к народу.

4

Боевым лозунгом театральных течений, выступивших в 80-х и 90-х годах, являлась разработка современной социальной тематики, которую почти не затрагивала академическая сцена. Театр должен был дать ответ на множество острых и жгучих вопросов, которые возникали в общественной жизни Западной Европы в силу углубления классовых противоречий в переходный период от старого, «свободного» капитализма к империализму.

Новому театральному движению предшествует теоретическая разработка проблем, стоящих перед театральным искусством. Критику старого театра и определение задач нового театра берет на себя Эмиль Золя. К его голосу прислушиваются во всей Европе. Золя вступает в борьбу за новый театр под лозунгом «натурализма», разработанным им в процессе создания цикла романов «Ругон-Макары». Но было бы неправильным считать театральную теорию Золя простым отголоском его литературных теорий. Золя отлично учитывал особенности исторического развития театра и специфику театрального искусства. Его теория театра имеет поэтому самостоятельный характер. Обнаруживая родство с его теорией литературы лишь в самых общих чертах, она по существу направлена на защиту принципов сценического реализма.

В литературе реализм был разработан в творчестве Стендаля и Бальзака. Такого рода реализм театру неизвестен, между тем как его необходимо создать — такова основная мысль Золя, проводимая им в многочисленных статьях о драматургии и театре. Поскольку Бальзак-драматург был отвергнут французским театром и его место занял Скриб со

своими последователями, — Золя бьет тревогу и призывает театр к бальзаковской глубине реализма в изображении современной социальной жизни. Он вступает в непримиримую борьбу с «драмоделами» и стремится включить развитие театра в общее русло французской реалистической литературы. От драматурга и от актера Золя требует простоты, жизненной правды, верного и глубокого раскрытия человеческих чувств, изучения действительности и ее отражения в сценическом искусстве, выдвигая в качестве образца творчество Мольера и Бальзака. Перед новым театром Золя ставит задачу уничтожения того разрыва между литературой и сценой, который исторически образовался в XIX веке. Вместе с тем Золя борется за демократический театр, требуя изображения народа на сцене и приветствуя народного зрителя. Во всех выступлениях такого характера Золя — реалист, отстаивающий традиции французского реализма Мольера, Дидро и Бальзака. И хотя сам Золя называет себя «натуралистом», все же этот термин не должен вводить в заблуждение и препятствовать пониманию сущности сценического реализма, который защищает Золя.

Но имеется и другая сторона в творчестве Золя. В его теории «экспериментального романа» проявляется зависимость от философии позитивизма Огюста Конта и от позитивистской эстетики Ипполита Тэна. Здесь Золя допускает отождествление законов общественного развития с законами естественных наук. Однако важно отметить, что в своей художественной практике автор монументального цикла романов о «Ругон-Макарах» преодолевает ограниченность своей собственной теории. Вместе с тем следует иметь в виду, что в театральной программе Золя это отождествление науки об обществе с наукой о природе не играет сколько-либо значительной роли. «Натурализм в театре», защищаемый Золя, в основном направлен на защиту реализма.

Правда, в ряде случаев Золя придает преувеличенное значение биологическим моментам за счет социальных. Увлекаясь точностью воспроизведения бытовых деталей (например, при обрисовке «среды» в декоративном оформлении спектаклей), он уводит от общего и главного к второстепенному и частному, отдавая дань своему времени и подчиняясь позитивистским воззрениям. Но для нас интересны

не столько эти слабые стороны театральной теории Золя, развитые его эпигонами, сколько те связи, которые скрепляют основу этой теории с лучшими традициями французского реалистического искусства — с Мольером, Дидро и Бальзаком. Эти черты указывают не только в прошлое, но и в будущее, ибо защита реалистического демократического театра, проводимая Золя, найдет свое продолжение в деятельности Ромена Роллана, выступающего в начале XX века с программой героического народного театра. Эти основные ведущие линии в развитии борьбы за реализм нельзя упустить из виду при рассмотрении интересующего нас периода европейского театра.

Театральная программа Золя претерпевает значительные изменения, когда она осуществляется на практике в так называемых «натуралистических театрах» различных стран, где многие положения Золя искажаются стараниями его эпигонов. Об этом рассказывают главы, посвященные Свободному театру Антуана в Париже, Немецкому театру Отто Брама в Берлине и Независимому театру в Лондоне. Но, учитывая отдельные отрицательные стороны работы данных театров, нельзя забывать, что как раз здесь ставятся социальные драмы Генриха Ибсена — крупнейшего драматурга-реалиста европейской сцены второй половины XIX века, пьесы которого будят общественную мысль во всех европейских странах и направляют ее на критику буржуазного общества. Под воздействием Эмиля Золя и Генриха Ибсена возникает социальная драма с определенно выраженными чертами критического реализма. В ряде случаев она берется за освещение борьбы труда и капитала, т. е. за темы, которых не касалась драма предшествующей поры. В сценическом искусстве театров, играющих новый репертуар, также происходят глубокие перемены. Вырабатываются методы изображения демократических персонажей, и театры приступают к обрисовке образов, взятых из среды пролетариата. Появляются реалистически очерченные фигуры рабочих и крестьян, городской бедноты и трудовой интеллигенции больших индустриальных городов. Актеры приучаются заглядывать за пределы дворянского и буржуазно-аристократического общества и изучают жизнь трудового народа неизмеримо более пристально, чем это делалось раньше.

Было бы глубокой ошибкой огульно объединять все эти явления под названием «натурализма в театре», как это делала модернистская идеалистическая критика.

Декаденты различных толков, поведшие борьбу с реалистическим демократическим театром, всячески стремились дискредитировать попытку театра подойти к правдивому изображению социальных проблем и к правдивой обрисовке образов трудящихся. Модернистская критика воспользовалась противоречиями, которые действительно существовали в творческом методе театров, пошедших по пути, указанному Золя. Она односторонне выпячивала слабые стороны «натуралистического театра», его бытовизм, изобилие жанровых деталей, склонность к обнажению биологических моментов и патологических явлений. Но этим отнюдь не исчерпывается содержание «натуралистического театра», который по-своему стремился найти объективно твердую почву для раскрытия своего реалистического искусства. При этом он терпел поражения, но и одерживал победы. Модернистская же критика, борющаяся с реализмом, говорила об одних поражениях, замалчивая все прогрессивные, положительные стороны в сложном и противоречивом комплексе, получившем название «натуралистического театра».

Нисколько не затушевывая ограниченность творческого метода «натуралистического театра», необходимо выделить ту положительную роль, которую он сыграл, прежде чем кризис буржуазной культуры окончательно зажал его в свои тиски и повел от реализма к импрессионизму и символизму. Рассматривая «натуралистический театр» как явление переходного периода, мы должны определить то место, которое принадлежит ему в развитии европейской сцены изучаемой эпохи. Последующее развитие буржуазного декаданса, в свою очередь, бросает свет на работу «натуралистических театров» и помогает увидеть, как при всей ограниченности, которая проявлялась в их творческом методе, ими все же велась борьба за реалистический образ, от которого начисто отказалась сцена декадентского театра.

5

На исходе XIX века в области театра наблюдается усиленный рост реакционных, антиреалистических течений.

На основе идеалистической философии, отказывающейся от познания действительности, разрабатывается идеалистическая эстетика театра, вступающего в борьбу с реализмом. Существенную роль в формировании этой эстетики играет философия Эрнста Маха, идейное убожество которой доказано В. И. Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме». Философия махизма определяет импрессионистские течения в театре, частично уже подготовленные в «натуралистическом театре» в процессе его распада. Идеалистические философские учения, возрождающие субъективный идеализм под разными видами неокантианства и неохитанства, обуславливают эстетику неоромантического театра. Отказ от знания и обращение к религии, разочарование в науке и обращение к вере находят свое отражение в театре символистов. Значительное влияние оказывает философия Ницше с ее резко выраженными антидемократическими, империалистическими тенденциями. Мысли Ницше об абсолютной относительности добра и зла, о воле к власти, его разделение людей на «господ и рабов» и культ «сильной личности» различным образом претворяются в его эстетике. Эта эстетика используется антидемократическими, империалистическими течениями в искусстве XX века. Социальная демагогия фашистов является продолжением ницшеанской апологии империализма⁸. Борьба реакционной империалистической буржуазии с революционным пролетариатом находит свое выражение в борьбе идеалистических философских учений с диалектическим материализмом — мировоззрением революционного рабочего класса.

Драматургия данного периода переживает глубокий кризис. Наметившийся уже у эпигонов натурализма распад драмы, превращенной в зарисовку отдельных «кусков жизни», углубляется в драматургии импрессионизма. В театре символистов драма перестает раскрывать в действиях и поступках героев идейный замысел драматурга. Драма становится бездейственной и подменяется лирическими сценами, назначение которых заключается в раскрытии субъективного мира «видений» и «души художника», а не в отражении действительности. В конечном итоге процесс распада реалистической драматургии приводит к полному уничтожению живых образов реальной действительности и к подмене их абстрактными

символами. Место действия, выявленное в сценическом оформлении, начинает дематериализовываться и теряет значение картины реального мира. По отношению к актерскому искусству появляется тенденция к замене реального человеческого образа схемой-символом. Отрицание актера является логическим завершением этого распада театра.

Указывая на эти явления, мы отмечаем основную тенденцию развития театрального искусства периода упадка буржуазной культуры. Но в конкретной художественной практике эти тенденции полностью не осуществляются. Они остаются тенденциями, разлагающими театральное искусство. Но если они были бы полностью осуществлены — театр был бы уничтожен, и нам не о чем было бы рассказывать читателю.

Между тем в данный период мы можем выделить ряд противоречивых явлений, которые все же заслуживают внимания историка театра. Например, в деятельности театра Макса Рейнхардта, о котором рассказывает один из очерков этой книги, мы в состоянии проследить, как исходные реалистические позиции театра постепенно подтачиваются антиреалистическими устремлениями. Здесь речь идет о глубоких внутренних противоречиях в творческом методе большого мастера театра, условия творческого роста которого таковы, что в борьбе реалистических и антиреалистических устремлений в конечном счете одерживают победу последние, хотя победа эта не является полной и окончательной. На примере творческой биографии Макса Рейнхардта мы видим бессилие большого художника разрешить серьезные задачи искусства в условиях гнивающего капиталистического общества, которое не может дать художнику руководящей идеи и тем самым обрекает его искусство на гибель.

В нашей работе идет еще речь о ряде явлений, характеристика которых позволяет проследить различные этапы развития театрального декаданса. Некоторые из них оказали определенное влияние на русский дореволюционный театр. Таким образом, рассмотрение их помогает раскрыть западные истоки того формализма, с которым повел решительную борьбу советский театр, сумевший разгромить в процессе развития социалистической культуры различные антиреалистические течения в искусстве.

В нашей работе, посвященной анализу театрального искусства, драматургия рассматривается в ее взаимоотношениях с театром, в ее театральном, сценическом бытовании. Это значит, что автор не ставит своей задачей разрешение дополнительных литературоведческих проблем, связанных с изучением драматургии как отдельного литературного жанра, тогда как соотношение между литературными течениями и драматургией, а также между драматургией и театром подвергается каждый раз рассмотрению.

Период кризиса буржуазной культуры представляет обширный материал для раскрытия той опасности, которая встает перед театром, когда разрываются его связи с передовой, идейно насыщенной литературой, и когда сцена обособляется от писателей, которыми гордится нация. Борьба за восстановление утраченных связей театра с передовой литературой является одним из важных пунктов программы, намеченной лучшими представителями западной демократической интеллигенции в ее борьбе за оздоровление театрального искусства и за подчинение его интересам освободительной борьбы народных масс против эксплуататоров.

С другой стороны, взгляд на литературно-ценные драматические произведения как на «материал для спектакля» открывает дорогу формалистским течениям и входит как показательный признак в процессы распада театрального искусства. Правильное диалектическое соотношение театра и драмы нарушается в рассматриваемый нами период, и неспособность найти разрешение этой проблемы становится одной из характерных особенностей театрального кризиса. Колебания и шатания, наблюдаемые при попытках решить указанную проблему, изучаются в отдельных очерках предлагаемой книги.

При рассмотрении специфически театральных явлений главное внимание было обращено на более или менее цельные театральные организмы, в силу чего характеристика гастролирующих в эту эпоху актеров-одиночек занимает сравнительно небольшое место. Этим объясняется и отсутствие очерка об итальянском театре, который в данный период не знает прочных стационарных театров. Гастрольная

система организации итальянского театра приводит к тому, что большинство крупных итальянских актеров (Дузе, Сальвини, Новелли, Цаккони) отрывается от национальной сцены и превращается в гастролеров, разъезжающих по Европе и Америке. Артистическую деятельность этих крупных трагиков автор предполагает осветить в другой работе, специально посвященной вопросам актерского мастерства.

*Ленинград.
Декабрь 1938 г.*

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

ФРАНЦУЗСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИ ФРАНСЭЗ

1

Французский театр (Théâtre Français) или Комеди Франсэз (Comédie Française), основанный в XVII веке (1680), вскоре после смерти Мольера, и сформировавшийся из труппы Мольера и труппы Бургонского Отеля, в течение всего XVIII столетия являлся единственным драматическим театром Парижа. На его сцене появлялись все лучшие произведения французской драматургии: пьесы Лесажа, Реньяра, Мариво, Вольтера, Дидро и Бомарше. Вместе с тем в его репертуаре сохранялись произведения французских классиков XVII столетия: пьесы Корнеля, Расина и Мольера. Театр с гордостью именовался «Домом Мольера» и был призван хранить заветы, оставленные театру великим актером-драматургом — автором «Тартюфа».

Являясь хранителем национальных традиций драматургии и сценического искусства, Французский театр занимал в театральной жизни Европы XIX века глубоко своеобразное положение. В то время как в Англии не было официально признанного и поддерживаемого государством академического театра, Комеди Франсэз получала со времен Наполеона I государственную субсидию, что позволяло ей выдерживать конкуренцию с большим количеством частных «коммерческих» театров, возникавших в Париже после революции 1789 года. Таким образом Франция XIX века обладала «Домом Мольера», в то время как Англия не имела «Дома Шекспира».

В сравнении с театральной жизнью Германии XIX века судьба Французского театра также складывалась своеобразно. Хотя в Германии было много придворных театров, получавших

субсидию от того или иного княжеского двора, тем не менее ни один из этих придворных театров не смог занять в театральной жизни страны то положение национального художественного центра, которое принадлежало во Франции Комеди Франсэз. Театральные силы Германии оставались раздробленными, и различные провинциальные центры тщетно оспаривали друг у друга право на первенство. А во Франции Комеди Франсэз развивалась в Париже, в столице, издавна приобретшей значение политического, экономического и культурного центра страны, что, в свою очередь, укрепляло значение Комеди Франсэз как национального театра. В то же время в Италии на протяжении XIX века вообще не было стационарных театров с постоянным артистическим составом, так что вплоть до конца XIX века гастролирующие по стране труппы составляли доминирующий тип итальянской театральной антрепризы.

Другой особенностью Комеди Франсэз являлась организация этого театра как своеобразного товарищества актеров. Театр принадлежал «обществу» (*société*) актеров, и, согласно уставу, жизнью театра руководили «сосыетеры», т. е. актеры, между которыми делились доходы театра. Помимо «сосыетеров», в труппу входили «пенсионеры», т. е. актеры, состоявшие на жаловании и не участвовавшие в управлении театром. Во главе театра стоял генеральный администратор, назначавшийся правительством, которому и принадлежало фактическое руководство театром.

Обладая различными привилегиями, театр вплоть до 1864 года сохранял монопольное право на постановку французских классических произведений.

Рядом с Комеди Франсэз возник ее филиал — Второй Французский театр (*Second Théâtre Français*), известный под названием Одеона (*Odéon*), также получавший дотацию от государства. При Комеди Франсэз существовала школа, так называемая Консерватория, где бесплатно обучалась молодежь, лучшие представители которой отбирались для пополнения состава Комеди Франсэз и Одеона.

Все перечисленные привилегии и права Французского театра закрепили за ним ведущую роль в театральной жизни Франции XIX века. Но как раз в данную эпоху Комеди Франсэз постепенно превращается в своеобразный «театр-музей» и выпускает из рук руководящую роль в творческой жизни

театрального искусства страны. Он становится хранителем традиций, не оплодотворяемых живой связью с запросами передовой демократической интеллигенции. Демократические веяния встречают сопротивление со стороны консервативно настроенных «соседей». Тесные связи с правящей верхушкой удерживают театр от живого отклика на революционные события 1848 года. А во времена Второй империи, при Наполеоне III, Комеди Франсэз считается «труппой императора» и находится в ведении придворного интендантства, тогда как артисты носят титул «собственных актеров императора». В эту пору деятельность театра окружена сетью всевозможных интриг, сплетаемой разного рода выскочками, имеющими доступ в правящие сферы. Такого рода «влияния» расшатывали организм театра и способствовали усилению обозначившегося в его деятельности творческого кризиса.

Реакционные настроения, господствовавшие среди труппы Комеди Франсэз в годы Второй империи, отчетливо сказались в дни Парижской коммуны, о чем свидетельствуют как записки директора театра Эдуарда Тьерри, так и дневники артистов Фебвра, Го и Делоне. Крупнейшие актеры этого театра придерживались монархических, в частности, бонапартистских взглядов. Тьерри был врагом Коммуны и вел театр по пути саботажа мероприятий коммунаров. Ненависть к Коммуне побудила коллектив поставить вопрос об отъезде театра в Лондон. Когда же отъезд всей труппы не удался, то в Лондон выехала значительная ее часть во главе с актерами Фебвром и Го. Оставшиеся в Париже артисты Комеди Франсэз не откликались на великие события в те дни, когда пролетариат впервые осуществлял свою диктатуру. Все попытки Коммуны освежить репертуар Комеди Франсэз встречали сопротивление дирекции и враждебное отношение труппы.

В дни Коммуны ясно выявилось, что революционные традиции, установленные на сцене этого театра в годы буржуазной французской революции XVIII века актером Тальма, преданы забвению. Забыты были также и заветы актеров «вольтеровской школы», брошенных в тюрьму абсолютистской монархией за сопротивление реакции и сочувствие вольнодумию энциклопедистов.

Только одна актриса из всего состава Комеди Франсэз — талантливая Агар — осмелилась нарушить саботаж и бросить

вызов реакционно настроенной труппе. Она пошла навстречу мероприятиям Коммуны и понесла в народ высокие традиции трагического искусства, которыми владела в совершенстве. За это она подвергалась травле со стороны Комеди Франсэз, что и вынудило ее покинуть сцену академического театра после падения Коммуны.

Вместе с Агар ненависть версальцев навлекла на себя и другая артистка — певица Р. Борда, принесшая с собой на народные концерты Коммуны яркую революционную песнь. Своими выступлениями эти артистки запечатлевали любовь к народу, поднявшему восстание против эксплуататоров⁹.

После падения Коммуны директором Комеди Франсэз был назначен Э. Перрен, в эпоху Коммуны смещенный с поста руководителя Большой оперы декретом Комиссии общественной безопасности за явно враждебное отношение к Коммуне. Назначение Перрена на руководящий пост в Комеди Франсэз подчеркивало, что он призван более решительно продолжать реакционную политику своего предшественника Тьерри. После смерти Перрена (1885) руководителем Комеди Франсэз стал не менее реакционно настроенный Жюль Кларти, романист и драматург, который возглавлял этот театр вплоть до 1913 года.

Таков, в самых общих чертах, организационный и общественно-политический облик старейшего театра Франции — Комеди Франсэз.

2

С какими же литературными и сценическими традициями вступил этот театр в новый период французской истории, начавшийся с установления Третьей республики?

Дабы подойти к ответу на этот вопрос, проследим в самых общих чертах, как накапливался репертуар Комеди Франсэз в течение XIX столетия, — т. е. какой путь был проделан театром от первых побед романтизма до выступления Эмиля Золя и его сторонников.

Едва ли не наиболее значительным моментом в жизни Комеди Франсэз в XIX веке явилась постановка «Эрнани» Виктора Гюго (1802–1885), осуществленная накануне событий Июльской революции (1830), которая раскрыла смысл литературных боев, разыгравшихся в театре во время

сезона 1829/30 года. В этом сезоне была поставлена историко-романтическая пьеса «Генрих III и его двор» Александра Дюма (1803–1870), открывавшая поход против сторонников классицизма. А за ней последовала постановка драмы Гюго «Эрнани», взволновавшая весь зрительный зал изображением бурных страстей. Во время первого представления зрители раскололись на два враждебных лагеря. Одна часть отстаивала традиции французской классической трагедии, восходящие к Корнелю и Расину; другая, преимущественно молодежь, видевшая в Гюго своего вождя, восторженно приветствовала «Эрнани» как воплощение чаяний романтиков, вместе с Гюго считавших, что «романтизм — это либерализм в литературе». Изображая разбойника Эрнани, бросающего вызов феодальному обществу, Гюго заполнял сцену людьми, жаждущими великих подвигов, жертвенной любви, исполненных высокого благородства и бурных страстей. Он выступил как восторженный почитатель Шекспира, которого провозгласил величайшим гением театра в своем романтическом манифесте («Предисловие к драме Кромвель», 1827).

В дальнейшем, однако, когда Гюго порывает с дворянским, консервативным лагерем романтиков, которые еще аплодировали ему на премьере «Эрнани», и выступает как демократ и гуманист, романтическая драма находит свою опору не в Комеди Франсез, а в Театре Порт Сен Мартен, где и вырабатываются новые методы сценического истолкования романтических героев. Характерно, что крупнейший актер демократического крыла романтического театра — Фредерик Лемэтр (1800–1876), пользовавшийся громадной популярностью, не вошел в состав труппы Французского театра.

Но Комеди Франсез все же не могла остаться в стороне от романтической школы, хотя традиционные симпатии театра и склонялись на сторону классицизма. В 1832 году на сцене этого театра появляется драма Виктора Гюго «Король забавляется», запрещенная после первого же представления правительством Июльской монархии. Затем ставится драма того же автора «Марион Делорм» (через шесть лет после премьеры в Театре Порт Сен Мартен), и со сцены театра звучит яркий протест Гюго против угнетения личности. Этот протест воплощен в поэтизированном образе куртизанки Марион, отвергающей своих поклонников-аристократов и отдающей

свою искреннюю, страстную любовь простому, незнатному герою — Дидье.

Однако имя Гюго недолго украшает афишу Комеди Франсэз. В 50-х и 60-х годах драмы Гюго исчезают из репертуара этого театра, так как Гюго находится в изгнании, и постановка его пьес запрещается правительством Второй империи. Запрет нарушается только во время международной выставки 1867 года, когда Комеди Франсэз возобновляет «Эрнани» и создает спектакль, пользующийся громадным успехом.

В то самое время, когда Комеди Франсэз начала осваивать романтическую драму и труппа театра стала разрабатывать соответствующие романтической драматургии методы актерской игры, вне стен академического театра уже пользуется громадной популярностью драматургия Эжена Скриба (1791–1861). В конце 30-х и в начале 40-х годов его пьесы начинают входить в репертуар Комеди Франсэз, что стоит в прямой связи с избранием Скриба в число членов Французской Академии (1836).

В «Письмах из Франции» А. И. Герцен ярко рисует, как изменился образ буржуа, созданный Бомарше накануне революции 1789 года, после того как буржуазия стала господствующим классом, а ее любимым драматургом сделался Эжен Скриб.

«Буржуазия, — пишет Герцен, — явилась на сцене самым блестящим образом в лице хитрого, увертливого, шипучего, как шампанское, цирюльника и дворецкого, словом, в лице Фигаро, а теперь она на сцене в виде чувствительного фабриканта, покровителя бедных и защитника притесненных. Во время Бомарше Фигаро был вне закона, в наше время Фигаро — законодатель; тогда он был беден, унижен, стягивал понемногу с барского стола и оттого сочувствовал голоду, и в смехе его скрывалось много злобы; теперь его бог благословил всеми дарами земными, он обрюзг, отяжелел, ненавидит голодных и не верит в бедность, называя ее ленью и бродяжничеством. У обоих Фигаро общее, собственно, одно лакейство, но из-под ливреи Фигаро-старого виден человек, а из-под черного фрака Фигаро-нового проглядывает ливрея, и, что хуже всего, она приросла к нему так, что ее нельзя снять без его кожи»¹⁰.

Этот «Фигаро-новый», обладающий всего-навсего «конторским героизмом» и чувствующий лишь «поэзию прилавка», и предстает перед нами в пьесах Эжена Скриба.

Начав свою деятельность в эпоху реставрации, Скриб уже в 20-х годах завоевывает популярность как автор очень ловко скроенных водевилей. Затем он совершенствует жанр легкой комедии и создает комедию-водевиль, в которой значительно усложняется интрига, тогда как комизм положений сочетается с обрисовкой буржуазных нравов, причем водевильный куплет, который поют действующие лица, разнообразно варьируется. Этот жанр, развитый Скрибом, приобрел громадную популярность и распространился по всем европейским сценам. Переходя к более строгим формам комедии, Скриб отбрасывает водевильный куплет, но водевильное разрешение драматических конфликтов и водевильная трактовка образов не исчезают окончательно даже в его «высоких комедиях» и исторических пьесах.

В своих многочисленных произведениях Скриб вывел громадное количество персонажей, зарисовал быт и нравы самых различных слоев буржуазного общества своего времени. Но эти персонажи неизменно оставались «действующими лицами» и никогда не превращались в типические характеры. Друг и сотрудник Скриба, Эрнест Легувз, вместе с ним написавший драму «Адриенна Лекуввер» (1849), замечает в своих воспоминаниях, что Скриб создавал в своих пьесах не людей, как то делал Шекспир, а «множество прекрасных ролей»⁴¹.

Не обладая глубоким знанием человеческой психологии, Скриб великолепно знал технологию театральной работы. Приступая к работе над пьесой, он прежде всего определял, — что является «сценичным» или «несценичным». Он умел находить множество занимательных сюжетов и раскрывать их приемами драматурга, превосходно знающего своего зрителя и умеющего удерживать внимание аудитории в возрастающем напряжении. Принимаясь за обработку нового сюжета, Скриб прежде всего намечал весь порядок следования сцен и появления персонажей. Он не отрицал правдоподобия в театре, но требовал его безоговорочного подчинения самодовлеющему театральному эффекту. Это называлось учетом «оптики театра», в зависимости от которой ставилось

построение пьесы. Требуя ясного, прозрачного плана при развитии сюжета, Скриб умело намечал действия персонажей, поручая каждому действующему лицу определенную роль в развитии интриги. Интрига должна была развиваться в определенном направлении без задержки, уверенно продвигаясь к четко поставленной цели. Но для того чтобы интрига могла увлечь и захватить аудиторию, необходимо было подготовить зрителя. «Искусство подготовки» зрителя провозглашалось Скрибом в качестве одного из незыблемых «законов театра». Считалось, что все неожиданное «шокирует» зрителя, а всякое слишком настойчивое предупреждение о предстоящих событиях заставляет зрителя скучать, в силу чего Скриб не уставал разыскивать различные пути и «драматургические ходы» для избежания той и другой крайности. Зрителя «подготавливали», вводя в один из кусков пьесы то или иное «словечко» или же немую сцену, которые воспринимались незаметно, а в надлежащий момент, когда ситуация раскрывалась, оказывались исполненными значения. В одной из пьес Скриба слуга выносит на подносе рюмку ликера. Это происходит в третьей сцене, а в конце пьесы обнаруживается, что из-за этой рюмки разыгрывается целое трагическое происшествие. Такого рода приемами Скриб владел мастерски.

Особенное значение он придавал искусной развязке пьесы. Финальные сцены комедии писались иногда в первую очередь, ибо считалось, что пока не найден конец — пьеса еще не «сделана».

Из всего комплекса очерченных выше приемов возникла драматическая формула Скриба — формула «хорошо сделанной пьесы», в которой все «зубчики» интриги зацеплялись за соответствующие звенья, и действие стройно неслось от завязки к развязке, переходя от одной эффектной ситуации к другой. Пьесы Скриба предназначались для сцены, а не для чтения. Автор нередко сам режиссировал свои пьесы и вводил в соответствующих местах паузы, немые сцены и игру с вещами, что помогало раскрывать театральный смысл текста, иногда недостаточно отделанного в литературно-художественном отношении.

Помнению Скриба, театр не должен воспроизводить жизнь, или проповедовать какие-либо идеи, задача театра — «прежде

всего развлекать», о чем Скриб говорит в своей речи при вступлении во Французскую Академию. Как раз за это Бальзак и осудил Скриба, сказав про него: «Скриб знает ремесло, но ему неизвестно искусство, у него есть талант, но нет драматургического гения...»¹²

Скриб нередко вступал в сотрудничество с другими авторами и имел много учеников. Созданные Скрибом и его школой пьесы расходились из Парижа по всем европейским театрам. Спрос на них был огромный.

В комедиях и водевилях Скриба впервые появляются жанровые картины быта и зарисовки нравов буржуазного общества XIX века. Но создавая картины жизни своего времени, Скриб подчинялся господствующим нравам своего века, а не возвышался над ними. Тем самым он продолжал традиции, уже установленные в «мещанской драме» Коцебу и Ифланда, в свое время резко осужденной Гете именно за приспособление к мещанской пошлости. В «хорошо сделанной пьесе» Скриб раскрывал убогое содержание жизни эгоистического буржуа, только что пришедшего к власти. Содержание это очерчено в словах Герцена, который говорит про Скриба: «Он надругался над мечтами юноши, чувствующего художественное призвание, и окружил его уважением и счастьем, когда он сделался честным конторщиком; он к земле приклонил голову бедного и отдал его во власть хозяина, которого воспел за то, что он любит, чтобы работник повеселился в воскресный день. Он даже вора умел поднять за то, что он, разбогатевши, дает кусок сыну того, кого ограбил, и так это ловко представил, что хочется пожурить сына за то, что его отец был неосторожен и плохо деньги берег. Казалось бы, воровство — страшнейшее из всех преступлений в глазах буржуазии, но Скриб и тут знал, с кем имеет дело: вор — уже негоциант, — умение нажиться и хорошо вести дом смыывает все пятна»¹³.

Ставя пьесы Скриба, Комеди Франсэз включала в свой репертуар произведения драматурга, выдвинутого театрами, возникшими после революции 1789 года. Комеди Франсэз отбирала лучшие пьесы Скриба, преимущественно его исторические драмы; постепенно она включила в свой репертуар пьесы: «Товарищество» (1831), «Бертран и Ратон» (1833), «Клевета» (1840), «Стакан воды» (1842), «Адриенна Лекуврер» (1849). Но и это «лучшее» неизбежно влекло

к распылению мольеровских традиций, которые призвана была хранить французская академическая сцена. Снижение творческой силы Комеди Франсэз сказалось и в том, что, пропагандируя драматургию Скриба, театр одновременно отверг пьесы Бальзака — подлинного наследника реалистического театра Мольера. Единственная пьеса Бальзака, поставленная в Комеди Франсэз, это «Меркадэ», которая заняла свое место на академической сцене семнадцать лет спустя после ее появления в Театре Жимназ (где она была поставлена в 1851 году в переделке Д'Эннери, исказившего замысел великого реалиста французской литературы)¹⁴.

К концу 30-х годов Комеди Франсэз стоит на распутье. Внутренне тяготея к трагедии классицизма, театр культивирует исполнение трагедий Корнеля и Расина, но в то же время ставит и романтические драмы и, вместе с тем, начинает включать в свой репертуар произведения Скриба. Но героическая драма не находит отклика в обстановке Июльской монархии, где властвует буржуазия и где хозяйничают «герои» Скриба. А романтический протест против прозы буржуазной жизни выветривается по мере того, как растет стремление к быстрому обогащению, которое охватывает общество, возглавляемое королем-буржуа «Робером Макэром на троне»*. В репертуаре и в актерской игре Французского театра смешиваются стилевые особенности различных художественных и литературных течений. «Смесь стилей и анархия вкуса, господствующая сейчас во Французском театре, отвратительна», — говорит по этому поводу Генрих Гейне в 1837 году. Действительно, эклектизм становится болезнью лучшего театра Парижа — и притом на долгое время.

В 40-х годах, получив в лице артистки Рашель блестящую исполнительницу трагедий Расина, Комеди Франсэз уделяет усиленное внимание старинному классическому репертуару. В тот же период театр ставит драмы Франсуа Понсара (1814–1867), подражающего в трактовке античных сюжетов Корнелю и Расину. Но вместе с тем Понсар берет и за средневековые сюжеты, выдвинутые романтиками, а затем переходит к современной тематике и пишет комедии

* Робер Макэр — мошенник и вор, герой популярной в Париже мелодрамы, образ которого был создан известным актером Фредериком Лемэтром.

в стихах, посвященные изображению дельцов и банкиров («Честь и деньги», 1853, «Биржа», 1856). Рост реакционных устремлений буржуазии после революции 1848 года отражается в трагедии Понсара «Шарлотта Кордэ» (1850), в которой вожди якобинцев обрисовываются в карикатурных чертах.

Революционные события 1848 года вскрыли непримиримость противоречий между буржуазией и пролетариатом. Буржуазия теряет свое прогрессивное значение и становится охранительницей существующего буржуазного строя. К. Маркс пишет в «Восемнадцатом брюмера»: «Буржуазия верно поняла, что всякое оружие, выкованное ею против феодализма, обращалось против нее самой, что все созданные ею средства образования поднимали бунт против ее собственной цивилизации, что все сотворенные ею боги отреклись от нее»⁴⁶.

Вступление французского театра в период Второй империи характеризуется выступлением группы драматургов, которых принято объединять под названием «школа здравого смысла».

Драматурги 50-х и 60-х годов, представляющие «школу здравого смысла», проводят переоценку романтических героев и приступают к зарисовке быта и нравов буржуазного общества Второй империи.

Крупнейший драматург «школы здравого смысла» Эмиль Ожье (1820–1889) начинает со стихотворных комедий, в которых, в противовес мятежным исканиям романтических героинь, он воспевает счастье у «семейного очага» и слагает хвалу женщине, находящей свое призвание в исполнении узких обязанностей семейной жизни («Габриель», 1849). Поэтизация куртизанки, протестующей против аристократического общества подобно Марион Делорм, сменяется у Ожье развенчанием «роковой страсти» и раскрытием мотивов примирения с действительностью («Диана», 1852). Переходя к прозаической комедии и развертывая бытописание, Ожье в сотрудничестве с Жюлем Сандо создает комедию «Зять господина Пуарье» (1854), где обрисовывается разбогатевший буржуа, показывающий свою власть над разорившейся аристократией. В образе Пуарье прославляется «хозяйственный», «благонамеренный» буржуа, берущийся за «перевоспитание» своего зятя — бездельника-аристократа, презирающего «деловитых»

бюргеров. Пуарье заставляет своего зятя взяться «за дело», бросить аристократические привычки и стать активным деятелем промышленной жизни страны. Эта тема раскрыта в живых образах, с умелой обрисовкой характеров. Ожье прославляет собственность, богатство, промышленность и «добрые нравы» «семейственных» и «хозяйственных» буржуа, которым «золотой мешок» позволяет выступать в роли хозяев жизни.

Но Ожье, как крупный художник, не мог не заметить хищническое лицо буржуазии Второй империи. Положительные его герои оказываются мало убедительными в художественном отношении; зато обрисованные им буржуазные хищники предстают в его лучших комедиях как яркие и типические характеры.

Таков, например, Вернуье в комедии «Наглецы» (1861), — тип наглого спекулянта, вора и мошенника, который становится владельцем газеты «Общественная совесть» и превращает прессу в орудие для осуществления своих замыслов спекулянта. Таков Герен — в пьесе «Нотариус Герен» (1864) — алчный пройдоха, собирающийся разбогатеть с помощью гнусных проделок и при этом спекулирующий на честности и искренности своего сына. Политические интриги клерикалов разоблачаются Ожье в комедии «Сын Жибуайе» (1863), причем в образе Жибуайе автор рисует человека, литературное дарование которого загублено и самая личность которого исковеркана властными плутократами.

В такого рода отдельных образах Ожье пытается продолжать традиции сатирической комедии Мольера и создает фигуры, напоминающие персонажи «Человеческой комедии» Бальзака. Но сравнение с Бальзаком оказывается возможным только при рассмотрении отдельных образов. Взятая в целом комедия Ожье этого сравнения не выдерживает, ибо Ожье вводит в свои пьесы навязчивый элемент фальшивой морализации. Он стремится противопоставить нарисованным им аферистам и спекулянтам «добропорядочных» буржуа-миллионеров, которые и выступают у него как представители «нравственности».

Морализация занимает еще большее место в драмах Александра Дюма-сына (1821–1895), завоевавшего первый театральный успех «Дамой с камелиями» (1852). Дюма-сын посвящает свои силы разработке реалистической психологической пьесы. Развлекательной комедии Скриба он противо-

поставляет нравоучительную комедию, ставя перед театром задачу «исправлять нравы» и разъясняя в предисловиях к пьесам преследуемые им цели моралиста. Но в определении пропагандируемой им морали Дюма-сын удерживается на позициях буржуазного либерализма, отнюдь не пытаясь как-либо колебать устои буржуазного общества. Некоторые пьесы он строит как «сценическое доказательство» какого-либо нравоучительного положения, какого-либо морализирующего тезиса, создавая жанр «*Pièce a thèse*», т. е. жанр публицистической пьесы, который разрабатывается в дальнейшем другими драматургами. Но публицистика Дюма-сына ограничивается проблемами брака и семьи, не затрагивая вопросов политики. Судьба внебрачных детей («Внебрачный сын», 1858), участь девушки, которую покинул ее возлюбленный («Воззрения мадам Обрэ», 1867), «проблема неверных жен и мстительных мужей» («Жена Клода», 1873) обрисовываются в пьесах Дюма-сына на основе сильной драматургической техники с использованием испытанных средств комедийной интриги. Действие обычно вращается в кругу разбогатевшей буржуазии, в салонах богачей и аристократов, а также в среде мещанства, которое стремится пробраться в «высший свет». Французская критика не раз указывала на противоречие, которое возникает между замыслами Дюма-сына как моралиста и откровенной обрисовкой испорченных нравов изображаемого им общества (например, в пьесах «Полусвет», 1855, или «Альфонс», 1873). Но почти в каждой пьесе Дюма-сын умел создать для ведущих артистов эффектные роли с выигрышными «главными сценами» — обстоятельство, способствовавшее укреплению его пьес в репертуаре европейских театров.

Сближение со Скрибом снова намечается в драматургии Викторiena Сарду (1831–1908). Подобно Скрибу, Сарду писал драматические произведения самых различных жанров: бытовые пьесы, сочетающие картину нравов с комедией интриги, исторические драмы, комедии анекдотические и фантастические, «поучительные пьесы» в манере Дюма-сына, водевили и т. п. Напряженная интрига, эффектные ситуации и счастливая развязка в бытовых пьесах, громоздкий «археологический» аппарат в исторических драмах, трактующих исторические события весьма свободно, с расчетом на театральные эффекты, — все эти черты драматургии Сарду позволяют

рассматривать его как продолжателя Скриба, выступающего на следующем этапе развития буржуазного общества, когда уже начинается сказываться упадок буржуазной культуры. «Сарду не любил театра, но обожал его машинерию», — говорит один из французских критиков. Действительно, в погоне за театральным успехом и сценическим эффектом Сарду мог сочинять нелепые по своему содержанию пьесы из «русской жизни» («Федора», 1882), извлекать театральные ситуации из истории Византии («Теодора», 1884) или же из истории французской буржуазной революции («Термидор», 1891). Но при изображении якобинцев эпохи террора в «Термидоре» Сарду настолько открыто выявил контрреволюционные настроения буржуазии после падения Парижской коммуны, что под давлением демократической оппозиции правительство Третьей республики поспешило убрать спектакль со сцены. Особенно Сарду-драматурга, автора «хорошо сделанных пьес», снабженных выгодными ролями для актеров и актрис, отчетливо проявляются в пьесе «Мадам Сан-Жен» (1894), в которой интрига разворачивается при дворе Наполеона I.

В области легкой комедии, сближающейся с фарсом, в эту эпоху с исключительным успехом подвизается Эжен Лабиш (1815–1888), пьесы которого ставятся главным образом в театре Палэ-Рояль. Неистощимый в своем умении изобретать комические сюжеты, Лабиш выступает как продолжатель традиций старинного французского фарса, сверкая легкостью и живостью диалога, разнообразием комических положений и занимательностью интриги. Являясь крупным мастером «легкого жанра» комедийного театра, который он сближает с буффонадой, Лабиш, отражая облик французского буржуа, создает сценические карикатуры, отличающиеся наблюдательностью и меткостью сатирического осмеяния, хотя, стремясь смешить во что бы то ни стало, он нередко увлекается совершенно неправдоподобными ситуациями. Среди громадного количества написанных им комедий и водевилей лучшими являются комедии-фарсы «Соломенная шляпка» (1851), «Путешествие Перришона» (1860) и «Копилка» (1864).

Значительно слабее произведений Лабиша являются комедии Эдуарда Пальерона (1834–1899), лучшей из которых считается «В царстве скуки» (1881) — пьеса с «выигрышными

ролями», надолго удержавшаяся в репертуаре европейской сцены.

На основе принципов драматургии Скриба строят свои комедии также Анри Мельяк (1832–1899) и Людовик Галеви (1834–1908), авторы комедии «Фру-фру», создающие либретто известных опереток Оффенбаха («Прекрасная Елена», 1865, «Герцогиня Герольштейнская», 1867, и др.).

Таков в самых общих чертах путь, пройденный французской драматургией, который неизбежно должен был быть ассимилирован в сценической практике театра и, следовательно, повлиять в частности на формирование сценического искусства «Первого театра Франции».

3

Комеди Франсэз чрезвычайно медленно осваивает репертуар бытовой комедии 50-х и 60-х годов. В этот период академический театр допускает на свою сцену только пьесы Эмиля Ожье: в 1861/62 году Комеди Франсэз ставит «Наглецов» и «Сына Жибуайе», за которыми следует «Зять господина Пуарье», принятый на академическую сцену лишь через десять лет после премьеры в Театре Жимназ. Произведения Дюма-сына и Сарду появляются здесь лишь в 70-х годах, когда Дюма-сын и Сарду уже состоят членами Французской Академии. Тогда же в репертуар Комеди Франсэз включаются лучшие пьесы Лабиша («Путешествие Перришона»), а еще несколько позднее допускаются и пьесы Пальерона.

Но большинство произведений этих авторов впервые увидело свет рампы не в Комеди Франсэз, а на сцене частных театров. Академический театр оставлял за собой право отбора произведений, успех которых был проверен в других театрах, и только по отношению к Ожье он проявлял инициативу, опережая другие театры при постановке его пьес.

Эта репертуарная политика Комеди Франсэз вела к тому, что сценическое искусство академического театра сравнительно медленно развивалось в работе над современной реалистической драмой. И это не могло не сказаться на методах игры его актеров, а также на театральной педагогике театра, воспитывавшего в своей школе молодое поколение актеров.

Своей репутацией серьезного художественного театра Комеди Франсэз была обязана главным образом исполнению

старинного классического репертуара, а не современной бытовой драмы, традиции сценического истолкования которой выросли на подмостках Порт Сен Мартен, Жимназ, Гэтэ и ряда других парижских театров.

Особенности Комеди Франсэз как академического «театра-музея» хорошо очертил А. В. Луначарский, много лет внимательно следивший за театральной жизнью Парижа. «Жить одной традицией театр не может», — писал А. В. Луначарский, — но там, где десятилетиями, а то и веками отстоялась некая коллективно выработанная, поколениями проверенная художественная традиция, пренебрегать ею нельзя... Таким изумительно очищенным в веках, абсолютно своеобразным, отчетливым явлением художественной жизни человечества является Французский старый театр: комедия — с Мольером, трагедия — с Расином, методы их постановки и исполнения, царящие в «театре-музее» — во «Французской Комедии»¹⁷.

Законченность, отточенность, изящность и легкость игры актеров Комеди Франсэз составляли отличительную особенность исполнения ими классической комедии. В конце 60-х и в начале 70-х годов труппа обладала крепким составом комедийных актеров, поддерживавших установленные традиции при исполнении классического комедийного репертуара, особенно при истолковании комедий Мольера.

Здесь, в этих традициях комедийной игры, отстоявшихся в течение веков, следует искать те заветы сценического реализма, которые являлись ценным культурным наследием, хранившимся в академическом театре Франции.

Женский персонал труппы, игравший в 70-х годах, с уважением прислушивался к тому, что рассказывали старшие учителя об игре артистки Марс (1779–1847), блиставшей в 20-х и 30-х годах в комедиях Мольера.

Влице Сансона, учителя Рашели, мужской персонал труппы обладал выдающимся исполнителем ролей слуг в классической комедии, строго соблюдавшим «чистоту» классического стиля игры на протяжении долгих лет своей работы в Комеди Франсэз (с 1827 по 1863 год). Большим талантом обладал и другой представитель старшего актерского поколения — Прово-отец, отдавший Комеди Франсэз тридцать лет своей артистической деятельности (с 1835 по 1865 год). Русская артистка, наблюдавшая за его игрой в Париже