

85.354.3 (3/8)
И 90 4/3

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
6

887022

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА



ТОМ
6

Подготовлен кафедрами истории зарубежного театра
Государственного института театрального искусства
имени А. В. Луначарского
и Ленинградского государственного института
театра, музыки и кинематографии.

Под общей редакцией
профессора
Г. Н. Бояджиева,
профессора
Б. И. Ростюцкого
и доцента
Е. Л. Финкельштейн

Издательство
«Искусство»
МОСКВА

1974

584022
1974
85

✓
К/х

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

И90 История западноевропейского театра. Т. 6. Под общ.
ред. Г. Н. Бояджиева [и др.]. Учеб. пособие для театро-
ведческих ф-тов вузов. М., «Искусство», 1974.
656 с. с ил.

Это многотомное издание является учебным пособием для вузов и одно-
временно фундаментальным научным трудом, подготовленным театроведами
Москвы и Ленинграда. Шестой том охватывает драматургию и театральное
искусство Англии, Ирландии, Италии, Испании, Соединенных Штатов Аме-
рики, Австрии, Польши, Венгрии, Чехии, Словакии, Румынии, Болгарии и
Югославии с 1871 по 1918 год. Читатель найдет здесь анализ творчества та-
ких крупных драматургов, как Б. Шоу, Д. Голсуорси, С. Выспянский,
Й.-Л. Караджале, А. Ирасек, а также выдающихся актеров — Г. Ирвинга,
Э. Терри, Э. Дузе, И. Кайнца, А. Будевской, И. Мошны, Х. Моджеевской
и многих других.

И $\frac{80105-108}{025(01)-74}$ 68-73

792И



1871 - 1918



АНГЛИЙСКИЙ

ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

В новый период своей истории Англия вступила как самая могущественная держава Европы, занимавшая первое место в мировой промышленности, торговле и политике. Гордая фраза о том, что «солнце никогда не заходит в Британской империи», относится именно к этому времени, когда Англия владела колониями во всех частях света. Австралия и Новая Зеландия принадлежали ей целиком. В Азии находилась крупнейшая жемчужина в британской короне — Индия. В Африке она владела южной и центральной частью континента. В Северной Америке ей принадлежала Канада, а в Южной — часть Гвианы и несколько островов. Кроме того, фактически она господствовала и в ряде стран, не принадлежавших ей формально: в Афганистане, Египте; ее влияние было сильным в Китае.

«Мастерская мира» — так называли тогда Англию за то, что она обладала самой развитой металлургической и станкостроительной промышленностью. В 1872 году вывоз промышленных изделий из Англии составлял 315 миллионов фунтов стерлингов — больше, чем экспорт Франции, Германии и Италии, взятых вместе, и, добавим, в четыре раза больше, чем вывоз из США. Однако к концу 1880-х годов Англия в связи с развитием экономики других промышленных стран лишается монопольного положения на мировом рынке.

Английская буржуазия XIX века выработала идеологию, призванную прикрыть хищническую основу ее повседневной практики. Эта идеология получила название «викторианство» — по имени королевы Виктории (царствовавшей с 1837 по 1901 год), которую превозносили как воплощение жиз-

ненного идеала господствующего класса. Бессовестная эксплуатация женского и детского труда, жестокое порабощение колониальных народов и кровавые расправы над ними за их попытки отстоять свои человеческие права замалчивались. Зато громко превозносились добродетели буржуазии: семейственность, домовитость, религиозность.

Последняя четверть XIX столетия отнюдь не была мирной для Англии. Если возросли богатства ее буржуазии, то вырос численно и рабочий класс. Хотя за счет грабежа колоний капиталисты и могли содержать пролетариев лучше, чем их континентальные собратья, разумеется, они не желали удовлетворить все требования рабочего класса. Английские рабочие повели энергичную борьбу за свои интересы. Экономический кризис начала 1880-х годов стимулировал борьбу пролетариата. Если до тех пор на протяжении последних десятилетий интересы рабочих защищали только профессиональные организации (тред-юнионы), борющиеся лишь за экономические интересы, то в 1880-е годы в Англии развилось политическое движение рабочего класса и возникли первые социалистические организации: Социал-демократическая федерация, Социалистическая лига и Фабианское общество. Вместе с профсоюзами они активно выступали в ряде больших экономических конфликтов и требовали участия в парламенте.

Однако эти социалистические организации не обрели массовой базы. Они оставались небольшими политическими сектами. В 1893 году в Англии возникла Независимая рабочая партия, возглавляемая Кейр Гарди. Впрочем, и она была немногочисленна, пока не вступила в союз с тред-юнионами (1900). С этого времени Лейбористская партия начала становиться все более заметной политической силой. В 1906 году она завоевала тридцать мест в парламенте, а в 1920-м — сорок два.

Борьба рабочего класса против капиталистов все время нарушала покой господствующей верхушки английского общества. Подвластные Англии народы также вели себя беспокойно. В Индии в 1885 году возникла Национальный конгресс, поставившая целью добиться независимости страны. На юге Африки в 1881 году восстали буры и образовали два государства — Трансвааль и Оранжевую республику, оставаясь при этом под протекторатом Великобритании. В 1899 году буры окончательно отказались подчиняться, и началась англо-бурская война (1899—1902), в которой маленький народ упорно сопротивлялся первейшей мировой державе. Стотысячное войско буров мужественно сражалось

с английскими войсками, которых было в два с половиной раза больше. Победа стоила англичанам дорого. Англия разоблачила себя еще раз как разбойничья империалистическая держава. Общественное мнение во всем мире и в самой Англии горячо осуждало эту войну — одну из первых империалистических войн, открывших путь еще более страшным войнам XX века.

В начале нового столетия у Англии появились соперники на континенте — Франция и Германия, успешно развивавшие промышленность и жадно прибиравшие к рукам незахваченные земли Африки и Азии. США также развивались быстрыми темпами, хотя экспансия американского империализма пока не выходила за пределы своего континента.

Соперничество империалистических держав привело к возникновению первой мировой войны. Она до основания потрясла Англию и вызвала глубочайший духовный кризис. И раньше социальные противоречия подрывали веру в официальную буржуазную идеологию. Война окончательно разрушила иллюзии.

Хотя Англия принадлежала к числу стран-победительниц, она вышла из этой войны ослабленной. Первенствующее положение среди империалистических держав она утратила, уступив его США.

Глубокие противоречия, заложенные в капиталистическом строе, углубились в послевоенные годы. В 1920-е годы рабочее движение, пережившее спад во время войны, снова стало активным, и кульминацией этого явилась всеобщая забастовка 1926 года. О силе рабочего движения свидетельствовало и то, что лейбористы стали одной из двух главных политических партий страны. Дважды (1924, 1929) к власти приходило лейбористское правительство, стоявшее на позициях умеренных социальных реформ. Мировой экономический кризис (1929—1932) потряс Англию, как и другие страны. На протяжении 1930-х годов в стране развивалось прогрессивное движение рабочего класса и интеллигенции, борющихся за мир, против фашистской угрозы.

Усиление социальных противоречий в последнюю треть XIX века обусловило особенную остроту идеологической борьбы. Идеология господствующего класса, викторианская философия и общественные науки видели в религии главную опору существующего строя. Хотя фактически ортодоксальная религия уже мало кого убеждала в своей истинности, исполнение всех ее обрядов считалось первым признаком респектабельности и приверженности существующему порядку. Поскольку ханжеский характер этой религии был всем

очевиден, возникло много различных религиозных сект, стремившихся укрепить религию, очистив ее от внешней обрядности и вернув ей будто бы ее истинный характер. Различные религиозные секты — методисты, баптисты, а также христианские социалисты — отвлекали массы от революционной борьбы.

Официальной философией буржуазного строя продолжало оставаться учение Бентама о свободе конкуренции как первооснове капитализма. Большое развитие получила в Англии философия позитивизма, крупнейшим представителем которой был Герберт Спенсер. Позитивизм стремился примирить религию и науку. Успехи естествознания, в частности учение Дарвина о происхождении видов (1859), сделали очевидной несостоятельность библейских мифов о происхождении мира и человека. Религия все больше объявляется средством внутреннего очищения человека от скверны мира, а точные и естественные науки рассматриваются как средство для практического развития производства и техники и даже как «биологическое» обоснование существующих порядков во всех сферах жизни.

С откровенной пропагандой завоевательной империалистической политики выступил в 1880-е годы талантливый поэт и прозаик Редьярд Киплинг, создавший школу британской милитаристской поэзии. Его последователи особенно отличились в период первой мировой войны.

Вместе с тем в среде английской интеллигенции развиваются течения открытой идейной оппозиции буржуазному строю. В теории Рескина были значительные элементы идеалистического морализирования, близкие Л. Толстому. Продолжало развиваться возникшее еще в середине XIX века эстетическое движение, которое также было антибуржуазным по своей направленности. Его деятели, объединенные в братстве прерафаэлитов, хотели вернуть красоту в повседневную жизнь. Их идеологи Джон Рескин и Уильям Моррис считали, что машинная техника калечит людей, делает их придатками к станкам; буржуазная погоня за материальным благополучием лишает людей моральных качеств и эстетического чувства. Выходом из этого деятели эстетического движения считали возврат к ручному труду, в котором всегда в той или иной мере присутствует художественный элемент, элемент творчества. Уильям Моррис создал художественные мастерские по производству предметов домашнего обихода, полагая, что таким образом будет содействовать возрождению красоты в повседневной жизни. Однако это была чистейшая утопия. Ручной труд работников мастерских

Морриса не мог соперничать с массовым капиталистическим производством. Прекрасные изделия мастерских Морриса могли быть доступны только очень богатым людям. Идея возрождения красоты в повседневной жизни не могла воодушевить массы, занятые борьбой за существование.

В народе все большую популярность получали социалистические идеи. Правда, революционный марксизм имел в Англии меньше сторонников, чем мелкобуржуазные социалистические теории реформистского типа.

Политическая и идеологическая борьба получала и косвенное, и прямое отражение в художественной литературе.

Эстетическое движение имело своих талантливых поэтов и прозаиков — Артура Саймонса, Эрнеста Доусона, Уолтера Патера и других. С этим движением как поэт, новеллист, драматург и романист был связан Оскар Уайльд.

Эстетическое движение отдельными сторонами смыкается с декадансом. Это имеет место в творчестве тех писателей, которых привлекает все нездоровое и ненормальное. Охваченные страхом перед жизнью, они создают апокалипсические видения действительности, как, например, Джеймс Томсон в поэме «Город ужасной ночи» (1880). Религиозными мотивами полно творчество поэта Фрэнсиса Томпсона. Предшественником модернистской поэзии XX века был Джерард Менли Хопкинс. Чертами декаданса отмечена пьеса О. Уайльда «Саломея».

Роман оставался наиболее популярным жанром литературы и в конце века. В 1870-е годы создает свои монументальные романы «Мидлмарч» и «Даниэль Деронда» Джордж Элиот; по ее стопам, сочетая социальную критику с тонким мастерством психологического анализа, идет Джордж Меррит («Эгоист», 1879, и др.). В последнюю четверть столетия развивается деятельность одного из наиболее значительных английских романистов — Томаса Харди, создавшего на протяжении 1874—1895 годов серию живых картин последних уголков сельской Англии, теснимой капитализмом и городской культурой («Вдали от шумной толпы», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Джуд незаметный» и др.).

На рубеже XIX—XX веков творит реалист и сатирик Семюэль Батлер, чей роман «Путь всякой плоти» (1873—1885) настолько разрушал иллюзии о викторианском моральном благополучии, что автор не решился опубликовать его. Роман увидел свет в 1903 году, когда автора уже не было в живых.

В конце столетия в английском романе возникают неоромантические тенденции, ярче всего представленные творче-

ством Р.-Л. Стивенсона, и вместе с тем формируется течение натурализма, наиболее известными представителями которого были Роберт Гиссинг и Джордж Мур.

В конце XIX—начале XX века мощное развитие получает в английской литературе социальный роман. Одним из его лучших мастеров был Джон Голсуорси, автор трилогий «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия». Другой выдающийся писатель, Герберт Уэллс, известен не столько своими социально-бытовыми, сколько социально-фантастическими романами («Машина времени», «Борьба миров» и др.).

Социальная критика всегда была сильной стороной передовой английской литературы. Театр, как известно, в этом отношении значительно отставал от романа. Это объяснялось тем, что театральное дело находилось в руках коммерсантов-дельцов, а также и тем, что буржуазное общество в целом всячески препятствовало использованию театра для утверждения социально-критических идей. Тем не менее по сравнению с первой половиной века условия в Англии стали меняться, что сказалось в появлении серьезной реалистической драматургии.

Новому периоду в развитии английского театра предшествовало проникновение на его сцену пьес Ибсена. Постановка «Столпов общества» (1880) в театре Гейети в Лондоне встретила враждебный прием у буржуазной публики, а «Привидения», поставленные в Лондоне в 1891 году, вызвали взрыв негодования по поводу «безнравственности» пьесы. На протяжении 1890-х годов Уильям Арчер издал английские переводы всех известных тогда пьес Ибсена. Рьяным пропагандистом творчества норвежского драматурга был Бернард Шоу, выступивший сначала с лекцией, а затем с книгой «Квинтэссенция ибсенизма».

Драматургия Ибсена открыла глаза на возможности театра как трибуны новых идей, как средства критики пороков буржуазного общества. Передовые писатели стали вести борьбу за то, чтобы театр, не теряя своего развлекательного значения, нашел место постановкам пьес с серьезным жизненным содержанием. Борьба началась в 1890-е годы. Но уже и раньше делались попытки преобразования театра.

В результате долгой и упорной борьбы к началу XX века английская сцена существенно обновилась. Английский театр — театр Уайльда, Шоу, Ирвинга и Терри — занял равное место среди других театров Европы.

ДРАМАТУРГИЯ

Начало преобразования английского театра следует искать не в деятельности театров драматических, а в менее «респектабельном» жанре — музыкальной комедии и оперетте. В 1871 году композитор Артур Салливен предложил юмористу Уильяму Швенку Гилберту (1836—1911) написать либретто комической оперы. Их первая совместная работа — «Феспид» (1871) — имела сравнительно небольшой успех, но зато «Суд присяжных» (1875) произвел фурор в Лондоне. Основой сюжета было юмористическое изображение процесса, затеянного из-за нарушения обещания жениться. Ответчик Эдвин заявляет, что он больше не любит истицу Анжелину, но, если суд будет настаивать, он женится сразу на двоих: на прежней и на новой невесте. Но это было бы двоеженством, которое преследуется законом. И чтобы найти решение запутанного дела, судья выражает желание жениться на истице. Пустынькая фабула дала Гилберту повод написать блестящую пародию на английскую судебную процедуру.

С тех пор Гилберт и Салливен стали работать совместно, создавая одну комическую оперу за другой. Либретто Гилберта обладали несомненными литературными достоинствами и в Англии остались в своем роде непревзойденными. Секрет успеха Гилберта заключался в том, что он с большим юмором касался различных жизненных, злободневных вопросов.

Ирония «Крейсера «Пинафор» (1878) направлена против первого лорда адмиралтейства Смита, которого назначили на этот пост просто как человека, угодного правительству, хотя он понятия не имел о море и выдвинулся как преуспевающий книготорговец. В «Иоланте» (1882) Гилберт осмеял палату лордов, этот бесполезный пережиток прошлых времен, только мешающий нормальному функционированию палаты общин. Впрочем, и членам палаты общин тоже достается от Гилберта. Они показаны как люди беспринципные, не имеющие никаких серьезных политических убеждений и руководствующиеся только личной выгодой.

Самой популярной опереттой Гилберта и Салливена была «Микадо» (1885), японские костюмы которой служили прозрачной ширмой для насмешек над английской бюрократией. Вместе с тем Гилберт отнюдь не восхищался и демократией, о чем свидетельствовала его песенка в оперетте «Гондольеры» (1889): «Если всякий будет кем-то, значит, будут все ничем».

Многочисленные оперетты Гилберта и Салливена возродили некоторые традиции балладной оперы Гея. Веселые и остроумные песенки из этих оперетт были на устах у всех, они нарушали монотонную чопорную атмосферу respectable общества. Шутки Гилберта отнюдь не всегда безобидны. Королева Виктория рассердилась на него за насмешки над адмиралтейством, и Гилберту не присвоили почетного рыцарского звания, которое пожаловали только Саллиvenu за его веселую музыку. Совместная работа Гилберта и Салливена протекала не без внутренних трений. Поработав более двадцати пяти лет вместе, они в 1896 году разошлись, и, хотя примирение позднее состоялось, их произведения больше не имели прежнего успеха.

Оперетты, созданные ими в пору расцвета творчества, занимали одно из центральных мест в театральной жизни Англии. Для постановки их театральный предприниматель Р. Д'Ойли Карт построил театр Савой (1881), поэтому совместные произведения Гилберта и Салливена (они выступали иногда и с другими соавторами) известны как «савойские оперы» (*Savoy operas*). Они получили широкую известность в Европе и в США, прочно войдя в репертуар театров оперетты. Сейчас произведения Гилберта и Салливена признаны опереточной классикой, а либретто Гилберта получили литературное признание и в Англии опубликованы в серии произведений классиков, издаваемой Оксфордским университетом.

* * *

В первой половине XIX века зрителю английского театра так и не довелось увидеть на сцене современную литературную драму. Интенсивнее стали поиски современной темы в драматургии последней четверти XIX столетия, когда классовые противоречия внутри страны, а также социальные конфликты стали более наглядными. Однако становление реализма в английской драматургии протекало медленно, затрудненно. Со всей очевидностью это сказалось на творчестве популярных драматургов 1880—1890-х годов — Пинеро и Джонса¹.

Артур Уинг Пинеро (1855—1932) вышел из актерской среды. За время своей долголетней успешной деятельности драматурга, которая принесла ему признание, богатство и общественное положение, он написал около пятидесяти пьес.

¹ Раздел о Пинеро и Джонсе написан Б. А. Смирновым.

Хотя Пинеро и оценил значение современной темы в искусстве, но его произведения не связаны с коренными тенденциями действительности. Он был драматургом скорее злободневным, чем подлинно современным. Идя по пути А. Дюма-сына, он обследовал периферию буржуазного образа жизни, а не реальные обстоятельства его бытия. Этический пафос Пинеро откровенно буржуазен. Он ласково журит аристократа за не совсем пристойное поведение («Распутник», 1887), скорбит по поводу отсутствия подлинного равенства («Душистый цветок», 1888), показывает моральную нетерпимость и ханжество буржуа («Вторая миссис Тэнкери», 1893; «Знаменитая миссис Эбсмит», 1895). В пьесах Пинеро видна искренняя попытка критиковать общественные предрассудки, исправлять общество, но это стремление остается очень поверхностным и не касается социальной сущности явлений.

Так, в пьесе «Распутник» рассказывается о двойственном моральном облике так называемого джентльмена. Лесли Бреднелл вышла замуж за Данстана Реншоу. Она стремится морально облагородить своего мужа, избавив его от растлевающего влияния великосветских друзей. Однако она не понимает, что дело значительно серьезнее. Во время свадебного путешествия Лесли узнает ряд фактов о прошлой жизни ее супруга, которые выдают его как ловкого и равнодушного соблазнителья. Пинеро сталкивает нас с ханжеской моралью буржуазного общества, где холостяку чуть ли не официально разрешен разврат и только после брака мужчина обязан соблюдать внешнюю благопристойность.

Самой серьезной и значительной из пьес этого цикла является драма «Вторая миссис Тэнкери». В ней как бы сконцентрированы излюбленные темы Пинеро. Здесь и проблема неравного брака, и обличение беспорядочности добрачных отношений, ханжеской пуританской нетерпимости, граничащей с прямой бесчеловечностью.

Герой пьесы Обри Тэнкери — хороший, благородный человек. После смерти первой жены — красивой, порядочной, но крайне холодной светской женщины — он женился второй раз. Новая его жена Паола не принадлежит к «высшему обществу». Она представительница так называемого полусвета. Когда-то Паола стала жертвой обольстителя и с той поры вела свободную жизнь, часто меняя привязанности. Но с Обри ее связывает глубокое, серьезное чувство. Она жаждет душевного покоя, семьи, будет верной и преданной женой. Паола не хочет обманывать Обри, она рассказывает ему о своей прошлой жизни и дает дневник, где названы

имена ее возлюбленных, но он, не читая, бросает его в огонь. Однако семейное счастье оказывается недостижимым для этих искренних, любящих людей. Поступок Обри встречает резкий протест со стороны его друзей. Они не желают иметь дело с человеком, совершившим мезальянс. «Мезальянс — это мертвое море, — говорит один из персонажей пьесы. — Не раз я сидел на берегах его и дожидался поглощенных им друзей. Они никогда не выплывали». Эти слова как бы пророчество о том, что ожидает Обри и Паолу. Положение усугубляется тем, что в доме появляется Эллин — дочь Обри от первого брака, воспитывавшаяся в католическом монастыре. С первой встречи Эллин резко враждебно относится к мачехе. Паола безуспешно пытается добиться любви девушки.

Драма достигает апогея в тот момент, когда Паола в жене Эллин, капитане Хью Ардейле, узнает своего бывшего любовника. В столкновении этих людей проявляется парадоксальная разность характеров. Если «моральный» Ардейл призывает молчать и скрывать истину, то «аморальная» Паола, наоборот, согласна только на полную правду.

Свадьба Эллин и Ардейла расстраивается. Обри пытается утешить Паолу, уговаривает ее уехать за границу. Причины трагедии он видит в нравах общества. В бешенстве он проклиная Ардейла: «Да, я проклинаяю его и класс, к которому он принадлежит. Быть может, я проклинаяю при этом и самого себя. Ведь он только «жил, как мужчина!» Точно так, как я или многие из нас! Он принес мне теперь такое же несчастье, какое я, быть может, раньше причинял другим, не сознавая того. Проклятье! Проклятье!» Пьеса завершается трагической смертью Паолы.

«Вторая миссис Тэнкери» — пьеса с известным социальным смыслом. Пинеро порицает общество, его лживую мораль, нетерпимость, религиозное ханжество, воплощенное в поведении Эллин. Но драматург не проникает в глубь явлений. Моральная двойственность правящего класса не выступает как отражение паразитического образа жизни. Эту поверхностность пьесы осудил Бернард Шоу, который написал в своей рецензии: «Пинеро не интерпретатор характера, он просто-напросто описывает людей так, как видит их и судит о них самый рядовой обыватель». Сказано слишком резко, но не без основания.

Тема мезальянса звучит и в одной из самых популярных пьес Пинеро «Душистый цветок». В ней рассказывается о любви приемного сына банкира к бедной девушке. Эту любовь безжалостно расстраивают родные юноши из-за того,

что между влюбленными нет имущественного и социального равенства. Однако влюбленные снова соединяются, когда судьба уравнивает их. И тут же по воле драматурга происходят внезапные превращения, приводящие все к счастливой развязке. Если во «Второй миссис Тэнкери» мезальянс закончился трагически, то здесь за сознательный отказ от неравного брака герои награждаются преуспеванием в жизни.

Протест против женского бесправия возникает и в пьесе «Знаменитая миссис Эбсмит». Героиня пьесы — страстная бунтарка. Восемь лет замужества привили ей отвращение к семейной жизни, она не хочет больше вступать в брак, предлагая влюбленному в нее человеку дружбу и таким образом демонстрируя свое презрение к буржуазной морали. Напрасно подруга миссис Эбсмит, потрясенная таким «богохульством», пытается обратиться к ней на путь истины, призвать к раскаянию. Миссис Эбсмит не только не внемлет ей, но и стремится еще заняться общественной деятельностью, агитируя женщин отказываться от брака.

В этой проповеди борьбы за более человеческое положение женщины сказываются мотивы, навеянные английским движением за женское равноправие, и влияние, которое на английскую драму оказывал своими реалистическими произведениями Генрик Ибсен.

Однако Пинеро все-таки приводит свою героиню к поражению. Внезапно она открывает, что избранник, во имя которого она пошла на такие жертвы, недостоин ее. Он просто слабый, незначительный человек, далекий от одушевляющих ее идей. Разочарованная миссис Эбсмит отказывается от дальнейшей борьбы за эмансипацию.

В пьесе Пинеро сделана попытка раскрыть сущность буржуазного брака. Тема эта звучит в словах героини о том, что из восьми лет, прожитых ею в браке, муж один год обращался с ней как с одалиской, а семь лет как с рабыней. Пинеро удалось нарисовать идейную героиню, женщину, борющуюся за равноправие. Но борьба ее бесплодна.

Пинеро пытается критиковать аморализм и предрассудки буржуазно-аристократического общества. Он даже иногда не прочь указать на признаки социальных противоречий. Однако выводы, к которым он приходит, носят буржуазно-охранительный характер. Он утверждает, что неравные браки ни к чему хорошему привести не могут. Общество никогда не простит их, и у общества есть на это основания. Иногда социальные предрассудки можно преодолеть при помощи доброй воли. Но чаще всего это не удается. Общество надо принимать таким, как оно есть.

Республиканская

библиотека

Удмуртской АССР

им. В. И. ЛЕНИНА

423037, г. Ижевск,

ул. Советская, д. 11

Все это позволило Шоу написать о Пинеро, что «он весьма ловкий драматург, который идет по проторенной дорожке».

Другой известный английский драматург этого периода, Генри Артур Джонс (1851—1929), в своих атаках на английское общество был острее и последовательнее Пинеро. Великий его современник Шоу писал: «Я без колебания ставлю Джонса на первое место как наиболее выдающегося из ныне пишущих драматургов его поколения».

Джонс не только писал пьесы, он серьезно задумывался над проблемами современного искусства. Ему принадлежит ряд произведений теоретического характера, в том числе «Возрождение английской драмы» (1895), «Основы национальной драмы» (1913), «Театр идей» (1915), в которых он выступил как единомышленник Шоу в борьбе за прогрессивные устремления английского театра. Понимая, что все беды заключены в том, что драматурги связаны по рукам и ногам собственными предрассудками, цензурой и коммерческим принципом театра, Джонс утверждал: «Мы нуждаемся только в свободе. Освободите руки; дайте нам возможность создавать шедевры, и шедевры не заставят себя ждать».

Джонс почти сразу заявил о себе как зрелый драматург. Когда появилась его пьеса «Серебряный король» (1882), известный английский поэт и критик Мэтью Арнольд писал, что, с его точки зрения, это лучшая английская мелодрама.

Джонс был человеком чутким к новизне. Достаточно сказать, что он первый создал английскую переработку пьесы Ибсена «Кукольный дом», хотя и внес в нее при этом черты английской респектабельности. Поэтому переработка драматического шедевра скандинавской литературы оказалась весьма далекой от подлинника. Многие акценты Джонс сместил, из двух вариантов финала пьесы он выбрал, конечно, благополучный. В английской переделке «Кукольного дома» острые моменты были сглажены. И все же это было первое знакомство англичан со знаменитой пьесой.

Оригинальное творчество Джонса шло по двум направлениям. Первая, наиболее значительная часть его произведений посвящена обличению ханжества и лицемерия правящих классов, особенно в области религии. Этой теме посвящены такие его пьесы, как «Святые и грешники» (1884), «Иуда» (1890), «Крестоносцы» (1891), «Искуситель» (1895). Все эти пьесы изображают жизнь маленьких городков и разоблачают господствующие в них нравы.

Одна из таких пьес, «Торжество ханжей» (1895), издевается над английскими муниципальными деятелями, испуган-

ными появлением в их городе «безнравственной» картины «Вакханка».

Самой значительной пьесой этого цикла является драма «Майкл и его потерянный ангел» (1896). Эта драма рассказывает о столкновении подлинного человеческого чувства с лживыми религиозными устремлениями. Ее герой — священник, который в полном соответствии со своими религиозными представлениями в присутствии своих прихожан предаёт анафеме согрешившую девушку. Но жизнь мстит ему за это. Он становится жертвой такой же коллизии и на собственном примере видит ужас насилия над человеческой природой. В пьесе звучит голос ожесточенного протеста против условностей и традиций религии, которые убивают в человеке все живое.

Но в пьесе Джонса, как и во многих других произведениях этого времени, нет последовательной борьбы против религиозных предрассудков. В итоге Джонс приводит героя к раскаянию, а героиню к смерти. Шоу справедливо писал в статье, посвященной пьесе: «Здесь-то Майкл и его падший ангел лишаются права на звание трагических героев. Перед нами пьеса без героя». Шоу отвергал компромиссы, которыми пронизано произведение Джонса. Трагический герой, по мнению Шоу, должен быть непримирим.

В подобном финале сказалась нерешительность Джонса. Он прикоснулся к очень важной для Англии теме. Пуританская религиозность здесь всегда была сильна. Джонс по-своему пытается спорить с религиозной проповедью, но протест его оказывается слабым и осторожным.

Непоследовательность мировоззрения порождает у драматурга сентиментальные пьесы типа «Ряженных» (1894) и «Врачей» (1897). В них звучит и знакомая по другим драмам тема неравного брака и романтический пафос непреодолимой страсти, через которые, в отличие от пьес Робертсона и Пинеро, проглядывает попытка социальной критики общества. Беда только в том, что Джонсу самому не чужды неожиданные мистические мотивы.

В «Ряженных» дана довольно острая критика современной буржуазно-аристократической семьи и даже общества в целом. Пьеса посвящена самоотверженной любви Дэвида Ремона к Далси Лерондай. Но Далси мечтает войти в аристократическое общество и приобщиться к радостям жизни, закрытым для непривилегированных. Она по-своему протестует против несправедливости, задавая вопрос: «почему у них все блага и радости жизни?» Стремясь получить то, что она называет радостями жизни, она выходит замуж

за аристократа Прайса Скина — спортсмена и игрока, который делает ее несчастной.

С явной иронией подано автором заявление аристократа Монтегю Лашингтона: «Я считаю, что мир замечательно удобное и благоустроенное место. Я всегда делал то, что хочу. Не припомню, чтобы я когда-либо отказался от каких-нибудь жизненных удовольствий. И, уверяю вас, считаю этот мир лучшим из возможных миров».

Недовольство лживой моральностью буржуазно-аристократической среды звучит в словах Далси: «Я ненавижу слова: «мораль», «идеал». Есть ли во вселенной что-нибудь более аморальное — быть замужем за человеком, которого ненавидишь. О, вы покрываете это пластырем и припарками, подслащиваете при помощи морали, идеала, респектабельности и всяких прочих слов, которыми люди обманывают себя. Аморально быть замужем за человеком, которого не любишь. Это не идеал, не жизнь, это противно... Это мученичество!!»

Критика в адрес общества и его морали еще сильнее звучит в словах Дэвида Ремона. Английский «высший свет» представляется ему чем-то призрачным, нереальным. Ему кажется, что он находится среди толпы теней. Джонс устами своего героя говорит здесь об исторической и моральной несостоятельности буржуазно-аристократического общества.

Для драматурга характерна склонность к мелодраме. Он, правда, ставил в пьесах острые современные проблемы, что и сделало его одним из зачинателей социально-критического направления, но его решения конфликтов были уклончивыми и компромиссными.

Поэтому Джонс очень быстро исчерпывает себя. Крупный английский театровед А. Николл пишет о нем: «Он был истинный художник и многое сделал, чтобы обеспечить новой драме блестящий путь, но с 1896 года он как бы потерял связь со своей эпохой и стал просто пережитком прошлого».

Подлинно новое слово в театре было сказано не Пинеро и Джонсом, а Шоу, Уайльдом, Голсуорси и их последователями.

УАЙЛЬД

В обновлении английской драмы большую роль сыграли два писателя-ирландца — Оскар Уайльд и Бернард Шоу. Они были ровесниками, но Уайльд первым завоевал признание и успех.

Полное имя писателя содержало имена нескольких чтимых ирландских национальных героев и звучало напыщен-

но — Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллс Уайльд (1856—1900). Сын крупного дублинского хирурга, Оскар Уайльд сначала окончил колледж Троицы, в котором некогда учился Свифт, а затем поступил в Оксфордский университет, где слушал лекции Рескина.

В Оксфорде молодой Уайльд выступил одним из зачинателей эстетического движения среди студентов. Не избрав никакой профессии, он по окончании университета стал журналистом и лектором, пропагандировавшим идеи эстетического движения.

Литературную деятельность Уайльд начал как поэт и прозаик, опубликовав сборник стихотворений (1881) и книгу «Счастливый принц и другие сказки» (1888). Расцвет его творчества относится к первой половине 1890-х годов. В 1891 году вышел в свет роман «Портрет Дориана Грея», вторая книга сказок — «Гранатовый домик» — и ряд других произведений Уайльда. Тогда же Уайльд стал писать для сцены.

В 1891—1895 годы слава Уайльда достигает вершины. Он оказывается в центре литературной и театральной жизни. Одновременно он и светский лев, украшение салонов, блестящий и остроумный собеседник, каждое слово которого ловят восхищенные слушатели. Пора головокружительных успехов, когда Уайльд завоевал славу романиста, критика и драматурга, завершилась катастрофой. За безнравственное поведение Уайльд предстал перед судом, который приговорил его к двум годам заключения. Хотя вина Уайльда была доказана, не одна она была причиной осуждения писателя.

Господствующую верхушку раздражали вызывающие произведения Уайльда, его неуважение к святыням буржуазного общества, которые он высмеивал. Поэтому повод, который подал Уайльд своим поведением, использовали для того, чтобы покарать неугодного писателя. Уайльда подвергли остракизму, его произведения исчезли с прилавков книжных магазинов, пьесы перестали ставить. Самое имя его было изгнано со страниц буржуазной печати.

Находясь в заключении, Уайльд написал поэму «Баллада Редингской тюрьмы» и прозаическую исповедь «De Profundis» («Из глубины»). Выйдя из тюрьмы, Уайльд уехал во Францию.

Морально и физически надломленный, он скончался в Париже в возрасте сорока четырех лет.

Высшим явлением жизни Уайльд считал красоту: «Для меня красота — это чудо из чудес. Только ограниченные лю-

ди судят не по внешности. Настоящая тайна мира заключается не в невидимом, а в видимом». Красоту открывает и создает художник. После того как он покажет ее людям, они начинают понимать и видеть красоту окружающей жизни. Она становится идеалом. Ей подражают. Из жизни следует изгнать все уродливое. Даже нищих, заявляя Уайльд, надо наряжать в живописные лохмотья.

Произведение искусства, по Уайльду, — не подражание действительности, а создание эстетически прекрасного творения, которое принесет людям наслаждение и радость.

Исходя из таких позиций, Уайльд в своих новеллах, романе и драмах не стремился изображать жизнь в ее обычном виде. Он показывал ее художественно приукрашенной. Иное дело в комедиях, содержащих сатирические мотивы.

Чувство красоты, пресловутый эстетизм Уайльда нельзя назвать бегством от действительности. То была своеобразная форма борьбы против уродства буржуазной действительности, которая применялась Уайльдом и другими сторонниками эстетического движения.

Уайльд отнюдь не был безразличен к судьбе общества. Горячо заинтересованный в окружающей его реальной жизни, он по-своему откликнулся на нее в произведениях, необычных по идеям, смело взрывавших общепринятые буржуазные понятия.

Бунтарство писателя проявилось уже в его первой драме «Вера, или Нигилисты» (1881). Наслышанный о деятельности русских революционеров, он посвятил им свою пьесу. Сведения Уайльда о России были, мягко говоря, неточны, но существенно, что внимание молодого писателя привлек сюжет о революционерах.

Содержание пьесы таково.

В 1795 году сына содержателя постоянного двора Дмитрия Сабурова ссылают в Сибирь за участие в заговоре «нигилистов». По пути на каторгу он проходит мимо отцовского дома, но начальник стражи Котемкин не допускает его свидания с родными. Потрясенная такой жестокостью, сестра осужденного Вера дает клятву мстить тиранам. Любящий ее крестьянин Михаил выражает готовность бороться вместе с ней. Оба едут в Петербург, вступают в тайную организацию нигилистов. Один из них, по имени Алексей, вызывает подозрения товарищей. Но Вера заступается за него. Собрание заговорщиков прерывается появлением полицейских во главе с Котемкиным. Нигилисты надевают маски

и выдают себя за актеров. Чтобы отвести подозрения от членов организации, Алексей открывает Котемкину, что он — царевич, наследник престола, оказавшийся здесь из-за любви к «актрисе» Вере. Это спасает заговорщиков, которые убеждаются также в том, что Алексей вполне им предан.

Алексей снова появляется затем уже вместе со своим отцом — царем — на заседании Государственного совета. Обсуждается закон о введении военно-полевых судов для заговорщиков, предложенный премьер-министром Мараловским. Царевич просит отца не подписывать жестокий закон. Царь велит арестовать сына.

Неожиданный выстрел в окно убивает царя, который в последний миг успевает сказать, что в своей смерти он винит сына.

Став царем, Алексей дает отставку Мараловскому и хочет быть добрым монархом, заботящимся о народе. Бывший премьер, решив бороться против нового царя, просит заговорщиков принять его в их среду. Те ждали, что, как обычно, Алексей придет на их собрание. Его неявку они считают признаком измены, приговаривают его к смерти и поручают исполнение приговора Вере. Она приходит во дворец, и между нею и Алексеем происходит объяснение. Он просит ее стать его женой — ради этого он, по его словам, и принял корону. Она тоже признается в любви к нему. Услышав шум за стенами дворца, Вера понимает: пришли ее товарищи — нигилисты. Считая, что Алексей будет хорошим царем для народа, Вера закалывает себя, чтобы спасти любимого.

Исторические неточности, политическая наивность, примитивность психологических мотивов, неправдоподобные мелодраматические эффекты этой пьесы выдают неопытность автора. Однако он был преисполнен благородных намерений — создать трагедию чувства и долга и показать людей, борющихся против тирании.



Оскар Уайльд

Прогрессивные общественные идеалы Уайльда получили более зрелое и ясное выражение в статье «Душа человека при социализме» (1891). В ней автор объявил себя сторонником социализма в реформистском и филантропическом духе. «Истинная задача — переустройство общества на таких началах, при которых бедность была бы невозможна», — писал Уайльд. Писатель мечтает сочетать при новом строе справедливость и свой эстетический идеал: «Государство должно производить полезное, отдельные люди должны производить прекрасное».

Критическое отношение Уайльда к современному ему буржуазному обществу несомненно. Это проявлялось в прямых насмешках над существующим строем, в отрицании нравственных принципов мещан и, наконец, в художественных тенденциях писателя.

Буржуазную действительность Уайльд справедливо считал неэстетичной и поэтому отказывался изображать ее в своих произведениях. Он высоко ценил великих художников-реалистов Бальзака и Достоевского, но отвергал реализм как искусство, вынужденное иметь дело с уродливым буржуазным миром. Поэтому в критическом этюде «Упадок лжи» (1889) он провозгласил задачу «воскресить старинное искусство лганья», благодаря которому «поэзия со своими сказками снова вернется на землю... а над головами у нас будет носиться Синяя птица с песнями о прекрасном, несбыточном, о пленительном и невозможном, о том, чего нет и не будет».

Уайльд в полемическом запале провозглашает независимость искусства от действительности: «Оно ведет самостоятельное существование, подобно мышлению, и развивается по собственным законам». Писатель также отрывает искусство от морали: «Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля».

По мнению Уайльда, «нет ни нравственных, ни безнравственных книг. Есть книги хорошо написанные, и есть книги плохо написанные. И только».

Для правильного понимания эстетических взглядов Уайльда необходимо иметь в виду, что они формировались из духа оппозиции к буржуазным понятиям викторианства. Господствующая идеология утверждала утилитаризм, необходимость пользы во всем, в том числе в искусстве. Уайльд, отвергая ханжеское морализаторство буржуазии, доходил до отрицания нравственности по отношению к искусству вообще.

В ряде произведений Уайльда относительность морали и даже полное отрицание ее получили ясное выражение. Но писатель не был последователен в этом вопросе. В прославленном романе он сделал героем Дориана Грея, который, полностью отрицая мораль, выше всего ценил красоту и наслаждения. Как показывает финал романа, это привело к гибели Дориана как личности. Драматизм романа и состоит в борьбе противоположных стремлений, и надо признать, что сам автор колеблется между страстью ко всему прекрасному и пониманием того, что одной любовью к красоте человеческая жизнь не исчерпывается. В «Сказках» Уайльда в наибольшей степени достигается синтез прекрасного и человеческого, тогда как в других произведениях они часто оказываются в непримиримом конфликте. Это проявилось и в драматургии Уайльда.

Пьесы Уайльда резко делятся на две группы. Одну составляют его романтические драмы, другую — пьесы из современной светской жизни.

«Герцогиня Падуанская» (1883) и «Саломея» (1893) — драмы с романтическими сюжетами, наполненные ощущением трагизма жизни. Однако это выражается не через реальные жизненные сюжеты, а через изображение могучих и безудержных страстей.

Гвидо, герой «Герцогини Падуанской», должен отомстить деспотичному правителю Падуи за то, что тот убил его отца и захватил престол. Но он влюбляется в жену своего врага, Беатриче, и из-за нее готов отказаться от мести, хотя мог бы спасти Падую от тирана. В Беатриче тоже вспыхивает страсть к Гвидо. Если любовь отвратила его от убийства, то ее она толкает на преступление. Беатриче закалывает мужа, чтобы, избавившись от него, свободно любить Гвидо. Но он не приемлет любви, оскверненной кровью. Тогда Беатриче отдает Гвидо в руки правосудия, обвиняя его в убийстве мужа. Гвидо знает истинного убийцу, но на суде принимает вину на себя, и его приговаривают к казни. Беатриче приходит в темницу, где Гвидо спит в ожидании казни. Как дворянину, ему дана возможность избежать позора публичного эшафота: у его изголовья поставлена чаша с ядом. Чтобы искупить вину перед возлюбленным, Беатриче выпивает яд. Когда Гвидо пробуждается, она уговаривает его бежать. Он признается, что по-прежнему любит ее. Узнав, что она отравилась, и видя, как она умирает, Гвидо выхватывает из-за пояса Беатриче кинжал и закалывается.

Основная мысль пьесы выражена в последней беседе Беатриче и Гвидо, когда герои пытаются понять, что при-

вело их к гибели. Говоря о преступлении Беатриче, Гвидо готов ее извинить: «Какой-то дьявол искусил тебя». И на это она возражает:

Мы сами — дьявол свой, и целый мир
Мы превращаем в ад.

Трагедия написана белыми стихами и явно подражает стилю кровавых драм эпохи Шекспира. Более всего она напоминает пьесу «Герцогиня Мальфи» современника Шекспира Джона Вебстера.

Мысль о роковой силе страстей проводится и в «Саломее», написанной на сюжет евангельского рассказа о гибели Иоанна Крестителя. Воплощением безудержной чувственности является царица Саломея. Ее охватывает страсть к пророку Иоканаану, который посажен в глубокую яму, откуда шлет проклятья грешникам и тиранам. В речах, полных иступленной страсти, говорит она о своей любви к аскетичному пророку, презирающему все чувственное. Она хочет поцеловать его, но он с гневом и презрением отвергает ее. Тогда Саломея решается на самое крайнее. Зная, что ее отчим, правитель Иудеи Ирод, с вожделием любит ее, царица танцует перед ним, и он в награду предлагает удовлетворить любое ее желание. Она велит, чтобы на серебряном блюде ей принесли отрубленную голову Иоканаана, и, когда ей подают ее, целует губы мертвого пророка. Ирод, одновременно терзаемый ревностью и возмущенный жестокостью Саломеи, приказывает убить ее, и солдаты, окружив ее, раздавливают царицу своими щитами.

В обеих трагедиях Уайльда любовь неразрывно связана со смертью. В любви есть что-то нечистое и греховное, и это ставит человека, одержимого страстью, на ту роковую грань, когда ради удовлетворения своего желания он не останавливается перед преступлением. Несомненно, что в такой трактовке любви был элемент вызова по отношению к идеалу мещанского покоя и благополучия, но протест Уайльда приобретает здесь болезненно декадентский характер, особенно в «Саломее». Оба произведения стилизованы в духе литературы «конца века», они символичны и отличаются приподнятостью речи, лишенной бытовой окраски.

Уайльд предназначал обе пьесы для сцены. Роль Беатриче была им написана для американской актрисы Мэри Андерсон (1859—1940), но она отказалась играть в пьесе. Поставленная в Нью-Йорке лет десять спустя после написания, «Герцогиня Падуанская» прошла без успеха и осталась скорее драматической поэмой, чем репертуарной пьесой.

«Саломею» Уайльд написал по-французски, и в роли героини ему хотелось увидеть Сару Бернар. Мечта эта не осуществилась. Но «Саломея» все же была поставлена во Франции в Театре Творчество (1896) режиссером Люнье-По. В Англии постановка пьесы была запрещена. Зато в других странах Европы она ставилась неоднократно. В Германии ее поставил Макс Рейнгардт (1902), в России — в Камерном театре А. Я. Таиров с А. Г. Кооной в главной роли (1917). Композитор Рихард Штраус написал оперу на сюжет пьесы Уайльда (1905).

Вторая группа пьес Уайльда — его комедии.

Если в рассмотренных выше драмах слышен голос Уайльда-поэта, мрачно смотрящего на жизнь, то другие его пьесы полны искрометного остроумия, написаны в живой разговорной манере и изобилуют острыми сценическими положениями. Они театральны в лучшем смысле слова, и каждая из них имела большую сценическую жизнь с момента первой постановки вплоть до наших дней.

Отличаются эти пьесы и по драматургической технике. «Герцогиня Падуанская» и «Саломея» — лирические драмы. Пьесы на современные сюжеты построены как комедии интриги. Сам Уайльд признавался, что, решив писать для сцены с твердым намерением добиться театрального успеха, он две недели подряд читал все наиболее репертуарные французские пьесы конца XIX века, чтобы научиться искусству построения занимательной драмы. Этим искусством, заимствованным у французских мастеров «хорошо сделанной пьесы», Уайльд овладел в полной мере. Все его пьесы на современные сюжеты сочетают приемы комедии интриги с национальной традицией комедии нравов.

«Веер леди Уиндермир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Идеальный муж» (1895) и «Как важно быть серьезным» (1895) принадлежат к числу лучших комедий английского театра.

С конца XVIII века, то есть после Шеридана, английская комедия вступила в полосу длительного упадка. Комедию нравов, сатирическую социальную комедию совершенно изгнали пошлые и грубые фарсы. Первым признаком возрождения жанра были, как сказано выше, комические либретто Гилберта. Однако комедию как самостоятельный жанр, притом комедию содержательную, возродил Оскар Уайльд.

Три первые из названных пьес основаны не на чисто комедийных сюжетах. В каждой из них есть серьезные мотивы. Временами развитие действия достигает подлинно драматического напряжения. Все же драмами эти пьесы не являются.

ся. И общий тон их, и комические мотивы в фабуле пьес, и, наконец, развязка делают эти пьесы комедиями. Комический характер больше всего придает им остроумный диалог.

Основные мотивы пьес этой группы примерно одинаковы: таинственное прошлое кого-то из людей великосветского общества, разоблачение которого грозит потерей респектабельности, светские флирты, мнимые измены, салонные сплетни, чудачества оригиналов. Вместе с тем «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания» и «Идеальный муж» содержат значительные элементы мелодрамы.

Безмятежное супружеское счастье леди Уиндермир оказывается нарушенным, когда она узнает, что ее муж регулярно посещает миссис Эрлин, имеющую весьма дурную репутацию. Она не знает, что это ее мать, которую считают давно умершей. Ее отстранение от дочери нужно лорду Уиндермиру для сохранения своего престижа, и он систематически откупается от нее крупными суммами.

Не зная истины о миссис Эрлин, леди Уиндермир собирается отомстить мужу, покинув его с влюбленным в нее светским щеголем Дарлингтоном. Случайно узнав об этом, миссис Эрлин предотвращает разрыв между супругами и улики, которые могли бы скомпрометировать ее дочь, принимает на себя. Семейный мир Уиндермиров восстанавливается, а миссис Эрлин выходит замуж за своего старого поклонника лорда Огастуса Лортона, положение которого открывает ей доступ в высшее общество.

В пьесе создана парадоксальная ситуация. Добродетельная леди Уиндермир отказывается встречаться с миссис Эрлин, репутация которой запятнана, но сама она готовится совершить поступок, который поставит ее в обществе в такое же положение. От этого ее удерживает и спасает «грешная» миссис Эрлин.

Тема «грешной женщины» взята Уайльдом из мелодрамы, так же как и победа материнской любви, благодаря которой бывшая «грешница» очищается.

В «Женщине, не стоящей внимания» нарушителем нравственных норм является лорд Иллингворт, в молодости соблазнивший и бросивший девушку. Прошло много лет, он встречает молодого человека Джеральда и, испытывая к нему симпатию, хочет помочь его продвижению, для начала взяв его к себе секретарем.

Миссис Арбетнот, мать Джеральда, узнав об этом, решительно требует, чтобы сын отказался от предложения Иллингворта, ибо он-то и есть тот коварный соблазнитель, ко-

торый бросил ее с ребенком. Однако она не открывает сыну причину своей вражды к его покровителю, который очень нравится Джеральду.

Одна из развлекающихся светских дам на пари заставляет лорда Иллингворта поцеловать молодую американку Эстер Уэрсли. Когда девушка с возмущением рассказывает об этом, Джеральд, ревнуя и негодуя, готов броситься на Иллингворта, и тут мать Джеральда останавливает его словами: «Это твой отец!»

Однако Иллингворт напрасно надеется, что теперь могло бы состояться примирение. Миссис Арбетнот не прощает обиды. Джеральд женится на Эстер, для которой нет ничего выше, чем нравственная чистота. Обманутая в своих лучших чувствах, миссис Арбетнот также является сторонницей нравственной строгости. Миссис Арбетнот и Эстер с их моральной требовательностью и строгостью противопоставлены двум светским циникам и распутникам — лорду Иллингворту и миссис Оллонби. Действие пьесы построено так, что моральная победа принадлежит двум первым. Но читателю и зрителю комедии мало симпатичны морализирующие героини, тогда как безнравственный лорд Иллингворт вызывает симпатии — не своей аморальностью, а умом и остроумием, меткими и точными эпиграммами по адресу того общества, к которому он сам принадлежит.

«Женщина, не стоящая внимания» — произведение двойственное, ибо показная мораль пьесы находится в противоречии с ее эмоциональным эффектом. То же можно сказать и о «Веере леди Уиндермир», произведении, фабула которого утверждает принятую в обществе мораль, тогда как вольные речи героев эту мораль очень тонко и остроумно подвергают сомнению.

Противоречие, отмеченное здесь, вообще характерно для творчества Уайльда. Внешне он следует правилам морали, установленным обществом, по существу же не верит в эту мораль и подтачивает ее своими остроумными парадоксами.

Очарование комедий Уайльда в значительной мере объясняется тем, как разговаривают его персонажи. Уайльд наделяет их своим остроумием, своей любовью к парадоксам, и поэтому диалоги в его комедиях — это фейерверки остроумия.

Наиболее значительное содержание писатель вложил в пьесу «Идеальный муж». Обычная для Уайльда мелодраматическая конструкция, основанная на тайне, компрометирующей человека из светского общества, получает в этой комедии политический смысл.



Сцена из спектакля «Женщина, не стоящая внимания» О. Уайльда.
Театр Хеймаркет. Лондон. 1893 г.

Роберт Чилтерн сделал карьеру благодаря тому, что в молодости продал государственную тайну. Дело прошло безнаказанно, и мы знакомимся с ним, когда он достиг положения товарища министра иностранных дел. Но тайна его проступка всплывает. В руках авантюристки миссис Чивли оказывается то самое письмо, которое является уликой против Чилтерна. Миссис Чивли пользуется им теперь, чтобы шантажировать его. Она требует, чтобы он не подал доклада о результатах обследования компании Аргентинского канала, так как от этого могут пострадать ее финансовые интересы. Более того, она настаивает, чтобы он выступил за компанию. Так уже в завязке пьесы раскрывается тесная связь буржуазных правителей с разного рода коммерческими предприятиями, в том числе мошенническими.

Перед Чилтерном возникает проблема: снова поддержать мошенничество и сохранить блестящее положение — либо пойти на то, что в печати появится сообщение о его бесчестности, и карьера, положение в свете, наконец, любовь жены — все будет потеряно. Леди Чилтерн безусловно верит в

порядочность своего мужа. Она решительно против того, чтобы Чилтерн поддержал эту аргентинскую компанию. Но миссис Чивли является еще раз в их дом, и леди Чилтерн узнает от нее тайну мужа, который оказался не тем идеальным человеком, каким она его считала всю их совместную жизнь.

Сложный узел развязывается благополучно. Друг Чилтернов лорд Горинг парализует миссис Чивли: он грозит открыть всем, что она просто воровка, и та отдает ему письмо, компрометирующее сэра Роберта. Чилтерн может спокойно продолжать карьеру, теперь даже в качестве министра. Его жена примиряется с тем, что идеальных людей нет. Но благополучие этой развязки мнимое. Подлинный облик Чилтерна вскрыт, и ничто не смоет пятна бесчестия. Пьеса Уайльда показывает, что представляют собой столпы буржуазного политического мира. «Идеальный муж» — наиболее значительная комедия Уайльда, отличающаяся большой социально-обличительной силой. Ее характеризует также точность драматургической композиции. Приемы «хорошо сделанной пьесы» Уайльд использовал здесь для критики верхушки буржуазного общества.

В каждой из пьес Уайльда есть светский человек, отличающийся легкомыслием и остроумием одновременно. Он изрекает забавные парадоксы, в которых дается меткая характеристика нравов господствующего класса. В «Веере леди Уиндермир» это лорд Дарлингтон, в «Женщине, не стоящей внимания» — лорд Иллингворт, в «Идеальном муже» — лорд Горинг. Если исключить Иллингворта, человека безнравственного, то два других остроумца, выведенных в пьесах Уайльда, только любят казаться безнравственными. На самом деле они глубоко порядочные люди, маскирующие это, чтобы не выделяться среди окружающих. Очень выразительна характеристика, которую Уайльд дает Горингу: «Совершенно лишенное выражения лицо — маска благовоспитанности. Умен, но всячески скрывает это. Безукоризненный денди, он больше всего боится, как бы его не заподозрили в сентиментальности. Жизнь для него игра, и он в полном ладу с миром. Ему нравится быть непонятым. Это как бы возвышает его над окружающими».

Персонаж такого типа Уайльд сделал героем комедии «Как важно быть серьезным». «Легкомысленная комедия для серьезных людей», — так определил автор характер своей пьесы. Действительно, в ней нет значительного содержания. Она построена на забавных розыгрышах, которые придумали два светских молодых человека. Джон Уординг объяснял

ет свои частые отлучки из дома тем, что якобы навещает беспутного брата Эрнеста, за поведением которого надо строго следить. На самом деле он уезжает из своего поместья в Лондон, чтобы встречаться с Гвендолен, которой он представился под именем Эрнеста. Его приятель Алджернон тоже придумал фиктивное лицо — большого друга Бенбери, проживающего в деревне. Он пользуется этим, чтобы покидать Лондон и избегать нежелательных встреч или выполнения светских обязанностей в столице.

В пьесе две героини — прелестные светские девушки Гвендолен и Сесили, которые в конце концов выходят замуж: первая — за Уордига, вторая — за Алджернона.

В названии и сюжете пьесы Уайльд использовал игру слов, происходящую оттого, что по-английски имя «Эрнест» звучит как слово «серьезный» (earnest). Уордигу, выдавшему себя за Эрнеста, важно сохранить это имя: у его возлюбленной причуда — она придает большое значение именам.

Прелесть этой комедии состоит в забавных ситуациях, вызванных розыгрышами молодых людей. При этом они сами подчас оказываются жертвами своей выдумки, ставящей их в неловкое или нелепое положение. Но главное очарование придает комедии смешные, остроумные и занятные изречения действующих лиц, которые в избытке произносят их по разным поводам, а то и без всякого повода. На них особенно щедра мать Гвендолен, ворчливая и высокомерная леди Брэкнелл. На одной странице текста можно найти следующие ее суждения: «С таким профилем можно иметь успех в обществе. Два наиболее уязвимых пункта нашего времени — это отсутствие принципов и отсутствие профиля»; «Никогда не говори неуважительно об обществе, Алджернон, так поступают только те, кому закрыт доступ в высший свет»; «...я не сторонница браков по расчету. Когда я вышла за лорда Брэкнелла, у меня не было никакого приданого»; «Я, по правде говоря, не одобряю длительных помолвок. Это дает возможность узнать характер другой стороны, что, по-моему, не рекомендуется». Остальные персонажи тоже произносят забавные реплики, и каскад их обрушивается на зрителей на протяжении всей комедии.

В других пьесах также много подобных изречений, вложенных в уста различных действующих лиц. Особенно много произносят их Дарлингтон в «Веере леди Уиндермир» и лорд Горинг в «Идеальном муже». Вот несколько изречений Горинга: «В Англии, если человек не может по крайней мере два раза в неделю разглагольствовать о нравственности перед обширной и вполне безнравственной аудиторией, по-



Сцена из спектакля «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда.
Театр Сент-Джеймс. Лондон. 1892 г.

литическое поприще для него закрыто»; «...Вчера на ней румян было очень много, а платья очень мало. В женщине — это всегда признак отчаяния»; «Модно то, что носишь ты сам, а не модно то, что носят другие»; «Если бы люди меньше сочувствовали друг другу, меньше было бы неприятностей»; «Женщины, обладающие здравым смыслом, все почему-то дурнушки»; «Здравый смысл — это преимущество нашего пола», — говорит отец Горинга, и сын добавляет: «Да. И мы, мужчины, настолько скромны, что никогда им не пользуемся».

Насмешки служили Уайльду не только средством развлечения публики. Особенно щедр был он на речи, разоблачавшие моральное ханжество господствующего класса. В уста циничной миссис Чивли вложена тирада: «Вспомните, до чего вы тут дошли с вашим пуританством! В прежнее время никто не старался быть лучше своих ближних. Это даже считалось дурным тоном, мещанством. Но теперь все помещаны на морали. Каждый должен быть образцом чистоты, неподкупности и прочих семи смертных добродетелей. А результат? Вы все валитесь как кегли, один за другим. Года не проходит, чтобы кто-нибудь не исчез с горизонта...» Она

имеет право говорить так, ибо знает подноготную политического и финансового мира.

А вот обмен репликами, типичный для комедий Уайльда:

Леди Маркби. С тех пор как сэр Джон всерьез занялся политикой, у него стал невыносимый характер. Право же, ваша палата общин, чем больше старается быть полезной, тем больше приносит вреда.

Сэр Роберт Чилтерн. Надеюсь, не такой уж большой вред, леди Маркби. Мы, во всяком случае, прилагаем все усилия к тому, чтобы как можно больше времени тратить зря.

Непочтительное отношение к установлениям господствующего строя сказывается во всем, что писал Уайльд. Взрывная сила его комедий не в сюжете, не в том или ином развитии событий его комедий, а в той насмешливости, с какой его герои высказываются о законах, морали, общепринятых взглядах буржуазно-аристократического общества.

Кажущаяся несерьезность Уайльда не должна обманывать. Он, конечно, любит поиграть словами, блеснуть остроумием. Элемент игры вообще значителен в его пьесах, и это имело принципиальный смысл. Игру, как свободное выражение духа, Уайльд противопоставлял утилитаризму, насквозь пронизывающему буржуазную идеологию. Не становясь в позу сурового обличителя, тем не менее подрывал уважение к основам существующего строя.

Его символистские драмы имели мало успеха. На них лежал большой налет нарочитости, и присущая им патетика не задевала глубоко. А комедии Уайльда завоевали всеобщее признание. Они сближают писателя с тем направлением, которое стремилось утвердить на сцене пьесы, затрагивающие серьезные жизненные темы. Если в таких произведениях Уайльда, как его роман «Портрет Дориана Грея», заметна близость к эстетическому движению и даже к декадансу (это заметно и в драмах—«Герцогиня Падуанская» и «Саломея»), то в его комедиях ощущается веяние реальной жизни, пробиваются признаки противоречий, существующих в обществе, хотя многое прикрито веселой насмешливостью и не носит прямого обличительного характера. Ирония автора, его остроумные насмешки над моралью, политикой и верованиями викторианско-буржуазной среды выражали критическое отношение к существующему строю, содержали переоценку ценностей общества и свидетельствовали о независимости автора от господствующей идеологии. Уайльд был веселым, жизнерадостным в своих комедиях, и здоровая атмосфера, царящая в них, не имеет ничего общего с декадансом.

ШОУ

Наиболее выдающимся английским драматургом конца XIX — начала XX века был Бернард Шоу¹. Вместе с Ибсеном, Гауптманом и Чеховым Шоу участвовал в создании драматургии нового типа — социальной драмы. Если названные писатели в основном были связаны с реалистической социально-бытовой и психологической драмой, то сфера, в которой особенно проявилось новаторство Шоу, — драма идей, интеллектуальная драма.

Прожив без малого сто лет, Шоу всегда был в центре общественно-политической, литературной и театральной жизни. Восприимчивый ко всему новому, писатель умел привлекать внимание общества к насущным проблемам, горячо откликался на злобу дня, возбуждал споры и вовлекал современников в круг интересов передовой мысли. Пьесы Шоу — панорама идей, отражающая развитие мира в эпоху титанических катаклизмов, мировых войн и великого революционного переворота.

Джордж Бернард Шоу (1856—1950) родился в Дублине, происходил из интеллигентной бедной семьи. Его официальное образование ограничилось обучением в средней школе, и знания, полученные там, как уверял Шоу, в жизни ему негодились. В шестнадцать лет он стал работать клерком, а затем кассиром агентства по продаже земельных участков. В эти годы и позже Шоу самообразованием восполнил пробелы в знаниях. Он был знатоком философии, истории, некоторых разделов естествознания и с детства отлично разбирался в музыке, хотя не играл ни на одном инструменте.

Когда его родители разошлись и мать уехала в Лондон, двадцатилетний Шоу последовал за ней в английскую столицу. Он работал сначала художественным, затем музыкальным и театральным критиком. В эти же годы Шоу принимал активное участие в социалистической деятельности. Он был одним из организаторов и руководителей реформистского Фабрианского общества. О своем приобщении к социализму Шоу писал: «Когда призыв Карла Маркса получил распространение по всей Европе и привел к образованию proletарских социалистических организаций, стремившихся к установлению благоденствия всего общества в противовес классовым предрассудкам и интересам собственников, я, естественно, примкнул к одной из таких организаций. Так я стал социалистом, и горжусь этим званием».

¹ Общепринятое написание фамилии писателя — Шоу — неточно. Английское произношение Show — Шо.



Бернард Шоу

Однако Шоу не был марксистом, он примкнул к одной из разновидностей реформизма — фабианству. Тем не менее он безоговорочно считал, что капиталистический строй отжил свой век и должен быть заменен социализмом.

В вопросе о путях преобразования общества Шоу пережил определенную эволюцию. Вначале он, как фабианец, был сторонником постепенных, медленных реформ. Затем, в начале XX века, пришел к выводу, что переустройство общества могут совершить лишь отдельные сильные личности. Когда произошла Великая Октябрьская социалисти-

ческая революция, Шоу был в числе первых представителей интеллигенции Запада, приветствовавших ее. Он признал целесообразность диктатуры пролетариата, сочувствовал идее строительства социализма в СССР и был неизменным другом нашей страны, выступая в ее защиту против клеветы буржуазной прессы.

В литературе Шоу видел средство критики отживших социальных установлений и орудие пропаганды социализма. Сначала писатель пробовал свои силы в жанре романа. С 1879 по 1883 год он создал пять романов: «Незрелость», «Неразумный брак», «Любовь художников», «Профессия Кэшеля Байрона» и «Неуживчивый социалист». Ему не удалось найти для них издателя, пока они не появились в социалистических периодических изданиях конца 1880-х годов, где печатались как «романы с продолжением».

Уже в 1885 году, познакомившись с переводчиком Ибсена и критиком Уильямом Арчером, Шоу решил написать вместе с ним пьесу. Однако между соавторами возникли разногласия, и Шоу положил часть, написанную им, в ящик стола. Он вспомнил об этой рукописи, когда в 1891 году в

Лондоне возник Независимый театр. В его репертуаре были реалистические произведения иностранных драматургов. Шоу решил пополнить репертуар театра пьесой на английском материале. Он излек из ящика стола старую рукопись и завершил свою первую пьесу «Дома вдовца». Ее постановка на сцене Независимого театра (1892) вызвала бурю возмущения буржуазной публики. Шоу это не смутило. Он продолжал писать пьесу за пьесой. Они с трудом пробивали себе путь на сцену. Театральных антрепренеров шокировало содержание пьес Шоу, смело обличавшего пороки буржуазного общества. В США и на континенте Европы Шоу раньше завоевал признание, чем в Англии. Но пали и твердыни английского буржуазного театра. К концу 1890-х годов Шоу становится популярнейшим писателем, а в начале нового века — признанным классиком современной драматургии, о котором пишут книги английские, немецкие и французские критики. Показательно, что уже в 1910—1913 годах в России были изданы два полных собрания пьес, написанных Шоу к тому времени.

Первая мировая война была встречена Шоу с гневом. Он выступил как противник не только немецких, но и английских милитаристов. Шовинизм англичан Шоу осуждал, как и шовинизм немцев. В статьях «Здравый смысл о войне» (1914) он заявил, что обе враждующие армии «должны перестрелять своих офицеров, отправиться домой, собрать урожай в своих деревнях и произвести революцию». Его голос потонул в шуме патриотической пропаганды.

В 1925 году Шоу присудили Нобелевскую премию по литературе. Он поблагодарил за честь, а деньги попросил употребить на создание фонда для издания на английском языке произведений шведской литературы и английской литературы на шведском языке.

В 1931 году Шоу посетил СССР и встретился с деятелями советской литературы и театра. Он отпраздновал в Москве свое семидесятипяtilетие и по возвращении в Англию выступил со статьями и речами, в которых высоко отзывался об успехах строительства социализма в СССР.

В 1933 году Шоу совершил кругосветное путешествие и посетил США, где был очень популярен.

В то время весь мир с тревогой наблюдал рост фашистской опасности. В социальной природе фашизма Шоу не сразу разобрался. Сначала ему казалось, что Муссолини и Гитлер — сильные личности, которые хотят внести свой вклад в переустройство общества. Но престарелый писатель понял свое заблуждение и, когда ему стала ясна реакцион-

ная природа итальянского и немецкого фашизма, решительно выступил против них и против подготовки второй мировой войны.

Шоу не покинул Англию в годы войны и, перенеся все ее ужасы и трудности, дожил до разгрома фашизма. Он скончался на девяносто четвертом году жизни и до последних дней работал за своим письменным столом.

Газета Коммунистической партии Великобритании писала на другой день после смерти Шоу: «Бернард Шоу жил и умер социалистом. Все свои долгие годы он работал, чтобы донести идеи социализма до английского народа и до народов всего мира».

* * *

Если социалистические убеждения писателя сформировались еще в 1880-е годы, то его взгляды на драматургию определились в 1890-е, когда Шоу вел борьбу за продвижение своих пьес на сцену и за превращение английского театра в трибуну передовых социальных идей.

Свое понимание задач драмы Шоу изложил в работе «Квинтэссенция ибсенизма» (1891, издание 3-е, дополненное, 1913), в рецензиях, которые писал для журнала «Сетердей ревью» с 1895 по 1898 год (впоследствии они были изданы в трех томах под названием «Наши театры в девяностые годы», 1932), и в предисловиях к пьесам.

Шоу провозгласил себя сторонником реализма. Отвечая на нападки критиков, осуждавших его пьесу «Оружие и человек», Шоу признавал, что «вынужден брать весь материал для своей драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных документов». «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Продолжая эти рассуждения, он писал: «Сейчас я приступаю к созданию театра, который удовлетворил бы потребности в такого рода драме. Я заявляю, что мне до отвращения надоели выдуманная жизнь, выдуманные законы, выдуманные мораль, наука, мир, война, любовь, добродетели, пороки и вообще все выдуманное как на сцене, так и вне ее. Я требую уважения и доброжелательного интереса к человеческой природе, как она есть, и к жизни, какую нам предстоит прожить даже после того, как мы усовершенствуем до возможного предела ее и себя».

Эти строки были написаны в 1894 году. А еще ранее, в «Квинтэссенции ибсенизма», Шоу воздал должное норвеж-

скому драматургу за то, что он был именно тем писателем, который в своих драмах показал современную жизнь без всяких прикрас.

«По сути дела,— писал Шоу,— сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории». Шоу осмеивал пьесы, построенные на занятой интриге, но лишенные сколько-нибудь значительного идейного содержания. Даже изображение страстей представляется ему ненужным для современной пьесы: «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов».

Косвенным образом здесь говорится то, что в других случаях Шоу утверждал прямо — Шекспир с его трагедиями устарел и не подходит для современной сцены: «сюжет «Отелло» безусловно куда более случаен, чем сюжет «Кукольного дома». Вместе с тем он для нас и меньше значит и менее интересен. Он живет до сих пор не благодаря придуманным в нем недоразумениям, украденному платку и тому подобному, и даже не благодаря своим благозвучным стихам, а в силу затронутых в нем вопросов о природе человека, брака, ревности. Однако эта пьеса была бы несравненно лучше, если бы в ней просто и серьезно обсуждалась чрезвычайно интересная проблема, поладит ли простой мавританский солдат с «утонченнейшей» венецианской светской дамой, если он женится на ней. Сейчас основой существующей пьесы является ошибка. И хотя ошибка может служить поводом к убийству, этому вульгарному суррогату трагедии,— она не может вызвать к жизни подлинную трагедию в ее современном смысле».

Это высказывание Шоу раскрывает его отношение к старой и новой драме. Он безоговорочно отдает предпочтение новой драме за ее реализм, отвергая романтику, острые ситуации, кровавые развязки старых трагедий. Сюжеты и ситуации в пьесах Шекспира представляются Шоу искусственными: «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся законными мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собст-

венных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами». Резкость критики Бернардом Шоу Шекспира объяснялась тем, что в борьбе против новой драматургии консервативные и охранительные круги пытались опереться на Шекспира, противопоставляя его и Ибсена и новой социальной драме. Именно поэтому Шоу доказывал, что для художественного отражения современной жизни с ее проблемами нужна драматургия, идеи и формы которой будут соответствовать понятиям и фактам новейшего времени.

Он решительный противник «хорошо сделанной пьесы», в которой внимание целиком поглощено занимательной ситуацией и интригами действующих лиц. Шоу отвергает внешнее действие как цель драмы. Ее задача возбуждать мысль зрителей. А для этого необходимо, чтобы ситуации были жизненными. Тогда для персонажей естественно обсуждать эти ситуации друг с другом, а публика, слушающая беседы действующих лиц, начинает думать о том, что составляет содержание драмы.

Шоу противопоставляет «хорошо сделанную драму» драме идей: «Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия».

Как не без основания замечает Шоу, до определенного момента в последнем действии «Кукольный дом» — пьеса, которую легко переиначить в банальную французскую драму, особенно если заменить последнюю сцену сентиментальной концовкой. Но в последнем акте «героиня вдруг совершенно неожиданно для «мудрецов» (Шоу имеет в виду критиков, придерживающихся традиционного взгляда на драму. — А. А.) прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: «Нам надо сесть и обсудить все, что произошло с нами». Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части, «Кукольный дом» и покорила Европу и основал новую школу драматического искусства».

Школа Ибсена, к которой Шоу причисляет и себя, создала новую форму драмы — «пьесы с первого до последнего акта были страстной дискуссией. Действие в них тесно связано с обсуждаемой ситуацией».

Идейная драма — драма-дискуссия — имеет своим содержанием противоречия, существующие в жизни. Ее задача обнажить их и по мере возможности указать путь к решению этих противоречий. У писателя должен быть зоркий

глаз, способность видеть вещи, как они есть. Большинство людей видят жизнь такой, какой ее рисует господствующая идеология. Эта идеология при своем возникновении могла быть передовой и объективной. Но с течением времени условия жизни меняются, а философия и мораль продолжают утверждать прежние истины, которые перестали быть таковыми, ибо более не соответствуют реальным жизненным отношениям. Задача писателя поэтому состоит в том, чтобы смотреть на вещи не сквозь очки мировоззрения, унаследованного от прошлого, а взглянуть на мир без всяких предрассудков. Это не значит, что у него нет притом определенного мировоззрения. Оно есть, и это — мировоззрение свободного человека, не разделяющего буржуазных предрассудков своего общества.

«Я не любил ходового искусства,— рассказывал о себе Шоу,— не уважал ходовой морали, не верил в ходовую религию и не преклонялся перед ходовыми добродетелями. Я был ирландцем, стало быть, у меня неоткуда было взяться патриотическим чувствам ни к той стране, которую я покинул, ни к той, которая ее разорила. Будучи человеком гуманным, я питал отвращение к убийству и насилию, где бы с ними ни сталкивался. Как социалист я ненавидел современную анархическую погоню за деньгами и считал, что равноправие — это единственная прочная основа для общественного устройства, для порядка, законности, добрых нравов и отбора на высокие должности людей, действительно к ним пригодных».

Шоу рассказывал, что глазной врач признал его зрение нормальным, причем, добавил доктор, нормальное зрение, то есть способность видеть вещи точно и ясно,— величайшая редкость, ею обладают только десять процентов людей. И Шоу утверждает: «Мое духовное зрение, так же как телесное, было «нормально» — я видел все не так, как другие люди, и притом лучше, чем они».

Глубокая уверенность в правоте своих гуманистических и социалистических воззрений помогала Шоу выдержать бешеное сопротивление консерваторов и злобу защитников отжившего строя.

При всем том он обладал качеством, которое встречается столь же редко, как и нормальное зрение,— юмором.

Не будем гадать, была ли эта черта выражением ирландской насмешливости или она восходит к традициям английского юмора. В то время как другие авторы, освещавшие современные проблемы, писали обычно в серьезном тоне, Шоу почти обо всем рассуждал весело и насмешливо. Шут-

ка присутствует и в тех произведениях Шоу, которые основаны на серьезном сюжете и даже имеют трагический характер, как «Святая Иоанна». «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду»,— эти слова одного из персонажей Шоу можно с полным правом отнести к самому драматургу. Он пользуется всеми формами смешного: фарсовыми положениями, буффонадой, юмором, иронией, гротеском, сатирой, и все они служат постоянной цели Шоу—обличать несправедливость буржуазного строя, утверждать необходимость социалистических перемен.

Хотя Шоу отрицал драматургию, в которой внешняя интрига главенствовала, он отнюдь не пренебрегал испытанными приемами драматургии, выработанными на протяжении веков. Но Шоу не сковывал своего творчества никакими правилами: «Вместо того чтобы сочинять пьесы по заранее придуманному плану, я давал им развиваться свободно и вряд ли когда написал хоть одну страницу, заранее предугадывая, что напишу на следующей. Когда же я принимался изобретать интригу, то, вместо того чтобы создавать в пьесе заражающий зрителя драматизм, я целиком отдавался задаче слепить все вместе, как в головоломке (разгадывать которую зрителям всегда скучно), перегружал содержание ненужными деталями и калечил его...»

Здесь Шоу признает, что писал в разной манере, и его пьесы неоднородны по жанру и по композиции. Но есть у всех них общая черта—необыкновенная острота драматизма, основанная не на внешней интриге, а на идейных конфликтах, при помощи которых драматург вскрывает противоречия, существующие в действительности.

Давно уже замечено, что излюбленный прием Шоу—парадокс. Однако парадоксальность его иная, чем Оскара Уайльда. В пьесах Уайльда изображаются обычные ситуации, к каким прибегала драматургия конца XIX века. В этих обычных ситуациях персонажи высказывают парадоксальные мысли. У Шоу действующие лица отнюдь не так уж много изошряются в словесных парадоксах. Главное в его пьесах—парадоксальность ситуации. На первый взгляд кажется, что Шоу переворачивает существующие в жизни формы отношений между людьми. Но, присмотревшись к тому, что он показывает в своих пьесах, зритель начинает понимать, что это, в сущности, парадоксы самой действительности, ярко и выразительно раскрытые драматургом.

Шоу блестящий мастер драматической речи. Реплики его персонажей выражают не столько то, что принято называть характером, сколько склад ума данного человека, его

отношение к жизни, принципы, которыми он руководствуется в своем поведении. Пьеса складывается у Шоу из столкновения персонажей, выражающих различные взгляды, умонастроения, идеалы. Столкновением их идей и определяется драматизм его пьес. Шоу высмеял драматурга Т. Рэттигена, когда тот упрекнул его в том, что в его пьесах слишком много идей,— «без какого-то количества идей мозг не может функционировать, а пьесы — существовать. Качество пьесы определяется качеством ее идей».

Большой знаток и тонкий ценитель музыки, Шоу вносил в построение пьес элементы музыкальной композиции. Он признавался: «Опера научила меня делить текст моих пьес на речитативы, арии, дуэты, трио, финальный ансамбль, а также бравурные пассажи...»

Драматургическая техника Бернарда Шоу была богата и разнообразна; будучи неизменной в некоторых чертах, она варьировалась в зависимости от темы и сюжета, но в целом творчество Шоу отличается поразительным единством. Одной страницы из любой пьесы, когда бы она ни была написана, достаточно, чтобы узнать автора, блестящего остроумцем в каждом эпизоде своих произведений.

* * *

Театральная судьба первых пьес Шоу была плачевной. Пьеса «Дома вдовца», поставленная впервые в Независимом театре (1892), выдержала лишь два представления и была снята из-за возмущения буржуазной публики. Только пятнадцать лет спустя (1907) пьеса снова пошла на лондонской сцене. Вторую комедию — «Сердцеед» (1893) (ее название прежде переводилось как «Волокита») — Шоу сам не желал ставить, пока не будет найдена подходящая, по его мнению, актриса на роль героини Джулии. Впервые ее постановка была осуществлена в 1905 году. Третья пьеса, «Профессия миссис Уоррен» (1894), появилась на сцене в 1902 году в закрытом спектакле Сценического общества, а первое представление для публики состоялось не в Англии, где она была запрещена, а в США (1905). Затем она была поставлена в Праге (1907), Париже (1912), и только в 1925 году «Профессию миссис Уоррен» смогли увидеть на сцене английские зрители. Это произошло, когда Шоу была присуждена Нобелевская премия.

Так как созданные им пьесы не шли на сцене, Шоу решил издать их, и в 1898 году все три были напечатаны в одном томе и названы — «Пьесы неприятные». Шоу снабдил книгу предисловием. С этого времени он уделял особое вни-

мание изданию своих пьес, справедливо полагая, что его произведения хотя бы таким способом станут известны читателям. Если строгая цензура следила за «нравственностью» театра, то для печати ограничений не было. «К счастью,— писал Шоу,— если сцена у нас в кандалах, то печатать свободна». Издавая впоследствии свои пьесы, Шоу обычно сопровождал их обширными предисловиями, которые иногда превосходили объемом саму пьесу. Это были публицистические произведения на те же темы, которые трактовались в ней.

Название своего первого сборника пьес Шоу объяснял так: «Я использую здесь драматическое действие для того, чтобы заставить читателя призадуматься над некоторыми неприятными фактами... Здесь мы сталкиваемся не только с комедией и трагедией отдельных человеческих характеров и судеб, но, к сожалению, и с социальными язвами, происходящими оттого, что средний доморощенный англичанин, пусть даже вполне порядочный и добрый в частной жизни, представляет собой весьма жалкую фигуру как гражданин: с одной стороны, он требует, чтобы ему совершенно бесплатно водворили на земле Золотой век, а с другой стороны,— он готов закрыть глаза на самые гнусные безобразия, если для пресечения их надо на один пенс повысить те подати и налоги, которые он платит, принуждаемый к тому отчасти обманом, отчасти силой».

В «Домах вдовца» в центре драматического конфликта ужасное открытие, которое делает молодой интеллигентный англичанин Гарри Тренч: отец девушки, на которой он собирается жениться, капиталист Сарториус нажил состояние, сдавая беднякам под жилище никуда не годные трущобы. Когда же Гарри с возмущением заявляет ему об этом, Сарториус объясняет, что и он, Тренч, причастен к этому бесовственному грабежу, ибо получает проценты по закладной на дома Сарториуса. Зритель видит благовоспитанного джентльмена, который, по существу, живет на грязные доходы, извлекаемые из народной нищеты. Негодующий Тренч порывает с Бланш Сарториус.

Действие приобретает новый оборот в третьем акте, который не вполне подготовлен предшествующим развитием событий. Неожиданно значительную роль в нем играет Ликчиз, ранее бывший сборщиком квартирной платы у Сарториуса. Изгнанный хозяином, он возвращается к нему через четыре месяца состоятельным человеком, нажившим деньги на спекуляциях особого рода: узнав, какие места в городе подлежат перестройке, он заранее скупал эти участки, а за-

тем перепродавал их втридорога властям или коммерческим предприятиям. Он явился к Сарториусу с предложением принять участие в одной такой комбинации. Тот соглашается, и следующим шагом становится вовлечение в эту сделку Гарри Тренча, что Сарториусу и Ликчизу удается. В придачу имеется в виду увенчать денежную сделку браком Тренча и Бланш.

Шоу безжалостно обнажает власть денег в буржуазной среде, показывает, как лицемерная нравственность уступает место расчету. Драматург смело выдвинул на первый план практические интересы героев, их имущественные дела, источники доходов и обнажил, что все другие стремления, в том числе такое чувство, как любовь, тоже определяются материальными выгодами.

Проникновение денег в самые интимные сферы жизни выявлено также в «Профессии миссис Уоррен». Почтенная дама, чье имя стоит в названии пьесы, нажила средства тем, что стала компаньонкой фирмы публичных домов. Ее дочь Виви, узнав об этом, решает порвать с матерью. Миссис Уоррен оправдывается. Она стала на позорный путь из-за нищеты. Родившись в рабочей семье, она имела перед собой лишь один честный путь: работать на фабрике белил по двенадцать часов в сутки за грошовую плату и умереть от свинцового отравления, как это случилось с одной из ее сестер. Другая сестра вышла за рабочего и жила в нищете с мужем-пьяницей и тремя детьми. «Да ты и сама перестала бы уважать себя, если бы голодала и работала, как каторжница», — говорит миссис Уоррен дочери. Она не отрицает, что занялась грязным делом. Но как можно сохранить чистоту в обществе, где все продажно. Брак для женщин без средств — сделка: «Единственный способ для женщины прилично обеспечить себя — это завести мужчину, которому по средствам содержать возлюбленную. Если она одного с ним круга, пускай выходит за него замуж...»

Компаньон миссис Уоррен — Крофтс объясняет Виви, что предприятие, в котором он участвует вместе с ее матерью, ничуть не хуже любого другого: «Я получаю проценты с капитала, как и другие... Не станете же вы отказываться от знакомства с герцогом Белгрэвни, кузеном моей матери, из-за того, что часть его доходов достается ему не вполне безгрешным путем?.. Если вы будете выбирать своих знакомых по признаку высокой нравственности, вам лучше уехать из Англии или совсем отказаться от общества». Виви не чопорная ханжа, но жить по законам этого общества не желает. Не делая далеко идущих выводов, она избирает для

себя простой и честный путь — работать и трудом устроить жизнь, какую позволят обстоятельства.

Сила этой пьесы отнюдь не в положительных выводах, а в смелом обличении грязных источников богатства, в раскрытии того, что буржуазный строй развращает людей, разлагает их морально. В предисловии к «Пьесам неприятным» Шоу писал: «Я считаю, что всякое общество, которое основу свою видит в честности и личном достоинстве входящих в его состав граждан, должно быть устроено так, чтобы каждый мужчина и каждая женщина могли содержать себя своим трудом, не торгуя своими привязанностями и своими убеждениями. А мы в настоящее время не только вынуждаем каждую женщину искать себе «добытчика», законного или незаконного, обрекая ее в противном случае на тяжкие лишения и всяческие невзгоды, мы еще завели целые категории протитуированных мужчин, как, например, драматургов и журналистов, к коим я сам принадлежу, не говоря уже о полчищах юристов, врачей, священников и профессиональных политиков, которые каждодневно обращают свои высшие способности на дела, противные их истинным чувствам...»

Пьеса Шоу кроме прямой социально-обличительной функции выполняла еще и другую задачу. Она была направлена против распространенных в буржуазной драматургии конца XIX века пьес, в которых «падшие женщины» окружались сентиментальным ореолом «прелестных грешниц», «жертв любви» и т. п. Со свойственной ему трезвостью мысли Шоу решительно осуждал драмы вроде «Дамы с камелиями», которые, не протестуя, по существу, против факта проституции, утверждали своеобразную романтику этой профессии.

Пьеса «Сердцеед» лишь косвенно примыкает к этому циклу. Ограничимся авторской характеристикой этой комедии, в которой, по словам Шоу, он «изобразил те нелепые и смешные сексуальные сделки, которые под именем брака заключаются у нас между мужчиной и женщиной, — причем иные видят в этом явлении политическую необходимость (особенно когда дело касается других людей), иные — божественное установление, иные — романтический идеал, иные — домашнюю профессию для женщин, а иные — невероятную глупость и гнусность, абсолютно устарелую систему, которую общество давно переросло...». Будучи противником буржуазного брака-сделки, Шоу вместе с тем посмеялся в этой комедии над вольнодумцами, называвшими себя ибсенистами и стоявшими за «свободную любовь».

Второй цикл Шоу назвал «Пьесами приятными» (изданы в 1898 году). Название, однако, не следует понимать буквально. В этих пьесах Шоу — сатирик и обличитель — не менее непримирим по отношению к порокам буржуазного общества. Но здесь он касается не столько его экономических основ, сколько вопросов общественной нравственности. Стремясь завоевать сцену, Шоу применил в пьесах этого цикла театральные приемы «хорошо сделанной пьесы» и даже мелодрамы. Но идейный смысл, вкладываемый писателем в пьесы, преображал шаблонные методы тогдашней драматургии.

В комедии «Оружие и человек» Шоу возражает против того, что войну окружают ореолом романтики, тогда как на самом деле она представляет собой трудное, опасное и морально тяжелое дело. В пьесе противопоставлены два отношения к войне. Болгарский офицер Сергей Саранов — красавец, одаренный отвагой, великодушием и фантазией вождя горцев. По определению автора, он напоминает Чайльд-Гарольда. Саранов отличился на войне, совершив героический подвиг; «в сражении, — считает он, — вообще в борьбе, есть нечто захватывающее для человека». В противоположность ему швейцарский капитан Блюнчли относится к войне весьма трезво и деловито: «Я солдат по профессии: сражаюсь, когда приходится, и очень рад, когда не приходится». Характеры и взгляды героев выясняются в ходе действия, напоминающего традиционные любовные комедии.

В «Кандиде» (1895) также использован обычный драматургический прием любовного треугольника. Однако под пером Шоу он утратил вульгарность и адюльтерный привкус, став средством для драмы идей. Муж Кандиды пастор Морелл, сторонник христианского социализма, снисходительно относится к своей жене как существу приятному, но живущему якобы отраженным светом его значительности. Молодой поэт Марчбэнкс видит в ней идеал женщины и предлагает ей бежать с ним. Когда ситуация становится критической, Морелл просит жену остаться, он предлагает ей свою силу, авторитет, положение, завоеванное в обществе. Марчбэнкс отдает ей свою слабость, одиночество, безутешное сердце. Поставленная перед выбором, Кандида заявляет, что отдает себя слабейшему. Им она считает не молодого поэта, а своего мужа. Теперь Морелл приходит к пониманию того, что слабейший, действительно, он. Сильным сделала его Кандида: «То, что я есть, — это ты сделала из меня трудами рук своих и любовью твоего сердца».

Пьеса бьет по одному из прочно укоренившихся буржуазных предрассудков о превосходстве мужчины. В эпоху, когда в обществе шли ожесточенные бои за права женщины, Шоу протестовал против мещанского, приниженного положения женщины. Наряду с этим в пьесе дана и критика ограниченности христианского социализма, проповедником которого является Морелл. Шоу считал, что разговорами о филантропии и проповедью морали нельзя изменить суровых фактов экономической действительности: для этого надо изменить весь социальный строй.

Маленькая комедия «Избранник судьбы» (1915), по определению самого Шоу, «вымышленный эпизод истории», имеет целью снижение мнимого величия выдающихся исторических деятелей. Молодой Наполеон, представленный здесь во время своей первой итальянской кампании, изображен Шоу как человек умный, но отнюдь не полубог, каким его рисовали историки. Его главная черта, что «он очень наблюдателен и заметил, впервые со времени изобретения пороха, что пушечное ядро, попав в человека, он того человека убивает. Четкое понимание тех возможностей, какие таит в себе это поразительное открытие, сочетается в нем с врожденной склонностью к физической географии и умением рассчитывать сроки и расстояния». Наполеон у Шоу представлен «сверхчеловеком» в ницшеанском духе. Всех людей он делит на три разряда: низшие, средние и высшие. «Низшие и высшие сходны в одном: у них нет предрассудков, нет моральных устоев. Низшие не возвышаются до морали, высшие до нее не снисходят». Более ясно свое отношение к идее «сверхчеловека» Шоу выскажет несколько позднее. Здесь он ограничивается иронией по отношению к Наполеону, снижением героики этого образа и критикой ницшеанской концепции «сверхчеловека».

Вместе с тем Шоу не мог не воспользоваться случаем, чтобы приписать Наполеону тираду об англичанах, точнее, английскому буржуа, показав, что скрывается за его нравственностью и принципиальностью: «Он все делает из принципа,— говорит Шоу,— он сражается с вами из патриотического принципа, грабит вас из делового принципа...»

«Поживем—увидим!» (1896, премьера 1899)— забавная комедия, использующая ряд веселых фарсовых положений. Очень сценичная, она содержит несколько тем: семья, любовь, женская эмансипация. Масса занятных ситуаций возникает из-за того, что происходит встреча Крамптона с женой и детьми, которых он не видел восемнадцать лет, с тех пор как супруги разошлись. В свете своих радикальных

взглядов на брак Шоу изобразил любовную историю старшей из дочерей, Глории, и зубного врача Валентайна. Эта наиболее «приятная» из пьес цикла по тону и характеру близка к комедиям Оскара Уайльда.

Следующие произведения Шоу тоже объединил общим названием — «Три пьесы для пуритан» (изданы в 1901 году). Название объясняется тем, что Шоу обращался к той части буржуазной публики, которая не посещала театр из моральных соображений. Этим пуританам драматург сообщает, что в его пьесах не будет эротических мотивов. И название цикла и некоторые рассуждения Шоу полны иронии по отношению к узколобым мещанам, боящимся всего, что может нарушить покой их застойного существования.

Но, дразня ханжей и пуритан, Шоу писал, конечно, не столько для них, сколько для мыслящей части общества.

Интеллигентным зрителям он предлагал драмы, написанные согласно современным взглядам. «Драматургическое мастерство веками остается неизменным, изменениям подвергается философия, — заявляет в предисловии автор. — Наш зритель с полным основанием ждет, чтобы исторические события и исторические деятели показывались ему в современном истолковании, даже если раньше и Гомер и Шекспир показали их в свете своего времени».

Такое предупреждение особенно необходимо, ибо из трех пьес цикла две имеют сюжет из времен более или менее отдаленного прошлого.

«Ученик дьявола» (1897) написан в жанре исторической мелодрамы (действие происходит в XVIII веке в Америке), но, как обычно, Шоу приспосабливает традиционную форму драмы для своих целей. Он сталкивает два противоположных характера. Ричард (Дик) Даджен в глазах своих родных и всех обитателей местечка выглядит беспутным человеком и безбожником, потому что он отвергает их пуританизм как ханжество. Пастор Андерсон, напротив, человек строгих правил, богобоязненный и благоприличный. Действие происходит во время американской войны за независимость. Английские войска бесчинствуют. Они собираются арестовать священника. Дик идет в его дом, чтобы предупредить об этом. Солдаты принимают его за пастора и арестовывают. Дик не протестует к удивлению жены пастора, привыкшей считать этого человека безнравственным. Ученик дьявола из патриотизма спасает священника. А тот, узнав о его благородстве, организует отряд для спасения Дика.

Если в первом акте Шоу обличает корысть и лицемерие пуритан-американцев, то в третьем, в сцене суда, дает са-



Сцена из спектакля «Ученик дьявола» Б. Шоу.
Дик Даджен — Х. Гренвилл-Баркер. Савой-театр.
Лондон. 1907 г.

тирическое изображение британского правосудия в колониях. Идея пьесы выражена в словах пастора: «Только в грозный час испытания человек познает свое истинное назначение. Этот глупый молодой человек хвастливо называл себя учеником дьявола; но когда для него наступил час испытания, он понял, что призван страдать и оставаться верным до конца. Я привык думать о себе как о мирном проповеднике слова господня, но когда мой час испытания настал, оказалось, что я призван быть человеком действия и что мое настоящее место среди боевых кликов, в грохоте сражений».

«Цезарь и Клеопатра» (1898)— первая значительная историческая драма Шоу, в которой автор как бы вступил в соревнование с Шекспиром. В предисловии он выражает свое несогласие с методом исторической трагедии Шекспира и, в частности, отвергает его трагедию «Антоний и Клеопатра»: «Шекспир в ней, вначале правдиво обрисовав погубленного развратом солдата и самую обыкновенную распутницу, в чьих объятьях подобные мужчины теряют себя, затем вдруг могучей властью своей риторики и сценического пафоса возвеличил конец всей этой истории, внушая глупцам в зрительном зале, что его герои, отдав все — весь мир — за любовь, поступили красиво». Шоу заявляет: «Я возражаю против того, чтобы сексуальное безумство делало темой трагедии. Опыт учит, что оно производит впе-

чатление только тогда, когда подается в комическом свете». Соответственно его пьеса лишена романтических мотивов, хотя в ней недвусмысленно говорится о том, что между юной египетской царицей и немолодым римским полководцем была близость. На первом плане в пьесе мотивы политические.

В образе Юлия Цезаря Шоу изображает свой идеал выдающегося государственного деятеля. Хотя Цезарь (далее мы излагаем не исторический характер этого деятеля, а его трактовку у Шоу) достиг власти войнами и даже косвенно виновен в убийстве своего соперника Помпея, мы видим его тогда, когда он осознал, что мудрость правителя не в применении силы. Руководитель государства должен понимать положение вещей лучше других, его долг находить наиболее разумные меры для управления страной. Встретив юную Клеопатру и считая ее не испорченной властью, он решает воспитать ее правительницей, соответствующей его идеалу.

Но Клеопатра — хищница и деспот. Ее облик у Шоу соответствует истории. С юного возраста она испорчена положением царицы и считает власть лишь средством удовлетворения своих прихотей. Когда ей хочется, она не останавливается перед тем, чтобы отдать приказ об убийстве беззащитного заложника. Цезарь объясняет ей: «Ты убила их вождя, и они будут правы, если убьют тебя... А тогда, во имя того же права, разве я не должен буду убить их за то, что они убили свою царицу, и быть убитым в свою очередь их соотечественниками за то, что я вторгся в отчизну их? И что же тогда останется Риму, как не убить этих убийц, чтобы мир увидел, как Рим мстит за сынов своих и за честь свою? И так до скончания века — убийство будет порождать убийство, и всегда во имя права, и чести, и мира, пока боги не устанут от крови и не создадут породу людей, которые научатся понимать».

Сделав Юлия Цезаря, вопреки истории, человеком гуманным и справедливым, Шоу его устами заклеил политику насилия и войн. Пьеса имела злободневное звучание, когда появилась впервые, в ней справедливо усматривали осуждение британского милитаризма и колониальных войн. В наше время она сохранила значение как осуждение деспотизма, политики отдельных убийств и массового уничтожения людей в войне.

Глубокой гуманностью отличается и комедия «Обращение капитана Брассбаунда» (1899), написанная внешне в манере пьес с авантурными сюжетами и экзотическим местом действия. Тему пьесы можно сформулировать словами: «закон-

ность» и «справедливость». Строгая формальная законность была средством карьеры и обогащения для сэра Хоуарда Халлама. Так он погубил мать своего племянника и овладел его наследством. Поехав с сестрой путешествовать в Марокко, он попадает в руки разбойника, который оказывается не кем иным, как его племянником, носящим имя капитана Брассбаунда. Последний намерен беспощадно расправиться со своим обидчиком. Но тут вмешивается рассудительная леди Сесили Уайнфлит, сопровождающая Хоуарда Халлама, и ей удается уговорить его отказаться от мести. Затем положение меняется. Американские моряки спасают Хоуарда и леди Сесили, а захваченного ими Брассбаунда передают суду как разбойника. Сэр Хоуард обнаруживает свой характер в том, что не мешает готовящейся судебной расправе над Брассбаундом. Но тут снова вмешивается леди Сесили и добивается освобождения Брассбаунда.

Шоу решительно осуждает бездушное насилие власти, он находит оправданной защиту одиночек против несправедливостей власти имущих, но более всего ему самому симпатична гуманность леди Сесили, верящей, что разум и доброжелательность могут ликвидировать конфликты между людьми. Эта роль была написана Шоу для Эллен Терри, которая сыграла ее, однако ни она сама, ни Шоу не были вполне удовлетворены исполнением.

Шоу прочно утвердил в драме жанр пьесы, трактующей важные жизненные и идейные проблемы. Противопоставляя сначала «хорошо сделанную пьесу» и драму-дискуссию, Шоу, чтобы пробиться на сцену, вынужден был воспользоваться приемами осужденной им драматургии. В «Пожишем — увидим!», «Ученике дьявола», «Цезаре и Клеопатре», «Обращении капитана Брассбаунда» он прибегнул к известным приемам, придающим занимательность пьесе, не пренебрег интригой, неожиданными поворотами в положении персонажей — словом, показал, что может успешно соперничать с авторами самых ходких театральных пьес, имея бесспорное преимущество — высокую содержательность и идейность произведений.

Вместе с тем публика начала привыкать к эксцентричности Шоу, к его парадоксальным драматическим ситуациям, обстоятельным рассуждениям и смелости мыслей, которыми автор наделял своих персонажей.

Шутливость Шоу обезоруживала, хотя его шутки часто метили в святая святых английского буржуа. Социальная обстановка, однако, была такова, что за мнениями Шоу уга-

дывалось недовольство строем жизни со стороны широких демократических слоев общества.

Хотя Шоу как театральный драматург добился успеха с большим трудом, ибо на его пути стояли препятствия — консерватизм публики и цензура, — все же деятельность его принесла плоды: облик английской драмы стал меняться. 1890-е годы положили начало английской социально-критической драме. Творцом ее был Бернард Шоу.

* * *

Начало XX века ознаменовалось заметными переменами в духовной жизни Англии. Кризис, пережитый страной в годы англо-бурской войны, обнажил перед мыслящей частью общества жестокую бесчеловечность огромной имперской машины, созданной английским капитализмом. Демократическая оппозиция в стране выросла, и это отразилось в литературе. Начало века отмечено появлением большой социально-критической литературы. Широкою известностью приобретают романы Уэллса и Голсуорси. Театр также участвует в общем движении за социально значительное искусство. Шоу теперь не одинок. Вокруг него — плеяда драматургов: Голсуорси, Гренвилл-Баркер, Сен Джон Хенкин, Сен Джон Эрвин.

Однако и среди этих драматургов, являющихся его союзниками в стремлении дать правдивое изображение современной жизни, Шоу выделяется. Его отличает прежде всего отношение к действительности как к материалу для искусства. Для названных выше драматургов задача воспроизведения жизни, как она есть, была главной. В их пьесах натуралистическое подражание повседневному играло важнейшую роль. Для Шоу действительность — по-прежнему материал, с которым он обращается вольно, потому что непосредственную картину жизни он не стремится воспроизводить. Для него важна сущность того, что происходит в действительности, квинтэссенция ее, а для этого он пользуется драматургическими приемами, которые позволяют ему развивать дальше его искусство драмы идей, драмы-дискуссии.

Новый период его творчества — 1901—1914 — открывается большой философской комедией «Человек и сверхчеловек» (1901—1903), сценическая судьба которой была своеобразной из-за особенностей ее композиции. Собственно комедия, ее основная фабульная часть, была поставлена впервые в 1905 году. Но в пьесе есть большой вводный эпизод — «Сцена в аду», представляющая собой самостоятельное драма-

тическое произведение в одном акте; ее впервые исполнили в 1907 году. Отдельно ее играли много раз. Впервые целиком пьесу поставили в Эдинбурге (1915).

«Человек и сверхчеловек» — произведение, исключительно богатое идеями. Оно затрагивает не только общественно-политические, но и философские проблемы жизни в целом.

Фабула комедии основана на модернизированной истории известного литературного и театрального героя Дон Жуана. Персонажей этой легенды Шоу наделил англоязычными именами. Сам герой — это Джон Тэннер, донна Анна — Энн Уайтфилд, Октавио — Октавиус.

В пространном предисловии Шоу объяснил концепцию, лежащую в основе его трактовки старинного сюжета. Вопрос об отношениях между мужчиной и женщиной в философии и литературе искажен нежизненной романтической интерпретацией понятия любви. Ей вообще, по мнению Шоу, отводится в литературе чрезмерно много внимания. При этом сущность отношений между полами искажается ложной романтикой. Любовь превращена в особого рода занятие со своим разработанным ритуалом. Активная роль в ней обычно отводится мужчине. Между тем сущность состоит в том, что природа требует от людей воспроизведения рода. Эту простую и необходимую функцию усложнили и запутали романтическими вымыслами. В действительности не мужчина, а женщина является активной силой в отношениях между полами.

Шоу заимствовал концепцию французского идеалиста Анри Бергсона о существовании некоей таинственной жизненной силы, которая определяет развитие природы. Эта жизненная сила воплощена в женщине, которая поэтому и играет активную роль в любви. Не мужчина завоевывает женщину, а женщина мужчину. Последнему предоставлена лишь иллюзия самостоятельности, тогда как фактически он всего лишь жертва жизненной силы, действующей через женщину. На этом и построена та часть фабулы, которая касается Джона Тэннера и Энн Уайтфилд.

Тему сцены в аду составляет суждение о всей цивилизации, как она сложилась в итоге многовекового развития классового общества. В этом эпизоде встречаются Дон Жуан, донна Анна, статуя Командора и Дьявол, в уста которого вложены наиболее острые суждения. Он произносит речь, которая содержит убийственную характеристику капиталистической цивилизации: «В искусстве жизни человек не изобрел ничего нового, зато в искусстве смерти он превзошел даже природу. Его химия и техника смертоноснее

чумы, моровой язвы и голода. Крестьянин, которого мне приходится искушать сегодня, ест и пьет то же, что ели и пили крестьяне десять тысяч лет тому назад; и дом, в котором он живет, за тысячу веков претерпел меньше изменений, чем мода на дамские шляпки за какие-нибудь полгода. Но когда он идет убивать, в руках у него хитроумная машинка, которая при одном прикосновении пальца выпускает на свободу всю скрытую энергию молекул и рядом с которой смешны и беспомощны копье, стрела и праща его предков».

Вся надстройка общества пронизана жестокостью и бесчеловечностью, злобой, эгоизмом, стремлением каждого утвердить себя за счет другого. «Могущество человека измеряется его способностью к разрушению. Что такое его религия? Предлог ненавидеть меня. Что такое его правосудие? Предлог повесить вас. Что такое его мораль? Жеманство! Предлог потреблять, не производя. Что такое его искусство? Предлог упиваться изображениями бойни. Что такое его политика? Либо поклонение деспоту, потому что деспот властен в жизни и смерти, либо парламентские свары».

Вместо того чтобы быть слугами силы смерти, люди должны стать под знамя жизненной силы, помогать развитию жизни и человека. Этот идеал у Шоу не является просто гуманной абстракцией. Человечеству нужна идея, которая вдохновит его на борьбу за лучшую жизнь. Именно это говорит Дон Жуан. Он надеется, что рядовой человек «восстанет, вдохновленный всеобъемлющей идеей, перегородит баррикадой грязную трущобу, где проходила его полуголодная жизнь, и умрет на ней за всеобщее равенство и свободу». И это, по мнению Дон Жуана, единственное, ради чего стоит жертвовать жизнью. Таким образом, идея развития жизни неразрывно связана у Шоу с идеями равенства и свободы.

Создав наиболее благоприятные общественные условия, люди займутся совершенствованием самих себя как существ природы. Тогда и появится сверхчеловек, в котором сохранятся и разовьются достоинства современного человека, но исчезнут его пороки, недостатки, и прежде всего все злобные разрушительные стремления. Здесь впервые высказаны мысли, которые Шоу потом разовьет в пьесе «Назад к Мафусаилу».

Сцена в аду — один из лучших образцов драмы-дискуссии Шоу, ибо в речах персонажей проявляется столкновение идей. Дьявол выражает скептическое отношение к жизни и человеку, он верит в неистребимость зла; Дон Жуан, наобо-

рот, убежден во всепобеждающей способности жизненной силы. Статуя Командора — символ всех тех, кто живет без мысли, подчиняясь обычаям и стремясь лишь к наслаждениям. Донна Анна — защитница традиционных жизненных установлений, в первую очередь — брака; она вместе с тем воплощение женственного начала — дарительница жизни.

Хотя рупором идей Шоу является Дон Жуан, другие персонажи пьесы тоже выражают каждый свою долю истины. Вся сцена поэтому может служить мастерским образцом диалектики Шоу, не боявшегося давать противникам Дон Жуана весьма сильные и действенные аргументы. И как ни умен Дон Жуан — Джон Тэннер, ему не избежать общей мужской судьбы: Анна — Энн — Жизненная Сила — сделает его своим орудием, ибо должен когда-нибудь появиться на земле сверхчеловек!

В пьесе «Другой остров Джожа Булля» (1904) Шоу опустился с высот философии на землю Ирландии. Написанная для Ирландского литературного театра, эта вещь не понравилась ирландским националистам, и ее не ставили в Ирландии целых семнадцать лет. Верный себе, Шоу не считал нужным льстить соотечественникам. Он нарисовал в пьесе не только картину беспросветной нужды народа, но и посмеялся над романтическими иллюзиями деятелей ирландского освободительного движения.

Ирландец Лоренс (Ларри) Дойл и англичанин Томас Бродбент — компаньоны фирмы гражданских инженеров. Стоятельства приводят их в ирландское местечко Роскулен, откуда происходит Дойл. Верный своему методу создавать парадоксальные ситуации, Шоу изображает англичанина Бродбента человеком, полным любви и заботливого отношения к ирландцам, тогда как Дойл всячески сторонится своих сородичей, о которых он весьма невысокого мнения.

Столкнув два противоположных отношения к ирландцам — либеральное и гуманное отношение Бродбента с высокомерием и презрением Дойла, — Шоу показывает, что у каждого есть основания для своего мнения.

Когда Дойл осуждает своих соотечественников за пьянство, сквернословие, грязь, в которой они живут, Бродбент справедливо замечает ему, что «все это зубоскальство, и пьянство, и неприкаянность вы найдете и в Пэкгеме», то есть в любом английском захолустье. Но у Дойла есть и более серьезная претензия — ирландцы преданы романтическим иллюзиям о своей стране и неспособны к серьезному делу. Ирландец, по словам Дойла, «неспособен мыслить.

Он неспособен и работать. Он ни к чему не способен — только грезить, грезить, грезить...».

Но если ирландцам достается за их неразумность и непрактичность, то еще более серьезные упреки выдвигаются против того либерально-буржуазного решения ирландского вопроса, который предлагает Бродбент: «Мы возьмем Ирландию в руки и поставим все по-деловому, научим ирландцев деловитости и самопомощи на основе здоровых либеральных принципов». Он вдохновенно рисует картину новой Ирландии, где буржуазная деловитость приведет к материальному прогрессу. Но его прерывает Киган, бывший католический священник, лишенный сана за свое вольнодумство. Английский буржуа, говорит он, «очень деловит на службе Маммону, могуч во зле, неистов в разрушении и героичен в неправедности». Либеральные иллюзии Бродбента умело сочетаются с его деловитостью. «Чем эти английские сантименты лучше наших ирландских? — спрашивает Киган. — Мистер Бродбент проводит жизнь, безуспешно восхищаясь мыслями великих людей и весьма успешно служа корыстолюбию низких охотников за наживой. Мы проводим жизнь, успешно издеваясь над ним и ровно ничего не делая. Кто из нас имеет право судить другого?»

Шоу не дает в пьесе окончательного решения конфликта. Как в «Человеке и сверхчеловеке», оно вынесено за рамки данного конкретного сюжета. Гуманность в ее наиболее чистом виде воплощена в Кигане, кредо которого таково: «Для меня есть только две страны — небо и ад; только два состояния людей — спасение и проклятие. Находясь сейчас между вами двумя — англичанином, столь умным при всей своей глупости, и ирландцем, столь глупым при всем своем уме, — я, по невежеству моему, не могу решить, который из вас более проклят. Но я был бы недостоин своего призвания, если бы не принял в свое сердце равно и того и другого». Есть нечто толстовское в фигуре этого священника, отвергнутого церковью, но верного своему призванию любить людей, отвращая их от зла и побуждая к добру.

Мы поторопились бы, заключив, что Шоу стал на позиции абстрактного гуманизма и филантропии. Следом за «Другим островом Джона Булля» он создал одну из своих самых острых социальных драм — «Майор Барбара» (1905). Шоу всегда было ненавистно сентиментальное отношение к бедноте. Бедность, справедливо считал он, это несчастье. Но он столь же решительно отвергал борьбу против бедности средствами буржуазной филантропии. В пьесе, о которой идет речь, Шоу осмеял филантропическую Армию

спасения, дающую беднякам жалкие подачки, которые не уменьшают народной нищеты, а только развращают тех, кому достается грошовая помощь богачей.

Есть у капиталистов другое средство, и его применяет на своем заводе фабрикант оружия Эндрью Андершафт. Он создает сносные условия для своих рабочих, но при этом проводит такие разграничения в положении каждой группы, что все озабочены лишь тем, чтобы из низшего положения перейти в высшее, и это является основой дисциплины рабочих. Шоу точно определил политику английских капиталистов, создавших рабочую аристократию. «Джонс,— объясняет Андершафт свою систему,— не потерпит, чтоб его подчиненный бунтовал, не потерпит, чтобы миссис Джонс была на равной ноге с женой рабочего, который получает на четыре шиллинга меньше, чем он сам. В принципе все они против меня, разумеется. На практике каждый из них распоряжается тем, кто стоит ниже... В результате — колоссальная прибыль, которую получаю я».

Андершафт стоит в одном ряду с другими подобными образцами, созданными Шоу,— Сарториусом, Крофтсом, Дьяволом («Человек и сверхчеловек»). Обладая острым умом, он отлично видит пороки общества и строит свою жизнь из расчета на худшие стороны характера людей и существующего строя. Он даже может понимать несправедливость господствующих порядков, но не намерен отказываться от выгоды, которую получает в этих условиях.

Андершафт ненавидит бедность, из которой сам вышел, высшую ценность жизни он видит в деньгах и власти. Его девиз — «Без стыда». Своему пасынку, мечтающему о политической карьере, Андершафт объясняет, что действительным правителем страны является капитал: «Я — правительство твоей страны, я и Лейзерс (компаньон фирмы Андершафта.— А. А.)... Вы будете делать то, что выгодно нам. Вы объявите войну, если нам это будет угодно, и сохраните мир, если нам это подойдет. Вы обнаружите, что промышленности требуются такие-то мероприятия как раз тогда, когда мы решим эти мероприятия провести».

Главный конфликт пьесы — между Андершафтом, с одной стороны, и его дочерью Барбарой и ее женихом Казенсом — с другой. Молодые люди полны иллюзий, что добротой, филантропией можно избавиться от социальных бед. Андершафт смеется над ними и умело разоблачает бесплодность избранного ими пути. Он хотел бы сделать Казенса своим преемником. Тот соглашается в конце концов, но не затем, чтобы пойти по пути Андершафта, который силой оружия

пользовался во вред народу, о чем сам откровенно говорил, признаваясь, что богател, в то время как его пушки уничтожали людей и проливали моря крови.

Для чего же хочет Казенс стать преемником власти Андершафта? Он объясняет это недвусмысленно: «Я люблю народ. Я хочу вооружить его для борьбы с адвокатами, врачами, священниками, литераторами, профессорами, художниками, политическими деятелями, которые, став у власти, проявляют больше деспотизма и разрушительных наклонностей, чем сумасшедшие, негодяи и самозванцы. Я хочу власти достаточно доступной, чтобы ею могли овладеть люди из народа, достаточно сильной, чтобы принудить умственную олигархию отдать свои таланты на общую пользу».

Казенс объявляет «войну войне», войну бедности, войну насилию и эксплуатации и готов сражаться за свои идеалы с оружием в руках. От мирного фабианства с его постепенными реформами в этой пьесе не осталось уже и следа.

Нападки на интеллигенцию в конце пьесы объясняются тем, что Шоу осуждал людей знания и таланта, служащих несправедливому социальному строю и даже научившихся извлекать для себя выгоды из нужды и бесправия народа. Этим, в частности, объясняется его резкая критика врачей в пьесе «Дилемма врача» (1906). Здесь крупный врач отказывается лечить больного туберкулезом художника в расчете на то, что его смерть откроет ему путь к сердцу красивой жены пациента. Шоу подчеркивал, что он отнюдь не противник врачей вообще. Но, говорил он, стране нужны такие врачи, чье благополучие определялось бы не болезнями, а здоровьем нации.

Теме семьи и брака посвящены «Брачные узы» (1908), «Мезальянс» (1909—1910), а также отчасти «Первая пьеса Фанни» (1911). Шоу бесконечно разнообразен в варьировании своей мысли о том, что буржуазный брак противоестествен и является лишь обузой для супругов. В «Первой пьесе Фанни» он касается темы молодого поколения, пытающегося жить иначе, чем жили отцы. Пьеса снабжена остроумным прологом и эпилогом, где Шоу с большой иронией привел распространенные мнения критиков о нем и его драматургии.

Из драм предвоенных лет особенно большую известность приобрел «Пигмалион» (1913). Пьеса Шоу — современный вариант древнего мифа о художнике Пигмалионе, который, создав статую Галатеи, влюбился в нее, и богиня любви Афродита, вняв его мольбам, оживила ее. Пигмалион Шоу — профессор фонетики Хиггинс. На пари с полковником Пикерингом он берется выучить цветочницу Элизу Дулитл

правильному произношению и сделать так, чтобы, по крайней мере внешне, она не отличалась от герцогини. Его эксперимент удастся. Но Элиза усвоила не только правильное произношение и хорошую литературную речь. В ней пробудилась женщина незаурядного интеллекта, с большим чувством личного достоинства. Хиггинс не понимает этого. Для него девушка остается созданием его фонетической школы, марионеткой, которая годится лишь на то, чтобы подавать ему туфли и записывать поручения. Глубоко оскорбленная тем, что он не видит в ней человека, Элиза покидает дом Хиггинса. В специально написанном эпилоге Шоу всячески старается доказать, что Элиза не только не может, но и не должна выйти замуж за Хиггинса. Однако, когда в 1938 году пьеса была экранизирована, Шоу смягчился и разрешил финал, в котором происходит примирение Элизы и Хиггинса.

В пьесе интересно поставлена проблема внутренней и внешней культуры. Как показывает Шоу, людей так называемого высшего света от народа часто отличают лишь внешние признаки. Даже такой человек, как Хиггинс, груб, невнимателен к окружающим и, будучи выдающимся ученым, душевной тонкостью не отличается.

Вопреки замыслу Шоу и его прямому высказыванию, театры, как правило, придают пьесе романтическую трактовку, вводя мотив любви Элизы к Хиггинсу. Ее чувства к нему выходят за границы обычной привязанности и благодарности, но в отношениях между ней и Хиггинсом любовь не играет роли. Поэтому неверны все те трактовки пьесы на сцене, где ушедшая было Элиза возвращается и Хиггинс принимает ее в свои объятия. Повторяем, Шоу вообще был противником романтических любовных сюжетов; и его Пигмалион тем и отличается от классического, что не восхищался и не полюбил свою Галатею.

Пьеса была написана Шоу для актрисы миссис Патрик Кэмпбелл, которой предназначалась роль Элизы. Она не сразу согласилась играть ее, и тем временем пьесу перевели и поставили в Вене (1913). Лондонская премьера состоялась в апреле 1914 года, Хиггинса играл Бирбом Три, Элизу — Патрик Кэмпбелл. Пьеса имела длительную сценическую историю, была также экранизирована, а в 1956 году на сюжет «Пигмалиона» была создана музыкальная комедия «Моя прекрасная леди» (автор либретто Аллан Джей Лернер, музыка Фредерика Лоу). Это был не первый случай использования сюжета Шоу для музыкального театра. В 1909 году «Оружие и человек» превратили в оперетту «Шоколадный солдатик» (музыка Оскара Штрауса).



Сцена из спектакля «Пигмалион» Б. Шоу.
Элиза Дулитл — Стелла Патрик Кэмпбелл.
Лондон. 1914 г.

Круг тем, охватываемых драматургией Шоу, в эти годы все более расширяется. Если раньше он лишь мимоходом касался вопроса о религии, то теперь это становится темой двух пьес. Шоу показал себя в них противником официальной религии, церковной обрядности, отнюдь не отвергая при этом таких гуманных принципов, как, например, милосердие и любовь не только к ближнему, но и к дальнему.

«Разоблачение Бланко Поснета» (1909) изображает нравственное возрождение конокрада, который отдает украденную лошадь бедной женщине, чтобы она отвезла своего больного ребенка к врачу. Напрасно, однако, проповедник Дэниелс хочет представить это как возвращение заблудшей овцы к богу. Шоу отвергает религию. Его герой идет еще дальше, отказываясь от морали: «Нет на свете ни зла, ни добра. Но, право же, есть нечестная игра, и есть честная игра. Я играл нечестно, но со мной велась честная игра, и теперь я стою за то, чтобы всегда и всеми игра велась честно. Аминь! Джентльмены, заседание переносится в кабак. Я угощаю».

К теме религии Шоу обращается и в пьесе «Андрокл и лев» (1912), действие которой происходит в Древнем Риме

во времена преследования христиан. Эта прелестная комедия совершенно пародийно изображает мученичество группы христиан во главе с Андроклом, который однажды вытащил занозу из лапы льва. Именно этот лев оказывается на арене, когда туда выводят Андрокла,— это спасает его и остальных христиан от смерти. Шоу потешается здесь как над неестественным смирением, которое проповедует христианская религия, так и над воинствующим утверждением христианами своей религии, показывая, что в обоих случаях наносится ущерб здравому смыслу, человеческому достоинству и справедливости.

Поставленная в 1913 году, пьеса была издана во время первой мировой войны (1916), и Шоу в предисловии к ней с горькой иронией писал, что духовенство всех стран, в противоречии с учением Христа, поддерживает ужасное кровопролитие.

Во время этой войны Шоу написал небольшие пьесы-памфлеты — «О'Флаэрти, кавалер креста Виктории» (1915), «Инка Перусалемский» (1916); в пьесе «Огастус выполняет свой долг» (1916), не осуждая войну прямо, Шоу все же позволил себе критические выпады против правящего класса Англии.

Когда в России произошла революция, Шоу отметил это в свойственной ему парадоксальной манере маленькой пьесой «Аннаянска, большевистская императрица» (1917). Фабула имеет водевильный характер. Великая княгиня Аннаянска присоединяется к революционерам и переодевается в офицера. При всей фарсовости положений пьеса не оставляет сомнений в том, что в момент, когда весь буржуазный мир возмущался большевиками, Шоу высказал несомненное сочувствие русской революции, хотя ее глубокого смысла и значения он, естественно, не мог отразить в этой драматургической шутке.

Второй период творчества Шоу — пора его зрелого мастерства, когда он, в совершенстве владея всеми формами драматургии, создал подлинные шедевры социально-философской драмы «Человек и сверхчеловек», «Другой остров Джона Булля», «Майор Барбара», «Андрокл и лев», «Пигмалион». В эти годы Шоу не то чтобы распрощался с фабианскими идеями постепенности социального развития, но признал также возможность значительно более действенных средств переустройства общества на социалистических основах. Его критика капиталистической цивилизации приобретает всеобъемлющий и глубокий характер, а мастерство драматургии достигает исключительной высоты и в композиции, и в обрисовке характеров, и в диалоге.

Когда окончилась первая мировая война, Шоу было шестьдесят два года. Его творческая энергия не иссякла, и признание, каким он теперь пользовался в Англии и во всем мире, не ослабило его критического отношения к действительности. Более того, мировая война подтвердила худшие предсказания Шоу о разрушительном характере капиталистической цивилизации. В послевоенные годы (1919—1928) писатель с новой силой выступает против общества, которое порождает такие страшные войны.

Еще до войны Шоу начал писать пьесу о полном духовном разложении господствующего класса. Он завершил ее в 1917 году, но обнародовал — лишь когда наступил мир. То был его знаменитый «Дом, где разбиваются сердца». Пьеса была напечатана в 1919 году и поставлена впервые в Нью-Йорке театром Гилд (1920).

«Фантазия в русском стиле на английские темы», — так определил эту пьесу Шоу в подзаголовке. В предисловии он указывает, что образцами для него были «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Чайка» А. П. Чехова и «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. «Дом, где разбиваются сердца», — писал Шоу, — это не только название пьесы... а вся культурная и праздная Европа перед войной». В этом доме «задышалась душа Европы», и, «совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных, мы отдали мир во власть коварного невежества и бездушной силы, — это и привело сейчас к страшным последствиям для всего человечества».

Дом бывшего морского капитана Шотовера построен подобно кораблю, и это имеет символическое значение. Этот дом, в котором разбиты сердца всех его обитателей, — вся Англия, точнее, ее верхушка, та часть общества, которая считает себя самой культурной. Между обитателями дома нет никакой сердечной близости, хотя их связывают семейные узы. Дочери Шотовера леди Этеруорд и Гесиона Хэшебай не понимают своего отца, а он понимает их, но ему чужда та пустая, бессодержательная жизнь, которую они ведут. Гектор Хэшебай, муж старшей дочери, уже давно не любит ее и всегда готов приволокнуться за хорошенькой женщиной, даже если она сестра жены.

В эту среду растерянных, не чувствующих твердой почвы под ногами людей попадает молоденькая Элли Дэн. Ей, дочери бедного человека, готовится тяжелая судьба: ее предназначают в жены капиталисту Менгену, ровеснику ее отца. Она было увлеклась красавцем-джентльменом Гектором, не зная, что он женат. Постепенно Элли видит жалкое ничто-

жество отца, бездушие Менгена, душевную пустоту Гектора. Два человека привлекают ее в «доме, где разбиваются сердца»,— Гесиона Хэшебай с ее умным скепсисом и старый капитан Шотовер. Бесспорный ум Гесионы не делает ее образцом для Элли,—нельзя жить с таким разочарованием во всем, с такой усталостью, какие владеют этой много пережившей и много понявшей женщиной.

Капитан Шотовер эксцентрик. Может даже показаться, что он лишился рассудка, но это не так. Во всем доме он самый здравомыслящий человек, лучше всех понимающий людей и положение, в каком находится весь мир. «Я вижу, как мои дочери и их мужья живут бессмысленной жизнью, все это — романтика, чувства, снобизм. Я вижу, как вы, более юное поколение,—говорит он, обращаясь к Элли,—отворачиваетесь от их романтики, чувств и снобизма, предпочитая им деньги, комфорт и жестокий здравый смысл. И я знаю, что, когда я стоял на своем капитанском мостике во время тайфуна или когда мы, в полном мраке, на несколько месяцев вмерзали в арктические льды,—я был в десять раз счастливее, чем когда-либо будете вы или они. Вы ищете себе богатого мужа. Я в вашем возрасте искал лишений, опасностей, ужасов, смерти, чтобы всем существом своим ощущать, что я живу. Я не позволял страху смерти управлять моей жизнью. И наградой мне было то, что я жил. А вы позволяете, чтобы страх перед бедностью управлял вашей жизнью. Этим вы достигнете того, что будете есть, а жить вы не будете».

В труде, в преодолении опасностей видит капитан Шотовер смысл жизни. Элли Дэн осознает, что во всем доме старый капитан единственный, у кого сердце не разбито. Неожиданно в воздухе проносится таинственный дирижабль, сбрасывающий бомбу. Погибают только Менген и вор, укравшиеся в яме с динамитом. «Опасность миновала»,—говорит леди Этеруорд. Финальные слова пьесы, очевидно, были дописаны уже по окончании первой мировой войны. «Корабль (то есть Англия.—А. А.) невредим»,—замечает Шотовер. Гектор признается: «И до чего же опять стало невыносимо скучно». А Гесиона Хэшебай и Элли мечтают, что, быть может, дирижабли прилетят снова, опять возникнет опасность, и дом, где разбиваются сердца, возможно, будет разрушен. Шоу было ясно, что старой Англии должен быть положен конец.

Мыслями о том, как нелепо развивалась история человечества и что надо найти новые возможности для более плодотворного развития, наполнена грандиозная «метабиологи-

ческая драма» «Назад к Мафусаилу» (1918—1921). Собственно, это не единая пьеса, а пять отдельных эпизодов истории человечества. Чтобы понять идею Шоу, надо вспомнить написанную им за двадцать лет до того пьесу «Человек и сверхчеловек». Шоу убедился в своей правоте: человечество доказало свою чудовищную изобретательность в разрушении и истреблении и не сделало ничего для того, чтобы развить созидательные возможности. Значит, считает Шоу, есть какой-то кардинальный порок в самой жизни, и выхода следует искать не в частных переменах, а в изменении некоторых сторон природы человека. Его главный порок в том, что животное начало, инстинкты и аппетиты мешают ему осуществить даже благие намерения, не говоря уже о том, насколько они развивают худшие стремления — жадность, властолюбие, эгоизм и т. п. А главная беда людей — они живут слишком мало, чтобы приобрести необходимый опыт, знания и разумность. Путь спасения человечества, утверждает Шоу, в том, чтобы добиться долголетия. В этом, по его мнению, ключ ко всем проклятым вопросам жизни.

Название пьесы отражает эту идею. Библейский Мафусаил жил триста лет, и к этому же должны стремиться люди. Как достигнуть этого? Волей,— отвечает Шоу. Если сильно захотеть чего-либо, то можно добиться осуществления своего желания. Несчастье человечества заключалось в том, что до сих пор его воля была направлена не на prolongation жизни, а на ее сокращение.

Первая часть пенталогии (произведение в пяти частях) «В начале» происходит на заре человечества, сначала в Эдеме, где совершается грехопадение Адама и Евы, а затем в Месопотамии, где Адам и Ева живут со своими детьми. Ева и с нею Адам узнают от хитрого змия тайну жизни, тогда как их сыновья открыли смерть. Авель стал для пропитания убивать животных, а Каин убил Авеля. В диалоге огромной философской силы Адам и Ева, с одной стороны, и Каин, с другой, сталкивают два принципа жизни. Для Адама и Евы главное в том, чтобы давать жизнь; для Каина смысл его существования в борьбе, полной опасностей. Его тяготит растительное существование. В Каине есть настоящее мужество, однако оно направлено не на созидание, а на разрушение, и в этом трагедия творческой силы человечества, развивавшейся по ложному пути.

Вторая часть — «Евангелие братьев Барнебас» — переносит действие в современность, в годы после первой мировой войны. Франклин и Конрад Барнебас пришли к выводу: «Человеческая жизнь слишком коротка, чтобы к ней можно

было относиться серьезно», и из этого сделали вывод: «Срок человеческой жизни надо довести по меньшей мере до трехсот лет». К братьям приходят два соперничающих политических деятеля, в которых современники узнавали вполне реальных лиц — Асквита, выведенного под именем Льюбена, и Ллойд Джорджа (Бардж). Каждый хочет привлечь братьев на свою сторону. Диалоги этой части разоблачают политиканство людей, претендующих на то, чтобы быть лидерами нации. Шоу выразил здесь полное разочарование в буржуазной демократии.

В третьей части — «Это случилось» — два персонажа, которых мы впервые встретили у братьев Барнебас, горничная и священник, действительно добились долголетия. Они дожили до 2170 года: после 1920 года прожили еще 250 лет. Шоу создает сатирическую фантазию о том, каким стало общество к тому времени. Прежние угнетенные расы и нации поднялись к власти: страной управляют мужчины-китайцы и женщины-негритянки. Впрочем, возглавляет правительство (Англия наконец стала республикой!) президент Бардж-Льюбен. В четвертой части — «Трагедия пожилого человека» — действие (точнее, разговоры) происходит в 3000 году. К этому времени долголетие уже достигнуто человечеством, но еще сохранились отдельные представители старой недолговечной породы людей. Три акта этой части в фантастическо-гротескной форме трактуют вопросы общественной жизни, культуры и науки. В центре действия здесь находится пожилой джентльмен из числа недолговечных, и Шоу показывает различие в мышлении обыкновенных смертных и тех, кто достиг долгой жизни. Наиболее интересны здесь косвенные выпады против современной цивилизации.

Пятая часть — «У предела мысли» — изображает мир в 31920 году. Теперь, через тридцать тысяч лет, достигнуто полное бессмертие. Человеческая природа изменилась во многом. Уже самый акт рождения происходит иначе: люди вылупляются из больших яиц и в инкубационный период проходят все ранние ступени развития, выходя из скорлупы зрелыми, мыслящими существами. Четыре первых года их жизни уходят на «детство» — время, когда люди предаются пустым развлечениям — танцам, пению и разделению на пары». Избавившись от суетности, человек становится долгожителем, «древним». Ему чужды заботы о внешних благах. Жизнь обретает высокодуховный характер. Эта мысль подчеркивается следующим эпизодом.

Ученый и скульптор Пигмалион воссоздает человека, каким он был тысячелетия назад. По сравнению с долгожи-

телями у него гораздо более сложный физиологический аппарат. Но все же и мужчина и женщина, сотворенные Пигмалионом по образу и подобию людей XX века, не более чем автоматы. Мартелл, помогавший Пигмалиону формировать их тела, сожалеет об этом: «Я не предвидел, что они будут убивать, выдавать себя за других лиц, утверждать заведомую ложь и желать другим зла». Таким образом, и в этой части фантастика служит средством сатиры, направленной против пороков современного человека.

Одна из новорожденных, еще имеющая человеческие слабости, увлекается искусством. Долгожительница вразумляет ее: «Да, дитя: искусство — это волшебное зеркало, которое служит вам для того, чтобы отражать ваши невидимые мечты как видимые картины. Вы пользуетесь зеркалом, чтобы увидеть свое лицо; вы пользуетесь произведениями искусства, чтобы увидеть свою душу. Но мы, те, которые старше вас, мы не пользуемся ни зеркалами, ни произведениями искусства. У нас есть прямое чувство жизни».

Чувство жизни Шоу отнюдь не связывает с чувственными элементами человеческой природы. Высшая черта человека — его духовность, разум, который должен помочь преодолеть зло, существующее в жизни.

Фантастику пьесы ни в коем случае не следует понимать буквально. Образы грядущего мира служат Шоу символами, и было бы наивно думать, что он рисует конкретный облик грядущей жизни. Сущность всей этой фантазии в идеях, а они при всей их сложности, а подчас и противоречивости утверждают высокие гуманистические идеалы Шоу, выраженные посредством его философии не только прошлой, но и грядущей истории человечества. Итоги этой философии, конечные цели прогресса ясно выражены в финале, где снова появляются персонажи, выступавшие в начале. Они подводят итоги и говорят о том, что каждый из них внес в жизнь:

Адам. Я заставил землю приносить плод — моим трудом и женщину приносить плод — моей любовью. И вот что из этого вышло. Что же ты сделала, Ева, жена моя?

Ева. Я кормила яйцо в своем теле и питала его своей кровью. А теперь они роняют его, как это делают птицы, и не страдают. (Ева имеет в виду тот способ деторождения, в 31920 году, который описан выше. — А. А.) Что же ты сделал, Каин, мой первородный?

Каин. Я изобрел убийство и победу, и господство сильного над слабым. А теперь сильные перебили друг друга, а слабые живут, и от их дел нет пользы никому. Что же ты сделала, Змея?

Змея. Я оправдана. Ибо я изобрела мудрость и познание добра и зла; а теперь зла нет; а мудрость и доброе — суть едины. Больше мне ничего не надо.

Утопия Шоу в конечном счете оптимистична. Каковы бы ни были его прогнозы, существенно то, что он верит в творческие силы жизни. Вместе с тем вся его утопия пронизана прямыми и косвенными указаниями на те стороны жизни, которые надлежит исправить или совсем устранить. Критическое начало очень сильно и в этом произведении, содержащем черты идеалистической философии, пытающемся заглянуть вместе с тем в далекое будущее человечества.

В следующей пьесе Шоу обращает взгляд в прошлое. Мы имеем в виду его историческую драму «Святая Иоанна» (1923). Это одно из лучших произведений Шоу и, бесспорно, самая совершенная из его исторических драм. Добавим, что «Святая Иоанна» — единственная пьеса Шоу, носящая подлинно трагический характер.

Сюжет о Жанне д'Арк неоднократно трактовался писателями. Шоу предложил свое толкование этой исторической личности. Он тщательно изучил историю Жанны, особенно суд над ней, но, как это было ему свойственно, отнюдь не следовал слепо за документами.

Пьеса, созданная им, вполне в его стиле: она наполнена блестящими диалогами о власти, героизме, религии, войне. Героиня пьесы, однако, не только носительница идей, а живое существо, женщина, обладающая большой душевной силой и обаянием.

Следуя в общем историческим фактам, Шоу на судьбе Жанны поставил проблему судьбы выдающейся личности в обществе, состоящем из посредственностей. Жанна д'Арк у Шоу не только мужественная девушка, спасающая Францию. Она — самый большой ум страны. Именно это делает ее неприемлемой ни для врагов, ни для сторонников Франции. Существующая в стране общественная система не нуждается в гениях, они опасны для нее, ибо ум их видит ее пороки. В драме Шоу Жанну судят не как ведьму, а как еретичку. Ее обвиняют в непослушании церкви и в непокорности, пытаются сломить хитрыми софизмами. Ей обещают жизнь, если она признает себя еретичкой и отречется от ереси. Когда она подписывает отречение, ей сообщают, что в награду она проведет остаток жизни в заточении на хлебе и воде. Тогда Жанна рвет отречение: «Вы обещали мне жизнь. Но вы солгали. По-вашему, жить — это значит только не быть мертвым! Хлеб и вода — это мне не страшно... Но запрятать меня в каменный мешок, чтобы я не видела солнца, полей, цветов... Раз вы способны отнять все это у меня или другого человеческого существа, то я теперь твердо знаю, что ваш совет от дьявола, а мой — от бога!»

История Жанны имеет иронический эпилог. Двадцать лет спустя после казни Жанну реабилитировали. Королю, которого она спасла и который предал ее, является призрак Жанны. Король радостно сообщает ей, что она оправдана. Появляются и все другие лица, сыгравшие роковую роль в ее судьбе, которые на все лады славят мертвую Жанну. В XX веке ее даже канонизируют и возводят в святые. Тогда она спрашивает: «Хотите ли вы, чтобы я восстала из мертвых и вернулась к вам живая?» Этого, естественно, никто из ее бывших судей и даже приверженцев не хочет.

Эпилог со всей силой подчеркивает мысль, которая звучит и в пьесе: человечество не дозрело до того, чтобы по-настоящему ценить своих истинных героев. Наоборот, люди, способствующие прогрессу, представляются сторонникам существующей системы лишь еретиками и преступниками, от которых надо поскорее избавиться. В лучшем случае им воздают должное посмертно.

Три рассмотренных произведения составляют вершину творчества Шоу. Здесь подведены итоги всем его наблюдениям над обществом своего времени, размышлениям об истории человечества, высказаны прогнозы относительно возможного будущего человечества. Драма идей, драма-дискуссия в этих пьесах воплотилась во всем блеске риторического мастерства Шоу, с его непередаваемым юмором, в котором подчас немало горечи. Казалось, писатель исчерпал свои идейные и художественные ресурсы. Он мог почивать на лаврах. И выглядело так, будто ему в самом деле уже больше нечего сказать. За пять лет после «Святой Иоанны» Шоу не написал ни одной пьесы. И вдруг он выступил во всем блеске своих сил с рядом оригинальных драм.

* * *

Новый творческий взлет начался, когда Шоу исполнилось семьдесят три года. Сначала в Варшаве, а затем в Англии была поставлена с большим успехом комедия «Тележка с яблоками» (1929). Шоу определил жанр этой пьесы термином «политическая экстраваганца». Экстраваганцами в английском театре называли небольшие эксцентрические пьесы шутивно-фантастического характера. Шоу использовал этот жанр для критики буржуазной демократии, которая, по его мнению, изжила себя. Фактически она уже и не демократия, ибо правительство послушно выполняет все, чего желает всемогущий капитал. В пьесе говорится о некоем Ремонтном тресте, который символизирует крупные монополии, заинтересованные в том, чтобы препятствовать тех-

ническому прогрессу. Говорится и о ненормальности того, что изготовление предметов роскоши занимает слишком много места в экономике Англии. Шоу особо отмечает, что в результате долгов, сделанных во время первой мировой войны, Англия попала в экономическую зависимость от США. Обо всем этом говорится много и в обычной для Шоу остроумной форме, но главная тема пьесы — государство, формы его организации и социальная функция. Шоу написал свою пьесу, когда Англия уже второй раз имела лейбористское правительство. От писателя ожидали, что он поддержит лейбористов. Между тем в пьесе Шоу министр из рабочих Бознерджес показан в сатирическом виде. Вообще вся машина парламентской демократии представляется писателю недостаточно эффективной, чтобы осуществить необходимые социалистические преобразования.

Министрам, представляющим демократически избранное правительство, Шоу противопоставляет умного и энергичного короля Магнуса. Конечно; Шоу не был роялистом и вовсе не хотел вернуть страну к временам неограниченной наследственной монархии. Его король Магнус — еще одно воплощение государственного деятеля, руководящегося не мелкими политиканскими соображениями, не личным честолюбием, не деспотическими стремлениями, а подлинной гуманностью.

В большой речи, которую он произносит в первом акте, король Магнус замечает: «Воздух политики не тот, которым дышит наука. Даже политическая экономия — наука, решающая судьбы цивилизации, занята только объяснением прошлого, тогда как нам приходится решать проблемы настоящего». «Все умное и талантливое в стране находится на откупе у нетрудового капитала и, пользуясь отравленными деньгами богачей, живет куда лучше, чем мы, отдающие себя служению родине», — продолжает Магнус. И вот его идеал: «Я выступаю за великие абстрактные ценности: за совесть и честь; за вечное и непреходящее, против того, что диктуется злобой дня; за разумное удовлетворение потребностей против хищнического обжорства; за чистоту воззрений; за человечность, за спасение промышленности от торгашества и науки от деляческого духа...»

Король грозит министрам, что отречется от престола и выставит свою кандидатуру на выборах в парламент, чтобы добиться назначения на пост... премьер-министра. Конфликт между королем и кабинетом министров завершается примирением, все остается по-прежнему. И Шоу не пытался представить в этой пьесе иной политический строй, чем тот,

который уже существует в Англии. Как всегда, он написал пьесу-дискуссию, в которой противопоставил буржуазным и лейбористским политикам еще один (после Юлия Цезаря) образец разумного и честного государственного деятеля.

В другой «политической экстравансе» «Горько, но правда» (1931) Шоу дает выразительную характеристику духовного кризиса английского буржуазного общества после первой мировой войны. Фарсовые ситуации этого произведения служат поводом, как сказано в подзаголовке, для целого «собрания проповедей со сцены». Шоу начинает с парадоксальной ситуации. В богатом доме лежит больная девушка. Врачи ищут микроб, явившийся причиной болезни. Неожиданно появляется микроб, который жалуется, что не он заразил девушку, а она его. И выздороветь она не может, ибо живет в нездоровой тепличной обстановке, не зная труда и не преодолевая опасностей. Девушка усваивает урок. Когда затем в ее комнату проникает вор и предлагает ей бежать из этого дома, она охотно пускается на эту авантюру и переживает всевозможные приключения.

Внешний авантурный сюжет служит Шоу поводом, чтобы иметь возможность показать группу персонажей из среды господствующего класса, живущих столь же бесцельно, как обитатели «Дома, где разбиваются сердца».

Идею пьесы выражает в заключительной проповеди Обри, характеризующий духовный кризис буржуазного общества в период между двумя мировыми войнами: «Мы переросли нашу религию, переросли наш политический строй, переросли наши собственные силы ума и сердца. Роковое словечко «не» как бы по волшебству внедрилось во все наши верования». Старшее поколение утратило веру во время войны: «Молнии войны прожгли безобразные дыры в ангельских одеждах, и наши души теперь в лохмотьях, в отрепьях». Обри понимает, что нельзя жить одним отрицанием и необходимо «найти путь в жизни для себя и для всех нас, иначе мы погибли».

В пьесе очень сильны антимилитаристские мотивы.

В комедии «На мели» (1933) Шоу обрисовывает острую политическую ситуацию. Англия в тисках безработицы. Премьер-министр Чевендер решает покончить с кризисом, взяв в руки диктаторскую власть, национализировав промышленность, введя принудительный труд и запретив забастовки. Но в последнюю минуту у него не хватает решимости, и он отказывается от своих планов.

Написанная под влиянием мирового экономического кризиса 1929—1932 годов, эта пьеса выражает мысль Шоу о

полной неспособности буржуазной демократии сладить с экономическими противоречиями. Однако тоталитаризм и единоличная диктатура, предлагаемые в качестве более эффективной системы организации общества, противоречат социалистическим идеалам самого Шоу.

«Простачок с Нежданных островов» (1934)— сатирическое видение Страшного суда. Изображение утопических Нежданных островов, где существуют совершенно особенные формы брака, основанные на евгенике, сменяется — неожиданным образом — появлением ангела, возвещающего, что наступил Страшный суд над человечеством и все люди, ненужные для нормальной жизни, безболезненно исчезают, переставая существовать. На острова поступают такие новости из Англии: «Необычайные исчезновения. Неописуемая паника. Лондонская биржа закрыта. Осталось в живых только два человека. Палата общин опустела, осталось только четырнадцать членов; из членов кабинета — ни одного... В Королевском обществе сэр Рутлесс Бонхед, прославленный профессор... собрал вокруг себя большую аудиторию для доклада «Куда они исчезли?». Он исчез, едва успев открыть рот... Газеты остаются без политического руководства. Единственное исключение представляет один редактор, интересующийся главным образом сельским хозяйством».

Один из персонажей пьесы говорит: «Я твердо убежден, что, пока мы занимаемся чем-нибудь полезным, мы не исчезнем. Но если мы будем только сидеть и разговаривать, мы или сами исчезнем, или исчезнут люди, которые нас слушают. Мы сегодня узнали, что судный день — это не конец мира, но начало настоящей человеческой ответственности». Иначе говоря, апокалипсическая фантазия Шоу имеет в виду его давнюю идею о том, что классы и группы, ничего не производящие и не приносящие человечеству пользы, должны исчезнуть с лица земли.

В «Миллионерше» (1935) Шоу продолжает эту тему в ином аспекте. Есть люди, энергия которых направлена лишь на умножение богатств. Такова героиня пьесы Эпифания, наследственная миллионерша, которая на время отказывается от своих средств и, не имея ничего, благодаря собственной энергии заново создает состояние.

«Женева» (1938)— «еще одна политическая экстраваганца» — написана Шоу тогда, когда уже в достаточной мере обнажилась агрессивная природа фашизма, затевавшего новую мировую войну. В последнем акте пьесы изображается заседание международного суда, рассматривающего дело трех лиц, за именами которых легко угадываются фашист-

ские главари. Это — синьор Бомбардоне (Муссолини), герр Баттлер (Гитлер) и генерал Фланко де Фортинбрас (Франко). Хотя суд и не выносит приговора, но в происходящей дискуссии полностью обнажается бесчеловечная сущность фашизма и тех, кто выражает его идеи. «Женева» — свидетельство того, что если у Шоу и были одно время неясные представления о разбойничьей сущности фашизма, то современная реальная история заставила его пересмотреть прежнюю точку зрения и высказать со всей определенностью свое отрицание всех разновидностей фашизма.

«В золотые дни доброго короля Карла» (1939) — пьеса-дискуссия, отнесенная Шоу в прошлое, к концу XVII века. В ней он сталкивает четырех исторических лиц; каждый из собеседников представляет одну из важных форм человеческой деятельности. Король Карл II воплощает государственность, и он, как и следует ожидать от Шоу, остроумно высмеивает неэффективность буржуазной демократии, противопоставляя ей власть сильной личности. Проповедник Джордж Фокс, основатель секты квакеров, выдвигает религию, очищенную от ненужной обрядности, как лучшее средство удовлетворения духовных потребностей человека. Великий ученый Исаак Ньютон видит в науке главную силу, способную дать человечеству необходимые жизненные блага. Наконец, художник Годфри Неллер отстаивает важность искусства.

Полная глубоких мыслей, яркая по силе диалектики, обнаруживающейся в столкновении персонажей, пьеса не претендует на окончательность суждений. Шоу противопоставляет друг другу два способа мышления. Ньютон отстаивает математическую точность суждений, согласованность всех частей, безоговорочную определенность утверждений. Его идеал — геометрическая завершенность фигур: «Единственная совершенная фигура — это окружность», — утверждает Ньютон в пьесе Шоу. На это художник Неллер возражает: «Только тупицы могут в это верить. Окружность так же мертва, как и прямая линия. Рука живого человека не может ее провести; для этого пользуются циркулем... Я не верю ни в одну из этих выдуманных фигур. Линия, начертанная рукой художника, — линия, которая струится, которая волнует, говорит, раскрывает, — вот линия, которая изобличает божественное мастерство».

В этих словах ключ к пониманию драмы идей Бернарда Шоу. Хотя у писателя был определенный взгляд на мир, он не был прямолинейно поучителен. Часто он оставляет своих читателей и зрителей перед лицом остро поставленной проб-

лемы, окончательного решения которой не дает. Но цель Шоу не только изложить свои идеи. Его главное стремление — научить людей мыслить. Поэтому он погружает их в поток разнообразных идей, желая, чтобы читатель и зритель сам начал думать и искать решения жизненно важных вопросов. Но общее направление Шоу всегда подсказывает всем ходом действия и речей персонажей: человечеству нужна подлинная свобода и настоящая справедливость во всем — в малом и большом, в общественной жизни и в личных отношениях между людьми.

Написанная перед самым началом второй мировой войны, эта пьеса успела попасть на сцену до того, как произошли первые сражения. Она шла в Лондоне в 1940 году, пока театры не были закрыты из-за воздушных налетов нацистской авиации.

Казалось, что теперь уже деятельность Шоу-драматурга прекратится. Но, как он сам писал, — «я не могу сдержать ни языка, ни пера. Пока я буду жив, я должен писать». И произошла поразительная вещь: в девяносто один год Шоу написал еще одну комедию — «Миллиарды Байанта» (1947). Серия дискуссий в этой комедии происходит в самых разнообразных местах — от гостиной в Лондоне до тропического леса в Панаме. Вновь и вновь обращается Шоу к своим излюбленным темам: переустройство общества и разумные основания для брака.

«Замысловатые басни» (1948) — серия сцен, напоминающая манеру «Назад к Мафусаилу». Пьеса начинается с беседы молодого человека и девушки об атомной бомбе и ужасе, который она несет человечеству. Происходит таинственное усыпление людей газом, и это кладет конец старому строю жизни. В следующих сценах — картины грядущего общества, построенного на научных основах. Шоу сам не без иронии рисует эту будущую жизнь. «Замысловатые басни» скорее эскиз, чем законченная пьеса, но все же и это произведение свидетельствует о неиссякаемой творческой силе престарелого драматурга.

Жизнь и деятельность Шоу пришлось на несколько периодов мировой истории. Писатель жил всеми интересами эпохи, и его произведения — это подлинная художественная энциклопедия идей времени, написанная человеком, широко и свободно думавшим обо всем, что может быть интересно людям.

Хотя главная сила Шоу в мастерстве, с каким он излагал идеи, все же неверно считать, что его пьесы — просто инсценированные диалоги. В тех случаях, когда он считал

это нужным, Шоу умело строил интригу, создавал динамичное действие. В других случаях он сознательно отказывался от такого рода занимательности, убежденный, что сила и значительность идей, излагаемых персонажами, не нуждается в подкреплении интригой. Он с полным основанием считал, что драматизм есть и в идеях, а не только в поступках и происшествиях.

Вместе с тем Шоу обладал способностью создавать живые, запоминающиеся характеры. Естественно, не все персонажи у него одинаково значительны, но он ярко и выразительно изображал людей большой воли и силы мысли. Очень реалистичны его чудачки, странные личности, которых он умел выискивать и убедительно изображать на сцене. Наконец, сильной стороной таланта Шоу является умение рисовать разнообразные женские характеры. Миссис Уоррен, Виви, Кандида, Клеопатра, Жанна д'Арк, Элиза Дулитл — можно было бы назвать и других, — какая поразительная галерея женских образов!

Шоу был великим мастером слова. Он в совершенстве владел всеми формами речи, умея быть патетичным в одних случаях, насмешливым и шутливым — в других. Он никогда не был однообразен. Есть своя удивительная музыка в сценическом языке Шоу. Он недаром говорил, что заставлял своих героев исполнять арии, дуэты, трио и квартеты.

Среди драматургов мира Шоу занял выдающееся место. Его справедливо называли Мольером XX века. Шоу сам сопоставлял себя с самыми великими драматургами. Он заслужил право стоять в одном ряду с ними. Во всяком случае, в Англии он самый крупный драматург после Шекспира.

ГОЛСУОРСИ

Джон Голсуорси (1867—1933) прославился больше как романист. Его перу принадлежат две монументальные трилогии «Сага о Форсайтах» (1909—1922) и «Современная комедия» (1924—1929), содержащие историю типичной английской буржуазной семьи конца XIX — первой четверти XX века. Многие в этих романах было взято писателем из современной действительности, а вместе с тем и пережито им, ибо он сам происходил из подобной семьи.

Сын крупного лондонского адвоката, Голсуорси получил образование в Харроу и Оксфорде, где учились будущие джентльмены из «лучших» семей. Он готовился наследовать профессию отца и был допущен к адвокатуре. В нарушение всех благоприличий викторианской буржуазной сре-

ды, Голсуорси влюбился в жену своего кузена Аду, добился ее развода и, обвенчавшись, прожил с ней до конца жизни. Эта история послужила основой сюжета первого романа «Саги о Форсайтах» — «Собственник».

Литературной деятельностью Голсуорси занялся по совету Ады еще в конце 1890-х годов; роман «Остров фарисеев» (1904), содержащий резкую критику английского буржуазного общества, определил все последующее направление его творчества. Вскоре писатель обратился и к драматургии. Работая чрезвычайно продуктивно, он за тридцать лет создал около двадцати романов, много новелл, двадцать две драмы и шесть коротких пьес.

Расцвет славы Голсуорси приходится на первые годы после войны 1914—1918 годов. В 1931 году он был избран президентом Пен-клуба (международная писательская организация), а в 1932-м ему присудили Нобелевскую премию по литературе.

Как драматург Голсуорси с самого начала примкнул к направлению критического реализма, посвятив свои пьесы обличению пороков буржуазного общества. Он был далек от того, чтобы разделять социалистические взгляды Шоу, придерживался в политике умеренно-либеральных позиций, но, будучи искренне убежден в верности принципов буржуазного гуманизма, не мог мириться со многими сторонами жизни капиталистической Англии. Как лендлорды, так и промышленники и торговцы с их кастовым строем жизни возмущали не только моральные, но и эстетические чувства Голсуорси, остро воспринимавшего уродства собственнического строя.

Как художник Голсуорси сформировался под влиянием великих реалистов XIX века. В особенности большое значение имели для него французские писатели Флобер и Мопассан и русские реалисты — Тургенев, Л. Толстой и Чехов.

Литература, по определению Голсуорси, должна в живой и наглядной форме изображать реальные конфликты жизни и создавать типичные образы людей разных характеров. В статье «Несколько мыслей о драме» Голсуорси выделил три возможных пути для писателя. Он может выражать в своих произведениях распространенные и общепринятые взгляды; может, наоборот, высказывать мнения, расходящиеся с общепринятыми; наконец, третий путь — отражать «явления жизни и характеры, отобранные и скомбинированные определенным образом, но не искаженные в угоду взглядам писателя, рисуя все это без страха, симпатии или предубеждения, предоставляя публике самой извлечь мораль, подсказываемую природой».

Для себя Голсуорси избрал третий путь. В «Аллегории романиста» он сравнивает писателя с человеком, который ходит по всем улицам, освещая фонарем самые темные углы. Иначе говоря, задача художника состоит в том, чтобы изображать жизнь, как она есть, не скрывая ничего. При этом, в отличие от Бернарда Шоу, считавшего, что искусство должно будоражить людей, выводить их из состояния покоя, Голсуорси полагал, что, осветив даже самые отрицательные стороны действительности, художник вместе с тем должен воспитывать в людях чувство гармонии. Этим он больше всего будет содействовать изживанию пороков общества.



Джон Голсуорси

Драмы Голсуорси изображают английскую жизнь его времени. В них до мелочей воспроизведен быт различных слоев общества. Особенно мастерски изображает писатель ту среду, из которой вышел сам и с которой не порывал до конца жизни,— буржуазию, заложившую основы своего благосостояния в викторианскую эпоху и пошедшую под уклон в начале XX века.

Голсуорси — тонкий психолог, стремящийся раскрыть характер каждого из своих персонажей. Он обнажает мотивы поведения людей, предстающих перед зрителем в конфликтах, полных большого драматического напряжения. Решаются их судьбы, и характеры проявляются в борьбе людей за свои насущные стремления и жизненно важные интересы.

Серьезный тон господствует почти во всех произведениях Голсуорси, написанных для сцены. Ему ни в малой мере не присущ юмор, столь заметный у Уайльда и Шоу. Несвойственны ему и реформаторские стремления Шоу, ибо он не уверен в том, можно ли основательно перестроить жизнь, поскольку природа человека вечна и неизменна. «У меня нет никакой осознанной цели, кроме как выразить себя, свои

чувства, свой темперамент, свое видение жизни», — писал он в одном письме.

Вместе с тем личное, человеческое предстает в его драмах в неразрывной связи с социальным. Признавая, что он не является реформатором, Голсуорси в другом письме отмечал: «Социологический характер моих пьес объясняется тем, что я не отрываю творчества от жизни; тем, что, живя и двигаясь, переживая и наблюдая в самой гуще реальности, я оказываюсь, ненамеренно и неосознанно, побуждаем к тому, чтобы самому себе представить типы, идеи и противоречия жизни, которые настойчиво появляются перед моим мысленным взором, и прояснить их для себя в форме картины».

Драмы Голсуорси всегда имеют хорошо построенную фабулу, последовательно развивающуюся на глазах зрителя. Все в ней тщательно пригнано, подготовлено, мотивировано, психологически оправдано. Голсуорси воспользовался техникой мелодрамы с ее впечатляющими сценическими эффектами, но интрига никогда не является у него самоцелью. Она всегда служит идейному замыслу писателя — утверждению чувства гуманности и понятий о справедливости.

В «Серебряной коробке» (1906) выразительно показана несправедливость классового суда. Сын члена парламента Джек Бартуик спяну утащил кошелек одной дамы. Захмелевшего молодого человека приводит домой безработный Джонс. Бедняк не может удержаться от искушения. Видя, что Джек заснул, он похищает кошелек и в придачу серебряную коробку для папирос. Когда судья разбирает это дело, он отпускает без наказания богатого молодого человека и отправляет на месяц в тюрьму бедняка. Классовый характер буржуазной юстиции точно выражен в словах Джонса на суде: «Я сделал то же, что и он. Я беден. У меня нет ни денег, ни друзей, а он франт, ему можно, а мне нельзя...»

«Борьба» (1909) дает непосредственное изображение классового конфликта между капиталистами и пролетариями. На большом заводе рабочие объявляют забастовку, требуя повышения заработной платы и улучшения условий труда. Ими руководит Дэвид Робертс, мужественный борец за справедливость, готовый пожертвовать во имя нее собственным благополучием. Но он фанатик борьбы, максималист, считающий, что надо идти до конца без малейших компромиссов. Столь же непримирим и председатель правления завода Джон Энтони, упорный и принципиальный защитник интересов собственников. С большой жизненной правдивостью и симпатией рисует Голсуорси тяжелую жизнь

рабочих. Не без сарказма показаны им капиталисты, члены правления, дрожащие за свои доходы и боящиеся ответственности перед акционерами компании.

Показывая объективную справедливость требований рабочих, Голсуорси вместе с тем явно не сочувствует крайним методам борьбы, за которые стоят вожаки обоих лагерей. По признанию Голсуорси, «пьеса создавалась не с целью описать положение нашей промышленности, а для того, чтобы изобразить столкновение двух упрямых натур, с обычными для такового трагическим исходом и потерями». Несмотря на компромиссность позиции автора, его пьеса объективно дает правдивое изображение классовых антагонизмов капиталистической Англии. Вслед за «Ткачами» Г. Гауптмана и «Дурными пастырями» О. Мирбо это третья значительная европейская драма о классовой борьбе пролетариата. Отметим, между прочим, что, создавая свою пьесу, Голсуорси не был знаком с произведениями немецкого и французского писателей.

«Правосудие» (1910)— трагедия маленького человека, который гибнет не потому, что его несправедливо судили, а потому, что условия толкнули его на преступление, и, раз встав на этот путь, он уже всегда оказывается виновным в глазах людей буржуазного общества. Мелкий служащий Уильям Фолдер любит замужнюю женщину Руфь, жертву мужа-пьяницы, от которого он хочет спасти ее. Им нужны средства, чтобы уехать из Англии. Ради этого Фолдер присылает ноль к цифре на чеке. Его разоблачают, и он попадает в тюрьму. Но и выйдя из нее через два с половиной года, он оказывается несчастным. Чтобы найти работу, он снова вынужден совершить подлог— написать себе ложную рекомендацию. Прежний хозяин Фолдера— строгий блюститель ханжеской морали— согласен взять его обратно только при условии, что он расстанется с любимой женщиной. Тем временем раскрыт новый подлог Фолдера, кроме того, он не явился для регистрации в полицию, и власти опять начинают его преследовать. Арестованный полицейским, Фолдер бросается в пролет лестницы. «Надо было дать ему загладить свою вину,— говорит о Фолдере мальчик-рассыльный Суидл.— И я считаю, что судья должен был отпустить его. Они забыли, что такое человеческая природа. Мы-то знаем! Навалятся на вас точно целый воз кирпичей, раздавят в лепешку, а потом сами возмущаются, ежели вы не в силах встать на ноги». Таково, по-видимому, и мнение автора.

В «Старшем сыне» (1911) с большой силой показаны кастовые предрассудки аристократической среды. Богатый зем-

левладелец баронет сэр Уильям Чешир, узнав, что его егеря «завел шашни» с одной из жительниц деревни и она оказалась в положении, требует, чтобы он на ней женился. Ирония обстоятельств такова, что старший сын баронета Билл соблазнил горничную своей матери и оказался в такой же ситуации. В этом случае баронет уже не становится на стражу морали. Дворянская спесь ему дороже: он требует решительного разрыва, а молодой человек готов совершить благородный поступок и загладить вину женитьбой на горничной. В семействе Чеширов переполох. Однако аристократическая спесь сталкивается с гордостью людей из народа. Горничная Фреда и ее отец, старший егерь, знают, что у Билла было только легкое увлечение. Отец Фреды говорит: «Мы в вас не нуждаемся. Силой навязываться не будем. Свое доброе имя она, может быть, потеряла, но гордость у нее осталась. Я не допущу в моей семье женитьбы из милости».

Героиня пьесы «Беглая» (1918) Клер уходит от нелюбимого мужа. Безуспешно попытавшись жить на скудный заработок продавщицы, она сближается с литератором Мейлизом. Выследив сбежавшую жену, Джордж Дедмонд, как это допускается английским законом, подает в суд иск на Мейлизу, требуя в возмещение морального ущерба, понесенного им, 2200 фунтов стерлингов. Чтобы покрыть эту сумму, Клер продает драгоценности матери. Но Мейлиз охладел к Клер, и она уходит от него, так как, искренне любя, не желает, чтобы ее терпели из жалости. Не имея средств, не привычная к тяжелому труду, она видит, что единственный выход для нее — стать содержанкой. В отчаянии Клер принимает яд.

Тема филантропии стоит в центре пьесы «Голубь» (1912). Разные теории, как бороться с бедностью, высказывают профессор Колуэй, судья Томас Хокстон, священник Бартли, зато добросердечный художник Уэлвин просто помогает тем, кто обращается к нему за помощью. Правда, он делает это без каких бы то ни было сентиментальных побуждений, но в нем есть доля донкихотской нерассудительности. Во всяком случае, он не очень разбирается в людях, которым оказывает содействие. Цветочница миссис Миген, француз-переводчик Ферран и бывший извозчик Тимсон умело используют доброту Уэлвина, этого, по английскому выражению, «голубя», что означает лицо, легко поддающееся обману и позволяющее эксплуатировать его доверие.

Глубокая ирония, пронизывающая пьесу, отражает позицию автора, считающего проблему бедности неразрешимой.

мой. Ему симпатичен Уэлвин, но вместе с тем очевидно, что филантропия в состоянии лишь разорить художника, не оказавшись достаточной, чтобы поддержать этих выбитых из колеи людей, к тому же едва ли заслуживающих сочувствия. Главные стрелы насмешки бьют, однако, по названным выше персонажам, любителям порассуждать, не делаящим ничего для облегчения положения нуждающихся.

Финал пьесы вносит неожиданную трагическую ноту. Миссис Миген пытается покончить самоубийством. Ее спасают, но тут же отводят в полицию, ибо попытка самоубийства карается законом. Уэлвин с горькой иронией комментирует эту ситуацию: «Проклятый перевернутый мир. В целом свете никому не нужна ее жизнь, а теперь, когда она хочет умереть, ее преследуют, хотя все знают, что она права».

За несколько месяцев до начала первой мировой войны, в конце марта 1914 года, на сцене была поставлена яркая антимилитаристская пьеса Голсуорси «Толпа». Герой драмы — Стивен Мор, сорокалетний член парламента, занимающий пост заместителя министра. Перед ним перспектива блестящей карьеры, и есть все основания ожидать, что в ближайшее время он получит министерский портфель. Однако Стивен Мор не похож на обычных политиков, для которых цель их деятельности — личное возвышение. Мор по-настоящему гуманный человек, верящий в то, что государство должно служить идеалу справедливости.

Мы знакомимся с ним, когда Англия находится в состоянии острого конфликта с некоей маленькой страной. Она не названа в пьесе, но дается понять, что речь идет о «дикой стране», где население расправилось с миссионерами и торговцами, прибывшими из Англии. Правительство намерено принять меры против этого беззащитного государства, и его поддерживает все буржуазное общественное мнение.

Стивен Мор идет наперекор всем. Он считает, что Англия не имеет морального права выступить против маленькой и нецивилизованной страны, ибо поведение населения было спровоцировано англичанами: «Если я подойду и ударю беспомощного человека, а он в ответ на это ударит меня, разве я имею право карать его?» Ему ясен несправедливый и захватнический характер войны, которую собирается объявить правительство.

Родня его жены связана с военными кругами, все они полны милитаристского пыла. Друзья и знакомые Стивена тоже стоят за эту войну. Не слушая ничьих советов, зная, что он разрушает свою карьеру, Стивен выступает в парламенте против войны.

За это ему приходится тяжело расплачиваться. Жена и дочь покидают его, избиратели отказывают в доверии и отзывают его из палаты общин, пресса обвиняет в антипатриотизме. Даже прислуга, зараженная шовинистическими настроениями, уходит из его дома. Мор пробует обратиться непосредственно к народу, но масса поддалась правительственной пропаганде и не желает слушать доводы Мора. Бесчинствующая толпа врывается в дом Мора и, поиздевавшись над Мором, убивает его.

Финал пьесы — немая картина: на одной из лондонских площадей стоит памятник Стивену Морю. Надпись на нем гласит: «Воздвигнут в память Стивена Мора — человека, оставшегося верным своим идеалам!» Этим Голсуорси дает понять, что впоследствии народ поймет правоту непонятого и осужденного всеми борца за мир. Но он также поборник таких общественных отношений, которые обеспечивают каждому человеку право на самостоятельное мнение. «И только потому, что господствующее настроение идет вразрез с моими взглядами, я, политический деятель, должен отмежеваться от своих убеждений?! — говорит Мор редактору Мендипу. — Дело не в том, прав я или не прав, Мендип, а в том, что вы все заставляете меня трусливо отмежеваться от моих взглядов только потому, что они непопулярны». Герой Голсуорси, таким образом, выступает за подлинную гражданственность и за мужество, когда надо отстаивать свои взгляды, находясь в меньшинстве. У писателя нет слепого преклонения перед «толпой». В его пьесе основная масса нации, все классы стоят за несправедливую войну. Мор смело говорит людям об их заблуждениях.

Сам Голсуорси, когда началась империалистическая война 1914 года, не разобрался в ее подлинной сущности. Он поверил, что она велась союзниками во имя справедливости, против немецких «варваров», желавших покорить мир. Но при всем том он не был охвачен милитаристскими настроениями. Больше всего заботило писателя, что сотни тысяч людей обречены на бедствия и даже гибель. Он давал большие деньги на помощь жертвам войны.

Решение всех жизненных проблем Голсуорси видит в том, чтобы люди прониклись подлинной гуманностью.

В комедии «Основы» (1917) писатель возвращается к теме классовых противоречий. Теперь, однако, он освещает ее без того драматизма, который был присущ «Борьбе». Иронически подан автором образ богача лорда Дремонди, движимого желанием помочь рабочим, но не видящего иных средств, кроме филантропии. Комедийно обрисован и глав-

ный смутьян, рабочий Боб Лемми. Лодырь и пьяница, он провозглашает тост за британскую революцию, которая должна разрушить все общественное здание до основания. После этого, считает он, можно будет установить гуманные отношения между людьми.

Подлинной основой жизни, признает Голсуорси, являются люди труда и нужды, создающие все ценности. Он рисует символический образ матери. Миссис Лемми, мать Боба, знала в жизни только горе, нищету и труд, но она любит детей, любит жизнь, и самое светлое воспоминание, которое она хранит,— это память о своей молодой любви к ныне покойному мужу.

Проповедь альтруизма в двух последних пьесах безусловно благородна, но сам автор сознает иллюзорность и нереальность своего идеала.

В пьесе «Без перчаток» (другой перевод названия — «Мертвая хватка», 1920) Голсуорси возвращается к трезво реалистическому изображению действительности. Кастовая вражда разделяет семьи аристократа-помещика Хилкрита и недавно разбогатевшего промышленника Хорнблоуэра, приобревшего землю по соседству со старинным поместьем. Хорнблоуэр хочет «испортить вид», купив здесь участок для постройки фабрики. Хилкрит стремится помешать этому.

Обе стороны считают, что в борьбе все средства хороши. Хилкриты узнают, что жена старшего сына Хорнблоуэра, Хлоя, занималась предосудительной профессией. Для получения развода по английскому закону требуется, чтобы одна из сторон была уличена в прелюбодеянии. Будучи бедной, Хлоя соглашалась играть роль любовницы, и ее находили с мужчиной в уединении, причем ситуация не оставляла места для иных предположений, кроме адюльтера, хотя фактически Хлоя не была близка с мужчинами, с которыми встречалась для нарочно подстроенных улик. Теперь, когда аристократы Хилкриты видят, что они проигрывают борьбу против более богатого фабриканта, они решают прибегнуть к шантажу и разоблачить прошлое Хлои. Она кончает с собой.

Хорнблоуэр клянется отомстить Хилкритам, а сам Хилкрит признается: «Когда мы затеяли эту борьбу, руки у нас были чисты... А сейчас — чисты ли они? Чего стоит благородство происхождения, если оно не может выдержать испытания?» Обе стороны равно осуждаются автором, ибо, как говорит тот же Хилкрит, «стоит только вступить в борьбу, как внутри тебя поднимается какая-то темная сила, и скоро ты уже сам себя не узнаешь... С чего бы ни началось, все равно дело сведется... к драке, драке без перчаток и правил!..»

В пьесах «Семейный человек» (1922) и «Верность» (1922) Голсуорси снова и снова обращается к типичным для него семейно-бытовым сюжетам, разрабатывая в них уже известные нам темы семейного деспотизма, деления общества на касты, распада семьи, верности нравственным принципам своей среды.

В «Дебрях» (1924) действие происходит в конце XIX века, но изображенное в пьесе характерно и для более позднего периода развития британского империализма. Капиталист Бастейпл, возглавляющий акционерное общество Южноафриканской концессии, снаряжает экспедицию, чтобы привезти в Африку китайских кули, труд которых очень дешев. Авантюрист Струд, берущийся за это дело, узнает по дороге о новых алмазных россыпях. Он направляет туда свою экспедицию. Однако пробиться через джунгли оказывается трудно. Струд не жалеет местных жителей, служащих в его экспедиции носильщиками грузов. Он оскорбляет побоями арабскую девушку, и она убивает его. Спасшийся из этой неудачной экспедиции врач сообщает главе фирмы Бастейплу о гибели Струда. Зная, что известие об этом приведет к понижению курса акций компании и его разорению, Бастейпл, вместо того чтобы рассказать истину, пускает слух, что Струд нашел алмазные копи. Мгновенно курс акций повышается. Бастейпл наживает огромные деньги. Он щедро расплачивается с агентом, помогавшим ему совершить эту обманную операцию, и лицемерно решает увеличить свои пожертвования благотворительным организациям. Один из персонажей этой драмы прямо говорит, что в «деловом» мире деньги наживаются «клыками и когтями», «по закону леса». Уподобление мира капиталистической наживы лесным дебрям, населенным хищниками, проходит через всю пьесу и отражено в ее названии. Надо отдать должное Голсуорси — образы капиталистических хищников Бастейпла и Струда обрисованы им в пьесе с большим мастерством.

«Гласность» (дословно — «Зрелище», 1925) — пьеса, посвященная вопросу о всеобщем любопытстве к частной жизни людей. Действие строится вокруг следствия о самоубийстве известного летчика Колина Моркомба. Судебные органы и пресса входят во все детали личной жизни покойного. Выясняется, что он не жил с женой, а имел связь на стороне, в то время как у жены также была близость с другим человеком. Все это становится достоянием гласности и предметом пересудов. Все замешанные в деле лица оказываются более или менее скомпрометированными. Между тем истина очень печальна, и когда она выясняется благодаря найденному письму летчи-

ка другу, то, в сущности, становится очевидно, что никто из участников этой драмы не виноват с моральной точки зрения, а все они — жертвы несчастья, не зависящего от воли людей. Моркомб обнаружил свою подверженность психическим припадкам. Не желая плодить большое потомство, он отдалился от жены. Но у каждого из четырех запутанных в этом деле была потребность в душевной близости с кем-нибудь. Так и возник этот клубок нарушений установленной обществом лицемерной морали.

В чуткости и доброте Голсуорси видит наиболее верное средство сделать жизнь сносной при всех ее трудностях и противоречиях. Надо уметь выйти за границы своего «я», стать на точку зрения другого, понять его и не судить слишком строго.

«Изгнанник» (1929) отражает обострение социальных противоречий в Англии после первой мировой войны. Голсуорси противопоставляет образы двух представителей господствующего класса: помещика Денбери, разоренного войной, и разбогатевшего во время нее Мейзера. Первый воплощает в себе все добродетели консервативной Англии, второй — типичный нувориш, чуждый каким бы то ни было филантропическим наклонностям. Жизненные пути этих людей случайно скрещиваются с судьбой ставшего бродягой бывшего солдата и бросившей его жены, обвиняемой в проституции. Резкие контрасты роскоши и нужды, власти и бесправия сочетаются с изображением конкретных социальных бед послевоенной Англии, в частности кризиса каменноугольной промышленности и безработицы среди углекопов. Как и в ранней социальной драме, Голсуорси, отражая классовые противоречия, ищет решения их не в борьбе, доводящей до победы народных масс, а в примирении социального антагонизма.

Последняя пьеса Голсуорси «Крыша» (1929) завершает цикл произведений этого драматурга-гуманиста утверждением мысли, что даже в душах людей, исковерканных собственническим обществом, все же может пробиться искра подлинной человечности. Один из обитателей роскошного парижского отеля, Брайс, злобно трюня над лакеем гостиницы, спьяну задумывает глупую шутку над ним, и в результате весь дом оказывается охвачен пожаром. В кратких, но выразительных сценах перед зрителем предстают различные обитатели отеля с их разнообразными реакциями на возникшее бедствие. Когда размеры его становятся угрожающими, Брайс приходит в себя. Он бросается в пламя, спасает того самого лакея, над которым хотел поиздеваться, и искупает вину своей гибелью. Миротворческий характер такого финала очевиден.

Драматургия Голсуорси, как и его романы, сочетает изображение социальных противоречий с раскрытием типичных для Англии характеров людей, принадлежащих к разным слоям общества. Взятые в целом, его пьесы содержат наиболее полную картину жизни буквально всех социальных групп страны — от ее высших аристократических кругов до самых обездоленных представителей «дна». Глубокая гуманность пронизывает пьесы Голсуорси. Он полон сочувствия к страданиям всех несправедливо обиженных жизнью и обществом. Отрицательно относясь к попыткам решения противоречий посредством борьбы, писатель проповедует идеи братства, чуткости, заботы людей друг о друге. Вместе с тем он понимает и трудность осуществления своего идеала в условиях капиталистической действительности. Он верит, однако, что в конечном счете лучшие стороны натуры должны побеждать в человеческой душе, в этом его единственная надежда и основа веры в ценность жизни.

Голсуорси использует приемы реалистической драмы, выработанные в конце XIX века. Его пьесы построены по всем правилам социальной и семейно-бытовой драмы. Точное воспроизведение повседневной обстановки сочетается в его пьесах с мастерской обрисовкой характеров. Типичные фигуры драм Голсуорси: закоснелый в кастовых предрассудках аристократ; не знающий щепетильности делец-капиталист; сбившийся с пути нравственности человек из светского общества; женщина «с прошлым»; добросердечный чудака; бродяга, человек «дна»; чопорная светская дама; молодая женщина, падшая или на грани падения; затравленный и преследуемый нарушитель буржуазного правопорядка.

Четкая экспозиция делает ясными и конфликт пьесы и характеры его участников. Развитие действия создает сильное напряжение антагонизма между персонажами. Развязка почти всегда естественна. В ряде случаев она приобретает трагический характер, в драмах Голсуорси нередки случаи самоубийства как кары, налагаемой на себя героем, или как акта отчаяния из-за сознания безвыходности положения в данном обществе.

Голсуорси мастерски строит диалог. Речи персонажей, выявляя их характеры и стремления, вместе с тем имеют действенный характер, двигают развитие сюжета. В подлиннике очень интересны речевые характеристики персонажей, достигаемые посредством использования местных диалектов и жаргонной лексики различных социальных слоев. Индивидуализация языка действующих лиц последовательно осуществляется драматургом в каждой его пьесе.

ПОСЛЕДОВАТЕЛИ Б. ШОУ

Видное место среди тех, кто искал обновления английской драмы и театра, занимает актер, режиссер, драматург Харли Гренвилл-Баркер (1877—1946). Его деятельность отличалась удивительным единством: как режиссер он утверждал новые изобразительные принципы, которых требовала драматургия Б. Шоу, как актер привел на английскую сцену современного героя, а в качестве драматурга вступил на путь исканий нового типа современной социальной драмы.

Реализм Гренвилл-Баркера в известной мере продолжает манеру Пинеро и Джонса, но близок и Бернарду Шоу. А. Николл пишет: «Театр Гренвилл-Баркера — весьма самостоятельное явление, хотя многими узлами он связан с драмой его современников. Он, пожалуй, самый замечательный мастер характерности из всех, о ком мы говорим, и создал реалистический стиль для сцены более передовой, чем та, на которой ставились его пьесы».

Гренвилл-Баркер, как и его предшественники, обращается к теме буржуазной семьи, внося в трактовку этой темы значительные критические мотивы. Самостоятельно (несколько пьес он написал в сотрудничестве с другими авторами) им созданы пьесы: «Замужество Анны Лит» (1902), «Наследство Войси» (1905), «Опустошение» (1907), «Торговый дом Мадрас» (1910).

«Замужество Анны Лит» и «Наследство Войси» рассказывают о выступлениях молодежи против сословного неравенства и буржуазного предпринимательства.

В первой из этих пьес Джордж и Анна Лит, дети крупного политического деятеля, нарушают принятые в их среде представления о социальной иерархии и чести. Джордж женится на дочери своего арендатора, а Анна выходит замуж за садовника.

Действие пьесы происходит в XVIII веке. Но условный, исторический характер драмы не может скрыть острейшую критику буржуазного общества. Молодое поколение в лице Анны Лит и ее брата восстает не только против попыток распоряжаться их судьбой, но и против стяжательства и коррупции, определяющих поступки и помыслы старшего поколения. В конце XIX века, когда появилась эта пьеса, она прозвучала как критика не только нравственных, но и социальных основ викторианства.

Социальная критика в следующей драме Гренвилл-Баркера «Наследство Войси» становится еще более откровенной, ибо здесь нет исторической дистанции, и пьеса воспринимает-

ся как прямая атака на буржуазный мир. Здесь мечта о здоровой жизни реализуется в отказе героя от несправедливо нажитых богатств.

Эдуард Войси, узнавший о нечистоплотных махинациях своего отца, о том, что состояние их семьи создано нечестным путем, подымает бунт и пытается пробудить совесть в представителях своей семьи. Но его проповедь — проповедь одиночки.

Одиночество Эдуарда подчеркивается в эпизоде его беседы с клерком. Эдуард вдруг понимает, что тот знал о темных делах его отца, но молчал, ибо это было ему выгодно. Никого не волнует, что деньги наживаются грязными способами. Ведь так повелось искони:

Эдуард. Каков масштаб действия? Когда все это началось? Отец, что вынудило тебя начать?

М-р Войси. Не я начал.

Эдуард. Ты не начинал? Кто же тогда?

М-р Войси. Мой отец до меня. Это тебя немного утешит.

Наиболее циничные представители этого общества открыто признают положение дел нормальным. Невеста Эдуарда Алиса рассказывает, например, о своем опекуне: «Мой опекун был человеком сильного характера и абсолютно беспринципным — лучший и доброжелательнейший из всех известных мне людей. Мне жаль, что вы не знали его, Эдуард. И он сказал мне однажды: вы не имеете права на свои деньги, вы их не заработали и ничем не заслужили, поэтому не поражайтесь и не волнуйтесь, если какой-нибудь предприимчивый человек попытается отобрать их у вас».

Понимая незаконность подобного порядка, буржуа подерживают его и выступают заранее против тех, кто пытается его изменить. Один из персонажей пьесы, мистер Джордж Пут, возмущается стремлением молодежи критиковать происходящее: «Эти молодые люди всегда готовы все поносить. Современный критицизм развивается уже в колыбели. Когда я был молод, народ не совал носа во все».

Пьеса Гренвилл-Баркера осуждает охранителей буржуазных устоев. И не случайно, конечно, Шоу, признавший в Баркере соратника, с большой похвалой отзывается о его драматическом стиле: «Наследство Войси» Гренвилл-Баркера — пьеса, которая с точки зрения мастерства может заткнуть за пояс все наши пьесы».

Обе пьесы говорят о воздействии на творчество Гренвилл-Баркера фабианских идей, которые проявляются в критике им капиталистического образа жизни и в то же время в крайне неопределенной форме этой критики. Отчетливо заметно



Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира.
Постановка Х. Гренвилл-Баркера

влияние Бернарда Шоу. Оно сказывается в стремлении сорвать маски буржуазно-аристократической респектабельности, обнажить хищническую сущность уважаемых леди и джентльменов. Некоторые персонажи пьесы Гренвилл-Баркера напоминают героев Шоу. Так, Эдуард Войси в чем-то похож на Виви Уоррен из «Профессии миссис Уоррен», хотя Эдуард решительнее героини Шоу и высказывает стремление бороться за свои убеждения. Да и сам тип пьесы, поднимающей острую разоблачительную тему, но лишенной действия и превращенной в оживленную дискуссию персонажей на предложенные автором темы, идет от Бернарда Шоу.

На стилистику Гренвилл-Баркера оказал воздействие не только Бернард Шоу, но и Генрик Ибсен. В драмах Баркера мы сталкиваемся со стремлением обновить художественные приемы: появляется символика, вводится подтекст.

Отрицание буржуазных ценностей носит у Гренвилл-Баркера порой анархический характер, но Шоу имел право написать: «В пьесах Гренвилл-Баркера кампания против нашего общества ведется со всей ибсеновской непримиримостью».

Особое место в творческой эволюции Баркера занимает пьеса «Опустошение». Здесь уже отброшена семейная тема и дано изображение политической жизни Англии. В этом плане «Опустошение» новаторская пьеса, в которой дана широкая галерея британских политических деятелей самого различного ранга. Здесь и хозяйка политического салона Джулия Феррел, и беззастенчивый демагог Блекборо, и ханжа Кентилуп, и другие персонажи, очерченные резко и сурово.

Пьеса имеет две центральные линии, связанные с личностями основных ее героев Генри Трейбела и его возлюбленной Эми О'Коннел. Трейбел — талантливый политический деятель, выступающий с попытками преобразования церкви и ограничения ее влияния. Для Англии в эпоху «католического возрождения», возглавляемого кардиналом Ньюэном, — это очень серьезная проблема. С другой стороны, Эми О'Коннел — передовая женщина, бросающая вызов общественным условностям и далеко оставляющая за собой половинчатых героинь Пинеро и Джонса. Пьеса рисует трагическую судьбу двух этих людей, становящихся жертвами общественного уклада и политической беспринципности. Смерть Эми О'Коннел используется врагами Трейбела, чтобы смести его с пути. Погибает Эми, кончает самоубийством Генри, похороненным оказывается его дело.

В пьесе угадывается приближение рокового 1914 года. По своему мрачному колориту она перекликается с «Толпой» Голсуорси. Очевидно, в основу пьесы легла история знаменитого парламентского деятеля, национального героя Ирландии — Парнелла, которого английские политики уничтожили, воспользовавшись некоторыми подробностями его личной жизни. Безнадежная атмосфера всего произведения находится в тесной связи с тем ощущением безысходности, которое возникает у многих англичан к концу первого десятилетия XX века.

Немалый интерес представляет и пьеса «Торговый дом Мадрас» — единственная комедия Баркера. Она больше всего приближает художника к его учителю Бернарду Шоу. В комическом плане, используя парадоксализм Шоу, драматург рисует многие проблемы современной Англии: положение женщины, паразитарное существование обеспеченного класса, хищническую сущность монополистического капитала. Центральный персонаж, Фил Мадрас, стремится не только подвергнуть все критике, но и порвать с буржуазным образом жизни. Хотя здесь тоже нет особого радикализма, но явная борьба за новые жизненные идеалы разыгрывается на наших глазах. Анахронизм британских учреждений уже не

только пугает, но и вызывает смех. Автор призывает англичан расстаться с нелепыми пережитками прошлого.

Гренвилл-Баркер не был одинок в своих устремлениях. Сходные тенденции проявились и в творчестве Сен Джона Хенкина (1869—1909).

Он написал пьесы «Два мистера Уэстербис» (1903), «Возвращение блудного сына» (1905), «Помолвка Кассилиса» (1906), «Последние из де Муленов» (1908).

Произведения Хенкина также посвящены теме буржуазной семьи, но гротесковая их атмосфера, лишенная социального протеста, создает ощущение цинизма и полной бесперспективности жизни.

Комедия «Два мистера Уэстербис» рассказывает о судьбе двух братьев — буржуа, потерпевших крах в семейной жизни. Один из них уже развелся с женой, а другой собирается это сделать. Но братьям не дано вкусить свободу. Жена, собравшаяся уходить от мужа, внезапно остается, а разведенная жена столь же внезапно возвращается к своему мужу. Ощущение мгновенной свободы, которое выпадает на долю братьев, рассеивается, ибо брачные узы оказываются сильнее их жалких устремлений к «свободе личности».

Комедия «Помолвка Кассилиса» — явная пародия на пьесы Пинеро и Джонса. Аристократ Джофри Кассилис обручается с Этель Борридж, девушкой с чертами интриганки. Мать Джофри, чтобы «спасти» сына, решает провести эксперимент — приглашает Этель и ее мать погостить в свою загородную виллу. Здесь, на фоне изящной аристократической жизни, миссис Борридж выглядит особенно вульгарной, а Этель, скучающая в деревне, возвращает Джофри его свободу.

В пьесе «Последние из де Муленов» изображен быт вырождающейся аристократической семьи. Героини этой драмы — две сестры, безвольная и сломленная Эстер и Жаннет, которая порвала было с семьей, чтобы начать самостоятельную жизнь, но в конце концов возвращается в родной дом с незаконнорожденным ребенком на руках. Еще одна жизненная борьба закончилась поражением.

Самая сильная пьеса Хенкина — драма «Возвращение блудного сына». Название пьесы, взятое из известной евангельской притчи, содержит едкий намек на лицемерие английского буржуа, ибо история, разыгрываемая на наших глазах, менее всего поучительна и трогательна.

У преуспевающего дельца мистера Генри Джонсона два сына — приличный и обходительный Генри и «блудный сын»

Юсташ. Старший вместе с отцом принимает участие в его предприятиях, а младший, получив 100 фунтов стерлингов, уезжает в Австралию в надежде разбогатеть. Но не преуспев в этом и растратив деньги, он возвращается в Англию, требуя свою долю.

Ситуация умильной религиозной притчи исчезает за перипетиями буржуазной драмы, где сталкиваются не чувства, а денежные интересы, не отец и сын, не братья, а волки, готовые перегрызть друг другу горло. Нет традиционной радостной встречи блудного сына, нет праздника, вместо них — злоба и ожесточение. Пьеса завершается «примирением», в котором также нет евангельской благодати — это просто коммерческая сделка. Блудный сын за пенсию в 300 фунтов в год согласен снова погрузиться в небытие и вернуть своей семье мир и процветание.

Нетрудно заметить, что Сен Джон Хенкин из пьесы в пьесу пародирует те мотивы и приемы, которые стали традиционными для английского театра рубежа XIX—XX веков. Это говорит о том, что данные изобразительные средства исчерпали себя. Хенкин трезво оценивает современное общество. Он ненавидит его, но присущий Баркеру романтический дух протеста уже чужд Хенкину. По внешним признакам его стиль примыкает еще к манере социальной драмы конца века, однако издевается Хенкин не только над обществом, но и над призывами к его переустройству. На этой почве и рождается отвращение драматурга к миру и мрачная насмешка, предвещающая циническую интонацию Сомерсета Моэма.

Несколько пьес в эти же годы написала Элизабет Беккер, но прославилась только одной — «Цепи» (1909). Это повесть о маленьком человеке Чарли Уилсоне, который живет, задвленный будничной обстановкой, в огромном городском муравейнике, со своей женой, ограниченной мещанкой Лили. В его квартире снимает комнату некто Теннент, который собирается ехать в Австралию. Мечта о далеких странах охватывает и Чарли. Он собирается вместе с Теннентом отправиться за океан и порвать семейные цепи. Но в тот момент, когда Чарли принимает это решение, он узнает от Лили, что у нее должен родиться ребенок. Судьба Чарли решена. Он не может бросить Лили и остается, чтобы продолжать влачить жалкое существование.

Эта пьеса, говорящая о безвыходности, безысходности, беспощадном течении жизни, одно из первых драматических произведений трагедии обыденного, навеянная поверхностным знакомством с пьесами А. П. Чехова.

Английский театр прошел сложный путь к лучшим произведениям Бернарда Шоу и его единомышленников. В творчестве этих авторов современность в различных аспектах заняла место в драматургии и театре. Важнейшим достижением этой драматургии был ее социально-критический характер, беспощадный реализм в изображении буржуазного общества и его лицемерной морали.

Эволюция английской драматургии последних десятилетий XIX века привела к тому, что уменьшился разрыв между литературой и театром и Шоу мог сказать об английской культуре: «Без некоторых моих пьес и пьес Гренвилл-Баркера, а также без произведений Уэллса, Арнольда Беннета и Джона Голсуорси этот дом почувствовал бы себя в стороне от прогресса».

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В последние десятилетия XIX века в Англии, как и в других странах, театральное искусство сделало заметный шаг вперед. Это сказалось в развитии художественного метода, усовершенствовании технических средств, обогащении репертуара и демократизации театра. Развитие искусства протекало в борьбе разных течений. Еще сохранялись романтические традиции начала XIX века, по-прежнему процветали эффектные зрелищные постановки, в которых внешняя сторона спектакля была призвана компенсировать сравнительную бедность содержания. Наряду с этим росла тяга к театру, отражающему реальную действительность. В этом отношении много значило влияние натурализма, которое отнюдь не всегда имело отрицательный характер. Когда натурализм противостоял салонному и развлекательному театру, он играл положительную роль. Наконец, отразилось на английском театре и развитие символизма в литературе и искусстве.

Водораздел между разными направлениями не всегда проходил по линии чисто художественной, хотя, конечно, эстетические разногласия имели немалое значение. Главным критерием было отношение к современной действительности как объекту сценического воплощения.

Коммерческий театр по-прежнему ориентировался на развлекательную драматургию и внешние театральные эффекты, тогда как передовые деятели стремились приблизить сцену к подлинной жизни и хотя бы отчасти освещать те вопросы, которые волновали общество.

Старый театр Ковент-Гарден, где прежде выступали Кембл и Макреди, превратился в зрелищное предприятие,

культивировавшее пантомимы с грандиозными постановочными эффектами. Огестус Харрис, взявший в свои руки антрепризу Дрюри-Лейна, познакомил английскую публику со многими крупными явлениями мирового театра. При нем на подмостках Дрюри-Лейна выступали артисты Французской Комедии, мейнингенцы, Аделаида Ристори. Однако больше, чем прославленные актеры, Харриса привлекали постановки с изображением землетрясений, взрывов, горных обвалов и кораблекрушений; он даже устроил в одном из спектаклей скачки, в которых участвовали настоящие лошади.

В театрах Водевиль, Гейети, Корт и других шли салонные пьесы, мелодрамы, фарсы, бурлески и музыкальные комедии. Возник жанр театральных пародий — «экстраваганцы». Среди последних можно назвать пародийные переделки «Вильгельма Телля» Шиллера, «Фауста» Гёте и «Лионской красавицы» Бульвер-Литтона.

Как и в других странах Европы, значительное место в репертуаре театров заняли «хорошо сделанные пьесы». На первом плане были корифеи французского театра — Скриб, Сарду и Ожье, пьесы которых заполнили английскую сцену. Недаром видный английский критик Уильям Арчер писал о репертуаре английских театров: «С 1820 по 1880 год Эжен Скриб, его сотрудники и последователи наводнили все европейские сцены множеством искусно построенных, но легковесных пьес, оказавших исключительно плохое влияние на английскую драматургию».

Однако противовесом всей массе развлекательных зрелищ были произведения тех иностранных драматургов, которые с подлинным реализмом освещали жизнь буржуазного общества, в первую очередь пьесы Ибсена. Цензура и буржуазная пресса препятствовали проникновению такой драмы на английскую сцену. Хотя препоны в Англии были более сильными, чем на континенте, но и здесь стала возникать драматургия, стремившаяся осветить если не социальные, то хотя бы моральные проблемы современности. Навстречу этой тенденции шли и некоторые театры.

В числе деятелей, содействовавших изменению репертуара и утверждению сценического реализма, следует прежде всего назвать супругов Бенкрофт¹. Ставя преимущественно комедии, в которых блистала Мэри Бенкрофт, считавшаяся одной из лучших актрис своего времени, они вместе с тем осторожно продвигали на сцену первые проблемные пьесы английских драматургов. Так, драмы Тома Робертсона увидели свет рампы впервые

¹ См. т. 3, стр. 480—482

на сцене их театра, и Сквайр Бенкрофт имел большой успех в роли капитана Хотри в «Касте» Робертсона. Бенкрофты проявили большую заботу об ансамбле. Современная бытовая драма, которую они ставили, потребовала новой сценической обстановки, и Бенкрофты были в числе первых, утвердивших в английском театре декорации с настоящими деревянными дверьми и оконными рамами (а не разрисованными холщовыми декорациями). Интерьер в их постановках был «подлинным», вплоть до того, что они ввели потолок в комнатах, чего до них на английской сцене не бывало. Тщательностью отличался и гардероб актеров. Если до этого актрисы, как правило, сами шили наряды, в которых играли, то Бенкрофты взяли заботу о выполнении костюмов на себя, для того чтобы соблюсти необходимое единство стиля и моды, соответствующее реальным условиям действия пьесы. В спектакле «Наши» Т. Робертсона в первом акте с деревьев падали листья, в другой сцене, где действие происходило в России, когда открывалась дверь в комнату, врывались хлопья снега. В «Венецианском купце» декорации воспроизводили вид Венеции. В художественном оформлении спектаклей супруги Бенкрофт пользовались помощью Джона Гордона, ранее работавшего с Чарльзом Кином. Таким образом, в плане реалистической и исторической достоверности театр Бенкрофта в самом непосредственном отношении явился продолжателем традиций Ч. Кина.

В конце века в Англию проникает движение «свободных театров». Независимый театр Дж.-Т. Грейна за краткий период своего существования (1891—1897) влил свежую струю в театральную жизнь страны постановками пьес Ибсена, Шоу, Гауптмана и других представителей реалистической социальной драмы.

В начале XX века наиболее инициативную роль в развитии сценического искусства сыграла антреприза Джона Ведрена и Харли Гренвилл-Баркера в театре Корт (1904—1907), а затем в театре Савой (1907). Если первый из них был всего лишь чутким к новизне театральным директором, то второй явился зачинателем в Англии новой современной режиссуры, не говоря уже о его замечательном актерском даровании и драматических произведениях.

Наиболее смелым было театральное экспериментаторство Гордона Крэга, связанного с общеевропейским движением символизма. В особенности большое значение имели идеи Крэга о художественном оформлении спектаклей. Он впервые в Англии выделил декоративное оформление в самостоятельный художественный элемент спектакля, причем в своих новаторских исканиях Крэг ставил декоративную сторону выше актер-

ской, считая, что она в большей степени несет идейную нагрузку, чем живой актер.

Наконец, на рубеже XIX—XX веков в Англии развивается движение репертуарных театров,— в отличие от трупп, каждый вечер игравших одну и ту же пьесу, пока интерес к ней публики не иссякал. Репертуарные театры возникают в Лондоне (одним из них был Независимый театр, другим — Театр герцога Йоркского, 1910), а также в крупных провинциальных городах Манчестере (1911), Бирмингеме (1913) и др.

* * *

В 1878 году известный актер Генри Ирвинг (правильное произношение—Эрвинг) принял антрепризу лондонского театра Лицеум, и под его руководством этот театр стал первым подобием не существовавшего еще национального театра Англии. Ирвинг руководил Лицеумом до 1902 года. Он поднял искусство театра на большую художественную высоту и показал, что театр не только место для культурного развлечения, но и один из важных центров духовной жизни общества. Будучи человеком большой культуры и выдающегося сценического дарования, Ирвинг сочетал в одном лице мастера режиссуры, превосходного актера и умелого театрального директора. Конечно, ему приходилось считаться с характером буржуазной публики и ее интересами, но все же он был первым театральным руководителем, который смелее других диктовал публике свои понятия об искусстве. Правда, Ирвинг не поддержал социальную драму, когда передовые деятели искали для нее путей на сцену. Склонности Ирвинга были, скорее, академическими. Он хотел создать образцовый театр классики и добился этого. Что же касается современной драматургии, то из нее он выбирал преимущественно сценически эффектные пьесы, не обращая должного внимания на их идейное содержание. Положительное значение Ирвинга все же несомненно. Его личные успехи как актера и высокий художественный уровень созданного им театра сделали Лицеум главным центром английской театральной жизни. Этот театр стал мерилом художественных достоинств, и эту позицию Ирвинг сохранял до конца своей деятельности.

Генри Ирвинг (1838—1905) (настоящее имя и фамилия Джон Генри Бродрибб) родился в небольшом провинциальном городке в семье торговца. С восемнадцати лет он начал актерскую деятельность в Сендерленде, затем скитался с бродячей труппой, играя в Манчестере, Эдинбурге, Оксфорде, Бирмингеме и Ливерпуле. С 1866 года начал играть в лондонских театрах, где обратил на себя внимание острохарактерным испол-

нением роли Джозефа Серфеса в «Школе злословия» Шеридана.

В 1871 году антрепренер театра Лицеум Бетман пригласил Ирвинга для исполнения роли Джингла в инсценировке «Пиквикского клуба». Решительного успеха добился Ирвинг в образе трактирщика Матиаса в мелодраме Эркмана-Шатриана «Польский еврей» (пьеса шла на русской сцене под названием «Колокольчик»). С тех пор Ирвинг занял в Лицеуме положение первого актера, а с 1878 года взял на себя художественное руководство театром, продолжавшееся до 1902 года. «Он пытался любому спектаклю придать жизнь и красоту, сделать его интересным», — писала об Ирвинге Эллен Терри. Он выступал против бытовизма и пошлости. Все постановки Ирвинга производили праздничное впечатление.

Высоко оценивала театр Лицеум и Элеонора Дузе, которая в письме к Э. Терри утверждала: «Вы нашли в себе столько сил, чтобы подчинить жизнь театра искусству (то есть постоянному труду), поневоле приходится восхищаться вами, как самой природой, которая живет своей жизнью».

Ирвинг был бесконечно предан своему театру, об этом пишут многие его современники. К каждой постановке он тщательно готовился, приходил на первую репетицию с готовым режиссерским планом. Существенным для него было создание ансамбля, единой целеустремленности исполнителей.

Подготовку нового спектакля он начинал с читки пьесы перед труппой, как бы исполняя при этом все роли, намечая интонации и общий характер игры персонажей. Когда репетиции переходили на сцену, он требовал от актеров выполнения общего замысла. В мизансценах и движениях Ирвинг добивался целостной картины, в игре актеров — ансамбля.

«Конечная цель сценического искусства, — писал Ирвинг, — красота. Правда сама по себе есть элемент красоты. Изображать явления низменные и грубые — это унижение искусства».

Исходя из этих позиций, Ирвинг строил репертуар театра Лицеум. Современные пьесы Ибсена, выражавшие передовые устремления эпохи, не получили доступа на эту сцену. Именно это обстоятельство заставило Б. Шоу резко отрицательно относиться к Ирвингу, о котором он писал, что «для современной драмы он не сделал ничего», объясняя это тем, что «Ирвинг стоял вне духовной жизни своего времени».

Столкновение между Шоу и Ирвингом происходило в переломную эпоху: Ирвинг был в своих эстетических привязанностях традиционалистом, а Шоу ратовал за современное, социально острое искусство реализма. Вот почему Шоу в полемиче-



Зрительный зал театра Лицеум

ском задоре готов был зачеркнуть творчество Ирвинга в целом, не признавая не только его репертуар и постановочные принципы, но и его актерскую манеру.

Центральное место в репертуаре Лицеума занимал Шекспир. За двадцать лет Ирвинг поставил «Гамлета» (1874), «Макбета» (1875), «Отелло» (1876), «Ричарда III» (1877), «Венецианского купца» (1879), «Ромео и Джульетту» (1882), «Много шума из ничего» (1882), «Двенадцатую ночь» (1884), «Короля Лира» (1892), «Цимбелина» (1896) и др.

В своих постановках Ирвинг следовал по пути «большого спектакля» режиссера Чарльза Кина и благодаря этому добивался масштабности не только при постановках Шекспира, но любой мелодраме придавал значимость и сценическую эффектность.

Для создания декораций Ирвинг привлекал известных английских художников, в частности импрессиониста Альма-Тадему и прерафаэлиты Бёрн-Джонса.

Зрелищность спектаклей, применение объемных декораций (на сцене строились дома, храмы, богатые колоннады) требовали огромного штата: в 1880 году Лицеум обслуживали девяносто рабочих сцены, тридцать осветителей, пятнадцать режиссеров.

Для комедии «Много шума из ничего» была построена сицилийская часовня по образцу часовни в Мессине, в «Фаусте» были воспроизведены улицы Нюрнберга, в «Венецианском купце» каналы и богатые дворцы воссоздавали поэтический дух Венеции, а в «Ромео и Джульетте» балльный зал дома Капулетти потрясал своей чарующей красотой.

Богатством и исторической достоверностью отличались костюмы, изготовленные из дорогих тканей, бархата и парчи, украшенные драгоценностями.

Однако, в отличие от Ч. Кина, Ирвинг значительно больше внимания уделял общей сценической выразительности и атмосфере, жертвуя ради них лишними деталями.

Постоянным драматургом Лицеума был У. Г. Уилс. Ирвинг поставил семь его пьес: «Карл I», «Юджин Эрем», «Вандердекен», «Иоланта», переделку «Фауста» Гёте и инсценировки «Дон-Кихота» Сервантеса и романа Гольдсмита «Векфильдский священник» (под названием «Оливия»). Пьесы Уилса и инсценировки представляли собой типичные романтические мелодрамы, весьма действенные в изображении событий и характеров (например, инсценировка «Ватерлоо» Артура Конан-Дойля).

Из французских пьес с успехом шли мелодрама «Польский еврей» Эркмана-Шатриана в переделке Леопольда Льюиса, «Робер Макер», завоевавшая популярность в Англии еще в середине века после гастролей Фредерика-Леметра, «Мадам Сан-Жен» Сарду и другие.

Ирвинг дважды обращался к русской тематике, он поставил мелодраму «Петр Великий», автором которой был его сын Лоренс Ирвинг, и инсценировку романа Достоевского «Преступление и наказание». Излюбленным приемом в его спектаклях была полутьма, соответствующая характеру большинства постановок¹. Так, например, в мелодраме «Польский еврей», в картине бредового сна трактирщика Матиаса, сцена находилась во мраке, а мечущегося из угла в угол Матиаса освещали лучом прожектора. Сцена суда также происходила в темноте, свет падал только на руки гипнотизера.

¹ Ирвинг обращал большое внимание на введенное им газовое освещение (в 1883 году на гастроли в Америку театр специально возил с собой газовые баллоны).

В своей актерской практике Ирвинг придерживался школы представления.

«Многие предполагают,— писал он,— что великие артисты подвластны вдохновению. Это не так. Конечно, бывают моменты, когда увлекшийся актер освещает некоторые подробности внезапно вспыхнувшей фантазией, но у большого артиста все сценические эффекты заранее взвешены и изучены».

Ирвинг продолжительно и упорно работал над всеми своими ролями, преодолев с годами нечеткую дикцию и замедленность движений. Его узкое лицо обладало необычайно выразительной мимикой.

Постоянная партнерша Ирвинга Эллен Терри называет его «великим актером, который великолепно умел раскрывать душевный мир своих героев».

В актерском творчестве Ирвинг соединял интеллектуальность с эмоциональной выразительностью, непосредственность с продуманностью деталей. В его игре романтические порывы сочетались с тонкой психологизацией; Ирвинг представлял своим искусством как бы две эпохи — романтизма и реализма, сочетая элементы обоих стилей.

Эти черты сказались необычайно плодотворно в большинстве созданных им образов. Убийцу Юджина Эрема в одноименной мелодраме Уилса, трактирщика Матиаса, терзаемого видениями своего преступления, капрала Брюстера в «Ватерлоо» Ирвинг представлял как одиноких личностей, терзаемых противоречиями и не понятых окружающим миром. В мелодраме Уилса «Вандердекен» «летучий голландец» появлялся на сцене с горящими глазами, с простертой рукой, как некое призрачное видение. На всем его облике лежала, по отзыву современной прессы, «печать смерти» и таинственной красоты.

Большого успеха Ирвинг достиг в шекспировских ролях, в частности в образе Яго. «В роли Яго он нравился всем,— писала Эллен Терри в своих мемуарах.— Его обожали, каким бы дьяволом он ни был. В нем столько обаяния, он так искренне был «честным» Яго». Внешнее благородство и внутренняя порочность явились основой роли. В первом акте он прибегал к следующему эффектному приему: ощипывая кисть винограда, не торопясь, ел его, с наглым видом выплевывая косточки, «как будто каждая из них представляла собой добродетель, которую он выплевывал» (Э. Терри).

Ирвинг играл по очереди с гастролировавшим в Лондоне американским актером Э. Бутом роли Отелло и Яго. Роль Отелло была, пожалуй, самая крупная исполнительская неудача Ирвинга. По общему признанию, включая и свидетель-

ство Эллен Терри, ему не хватило для этого образа непосредственного темперамента, он строил игру на внешней патетике.

Ирвинг своеобразно подошел к образу Шейлока («Венецианский купец»). Он облагородил его, показывал Шейлока умным, страдающим стариком с усталым взглядом. Тонкая прядь седых волос падала на его лоб, придавая ему вид патриарха. В сцене суда он проявлял сдержанность и спокойствие. Лишь временами Шейлоком овладевали вспышки гнева.

Роль короля Лира Ирвинг строил на смене гневных порывов и старческой слабости. Уже в первом акте Лир представлялся душевно надломленным. Ущербность росла с каждой сценой, а в картине бури проявилась в неистовом бреде, бешенстве, стенаниях и проклятиях. В основу трактовки образа Ирвинг положил идею попорченного человеческого достоинства и одиночества.

Макбета Ирвинг показывал великаном, сломленным преступлением. В финале в его игре звучали мотивы неумолимости судьбы. Его Ромео был прямой противоположностью — утонченный, с нежной душой, красивый, благороднейший юноша.

Лучшей ролью Ирвинга считался Гамлет, роль, исполненная им более двухсот раз. Действие трагедии Ирвинг перенес в раннее средневековье. Луначарский, видевший Ирвинга в роли Гамлета, называл его «горьким, желчным средневековым Чацким». Гамлет Ирвинга обладал ясным, трезвым умом и всем своим существом противостоял порочному миру двора короля Клавдия, боролся против него. Гамлет Ирвинга — человек сильной воли и вместе с тем необычайной душевной тонкости и ранимости. Всеми своими помыслами он выступал против человеческого коварства и зла.



Генри Ирвинг в роли Шейлока.
«Венецианский купец» В. Шекспира

Ирвинг появлялся в традиционном черном шелковом костюме, отороченном мехом. Но это не был распространенный тип светлокудрого юноши с голубыми глазами. У Гамлета — Ирвинга были черные длинные, развевающиеся волосы, во всем его облике проявлялись черты мужества и решимости. С глубоким проникновением в сущность образа произносил Ирвинг философские монологи Гамлета.

Дворцовая сцена была поставлена чрезвычайно выразительно: в ослепительном зале с причудливой и богатой архитектурой звучали арфы, торжественно входила свита, сверкали драгоценности, парча, оружие, короны, скипетр. Замыкая шествие короля, появлялся Гамлет, резко контрастируя с окружающей роскошью. На лице его были видны «следы моральной угнетенности», глаза отражали трагические чувства.

Первые два акта Ирвинг играл сдержанно, он как бы «думал вслух». В сцене «мышеловки» он резко менялся: от прежней сдержанности не оставалось и следа. В следующих картинах Ирвинг изображал напускное безумие, никогда, однако, не теряя самоконтроля.

Т. Сальвини высоко оценил игру Ирвинга в «Гамлете» в первых двух актах. Он называл его «величественным», говорил, что «подвижное лицо Ирвинга отражало, точно в зеркале, его мысли». Но далее, писал Сальвини, «с того времени, когда страсть получает более резкий оттенок, Ирвинг стал проявлять манерность, недостаток мощи, натянутость». Очевидно, как и при исполнении роли Отелло, Ирвингу не хватало темперамента для создания предельно напряженных сцен.

Вместе с тем монументальность постановки «Гамлета», впечатляющая игра Ирвинга — принца Датского создали блистательный спектакль, пользовавшийся неизменным успехом у публики.

То, что игра Ирвинга, несмотря на отдельные неудачи, была действительно выдающимся явлением в театральной жизни Лондона, подтверждается тем интересом, который проявлял к нему К. Маркс. Дочь Маркса Элеонора пишет в письме, направленном в ноябре 1875 года франкфуртской газете: «Если бы папа был свободен, то он сам написал бы критику — статью о господине Ирвинге, который нас очень интересует, потому что это человек редкого таланта».

Жена К. Маркса — Жени Маркс опубликовала именно в эти годы пять рецензий об Ирвинге и театре Лицеум, говоря о «непревзойденно прекрасной игре Ирвинга» в «Гамлете», «Макбете» и «Ричарде III», отмечая его «духовную



Генри Ирвинг в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира



Сцена из спектакля «Генрих VIII» В. Шекспира.
Постановка Г. Ирвинга. Театр Лицеум. 1892 г.

одаренность, его прекрасный, мягкий, звучный, хотя и не очень сильный голос, его благородное, выразительное лицо и необычайную, исключительно подвижную, красивую миимику».

Своеобразная трактовка роли Ричарда III делала ее заметной среди других шекспировских образов, созданных артистом. Его Ричард не был «злодеем», его уродство не бросалось в глаза, он только прихрамывал и ходил со «вздернутым левым плечом». «Но как умеет Ирвинг,— писала Женни Маркс,— тонкими штрихами, легким подергиванием сжатых губ, внезапной хитрой и саркастической улыбкой, оттенками голоса показать этого пронырливого ханжу, преступную натуру, подвластную своему честолюбию, низости, скрытой тонкой завесой лжи, лести и притворства».

Творчество театра Лицеум и его многолетнего руководителя Г. Ирвинга— знаменательная страница театральной жизни Англии.

Успеху Лицеума во многом содействовала замечательная актриса Эллен Алис Терри (1848—1928), партнерша Ирвинга в течение двадцати лет. Она была лучшей представи-

тельницей реалистического направления английского сценического искусства конца XIX века.

Искусство Терри, демократическое по своему содержанию, было проникнуто человеколюбием, искренностью и непосредственностью. «Мне кажется,— писала Эллен Терри Б. Шоу,— что театр прежде всего должен приносить радость усталым труженикам». Терри любила жизнь и людей, в каждом образе искала простые человеческие чувства. Она писала, что «мечтает играть по всей Англии в маленьких тоскливых городишках, чтобы сделать их жителей счастливыми и веселыми хотя бы на несколько часов».

Передовые деятели литературы и искусства высоко оценили творчество Терри. Бернард Шоу называл ее «вполне законченной актрисой, актрисой по призванию», Элеонора Дузе писала, что Терри в роли Оливии в инсценировке «Векфильдского священника» Гольдсмита — «сама жизнь». В мемуарах Терри процитировано письмо знаменитой итальянской актрисы: «Ваше сердце нежно, скорбно, благородно говорит в вашей игре,— писала Дузе,— вы в силе подчинить жизнь искусству».

Значение Терри для театра Лицеум было очень велико. Она внесла в зрелищные постановки театра дыхание подлинной жизни, большие человеческие чувства.

Шоу считал Эллен Терри идеальной актрисой для исполнения женских образов в современной драматургии (в частности, Норы в «Кукольном доме») и указывал, что репертуар театра Лицеум ограничивал ее творческие возможности.

Эллен Терри родилась в артистической семье, выступать начала в восьмилетнем возрасте, играя принца Мамиллия («Зимняя сказка»), Пека («Сон в летнюю ночь») и другие подходящие ей по возрасту роли в постановках Чарльза Кина. Некоторое время она выступала в Бристоле, затем вернулась в Лондон и, выйдя замуж за художника-прерафаэлиты Уоттса, ненадолго оставила сцену, но, разойдясь с мужем, вернулась в театр; затем опять наступил перерыв, длившийся шесть лет, пока она не пришла опять на сцену, чтобы посвятить искусству всю остальную жизнь.

В 1867 году в Лондонском театре Королевы она впервые встретилась с Ирвингом в «Укрощении строптивой», однако роли Петруччо и Катарини не принесли лавров ни ему, ни ей.

Большое значение для формирования реалистического мастерства Терри имела ее работа в театре Бенкрофтов, в частности выступление в роли Порции сразу выдвинуло

ее в число лучших английских актрис. С 1878 по 1902 год она была ведущей актрисой театра Лицеум.

Многочисленные мелодрамы, исполненные Терри в театре Ирвинга, несомненно ограничивали ее творчество. Однако Терри сумела очеловечить многие из созданных ею там образов, а выступления в пьесах Шекспира предоставили ей возможность в полную меру проявить свое большое искусство. Терри была актрисой школы переживания, естественность и правдивое выражение чувств пронизывали все ее образы. Высокая, тонкая, своеобразно красивая, со взглядом то грустным, то веселым и шаловливым, Терри была воплощением женственности. Но за внешней мягкостью ее ощущались ум и энергия. Спокойно и плавно двигалась она по сцене. Голос актрисы отличался исключительной музыкальностью: критика неоднократно отмечала мелодическое чтение ею стихов.

Одна из ранних ролей Терри — Оливия. Сколько тепла вкладывала она в сцену прощания с родными, перед бегством из дома со сквайром Торнхиллом! Оливия нежно обнимала близких, в ее словах слышались подступившие к горлу рыдания. Как молода, весела и легкомысленна была она в недолгие минуты счастья и как, узнав об обмане сквайра, внезапно старела, превращалась в пришибленную, отчаявшуюся женщину. Неожиданный приезд отца не пугал ее. В порыве глубокого чувства она вбегала в комнату и бросалась в его объятия, заливаясь горькими слезами. В последней сцене, когда Торнхилл возвращается к ней, Оливия — Терри вся светилась от счастья.

С 1876 года Терри выступала в роли Офелии. В этом образе она подчеркивала трагедию одиночества Офелии, задыхающейся в душном окружении двора. Терри сумела раскрыть высокий гуманизм Шекспира — показала Офелию жертвой дворцовых интриг и феодальной жестокости. Офелия, разуверившись в Гамлете, окончательно теряла веру в людей. В сцене сумасшествия Терри появлялась в широком белом платье, с венком живых цветов на голове. Вся дрожа, она переходила от неоправданной радости к глубокой скорби и затем снова к необузданному ликованию.

Женственные, поэтические образы Дездемоны и Корделии Терри наделяла большой внутренней силой. Вспоминая свое исполнение Дездемоны, она писала: «Я любила эту роль и считала, что у Дездемоны, как и у Корделии, сильный характер». Дездемона — Терри сочетала нежность и юную наивность с женской гордостью, умом и силой. Она

была самостоятельной и волевой. Трогательная и лиричная в сценах неомраченной любви, она, как и Отелло, горячо верила в нерушимость счастья. В диалоге с Эмилией Дездемона — Терри страстно защищала чистоту любви. Ее слова: «Я за собой совсем вины не знаю», произносимые в финале, звучали как предсмертная клятва.

Юную Корделию Терри наделяла большим характером. Грязь придворной жизни не коснулась Корделии. Терри подчеркивала глубокую человечность младшей дочери Лира и ее превосходство над окружающими.

Широкой известностью пользовалось исполнение Терри роли леди Макбет. Она подошла к этому образу по-новому, отказавшись от традиционной трактовки. Терри не была закоренелой злодейкой. Она — страстно любящая женщина, готовая на любое преступление ради счастья и возвышения мужа.

Одной из лучших ролей Терри была Порция в «Венецианском купце». Она создала образ редкого обаяния и ума. Ее Порция соединяла красоту с глубиной мысли, удивительную мягкость с живым остроумием, находчивостью и смелостью. Терри — Порция тонко издевалась над искателями ее руки. Но, полюбив Бассанио, трепетала и волновалась, теряла гордость и самообладание, до тех пор пока Бассанио не раскрывал шкатулку с ее портретом.

Терри показывала Порцию самостоятельной, решительной, инициативной, умной и энергичной женщиной. С большим искусством проводила Терри сцену в суде. В простой черной судейской мантии, с черной шапочкой на светлых локонах, Порция — Терри сосредоточенно и напряженно вела судебный процесс, иронически соглашаясь сначала с жестокими требованиями Шейлока. Слова:



Эллен Терри в роли Джульетты.
«Ромео и Джульетта» В. Шекспира

Нет, погоди, еще не все. По этой
Расписке ты имеешь право взять
Лишь мяса фунт: в ней именно «фунт мяса»
Написано, но права не дает
Она тебе ни на одну кровинку... —

Терри произносила медленно, затаив дыхание, скрывая внутреннее торжество над Шейлоком.

В роли Порции актриса выявляла многогранность своего таланта. Если в сцене суда Порция мужественна и сдержанна, то при встрече с Бассанио она совершенно преображалась, сияла от счастья и преданной любви; сцену же с кольцом она проводила с мягкой иронией и кокетством.

К лучшим образам, созданным Терри, относится и роль Беатриче в «Много шума из ничего». Здесь раскрылось комедийное дарование актрисы. Терри считала: «Беатриче должна быть веселой и порой презрительной, негодующей, грустной, нежной и веселой, веселой, веселой». Такое богатство красок характерно для всех шекспировских ролей актрисы. В сцене в саду Беатриче — Терри утрачивала колкость и заносчивость. После признания в любви Бенедикту она испытывала внезапную робость, превращаясь в ласковую, скромную девушку.

Спектакль вносил разногласия между Ирвингом и Терри. Актриса вела роль в быстром, подвижном ритме, а Ирвинг — Бенедикт затыгивал темп, нарушая живость и комедийный характер исполнения.

В 1902 году, после ухода из театра Лицеум, Терри начала выступать в современных драмах, в частности в пьесах Ибсена и Шоу, которые не шли в театре Ирвинга.

В 1903 году она сыграла роль Йордис в драме Ибсена «Воители в Хельгеланде». Спектакль был поставлен сыном Терри, режиссером Гордоном Крэггом. В первые годы XX века она исполняла роль леди Сесили в пьесе Б. Шоу «Обращение капитана Брассбаунда», которую драматург написал специально для нее. С 1910 года, в течение нескольких лет, Терри выступала в своеобразных концертах-спектаклях. В них она без партнеров исполняла отрывки из пьес Шекспира. Декорации состояли из сукон, эффектно освещенных разноцветными лучами прожекторов. Терри выступала в длинном, широком хитоне красного, белого или серого цвета: ее волосы украшали живые цветы, движения актрисы обретали подчеркнутую пластичность, а музыкальное чтение стихов Шекспира отличалось неповторимой мелодичностью. С «шекспировскими чтениями» Терри гастролировала по Англии, а также совершила кругосветное путешествие.



Эллен Терри в роли леди Макбет.
«Макбет» В. Шекспира



Сцена из спектакля «Кориолан» В. Шекспира.
Волумния — Э. Терри, Кориолан — Г. Ирвинг. Театр Лицеум

Среди английских актрис конца XIX—начала XX века пользовалась всеобщим признанием миссис Патрик Кэмпбелл (1865—1940) (настоящее имя и фамилия Беатрис Стелла Таннер), продолжившая реалистические тенденции творчества Эллен Терри.

Начав в 1888 году с выступлений в Ливерпуле, Патрик Кэмпбелл появилась затем в Лондоне (1890), имела большой успех в роли Паолы в пьесе А. Пинеро «Вторая миссис Тэнкери» (1893).

Образ эмансипированной, темпераментной, несколько эксцентричной и вместе с тем надломленной жизненными невзгодами женщины был близок творческой индивидуальности Кэмпбелл.

После этой роли актрису начали приглашать различные лондонские театры для выступлений в шекспировских постановках. В 1895 году она сыграла Джульетту, далее следуют Офелия (1897) и леди Макбет (1898) в театре Лицеум.

Кэмпбелл нашла себя в современных ролях, где раскрылись особенности ее дарования. К ее лучшим образам кроме Паолы относятся Магда в «Родине» Зудермана (1900), Гедда Габлер в одноименной пьесе Ибсена (1907) и, наконец, Элиза Дулитл в специально написанной для нее Б. Шоу пьесе «Пигмалион» (1914).

Завоевав быстро популярность в Лондоне, Патрик Кэмпбелл много гастролировала в других городах Англии, а также в США, куда впервые приехала в 1902 году.

Дань новой драме отдала Кэмпбелл своим выступлением в символистской пьесе Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», где исполняла роль Мелисанды, а Сара Бернар играла Пелеаса.

Патрик Кэмпбелл не связала своей судьбы с каким-либо одним театром. Она играла на различных сценах, в том числе в театре Корт под руководством Харли Гренвилл-Баркера.

Успех актриса имела прежде всего в тех ролях, где могла полностью раскрыть свое творческое «я», сочетая женское обаяние и мягкость с современной нервной изломанностью и горячим темпераментом. Критика писала о ее красивом голосе, о необычайной продуманности ее игры, о филигранном рисунке движений.

Облик Патрик Кэмпбелл ярко встает перед нами в ее переписке с Бернардом Шоу, послужившей материалом для пьесы Дж. Килти «Милый лжец» (1943), широко идущей во многих странах мира.

Постановку шекспировских спектаклей в традициях театра Лицеум продолжил режиссер и актер Бирбом Три (1853—1917). С 1888 по 1914 год он поставил восемнадцать пьес Шекспира, сначала в театре Хеймаркет, затем в театре Маджестик.

Спектакли Три были ярко зрелищными, отличаясь, однако, от работ Ирвинга своим синтетическим характером. Большое место занимала в них музыка, не только симфонические отрывки, исполняемые оркестром, но и многочисленные сольные вокальные номера. Кроме того, Три вносил в шекспировские комедии элементы гротеска, юмора и острой характерности.

В целях доходчивости текста Три обрабатывал пьесы Шекспира, переставлял или опускал отдельные сцены, вычеркивал роли. Так, в «Гамлете» был вычеркнут диалог о поездке Гамлета в Англию, в финале отсутствовал Фортинбрас. Купюры во имя театральной выразительности были сделаны и в других шекспировских спектаклях, например в «Зимней сказке» и в «Юлии Цезаре».

Большое значение в спектаклях Три имели массовые сцены, разработанные с необычайной тщательностью и детализацией. Здесь Три частично следовал разработке массовых сцен в Мейнингенском театре, со спектаклями которого был знаком.

Все это способствовало успеху и популярности шекспировских постановок Три.

Кроме названных в репертуар входили и другие пьесы Шекспира — «Макбет», «Ричард II», «Двенадцатая ночь», «Много шума из ничего», «Виндзорские проказницы».

В декорационном оформлении и актерской игре Три выступал против натуралистических тенденций, распространенных в ту пору в лондонских театрах.

В свои спектакли он вносил черты романтической приподнятости и праздничности. Декорационное оформление строилось на сочетании условных и реалистических элементов, а в «Гамлете» режиссер ограничивался темно-зелеными сукнами и колоннами на заднем плане, как бы подчеркивая общечеловечность и нейтральность действия.

Большое значение имело и актерское творчество Три. Лучшие его роли — Гамлет и Мальволио. В Гамлете он выделял утонченность и романтическую мечтательность принца, философские монологи он произносил, обращаясь прямо в зрительный зал. В образ Мальволио Три вносил черты острой характерности и гротеска. Его фигура была необычайно то-



Сцена из спектакля «Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка.
Мелисанда — Стелла Патрик Кэмпбелл, Пелеас — Сара Бернар



Бирбом Три в роли короля Джона.
«Король Джон» В. Шекспира

щей, с напыщенной важностью шествовал он по сцене. Этот Мальволио был и смешон и жалок. В финале он со словами: «И отомщу же я всей своре!» — разрывал висевшую на его шее золотую цепь и важно уходил, как бы отказываясь от должности дворецкого. К лучшим острогротесковым образам актера принадлежал и Фальстаф («Виндзорские проказницы»). Ставил Три и инсценировку «Воскресения» Л. Толстого, в которой сам исполнял роль Нелюдова.



Бирбом Три в роли графа Орсей
в пьесе «Последний денди»

Пышные зрелищные постановки Б. Три продолжили линию большого спектакля и сохраняли шекспировские традиции английской сцены XIX века.

Будучи энтузиастом сценического искусства, Б. Три немало сил положил на воспитание молодых актеров, основав в 1904 году школу драматического искусства.

* * *

Важную страницу в сценическое искусство конца XIX — первых десятилетий XX века вписал художник, режиссер и теоретик театра Эдуард Гордон Крэг (1872—1966), сын Эллен Терри. Его творчество было направлено против натурализма, против бытовавших на сценах традиционных художественных приемов. Вот почему Крэг всю жизнь экспериментировал, причем основное внимание обращал на постановочное и декорационное искусство.

Многие его поиски носили абстрактно-символистский характер, но вместе с тем отдельные принципы Крэга были в дальнейшем восприняты деятелями современного театра. «В том, что говорит Крэг, всегда содержится нечто, и часто драгоценные истины», — писал Ж. Копо, стоявший на иных художественных позициях.



Гордон Крэг в роли Кромвеля.
«Георги VIII» В. Шекспира

Характеризуя творчество Крэга, Эллен Терри писала: «Зрелищная сторона театра всегда была для него важнее, чем драматическая, — он считал, что драматизм выражается в оформлении и пластике, ибо у истоков драмы лежат движения, а не поэзия». Крэг искал сценическую выразительность в синтетическом театре красок, света, музыки, отодвигая на второй план актера и драматургию.

В молодые годы Крэг был актером театра Лицеум. В 1897 году он покинул его и, приступив к самостоятельным работам в различных лондонских театрах, поставил оперы Пёрселла и Генделя, а также «Воителей в Хельгеланде» Ибсена. Но спектакли Крэга не имели успеха. В начале XX столетия он покинул Англию, чтобы искать счастья в Германии, а затем после ряда неудач и в этой стране обосновался в Италии, где продолжал свои сценические эксперименты во Флоренции, в театре Арена Гольдони (1908—1917). В течение сезона 1913/14 года при театре существовала и театральная школа.

Свои теоретические взгляды Крэг изложил в книге «Искусство театра» (1905). Она проникнута неудовлетворенностью современным театральным искусством, попыткой найти выход из тупика. Но самого Крэга эти попытки приводили часто в новый тупик.

Режиссер Крэг, будучи одновременно художником-декоратором, не ограничивался так называемыми принципами «живописной» режиссуры. В своей книге он отвергал отражение реальности. «Цель искусства — не отражать действительные факты жизни».

Многие страницы книги направлены против реализма в театре. «Благодаря круглому невежеству реализм господству-

ет в театре». Крэг именует реализм «карикатурой». Следует, впрочем, учесть, что под реализмом Крэг подразумевает прежде всего натуралистические тенденции.

Неудовлетворенный большинством существовавших в конце XIX — начале XX века театров, Крэг мечтал о некоем «будущем искусстве, которое выльется из движения», о театре, в котором не будет ни актеров, ни драматургов, ни художников-декораторов как самостоятельных творческих единиц, о театре, в котором будет властвовать режиссер.

Источником вдохновения, по Крэгу, является не реальность, а воображение. «Вдохновение можно найти в таинственной жизни, радостной, исполненной высшего совершенства»,

В театре не должна воспроизводиться природа, природу следует изучать с целью найти символы для выражения своих мыслей. И далее Крэг призывает актеров создать символы, «новую форму актерства, состоящую главным образом в символических жестах».

В своем отрицании живой человеческой природы на сцене Крэг постепенно пришел к мысли о замене актера «сверхмарионеткой»; лицо актера должно быть закрыто маской, чтобы скрыть от зрителей проявление непосредственных человеческих чувств. Выступая против заштампованной актерской игры, Крэг одновременно не приемлет естественность и эмоциональность на сцене. «Эмоция актера может одержать верх над умом, помогая разрушать то, что ум стремится выявить». Идеальным актером, по Крэгу, является артист, не владеющий приемами воспроизведения жизни, артист, отдающийся «самому прекрасному на сцене — движению, из которого родилась и музыка».

Искусству современного театра, считает он, «не хватает формы». Слово не имеет на сцене значения. Крэг предлагал заменить пьесы неким театральным либретто, которое даст возможность режиссеру развернуть постановку, ошеломляющую зрительный зал игрой красок, символикой жестов, богатством и разнообразием освещения, условными очертаниями декораций, которые призваны прежде всего создать атмосферу и настроение.

Обращают на себя внимание разделы книги, посвященные Московскому Художественному театру. С большим уважением автор пишет о новом духе, царящем в МХТ, об исключительной театральной дисциплине и преданности делу, о режиссерском таланте К. С. Станиславского и об одаренности ведущих актеров. Крэг познакомился с искусством Художественного театра в 1911 году, когда Станиславский пригласил его в Москву для постановки «Гамлета». Крэг



«Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декораций Г. Крэга

скоро обнаружил разницу собственных творческих принципов и принципов МХТ. «МХТ очень дальновиден,— писал он,— где дело касается театра, и менее дальновиден, где дело касается искусства». Система МХТ была противоположна взглядам Крэга.

Несовпадение эстетических принципов отчетливо сказалось в режиссерской работе Крэга в Московском Художественном театре. Крэг был безоговорочно признан как мастер зрительных образов, изобразительных форм. Знаменитые «ширмы» Крэга, в которых шла постановка «Гамлета», потрясали монументальностью и богатыми возможностями мизансценировки. Но вместе с тем во время репетиций Крэга в МХТ скоро выявились противоречия между его методом и творчеством Станиславского, Качалова и других деятелей театра.

Встречи с Крэгом заставили Станиславского насторожиться. Вспоминяя об этом, он писал: «Все его противоречия нередко пугали и мешали понимать его основные артистические стремления и особенно его требования, предъявляемые актерам». Немирович-Данченко решил взять от



«Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декораций Г. Крэга

Крэга только то, что он реально мог дать, в первую очередь его архитектурную декорацию, его «ширмы», отчасти свет и внешний рисунок ролей.

Именно эту сторону творчества Крэга подчеркивал и критик Н. Эфрос, писавший о «чисто оформительских путях и средствах его театра». Примерно ту же особенность Крэга отметил Станиславский, говоря, что постановка «Гамлета» оказалась необычайно роскошной, величавой, эффектной, — до того, что «красота ее была в глаза и лезла вперед, заслоня своим великолепием актеров».

Спектакль «Гамлет» в МХТ шел в богатом и несомненно интересном оформлении Крэга, пластический рисунок мизансцен и движений был в основном разработан им. Однако противоречия и непонимание выявились в подходе Крэга к игре актеров, прежде всего Качалова.

Режиссер интерпретировал образ Гамлета в абстрактно-символистском духе, акцентируя его стремление к смерти, а Качалов подчеркивал глубокий, живой ум, направленный против зла, царящего в мире. Все остальные персонажи «Гамлета» представляли, по Крэгу, в виде гротесковых ма-



«Воители в Хельгеланде» Г. Ибсена.
Эскиз костюма Г. Крэга. 1903 г.

сок, полуживых символов порока.

Крэг считал актера полуинструментом, мечтал разделить актера и человека, удалить из актера все эмоциональное, человеческое. В этом вопросе пути Крэга и МХТ разошлись, причем Качалов сохранил в основном свою глубоко человеческую трактовку Гамлета, взяв от Крэга только частично пластический рисунок роли.

Однако было бы неверно рассматривать творчество Крэга только как чисто эстетические эксперименты. Свой вклад в дальнейшее развитие театра он несомненно внес, в частности и в наш театр.

Отдельные элементы искусства Крэга были использованы В. Э. Мейерхольдом, а также М. А. Чеховым в МХАТ 2-м. Внимательно присматривался к постановочным принципам Крэга также А. Я. Таиров, хотя и подчеркивал, что «в искусстве Крэга превалируют принципы художника-иллюстратора, а не режиссера».

Театральные поиски Крэга нашли отражение во многих западных спектаклях, но опять-таки прежде всего по линии пластического и декорационного решения постановок.

Эскизы декораций и костюмов, сделанные Крэгем и опубликованные в его книге «Искусство театра», представляют несомненный интерес, они ярко театральны и выразительны. Примененные в театре не как самоцель, они значительно способствовали выражению образности спектаклей. Заблуждения талантливого художника Крэга заключались в том, что он отгораживался в театре от литературного слова, от больших человеческих чувств во имя абстрактных символов. Следует упомянуть также многочисленные гравюры по дереву, опубликованные в различных изданиях и подтверждающие одаренность Крэга-художника.

В 1890-е годы подъем демократического движения в Англии вызвал к жизни не только прогрессивную драматургию, но и театры, борющиеся за реализм. В последнее десятилетие XIX века в Англии были созданы так называемые «малые» театры, возглавляемые энтузиастами театрального искусства, которые призывали к современной теме, к преодолению косности и штампов в актерской игре. В «малых» театрах объединились передовые круги театральной общности, здесь выковывались основы социально заостренного реалистического искусства.

Среди «малых» театров Лондона ведущее место занял созданный в 1891 году Независимый театр, во главе которого стоял критик Грейн. Членами этого театрального коллектива были виднейшие передовые деятели английской литературы и театра. Общий характер деятельности Независимого театра был близок «свободным театрам», организованным несколько ранее во Франции и в Германии. Независимый театр начал также с пропаганды пьес Ибсена. На открытии театра шли «Привидения», вызвавшие яростную полемику в печати. В 1892 году театр поставил первую пьесу Б. Шоу «Дома вдовца». Спектакль произвел шум, но шел только два раза. «Профессию миссис Уоррен» цензура запретила.

В течение шести лет своего существования Независимый театр поставил тридцать шесть пьес современных авторов, среди них преобладающее место занимали произведения Ибсена и Шоу. Будучи полузакрытой театральной организацией, Независимый театр обслуживал только ограниченное число зрителей, причем спектакли его, как правило, шли по воскресеньям. Передовая критика подчеркивала идейную значимость спектаклей и принципы критического реализма в постановочной манере и актерской игре. Среди исполнителей Независимого театра выделились актриса Т. Райт, выступившая в роли фру Альвинг, и актер Герберт Флемминг.

Несмотря на небольшой срок существования, Независимый театр своим современным репертуаром сыграл значительную роль. В 1897 году театр был вынужден закрыться из-за безвыходного финансового положения. Труппа прощлась со зрителями постановкой «Дикой утки» Ибсена.

Инициатива Независимого театра была продолжена известным английским режиссером и театральным деятелем Харли Гренвилл-Баркером. С 1899 года он выступал в различных английских театрах как исполнитель классиче-

ских и современных ролей (Ричард II, Марчбенкс в «Кандиде» Б. Шоу). С 1900 года началась его режиссерская деятельность — значительная страница в развитии режиссуры Англии. Среди ранних постановок Гренвилл-Баркера упомянем «Смерть Тентажиля» Метерлинка (1900) и трагедию Еврипида «Ипполит» (1902). Наиболее плодотворно развилась деятельность Гренвилл-Баркера в 1904—1907 годы в театре Корт, куда его пригласила незадолго до того созданная труппа Сценического общества. Здесь режиссер обратился к современной социальной драме (Шоу, Голсуорси, и др.), а также к постановкам произведений Шекспира («Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка», «Двенадцатая ночь»). Большое внимание Гренвилл-Баркер уделял новым приемам в декорационном оформлении и освещении. Он порвал со сценой-коробкой и павильонами, ввел долю условности в пластические декорации, которые (особенно в шекспировских спектаклях) обеспечивали непрерывность действия. Широко применял он прожектора, введенные в Англии Генри Ирвингом. Интересно отметить, что Гренвилл-Баркер привлек в качестве декораторов крупных художников-импрессионистов О. Бердслея и Л. Бакста.

Гренвилл-Баркер был также видным театральным деятелем Англии. В 1904 году он совместно с критиком Уильямом Арчером разработал проект создания Национального театра, который, однако, так и не был осуществлен. Широкую известность приобрела организация им шекспировских конференций.

Значительным вкладом в шекспироведение являются предисловия Гренвилл-Баркера к пьесам Шекспира, изданные в пяти томах. В них автор излагал свои взгляды на Шекспира, а также свою эстетику театра, отразившую передовые веяния времени.

Сценическое общество, в котором наряду с другими режиссерами выступал, как сказано, и Гренвилл-Баркер, было создано в Лондоне в 1889 году. Вокруг этого театра объединились наиболее прогрессивные английские актеры, режиссеры и писатели. Основные задачи театра заключались в пропаганде современной драматургии. Здесь наряду со «Столпами общества» Ибсена шли пьесы Шоу, а впоследствии и Голсуорси. Труппа Сценического общества была первым английским театром, обратившимся к современной русской драматургии Л. Толстого, А. Чехова и М. Горького. Следует отметить постановки «Власти тьмы» Л. Толстого, «На дне» М. Горького, «Вишневого сада» и «Дяди Вани» А. Чехова. Эти спектакли имели громадное значение для дальнейше-

го развития английской драматургии критического реализма, в первую очередь для Шоу и Голсуорси.

Под влиянием нараставшего общественно-политического кризиса начала XX века театр Сценическое общество в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой империалистической войне, отошел от своих прежних позиций. На его афишах все чаще начали появляться пьесы Метерлинка, Ведекинда, Шницлера.

В других городах Англии также существовали театры, пропагандировавшие современную социальную драму. С начала XX столетия в Манчестере, Ливерпуле, Глазго и Бирмингеме они получили наименование «репертуарных», в отличие от «коммерческих» театров лондонского Вест-Энда. Кроме произведений западноевропейских критических реалистов здесь шли и русские пьесы; так, в Глазго впервые в Англии была поставлена «Чайка» Чехова (1909).

Особое место среди «репертуарных» театров занял Олд Вик (Старая Виктория), созданный в Лондоне Лилиан Бейлис (1898). Главная задача этого театра заключалась в постановке классических пьес, в основном Шекспира,—недаром Олд Вик был назван «Домом Шекспира». Академическое исполнение классических пьес в Олд Вик было противопоставлено декадентскому направлению, а также бездумно-развлекательному духу буржуазных театров. В начале XX века театру Олд Вик удалось привлечь в свою труппу талантливых актеров, среди которых назовем Гледис Купер, Фредерику Керр, Сибиллу Торндайк и Льюиса Кессона. Все они с успехом исполняли ведущие роли в произведениях Шекспира, продолжая традиции лучших английских актеров-реалистов XIX века.

В 1894 году актер и режиссер Уильям Пол (1852—1934) создал Елизаветинское сценическое общество, просуществовавшее до 1905 года. Эта театральная труппа восстановила по данным театроведения характер сцены эпохи Шекспира и играла на такой сценической площадке пьесы Шекспира и его современников. Пол был первым режиссером нового времени, в постановках которого шекспировские пьесы шли без сокращений. Б. Шоу писал о постановках Пола: «Чем больше спектаклей Елизаветинского сценического общества я вижу, тем более я убеждаюсь в том, что этот метод постановки пьес елизаветинского времени является единственно правильным не только для этого вида пьес, но что любая пьеса, поставленная на площадке, окруженной зрителями, лучше доходит до них, чем любая постановка на сцене-ко-

робке». Несмотря на некоторый архаизм театральных методов, режиссерская система Пола оказала благотворное влияние на всю современную режиссуру шекспировских спектаклей в Англии. Пол ставил пьесы Шекспира и елизаветинцев без декораций, уделяя большое внимание выразительности чтения шекспировского стиха. Музыкальное сопровождение для его постановок создал Арнольд Долметч.

* * *

Театральная жизнь Англии конца XIX—начала XX века, борьба различных художественных направлений отражают противоречия общественной жизни и культуры страны, которые становились в канун первой мировой войны все более глубокими. Однако многое из того, что было найдено в этот период деятелями английского театра, легло в основу дальнейшего развития сценического искусства Англии.





ИРЛАНДСКИЙ

ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

История ирландской национальной драмы, неотрывная от истории ирландского национального театра, насчитывает значительно меньше столетия: она датируется с последних лет XIX века.

Такое позднее возникновение ирландской драмы объясняется своеобразием условий развития страны. Населенная гэлами — племенами кельтского происхождения, Ирландия при родовом строе представляла собой арену непрекращающейся кровавой вражды между отдельными кланами. В VIII и IX веках она подвергалась нашествию скандинавов и датчан. Борьба против чужеземцев способствовала объединению Ирландии. Но она недолго просуществовала как самостоятельное королевство: с XII века Англия начала захват ее территорий, а в XVI веке окончательно завоевала ее. Превращая Ирландию в свою колонию, английские короли посылали в нее своих наместников, чиновников, военных, конфисковывали земли ирландских помещиков и крестьян, раздавая их своим фаворитам. Завоеватели беззастенчиво хозяйничали в стране, подавляли ее экономику, душили стремление ирландцев к свободе, препятствовали развитию ирландской национальной культуры и языка, заменяя его английским: к XIX веку гэльский язык сохранился только в самых глухих западных уголках сельской Ирландии.

Ничто не могло уничтожить ненависти ирландцев к поработителям. Ирландский народ жил в условиях постоянного политического и духовного гнета, в ужасающей нищете — и без конца бунтовал. Пламя восстания 1641 года было, например, погашено лишь в 1652 году войсками Кромвеля. Погасить же мечту ирландцев о свободе оказалось невоз-

возможным. Народно-освободительная борьба шла из десятилетия в десятилетия. Ирландские патриоты — бунтари, заговорщики, террористы — в XVIII веке объединялись в союзы с романтическими названиями «белые молодцы», «парни лунного света» и т. п. У них еще не было определенной программы — они выступали как мстители за унижение и горе народа, сжигая поместья лендлордов, уничтожая их скот. Спротивление чужеземному гнету возрастало, когда до Ирландии доходили вести об американской войне за независимость, о французской революции 1789 года. Надеясь на военную помощь французских революционеров, союз «Объединенные ирландцы», воодушевленный республиканскими идеалами, поднял в 1798 году восстание против Англии с целью добиться освобождения Ирландии и превращения ее в республику. Но англичане подавили и это восстание, и восстание 1803 года, последовавшее через два года после заключения Унии, насильственно объединившей Ирландию с Англией. Жесточайшие репрессии — казни, ссылки на каторгу, многочисленные аресты — вели лишь к возрастанию боевого духа ирландского народа. В течение всего XIX века Ирландия борется против Англии, требуя отмены Унии, проведения земельной реформы, уравнивания католиков в правах с протестантами и т. п.

Национально-освободительная борьба чрезвычайно осложнялась внутренними противоречиями, которые обострялись с развитием в Ирландии капиталистических отношений. Ирландская буржуазия, при показной игре ультранационалистическими лозунгами, признала Унию и шла на компромиссы с английским правительством, поступаясь интересами своего народа. Такую же двойственную роль играла и католическая церковь, разжигавшая рознь между католиками и протестантами и вносявшая смуту в ряды борцов за свободу.

Представители левого, революционного крыла национально-освободительного движения стремились опереться на связи с международным революционным движением, в частности с английскими чартистами. В революционный 1848 год произошло восстание и в Ирландии, поднятое организацией «Молодая Ирландия».

В 1860-х годах широко разлилось по стране движение фениев — членов подпольной организации «Фенианское республиканское братство». Возглавленное интеллигенцией, это движение находит сторонников среди крестьян и сельского пролетариата. Восстание фениев, организованное в 1867 году, также потерпело трагическую неудачу. Несмотря на недостаточность своей программы и такие ошибочные методы

борьбы, как заговорщичество и терроризм, фенин сыграли очень важную роль в национально-освободительной борьбе, что было отмечено классиками марксизма.

Последние три десятилетия XIX века ознаменовались движением за хоумрул — самоуправление Ирландии, за земельную реформу. Возглавил движение за хоумрул Чарлз Парнелл (1846—1891). Он пользовался огромной популярностью в стране, и это делало его опасным противником английского правительства, хотя он в конце концов и пошел на компромисс с последним, отказавшись от методов нелегальной внепарламентской борьбы. Организованная англичанами травля против Парнелла не сломила его воли, и он продолжал участвовать в национально-освободительной борьбе.

После некоторого затишья, вызванного разгромом сторонников Парнелла, стремление к полной — политической, экономической, культурной — независимости Ирландии оформилось в движении шинфейнеров¹, воспринявших идеалы фенианства. Единства в их рядах не было, левые шинфейнеры считали необходимым вести вооруженную борьбу против Англии; правые, представлявшие интересы националистической ирландской буржуазии, противились разрыву с Англией.

В начале XX века, почти одновременно с движением шинфейнеров, в Ирландии родилась и новая общественная сила — революционное рабочее движение. Образование профессиональных союзов и рабочей социалистической партии повело к началу организованной классово-борьбы против ирландской и английской буржуазии и одновременно к оживлению национально-освободительной борьбы.

Время первой мировой войны борцы за национальную свободу сочли удобным моментом для нанесения удара владычеству Англии. В апреле 1916 года в Дублине вспыхнуло восстание, в нем участвовали люди самых разных общественных слоев и разных убеждений. Восстание возглавили вожди рабочей социалистической партии непреклонный Джемс Коннолли и вожди левых шинфейнеров; его физическую вооруженную силу составили гражданская рабочая армия и ирландские волонтеры — организация левых шинфейнеров. Всего несколько дней просуществовала Ирландская республика, возникшая после первых недолгих успехов повстанцев. Ирландская буржуазия, напуганная активностью республиканцев и возрастающей мощью рабочего класса, и на этот раз предала интересы своего народа, облегчив

¹ Sinn Fein — мы сами (гэльск.).

Англии разгром восстания и жестокою расправу с его организаторами и участниками.

Но ирландский народ и после разгрома восстания, получившего название Пасхального, продолжал бороться. Вести о Великой Октябрьской революции вселили в него надежду на победу.

Ирландия уже в древности была страной высокой материальной и духовной культуры. В III веке в ней существовали школы историков, поэтов, сказителей. Произведения ирландского народного эпоса и теперь поражают своей великолепной, своеобразной поэтичностью и красотой.

Но ни один из дошедших до нас памятников народного творчества не позволяет предположить, что в Ирландии хотя бы в зачатке существовала драма, что у ее народа были в обычае игры и обряды, в которых содержались элементы театрального действия. Зато всюду — в дружинах воинов, на пирах у богатых и знатных, у очагов крестьянских хижин — ценилось искусство устного исполнения поэтических и прозаических произведений — саг о богах и героях, о Кухулине, Дейрдре и Мэв, о войне и барде Фингале (Финне) и его сыне Ойзине (Оссиане)...

Сопrotивляясь насилию над своей духовной жизнью, ирландский народ веками хранил в памяти все, что было им создано в древности. В его сознании образы мифологических и исторических героев сливались воедино с образами героев национально-освободительной борьбы. Имена тех и других жили в патриотических песнях, вдохновляли на борьбу против ненавистного владычества англичан — не случайно революционеры-подпольщики XIX века назвали свою организацию «Фенианским братством»: они напоминали народу этим названием о подвигах отважных фениев, сподвижников легендарного Фингала. Это сопротивление чужеземной английской культуре в большой мере обусловило изоляцию ирландского народа от влияний культуры континентальной. Ирландия, например, совсем не откликнулась на идейные движения и искусство эпохи Возрождения, не была захвачена восторгом перед открытой в эту эпоху красотой античного мира. В ней и в это время не возникло стремлений выразить себя в искусстве драмы и театра, достигшем такого небывалого расцвета в Англии. Спектакли английских бродячих трупп (первый был показан в Дублине в 1587 году), а также представления мистерий, которые уже с конца XV века устраивались английскими ремесленниками в разных городах Ирландии, встречались ее населением с враждебной настороженностью, тем более что ирландская като-

лическая церковь сурово осуждала «бесовские» театральные зрелища.

Первый регулярный театр открылся в Дублине в 1634 году, а через сто лет в ирландской столице было уже два театра, один из них Королевский. Появились театры и в других городах Ирландии. Однако их деятельность, порой и очень плодотворная, целиком относится к истории английского театра. В них играли английские актеры, главным образом в пьесах английских и иногда французских драматургов: показывать на сцене или издавать пьесы на ирландском (гэльском) языке было запрещено властями. Открытые для развлечения английской знати и чиновничества, эти театры оставались чуждыми ирландскому народу даже тогда, когда в них начали ставиться пьесы такого драматурга, как Шекспир. Больше того, ирландцы относились к театру враждебно, так как он нередко служил проводником антиирландских предрассудков.

И все же ирландцы пытались отразить в драме и театре свои национальные проблемы, особенно в те годы, когда в стране усиливалась борьба против англичан. Так, восстание 1641 года было изображено в пьесе Генри Бергхеда «Гнев Колы, или Страдания Лиренды», напечатанной в Килкени. Пьеса никогда не шла. В 1684 году ирландец Мак Оуэн поставил пьесы ирландских авторов — «Кармелитка» Джефсона и фарс «Бедный сын» О'Киффи. Увертюра состояла из ирландских мелодий, на спектакле их подхватывали зрители галерки. Поставивший эти пьесы дублинский театр был закрыт. После поражения восстания 1803 года в Белфасте шла патриотическая пьеса «Брайан Боройн» о борьбе ирландцев против англичан. Ни одно из этих произведений не положило начала ирландской национальной драме. Не стало ее источником и творчество Уильяма Конгрива, Джорджа Фаркуара, Оливера Гольдсмита, Ричарда Бринсли Шеридана. Все они, так же как в XIX веке Оскар Уайльд и Бернард Шоу, покинули Ирландию. Хотя в произведениях всех этих драматургов ярко сказался национальный ирландский гений, их творчество принадлежит истории английской драмы и английского театра.

В середине XIX века английский театр в Ирландии пришел в упадок вследствие того, что в надежде на успех гастролей лондонских «звезд» и знаменитых английских актеров и режиссеров его директоры перестали заботиться о составе своих групп, о репертуаре. Написанные в подражание Скрибу, Сарду и другим, «хорошо сделанные пьесы» или так называемые «проблемные драмы» Робертсона, Пинеро и Джонса,

натуралистически изображавшие английскую жизнь, ирландских зрителей не интересовали. Зато псевдогероическая романтическая мелодрама Бусико на сюжеты из истории национально-освободительной борьбы пробуждала интерес к театру в ирландской публике, состоящей преимущественно из буржуазных националистов.

ДРАМАТУРГИЯ

Национальная драма Ирландии родилась в недрах движения, называемого ирландским литературным Возрождением. Оно неотделимо от тех общественных начинаний, целью которых было решить все важнейшие проблемы ирландской жизни.

Инициаторами ирландского Возрождения были европейски образованные люди — историки, филологи, писатели, поэты. Они стремились освободить Ирландию от засилья английской культуры. С их точки зрения, путь к этому освобождению лежал через возрождение древней ирландской культуры и изучение героической истории Ирландии. Наиболее искренние энтузиасты Возрождения хотели не отвлечь народ от задач современности, а утвердить в нем веру в то, что страна, некогда рождавшая героев и создавшая большую культуру, способна и в настоящем на великие дела. Деятельность участников ирландского Возрождения была направлена на пробуждение в народе национального достоинства, а это не могло не революционизировать его сознание.

Однако в этом движении было много сложного и противоречивого. Наряду с глубоко прогрессивными, демократическими тенденциями в нем были развиты и тенденции буржуазные. Некоторые из его националистически настроенных деятелей безоговорочно отрицали все достижения английской культуры, высказывали шовинистическое пристрастие ко всему ирландскому, требовали, чтобы был возрожден гэльский язык и стал единственным языком новой ирландской культуры. Такие крайние требования исходили, в частности, от Гэльской лиги, организованной в 1893 году, от одного из ее основателей, доктора Дугласа Хайда.

И тем не менее невозможно не признать, что литературное Возрождение в целом было весьма положительным фактором ирландской общественной жизни. Вслед за выходом в свет таких замечательных книг, как «История Ирландии» Стэндиша О'Грэди, как сборник произведений ирландского фольклора «Любовные песни Коннахта» (изданные предсе-

дателем Гэльской лиги филологом Дугласом Хайдом на двух языках — гэльском и английском), было широко отмечено столетие со дня восстания 1798 года. В стране пробуждался интерес к жизни народа. Началось изучение произведений ирландского фольклора, их запись и издание в английских переводах, чтобы сделать эти произведения доступными возможно большему числу читателей. С целью стимулировать развитие современной национальной литературы в 1891 году в Лондоне, а через год и в Дублине возникают ирландские национальные литературные общества.



Уильям Батлер Йетс

Одним из самых энергичных основателей и лондонского и дублинского литературных обществ был поэт Уильям Батлер Йетс (1865—1939). Сын видного ирландского художника, Йетс родился в Дублине. В юности он обучался в дублинской школе изящных искусств. Художником Йетс не стал, а стал поэтом — одним из крупнейших английских и ирландских поэтов конца XIX — первого сорокалетия XX века. В 1923 году Йетсу была присуждена Нобелевская премия. Умер он во Франции.

Йетса — поэта и патриота — формировала атмосфера национально-освободительной борьбы, близость ко многим ее выдающимся участникам, родная природа, история Ирландии и ее мифология, поэзия Спенсера, Блейка и Шелли, драматургия «елизаветинцев».

В Лондоне, где в бедности проходят его студенческие годы, Йетс знакомится с Уильямом Моррисом, Оскаром Уайльдом, Бернардом Шоу. Желание писать для театра сближает его с реформаторами английской драмы, английского театрального искусства. В Независимом театре в один вечер с пьесой Бернарда Шоу «Оружие и человек» идет его символическая стихотворная пьеса «Обетованная земля» (1894).

У Йетса возникает идея создания национальной ирландской драмы. Он увлекает ею своих соотечественников собирательницу ирландского фольклора Августу Грегори, писателей Джорджа Мура, Эдварда Мартина. В 1899 году на средства Грегори и Мура в Дублине они открывают Ирландский национальный литературный театр. За три года существования этого театра они организовали в нем три серии спектаклей, показав семь пьес разных жанров. Это были «Графиня Кэтлин» У. Йетса, «Вересковое поле» и «Мэв» Э. Мартина, «Сгибается куст» Дж. Мура, «Последний пир фениев» А. Миллиген, «Диармуд и Грания» У. Йетса и Дж. Мура и, наконец, «Витье веревки» Д. Хайда — первая в Ирландии пьеса на гэльском языке. Эти пьесы положили начало ирландской драме. Вскоре инициаторы создания этой драмы основали в Дублине и постоянный национальный театр — Эбби-тиэтр (театр Аббатства).

Вопрос о языке ирландской драмы имел принципиальное значение. Понимая, что попытки создания литературных произведений на гэльском языке бесконечно замедлят развитие ирландской культуры, Йетс, Грегори, Мартин и Мур пришли к единодушному решению, что драматурги должны писать на англо-ирландском языке, сложившемся за века совместного существования двух народов. Йетс призывал бороться против книжности и учиться живому разговорному языку у ирландских крестьян. Одним из неоспоримых достоинств ирландской драмы и стал ее язык, особенно прекрасный в произведениях Йетса, Грегори, Синга.

Но зачинатели движения за создание ирландской драмы не были единодушны в вопросе о том, какой она должна быть, хотя все были согласны, что ее темы должны отражать интересы ирландского народа. Если Йетс мечтал об особом своеобразном духе ирландской драматургии, то Мартин и Мур считали, что она должна развиваться в направлении, указанном всему европейскому театру Ибсенom; в великом норвежце они ценили не социального философа и реформатора драматургической техники, а поэта и психолога. По образцу «Женщины с моря» и «Дикой утки» и были созданы пьесы Мартина «Вересковое поле» и «Мэв» и пьеса Мура «Сгибается куст» на темы из современной ирландской жизни.

Наиболее полно принципы ирландской национальной драмы были разработаны Йетсом в его теоретических сочинениях. Йетс призывал драматургов писать для народа. «Всем ирландским драматургам предстоит выбрать — писать ли так, как писали представители высших классов, которые не выра-

жали интересов нашей страны, а эксплуатировали ее, или же примкнуть к тому идейному движению, сторонники которого, как русские в 70-х годах, кликнули клич: «В народ!»

Отталкиваясь от прозы буржуазного общества, от натурализма таких английских драматургов, как Пинеро или Джонс, против которых выступал и Шоу, борясь с мелодрамой Бусико, Йетс мечтал о создании поэтической драмы, драмы «романтической, идеальной, далекой от грубой повседневности». Он призывал драматургов к возрождению сюжетов из эпоса Ирландии или из ее истории и к истолкованию их в духе, интересном для современников. Вторым источником драмы Йетс считал жизнь ирландских крестьян: город с его проблемами представлялся Йетсу, как и многим деятелям ирландского Возрождения, чуждым народу порождением капиталистической действительности.

Драмы самого Йетса основывались на древних легендах и мифах, известных, по его справедливому суждению, каждому ирландскому крестьянину. Он наполнял свои драмы поэтическими символами, с их помощью откликаясь на современную действительность или же выражая свои философские воззрения, окрашенные идеализмом. Не все драмы Йетса были сценичны, не всегда их символика была доступна для зрителя. Лучшие из них были созданы в первые десять-двенадцать лет его драматургической деятельности.

Сюжет пьесы «Графиня Кэтлин» (1889—1899) Йетс взял из старинной легенды. Ее замысел возник у поэта в дни общественных волнений по поводу травли одного из вождей освободительного движения Парнелла.

В диалогах крестьян, которыми открывается действие этой трагедии, возникает образ голодной Ирландии, доведенного до отчаяния ее народа. Два дьявола, приняв обличье купцов, продают беднякам хлеб, требуя в уплату за него их души. Графиня Кэтлин предлагает купцам за хлеб все свои сокровища. Но, желая заполучить душу Кэтлин, они обворовывают графиню и задерживают на море ее корабли, груженные зерном для крестьян. Движимая состраданием к беднякам, Кэтлин продает дьяволам свою душу. Не вынеся тяжести принесенной жертвы, она умирает. Финал трагедии напоминает финалы средневековых моралите: за душу Кэтлин вступают в борьбу дьяволы и ангелы. Последние оправдывают поступок Кэтлин, свершенный из добрых побуждений.

Патриотическая идея, прекрасные стихи, атмосфера сказочности и вместе с тем реальная картина народных мучений — таковы достоинства трагедии. Драматичны сцены идущей в душе Кэтлин борьбы между чувством своей ответст-

венности за народ и стремлением к счастью, картины которого рисует ей поэт Элиел.

В одноактной прозаической пьесе Йетса «Кэтлин-ни-Холиэн» (написана в 1901, поставлена в 1902 году) звучит политическая тема. Кэтлин-ни-Холиэн — это имя, которым народ зовет Ирландию, олицетворяя ее в образе женщины.

Действие пьесы происходит в 1798 году. В дом к ирландским фермерам, которые готовятся праздновать свадьбу своего старшего сына Майкла, заходит старая нищая. Она жалуется, что разбойники выгнали ее из дома и присвоили себе ее «зеленые поля». Словно замороженный жалобами незваной гостьи, Майкл покидает невесту и родных и следует за ней. «Тяжел будет жребий тех, кто соглашается служить мне», — говорит женщина, уходя вместе с юношей.

Вошедший в дом брат жениха сообщает, что на берег высадились французы. На вопрос, не встретил ли он на дороге нищую старуху, он отвечает отрицательно. Но навстречу ему поступью королевы шла юная девушка. Это Кэтлин-ни-Холиэн, это сама Ирландия, собрав своих сыновей, получив помощь от французских братьев, снова обрела молодость, готовая к борьбе за свободу.

«Горшок супа» (1902) — единственный опыт Йетса в жанре веселого народного фарса. Для сюжета использован анекдот о том, как бродяга надувает простодушную хозяйку, уверяя ее, что при помощи волшебства он сварит суп из камня, а сам опускает в горшок украденного у нее цыпленка.

В трагедии «У порога короля» (1903) Йетс высказал глубоко волновавшую его мысль о высокой миссии искусства, о великой общественной роли поэта, которую драматург считал более важной для народа, чем роль всякого рода политиков и государственных деятелей.

Действие трагедии построено вокруг конфликта между поэтом Шонхеном и королем. Оскорбленный тем, что король под давлением своих приближенных — мэра, монахов, солдат и других — изгнал его из Государственного совета, Шонхен решает умереть у порога дворца голодной смертью, если король не вернет ему исконного права поэтов участвовать в управлении государством. Ни мольбы учеников, друзей и возлюбленной, ни насмешки недругов, ни муки голода не могут сломить волю поэта. Его непреклонность ставит перед королем альтернативу: либо уступить — и тогда его обвинят в слабости, либо допустить, чтобы поэт умер, — и покрыть себя позором.

В трагедии воспет поэт и жестоко осмеяно общество мещан, неспособных понять величие искусства и высокую гор-

дость его служителей. В предсмертных монологах Шонхен прокликает общество, зараженное проказой и убивающее красоту. Но ему перед смертью открывается и видение будущего человечества — прекрасного, радостного и гармоничного.

Трагедия «На берегу Бейла» (1904) написана на сюжет саги «Единственный сын Айоф». Содержание ее таково: Кухулин, покоривший воительницу Айоф, покинул ее ради другой женщины, которая стала его женой. Он не знал, что Айоф родила от него сына — Конлаха; мать скрыла от мальчика имя его отца. Когда Конлах вырос, Айоф, пылавшая жаждой мести Кухулину, послала юношу ко двору короля Конкобара с тем, чтобы он вызвал на бой Кухулина. В поединке Кухулин ранит Конлаха, и, лишь когда тот умирает, узнает, что убил сына.

Кухулин, любимый герой ирландских саг, привлекал Йетса цельностью и благородством натуры, мужеством и свободлюбием.

Мир трагедии «На берегу Бейла» не знает целостности — в него закралась та же вульгарность, то же стремление к материальным благам, которые отталкивали драматурга от реальной жизни. Носитель этих новых начал в пьесе Йетса — король Конкобар, и именно он, а не Конлах антагонист Кухулина, и не поединок отца с сыном, а конфликт между Кухулином и Конкобаром стоит в центре трагедии. Кухулин в экспозиции и в зачине трагедии во всем подобен герою эпоса. Он, добровольно оберегающий королевство Конкобара от врагов, свободен, как «птица в полете», и голова его — «в облаках». Так говорит о нем Слепец, один из двух персонажей (второй Дурак), комментирующих события трагедии.

Конкобар весь в заботах о земном, о том, чтобы сохранить свою власть. Он движим страхом перед Айоф: властительница Северного королевства угрожает ему войной. Что, если Кухулин, и теперь еще вспоминающий о ней как о единственной своей любви, встанет на ее сторону. Но клятва в верности Конкобару превратит героя в вассала; несмотря на свое сопротивление, Кухулин уступает, и эта уступка — первый удар по его душевной цельности. Когда является Конлах, Конкобар требует, чтобы Кухулин принял его вызов. Но все существо Кухулина противится поединку: в лице юного воина он узнает черты Айоф, его тянет к Конлаху, который разбудил в нем неутоленное чувство отцовства. Драматична борьба между охватившими Кухулина глубоко человеческими чувствами и долгом, наложенным на него клятвой Конкобару. Он поднимает руку на короля, споря с ним, и

все же снова уступает ему, становится орудием его воли, и это ведет к трагической развязке — Кухулин принимает вызов Конлаха. По мысли Йетса, трагедия заключена не только в убийстве сына рукою отца, но и в гибели заключенного в Кухулине героического начала, в разрушении большой человеческой личности. Сумасшествие Кухулина, которым заканчивается трагедия, — символ этого разрушения.

В «Дейдрре» (1905—1906) воплощена концепция героического, выдержавшего все испытания. Это истинно героическое начало представлено в Дейдрре.

«Эстетическое наслаждение, которое зрители переживают, видя действующие на сцене сильные, энергичные характеры и ярко выраженные индивидуальности, пробуждает энергию народа, — пишет Йетс в статье «Пьесы и споры». — В те мгновения, когда вымышленный персонаж — святой, влюбленный или герой — потрясает нас до самых глубин, в нашей душе просыпаются дремлющие в ней героизм, страсть, чистота».

Именно в таком воздействии на народ должно, по мнению Йетса, состоять воспитательное значение драмы. Натуралистическую драму Йетс отвергал из-за ее неспособности зажечь в народе «энергию души».

В саге о Дейдрре, послужившей источником трагедии Йетса, рассказано о роковой красоте прекрасной женщины. Дейдрре полюбил король Конкобар и, желая завладеть ею, убил ее мужа Найси, его братьев и погубил ее.

Трагедия Йетса, начинающаяся с того момента, как Конкобар заманил Дейдрре и Найси в свой дворец, во всем следует событиям саги; хор музыкантов предупреждает о них героев — им своей судьбы не изменить, они должны сыграть роли, предназначенные сагой. Но Дейдрре хочет по-своему сыграть эту роль, не желая покоряться неотвратимому. В борьбе против судьбы Дейдрре проявляет огромную волю, ум, изобретательность, мужество. Перед нами подлинно героический характер. Его раскрытие придало этой трагедии Йетса необычайную силу и сценичность. Роль Дейдрре блестяще исполнила в 1908 году в Лондоне и Дублине известная английская актриса Стелла Патрик Кэмпбелл.

Такие пьесы, как «Единорог, спустившийся со звезд» (1907), «Актриса, играющая королеву» (1908), «Зеленый шлем» (1909), и перевод трагедии «Царь Эдип», относятся также к первому периоду драматургической деятельности Йетса.

В более поздних пьесах проявляется увлечение Йетса японским театром «Но». С горечью заявивший в одном из своих стихотворений 1913 года о том, что «дорогая его сердцу ро-



Сцена из спектакля «Дейдре» У.-Б. Йетса.
Дейдре— Стелла Патрик Кэмпбелл

мантическая Ирландия давно умерла, Йетс пишет эти пьесы не для народа, как он мечтал когда-то писать, а для узкого круга эстетов и мистиков. Сильным стихотворением «Пасха 1916 года» он отозвался на дублинское восстание. «И грозная красота встает» — таков рефрен каждой из строф этого стихотворения. Но понять ту реальную силу, которая уже родилась в Ирландии, — рабочее социалистическое движение — поэту не было дано.

Ирландская национальная драматургия пошла, как увидим далее, не тем путем, на который ее звал романтик Йетс: сама действительность указала ей другое направление. Но Йетс сделал огромное дело, вызвав к жизни эту драматургию и создав национальный театр. Будучи до самой своей смерти директором Эбби-театр, Йетс принимал на его сцену произведения талантливых ирландских драматургов, даже если они держались иных эстетических взглядов, чем он. Так, в 1922 году он принял Шона О'Кейси, чьи реалистические, но овеянные романтикой пьесы, посвященные национальной борьбе 1919—1923 годов, вдохнули в театр новую жизнь.

Изабелла Августа Грегори (1852—1932) сыграла выдающуюся роль в ирландском Возрождении, став одним из активнейших организаторов движения за создание ирландской на-



Изабелла Августа Грегори

циональной драмы и ирландского театра. Вместе с Йетсом она была директором Эбби-театр с первых дней его существования и до своей смерти.

Участие Грегори в ирландском Возрождении выразилось и в работе по собиранию произведений ирландского фольклора. Два ее сборника древних саг — «Кухулин из Муртемне» и «Боги и герои» — послужили источником сюжетов многих драм — и ее собственных и других авторов, главным образом Йетса.

Перу Грегори принадлежит около тридцати пьес разного жанра. В отличие от Йетса, только один раз — в фарсе

«Горшок супа» — обратившегося к сюжету, связанному с сельской Ирландией, Грегори создала большое количество комедий и фарсов, сюжеты которых черпала из жизни ирландских крестьян. Бернард Шоу считал ее прирожденным мастером диалога, назвав ее имя рядом с именами Мольера, Гольдсмита, Честертона. Верность жизненной правде, живость хорошо построенного сюжета, прекрасный язык, разговорный и лишенный всяких литературных прикрас, — все это придавало привлекательность пьесам Грегори.

Писательница с симпатией изображает персонажей своих комедий — ирландских крестьян. Она любит обыгрывать комические ситуации, возникающие благодаря легко воспламеняющемуся воображению ее соотечественников. Такова одна из ее лучших и забавных комедий — «И распространились слухи» (1904). Героиня комедии, глуховатая торговка яблоками тетушка Тэрпи, сообщила своему собеседнику то, что ей послышалось в словах соседа, пробежавшего мимо нее, — будто Бартли Феллон убил вилами Джека Смита. Эта весть мгновенно облетела все местечко, жители деревни передавали ее друг другу с такими красочными подробностями, какие диктовало им воображение. Предполагаемого убийцу вы-

звали наконец в суд, где все разъяснилось. Великолепен диалог комедии, в котором обрисовываются характеры действующих лиц. Каждая из реплик служит нагнетению драматизма, быстрому развертыванию действия.

Во многих пьесах Грегори слышится горячий отклик на политическую обстановку в стране. Ее одноактная пьеса «Когда восходит месяц» (1907) вызывала восторги патриотов и негодование проанглийски настроенных кругов. Герой пьесы — сержант, стоящий ночью на часах у причала реки. Бедняк, он мечтает, что ему посчастливится задержать бежавшего из тюрьмы арестанта, за поимку которого назначена денежная награда. Неожиданно рядом с ним оказывается бродяга. Часовой гонит его. Но бродяга затевает с ним разговор и будто невзначай роняет фразу-другую — о политических событиях, то принимается напевать патриотические песни. Сержант тщетно противится воздействию случайного собеседника: в нем оживают воспоминания о днях молодости, когда он тоже шел героические песни и был вместе с «бунтовщиками». На небе появляется месяц; с реки доносится всплеск воды, — и тут бродяга срывает с себя парик. Сержант узнает в нем преступника, за арест которого он мечтал получить награду. Но теперь он дает своему собеседнику — участнику патриотической борьбы — возможность спокойно спуститься к реке и бежать в лодке, подплывшей к причалу...

Очень сильна одноактная патриотическая трагедия Грегори «У тюремных ворот» (1906). Ее главное действующее лицо — мать, которая ждет у ворот тюрьмы известий о своем сыне — патриоте, арестованном за участие в национальной борьбе. Женщина переживает тревогу за жизнь сына, отчаяние из-за бессилия ему помочь, опасения — вдруг стойкость и мужество изменят ему. Мучительная напряженность ожидания сменяется взрывом горя, когда матери сообщают о казни сына. И тут же, узнав, что ее мальчик до конца остался верен делу свободы, она преисполняется гордости.

Выразительна Грегори и в жанре исторических пьес; она истолковывает события прошлого так, чтобы это отвечало интересам ее современников. «Семья Конованов» (1906), пьеса, действие которой происходит в XVI веке, превращается в политическую сатиру на ренегатов, которых было немало в дни написания драмы. Таковы же и «Белая кокарда» (1905) и «Освободитель» (1911). В образе Моисея, героя пьесы «Освободитель», Грегори запечатлела характер Чарлза Парнелла, а в сатирических персонажах — тех, кто отрекся от своего вождя в дни травли, организованной против него английским правительством.

Интересны и попытки Грегори перевести на язык драмы исторические и мифологические сюжеты. Лучшие из этих пьес — «Кинкора», «Девонгира», «Грэнния».

«Грэнния» — это трагедия любви и ревности, верности долгу и измены ему. Грегори делает попытку психологически обосновать поступки героев древней саги — старого Финна, его невесты Грэннии, юноши Диармида, которого любит Грэнния и с которым бежит, покидая Финна: изменив долгу, верности, она отдается любви.

В трагедии показаны только эти три персонажа, они изолированы от какого бы то ни было человеческого окружения. Поэтому свою задачу — открыть мотивы поведения героев и главным образом героини — Грегори выполняет с помощью одного лишь приема — монологов, в которых действующие лица сами объясняют себя. Это замедляло действие трагедии, не лишая ее однако, сценичности¹. К достоинствам трагедии принадлежат сильные образы героев, особенно полный трагического величия и благородства образ старого Финна.

Грегори была также искусным переводчиком комедий Мольера и Гольдони.

Джон Миллингтон Синг (1871—1909) — крупнейший из ирландских драматургов. По окончании Тринити колледжа, дублинского университета, он жил некоторое время на Европейском континенте, изучая в Германии музыку, в Сорбонне гэльский, французский и итальянский языки, занимаясь в Париже литературно-критической деятельностью. В Париже в 1896 году он познакомился с Йетсом, а позднее примкнул к его театральным начинаниям. По возвращении на родину Синг подолгу жил в самой глухой части Ирландии — на Эренских островах, среди населяющих их крестьян, рыбаков, ремесленников, быт и нравы, характеры которых изучил. В своих драмах и прозаических сочинениях он правдиво изобразил жизнь Эренских островов, став ее открывателем и поэтом. Не приемля, как большинство ирландской интеллигенции, капиталистических отношений и видя в них силу, разрушающую человечность, Синг был далек и от идеализации ирландской патриархальности и отсталости. Рассказанная им правда о полуголодном существовании населения Эренских островов не раз навлекла на него негодование националистов.

Героев и сюжеты своих драм Синг нашел на Эренских островах. Эти герои — нищие рыбаки, бродяги, лудильщи-

¹ В ирландском театре особенно ценилось совершенное искусство слова, и известная статичность поведения героев не препятствовала возникновению драматического напряжения.

ки — цельны и непосредственны. Они — создания природы, которая в драмах Синга выполняет огромную, многообразную роль. Природа — активная сила, формирующая характер героев, то благословляющая их на счастье, то разрушающая их жизнь. Природа — источник поэтической настроенности героя, неизменно окрашивающей его переживания, его речь. Он счастлив, когда живет в гармонии с природой, несчастен, когда эта гармония нарушается вторжением чуждых влияний, пороков, жадности, сребролюбия. Отношение героев к природе выявляет художественную и философскую концепцию Синга, сталкивающего в конфликтах своих драм противоположные жизненные устремления.



Джон Миллингтон Синг
в Эббв-театр

Таков конфликт в пьесе «Во мраке ущелья» (1903). Ее сюжет, издавна бытовавший в фольклоре, Синг сделал костяком большой человеческой драмы, не лишенной социального смысла. Старый Дэн Берк, хозяин хижины, прилепившейся к мрачному ущелью, решив испытать молодую жену, притворился мертвым. В дом заходит бродяга, Нора рассказывает ему о своем безрадостном браке со стариком, потом выпускает Майкла Дару, своего любовника. Дэн, получив подтверждение неверности жены, прогоняет ее, Майкл отказывается от нее, лишившейся и крова и денег. Нору зовет с собой бродяга, — и она уходит с ним. Герои этой драмы — из разных миров: Нору и бродягу объединяет влечение к свободе, поэтическое восприятие природы. Они непонятны ни Дэну, ни Майклу — людям, которые единственную ценность жизни видят в деньгах. Бродяга цельнее Норы: ни разу не променял он свою голодную, но вольную жизнь на материальные блага, Нора же в страхе перед бедностью, перед одиночеством еще далекой, но неизбежной старости изменила своей натуре и вышла замуж за нелюбимого. Но в ней, подавленной унылой жизнью

со старым скрягой, не умолкал голос природы, она ждала любви, рвалась из мрака ущелья к счастью. Уход с нищим бродягой в неизвестное сулит Норе не одну радость освобождения, но и нужду, и холод, и голод. Зато это — возвращение в родную Норе вольную стихию природы, дающую человеку ощущение полноты жизни.

В «Свадьбе лудильщика»¹ конфликт между двумя мирами обрисован в комедийном плане. Действующие лица — Мэри Берн, ее сын лудильщик Майкл, молодая женщина Сара Кейси — живут бродячей жизнью. Майкл и Сара были счастливы, пока Саре не взбрело в голову закрепить свое счастье законным браком. В этом желании стать «порядочной» женщиной и таким образом приобщиться к цивилизованному обществу она противоположна старой Мэри: та хорошо знает, что истинная ценность жизни, любви, счастья не зависит от каких-либо формальностей. Натура Мэри щедра, она живет свободно и просто, то радуясь, то горя, слушая пение птиц, сама распевая вольнолюбивые песни, зная, что все проходит — и молодость, и красота, и горе, и счастье, — и поэтому еще больше ценя жизнь. В образе Мэри Берн Синг опоэтизировал дух независимости, изгнанный из общества, где все построено на пошлом, прозаическом расчете. Драматург высмеял и это общество и один из его оплотов — католическую церковь, столкнув героев пьесы с служителем культа. Священник жаден, сластолюбив и лицемерен, он требует деньги за обряд венчания и торгуется с бедняками из-за каждого пенса. Семья лудильщиков зло подшучивает над ним и уходит в путь, не обращая внимания на проклятия, которые извергает на них святой отец.

Искусство Синга, его знание ирландской жизни и любовь к народу с особой силой сказались в превосходной и тонкой обрисовке судьбы и характеров героев трагедии «Скачущие к морю» (1904), где разработана тема бессилия человека перед жестокой силой природы. Море — спутник жизни рыбаков, действующих лиц трагедии, их кормилец и враг. Все они — старые и молодые, мужчины и женщины — всегда ощущают его присутствие в своей жизни, говорят о его могуществе, о приливах и отливах, о ветрах и бурях, о горе, которое море приносит им. Море поглотило всю семью старой Марии, ее свекра и мужа, ее шестерых сыновей. Еще не найдено тело ее сына Майкла и впрок заготовили доски для его гроба, а в море уходит последний ее сын Бартли...

¹ Пьеса написана в 1902 году, поставлена в 1909-м в Лондоне — в Дублине ее невозможно было показать из-за содержащейся в пьесе сатиры на католическое духовенство.

Действие трагедии пронизано ожиданием вестей о Бартли, все нарастающей тревогой. По временам Кэтлин и Нора, юные дочери Марии, отвлекаются привычными заботами — как бы не сгорел в печи хлеб, как бы скрыть от матери лоскуты одежды Майкла, выловленные рыбаками в море. Эта временная разрядка лишь подчеркивает приближение горя, ставшего как бы неотъемлемым от повседневной жизни рыбаков. Мария уже уверена в неизбежности катастрофы, она бунтует против жестокого закона, требующего, чтобы люди расплачивались жизнью за добытые ими у моря средства существования. Тело утонувшего Бартли вносят в хижину в ту минуту, когда мать вспоминает своих погибших сыновей. Горе сокрушает ее, и вместе с тем она испытывает неожиданное облегчение. Теперь ей не придется жить в вечном страхе перед морем: оно отняло у нее все и потеряло свою власть над нею. Теперь оно уже ничего больше не сможет ей сделать. А молодым — Кэтлин и Норе — суждено пережить то же, что пережило старшее поколение. Но они не смиряются, не отказываются от единоборства с морем; недаром же Нора возразила матери, когда та пыталась удержать Бартли: «Жизнь молодых мужчин в том, чтобы сражаться с морем».

Герои драмы «Источник святых» (1905) старые слепые супруги Мартин и Мэри Доул живут в уверенности, что каждый из них прекрасен, а жизнь, окружающая их, полна красоты и добра. Зрение, дарованное им святым, разрушает их призрачное счастье: прозрев, Мартин и Мэри увидели, что сами они стары и безобразны, а кругом грязь, нищета, убожество. Горькой иронией веет от финала пьесы: жалкие в своем разочаровании, старые супруги просят святого вернуть им слепоту. Теперь они уже не в силах наслаждаться воображаемой красотой мира, им приходится цепляться за другое утешение: став снова слепыми, они будут наслаждаться пением птиц... Синг полемически заострил свою пьесу, высмеяв в ней тех своих соотечественников, которые не желали расстаться со своими идеализированными представлениями об Ирландии.

Искусство Синга особенно ярко проявилось в комедии «Удалой молодец, герой Запада» (1907) — лучшей пьесе ирландской драматургии. Первая постановка вызвала яростные нападки на драматурга и на показавший ее Эбби-театр. Эта комедия с большим успехом шла во многих зарубежных театрах, в том числе и в нашей стране.

Действие комедии происходит в трактире деревушки Мейо, своего рода центре сельской жизни. Дочь трактирщика Пеггин Майн просватана отцом за глуповатого и трусливого

Шоона. Любви и счастья этот брак не сулит, да Пегин их и не ждет, как не ждут ничего от жизни остальные жители деревни, оступившие от бессмысленного существования, не знающие иных интересов, кроме грубо материальных. И вот в трактире неожиданно появляется незнакомец — житель другой деревни. Он сообщает, что только что убил топором своего жестокого отца, и это воспринимается заведомыми трактира как огромное событие, а пришелец, имя которого, как выяснилось, Кристи, — герой, совершивший подвиг. Пегин тотчас же влюбляется в него и отвергает жениха, а остальные на все лады выражают восхищение неизвестным. Под влиянием этого восхищения совершается чудо преобразования придурковатого парня во вдохновенного мифотворца. Он словно освобождается от гнева и страха, подавлявшего таившееся в нем душевное богатство. Творя легенду о себе как о герое, завораживая красноречием слушателей, он обретает веру в себя. Но вот созданный им миф оборачивается выдумкой: в деревне появляется отец Кристи, вовсе не убитый сыном, а только оглушенный ударом топора. Восхищение крестьян «подвигом» Кристи гаснет — теперь он слышит одни насмешки, и Пегин отворачивается от него, а отец снова пытается подчинить его своей воле. Однако Кристи уже нельзя поработить: он силен, ловок и смел, ему теперь действительно присущи качества героя. Он уходит, и снова жители деревушки Мейо погружаются в рутину безрадостного прозаического существования, и лишь одна Пегин сожалеет, что исчезло то яркое и необычное, что принесло с собой появление Кристи.

Смерть помешала Сингу закончить трагедию «Дейдре, дочь печали». Ее дописали и поставили в 1910 году Августа Грегори и Йетс, его близкие друзья. Эта трагедия — единственное обращение Синга к мифологии, к той саге, которая пленяла многих поэтов и драматургов. Каждый из них — и Дж. Рассел, и Йетс, и Синг — истолковывали ее по-своему.

Ни в одной из своих драм Синг не показал такого полного и гармоничного слияния своих героев с природой, как в этой трагедии. Здесь, как и в других драмах, Синг противопоставил друг другу два мира: тот, к которому принадлежит Дейдре, — поэтический мир красоты, природы и любви, и мир короля Конкобара, мир жестокой, бесчеловечной власти и произвола. Этот мир грозит ей не только смертью — он грозит разрушить то, что Дейдре дороже всего, — любовь Найси. И, страшась этого, она предпочитает умереть вместе с возлюбленным, не предприняв ничего, чтобы спастись от козней Конкобара.



«Удалой молодец, герой Запада» Дж.-М. Синга.
Костюм жокея. Эскиз У.-Б. Йетса

Творческое наследие Синга невелико, но очень весомо. Он глубже, чем его современники, сумел проникнуть в характер народа Ирландии, создать образы ирландских крестьян, населяющих Эренские острова. Он показывал своих героев такими, какими знал их — невежественными и словно дети наивными, готовыми иной раз в одно мгновение воспламениться от того, что им покажется необычным. Как большой художник, он сумел почувствовать в людях неизбывную тягу к красоте. Поэтичен язык персонажей Синга — он придал их речи ритмичность и музыкальность. В этой музыкальной, ритмичной речи сказалось, как определил Йетс, «отношение создателя к созданному им миру». Йетс пишет про Синга: «Когда он выводит старых нищих, которые бродят по дорогам и жалуются на уродства жизни, или рыбака с Эренских островов, оплакивающую гибель своих сыновей, или юную женщину, изнывающую в браке со стариком, — он верен жизни и он не морализирует... Все эти люди проходят перед нами, говоря своим особым, волнующим нас языком». Очень национальный художник, Синг создал драмы, которые могут взволновать людей всех национальностей, ибо присущи всему человечеству чувства и стремления, которыми живут его герои. Его влияние испытали на себе и Йетс, и Грегори, и — много позднее — Шон О'Кейси.

Поэт и драматург, деятель ирландского Возрождения, Падрик Колум (род. 1881) был близок к наиболее революционным борцам за свободу Ирландии. В истории ирландской драмы Колум занял заметное место благодаря своим трем пьесам «Земля» (1903), «Дом скрипача» (1904) и «Томас Маскери» (1910). Почитатель Ибсена, он положил начало ирландской проблемной драме, противостоящей символическим драмам Йетса и его эстетическому кредо.

В своих пьесах Колум поднимает социальные и психологические проблемы ирландской жизни, создает своеобразные ирландские характеры, показывает типичные для эпохи явления — кризис сельской Ирландии, распад семейных связей, тягу к эмиграции наиболее жизнеспособной части ее населения.

Пьеса «Земля» — это трагедия попусту растраченных человеческих сил, несбывшихся надежд, раскола между отцами и детьми. Отцы — фермеры Мурвил Козгар и Мартин Доурас — всю жизнь отдали земле. Теперь, когда оба стары, эта борьба оказалась бесплодной — молодому поколению земля не нужна. Дети Козгара давно покинули отчий дом и разбрелись по свету, с ним остались только сын Матт и дочь Салли. Но и Матту не нужна земля, которая ненавистна его возлюбленной — энергичной Эллен, дочери Доураса. Ее

манит городская жизнь, она рвется в Америку, в которой, как ей кажется, люди могут раскрыть все свои способности и энергию. На земле отцов остаются только простушка Салли и слабовольный Корнелиус, сын Доураса, которым родители разрешают пожениться.

В драме «Покинутая земля», которую после переделки автор назвал «Дом скрипача», показана печальная и глубоко поэтичная история разлада художника-скрипача с жизнью: несовместимы его духовные стремления с нудными повседневными обязанностями фермера. Конн Хоурикен — талантливый музыкант, бродяга по натуре. Осуждаемый своими детьми, он уходит из дому со скрипкой и зарабатывает на хлеб, играя в трактирах. Лишь пережив горе отвергнутой любви, Мэйер, его старшая дочь, поняла отца и присоединилась к нему.

В отличие от этих драм, местом действия которых была деревня, в пьесе «Томас Маскери» показана жизнь городского мещанства, объятого страстью к наживе. Честен и чист помыслами герой — Томас Маскери, управляющий работного дома. Жадная родня доводит его до обнищания, и он умирает на койке в работном доме.

Свой замысел — создать серию пьес, которые представляли бы собой социальную историю Ирландии, — Падрик Колум не выполнил: подобно многим соотечественникам, он эмигрировал после 1916 года в США, где продолжал заниматься разнообразной литературной деятельностью.

Близки к произведениям Колума драмы У. Бойла, Т. С. Меррея, Дж. Фицмориса. Заслуга их в том, что они воспроизвели в своих пьесах современную им сельскую Ирландию. Рисуя конфликты повседневной жизни ирландского фермера, они привлекали внимание зрителей к вопросам социальным, политическим и моральным, оказывали значительное влияние на формирование общественных настроений. Бойл, склонный к сатире, в своей лучшей комедии «Строительный фонд» вывел молодых фермеров, которые всеми правдами и неправдами пытаются присвоить имущество своей старой родственницы, выманивая у нее деньги якобы в фонд строительства новой церкви. Но старуха, не менее жадная, чем они, надувает их: когда она умирает, они обнаруживают, что все свои деньги она завещала не им, а строительному фонду церкви.

В пьесах Джорджа Фицмориса (1877—1963) представлены картины быта, в которые он вплетает фантастику, несущую с собой образы языческих и христианских суеверий ирландских фермеров. В комедии «Деревенская портниха»

(1907) он высмеял романтические иллюзии своей героини, начитавшейся дешевой литературы.

«Герой лунного света» («Moonlighter»¹) опубликована в 1914 году — это четырехактная драма на политическую тему. В ней изображен конфликт между отцом — старым фением Питером Герином — и сыном — политическим краснобаем и трусом. В финале пьесы старый фений, ушедший было на покой, решает вновь вернуться в ряды борцов за свободу.

Меррей посвящает свои драмы изображению конфликтов социально-психологического характера. В «Праве на первородство» (1910) показана семья фермеров, раздираемая типичным для ирландской деревни разладом между родными. Действующие лица пьесы: мать — прекрасный образ ирландской труженицы, отец — глупый, жадный и деспотичный; старший сын Хью, любимец матери и гордость всей округи; младший — Шон — так же глуп и жаден, как отец. Быстрое нарастание конфликта между членами семьи делает неизбежной трагическую развязку; во время одной из ссор Шон убивает брата.

В пьесе «Морис Харт» (1912) раскрыта драма юноши Мориса Харта, ставшего жертвой честолюбия и деспотической воли своих родителей — старых фермеров. Они предназначили сыну карьеру священника, почетную и выгодную, по их мнению. Морис же не чувствует никакого призвания к деятельности священнослужителя. Но все его попытки убедить мать, что он не может идти предназначенной ему дорогой, не приводят ни к чему. По бесхарактерности Морис уступает. Это надламывает молодого человека, который накануне посвящения его в сан не выдерживает нервного напряжения и заболевает душевным недугом. Меррей прекрасно обрисовывает характеры своих героев, он зовет к пересмотру косных патриархальных семейных устоев сельской Ирландии, губительных для молодого поколения. В этом состояло большое общественное значение его пьес.

Большую роль в Эбби-театре играл Ленокс Робинзон (1886—1958), драматург, критик, актер и режиссер и с 1923 года его директор. В молодости он увлекся творчеством Б. Шоу и Х. Грэнвилл-Баркера. Их влияние сказалось на его драматургии, весьма разнообразной по жанрам и темам.

Ранние драматургические опыты Робинзона — пьесы «Фамильная честь Клэнси», «Перекрестки» и «Урожай» (напи-

¹ Мунлайтер — так называли себя члены ирландской земельной лиги, которые в борьбе против лендлордов уничтожали по ночам их посевы и скот.

саны в 1909 году) были подражательны. Первый художественный успех выпал на долю его политической пьесы «Патриоты» (1912), написанной на острую для того времени и трагическую тему. Герой пьесы Джеймс Наджент — старый революционер, участник национально-освободительной борьбы, много лет просидевший в тюрьме. Выйдя из тюрьмы, он замечает огромные перемены в общественной жизни: на первый план выдвигаются крикливые парламентские болтуны, политические дельцы и карьеристы, приверженцы Англии. Тюремное заключение не погасило в Надженте боевой дух. Но напрасны его попытки разбудить в молодом поколении патриотический пыл: прежние идеалы непонятны и смешны молодежи. Пьеса была пронизана сатирическим негодованием, направленным против предателей национальной свободы.

В «Мечтателях» (1915), исторической пьесе о восстании 1893 года, Робинзон прославлял высокую патриотическую мечту вождя восстания Роберта Эммита, который предстал в драме как воин, герой, талантливый организатор и вместе с тем как трагическая жертва беспомощности своих последователей. Пьеса была очень современна: народ переживал новый подъем, готовясь к решительному выступлению против Англии, и драматург как бы вдохновлял его на новый подвиг. «Мечта,— писал Робинзон в этой пьесе, поставленной за год до Пасхального восстания,— вечно живая и всегда реальная, это — единственное наследство, передаваемое из поколения в поколение. Ее унаследовал и Эммит и передал нам. Она и сегодня по-прежнему вдохновляет нас и, как говорят, по-прежнему неосуществима». Через год после написания и постановки «Мечтателей» наследники Эммита и других патриотов вышли на улицы Дублина. Их мечта действительно оказалась неосуществимой. В. И. Ленин, подчеркнувший огромную важность дублинского восстания 1916 года, отметил, что оно было преждевременно.

Последняя политическая драма Робинзона написана после разгрома Пасхального восстания и казни его участников — в 1918 году. В ней выражены горечь поражения и презрение к изменникам делу свободы. Прототипом героя Луциуса Лениена послужил любимый народом Чарлз Парнелл, возглавлявший в конце XIX века борьбу за автономию Ирландии. Герою пьесы принадлежат такие горькие слова: «Мир разваливается у вас под ногами, а вы словно не замечаете этого. Толкуете о хоумруле, о самоуправлении, а хотите просто заменить правительство, состоящее из английских лавочников, правительством из ирландских ростовщиков».

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Начало движения за создание национальной драмы, как уже было сказано, ознаменовалось основанием в Дублине Ирландского литературного театра (1899). За три года существования театр показал семь пьес ирландских авторов.

В них играли приглашенные из Лондона английские актеры, и только «Витье веревки», пьеса на гэльском языке, была исполнена любителями ирландцами (среди которых был и сам автор — доктор Дуглас Хайд), знающими гэльский язык. Ставил все спектакли писатель Джордж Мур.

Литературный театр сразу завоевал признание дублинской публики. Пьесы, показанные им, затрагивали самые существенные интересы ирландских зрителей. Наибольший успех выпал на долю «Графини Кэтлин» Йетса, «Верескового поля» и «Мэв» Мартина и пьесы Мура «Сгибается куст» — зрители горячо принимали содержащиеся в них патристические высказывания. Большинство дублинских и лондонских критиков доброжелательно откликнулись на появление Литературного театра. Однако нашлись у него и враги: его инициаторам пришлось защищать свое начинание от нападок, посыпавшихся, в частности, на «Графиню Кэтлин» со стороны буржуазных кругов и католической церкви: пьесу еще до премьеры объявили богохульной и языческой. Критиковали организаторов Литературного театра и члены Гэльской лиги, утверждавшие, что ирландскому народу нужна драма на гэльском языке. Борьба, шедшая вокруг театра, была отражением борьбы внутренних противоречий в самой ирландской жизни.

Успех Литературного театра доказал жизнеспособность идеи создания ирландского национального театра. В то же время выявилось, что английские актеры, не зная специфики Ирландии, были неспособны передать особенности ирландских национальных характеров, не понимали задач, которые ставил перед ними Йетс, мечтавший о создании нового стиля актерской игры, отличного от стиля, господствовавшего на сцене английских коммерческих театров.

Профессиональных актеров-ирландцев в Ирландии не было. Люди, обладавшие актерскими способностями, обычно становились актерами английских театров и покидали Ирландию.

Осуществить мысль о привлечении актеров-ирландцев и о создании особой манеры актерской игры оказалось воз-



Эбби-тиэтр в Дублине

возможным, когда Йетс объединился с братьями Уильямом и Фрэнсисом Фэй, руководителями драматического кружка любителей, возникшего по инициативе патриотической организации «Дочери Ирландии». Этот кружок под руководством Йетса, Грегори и братьев Фэй превратился в первый национальный театр Ирландии. Его назвали Ирландское национальное драматическое общество.

Театр открылся 2 июня 1902 года постановкой двух трагедий: «Дейдре» Дж. Рассела, писавшего под псевдонимом А. Е., и «Кэтлин-ни-Холиэн» У.-Б. Йетса. Вскоре вокруг него сгруппировались и другие драматурги — Падрик Колум, Джон Миллингтон Синг, Шеймас Казинс, автор таких пьес на мифологические темы, как «Сон короля» (1902) и «Меч Дермота», Фред Райан, автор политической комедии «Закладка фундамента» (1902), и другие.

Ирландское национальное драматическое общество работало в небольшом помещении, преодолевая материальные затруднения и завоевывая все больший успех. После недолгой, но блистательной гастрольной поездки в Лондон весной

1904 года в деятельности Ирландского национального драматического общества наступил новый период: оно стало получать денежную помощь от английской меценатки театрального деятеля Хорниман, что дало ему возможность обзавестись хоть и небольшим — всего на шестьсот мест, но постоянным театральным помещением на дублинской Эббистрит (улице Аббатства). Ирландское национальное драматическое общество было преобразовано в Эбби-тиэтр (театр Аббатства), патент на который был выдан леди Августе Грегори. В Эбби-тиэтр продолжали развиваться традиции, установившиеся в Ирландском национальном драматическом обществе. В труппе царил дух сотрудничества и исключительное бескорыстие. Директора — Йетс, леди Грегори, Синг, — драматурги, актеры, режиссеры и художники работали безвозмездно.

Театр был в полном смысле слова мастерской, где рождалась драма, проверялась ее реакция на зрителей, улучшалась ее форма, где совершенствовалось актерское мастерство членов труппы. Поэтическая трагедия и бытовая комедия, героическая легенда и историческая пьеса — таков диапазон репертуара театра.

Энтузиазм сотрудников Эбби-тиэтр подкреплялся уверенностью, что их искусство служит большому патриотическому делу. Они всецело прониклись идеей Йетса, который писал: «Значительно только глубоко человеческое искусство. Наш театр должен быть для Ирландии тем, чем в самые великие эпохи своего развития театр был для Греции, Англии и Франции. Наш театр должен пробуждать сознание зрителей».

Эбби-тиэтр превратился в один из культурных центров Дублина. Созданный усилиями нескольких людей, он в действительности был делом рук целого поколения, посвятившего себя идеалу возрождения нации. Не случайно многие из его деятелей и почитателей были участниками национально-освободительной борьбы — актриса Мод Гонн, драматурги Падрик Колум и Фред Райан, актеры Томас Мак-Донаж и Шон Коннолли (оба были казнены за участие в восстании 1916 года, так же как и друзья театра — социалист Джемс Коннолли и поэт Падрик Пирс).

Росли ряды энтузиастов театра, но не прекращалась и оппозиция ему со стороны буржуазных кругов, проявившаяся особенно резко в 1903 году в связи со спектаклем «Во мраке ущелья» Синга. В печати Синга обвиняли в аморализме, в клевете на Ирландию и на ирландскую женщину. Дублинские власти усмотрели в пьесе неблагоприятные политические

намеки и грозили закрыть театр, если она не будет снята. Лишь благодаря мужеству и воинственной непреклонности Грегори и Йетса удалось не только сохранить театр, но и отстоять право его руководителей на свободный выбор пьес для репертуара.

Такие бури бушевали вокруг театра не раз — в 1907 году они были вызваны постановкой пьесы Синга «Удалой молодец, герой Запада» и спектаклем «Волынщик» Райордана, в 1909 году постановкой пьесы Шоу «Бланко Поснет» (она была запрещена театральной цензурой Лондона, юрисдикция которой не распространялась на Ирландию; тем не менее власти Дублина потребовали снятия ее со сцены). Грегори и Йетс проявили необычайное мужество в борьбе за неприкосновенность Эбби-тиэтр и всякий раз одерживали победу.

Спектакли Ирландского национального драматического общества, а затем и Эбби-тиэтр отличались слаженностью актерского ансамбля. «Звезд» в труппе не было — на сцене никто из исполнителей не стремился затмить собой других. По мысли Йетса, главный элемент театра — это слово, важнейший инструмент, с помощью которого драматург и актер доносят до зрителя мысли и чувства, спрятанные в человеческой душе. Йетс ставил актерам в пример искусство древних сказителей, добивавшихся огромного воздействия на слушателей.

Руководствуясь этим принципом, и работали актеры нового театра, никогда не игравшие на профессиональной сцене. Их учили искусству быть простыми, естественными и этим убеждать публику в подлинности изображаемых ими характеров. Особое внимание было обращено на речь: учил актеров искусству речи Фрэнсис Фэй.

Режиссеру и художнику в театре отводилась очень скромная роль — они не должны были соперничать с актерами, единственными создателями сценической иллюзии. Декорации были просты; часто играли в сукнах; в мифологических и героических пьесах художники — сам Йетс, Уильям Фэй, Роберт Грегори (сын Августы Грегори), Гордон Крэг и другие стремились использовать контрастные цвета костюмов и декораций. Ни к каким эффектам машинной техники театр принципиально не прибегал. Спектакли привлекали не режиссерской мыслью, а исполнительским мастерством актеров.

Скупость жестов, мелодичное звучание англо-ирландской речи, медлительность и величавость движений, сдержанная и естественная игра, убеждающая зрителя в подлинности

показываемого на сцене,— вот что отличало это мастерство, выразительное как в героических и мифологических пьесах, так и в пьесах из народной ирландской жизни.

«Ирландские актеры из Эбби-тиэтр,— писал английский критик Монтегю,— научились создавать на сцене атмосферу духовной строгости... Все они, думается, поняли истину, глядящую, что ребенком нужно стать не только для того, чтобы войти в царствие небесное, но и для того, чтобы создать великое искусство.

...Они совершенно не прибегают к тем нелепым и бессмысленным сценическим приемам, которые засоряют наши спектакли... Мэйр О'Нил, играющая Нору Берк в пьесе «Во мраке ущелья», стоит, словно окаменев, в той сцене, в которой английская актриса металась бы, точно львица в зоологическом саду».

Не выдвинув ни одного крупного режиссера, Эбби-тиэтр создал превосходных актеров, завоевавших известность далеко за пределами Ирландии.

Большой трагической актрисой театра была Мод Гонн, первая Кэтлин-ни-Холиэн. Она начала играть на сцене в любительском кружке братьев Фэй и ушла из Эбби-тиэтр, чтобы стать в ряды повстанцев в апрельские дни 1916 года.

В интересную трагическую актрису выросла и Сара Олгуд (1883—1950), прекрасно игравшая мать в пьесе А. Грегори «У тюремных ворот», Кэтлин-ни-Холиэн и Дейдрре в пьесах Йетса, а также других трагических героинь. Актрисой большого диапазона была Мэйр О'Нил, игравшая и трагические и комедийные роли.

Разнообразную работу выполняли в Эбби-тиэтр братья Фэй, Фрэнсис (1870—1931) и Уильям (1872—1947). Они рисовали декорации (Уильям был прекрасным художником), учили актеров, ставили пьесы и играли в них. Фрэнсис, особенно привлекавший Йетса как превосходный тец, переиграл в его драмах множество ролей, а Уильям, очень способный комик, был занят во всех пьесах Синга. Среди мужского состава труппы выделялся Артур Синклер, актер разносторонний, особенно сильный в комических ролях, но успешно игравший и такие роли, как король Конкобар в трагедии Синга «Дейдрре, дочь печали». Неизменным успехом пользовались интересные актеры Дж.-М. Керриген, Ф.-О. Донован, Дж. О'Рурк, С. Морган.

В первые десять-двенадцать лет работы труппы спектакли ставили Йетс, У. и Ф. Фэй либо кто-нибудь из драматургов. Некоторое время в работе Эбби-тиэтр участвовал как режиссер и декоратор Гордон Крэг.

Примерно в 1910 году в работе Эбби-тиэтр наступил новый период. В 1908 году ушли из театра У. и Ф. Фэй, затем умер Синг (1909). В театре заметно изменилась атмосфера, стали выдвигаться «звезды», разрушался дух сотрудничества. Йетс был занят созданием не новых пьес, а вариантами ранее написанных.

В 1911 году, когда основная труппа Эбби-тиэтр гастролировала в США, режиссером для работы с оставшимися в Дублине актерами был приглашен Наджент Манк, ученик Уильяма Пола, одного из реформаторов шекспировского театра. Манк организовал при театре школу драматического искусства, а также поставил на его сцене несколько мистерий.

В этот же период начал работать режиссером Ленокс Робинзон, стремившийся приблизить Эбби-тиэтр к английским театрам. Коренные изменения в репертуаре Эбби-тиэтр и в стиле актерской игры были намечены драматургом Сен Джоном Эрвином, когда он был приглашен в театр в качестве режиссера. Его мало интересовали ирландские проблемы, и он предполагал насытить репертуар Эбби-тиэтр пьесами драматургов других стран. Не сработавшись с труппой, Сен Джон Эрвин вскоре покинул этот театр.

В годы обострения национально-освободительной войны с Англией (1916—1922) Эбби-тиэтр переживал тяжелый материальный и творческий кризис. Приход нового драматурга — Шона О'Кейси вдохнул в него новую жизнь. Житель дублинских окраин, Шон О'Кейси принес с собой пьесы «Тень стрелка», «Юнона и Павлин», «Плуг и звезды», в которых он запечатлел атмосферу Пасхального восстания, показал и героизм и заблуждения его участников. На сцену пришли новые герои — дублинские горожане, бедняки, пришли вместе со своими заботами, горем и с теми несбывшимися чаяниями, которые они возлагали на Пасхальное восстание. Драматург видел дальше своих героев — в более поздних пьесах он выразит мечту об ином, более гуманном и совершенном социальном строе. Но эти пьесы дублинский театр уже не увидел: О'Кейси, не понятый ирландскими националистами, покинул родину и обосновался в Англии. В целом его драматургия принадлежит уже следующему периоду.

Кроме Эбби-тиэтр в Ирландии было организовано еще несколько театров. Ни один из них не достиг его успехов и не завоевал такой популярности. В 1904 году в городе Белфасте возник Ольстерский театр. Как и Эбби-тиэтр, он собрал вокруг себя даровитых драматургов (Сент-Джон Эрвин, Р. Мейн, Дж. Шилз, Л. Дойн и другие). В 1905 году

Э. Мартин открыл небольшой театр. Он стремился познакомиться ирландских зрителей с европейскими драматургами. Делались также попытки организовать театр на гэльском языке. Особую энергию проявил здесь Дуглас Хайд, написавший кроме комедии «Витье веревки» еще несколько бытовых пьес на гэльском языке. Перед первой мировой войной в Дублине возникла любительская труппа актеров, знающих гэльский язык. В летнее время она гастролировала в сельской местности Ирландии, где этот язык был еще жив. Профессиональный же театр на этом языке был организован только в конце 20-х годов в графстве Гэлуей, население которого говорит по-гэльски.





ТЕАТР

ТАВРЯНСКИЙ





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

20 сентября 1870 года гарибальдийцы и войска Виктора-Эммануила вступили в Рим. Папский престол был лишен светской власти. Рим стал столицей Италии. Пятидесятилетняя борьба за воссоединение итальянских земель завершилась.

Правительство Виктора-Эммануила приступило к созданию единого национального государства. Задачи стояли сложнейшие. Были объединены земли с настолько разными политическими, экономическими, социальными и культурными традициями, что страна еще долгое время походила скорее на более или менее добровольное сообщество разнородных элементов, чем на целостный организм.

Защита принципа конституционной монархии, интересов крупной буржуазии и крупных землевладельцев, колониальная экспансия, укрепление политических позиций в Европе (сначала в союзе с Францией, а с 1882 года в составе Тройственного союза — Германия, Австро-Венгрия, Италия) — таковы были общие устремления многочисленных и часто сменяемых кабинетов Депретиса, Криспи, Джолитти и других. С социальными реформами, понятно, не спешили. Результат — многочисленные волнения и восстания. Наиболее крупные из них — волнения 1890-х годов в Ломбардии и на Сицилии. Помимо крестьянских брожений нарастала волна недовольства и со стороны крепнущего пролетариата Италии.

Несмотря на явно неблагоприятное положение внутри страны, правительство (тогда — Депретиса) ради призрачного престижа «великой державы» предприняло ряд колониальных авантюр. Попытка обосноваться в Северной Африке (Тунисе) окончилась полной неудачей еще в самом начале. Италию опередила Франция. Итальянское правительство

решило компенсировать свою неудачу колонизацией побережья Красного моря (1882—1885) с последующим захватом Абиссинии.

В своей внутренней хозяйственной политике правительства послекавуровского времени (особенно при Криспи) перешли от фритредерства¹ на путь крайнего протекционизма. Это было на руку только немногочисленной крупной буржуазии и крупным аграриям. Для мелких же (как и для мелкого торгового и ремесленного люда) такая политика означала разорение, нищету. Налоги неуклонно росли. Если сравнить, например, размер земельной подати в Италии с аналогичными налогами в других развитых европейских странах в конце XIX века, то в Италии подать была самой высокой. Протекционизм привел в конце концов к тяжелой таможенной войне с Францией. Ввоз итальянских товаров и продуктов во Францию сократился на огромную сумму, усугубив и без того тяжелое положение национального хозяйства. Недовольство приняло грандиозные размеры. Забастовки, волнения под лозунгами «Долой Савойскую династию!», «На виселицу предателя Криспи!» прокатились по Италии. Правительство Криспи пало (1891), но дела не пошли от этого лучше. Разорительная финансовая политика, гнет милитаризма, раздутая бюрократическая администрация, таможенная война с Францией 1888—1890 годов плюс стихийные бедствия — разрушительное землетрясение (1883), холера (1884—1886), неурожай (1888—1889) — в совокупности привели к обнищанию, росту недовольства, сопротивлению.

Следствием политики всемерного протекционизма было дальнейшее углубление диспропорции в экономическом развитии Севера и Юга страны, угрожающий рост эмиграции трудящегося населения, некоторое увеличение пролетариата (особенно в Северной Италии), сопровождавшееся и распространением социалистических идей. По своим программным установкам на Севере Италии социализм очень походил на социал-демократию Германии. Качественно новой ступенью в развитии рабочего движения в Италии было создание в 1892 году Партии итальянских трудящихся (с 1895 года — Итальянская социалистическая партия). На юге Италии (особенно на Сицилии) обнищание народных масс, главным образом занятых в сельском хозяйстве, тоже привело к росту социальной активности. Но там она носила характер массового крестьянского движения, во главе которого стояли так

¹ Принцип свободы торговли и невмешательства государства в хозяйственную жизнь страны.

называемые «Союзы трудящихся» («Фаши деи лаворатори» — *fasci dei lavoratori*). Эти организации стали создаваться на Сицилии с 1889 года, охватывали крестьян и рабочих серных рудников и действовали под руководством социалистов. В мае 1893 года «фаши» объединились в Сицилийскую социалистическую федерацию, численность которой достигла пятидесяти тысяч членов.

Особая острота классовых противоречий обусловила переход итальянской буржуазии в 90-х годах XIX века к жестоким формам реакционной политики, к управлению страной при помощи чрезвычайных законов и террора, к активизации колониальной экспансии в Африке (итало-эфиопская война, 1895—1896).

К началу XX века итальянский капитализм вступает в стадию империализма. 1900—1914 годы характеризуются обострением политической и классовой борьбы в стране. Внешняя политика правительства Джолитти была направлена, с одной стороны, на сохранение Тройственного союза, а с другой, на улучшение отношений с Англией, Францией и Россией. Когда началась первая мировая война, Италия объявила нейтралитет, а с мая 1915 года вступила в войну на стороне Антанты.

Сложная социально-политическая обстановка Италии конца XIX — начала XX века отразилась и на развитии национальной культуры этой эпохи. Завершение исторического процесса воссоединения страны в 70-х годах XIX столетия сопровождалось появлением новых идейных течений. Дело национального освобождения и объединения страны так затянулось по времени, что, когда победа была достигнута, люди столкнулись с совершенно будто бы непредвиденными обстоятельствами, нуждами, идеями. Насущные потребности непосредственной, повседневной борьбы с чужеземной и внутренней тиранией как бы на несколько десятилетий отодвинули Италию от новых идей, социальных преобразований и идеалов, которые волновали другие западноевропейские страны, ранее вступившие на путь буржуазно-революционных изменений. И дело, может быть, даже не в отсталости итальянцев, а в том, что в пылу борьбы все эти новые веяния, опасения и сомнения казались им второстепенными, легко разрешимыми. Лишь бы было достигнуто главное — национальная свобода. Но, получив ее, все с изумлением увидели, что она не принесла ожидаемого благоденствия и счастья.

Дух Рисорджименто родился на высокой волне буржуазных преобразований еще героического периода (взятие Бастилии и ломка старого режима). Принес же он плоды в эпоху,

когда с героическим периодом было уже покончено. Буржуазно-демократическая революция в Италии осталась незавершенной. Глубокое разочарование охватило значительные слои итальянского общества, возникла настойчивая потребность взглянуть на свою страну другими глазами, увидеть ее такой, какова она в действительности, без романтической идеализации. Начался период самых черных сомнений в справедливости того общества, во имя которого изменения эти были совершены. Но сомневались не только в справедливости общества, но и во всех тех духовных ценностях, которые это общество принесло с собой. Сомневались в его философских и научных постулатах, в выработанной им эстетике.

Рассматривая итальянский театр, да и вообще искусство новейшего времени — после 1870 года, — трудно найти какую-то общую доминанту, единое определение, подобно тому как это было при рассмотрении предшествующих эпох развития искусства. В большей или меньшей степени тогда можно было наметить некоторые господствующие стилевые признаки, и эти стилевые признаки довольно четко характеризовали отдельные исторические эпохи. Новые же явления искусства конца XIX века зачастую носили характер еще не отстоявшийся, промежуточный, в стилевом отношении окончательно не оформившийся.

Об этих новых явлениях речь и пойдет, но не с точки зрения их безусловной стилевой соотнесенности, а преимущественно с точки зрения их разрыва с предшествующей стадией художественного сознания.

О предшествующем периоде в развитии итальянского театра говорилось в основном как о периоде романтическом, с духом, нуждами и требованиями Рисорджименто. В плане общественном романтизм в Италии означал обнаженную политическую направленность, гражданственность в самом прямом смысле слова. В плане художественном романтизм — это прежде всего борьба с литературной условностью, академизмом. В центре внимания — современник, его психология и чувствования. Сам художник — трибун, воспитатель, борец.

Но вот едва замолкли выстрелы, едва улеглись страсти, как все подверглось переоценке. Тот романтизм, о котором с такой гордостью недавно говорили, стал мишенью для самых резких нападков. Пожалуй, наиболее яростным и парадоксальным (на первый взгляд) было обвинение, брошенное влиятельным поэтом и критиком Джозуе Кардуччи. Итальянский романтизм представлялся ему как продолжение устойчивой академической традиции с ее набором литературных

условностей, литературных штампов, то есть именно тем, чем когда-то представлялся пионерам романтического движения (Дж. Берше, Э. Висконти, Дж. Романьози и другим) эпигонский классицизм. Не разделяя теоретических позиций французских натуралистов (Э. Золя), в оценке романтизма Кардуччи был с ними вполне солидарен. В сущности, полемика велась не столько с романтизмом, сколько с ложным классицизмом, внешне причесанным под романтизм. А фамильного сходства с классицизмом в искусстве Рисорджименто было действительно много. Заметно оно было и в трагедии (С. Пеллико, Дж. Никколини), и в поэме, и в романе — ведущих романтических жанрах.

Полемика против «перелицованного на романтический лад классицизма» велась в основном с позиции складывающейся тогда национальной реалистической школы, получившей в Италии наименование веризма. Веризм нередко, но без должных оснований отождествляют с французским натурализмом зюляистского толка. Действительно, некоторое сходство между ними есть, особенно в части крайних теоретических обоснований, связи с позитивизмом и т. д. Но этим оно и исчерпывается. По сути своей веризм — итальянский вариант критического реализма. Социальные корни веризма достаточно очевидны. Это протест против отказа довести до конца социальное и экономическое преобразование страны. Веристская литература выражала настроения мелких собственников, особенно крестьянства, недовольных безраздельным господством крупного капитала и крупных землевладельцев. Писатели, приверженцы этого направления, видели свою задачу в правдивом изображении повседневной жизни обездоленных. Абсолютная жизненная достоверность была положена в основу поэтики. И вот этот-то итальянский веризм, с позиций которого обрушивались на романтическую школу, оказывается теснейшим образом связанным не только с эстетикой, но и с практикой Алессандро Мандзони, центральной фигуры и признанного вождя итальянского романтизма! Таким образом, реалистическая школа в Италии была не отрицанием романтизма, а развитием наиболее прогрессивных и здоровых его тенденций. Так, творческий метод Верги в подходе к изображению драматических судеб жителей сицилийской деревни оказывается во многом близок к методу Мандзони. Линия Мандзони — Верга чрезвычайно существенна для понимания генетической связи между национальным романтизмом, столь неразрывно связанным с освободительным и объединительным движением, и утвердившейся реалистической школой. В произведениях веристов главное внимание

было отдано изображению забитых, угнетенных людей с их наивными первозданными чувствами, горестями и страданиями. Рассказ о несчастьях родной земли потребовал определенной эмоциональной окраски, простых искренних слов, безыскусственности. Глубокий гуманизм, демократизм и правдивость искусства веризма в течение нескольких десятилетий способствовали культурному и национальному объединению страны.

Основная заслуга веристов была в том, что они повернули литературу и театр к социальным проблемам, оказав влияние на дальнейшее развитие итальянской культуры новейшего времени, вплоть до драматургии Пиранделло.

Верга и другие драматурги регионального и диалектального направления были наиболее последовательными представителями национальной линии в развитии итальянской драматургии. Однако именно их заземленный реализм, повседневная «незаметность» вызывали нападки. Стремление к новизне, к европейскому «приобщению» было в духе времени.

В 90-х годах XIX века в Италии зарождается националистическая идеология и декадентское искусство. Националисты с непримиримой враждебностью относились к позитивистской философии и веристской эстетике, отрицали самую идею политической демократии, провозгласили принцип господства «высших индивидуумов и высших рас», тем самым готовили итальянскому империализму острое идейное оружие. Достаточно определенными были и программные положения этого искусства: в нем переплетались черты эстетизма, национализма и колониализма, «культ красоты» и поэтизация ницшеанской «сильной личности», воспевание насилия, жестокости, повышенный интерес к патологии человеческой психики и эротике, приводящей к жажде убийства и самоуничтожения. Признанным вождем поколения, в восторге бросившимся на разведку «достижений» тогдашней литературной Европы, стал Габриеле Д'Аннунцио. Единомышленников у него было множество. С деятельностью Д'Аннунцио, Пасколи, Ориани начинается период усвоения разнородных, а иногда и полярных по своим целям художественных экспериментов европейского театра. В погоне за литературным щегольством, формальной изощренностью многое теряло в искренности. В литературе стало особенно цениться космополитическое начало. Для этой тенденции характерно пренебрежение к темам из провинциальной жизни. Заметно обостряется интерес к психологическим изломам, к мистике, к ницшеанской идее сверхчеловека. Стилистический изыск, аристократизм фор-

мы—существенные признаки этой новой эстетствующей, декадентской культуры.

Но как ни сокрушающ был ее натиск, выработался и другой тип литературы — серьезной, в лучшем смысле современной и национальной. Крупнейшим представителем этого типа литературы был Луиджи Пиранделло. На его творчестве лучше всего прослеживается литературная эволюция от XIX к XX веку, ее смысл и скрытые пружины. Впрочем, об исторической заслуге Пиранделло перед итальянским театром будет говориться уже в следующем томе, так как с него-то и начинается летопись новейшего итальянского театра. Пиранделло — единственный итальянский писатель новейшего времени, роль которого выходит далеко за пределы национальной культуры. Показательнейшее явление: произведения очень национального Пиранделло прочно вошли в обиход других культур; пьесы же космополитичнейшего Д'Аннунцио, несмотря на прижизненную европейскую славу драматурга, ныне вышли из употребления.

ДРАМАТУРГИЯ

Итальянская драматургия после 1870 года не может похвастаться крупными именами. Славу итальянскому театру создали могучие актерские дарования, замечательная актерская школа.

Романтизм доживал последние дни. Никакие усилия подновить его не приносили успеха. Как система он принадлежал предшествующему периоду. Понимали это и сами романтики. Однако некоторые черты поздних романтиков представляют интерес и для нового периода.

Именно они позволяют установить определенную преемственность между веристами и романтиками уже не только в плане следования эстетическим предпочтениям Мандзони. Одним из характерных в этом смысле драматургов позднего романтизма является Пьетро Косса.

Пьетро Косса (1830—1881)—потомственный римлянин, родом из скромной семьи, юрист по образованию. Великолепно знал местное наречие, местный фольклор и классическую древность. Славился он, между прочим, тем, что в знаменитом артистическом кафе Греко (где завсегдаем был Гоголь) забавлял друзей античными импровизациями с политическими аллюзиями отнюдь не безобидного характера. Несколько лет Косса учительствовал, обучал заезжих иностранцев итальянскому языку. Изредка печатал стихи.



Пьетро Косса

К театру Косса обратился сравнительно поздно, но, видимо, не случайно. Привлекла его трагедия, то есть жанр для Италии XIX века самый актуальный. Пьесы Коссы называют «историческими трагедиями». Действительно, большинство его драматических сочинений связано с историческими темами («Нерон», «Клеопатра», «Мессалина», «Борджиа» и т. д.). Начал же он с биографических трагедий — «Бетховен», «Чечили» (о Джорджоне, Тициане, Дюрере). Для нас особенно любопытна трагедия «Пушкин» (1870). Об историзме как таковом говорить тут нечего.

Ни биография Пушкина, ни эпоха не были Коссе достаточно знакомы. Трагедия посвящена личности поэта, его духовному превосходству над окружающим. Семейные обстоятельства и кровавая развязка — сюжетная основа пьесы. Сама тема — поэт и общество, их конфликт, — не выходит за рамки излюбленных драматических построений. Косса пользовался, вероятно, сведениями устного порядка, которые мог получить в том же кафе Греко. Не забыта там няня Арина Родионовна, ее нежность к воспитаннику. Зато, следуя за мнением некоторых пристрастных русских рассказчиков, Косса не жалеет самых мрачных красок для жены поэта. Пушкин Коссы перед смертью обращается к друзьям, пророчествуя светлое будущее, а на вопрос рыдающей жены с желчной иронией отвечает:

...А вам?
Свои богатства завещаю!

Пьеса была впервые разыграна в небольшом театрике, расположенном на улице Четырех фонтанов, совсем неподалеку от места, где чаще всего жила Гоголь.

Особого успеха спектакль не имел. Это и понятно. Обе противоборствующие на сцене силы были выдержаны в том

достаточно абстрактном романтическом духе, который никого уже не интересовал. Это светлая личность поэта «вообще» (Пушкин ли, Байрон или Камюэнс) и не признающее и преследующее его общество «вообще».

Не имела успеха и следующая его биографическая трагедия «Бетховен» (1872). Несколько удачнее драма Коссы «Чечили». Но романтически осмысленные биографии к успеху не приводили. Инерция поэтики подобного рода пьес оказывалась настолько сильной, что Косса переставал быть сам собой. А между тем сильная сторона его дарования заключалась именно в умелом и точном изображении быта, воссоздании исторических картин. В этом смысле наиболее интересной из биографических пьес Коссы является комедия «Плавт и его век» (1873). В центре не личная жизнь драматурга Плавта (попавшего в рабство за долги и отпущенного за литературные заслуги), а картины римской жизни.

Триумфальный успех первой его исторической трагедии «Нерон» (1872) на всю жизнь приковал Коссу к сцене.

Изображение Нерона в театре имело устойчивую традицию: жестокий тиран и насильник. Замысел Коссы гораздо шире. Он пытался дать не только историческое обоснование деятельности Нерона, но прежде всего психологический его портрет. Сам Косса так формулировал свою задачу: «Он (Нерон.— *Н. Т.*) был менее жесток, чем Калигула, потому что в последнем жестокость была вражденною, была сладострастием; в Нероне же она вызывалась только страхом. Трусливее ребенка, суевернее простой бабы, хороший поэт, хороший живописец, еще лучший скульптор, великолепно понимающий архитектуру, тщеславный до такой степени, что хотел дать Риму свое имя, распутный — вот что такое Нерон». Этот замысел точно раскрывается в предпоследней знаменитой реплике Нерона (достоверной или вымышленной): «Какой артист погибает!» Критика, привыкшая к другому Нерону, упрекала Коссу за этот перенос внимания с Нерона-императора на Нерона — неудавшегося актера. В ответ Косса мотивировал свое понимание именно этим восклицанием. «Нерон,— говорит он,— мог бы воскликнуть: какой император погибает с моей смертью, но он этого не сказал; он упоминает только об искусстве».

Стоит ли говорить, насколько такое толкование неожиданнее, интереснее да и страшнее традиционного? Судьбы огромной империи зависят от прихоти порочного, хотя и одаренного комедианта, не желающего и не могущего всерьез заниматься государственными делами. К слову ска-

зять, Косса, дотошный в отношении к историческим источникам, ничего не придумал. Он просто вычитал это из Тацита и Светония. Теми же источниками пользовались предшественники Коссы. Но читали они другими глазами. Надо думать, что, создавая своего «Нерона», Косса вдохновлялся и современным ему историческим опытом.

«Нерон» с Э. Росси в заглавной роли был показан и в Петербурге (в конце 70-х годов), но большого успеха спектакль этот не имел.

К лучшим трагедиям Коссы относится «Борджиа» (1881), в которой изображается мрачная история семейства Борджиа (папа Александр VI, Лукреция, герцог Кандия, Цезаре Борджиа). Помимо сценического интереса пьеса эта любопытна проявлением антипапских настроений самого Коссы (тема политически острая в те годы) и его исторических взглядов. Заслуживает внимания, например, оценка Цезаре Борджиа (герцога Валентино), сделанная явно под влиянием Макиавелли. Цезаре, несмотря на жестокость, порочность, неразборчивость в средствах, все же фигура исторически значительная для Италии. В условиях раздробленной страны только такие деятели и могли покончить с феодальными междоусобицами, как-то собрать воедино разрозненные земли, установить относительный порядок в стране.

Два качества Коссы-драматурга сближают его с новой реалистической поэтикой — точность в описании быта и историческая достоверность. Эти свойства заметны и в таких известных драмах Коссы, как «Мессалина» (1876) и «Кола ди Риенци» (1879), и даже в довольно слабой пьесе «Ариосто и семья Эсте» (опубликована в 1884 году).

Для переходного периода итальянского театра характерна деятельность таких драматургов, как Джироламо Роветта ди Брешиа (1850—1910), автора популярных в свое время пьес «Романтизм» и «Король-шут», как Марко Прага (1862—1929), писавшего психологические пьесы с элементами мелодраматизма и одновременно веризма («Идеальная жена», 1890; «Аллилуйя», 1892; «Кризис», 1904). В настоящее время и Роветта и Прага, не говоря уже о драматургах меньшего масштаба — вроде Траверси, прочно забыты.

Наиболее значительным явлением последних десятилетий XIX века стал, конечно, веризм. Если в области театра он и не дал великих образцов, то как художественная система сыграл в истории итальянского искусства значительную роль. Выше уже говорилось об итальянском веризме, направлении, сложившемся в 1870—1880-е годы не без начального влияния французского натурализма. Влияние, однако, было, скорее,

поверхностным и больше касалось теоретических обоснований нового течения, чем его практики. Родоначальниками нового направления справедливо считаются два сицилийца — Луиджи Капуана (1839—1915) и Джованни Верга (1840—1922), оба из Катании. «Истинные братья искусства» (*Veri fratelli d'arte*) — так называли их современники. В переводе на русский язык «*verismo*» означает «истинность» (подлинность, правдивость).

Капуана и Верга, несмотря на свое единомыслие, обладали разными художественными темпераментами. Капуана, более начитанный, более эрудированный, начал свою деятельность как литературный критик, преимущественно театральный. А затем уже от теоретических работ перешел к писанию рассказов и романов. Произведения его нередко носят иллюстративный характер, как бы поясняющий и дополняющий созданную им теорию веризма. Литературное дарование Джованни Верги иного склада. Его талант более могучий, видение жизни более непосредственное, не осложненное учеными построениями. Верга начал свою литературную карьеру с романов, которые он сочинял в подражание Дюма-сыну и Фейе. Но уже в первых его вещах заметна нелюбовь к литературным условностям.

В 1880 году Верга и Капуана выпускают манифест веристов. В основе его требование безусловной автономии факта, который писатель не имеет права даже комментировать. Установка на социальный дарвинизм явилась общей идеологической посылкой этого манифеста. Понимание общественной жизни как борьбы за существование логически приводило к фатализму и историческому пессимизму. Надо, однако, сказать, что в собственном творчестве Верга не так уж слепо следовал подписанному им манифесту. Факты комментировались, порой им давалась очень определенная оценка, а вместо смиренного фатализма часто слышался самый гневный протест. Примером может служить знаменитый роман Верги «Семья Малаволья» (1881), принесший автору известность. За «Семьей Малаволья» последовал роман «Мастро Дон Джезуальдо» (1888), не менее убедительный по разоблачительной силе.

В 1880-е годы Верга создает два сборника рассказов — «Жизнь полей» (1880) и «Сельские рассказы» (1883). Рассказ «Сельская честь», входящий в состав «Жизни полей», был переделан Вергой в одноактную драму, поставленную в Турине в 1884 году с Элеонорой Дузе в роли Сантуццы. Впервые в истории итальянской литературы и театра появилось произведение, в котором с полной откровенностью изображаются нравы отсталой сицилийской деревни. Убийство из



Джованни Верга

ревности—явление там самое бытовое. Любопытно, что с тех пор прошло почти сто лет, а кровавая драма, рассказанная Вергой, не потеряла значения. Об этом свидетельствуют не только судебные документы последнего времени, но и кинофильмы. В 1888 году композитор Масканы создает оперу на сюжет драмы Верги, положившей начало веристской оперы.

Вслед за «Сельской честью» Верга перерабатывает и ряд других своих рассказов в пьесы («В швейцарской», 1885; «Волчица», 1891; «Охота за волками», 1902, и др.).

В драмах Верги в большей степени, чем в их прозаических прототипах, сказались теоретические установки Верги на беспристрастность, абсолютную объективность, физиологизм. В целом пьесы его образуют драматическую сюиту редкой изобразительной насыщенности. Однако принципиальное нежелание пойти по пути обобщений и выводов сужает идейный диапазон его красочной драматургии.

В том же русле находится и драматическое творчество Луиджи Капуаны. В приверженности теоретическим постулатам Капуана был еще последовательнее Верги. Ряд его пьес из сицилийской жизни написан на местном диалекте («Чары», 1895; «Кавалер Паданья», 1909). Лучшей его драмой следует признать «Джачинту» (1888), переделанную из известного одноименного романа, выпущенного в 1879 году.

Если пьесы Верги еще входят в репертуар современного театра, то произведения Капуаны всецело принадлежат истории. Долговечнее оказались его критические работы о театре.

К веристам примкнули многие драматурги, главным образом диалектального направления—пьемонтец Берсецио, ломбардец Бертолацци, венецианец Галлина.

Роль веристского театра не ограничивается своей эпохой. Он дал зарядку на многие десятилетия диалектальному те-

атру, положил начало драматургической системе Пиранделло, наконец, способствовал некоторому умерению крайностей декадентского и «европеизировавшегося» итальянского театра.

Значение веризма заключается еще и в том, что впервые в истории итальянского театра великое реалистическое актерское искусство, созданное Моденой и его школой, встретилось со схожим ему явлением в области драматической литературы. И не вина актеров, что репертуар оказался все же ниже их возможностей и из этой встречи драматурга и актера подлинно национального самобытного театра не поучилось.

Крупнейшим итальянским драматургом декадентского направления является Габриеле Д'Аннунцио (1863—1938). Жизнь этого писателя — роман, цветистым подробностям которого несомненно содействовал его автор. Поэза, мистификаторский талант, обманывавший даже близких, расположенных к нему людей, способствовали распространению легенд о Д'Аннунцио. Многие надуманнейшие подробности и интимности в его пьесах и романах не раз расшифровывались как откровенные признания. Начал Д'Аннунцио с поэмы эстетствующего, отрешенного от мира художника, кончил бравым кондотьером, авантюристом, захватывающим с наемниками Триест, не отданный Италии по Версальскому договору. Декадентство Д'Аннунцио непосредственно смыкалось с политической реакцией, было почти антитезой социализму в конце XIX — первом двадцатилетии XX века. Эта особенность декадентства Д'Аннунцио подчеркнута в высказывании В. И. Ленина: «Революция требует от масс, от личности сосредоточия, напряжения сил. Она не терпит оргиастических состояний, вроде тех, которые обычны для декадентских героев и героинь Д'Аннунцио»¹.

За пределами Италии Д'Аннунцио известен больше как романист. Дебютировал (1879) он как поэт, начал с откровенного подражания Кардуччи. Затем пошли увлечения самые пестрые: тут и старая итальянская поэзия и Достоевский, французы XVI века и Ницше, греческая античность и Поль Бурже. Успех первых его романов вскружил голову молодому Д'Аннунцио. Он, не обинуясь, громогласно упраздняет итальянскую литературу, существовавшую до него. В союзе с Элеонорой Дузе и Сарой Бернар Д'Аннунцио вознамерился реформировать театр. Первыми опытами на этом пути явились «Сон в весеннее утро» (поставленный в 1897 году в Париже в театре Ренессанс) и «Мертвый город»

¹ Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, М., 1955, стр. 50.

(поставленный там же в 1898-м). Он мечтал не только о создании драматургии нового типа, а и о реформе сцены. Вместе с Дузе он планировал устройство нового театра на берегу Альбанского озера (что-то среднее между античным и Байрейтским театром). Провал «Славы» (1899), написанной Д'Аннунцио для Дузе и Цаккони, охладил его реформаторский пыл. На некоторое время он запирается на своей вилле на Адриатическом море — «широкие окна, двери и стены завешены тяжелой парчовой красной материей, так что ночью, когда занавесы эти спущены, кажется, что стены не дают выхода на воздух. Кабинет полон редкими вещами, старинным оружием, книгами. В жаровне курится фимиам. Окрестные крестьяне составили уже легенду об этой красной закрытой душистой комнате и говорят, что в доме у себя поэт соорудил церковь», — там Д'Аннунцио творит свои новые опусы.

Чувственность и прославление тела — главная тема не только первой серии романов Д'Аннунцио, но и первых драматических его опытов — «Мертвый город», «Сон осеннего заката», «Джоконда». Для «Джоконды» он, например, выбрал характерный эпиграф — отрывок из третьей песни Илиады, где рассказывается, как троянские старцы пришли в восхищение, увидя Елену, и решили, что она стоит тех бедствий, которые из-за нее приходится выносить.

Один современный Д'Аннунцио русский критик так характеризовал эти первые опыты: «Герои и героини его произведений не имеют никаких других мыслей и забот, кроме любви, кроме желания победить или быть побежденными, завоевать себе наслаждение, которое все они считают единственным предметом, достойным их праздной скуки. В какие цветы автор ни одевал измышления и прихоти своих героев, каким бы анализом он ни прикрывался в своих наблюдениях патологических и физиологических явлений и ощущений, ему невозможно скрыть главную идею его писаний...»

К культу тела и воспеванию чувственности примешиваются причудливо и ницшеанские идеи. Человек сам властелин своей судьбы, он должен устраивать ее по своей воле, не считаясь с чужими мнениями, законами и желаниями других. В «Мертвом городе» к этому прибавляется еще и идея рока. Вот краткое ее содержание: поэт Александр, женатый на слепой Анне, влюбляется в красавицу Бьянку-Марию, сестру археолога Леонардо, производящего раскопки в Микенах. Леонардо, долгое время погруженный в свои раскопки, живущий вне общества, сам влюбляется в свою сестру. Слепая Анна скоро начинает замечать наступившую

перемену в чувствах окружающих ее лиц и догадывается о страсти мужа. Чтобы не мешать ему, она желает покончить с собой, но прежде открывается своему другу Леонардо. Леонардо в пылу ревности теряет голову и топит свою сестру. Этим заняты четыре действия драмы. Пятое действие заполнено тем, что друзья-соперники в оцепенении сидят над трупом Бьянки. Является Анна. Все это происходит на фоне микенского пейзажа — раскопки, раскаленные белые камни, синева неба, — создающего роковую атмосферу этой драмы «крови и сладострастия».

В более поздних пьесах Д'Аннунцио отходит от примитивного символизма. Характеры становятся более разработанными, декламация уступает место действию. Вводит он и дополнительные эффекты (музыкальные, хореографические, мимические). Гораздо строже становится планировка пьес. В этом смысле принципиально новым шагом для Д'Аннунцио явилась его «Франческа да Римини» (впервые поставленная в римском театре Костанци 9 декабря 1902 года с Дузе и Сальвини в главных ролях). Д'Аннунцио отошел от традиционной романтической трактовки знаменитого дантевского эпизода. Ему удалось воссоздать черствую, мрачную эпоху, в историческом и бытовом смысле тут все достоверно.

Однако и в «Франческе да Римини» и в последовавших за ней пьесах («Трагедия безумной», «Монах-солнце», трилогия «Александрда», мистерия «Персефона», «Адонис», «Орфей», «Федра», «Мученичество св. Себастьяна») декадентские мотивы усиливаются. Вместо гимна чувственности появляется апофеоз мистики, утверждение примата идеи красоты над моралью, силы над правом.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В семидесятые годы XIX века в актерском искусстве Италии появляется новое поколение актеров, сформировавшееся уже после объединения страны в единое государство.

Героическая эпоха Рисорджименто была позади. Италия стала буржуазной конституционной монархией. Ушли в прошлое годы патриотического подъема и революционных бурь. Результатами национально-освободительной борьбы, длившейся десятилетиями, стоившей народу огромных жертв, лишений и редкого напряжения духовных сил, воспользовалась пришедшая к власти итальянская буржуазия.

Наступила новая, «благонамеренная» эпоха. Италия «омещанилась» по образцу буржуазных монархий,— писал А. И. Герцен.

Жизнь была полна драматизма. Вчерашние герои, самоотверженно сражавшиеся за свободу и единство родины, были забыты и по-прежнему лишены каких бы то ни было гражданских прав. Буржуазное государство не только не оценило их заслуг, но стремилось всячески их обезвредить и избавиться от них как от опасных для общественного спокойствия лиц. Судьба Италии после объединения была своего рода национальной трагедией. Для общественной атмосферы тех лет характерно разочарование в результатах Рисорджименто. Мечтам лучших сынов Италии не суждено было осуществиться. Надежды народа потерпели крах.

Эти общественные настроения нашли свое отражение в итальянской литературе и искусстве конца века. Они оказали влияние и на идейную направленность актерского искусства.

Выдающиеся итальянские актеры этого времени — Элеонора Дузе, Эрmete Цаккони, Эрmete Новелли, Джованни Грассо, Антонио Петито, Эдоардо Ферравилла — каждый по-своему, соответственно характеру своего дарования, рассказывали о тяжелой судьбе человека в буржуазном обществе, заявляли страстный протест против общественной несправедливости, против жестокости и цинизма буржуазной морали.

Глубокие перемены произошли не только в идейной направленности итальянского актерского искусства, но и в самом творчестве, в стиле и приемах исполнения. Здесь наблюдаются те же явления, что и в других европейских странах в конце века. Происходит процесс все большего «утончения» реализма, все большей психологизации искусства. На смену «колоритному реализму» А. Ристори приходит психологический реализм Э. Дузе. Этому способствуют драмы Ибсена, Л. Толстого, Тургенева, современная итальянская и французская буржуазная реалистическая драма. Классический репертуар — произведения Шекспира, Альфьери, Гольдони — отходит на второй план. Творчество ряда художников испытывает влияние натурализма и декадентства.

* * *

Этот переходный период в итальянском актерском искусстве очень ярко отразился в творчестве выдающегося актера Эрмете Новелли (1851—1919).

Новелли перешагнул традиционные границы между жанрами. Его актерский диапазон был поистине огромен. Новел-

ли владел сочным, грубоватым народным юмором, блестяще играл в буффонадах, фарсах и комических сценках без слов и потрясал истинным драматизмом в высокой трагедии. Опираясь на национальные традиции, на достижения предшественников, Новелли был неутомим в поисках новых выразительных средств, стремясь к тому, чтобы его искусство отвечало потребностям современности.

Сын суфлера, Эрмете Новелли провел детство в театре, выступать на сцене начал рано. Двенадцати лет он исполнил роль одного из актеров в «Гамлете». А в 1866 году был принят в труппу Тоджио — Сальсилли, где играл небольшие роли и одновременно выполнял обязанности костюмера и бутафора. Свой актерский путь Новелли начал с исполнения фарсов и коротких комических сенок без слов, построенных исключительно на выразительной мимике и пластике. Постепенно внешние приемы игры наполнялись внутренним содержанием, мыслью и чувством.

Сменив несколько трупп, в 1877 году Новелли встретился с замечательным актером и капокомико Луиджи Белотти-Бонном, который оказал на него большое влияние. В труппе Белотти-Бона окончательно сформировался его комедийный талант.

Новелли был прирожденным актером, хотя не обладал выгодными внешними данными: высокий, худой, с некрасивым длинным лицом, на котором выделялся большой мясистый нос, с глухим хрипловатым голосом. Но благодаря огромному сценическому обаянию, непосредственности и неистощимому богатству выразительных средств он умел мгновенно захватить публику, приковать к себе внимание, в какой бы незначительной роли ни появился на сцене. Новелли создал тысячи характеров. Это были образы живых, реальных людей. Но при всей несхожести судеб и типов в них всегда была радость жизни и любовь к человеку. Актер сочувствовал своим героям, выступал их защитником, переживал их горести, беды и неудачи. Его искусство было глубоко гуманным. Новелли всегда был полон замыслов, необычайно плодовит. Фантазия его была неистощима. Актер порой очень вольно обращался с текстом пьесы, она являлась для него, как когда-то для мастеров комедии дель арте, лишь компасом в вихре собственных импровизаций.

Игра Новелли отличалась необыкновенной сценической свободой, легкостью и блеском. Он виртуозно владел голосом, лицом, телом. Мимика и пластика актера поражали богатством и выразительностью. Техника перевоплощения у Новелли стояла где-то на грани с искусством трансформа-

ции и имитации. «С ног до головы он был персонажем, которого играл», — писал известный итальянский критик того времени Ренато Симони.

Лучшими комедийными ролями Новелли, вошедшими в его постоянный репертуар, были роли в комедиях Гольдони: «Ворчун-благодетель», «Забавный случай» и «Семья антиквария», в которых он играл с большим вкусом и мастерством, точно придерживаясь авторского текста; «Скупой» Мольера, роль Гольдони в комедии Феррари «Гольдони и его шестнадцать новых комедий» и многие другие роли в пьесах Феррари, Джакозы и французских современных драматургов.

Комедийную манеру Новелли отличала жизненность создаваемых им типов, простота и правдивость исполнения.

Прославившись в комедийном репертуаре, в 1884 году Новелли создал свою труппу, которой руководил всю жизнь. С нею он объездил всю Италию; в 1886—1887 годах побывал в Испании, а в 1890 и в 1894—1899 годах играл почти во всех странах Европы и Южной Америки. В 1898 году Новелли впервые с большим успехом выступил в Париже.

В начале 90-х годов Новелли начинает играть драматические и трагические роли. В его репертуар входят «Гражданская смерть» П. Джакометти, «Людовик XI» К. Делавиня, «Кин» А. Дюма-отца, «Нерон» П. Коссы. Особенно удались актеру характеры, в которых сочетались драматические и комические ноты. Драматические роли актер исполнял с большой простотой и глубиной. Он был большим мастером в показе чередования резко контрастных чувств, владеющих человеком: за несколько секунд, на глазах зрителя, Новелли переходил от заразительного смеха к искреннему плачу, от спокойствия к гневу. Одним из лучших сценических созданий Новелли был Кузовкин в «Нахлебнике» И. С. Тургенева. Играя Кузовкина, он создавал полный драматизма образ смешного, искреннего, доброго, незаслуженно обиженного человека.

Самой совершенной трагической ролью Новелли был Шейлок в «Венецианском купце» В. Шекспира. Новелли играл трагедию в сокращенном варианте, сделанном им совместно с Л. Сунером. Действие было сосредоточено на образе Шейлока. Вся роль строилась на контрастах. Поразительно правдиво и ярко передавал актер переходы Шейлока от необузданного гнева к умиротворенности и спокойствию. Все оттенки человеческих чувств — от гнева до скорби, от любви до жалости — отражались на его лице.

В трагедийном репертуаре Новелли были (кроме «Венецианского купца») «Отелло» и «Гамлет» В. Шекспира,

«Привидения», «Строитель Сольнес» и «Дикая утка» Г. Ибсена.

Долгое время Новелли незаслуженно считали только комедийным актером. В трагических ролях он не всегда получал признание критики. Так, Р. Бракко отмечал лишь жизненность и правдивость его исполнения и писал, что в жизнерадостном таланте Новелли есть скрытая грусть. Сильвио Д'Амико считал, что актерские данные Новелли не всегда соответствовали психологическому облику трагических персонажей. Кроме того, он утверждал, что в серьезных ролях актеру мешала привычка к непосредственному общению с публикой и полное отсутствие

декламационной техники. Свойственная Новелли свобода в обращении с текстом была уместна и даже ценна, когда актер имел дело со слабыми комедиями, которые с помощью импровизации делал глубже и полнокровнее; но его добавления («отсебятины») во время исполнения классических произведений были излишни и рискованны. Эти критические замечания справедливы, однако несомненно, что Новелли обладал не только комедийным, но и незаурядным трагическим талантом. Образы Гамлета, Отелло, Нерона, Кина Новелли стремился приблизить к современности.

В драматических и трагедийных ролях Новелли был далек от «кolorитного реализма» великих трагиков А. Ристори, Э. Росси и Т. Сальвини. Он стремился к углубленному психологизму и создавал правдивые, но не свободные от черт натурализма характеры. «Новелли был мастером реалистического направления,— вспоминал Ваграм Папазян,— хотя самый реализм его творчества подчас принимал легкий, едва заметный привкус веризма». Получив мировое признание, Новелли в 1900 году предпринял попытку создать в Риме постоянный театр. По примеру Французской Комедии — «Дома Молье-



Эрмете Новелли в роли Шейлока.
«Венецианский купец» В. Шекспира

ра» — он назвал свой театр «Домом Гольдони». Театр открылся в здании римского Театро Валле 1 ноября 1900 года двумя спектаклями: «Ворчун-благодетель» К. Гольдони и «Последние дни Гольдони» В. Карреры.

В этот театр Новелли вложил все свое состояние, был его директором, режиссером, актером, декоратором и машинистом сцены. Но через два года театр постиг финансовый крах, и он перестал существовать. Инициатива Новелли была очень ценной, но его смелый эксперимент провалился — в Италии не было объективных условий для существования постоянного театра. Новелли вынужден был снова вернуться к гастрольной практике, характерной в то время для всех итальянских актеров. В 1915 году он объявил о том, что покидает сцену, и дал прощальный спектакль «Гольдони и его шестнадцать новых комедий» Феррари, но скоро снова вернулся в театр и продолжал выступать до самой смерти. В 1910—1912 годах Новелли работал в кино. В эти годы были сняты на пленку его лучшие роли: Шейлок, Лир, Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти) и другие.

Новелли был автором многих исполняемых им комических монологов и пьес, журналистом, редактором. В 1919 году в Риме вышли его мемуары «Страницы, рассказывающие о моей жизни», содержащие интересный материал о жизни и творчестве этого замечательного актера.

Талант Новелли был глубоко национален. Его творчество отражает переходный период в итальянском сценическом искусстве. В нем сочетаются черты народного актерского искусства, истоки которого в актерской манере мастеров комедии дель арте, и принципы школы исполнения трагедии, созданные Г. Моденой, видоизмененные, однако, в соответствии с новыми вкусами и не избежавшие влияния европейского натурализма, начавшего проникать в Италию в конце XIX века.

* * *

Особенно острая полемика в итальянской критике разгорелась вокруг творчества младшего современника Эрмете Новелли — Эрмете Цаккони (1857—1948). Цаккони оказался в центре эстетических споров, потому что многое в его творчестве противоречило общепринятым, прочно укоренившимся национальным традициям исполнения трагедии. Он больше, чем кто-либо другой из итальянских актеров, испытал на себе влияние натурализма, ставшего господствующим направлением в европейской литературе и искусстве в конце XIX века.



Эрмете Новелли в роли Коррадо. «Гражданская смерть» П. Джакометти

Цаккони был одним из шестерых детей в большой актерской семье. Он вырос в театре, с детских лет вместе с бродячей труппой, в которой служили его родители, кочевал по городам Италии, то выступая в маленьких ролях, то исполняя обязанности бутафора, костюмера или машиниста сцены. С шестнадцати лет он начал играть роли молодых любовников, сменил несколько второразрядных трупп, пока в 1884 году на него не обратил внимание Джованни Эммануэль, известный актер и театральный педагог, с интересом следивший за новыми веяниями в европейской культуре. Эммануэль оказал большое влияние на формирование мировоззрения и таланта молодого актера. В его труппе Цаккони провел два года, и именно в это время начал завоевывать популярность и был замечен критикой. Но с наибольшей силой талант Цаккони раскрылся в начале 1890-х годов, когда он создал свои лучшие роли, в которых воплотились типичные черты его актерской индивидуальности и творческого метода. Особенно прославился Цаккони исполнением ролей Освальда («Привидения» Г. Ибсена), Никиты («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Кузовкина («Нахлебник» И. С. Тургенева), Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти).

Цаккони находился под большим влиянием позитивистской философии и натурализма. Долгое время он увлекался трудами крупнейшего психиатра-криминалиста Чезаре Ломброзо, автора ошибочной в самой сути теории о врожденной преступности человека. В трудах Ломброзо Цаккони привлекал огромный опыт практических наблюдений поведения преступного и психически больного человека. Актер сам занялся изучением психиатрии. Вместе со своими учениками и единомышленниками он посещал больницы и судебные заседания, наблюдал за поведением людей, изучая формы проявления чувств в минуты наиболее острых переживаний.

В своем творчестве Цаккони уделял преувеличенно большое внимание физиологии и психологии (особенно отклонениям от нормы), проблеме наследственности, столь типичной для натурализма. Нередко его героями были люди с болезненной психикой.

Влияние натурализма сказывалось не только на содержании творчества Цаккони, но и на его методе работы над ролью и в манере исполнения.

Он стремился к предельной простоте, обыденности, естественности поведения на сцене, не останавливаясь ради достижения этой цели перед антиэстетическими и патологическими подробностями. Как правило, его актерские портре-

ты отличались скрупулезно продуманным и выполненным в деталях внешним рисунком и подчеркнута подробной характеристикой физических качеств персонажа.

Нередко, исполняя ту или иную роль, Цаккони целиком подчинял ее своей концепции, не считаясь с замыслом автора. Иногда он особенно выделял в характере персонажа одну из черт, разрабатывал ее до мельчайших подробностей, сосредоточивал на ней все свое внимание, оставляя в тени все другие в ущерб цельности драматургического образа.

Цаккони намеренно подчеркивал обыкновенность персонажей, которым давал жизнь на сцене. Он был страстным противником декламации и какого бы то ни было преувеличения в актерской игре. Он мечтал о сценическом искусстве, свободном от условности, об искусстве, в котором бы сочетались широта обобщения с простотой и правдивостью жизненных подробностей. Неотъемлемые черты его таланта — обнаженная искренность и неповторимая нервность исполнения. Скрытое волнение — в итальянской критике писали «наэлектризованность» — понижало все его роли, в них был «внутренний нерв», темперамент редко вырывался на поверхность. Цаккони передавал в своем творчестве мироощущение растерявшегося, загнанного, сломленного жизнью человека, который не понимает действительности, боится ее и всегда становится ее жертвой. Страх перед жизнью, перед ее непостижимыми силами, которые ломают разум, волю человека, физически калечат его, приводят героя Цаккони к неминуемой катастрофе. Шемящие ноты острой жалости, искреннего сострадания, безмерного сочувствия «маленькому человеку» звучали в каждой роли Цаккони, потрясали зрителей.

Искусство Цаккони было на грани реализма и натурализма. Свой творческий метод он называл «рационально-позитивным». Смысл этого определения становится ясен из высказываний Цаккони об актерском искусстве. Он пишет, что актеры его поколения основой всего искусства считают науку и логику. Они стремятся исходить из данных физиологии и психологии и видят в этом единственно верный путь к правде на сцене. «Для нас, — заявлял Цаккони, — артистический веризм — в изучении, наблюдении, обдумывании».

«Игра Цаккони была настолько реалистична, она стояла на той грани реализма и натурализма, она затрагивала и воспроизводила такие затаенные чувства и ощущения человека, что у вас создавалось впечатление, будто вы сидите в зале некоего анатомического театра и с помощью очень большого и опытного ученого со скальпелем в руках изучаете и осязаете живой человеческий организм во всем его

величии и ничтожестве»,— писал Ваграм Папазян, в юности в течение двух лет служивший в группе Цаккони.

Одна из самых характерных для Цаккони ролей — Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена (1892). Играя Освальда, Цаккони был увлечен демонстрацией постепенной физической и моральной деградации человека; он показывал, как страшная болезнь шаг за шагом, все больше и больше овладевает душой и телом Освальда. «Создается впечатление, что он изображает безумного. Он лепечет, руки блуждают, как у больного прогрессивным параличом, мозг не находит слов, подергивание правой стороны лица кривит рот и глаза. Он обливает себя, когда пьет, он явно слабovolен...»— так описывал исполнение Цаккони немецкий критик А. Керр. Огромное впечатление производил финал спектакля: Освальд сидит в своем кресле, безумный и безразличный, и дрожащим голосом просит дать ему солнце... Последние слова, которыми Освальд приветствовал солнце, приобретали смысл прощания с жизнью. На несколько мгновений зал замирал от потрясения, стояла мертвая тишина. Затем налетал шквал аплодисментов.

Играя Освальда, Цаккони сделал резкий поворот в сторону крайнего натурализма. Однако и в этой роли слышался крик души невинного, безвременно погибающего человека. И в этой роли звучало искреннее сочувствие актера своему герою.

Цаккони подчеркивал болезненность Освальда. Разработанная до мельчайших подробностей, она разрасталась до огромных размеров и заслоняла другие стороны его характера. Подобный подход к роли был типичен для актера. Тот же прием бросается в глаза и при анализе коронной роли Цаккони — Никиты во «Власти тьмы» (1893).

В русской критике не было единодушия в оценке искусства Цаккони. Одни рецензенты восторженно писали о «пронзительной правде» его творчества, другие признавали за актером несомненное дарование, но осуждали его за увлечение крайностями натурализма. Тем не менее в Петербурге Цаккони имел очень большой успех. Этому способствовало и то, что две лучшие роли были созданы им в драмах Л. Н. Толстого («Власть тьмы») и И. С. Тургенева («Нахлебник»).

В 1890-е годы, когда во многих городах Европы была поставлена «Власть тьмы», Цаккони был признан одним из лучших исполнителей роли Никиты. Во время гастролей в России в 1898 году Цаккони послал телеграмму в Ясную Поляну Л. Н. Толстому, в которой писал, что счастлив и горд играть в его пьесе.

Никита у Цаккони — человек слабый, безвольный, легко поддающийся чужому влиянию. Бесхарактерность в конечном счете приводит его к подлости и преступлению. Кульминацией роли была у Цаккони сцена галлюцинаций в конце четвертого действия драмы. После совершенного им преступления Никите повсюду чудится хруст костей раздавленного ребенка. Незабываем был момент, когда Никита замирает и прислушивается, чтобы вновь услышать преследующие его звуки. Русский критик Ф. А. Кони писал, что в этой сцене артист «дал совершенно верную клиническую картину слуховых обманов чувств, чуждую всяких преувеличений и тем не менее такую, от которой мороз подирал по коже». Эту же сцену, как центральную для артиста в роли Никиты, выделял и А. Р. Кугель. «Цаккони делает от правною точкою знаменитые «косточки хрустят», и из этих «косточек» строит целую сцену демонических видений», — писал он.

Все это помогало Цаккони с огромной силой и убедительностью показать, как в темном, безвольном человеке пробуждаются угрызения совести. Они все больше и больше захватывают его, и, не в силах противостоять голосу пробужденной совести, он решается на публичное покаяние.

В постановке «Власти тьмы» было множество несуразностей. Никита появлялся в темно-зеленой блузе с длинными белокуроыми локонами. «Бабы ходили в каких-то ночных кофтах и «сахарных головах», а в избе вместо иконы висело точь-в-точь изображение Демона (костюм баритона в опере «Демон» Рубинштейна)», — писал из Милана русский корреспондент журнала «Артист». Но, несмотря на то, что в постановке не было ни исторического, ни национального колорита, ни правдивой передачи русского деревенского быта, Цаккони в роли Никиты производил большое впечатление на зрителей благодаря умению выявить общечеловеческий смысл драмы Толстого, благодаря тонкому психологическому рисунку и поразительной простоте и искренности исполнения.

Теми же достоинствами и недостатками отличалось исполнение труппой Цаккони драмы «Нахлебник». Образ Кузовкина, который создавал Цаккони, тоже был лишен исторического и национального правдоподобия, но потрясал своим гуманизмом и психологической достоверностью.

«...У Цаккони — старого Кузовкина — седые волосы, трогательная старомодная белая жилетка и длинный сюртук. Скромный, добродушный старик; вспоминается... как он стоит у стены, как он дрожащими движениями пятится по

комнате, направляясь к выходу, как он посмеивается, как он тонок и благопристроен при всей своей трепетности, вызывающей жалость... Над ним издеваются, знатные шалопаи грубо обращаются с ним, его силой напавают, на голову надевают бумажный колпак. И тут в оскорбленном старике вспыхивает негодование. «За что,— спрашивает он хозяина дома,— за что вы так обращаетесь со мной в первый же день вашего приезда?» Он оскорбленно повторяет: «За что? За что?»— и это «Perche» разрывает душу... Этот образ,— писал А. Керр,— я ставлю в один ряд с величайшим из всего того, что мне довелось видеть».

Репертуар Цаккони был необычайно обширен и разнообразен. Основу его составляла современная итальянская и переводная драма. Цаккони и Дузе были страстными и неутомимыми пропагандистами Ибсена в Италии. Освальд в «Привидениях» лучшая, но не единственная роль Цаккони в драмах Ибсена. В его репертуар входили: «Враг народа», «Строитель Сольнес», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря». Цаккони играл также в драмах Г. Гауптмана («Одинокие»), М. Метерлинка («Непрощеная»), А. Стриндберга («Отец»), А. Мюссе («Лорензаччо»), А. Дюма-отца («Кин»), А. Дюма-сына («Друг женщин», «Полусвет»). Большое место в его репертуаре занимали пьесы современных итальянских драматургов: Дж. Джакозы, Дж. Роветты, М. Праги, А. Тестони, Г. Д'Аннунцио. Бурные споры вызвала его интерпретация трагедий Шекспира. Единодушное признание критики получил Цаккони лишь в роли Петруччо в «Укрощении строптивой». Что касается Гамлета, Лира, Макбета, Отелло, Шейлока, то характеры этих шекспировских героев актер трактовал весьма вольно, почти не считаясь с замыслом автора. Он стремился максимально приблизить их к психологии современного человека (как он сам ее понимал). Актер сознательно лишал характеры шекспировских героев масштабности, титанизма и в исполнении стремился к простоте и жизненности, сохраняя при этом огромную силу переживаний, трагическую потрясенность героев Шекспира. Во время гастролей Цаккони по Италии и за границей ему повсюду сопутствовал огромный успех. Актер добился мирового признания. Ему аплодировали Вена, Берлин, Петербург (1898), Париж (1911). Имя его становится известно не только в Европе, но и в Америке (1903).

В конце артистической карьеры лучшими ролями актера были кардинал Ламбертини в одноименной драме А. Тестони, Сократ в драме «Процесс и смерть Сократа», Петр Великий и Бонапарт в исторических драмах Дж. Форцано. Каж-



Эрмете Цаккони в роли Нерона. «Нерон» П. Коссы



Эрмете Цаккони в роли короля Лира.
«Король Лир» В. Шекспира

дое выступление Цаккони становилось событием в культурной жизни страны. Одним из первых в Италии Цаккони стал уделять внимание постановочной стороне спектакля. Он стремился к реалистической тщательности в декорациях и костюмах. Образцом для него был Свободный театр Антуана. Только накануне второй мировой войны он оставил сцену, но продолжал оказывать влияние на итальянский театр, руководя постановками в различных труппах, выступая со статьями и брошюрами об актерском искусстве. В 1947 году в Милане вышла книга Цаккони «Воспоминания и битвы».

Цаккони снимался в нескольких итальянских и французских фильмах. На пленку были сняты его лучшие театральные роли (Освальд, Сократ, кардинал Ламбертини и другие).

Всю свою большую жизнь Цаккони отдал театру. Из девяноста прожитых лет более полувека он играл на сцене. Его творческий метод и актерская манера не оставались неизменными. С годами они все больше приближались к психологическому реализму.

Отход от традиций и проблематики Рисорджименто, выбор нового героя, изменение характера гуманизма в творчестве Цаккони были следствием изменений в общественной и социальной жизни итальянского общества, происходивших в конце XIX—начале XX века. Сыграли свою роль и новые европейские эстетические течения, в частности натурализм, влияние которого ярко сказалось на творчестве Цаккони.

* * *

Самым выдающимся явлением в театральной жизни Италии в конце XIX века было творчество Элеоноры Дузе (1858—1924). Дузе была глубоко современной актрисой, и это не-

мало способствовало ее беспримерному успеху и популярности.

Отчетливо проступает различие между старшим и младшим поколением итальянских актеров XIX века. Если героиня А. Ристори — пылкая патриотка и гражданка, героическая, целеустремленная личность, характерная для бурной эпохи Рисорджименто, то излюбленный сценический тип Дузе — лишенная внешнего героизма женщина, страдающая от окружающей ее пошлости, от жестокости, лицемерия и цинизма буржуазной морали. Раскрывая ее внутреннюю раздвоенность, одиночество, неустроенность в этом мире, актриса тем самым протестовала против всего строя жизни, унижающего человека, обрекающего его на страдания. Дузе очень тонко и глубоко почувствовала и раскрыла духовную драму своей современницы, женщины конца XIX — начала XX века.

«Быть может, стиль Дузе неясно и не сразу складывается теоретически, но он чувствуется всем нашим существом, — писал известный русский критик А. Р. Кугель. — Этот стиль — мы сами. Этот стиль — наша современность, наш напряженный, усталый, надорванный, мятущийся, беспокойный век... Все образы, созданные Дузе, носят печать этого стиля...».

Через все творчество актриса пронесла свою тему. Она призывала любить человека, говорила о его духовной красоте и благородстве, которых не могут уничтожить самые тяжелые испытания и унижения; звала к борьбе за человеческое достоинство и свободу личности. Большую гуманистическую тему Дузе раскрывала, создавая жизненно достоверные конкретные характеры. Она не идеализировала и не разоблачала своих героинь, а стремилась предельно правдиво показать человека, каков он есть, особые черты его психологии, сложность внутреннего мира, взаимоотношения с окружающими, место в обществе.

«Никакое физическое обаяние, — писал Б. Шоу, — не может быть ни благородным, ни прекрасным, если оно не выражает обаяния духовного. Именно потому, что творческий диапазон Дузе включает в себя эти высокие нравственные ноты... она способна играть любые роли».

Трагедия героинь Дузе была трагедией будничной, которая происходит в обычной, повседневной обстановке, но раскрывается актрисой с огромной силой душевного потрясения. Такой подход к роли соответствовал новым представлениям о правдивом изображении человека в искусстве, поднимал актерское мастерство на новую ступень реализма.

Дузе выросла в театре. Ее дед и отец были актерами, она начала выступать на сцене еще ребенком. Первой ролью Дузе была Козетта в инсценировке «Отверженных» по Гюго. Небольшая третьеразрядная труппа, в которой служили родители Дузе, скиталась по стране, играла на ярмарках, на карнавалах, переезжая из города в город. Семья бедствовала. Часто в номере дешевой гостиницы, где экономили даже на освещении, девочка просиживала целые вечера одна в темноте, ожидая возвращения отца после спектакля (мать умерла, когда Элеоноре было семь лет). Девочка росла замкнутой, молчаливой, впечатлительной. Первые ее шаги на сцене были неудачными. Переходя от роли к роли, в трагедиях Альфьери и в переделках произведений Шекспира, в пьесах итальянских романтиков, в драмах Дюма-сына, Делавиня, Гюго, Дузе долгое время не могла найти себя. Антрепренеры сомневались в ее актерских способностях. После успеха в роли Джульетты (1872) проходит еще шесть лет безрадостного, тяжелого труда, прежде чем Дузе одерживает первую серьезную творческую победу. В 1879 году она дебютирует в Неаполе в роли Терезы Ракен в инсценировке одноименного романа Золя. Пьеса была поставлена в бенефис известной трагической актрисы Джачинты Пеццаны, которая играла роль мадам Ракен. Пеццана была одной из немногих, веривших в Дузе и оказавших влияние на формирование ее таланта.

Уже в роли Терезы Ракен проявились черты, которые впоследствии стали определяющими в творчестве Дузе. Здесь не было и намек на «театральность», не было стремления к самопоказу и эффектности исполнения. Актриса была поразительно правдива. Она выражала чувства Терезы глубоко, непосредственно и в то же время очень скупой и просто.

После огромного успеха «Терезы Ракен» известный антрепренер и характерный актер Чезаре Росси пригласил Дузе в Турин на первые роли. Начинается новый период в ее биографии. Дузе ведет весь репертуар театра, имеет успех в «голубых» ролях инженю. Однако все это не приносит удовлетворения. Но вот, несмотря на возражения Росси, Дузе решается на рискованный шаг — выступает в роли принцессы Багдадской в одноименной пьесе А. Дюма-сына, в которой только что в Турине блистала Сара Бернар, а затем играет Цезарину в пьесе того же автора «Жена Клода». Успех превзошел все ожидания. Впоследствии Дузе и Сара Бернар часто играли одни и те же роли, и критики сравнивали их исполнение, подчеркивая разницу их творческих

методов. Скоро имя Дузе становится известно всей Италии. Ее репертуар пополняется множеством ролей в пьесах В. Сарду, А. Дюма-сына, современных итальянских драматургов. Дузе играет Маргариту Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына, ставшую впоследствии ее лучшей ролью.

После окончания контракта у Чезаре Росси Дузе вместе с актером и режиссером Флавио Андо создает труппу (1888) и начинает гастроли сначала по Италии, а затем, добившись признания на родине, отправляется за границу. Она играет в Испании, Португалии, Египте, России. Повсюду выступлениям сопутствует колоссальный успех.

* * *

Первые гастроли Дузе в России состоялись в 1891—1892 годах. Это было время все более углублявшегося кризиса старого театра, время споров о будущем русского театра и поисков новых путей. В репертуар вошли все лучшие роли актрисы. Имя Дузе было в центре внимания русской периодической печати тех лет. О ней писали не только критики, но и писатели (А. П. Чехов, Н. Д. Телешов), режиссеры (К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко), актеры (В. Ф. Комиссаржевская, М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, М. Г. Савина, П. Н. Орленев, В. А. Мичурин-Самойлова, В. Л. Юренева и многие другие). И. Е. Репин создает замечательный портрет Дузе.

Отзывы критиков разных художественных направлений, высказывания актеров различных школ поражают редкостным единодушием. Все они полны восхищения силой и оригинальностью таланта Дузе.

Однако именно в этот период все возрастающего успеха актриса особенно остро начинает чувствовать пробелы в своем образовании, недостатки в игре, отсутствие сценической техники и мастерства. Она изучает литературу, искусство, языки, знакомится с художественной интеллигенцией Италии. Успех придает ей силы. «Только труд приносит здоровье душе и сердцу,— пишет Дузе.— Необходимо трудиться и трудиться... Тогда жизнь обретает смысл, который мы ищем». Требовательность к себе, неудовлетворенность уже достигнутым становятся одними из главных черт ее характера. Кугель считал, что «ее дух вечно горит в огне стремлений, она всегда желает многого, добивается высокого...» Личность Дузе оказывала глубокое влияние на ее творчество. Человек незаурядный, с пронзительным, живым умом, с богатым духовным миром и напряженной внутренней ин-

теллектуальной жизнью, Дузе была художником со своим глубоким миропониманием, которое стремилась выразить в творчестве.

Как и ее великие предшественники, она отдавала себе отчет в высоком гражданском призвании искусства. И все сценические создания, реальные, полнокровные, живые фигуры, рожденные ее вдохновением, всегда бывали подчинены замыслу актрисы.

В выборе репертуара Дузе руководствовалась стремлением поставить «больные» вопросы современности. Поэтому ведущее место в ее репертуаре заняла итальянская и переводная современная буржуазная драма. Дузе сыграла около двадцати ролей в пьесах А. Дюма-сына, Э. Ожье, В. Сарду, А. Пинеро, Г. Зудермана и др. Она прекрасно понимала истинную цену этих пьес и часто использовала их всего лишь как либретто, до неузнаваемости углубляя и обогащая образ, намеченный автором. Часто она знала о своей героине больше, чем автор, раскрывая и философию данного характера. Так было с большинством ролей в третьесортной драматургии, которую ей приходилось играть. Даже этим пьесам Дузе умела придать общечеловеческий смысл, и обычный адюльтер превращался в глубокую психологическую драму.

Так было и с самой знаменитой ее ролью — Маргариты Готье в «Даме с камелиями» (1884). Дузе была далека от приукрашивания и поэтизации жизни «дамы полусвета». Она раскрывала истинную сущность «легкой жизни», показывала, как подобного рода жизнь губит человека. Для ее Маргариты любовь к Арману — единственная возможность порвать с ненавистным прошлым. Такое толкование пьесы заключало в себе протест против всего буржуазного уклада жизни, обрекающего женщину на подобное существование.

Чуть-чуть вульгарная и крикливая в разговоре с Прюданс, капризная с Варвилем и при этом необычайно женственная, нежная, хрупкая — таким было первое впечатление от Маргариты — Дузе. На пирушке она болтала с друзьями, устало перебегая глазами с предмета на предмет. Развязные жесты, громкая речь, смех неожиданно обрываются. Маргарита — Дузе то тяжело вздохнет, то вдруг, остановившись на полуслове, замолчит и задумается. Ей невесело здесь, она — чужая в этой компании. Любовь Маргариты к Арману актриса показывала в развитии. А добровольное отречение от любви толковала как жертву во имя той же любви к Арману, во имя самого дорогого, что было теперь

в ее жизни. Огромное впечатление производила на зрителей встреча на балу Маргариты — Дузе после долгой разлуки с Арманом. Это была кульминационная сцена роли.

Маргарита входит под руку с Варвилем. Бледное лицо, потухшие глаза выражают скрытую тоску и покорность. Арман осыпает ее оскорблениями: «Вы женщина без сердца, без чести, потому что ваша любовь принадлежит тому, кто может заплатить за нее!»

Во время монолога Армана Маргарита — Дузе стояла лицом к публике, с левой стороны сцены, и, бледнея, краснея, задыхаясь, повторяла только: «Armando!» «Она отступала и, то протягивая руки, то прижимая их к лицу, кричала, все повышая голос, с каким-то недоумением, испугом, упреком, как бы пытаясь удержать его: «Armando!», пока его последняя выходка — брошенный ей кошелек с деньгами — не ошеломляла ее окончательно, и она падала без чувств.

«Если бы я слышал ее раньше, чем была написана моя «Травиата», — сказал Верди, потрясенный исполнением этой сцены, — какой прекрасный финал написал бы я с этим возрастающим по силе словом «Армандо», которое она нашла, раскрыв в нем свою душу».

В этой сцене проявлялся огромный темперамент актрисы, правдивость, непосредственность и сила чувства. Ее исполнение часто производило впечатление гениальной импровизации и экстаза. Но достигалось это путем неустанной работы над собой, путем постоянной тренировки и совершенствования внутренней техники.

В последней сцене пятого акта больная Маргарита — Дузе с нетерпением ждет возвращения Армана. Сидя на постели, она достает из-под подушки письмо его отца, где сообщается о скором приезде сына. Она нежно разглаживает рукой конверт и с закрытыми глазами, с блаженной улыбкой на память повторяет написанное в письме, заглядывая в него, лишь чтобы снова увидеть особенно радостные и кажущиеся неправдоподобными строчки. Время тянется бесконечно долго. С тревогой и надеждой, сменяющейся отчаянием, вздрагивает она при каждом звонке.

Когда же наконец в дверях появляется тот, кого она так желала и уже не надеялась увидеть, у нее вырывается отчаянный крик: «Armando!» Она вскакивает с постели, вся дрожит, обхватывает его шею руками, повторяя бесчисленное количество раз его имя, задыхаясь, захлебываясь, рыдая... Маргарита прижимается к нему, словно не веря своим глазам, нежно ощупывает его лицо руками, говорит быстро, нервно, бессвязно, лаская и Армана и горничную, стоящую

около нее. Она хочет идти с ним, с лихорадочной поспешностью надевает платье, но вдруг страшный приступ кашля останавливает ее. Она чувствует упадок сил, приближающуюся смерть.

Безнадежное отчаяние появляется в глазах Маргариты — Дузе. Тяжелый вздох, и, оставаясь неподвижной, положив голову на плечо Армана, она умирает. Казалось, что на глазах у зрителей перестает биться сердце самой Дузе. Заурядную мелодраму актриса превращала в глубоко жизненную трагедию.

Станиславский видел Дузе в роли Маргариты Готье во время ее первых гастролов в России в 1891—1892 годах. Много лет спустя в своей книге «Работа актера над ролью» он писал: «Когда Дузе в последнем акте драмы «Дама с камелиями» перед смертью читает письмо Армана... глаза, голос, интонации — все существо артистки убедительно говорит о том, что она видит, знает и вновь переживает все мельчайшие подробности прошлого. Могла ли бы достигнуть Дузе такого результата, если бы она сама не знала до мельчайших подробностей, если бы она не намечтала того, чем живет изображаемая ею умирающая героиня драмы?»

В этой роли актриса поднималась до огромного обобщения, создавая образ любящей, поруганной во всем, что ей дорого, женщины, рассказывая о «человеческой душе, истерзанной во имя буржуазной чести» (А. И. Урусов).

Творческий замысел Дузе был глубже, крупнее, чем тот, который содержался в пьесе. Так было всегда, когда она играла в современной ей буржуазной драме Дюма, Ожье, Пинеро, Зудермана. В каждой пьесе Дузе раскрывала или привносила от себя значительную тему. Ей были одинаково чужды и самолюбование на сцене и увлечение чистой формой, демонстрация виртуозной актерской техники.

Играя Магду в «Родине» Г. Зудермана (1894), Дузе от имени современной женщины протестовала против того идеала семьи, который требует, чтобы она принесла в жертву всю свою жизнь. Магда — Дузе была сильным, свободолюбивым, самостоятельным человеком, презирающим мешанскую ограниченность окружающих.

По мнению Шоу, играя в «Родине», Дузе «поняла автора и оказалась большим художником, чем он». Актриса боролась за свободу человеческой личности.

Та же тема звучала и в Норе («Кукольный дом» Г. Ибсена) — одном из лучших сценических образов, созданных Дузе в начале 1880-х годов. Дузе первая в Италии начала играть в драмах Ибсена. «Я люблю Ибсена бесконечно...», —

писала она в одном из писем. В ее репертуаре были кроме Норы роли Гедды Габлер, Ребекки Вест («Росмерсхольм»), Эллиды («Женщина с моря»), фру Альвинг («Привидения»).

В пьесах Ибсена наиболее законченным был образ Норы. Непримиримая, полная страсти борьба против лжи и фальши в отношениях между людьми, борьба за человеческое достоинство женщины — эти мысли Ибсена были очень близки всему направлению творчества Дузе.

Исполнение ее было подчинено строгой внутренней логике и никогда не изменявшему актрисе чувству психологической правды в развитии характера. Нора у Дузе — глубокий и сильный человек. Такой написал ее Ибсен. Она бескорыстна, горда, способна на самопожертвование. Уже восемь лет втайне от мужа, экономя в хозяйстве, работая по ночам, отказывая себе во всем, она старается выплатить долг, который сделала, чтобы спасти заболевшего Гельмера от угрожавшей ему смерти. Гельмер в силу своей ограниченности не понимает Нору и видит в ней только очаровательную живую игрушку. Нора же идеализирует, «придумывает» Гельмера. И чем сильнее ее любовь к нему, тем страшнее будущее разочарование. В начале драмы истинный характер Норы еще скрыт и только изредка дает о себе знать, в конце — он раскрывается во всю силу. Удивительно тонко и правдиво Дузе показывала в Норе скрытую, напряженную борьбу между верой в мужа и постепенно растущим разочарованием в нем. После так поразившей ее, бездушной проповеди Гельмера о лжи Нора — Дузе с особым вниманием наблюдала за ним. Она почти забывала о векселе — ее мучил теперь гораздо более серьезный вопрос: что за человек ее муж? С самого начала второго акта с ее лица



Элеонора Дузе в роли Гедды Габлер.
«Гедда Габлер» Г. Ибсена

не сходило выражение какого-то затаенного страха. Дузе сокращала выигрышную для актрисы сцену репетиции тарантеллы, которую Нора собирается танцевать на новогоднем балу, так как считала, что Нора переживает самые критические минуты своей жизни и танцевать тарантеллу в это время будет неуместным.

В сцене, когда Гельмер читает разоблачающее Нору письмо Кругстада, Дузе неподвижно стояла и ждала, когда он прочтет письмо. Как только он набрасывался на нее с упреками, она быстро, молча накидывала тальму и бежала к двери. Гельмер преграждал ей путь. Все время, пока Гельмер, беснуясь, метался по комнате, осыпая ее оскорблениями, Нора — Дузе неподвижно стояла в глубине комнаты, прислонившись к печке, и напряженно следила за ним. Слегка вытянув шею, подавшись вперед всем телом, она не отрывала от него широко раскрытых глаз, машинально поворачивая голову вслед за ним. Нора молчала. Говорили только ее глаза. С возрастающим изумлением смотрели они на Гельмера. Удивление сменялось ужасом, страданием, разочарованием и, наконец, безграничным презрением и отвращением. Вся ее жизнь проходила перед ней в эти несколько мгновений. И вдруг в глазах появлялось недоумение и вопрос: кто этот человек? Что ему здесь надо? Зачем он все это говорит?..

Дузе опускала весь последний монолог Норы, но эта пауза заменяла его вполне. Молчание ее потрясало настолько, что оставалось в памяти на всю жизнь. Перед зрителями, на их глазах, происходило окончательное прозрение Норы. Это был один из самых высоких взлетов вдохновения великой артистки.

Исполнение ролей Гедды Габлер и Ребекки Вест (1904) было менее удачным. Дузе не удалось раскрыть глубину и противоречивость образов этих властных, волевых женщин, чей эгоизм и нелюбовь к людям были ей чужды. Понимание этих ролей актрисой было ограниченнее авторского замысла. И Гедда и Ребекка оказывались прежде всего героинями несчастной любви.

Уже в ролях Маргариты Готье и Норы проявился интерес Дузе к предельно правдивой, конкретной и индивидуальной психологической характеристике. Особенно ярким в этом смысле был созданный ею образ Клеопатры в трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1888). Актриса глубоко современная, Дузе очень мало играла ролей классического репертуара. В юности это были Джульетта (1872), Офелия и Дездемона (1878) в трагедиях Шекспира. В зрелые годы

кроме роли Клеопатры она сыграла только Памелу в одноименной пьесе Гольдони и Мирандолину в его комедии «Трактирщица».

В созданных Дузе образах Клеопатры и Мирандолины ярко проявилась демократическая направленность творчества актрисы. Дузе выдвигала на первый план не царственность Клеопатры, а ее удивительный, полный неожиданностей характер и страстную любовь к Антонию. Клеопатра — Дузе была полна неподражаемой грации и обаяния. Обаяние рождалось быстрой сменой настроений и неисчерпаемой фантазией. Клеопатра соткана из противоречий: искренность и коварство, нежность и ирония, великодушие и жестокость с поразительной легкостью уживаются в ее характере. Она в плену собственных страстей — страшна в гневе и бесконечно беспомощна и безутешна в горе.

Клеопатра — Дузе поражала пламенным темпераментом, проявившимся то открытым взрывом страсти, то выразительным молчанием. Огромное впечатление оставляла знаменитая сцена с гонцом из второго акта трагедии. Антоний в Риме. Клеопатра лежит на кушетке и, подперев голову обеими руками, смотрит вдаль задумчивым взглядом. Головная повязка спадает по обеим сторонам ее лица. Она напоминает сфинкса. Медленно тянется время. Клеопатра не знает, чем себя занять. Ее тяготит одиночество. Но вот входит гонец. Царица приказывает ему говорить, бросает золото, резко протягивает руку для поцелуя. Гонец раскрывает правду: Антоний женится на сестре Цезаря. Резкий, гортанный крик вырывается у Клеопатры — Дузе, ее охватывает безумная ярость. С обезображенным злобой лицом, в исступлении набрасывается она на раба: царапает его лицо, рвет волосы, бьет коленом, топчет ногами и затем, обессиленная, падает. Воспользовавшись моментом, раб пытается ускользнуть. Клеопатра в бешенстве выхватывает кинжал и кидает ему вслед.

Богатейшую творческую фантазию, истинно трагический темперамент и огромное женское обаяние раскрывала Дузе в роли Клеопатры.

«Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской Клеопатре,— писал А. П. Чехов своей сестре 16 марта 1891 года.— Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса».

Дузе удавалось передать сложность и противоречивость характера Клеопатры. Психологический рисунок, столь верный и тонкий — позы, жесты, костюмы Дузе — все сви-

детельствовало о тщательном и глубоком предварительном изучении роли.

О том же говорит и анализ созданного Дузе образа Мирандолины, единственной комедийной роли во всем ее обширном репертуаре. Актриса стремилась к тому, чтобы исполнение комедии соответствовало замыслу и стилю Гольдони. Перед постановкой «Трактирщицы» она писала своим будущим партнерам: «Прошу принять во внимание, что Гольдони требует шелковых чулок, кружевных манжет, реверансов и лорнетов, что все это должно иметь влияние на общую тональность. Сцена дуэли и ряд разговоров должны быть в тоне XVIII века, который изображает Гольдони... Следует держать крепкую структуру общих сцен. И брио, брио, брио! И элегантность в тоне и в жестах».

Мирандолина в исполнении Дузе так и искрилась весельем и задором. Это была умная, бойкая на язык, плутоватая девушка из народа. Во всем ее облике: в красной гвоздике в волосах, мушке на смуглом румяном лице, дерзких жгучих глазах, лукавой улыбке, в безмолвных намеках, которыми актриса наполняла свои слова, таилась бездна очарования и юмора.

В знаменитой сцене обольщения строптивого женоненавистника кавалера ди Рипафратты Дузе (а за ней и многие другие исполнительницы роли Мирандолины) размашисто гладила белье. Пристукивая утюгом, лукаво поглядывая на своего слугу Фабрицио, она то и дело как бы нечаянно надвигала на кавалера горячий утюг и обжигала его, отгоняя подальше от себя. И в то же время ласково гладила волосы Фабрицио, чтобы разжечь ревность в Рипафратте.

В Мирандолине — Дузе поразительно сочетались вульгарность и грация, искренность и ложь, женственность, ум, тонкость и наивность, простодушие и угловатость.

Образ Мирандолины, созданный Дузе, был глубоко демократичен и полон социальной значимости. А. Р. Кугель писал: «Вот «Трактирщица». Какое скромное величие, какое чувство демократического превосходства! Никакие агитки и митинговые речи не могут дать такого понятия об Его величестве Народе, как это лицо и вся поза Дузе, с очаровательным презрением водящей за нос своих поклонников-аристократов».

Не отступая от замысла и стиля автора, Дузе показывала в этой роли цельность характера, ум, душевное здоровье, жизнерадостность и неистощимое чувство юмора девушки из народа. В каждой пьесе Дузе раскрывала или привносила от себя значительную мысль. Ее Маргарита Готье



Элеонора Дузе в роли Мирандолины. «Трактирщица» К. Гольдони

была жертвой ханжеской морали буржуазного общества; играя Магду и Нору, актриса боролась против угнетения личности женщины; в роли Мирандолины с любовью говорила о народе, показывала лучшие черты его характера.

Дузе оставалась верна себе, даже играя в претенциозных декадентских драмах Габриеле Д'Аннунцио, с которым она познакомилась и сблизилась в начале 1890-х годов. Любовь к этому человеку, его эгоизм, безграничное самомнение, жестокость и беспринципность доставили Дузе много страданий. Как драматург Д'Аннунцио стал известен в Европе благодаря Дузе, сумевшей вдохнуть жизнь в его насквозь искусственные, надуманные и манерные драмы. Из пьес Д'Аннунцио в репертуаре Дузе были: «Сон в весеннее утро» (1897), «Джоконда» (1899), «Мертвый город» (1901), «Франческа да Римини» (1901) и ряд других.

Богатство духовного мира, напряженная внутренняя жизнь преобразили Дузе на сцене, делали прекрасной, придавали необъяснимое очарование ее лицу. «Может быть, другая женщина с ее лицом и обликом казалась бы невзрачной и незначительной», — писал итальянский критик Джулио Пиччини. Среднего роста женщина, худая, стройная и гибкая. Бледное, утомленное и грустное лицо с довольно правильными чертами. Большие, с тяжелыми веками, задумчивые глаза. Гладко причесанные темные волосы с постоянно выбивающимися двумя непокорными прядями, которые она часто откидывает со лба. Манера держаться немного откинувшись назад и склонив голову чуть-чуть набок, — такова Элеонора Дузе, какой она осталась в памяти современников.

«Кажется, что все ее действия исходят из большой глубины, что она раскрывает только половину скрытого в ней... Когда она на сцене, она всегда думающая... Лицо Дузе подобно глине под пальцами Родена», — писал английский критик Артур Саймонс.

Огромное впечатление производили паузы Дузе (например, пауза в финале «Кукольного дома», которой был замечен пространный, не свободный от нот резонерства заключительный монолог Норы).

Станиславский очень высоко ценил итальянскую реалистическую актерскую школу, особенно Томмазо Сальвини и Элеонору Дузе. Дузе он считал «органической артисткой переживания» и подчеркивал, что, играя в течение многих лет одни и те же роли, она на каждом спектакле переживала все заново. Верная итальянской реалистической театральной традиции, Дузе стремилась «чувствовать свою роль».

«Г-жа Дузе выходит на сцену не сыграть известную роль... а продолжать жизнь своей героини, начавшуюся задолго до того момента, когда автор ввел эту жизнь в свою драму», — писал русский критик И. И. Иванов.

Дузе придавала исключительно большое значение подсознанию, интуиции в актерском творчестве. Но тем не менее она тщательно обдумывала и много работала над каждой ролью. Репетиции Дузе считала полезными лишь как упражнение для памяти. «Я могу играть роль, только если я работала над ней наедине с самой собой, когда я много думала над ней в одиночестве; когда мне покажется, что я стала тем персонажем, которого я играю, и в тех же об-



Элеонора Дузе в роли Анны.
«Мертвый город» Г. Д'Аннунцио

стоятельствах, если бы они так сложились в действительности, я говорила бы так же, как говорит он». Эти слова Дузе записал французский критик Феликс Дюкеснель. Ваграм Папазян, короткое время игравший в труппе Дузе и имевший возможность наблюдать за великой актрисой во время самого процесса создания роли, рассказывает: «Дузе не очень признавала репетиции в обычном понимании, а предпочитала часами сидеть днем в шезлонге с закрытыми глазами и с какой-нибудь книгой в вытянутых руках... Иногда, видя ее в таком положении, мы думали, что она страдает от какой-нибудь болезни, но, когда мы подходили к ней и спрашивали, не нужна ли ей помощь, мы неизменно получали один и тот же ответ: «Ничего... Мне нужна тишина... Я творю...»

К искусству Дузе относилась очень серьезно, глубоко изучала каждую новую роль. «На основании своего большого опыта я дам вам один совет, который, может быть, будет вам полезен в будущем. Изучайте больше свои роли. Кроме того, читайте книги, которые ввели бы вас в тот мир, в котором живет ваш герой. Знайте, что все то, о чем мы говорим на сцене, необходимо видеть», — писала Дузе.

В творчестве Элеоноры Дузе ярко проступают реалистические традиции итальянской актерской школы исполнения трагедии, шедшие еще от Густаво Модены, и влияние эстетических и литературных течений конца XIX века.

В драмах Ибсена, Дюма-сына, трагедиях Шекспира и комедиях Гольдони Дузе главным образом интересует раскрытие глубин человеческой психологии. Образы, созданные Дузе, отличались необычайной психологической тонкостью. Свой творческий метод она справедливо называла психологическим реализмом.

Эпоха наложила глубокий отпечаток на характер реалистического стиля конца века. Шел процесс все большего «утончения» реализма. В области актерского творчества приметы этого процесса можно видеть в стремлении актеров к предельной простоте и жизненности сценического поведения, в обостренном интересе к передаче тонких нюансов настроения и внутренних противоречий в психологии героя. Усиливается влияние индивидуальности художника на творчество. Искусству актеров конца века по сравнению с их прославленными предшественниками — плеядой великих трагических актеров школы Густаво Модены: Т. Сальвини, Э. Росси и А. Ристори — присущ больший субъективизм. Их исполнение беспокойнее, нервнее, напряженнее по ритму жизни, как и само время, в которое они живут.

В 1890-е годы на творчестве Дузе начало сказываться влияние декадентства, пустившего глубокие корни в литературе и искусстве конца века.

Дузе прекрасно знала цену третьесортной современной драме, которая занимала ведущее место в ее репертуаре. В стремлении найти выход из тупика, в котором находился современный ей буржуазный театр, в неутомимых исканиях нового Дузе увлекалась то идеей возрождения античной трагедии, то драмами Метерлинка, то насквозь искусственной и фальшивой драматургией Д'Аннунцио, то символистскими опытами Гордона Крэга.

Влияние модернизма начинало сказываться не только в выборе репертуара, но и в самом сценическом стиле. Кугель отмечал черты неврастения в исполнительской манере Дузе.

Приступы тоски, следы неврастения, надлом в характере самой Дузе; настроения непрочности, неуверенности в будущем, пессимизм, звучавшие в ее творчестве, — след тяжелого безвременья, эпохи разложения буржуазной культуры, в которую пришлось жить актрисе.

Однако ее модернистские увлечения были преходящи и не затрагивали глубоко реалистической основы ее творчества.

Неудовлетворенность собой, разочарование в современном буржуазном театре и драматургии, личные тяжелые переживания приводят Дузе к духовному и творческому кризису. В 1909 году она решает оставить сцену. Непосредственным поводом к этому послужил выход в свет романа Д'Аннунцио «Огонь» (1897—1901), где были описаны интимные отношения великой артистки Италии Фоскарини и гениального поэта Стелио Эффрена, в которых нетрудно было узнать Дузе и Д'Аннунцио.

В 1921 году нужда заставляет Дузе снова вернуться в театр. Ее лучшие роли в этот период — фру Альвинг («Привидения»), Эллида («Женщина с моря») Ибсена. Дузе вместе с Эрmete Цаккони, который был ее партнером в этих пьесах, совершает новое турне по Италии. Она играет в Милане, Флоренции, Риме, Венеции и других городах. Спектакли превращаются в триумфальное чествование актрисы. В эти же годы Дузе снимается в фильме «Пепел» по одноименному роману итальянской писательницы Грации Деледды.

В 1922 году в Италии был совершен фашистский переворот. Решительно отвергнув лестные предложения фашистского правительства, Дузе заключила новый непосильный контракт на гастроли в Америке, во время которых она и умерла (1924), далеко от родины, в одиночестве и нужде.

Все образы, созданные Дузе, были окрашены особым колоритом: их пронизывала преследовавшая ее тоска, но в то же время их наполняли задушевность, лиризм и необыкновенная женственность.

Испытав влияние модных современных течений, творчество Дузе осталось в своей основе верным итальянской национальной театральной традиции. Продолжая дело, начатое ее великими предшественниками, она поднимала итальянское актерское искусство на новую ступень сценического реализма.

Творчество Дузе имело большое общественное значение. В эпоху деградации буржуазного искусства она высоко несла идеи человечности. Существо ее таланта — в страстном утверждении гуманизма, в протесте против законов антигуманистического общества.

ДИАЛЕКТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В Италии наряду с литературным театром на итальянском языке с давних пор существовал и существует до сегодняшнего дня театр диалектальный. Корни его — в национальной истории. Театр на диалектах, возникший в резуль-

тате раздробленности страны,— очень своеобразное явление. В разных областях Италии судьба его складывалась по-разному.

Диалектальный театр каждой области был глубоко связан с ее историей, а в XIX веке и с местом, которое она занимала в национально-освободительной борьбе за независимость и единство Италии. Кроме того, на театр оказывали влияние уровень экономического развития той или иной области, острота социальных противоречий, уровень культуры и, наконец, различия в психологии, в складе характера.

Однако наряду с особенными чертами, отличавшими, скажем, театр на миланском диалекте от неаполитанского театра, были и общие черты, присущие диалектальному театру. Он был особенно тесно связан с повседневной жизнью, молниеносно откликался на важнейшие события дня. Искренность и особая достоверность снискали ему любовь и популярность в широких кругах зрителей. Диалект — язык «простонародья», богатый яркими и живыми идиомами родного языка, всеми своими корнями уходил в повседневную жизнь. Он делал язык ярче, разнообразнее, веселее, придавал ему гибкость и большую выразительность.

Диалектальный театр жил самостоятельной жизнью, отличной от жизни литературного театра. Официальные власти не признавали театр на диалекте. Актеры подвергались преследованиям и гонениям. Цензуру доводили до иступления неуловимые для запретов импровизации актеров. Закрывали театры, разгоняли труппы, запрещали спектакли. Но театр на диалектах продолжал существовать, несмотря ни на что. Он отличался удивительной жизнеспособностью благодаря непосредственной близости к зрителю.

* * *

Театр на диалектах достиг своего расцвета во второй половине XIX века, в разгар борьбы за объединение Италии. Расцвет регионального — местного — искусства по времени совпал с борьбой за победу национального начала над региональным. Это кажущееся на первый взгляд парадоксальным совпадение объясняется рядом причин, и прежде всего тем, что борьба за объединение шла во имя наиболее полного раскрытия способностей всего народа и лучшее в региональном искусстве приобретало, по словам Антонио Грамши, общенациональное значение.

Театр на диалектах способствовал духовному сближению и лучшему взаимопониманию итальянцев. Это вынуждены

были признать даже его противники. «Когда черты местной жизни сопоставляются не для того, чтобы насмеяться над ними, а для того, чтобы понять друг друга, не для того, чтобы спорить и воевать, а для того, чтобы сблизиться,— тогда это самая плодотворная подготовка к будущему единству»,— считал даже Э. Камерини, один из официозных пьемонтских журналистов, враждебно настроенных по отношению к диалектальному театру.

Репертуар диалектального театра был очень пестрым и неравноценным. Шли комедии Гольдони, пьесы «на злобу дня» диалектальных драматургов, переводы с французского, переделки пьес, нашумевших на сцене литературного театра («Ромео и Джульетта», «Дама с камелиями», «Франческа да Римини» и другие). Часто сами актеры писали пьесы для себя.

В истории диалектального театра второй половины XIX века особенный интерес представляет комедия. В то время как трагедия тяготела к мелодраме, комедия была связана с критическим осмыслением действительности.

Огромный подъем духовных сил народа в эпоху национально-освободительной борьбы сказался и в театре, особенно на расцвете актерского искусства диалектальной сцены. Именно в конце XIX века сформировались такие самобытные таланты, как актеры комедии — миланец Эдоардо Ферравилла, венецианцы Эмилио Дзато и Ферручио Бенини, неаполитанцы Антонио Петито и Эдуардо Скарпетта, сицилийский трагик Джованни Грассо и многие другие. В искусстве диалектальных актеров верность национальным традициям сочеталась с умением уловить дух современности, откликнуться на злобу дня.

* * *

Интересна и богата традициями история миланского театра на диалекте. Миланской сцене всегда был чужд чрезмерный натурализм, грубый юмор, порнографические намеки — черты, встречавшиеся в диалектальном искусстве других областей. Театр на миланском диалекте отличали ясность мысли, здоровье и цельность. Известный итальянский критик и историк театра Р. Симони писал: «Миланский диалектальный театр тысячами нитей был связан с миланской жизнью».

Диалектальный театр в Милане существует с XVII века. Основателем его считается поэт, драматург и известный либреттист Карло Мариа Маджи (1630—1699), создавший и прославивший традиционного комического героя миланского

театра — Менегино. Добрый, честный, в меру практичный, благородный и справедливый Менегино стал олицетворением миланского народного характера. Шло время, менялась психология народа, изменялся и облик Менегино.

В XIX веке Менегино вновь завоевал огромную популярность благодаря известному актеру миланского театра (на диалекте и на итальянском языке) Джузеппе Монкальво (1781—1859). Во время героической борьбы Милана, восставшего (1848) против частей регулярной австрийской армии палача Ломбардии генерала Радецкого, Монкальво в перерывах между боями играл для защитников города, сражавшихся на баррикадах, фарс «Клетка для Радецкого». Зрители кричали от восторга и бешено аплодировали. Так Монкальво, «папа всех Менегино в прошлом, настоящем и будущем», как называли его актеры, вдохновлял миланцев на борьбу, поднимая боевой дух и вселяя уверенность в победе. Менегино снова стал любимцем Милана, хотя Менегино, которого играл Монкальво, был мало похож на своего предшественника, роль которого исполнял Карло Маджи двести лет назад.

В середине XIX века окончательно созрела и оформилась идея возродить в Милане театр на диалекте. Одним из горячих энтузиастов этого начинания был актер Камилло Чима. Он писал комедии на диалекте и ставил их в любительских кружках. Интерес зрителей вскоре привлек к диалектальному театру актеров и драматургов. Была создана профессиональная труппа, и театр начал работу. В его создании горячее участие принимал также известный ломбардский драматург и театральный критик Карло Ригетти (настоящее имя — Клетто Арриги, 1830—1906), человек талантливый, увлекающийся, страстный спорщик, блестящий оратор и журналист. Он писал: «Нет ни репертуара, ни драматургов, ни актеров, ни помещения для театра, ни денег... Репертуар я создам сам, драматурги родятся, актеров я соберу, помещение для театра разыщу и деньги достану тоже». В год объединения Италии (1870) окончательно сформировался миланский театр на диалекте. Вскоре в его труппу вошли такие замечательные актеры, как Гаэтано Збодию, Эдоардо Джиро и Эдоардо Ферравилла.

На фоне ярких актерских дарований, появившихся на миланской диалектальной сцене, самой выдающейся фигурой был Эдоардо Ферравилла (1846—1916). Он создал обширную галерею образов. Они были настолько жизненны, правдивы и полнокровны, что, принятые зрителями, продолжали жить за стенами театра как фольклорные персонажи. Каж-

дый из героев Ферравиллы был и ярко индивидуален и типичен. Актер поднимался до широких обобщений, показывая живые характеры современников. Этим и объяснялся огромный успех и популярность его сценических портретов.

Ферравилла был незаконным сыном известного в артистических кругах Милана музыканта и комедиографа маркиза Филиппо Виллани и актрисы. Мать Эдоардо рано умерла, и маркиз, казалось, забыл о сыне. Однако под давлением общественного мнения ему вскоре пришлось назначить сыну пенсию, а воспитывать Эдоардо стал администратор старого Королевского театра Джакомо Виглецци. В доме Виглецци Эдоардо обрел семью. Мальчиком Ферравилла пропадал в театре. Он видел лучшие спектакли по многу раз и самозабвенно аплодировал всем самым известным актерам эпохи. Так жизнь Эдоардо Ферравиллы с детства была связана с театром. Однако актером он сделался не сразу. Окончив учение, Эдоардо стал бухгалтером. Скромный, застенчивый, молчаливый, склоняясь над бухгалтерскими книгами, он не переставал мечтать о театре. И несмотря на то, что жизнь актеров была нелегкой, неустроенной, Ферравилла вскоре оставляет свою профессию ради театра. В 1867 году он поступает в любительскую труппу «Густаво Модена», где дебютирует в фарсе «Бенгальский тигр». Однако настоящий успех пришел к актеру лишь в 1872 году, когда он сыграл комедийную роль красивого, элегантного, но до смешного робкого и боязливого юноши по имени Педрин. Так появился первый созданный им тип. Успех определил его дальнейшую судьбу. Вскоре имя Эдоардо Ферравиллы становится известно всей Ломбардии.

В 1876 году он создает свою труппу, с которой в течение двадцати лет с огромным успехом играет в Милане и других крупных городах Италии. Репертуар Ферравиллы состоял из весьма посредственных диалектальных комедий, переводных фарсов и водевилей, которые были для него лишь толчком для творчества. Актер кардинально переделывал текст пьес, вставлял новых персонажей, переписывал целые сцены. На спектакле он часто импровизировал, исходя непосредственно от реакции публики. Благодаря редкой наблюдательности и огромной фантазии Ферравилла сам, почти независимо от драматурга, создавал тот или иной образ. А затем долгое время почти не изменял характера, перенося его из пьесы в пьесу, показывая своего героя в разнообразных жизненных ситуациях. Шли годы, в характере его появлялись новые черты. Но образ не старел, сохраняя остроту, свежесть и силу.

Особенно известны и популярны были — дерзкий и самоуверенный, слишком рано почувствовавший себя взрослым Мазинелли в изящных темных панталонах, щегольской куртке, разрисованной квадратами, и в фуражке с козырьком; бедный, застенчивый и робкий старик г-н Пáнера, временами становившийся вдруг нахальным и дерзким (впервые он появился в переводном французском водевиле «Дуэль г-на Пáнера», где вынужден был драться на дуэли, не умея держать в руках шпагу); глупый неудачник, вечно влюбленный и осмеянный Педрин; стареющий тосканский баритон Джиджоне, и, наконец, самый знаменитый из всех созданных актером персонажей — коммерсант Феличе Текоппа. Отъявленный подлец, хитрый и ловкий вор, доносчик и агент тайной полиции, Текоппа не брезгал никакими средствами для достижения цели. В зависимости от того, что было ему выгоднее в данный момент, Текоппа то выставлял себя этаким человеколюбцем и всеобщим благодетелем и тогда был медоточив и услужлив, то прикидывался бедным, несчастным, нескладным, очень хорошим, но совсем не приспособленным к жизни человеком, то разыгрывал отчаянного, всем недовольного бунтаря, протестующего против законов, полиции, собственности и труда. Это был тип хамелеона, хитрого, жестокого, умудренного житейским опытом подлеца и циника, тип черствого, закоренелого бандита, погрязшего в пороках и лени.

Вот, например, как Текоппа объяснял наивному крестьянину смысл социалистической теории. «Мы все братья! — говорил он. — У тебя есть десять лир? Отлично! Пять — мне, пять — тебе...». И с этими словами забирал половину денег. Текоппа обычно ходил, слегка сутулясь, засунув руки в карманы брюк и опустив глаза, чтобы скрыть их злобный и хищный блеск. У него был вечно заложен нос, и он любил, пока никто не видит, освободить ноздрю (сначала одну, а потом другую), обходясь без носового платка. Текоппа вмешивался во все: с одинаковой страстью он проклинал аэропланы, полицию и бывшего палача Ломбардии, главнокомандующего австрийскими войсками в Италии генерала Радецкого. Воровал он обычно, сохраняя доброе, невинное выражение лица.

Феличе Текоппа — любимая роль Ферравиллы и лучшее создание актера, на долю которого выпала долгая сценическая жизнь. Точность и правдивость поведения Текоппы — Ферравиллы, строгая логика в развитии характера этого персонажа перерастали в широкое обобщение, доходившее до символа. Текоппа выступал как типичное порождение



Эдоардо Ферравилла в ролях Джиджоне, Педрина
и Камолы — героев диалектальных комедий

буржуазного общества. Его беспринципность, цинизм, продажность были чертами мира, в котором он жил. Ферравилла показывал моральную деградацию человека в буржуазном обществе.

Теклоппа, Мазинелли, Панера, Джиджоне, Педрин — каждый из них яркая индивидуальность. Однако при всем разнообразии типов и лиц, при всей остроте характеристик в них было и нечто общее. Творчество Ферравиллы было гуманно. Меткое и беспощадное разоблачение одних героев сменялось сочувствием к другим. В его исполнении звучало сочувствие человеку, боль за него, глубокое понимание причин, которые его сломали и сделали достойным осуждения, насмешки. «В его способности создавать характеры есть что-то шекспировское», — заметил Джузеппе Верди, видевший Ферравиллу на сцене в 1879 году.

Существо комизма многих персонажей Ферравиллы заключалось в противоречии между тем, чем они хотели казаться, и тем, что собой представляли в действительности. Некоторые из них изо всех сил старались идти в ногу со временем. Но им это не удавалось. И они тщетно подражали только поверхностным приметам современности — моде, манерам и пр., на деле оставаясь рабами старых, отживших традиций, взглядов и привычек.

Искусство Ферравиллы было тесно связано с лучшими традициями миланского диалектального театра. Однако именно Ферравилла поднял миланский театр до общенационального значения. В его персонажах были не только чисто местные, но и общечеловеческие черты. Сам актер в ответ на предложение известного драматурга той поры Роветты играть не на диалекте, а на итальянском литературном языке сказал: «Все мои мысли и чувства инстинктивно связаны с родной землей, на которой я родился. Но мои персонажи — миланцы лишь по характеру и одежде, по существу же они являются олицетворением общественных типов».

Искусство Ферравиллы было глубоко связано с национальной театральной традицией. В его актерской манере присутствовали черты, сближавшие его со старыми мастерами комедии дель арте. Так же как они, Ферравилла отдавал предпочтение импровизации, вольно обращался с литературным текстом; он создавал постоянные образы (*tipi fissi*) и затем переносил их из пьесы в пьесу. Да и сами типы Ферравиллы были, казалось бы, весьма традиционны (претенциозный глупец, скряга, плут, обжора, женолюб).

Однако его персонажи отличались от Панталоне, Капитана, Арлекина и других масок комедии дель арте тем, что были «выхвачены» из современности. Текоппа, Джиджоне, Мазинелли, Пáнера — это галерея портретов людей конца XIX века. Их пороки и недостатки были порождены противоречиями буржуазного общества этого времени.

Кроме того, Ферравилла придал характерам персонажей многосторонность, которой они не обладали, когда исполнялись актерами комедии дель арте. Их человеческое существо можно было распознать далеко не сразу. Их тайные стремления и пороки не были подчеркнуты, выставлены напоказ. Напротив, они были глубоко спрятаны и замаскированы. От этого сценические создания актера казались не театральными фигурами, а живыми, реально существующими людьми. Их имена становились нарицательными, а некоторые их выражения и словечки зрители подхватывали, и они входили в разговорный язык. Характеры, как правило, Ферравилла показывал в движении и развитии. Его подход к образу, метод работы над ролью был также во многом иным, чем у актеров комедии масок. При том, что и Ферравилла виртуозно владел искусством трансформации и часто использовал смелые сценические трюки и эффекты, основное внимание он уделял психологической характеристике и правдивости поведения своего героя. Его костюм, походка, жесты, тембр голоса — все было подчинено этой

основной задаче. Актер был очень лаконичен и точен в отборе выразительных средств и деталей. Его персонажи, как правило, были немногословны. Большое значение в исполнении имели необычайно выразительные паузы. Действия, оценки были поразительно непосредственны, искренни и правдивы.

Актеру никогда не изменяли на сцене вкус, чувство меры и интуиция. Все его персонажи были взяты из жизни. Актер-реалист Ферравилла, заставляя смеяться, в то же время заставлял задумываться о жизни.

В 1899 году Ферравилла передает руководство труппой одному из актеров — Франческо Гросси, играет все реже и реже, а в 1902 году оставляет сцену.

В 1912 году в Милане вышла книга «Эдоардо Ферравилла рассказывает о своей жизни, о своем искусстве и своем театре», в которой были собраны высказывания самого актера и наиболее значительные критические статьи и воспоминания о нем.

В 1914 году несколько спектаклей с участием Ферравиллы были сняты на пленку, в том числе «Дуэль г-на Пáнеры», «Мазинелли на каникулах» и др.

В Милане, одном из крупнейших индустриальных и промышленных центров Италии, умная и злая сатира Ферравиллы с множеством злободневных намеков и ассоциаций падала на благодатную почву и находила горячий отклик у зрителей.

Расцвету миланского диалектального театра способствовал не только Эдоардо Ферравилла, но и такие популярные, талантливые актеры конца века, как Газтано Збодио, Давид Карнаги, Эдоардо Джиро, Эмма Ивон и многие другие. Но сила театра на диалекте заключалась не столько в значительности актерских дарований, сколько в непосредственной связи с жизнью, в умении молниеносно откликаться на самые важные события дня.

* * *

В Пьемонте, который играл ведущую роль в национально-освободительной борьбе, особенно сильны были опасения, не повредит ли региональное искусство воспитанию национального самосознания итальянцев и борьбе за объединение страны. Официальные власти были настроены крайне враждебно и отказывались признать театр на диалекте. И первые попытки актера Джованни Тозелли (1819—1886) возродить театр на пьемонтском диалекте (1859) были

встречены в штыки¹. Его деятельность называли в печати вредным анахронизмом. И тем не менее диалектальный театр сумел доказать свое право на жизнь. Главной задачей его было способствовать подготовке итальянцев к борьбе за независимость и единство.

Внимание к театру привлекла политическая аллегория Ф. Гарелли «Война или мир?» (1859). Действующими лицами пьесы были Челестина Ломбарди, символизировавшая Ломбардию, жертву мадам Скардассы, то есть Австрии; дон Лакрима (папа) и ряд других персонажей, в которых нетрудно было узнать неаполитанских Бурбонов, Виктора-Эммануила II, Наполеона III и Англию. Спектакль театра Тозелли стал большим событием в жизни Пьемонта.

Подобные пьесы очень типичны для репертуара этого времени. Как правило, в них были сильны патриотические и пропагандистские мотивы. Репертуар пьемонтского театра на диалекте был небогат. Из пьес местных драматургов особенно популярными являлись пьесы Луиджи Пьетраква (1832—1901), близкого к веристам, и Витторио Берсецио (1828—1900). Имела большой успех, например, поставленная в 1863 году труппой Тозелли пьеса Берсецио «Несчастья г-на Траве». В этой пьесе автор с большой симпатией нарисовал образ пьемонтца г-на Траве, рассказал о его доброте, честности, трудолюбии, дисциплинированности и любви к порядку — чертах, присущих пьемонтскому характеру.

Уже в 1872 году пьемонтский театр на диалекте начал переживать серьезные трудности и клониться к упадку. В последние десятилетия XIX века были предприняты попытки возродить его, но все они закончились неудачей. Упадок диалектального театра объяснялся тем, что театр не сумел вовремя почувствовать и передать перемены, происходившие в общественной жизни после объединения страны, и поэтому казался устаревшим.

* * *

Родина комедии дель арте и Карло Гольдони — Венеция всегда была одним из самых театральных городов Италии.

Важную роль в возрождении театра на венецианском диалекте в конце XIX века сыграл известный театральный деятель Анджело Моро Лин (1831—1898). Выходец из знат-

¹ Тозелли опирался на опыт предшественников. Еще в начале XVI века в Пьемонте Алионе Д'Асти (1460—1521), а затем Рудзанте и Кальмо стремились освободить театр от влияния «ученой» комедии и приблизить к народному искусству.

ного рода, он юношей бежал из дому, влюбившись в актрису Марианну Торта из пьемонтской труппы, гастролировавшей в Венеции. Скоро она стала его женой, и супруги создали труппу, игравшую на венецианском диалекте (*Compagnia del Teatro Veneziano*). Труппа начала свою деятельность в 1870 году в помещении театра Сан-Самюэле. Анджело Моро Лин был бесконечно предан сьему начинанию. Он самоотверженно боролся с трудностями, вставшими на пути театра. Чтобы обогатить репертуар, он начал искать способную молодежь и всячески поощрял поиски и эксперименты начинающих драматургов.

Основой для создания венецианского диалектального театра в конце XIX века была комедия Гольдони. Еще в 1822 году известный итальянский актер Франческо Бон (1788—1850) основал труппу, которая играла только комедии Гольдони. В Венеции, разоренной австрийцами, переживавшей большие экономические трудности, из-за неусыпной бдительности цензуры не было возможности говорить со сцены о современных насущных проблемах. Вот почему в театре долгое время безраздельно господствовали пьесы Гольдони. Они вызывали воспоминания о прошлом, о добром старом времени, так не похожем на трудные и жестокие нынешние дни.

Большую роль в репертуаре играли также комедии Франческо Бона, который был не только великолепным актером, но и способным, плодовитым драматургом. Хорошее знание драматургии Гольдони и венецианской жизни помогло Бону создать лучшие свои произведения. С ними был связан новый подъем венецианского диалектального театра. Особенным успехом пользовалась его трилогия о Лудро (1835—1837), образ которого напоминал одновременно и осовремененного Панталоне и ловкого, хитрого слугу из комедий Гольдони. Комедии о Лудро — «Лудро и торжественный день в его жизни», «Женитьба Лудро», «Старость Лудро» — были очень сценичны, действующие лица их обладали живыми характерами.

На венецианской диалектальной сцене шли также лучшие пьесы итальянского театра — преимущественно комедии — и диалектальных театров других областей.

Анджело Моро Лин привлек к театру в 1871 году девятнадцатилетнего Джачинто Галлину (1852—1897), ставшего впоследствии одним из самых выдающихся венецианских и итальянских драматургов того времени. Анджело и Марианна Моро Лин и Джачинто Галлина долгие годы работали в тесном сотрудничестве и были опорой венецианского театра.

Пьесы Галлины отличались правдивостью, отсутствием какой бы то ни было риторики, тонким проникновением в характеры персонажей. Драматургия Галлины определила пути венецианского театра.

Из пьес других венецианских драматургов особенно известна была комедия Либерио Пилотто (1854—1900) «Из прошлого», посвященная освобождению Венеции в 1866 году от гнета австрийцев. Главный герой ее — венецианец, который служит в австрийской полиции и тайно в течение многих лет помогает осужденным патриотам. В конце пьесы восставшая толпа убивает его. Но он умирает счастливым, так как слышит звон колоколов, возвещающий освобождение Венеции. О героической борьбе Венецианской республики в 1848—1849 годы рассказывала пьеса страстного патриота Луиджи Суганы (1857—1904) «Великая мечта». Сугана стремился воссоздать как можно достовернее эту героическую эпопею. Одним из героев пьесы был вождь республики Даниил Маннин. «То, что было недоступной мечтой, станет реальностью», — такими пророческими словами заканчивалась пьеса.

В 1883 году во главе венецианского театра стали пришедшие на смену Анджеоло Моро Лину замечательные комедийные актеры Эмилио Дзаго и Ферруччио Бенини.

Эмилио Дзаго (1852—1929), комик от природы, великолепно, как никто другой из современников, играл в комедиях Гольдони. Существовало единодушное мнение, что по мастерству, талантливости и разнообразию красок он подлинный актер театра Гольдони. Критика называла Эмилио Дзаго «мастером смеха». Особенно удавались актеру фарсовые и острохарактерные роли (в том числе и роль Лудро в известной трилогии Франческо Бона).

Ферруччио Бенини (1854—1916) был лучшим исполнителем ролей в пьесах Джачинто Галлины. В репертуаре актера, кроме того, были комедии К. Гольдони, фьябы К. Гоцци, пьесы П. Феррари, Р. Симони, К. Бертолацци и других современных драматургов. Бенини был актером большого диапазона. В его исполнении сочувствие персонажу соседствовало подчас с ироническими и пародийными красками. Образы, им созданные, привлекали психологической глубиной и правдивостью. Моро Лин, создав труппу на венецианском диалекте, открыл при ней театральную школу. Из учеников ее впоследствии сформировались небольшие диалектальные труппы.

В конце века венецианский театр был одним из лучших в Италии театров на диалекте.

Иными по своему характеру, содержанию, традициям были неаполитанский и сицилийский диалектальный театр.

Как известно, юг Италии — Неаполь, Сицилия — очень сильно отставал от северных и средних областей — Ломбардии, Пьемонта — в экономическом развитии. Мало что изменилось и после объединения страны.

Антонио Грамши писал: «...Объединение было осуществлено не на основе равенства, а на базе господства Севера над Югом. Север по существу был «спрутом», который обогащался на расходах Юга, и его промышленно-экономическое развитие находилось в прямой связи с истощением хозяйства и земледелия Юга... Юг был сведен на положение рынка полуколониального сбыта, он стал источником накоплений и налогов».

Неаполитанское королевство и Сицилия почти не принимали активного участия в национально-освободительной борьбе. Реакционные силы использовали неграмотность, аполитичность и глубочайшую религиозность народных масс в своих интересах. Неаполитанский и тем более сицилийский зритель был совсем не похож на зрителя Милана или Венеции. Театр, конечно, не мог оставаться глух к вкусам и запросам своего зрителя. Вековая отсталость, страшная нищета, кровавые законы вендетты, гнет Бурбонов — все это не могло не оказать влияния и на театр.

Выдающиеся неаполитанские и сицилийские актеры Антонио Петито (1822—1876) и его ученик Эдуардо Скарпетта (1853—1925) были плотью от плоти неаполитанцев. Искусство их тесно связано с жизнью, бытом и нравами Неаполя того времени, как искусство Джованни Грассо — с жизнью, бытом и нравами его родины Сицилии.

Слава Антонио Петито, знаменитого Пульчинеллы XIX века, гремела по всей Италии. Пульчинелла был потомственной ролью Антонио Петито. В неаполитанском театре Сан-Карлино ее до глубокой старости играл отец актера. В 1851 году на прощальном спектакле отец представил публике сына, по существовавшей театральной традиции передал ему свою маску Пульчинеллы и прочел напутственные стихи.

Антонио Петито вдохнул жизнь в традиционный образ, наполнив его современным содержанием. Актер стремился сделать своего героя возможно более жизненным, правдивым, похожим на неаполитанца своего времени. Для этого он вместо традиционной шапочки надел на Пульчинел-



Антонио Петито
в роли Пульчинеллы

лу цилиндр и начал, подражая неаполитанской знати, щедро пересыпать свою неаполитанскую речь французскими словами и фразами. До сих пор Пульчинеллы был свой традиционный язык, он делал множество смешных ошибок, путал слова, употреблял их невпопад, чем обнаруживал свою невежественность. Петито намеренно нарушил эту традицию. В его комедиях объектом насмешки был, как правило, богатый сеньор, а не бедняк. Несмотря на постоянную маску, герои Петито были необычайно разнообразны — то пролетарий, то буржуа, то аристократ. Пульчинелла каждый вечер появлялся на сцене в ином облике и с другим характером. Он бывал то неугомонным весельчаком и неутомимым балагуром, то бедным, грустным, склонным к меланхолии неа-

политанцем, остроумным, однако, даже в горе.

Петито обладал неистощимой комедийной фантазией и огромным даром импровизации. Будучи почти неграмотным, он сам был автором пьес, в которых играл. Сюжеты будущих комедий до мельчайших подробностей он рассказывал неаполитанским авторам, блестяще импровизируя тут же по ходу рассказа. Драматурги записывали его импровизации, а затем обрабатывали их, придавая стройность и законченность сюжету. Чаще других пародии и комедии со слов Петито писал Г. Марулли (1822—1893). Обычно в пьесах рассказывалось о различных приключениях Пульчинеллы, и заканчивались они неаполитанской тарантеллой, которую исполняла вся труппа. Там всегда бывало много песен, танцев, комедийных трюков, пародий и превращений. Своим успехом они были обязаны блестящему исполнителю роли Пульчинеллы Антонио Петито. «На бумаге комедии Петито были, может быть, и слабыми,— писал Эдуардо Де Филиппо.— Но какое нам до этого дело, если на сцене они были великолепны?..»

Петито был актером огромного природного таланта и редкого мастерства. Его Пульчинелла не только смешил и забавлял, но часто потрясал силой и искренностью чувств. Маска не мешала его мимике быть удивительно выразительной. Потому-то, вероятно, и родилась легенда, что у Петито была маска «с секретом», что сконструирована она особенным образом. Говорили, что внутри нее якобы было спрятано множество ниток и пружинок, которые и делали ее такой подвижной.

Темперамент Петито называли «дьявольским». Актер обладал неистощимым фейерверком сценических трюков, находок, режиссерских эффектов, которые вставлял в свои «пульчинеллаты». Петито был актером синтетическим. Он блестяще владел искусством пантомимы, был прекрасным имитатором. Музыкант, певец, балетный танцовщик, Петито не имел себе равных в исполнении разнообразнейших «лацци». Его Пульчинелла, если это требовалось по ходу пьесы, становился музыкантом или певцом, мимом или танцовщиком. Незабываемы были пародии Петито. Современники вспоминают, как великолепно, с неподражаемым юмором актер пародировал пение оперных примадонн или показывал легкий, грациозный, «английский» шаг в танце. Пародии занимали большое место в репертуаре Петито. Особенный успех имели пародии на оперы и балеты, шедшие на сцене неаполитанского театра Сан-Карло. В пародиях Петито использовал приемы варьете, цирка.

В 1868 году Петито вывел на сцену нового героя, Паскариелло, которого играл без маски, с открытым лицом. В роли Паскариелло значительно усилилась драматическая тема (иногда звучавшая и раньше в «пульчинеллатах» Петито), проявился незаурядный драматический талант актера.

Антонио Петито впервые вышел на сцену в 1829 году ребенком семи лет. С тех пор театр стал его родным домом, которому он отдал все силы. 24 марта 1876 года здесь же, в театре, оборвалась его жизнь. На одном из спектаклей, в конце третьего акта, Петито вдруг почувствовал себя очень плохо. Когда занавес опустился, он упал на сцене. И в то время, как публика горячо аплодировала своему любимцу, Петито умирал, окруженный своими товарищами актерами.

Церковь отказалась участвовать в похоронах Петито. Но за его гробом шел весь Неаполь. Грустно провожал его в традиционном костюме и Пульчинелла, роль которого он так великолепно исполнял.

Как актер Петито был тесно связан с национальной театральной традицией, шедшей от комедии дель арте. Правда,

он обновил характер Пульчинеллы, приблизив его к современности. Однако Петито остался верен традиции актеров комедии дель арте, продолжая играть в маске и внося в текст пьесы импровизацию. В то же время глубокое влияние оказала на творчество Петито театральная реформа Гольдони. «Антонио Петито сделал с Пульчинеллой то же самое, что Гольдони — с Бригеллой: маску превратил в образ живого человека с разнообразными чувствами», — писал известный режиссер и историк итальянского театра А. Брагалья.

Творчество Петито оказало большое влияние на дальнейшее развитие итальянского комедийного актерского искусства. Не случайно Эдуардо Де Филиппо назвал Антонио Петито своим духовным наставником и учителем.

Ученик Петито — Эдуардо Скарпетта (1853—1925) боролся против маски и импровизации на сцене, ратовал за следование литературному тексту. Задачу неаполитанского театра он видел в правдивом отражении жизни современного общества и воспитании общественной морали с помощью смеха и сатиры. Нужно исправлять нравы, смеясь, — любил повторять Скарпетта латинское изречение («castiget ridendo mores»). «Необходимо стремиться к правде в театре, а не фиглярничать, не увлекаться глупыми фокусами и эффектами, если мы хотим быть людьми, а не куклами», — писал он. В этом смысле позиция, занятая Скарпеттой, была передовой.

Значительную часть репертуара актера и его труппы составляли переводы французских комедий (pochades) на неаполитанский диалект. Правда, наряду с переводными пьесами Скарпетта играл и собственные комедии. Он был плодовитым, способным драматургом. Особенно популярны были его пьесы «Нищета и знать» (1888) и «Сантарелла» (1889).

Комедии Скарпетта всегда писал на злобу дня. Темы их могли быть самыми разнообразными. В пьесах рассказывалось то о строительстве новой железной дороги, то об открытии нового кафе, то высмеивались слухи о конце света и т. д. и т. п. Ценность этих комедий в том, что в них довольно верно отражен характер повседневной жизни Неаполя того времени.

Как актер Скарпетта был очень многим обязан своему учителю Антонио Петито. Еще мальчишкой он убежал из школы в театр Сан-Карлино и десятки раз смотрел каждый спектакль с участием прославленного Пульчинеллы. Пятнадцати лет, вопреки воле отца, скромного государственного служащего, мечтавшего увидеть сына ученым, Эдуардо стал актером. Но успеха он добился, только когда Антонио Пе-

тито принял его в свою труппу и написал для него фарс, главным героем которого был никогда не унывающий, ловкий и плутоватый Феличе Шошаммокка (1872). С тех пор Шошаммокка начал переключиваться из пьесы в пьесу и стал постоянной ролью Скарпетты. Большой популярностью пользовались «Феличе — учитель каллиграфии», «Дон Феличе Шошаммокка — верховный жрец» и многие другие комедии такого рода. После смерти Петито Эдуардо Скарпетта создал свою труппу, с которой играл в Сан-Карлино, а затем и в других театрах Неаполя, Ливорно, Рима, Милана (в Милане он играл с Ферравиллой). Феличе Шошаммокка прославился на всю Италию.



Антонио Петито
в роли Пульчинеллы

А. М. Горький, живший на Капри в 1910 году, писал Л. А. Сулержицкому: «...Я все больше и горячее люблю Италию, особенно Неаполь и неаполитанский театр. Дружиче, какой это великолепный театр! ...Смотрел я у Скарпетты, как голодные неаполитанцы мечтают — чего бы и как бы поесть? — смотрел и — плакал! И вся наша варварская русская ложа — плакала. — Это в фарсе? — в фарсе, милый, да! Не от жалости ревели, — не думай! — а от наслаждения. От радости, что человек может и над горем своим, и над муками, над унижением своим — великолепно смеяться...»

Скарпетта продолжал развивать новый театральный жанр, созданный Петито: он писал и ставил пародии на спектакли, шедшие в театрах Неаполя...

Незадолго до первой мировой войны Эдуардо Скарпетта покинул сцену, передав роль Феличе Шошаммокки своему сыну Винченцо.

Сохранилось несколько фильмов с участием Скарпетты. Среди них «Нищета и знать» и ряд других. Скарпетта оставил три книги воспоминаний: «Дон Феличе» (1883), «От Сан-Карлино до Фьорентини» (1895), «Пятьдесят лет на сцене» (1922).

Другой тип театра сложился в Сицилии — самой отсталой южной окраине Италии, сохранившей полуфеодальный уклад и патриархальную примитивность нравов. Однако здесь в конце XIX века сформировался актер, который на весь мир прославил сицилийский театр. Это был Джованни Грассо (1873—1930) — подлинный сын Сицилии, плоть от плоти ее народа. Он сумел раскрыть народный характер во всей его противоречивости, страстно, со всей силой пламенного темперамента рассказывая о жизни родной Сицилии, о самых мрачных ее сторонах: о нищете и социальной несправедливости, о жестокости и дикости нравов, невежестве и фанатичной набожности.

Он показал природную доброту народа Сицилии, широту его натуры и — первобытную, неограниченную власть инстинктов, фанатизм. Его герой — весь порыв, экспрессия. Это человек искренний, непосредственный, подчас наивный, как ребенок, умеющий любить, способный на самопожертвование, но страшный в своей ненависти.

Грассо считал, что актер должен показывать на сцене жизнь такой, как она есть. Он отрицал какую бы то ни было условность. Натурализм Грассо был порожден наивностью и примитивностью его мировоззрения, природной тягой к правдивому выражению чувств. Человек экспансивный, малограмотный, живший, как и его герои, больше чувством, чем разумом, Грассо вряд ли мог сознательно ставить перед собой более сложные задачи.

Однако объективно его творчество, обнажая самые темные стороны жизни Сицилии, раскрывая нищету, вопиющее социальное неравенство и темноту народа, звучало как своеобразный обвинительный приговор.

В 1887 году после смерти отца, известного в Сицилии актера театра марионеток, четырнадцатилетний Джованни Грассо стал во главе маленькой группы отцовского театра «Макиавелли». Так началась его актерская жизнь, полная ежедневной борьбы за существование, нищеты, тяжелого труда и неуверенности в завтрашнем дне. Иногда Грассо выступал без куклы, играя сценки из сельской жизни. Настоящий успех и признание пришли к нему позже, когда он, ободренный похвалой Эрнесто Росси, оставил кукольный театр. Сначала Грассо появился на сцене под маской Пасквино в серии сицилийских бытовых зарисовок. Затем он отказался от маски и начал создавать свой репертуар, основой которого стала диалектальная сицилийская драма. Лучшие роли он создал в «Разбойниках» Г. Моски и Г. Ридзотто и



Сцена из спектакля «Сельская честь» Дж. Верги
в исполнении труппы Джованни Грассо. 1904 г.

пьесе Г. Джусти-Синополи «Зольфара». Любимыми авторами Грассо были итальянские «веристы» Дж. Верга и Л. Капуана, пьесы которых специально для него переводились на сицилийский диалект. Огромный успех имел Грассо в роли Альфио в «Сельской чести» Дж. Верги.

В 1901 году Грассо сформировал труппу и начал гастролировать с нею по Италии (Палермо, Неаполь, Рим и др.). В 1908 году он с неизменным успехом играет в Берлине, затем в России¹, в 1911 году — в Париже, Лондоне, США и Южной Америке.

В репертуаре Грассо были также роли Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти), Алиджи («Дочь Йорио» Г. Д'Аннунцио), Отелло Шекспира.

Как правило, Грассо очень вольно обращался с текстом автора. Пьеса нужна была ему лишь как материал, позволяющий показать героя в различных обстоятельствах. Пастух Алиджи, бывший каторжник Коррадо, заводской рабочий Бенанти («Каменотесы» Г. Зудермана), Отелло — все эти персонажи в исполнении Грассо оказывались как бы ва-

¹ В России Грассо гастролировал дважды — в 1908 и 1910 годах. Русские журналы и газеты тех лет уделяли большое внимание его гастролям. О Грассо писали А. Кугель, Н. Эфрос, А. Амфитеатров, Н. Дризен и другие известные театральные критики того времени.



Анджело Муско в роли Туридду,
Джованни Грассо в роли Альфио.
«Сельская честь» Дж. Верги

риациями одного и того же образа.

Единственный сюжетный мотив большинства пьес, входивших в репертуар Грассо,—любовь и ревность. «...Грассо любит и ненавидит, целует и убивает. Он всюду один и тот же — лихорадочный, горящий, озабоченный одной мыслью, — писал А. Кугель. — Он специализировал себя на ролях «бытового» любовника. Грассо — не жесток или злобен. Он первобытен. Он прост и откровенен. Он на полюсах. Когда он любит — нет более пламенной и даже трогательной любви. Как он плачет! Что-то детски беспомощное в его слезах. Он вытирает глаза рукавом, наспех и сейчас же начинает гореть...»

Однообразие типов, созданных Грассо, восполнялось самобытностью его таланта и виртуозной техникой. Актер потрясал неистовым стихийным темпераментом, энергией страсти.

В ноябре 1908 года во время гастролей в России состоялась встреча Грассо с труппой МХТ. Он играл сицилийскую драму «Руссина» и сцены из «Отелло». Л. М. Леонидов и И. М. Москвин, тогда еще молодые актеры, были поражены его темпераментом. Леонидов писал позднее: «Я не мог, конечно, видеть Мочалова, но большей эмоциональности, чем та, которую я видел у де Грассо, мне не приходилось встречать».

Грассо играл на едином дыхании, пренебрегая деталями, нюансами и полутонами. Драма героя в его исполнении развивалась стремительно. Голос хриловат, сицилийская скороговорка несколько однообразна. Но вот наступала кульминация. Тогда-то главным образом и раскрывались незаурядный талант и огромное мастерство актера. Решения кульминационных сцен были отчаянно смелы. В одной из пьес он по-кошачьи прыгал на спину врага и висел на нем

до тех пор, пока тот, задушенный, не падал мертвым. В другой — схватывал соперника сзади за волосы, запрокидывал ему голову и зубами перегрызал горло. Почти каждая пьеса, в которой играл Грассо, заканчивалась убийством. В «Сельской чести» Дж. Верги Грассо — Альфио дрался с Туридду на ножевой дуэли (среди актеров Грассо получил прозвище «артист по части ножа»); в «Каменотесах» Г. Зудермана он волочил труп старшего мастера, чтобы швырнуть его в горящую серную копь. Изображение бешеной ревности, мести увлекло Грассо и в роли Отелло. В его исполнении Отелло был лишен поэтичности и духовного благородства.

Актер темперамента и действия, Грассо бывал крайне беспомощным в сценах, где нужно было передать размышления героя; скованным и неестественным выглядел он, когда ему приходилось сменить национальный костюм или пиджак пролетария на сюртук или фрак буржуа.

Джованни Грассо, этот «первобытный трагик», предельно правдиво передавал чувства своих героев и быт Сицилии, который знал великолепно.

Такой стихийный и в то же время примитивный талант, каким обладал Грассо, мог появиться именно в Сицилии, отражая огромные творческие силы ее народа и низкий уровень его общего культурного развития.

* * *

Партнером Джованни Грассо в течение многих лет был Анджело Муско (1872—1937) — замечательный комик сицилийского диалектального театра. Театральный критик Р. Симони писал: «Анджело Муско знает секрет, как заставить человека смеяться...» Актер пользовался большим успехом в пьесах Дж. Верги, Капуаны, в комедиях классика сицилийской драматургии Россо ди Сан Секондо, играл в пьесах Н. Мартольо, Р. Бракко, переведенных на сицилийский диалект. Позднее в его репертуар вошли пьесы Д'Аннунцио и Пиранделло. Муско много гастролировал вместе с Грассо. В 1908 году он играл в Берлине, Будапеште, Бухаресте, Москве и Петербурге; в 1909—1911 годах снова побывал в России, где имел большой успех.

Муско был актером синтетическим. В юности, перепробовав множество профессий (он был парикмахером, каменщиком, сапожником), Анджело выступал в театре марионеток, а потом долгое время разъезжал по провинции, играл в водевилях и опереттах, исполнял популярные песенки. Накопленный опыт пригодился ему и в зрелые годы. Актер виртуозно владел голосом, был очень музыкален, подвижен,

его тело было тренированным и послушным, лицо, мимика, жесты — необычайно выразительны. Муско обладал тончайшей интуицией. Он умел почувствовать самое важное в характере персонажа и подчинить этому каждый жест и интонацию. Особенно эта способность Муско проявилась в диалектальных комедиях Пиранделло. Он умел раскрывать в характерах, созданных Пиранделло, их парадоксальность, комизм и глубокое сочувствие автора своим героям. Недаром Р. Симони говорил о Муско: «...Большой актер... Его сердце полно любви к человеку».

* * *

Итак, театры на разных диалектах отличались не только по содержанию, но и по стилю. Если в Милане Ферравилла поднимался в своем искусстве до беспощадной социальной сатиры, то в Неаполе Петито завоевывал любовь неаполитанского зрителя безудержным весельем и добродушным юмором. В разных областях Италии в большей или меньшей мере сохранялись традиции комедии дель арте и влияние театральной реформы Гольдони.

При всем разнообразии актерских индивидуальностей в творчестве всех актеров комедии отразился итальянский народный характер: любовь к жизни, радость бытия, чувство юмора, живой критический ум и острый наблюдательный глаз.

Новые поколения комедийных актеров XX века продолжали и продолжают развивать национальные традиции и в то же время подчиняют свое искусство запросам современности.

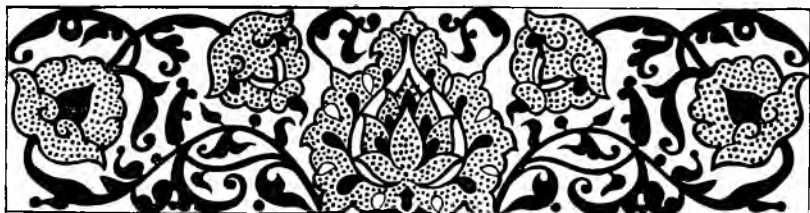
В конце XIX—начале XX века итальянское театральное искусство прославила новая плеяда замечательных трагических актеров. Элеонора Дузе, Эрmete Новелли, Эрmete Цаккони, опираясь на опыт своих великих предшественников Густаво Модены, Аделаиды Ристори, Эрнето Росси, Томмазо Сальвини, сделали новый шаг по пути сценического реализма. Многие в искусстве актеров этого поколения подготовило расцвет современного итальянского театра. Актерский почерк Витторио Гасмана, Ренато де Кармине, Тино Буацелли, Эдуардо и Пеппино Де Филиппо сложился под влиянием Дузе, Цаккони, Новелли, Петито, Ферравиллы.





ИСПАНСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Для испанского театра последняя четверть XIX века стала эпохой бурного развития. Этот период ознаменовался преодолением традиций консервативного романтизма, почти пятьдесят лет господствовавшего на испанской сцене, утверждением новых течений, и прежде всего — критического реализма. Правда, реалистическая драматургия пробивала дорогу в Испании с большим трудом и весьма замедленно. Первые реалистические тенденции проявились в драмах испанских драматургов 1850—1870-х годов Лопеса де Айала и Мануэля Тамайо-и-Бауса. Но решительный перелом наметился лишь в 1890-х годах. С обращением к драматургии крупнейшего романиста, главы реалистической школы в испанской литературе Бенито Переса Гальдоса, появлением актеров-новаторов Марии Герреро и Эмилио Марио испанский театр стал на путь утверждения жизненной правды, критического анализа буржуазной действительности. В дальнейшем, на рубеже XIX—XX веков, в испанском театре уже дают себя знать натуралистические и символистские тенденции, обостряется идейное размежевание художественной интеллигенции.

Сдвиги, происшедшие за короткое время в испанской литературе и искусстве, были отражением значительных перемен в общественной жизни страны после революционных событий 1868—1874 годов.

Революция 1868—1874 годов была пятой по счету буржуазной революцией, пережитой Испанией в XIX веке. В течение предшествовавшего ей десятилетия испанское правительство попеременно возглавляли реакционные генералы-дикта-

торы О'Доннель и Нарваес, ставленники буржуазно-помещичьего блока. Непрерывные жесткие репрессии, засилие полуфеодальных порядков, разнузданность временщиков развратной и мстительной королевы Елизаветы переполнили чашу терпения не только народных масс, но и буржуазно-либеральных кругов. 18 сентября 1868 года восстанием испанского флота началась пятая буржуазная революция. В манифесте, опубликованном на следующий день, восставшие потребовали низложения монархии. Вскоре восстание охватило страну. Королева Елизавета уже в конце сентября вынуждена была бежать из Испании. Но возглавившие буржуазную революцию генералы Серрано и Прим действовали крайне нерешительно, а подчас и реакционно. Заняв в 1868 году пост премьер-министра Испании, Прим стал на путь подавления народных восстаний в провинциях и подготовил почву для вступления на престол в декабре 1870 года сына итальянского короля — Амадея Савойского. Царствование этого короля оказалось коротким. Вследствие возмущения народных масс он уже 9 февраля 1873 года отрекся от престола, а два дня спустя в Испании была провозглашена республика, просуществовавшая, однако, недолго. Один из первых ее президентов — левый республиканец Пи-и-Маргаль наметил, было, довольно широкую программу социальных преобразований, но вскоре был смещен консервативными буржуазными кругами. Усилению реакции немало способствовала предательская политика испанских бакунистов, поднявших массы на бессмысленное восстание против правительства Пи-и-Маргаля во имя превращения Испании в федерацию самоуправляемых кантонов.

Анализируя обстоятельства пятой испанской революции, Ф. Энгельс писал: «Испания страна настолько отсталая в промышленном отношении, что там и речи быть не может о *немедленном* полном освобождении рабочего класса. Прежде чем дело дойдет до этого, Испания необходимо должна пережить еще различные предварительные ступени развития и устранить с пути целый ряд препятствий. Пройти эти предварительные ступени в возможно более короткий промежуток времени, быстро устранить эти препятствия,— таковы были шансы, которые открывала республика. Но использовать эти шансы можно было лишь посредством деятельного *политического* вмешательства испанского рабочего класса»¹.

Отказавшись от участия в кортесах и став на путь политических авантур, бакунисты тем самым передали преимуще-

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 457—458.

ство наиболее реакционным буржуазным группировкам, поставили под удар самое существование республики. В декабре 1874 года монархия была восстановлена, и ненавистная народу династия Бурбонов в лице Альфонса XII водворилась на испанском престоле.

Таким образом, как и предшествующие революционные движения в Испании, пятая буржуазная революция завершилась компромиссом между буржуазными кругами и феодально-клерикальной реакцией. Испанская буржуазия вновь проявила свою консервативность, страх перед революционной активностью масс, предпочтя сговор с правящей верхушкой.

Но на этот раз компромисс оказался весьма выгодным для буржуазии, добившейся для себя значительных привилегий. Консервативная и либеральная партии поделили власть в стране. Не приведя к решающим демократическим преобразованиям и жестоко обманув чаяния народа, революция создала условия для более интенсивного развития капиталистических отношений в Испании.

Вместе с тем в ходе пятой буржуазной революции инициатива народа приобрела невиданный для Испании размах. На исторической арене ясно обнаружилось появление пролетариата как самостоятельной революционной силы. Правда, под влиянием бакунистов рабочее движение в эти годы пошло по ошибочному пути. Разрозненные восстания в испанских кантонах, проходившие под мелкобуржуазным лозунгом федеративной кантональной республики, лишь ослабили силы революции. И все же эти события дали толчок дальнейшему росту рабочего движения. В 1879 году возникла испанская социалистическая партия, а в 1888 году — Всеобщий союз испанских трудящихся, возглавивший профсоюзное движение.

В 1880—1890-е годы в Испании усиленно развивается промышленность, хотя экономический прогресс тормозился наличием многих пережитков феодализма.

Заметный общественный подъем, рост национального самосознания, активизация рабочего движения способствовали усилению демократических и реалистических тенденций в испанской литературе, хотя в целом критический реализм здесь не обрел такого размаха, как в России, Франции и Англии.

Поначалу критический реализм в Испании складывался преимущественно в области романа. В конце 1860-х и первой половине 1870-х годов появились романы Бенито Переса Гальдоса «Золотой фонтан», «Тень», «Смельчак» и первая серия «Национальных эпизодов», посвященных истории испанских революций, повесть Педро Антонио Аларкона «Треугольная шляпа», романы Хуана Валеры «Пепита Хименес»

и «Иллюзии доктора Фаустино». Для испанской литературы эти произведения были новаторскими. В них наметился поворот к реалистическому изображению социальных конфликтов, была создана широкая картина действительности, резко усилились критические тенденции. Несколько позже к реалистическому направлению примкнули Хасинто Оттавио Пикон, Кларин (Леопольдо Алас), Висенте Бласко Ибаньес и ряд других испанских писателей.

Роман оказал большое воздействие на развитие других жанров, в том числе и испанской драмы. Если в 1870—1880-е годы на испанской сцене утвердилась «хорошо сделанная» буржуазная драма с ограниченной социальной проблематикой — она наиболее широко представлена в творчестве Хосе Эчегарая, — то уже в 1890-е годы прогрессивные деятели испанского театра ратуют за сближение драмы с романом, широкое и свободное изображение жизни, углубление социальных конфликтов. Ведущую роль в этой борьбе сыграл Бенито Перес Гальдос, чьи драматические произведения открыли новую страницу в истории испанского театра.

Творчество Гальдоса оказало решающее влияние на развитие испанской драмы конца XIX века, а также на театральную практику. Начиная с 1890-х годов театральная жизнь Испании оживляется, формируются новые театры, возглавляемые выдающимися актерами-реалистами Эмилио Марио и Марией Герреро.

Но с этого же времени в испанском искусстве дают себя знать и натуралистические тенденции. В 1890-е годы под влиянием натурализма складывается творчество романистов Эмилии Пардо Басан и Висенте Бласко Ибаньеса, возглавившего демократическое крыло испанской литературы. Бласко Ибаньес одним из первых обратился к изображению жизни низов, их нищеты и социального бесправия, но беспощадность жизненной правды в его произведениях смыкалась с отчаянием. Сказывались натуралистические веяния и в испанской драматургии. Они особенно ощутимы в творчестве Хоакина Дисенты-и-Бенедикто, автора драмы «Хуан Хосе» — первой пьесы о пролетариате, поставленной на испанской сцене.

К концу века явственно обозначился глубокий кризис испанской монархии, настойчиво цеплявшейся за старые формы правления. Переломным моментом в истории Испании стали события 1898 года.

В этом году Испания потеряла свои последние заокеанские владения — Кубу, Филиппины, Пуэрто-Рико — и как колониальная держава окончательно перестала существовать.

Уже с 1870-х годов интересы испанской монархии в Америке скрещивались с притязаниями США. Жестокость испанских властей при подавлении повстанческого движения на Кубе, их упрямый отказ от любых реформ США использовали как предлог для вытеснения Испании. Война, вспыхнувшая весной 1898 года и продолжавшаяся четыре месяца, закончилась для Испании полным разгромом и потерей всех заокеанских колоний, а США стоила жизни нескольких солдат.

Общее ослабление страны, вызванное утратой колониальных владений, окончательная утрата международного авторитета породили резкий перелом в общественном настроении.

С самого начала испано-американская война была крайне непопулярна в народе. В то время как правительственные газеты призывали сражаться против «зарвавшихся янки», испанские солдаты дезертировали из армии, сдавались при первой возможности. Поражение, с невиданной резкостью обнажившее гнилость испанской монархии, привело испанский народ к осознанию необходимости борьбы. С начала 1890-х годов в стране возникает революционная ситуация, усиливается забастовочное движение, поддержанное волнениями крестьянства. Особенно мощная волна протеста поднимается после 1905 года под влиянием русской революции. С этого времени никакими репрессиями правительству не удается подавить недовольство.

Иначе восприняли поражение в войне 1898 года испанские буржуазные круги. Они увидели в развороте событий страшный удар по престижу Испании, национальную катастрофу.

На этой почве происходит резкое размежевание испанской интеллигенции, мучительно решавшей для себя вопрос о путях дальнейшего развития страны. Большую часть интеллигенции охватывают настроения растерянности и пессимизма. Ведущее место на литературной арене заняла большая группа писателей, так и назвавшая себя — «поколение катастрофы».

Состав этой группы не был однороден, но для большинства ее представителей (Мигель де Унамуно, Асорин, Хасинто Бенаvente, Пиа Бароха) характерно трагическое восприятие действительности. Во взглядах на будущие судьбы страны среди «поколения катастрофы» не было единства. Одни ратовали за изоляцию и без того замкнутой Испании во имя укрепления «исконных традиций», «испанского национального духа», другие утверждали необходимость сотрудничества с развитыми европейскими странами. В спорах было немало

схоластики, и даже наиболее трезвые из представителей «поколения катастрофы» не выходили в своих требованиях за рамки ограниченных буржуазных реформ. Тем не менее поначалу их острая и беспощадная критика современного состояния Испании, отказ от сотрудничества с правящими кругами способствовали пробуждению страны. Но в условиях нарастания рабочего движения и возникновения революционной ситуации явно наметился внутренний кризис «поколения катастрофы». Большинство его представителей отвернулось от участия в общественной жизни, подменив реальную социальную борьбу философскими и религиозными исканиями.

Идеологом «поколения катастрофы» выступил философ и писатель Мигель де Унамуно. Мыслитель смелый и острый, он поначалу сумел разглядеть, что «стенания об утраченной чести являются одним из худших видов лицемерия и слепоты». Еще до позорного поражения Испании, но особенно после «катастрофы» Унамуно выступил с резкой критикой разложившейся испанской монархии. Но, возлагая надежды на духовные силы нации, Унамуно был очень далек от понимания закономерностей исторического развития и классовой борьбы. В 1912 году появляется трактат Унамуно «О трагическом ощущении в людях и народах», где критика буржуазной действительности сочетается с проповедью мистицизма, религиозно-католической теорией страдания-искупления.

После 1905 года намечается расслоение «поколения катастрофы»: его меньшая часть (Валье Инклан, Антонио Мачадо) постепенно сближается с революционными кругами пролетариата и демократической интеллигенции, а большинство от анархического бунтарства приходит к утверждению «чистого искусства». В критических статьях Асорина, романах Пиа Барохи все явственнее проявляются черты декадентской эстетики. На поприще драматургии выразителем взглядов «поколения катастрофы» в 1890-е годы выступил Хасинто Бенавенте.

Резко отличную позицию от «поколения катастрофы» заняли представители прогрессивного крыла испанской интеллигенции Бенито Перес Гальдос и Висенте Бласко Ибаньес. Именно в 1890-е годы они принимают активное участие в общественной жизни страны, выставляют свои кандидатуры в парламент от радикальной республиканской партии, совместно издают газету «Новая жизнь», где разоблачают военно-колониальную авантюру испанской монархии.

Эволюция взглядов Гальдоса отразилась в его драмах. Писатель раскрывает конфликты, выдвинутые новой, империалистической эпохой, и закономерно приходит к непосред-

ственному изображению бедственного положения социальных низов. Но, впрямую соприкоснувшись с коренными противоречиями буржуазного общества, Гальдос останавливается перед революционным решением проблем. В преддверии эпохи мировых войн и пролетарских революций он, как и большинство представителей мелкобуржуазной демократической интеллигенции, подпадает под влияние реформистских идей.

К тому же вокруг творчества Гальдоса «поколение катастрофы» упорно создавало атмосферу умолчания. В этот период идейных шатаний среди буржуазной интеллигенции «поколение катастрофы» выступало широким фронтом. Для Испании, переживавшей глубокий социальный кризис, оно явилось знаменем времени.

ДРАМАТУРГИЯ

В 1870—1880-е годы испанский театр очень значительно отставал от литературы. Творчество большинства драматургов этого времени еще складывалось под воздействием романтизма. Наряду с пьесами прогрессивного романтика Антонио Гарсии Гутьерреса (1813—1884), продолжавшего драматургическую деятельность до начала 1880-х годов, сцену наводняли произведения эпигонов консервативного романтизма. В Испании получила широкое распространение романтическая драма в стихах, отличавшаяся эмоциональной вышренностью и запутанностью интриги. Идеи религиозного фанатизма и дворянско-рыцарской чести, вера в роковое предопределение, в судьбу господствовали в этой драматургии.

Но по мере развития капиталистических отношений буржуазная драма на современные сюжеты с элементами социальной сатиры начинает постепенно оттеснять романтический репертуар. Этому способствует знакомство с французской драматургией. С 1860-х годов на испанской сцене появляются многочисленные переводы и переделки пьес Скриба, Дюма-сына, Ожье, Сарду. Более пятидесяти французских пьес переводит Вентура де ла Вега, переводы с французского делают Гутьеррес, Тамайо-и-Баус, Эчегарай, который становится самым популярным испанским драматургом 1870—1890-х годов. В драмах Эчегарая получают развитие реалистические тенденции, наметившиеся ранее в творчестве Айалы и особенно Тамайо-и-Бауса.

Хосе Эчегарай (1832—1916), экономист и профессор математики, автор ряда научных исследований, член испанской Академии наук, обратился к драматургии уже в сорокалет-

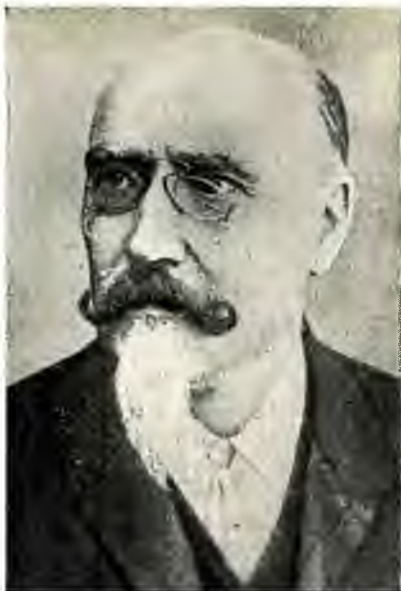
нем возрасте и написал около восьмидесяти пьес. Начало его драматургической деятельности совпало с революционными событиями 1868—1874 годов. В это время Эчегарай, будучи сторонником либеральных взглядов, занимал министерский пост в правительстве, затем в связи с усилением реакции вынужден был эмигрировать, а по отречении Амадея Савойского снова стал министром республиканского правительства. После восстановления монархии Эчегарай подал в отставку и навсегда отказался от политической карьеры. К этому периоду относится его недоверие к политике, глубокий пессимизм в оценке общественных движений.

Ранние пьесы Эчегарая, за исключением первой из них — непритязательной комедии «Расчетная книжка» (1874), близки драматургии романтиков. Среди них немало исторических драм, написанных по преимуществу белым стихом: «Супруга мстителя» (1874), «Смерть на устах» (1875), «У позорного столба и на кресте» (1878). Обращаясь к эпохе средневековья, Реформации и религиозных войн, Эчегарай ставит традиционные для романтиков проблемы рыцарской чести, критически изображает религиозный фанатизм и политические междоусобицы.

Подобно многим романтикам, Эчегарай увлекается творениями Кальдерона. В драме «Умереть, чтобы не проснуться» (1879) он переосмысляет философскую концепцию знаменитого произведения Кальдерона «Жизнь есть сон» в духе романтического культа личности, противостоящей прозаической буржуазной действительности. Герой этой драмы Эчегарая, считая свое счастье сном и затем, действительно, убедившись в его хрупкости и непостоянстве, предпочитает кончить жизнь самоубийством, чтобы не очнуться от иллюзий.

Со второй половины 1870-х годов Эчегарай, однако, все чаще обращается к изображению современной действительности, постепенно сближаясь с представителями французской буржуазной драмы второй половины XIX века. Правда, в отличие от Дюма-сына и Ожье, Эчегарай далек от веры в разрешимость противоречий буржуазного мира. В своих лучших драмах «Безумие или святость» (1877), «Великий Галеотто» (1881), «Конфликт долга» (1882) он приближается к отражению трагических конфликтов буржуазного общества, его уродливых теневых сторон, тупиков, порожденных лицемерной моралью. Но искоренение общественного зла представляется ему невозможным. Отказавшись от культа романтического героя, Эчегарай теперь склонен иронически расценивать любое проявление бунтарства против сложившихся общественных отношений.

Показательна в этом смысле его драма «Безумие или святость», где раскрывается несовместимость идеальных требований справедливости с моралью буржуазного общества. Ученый Лоренсо Авендано, восхищенный душевным величием знаменитого героя Сервантеса, пытается следовать в своей жизни высоким нравственным принципам. В частности, он отказывается от солидного состояния, узнав, что по праву оно ему не принадлежит. Но этот поступок создает Лоренсо Авендано репутацию безумца в глазах общества и собственной семьи. В конце концов незадачливого правдоискателя помещают в сумасшедший дом.



Хосе Эчегарай

Но если эгоистическое общество жестоко по отношению к Авендано, то и сам герой отчасти дискредитирован тем, что во имя абстрактного принципа он упрямо разрушает счастье дочери, едва не доводит до скамьи подсудимых умирающую мать. Образ Авендано приобретает в драме трагикомическую окраску. Борец против общественного зла, по мысли Эчегарая, неизбежно попадает в положение современного Дон-Кихота, не понимающего действительности и в свою очередь обреченного на непонимание и гибель. Пессимизм Эчегарая в конечном счете оборачивается примирением с существующим укладом жизни.

По мере обращения в драматургии к современному материалу Эчегарай стремится преодолеть и выпренность романтической формы. Отражением эволюции его эстетических взглядов являются мысли, высказанные им в прологе к драме «Великий Галеотто». Герой этой пьесы — юный Эрнесто мечтает сочинить драму, где все «просто, обыденно, совсем заурядно», а главным лицом является общество, состоящее отнюдь не из негодяев, «типов, отталкивающих своей злобностью», но самых обычных людей, чьи «беглые взгляды, равнодушные улыбки, ничтожнейший шепот, ничтожная зло-

ба представляют как бы рассеянные лучи драматического искусства, но, собираясь в фокусе, они производят пожар, взрыв, катастрофу с жертвами». Да и сама душевная драма героев, как ее представляет Эрнесто, должна проявляться не внешним образом: «она происходит в думах... развивается медленно, сегодня завладевает мыслью, завтра — частицей сердца и мало-помалу подтачивает волю», а катастрофа наступает... «пожалуй, когда опустится занавес».

Явно солидаризируясь со своим героем, Эчегарай декларирует здесь отказ от романтических эффектов во имя жизненной правды. Но самая пьеса его показывает, что реалистические устремления еще сочетаются у Эчегарая с приверженностью к романтизму.

По сюжету и проблематике это семейно-бытовая драма, действие которой разворачивается в современной драматургу среде. Эчегарай создает сатиру на общество — «великого Галлеотто» (имя нарицательное для сводника), — которое безжалостной сплетней разрушает счастье честной семьи. Юного Эрнесто несправедливо подозревают в страсти к молодой жене его приемного отца, опутывают интригой, покрывают позором, наконец, изгоняют из дома. Опороченные лживой сплетней, молодые люди из чувства протеста связывают свои судьбы. Виновником драмы героев здесь выступает праздное буржуазное общество, где процветают ханжеское лицемерие, пошлые интриги, клевета.

Но, ограничься лишь критикой нравственных пороков современного буржуазного мира, Эчегарай, по существу, переводит драматическую ситуацию в план мелодрамы. А это влечет его и к использованию мелодраматических приемов. В противоречие с декларируемыми в прологе принципами Эчегарай явно сохраняет пристрастие к эффектным ситуациям, театральным развязкам, патетике разговорной речи.

Эчегарай пытается реформировать драму на очень узкой идейной платформе, ограничиваясь изображением моральной порочности буржуазной среды. Коренные социальные конфликты остаются вне его поля зрения. Их вводит в испанскую драму Бенито Перес Гальдос.

* * *

На рубеже 1880—1890-х годов намечается существенный сдвиг в развитии испанской драматургии. Театральная жизнь Испании становится объектом оживленной полемики, развернувшейся на страницах ряда газет. Академик Мануэль де Ревилья выступает со статьями, направленными против за-

силы французских развлекательных пьес. Одновременно Нарварро Ледесма, будущий почитатель Гальдоса, подвергает критике драмы Эчегарая за их идейную ограниченность и мелодраматизм.

В 1892 году на сцене мадридского Театра комедии появляется первая драма Гальдоса.

Автор многотомной исторической эпопеи «Национальные эпизоды» и более тридцати романов, посвященных современной жизни, Бенито Перес Гальдос (1843—1920) обратился к драматургии, уже будучи зрелым мастером. Для писателя остался позади период литературной учебы у Бальзака и последовавшего затем кратковременного увлечения натуралистической теорией Золя. В 1890-е годы внимание Гальдоса привлекают новые литературные авторитеты, в первую очередь Л. Н. Толстой. Под заметным влиянием «Анны Карениной» он написал драму «Действительность».

Название первой пьесы Гальдоса оказалось весьма знаменательным. Испанская действительность со всеми ее противоречиями предстала в драматических произведениях писателя. Гальдос ставит перед собой задачу создания социально-психологической драмы, отражающей острейшие конфликты эпохи. Он стремится преодолеть разрыв между драматургией и большой литературой, обогатив драму завоеваниями романа.

В 1910 году в предисловии к роману в диалогах «Касандра» Гальдос писал: «Я не могу скрыть, что меня влечет этот смешанный жанр, плод скрещивания романа и театра... Время требует от театра, чтобы он не отвергал психологических процессов, а от романа, — чтобы он был менее медлителен и научился той действенности, с которой представляет человеческие деяния искусство сцены».

Первые драмы, написанные Гальдосом, — «Действительность» (1892), «Безумная в доме» (1893), «Херона» (1893) — впрямую представляли собой переделки его одноименных романов. Да и в дальнейшем писатель нередко обращался к темам и образам своих романов: из двадцати двух его драм более трети возникли этим путем.

С появлением пьес Гальдоса нарастает резкий конфликт между сторонниками писателя и большей частью театральной критики. Исходя из привычных канонов, критика объявляет драмы Гальдоса громоздкими и несценичными. Произведения Гальдоса слишком не похожи на пьесы его предшественников. Они композиционно многоплановы, по размерам превосходят обычные драмы, часто снабжены развернутыми ремарками, объясняющими не только обстановку, но и ха-



Бенито Перес Гальдос

востоит и ограниченной буржуазной драме 1870—1880-х годов. Стремление к широкому охвату жизни в ее острейших социальных противоречиях, к углубленному психологическому анализу, многогранному раскрытию характеров становится неотъемлемой чертой драматического творчества этого писателя.

Тематически драмы Гальдоса очень близки его романам даже в тех случаях, когда они не являются непосредственными инсценировками. Как и в романах, здесь писатель обращается и к истории и к современной действительности. Некоторые из его драм, например «Херона» (1893), «Сарагоса» (1911), связаны с «Национальными эпизодами», в них Гальдос разрабатывает историческую и национально-патриотическую проблематику. Особенно значительна из этих произведений историческая драма «Херона», где на фоне борьбы испанского народа против наполеоновского завоевания писатель рисует картины острых классовых столкновений, противопоставляя своекорыстную буржуазии патриотизм и самоотверженность народных масс. В ряде других драматических произведений — «Действительность», «Мариуча» (1903),

рактеры действующих лиц. Их многоплановость порой действительно оборачивалась громоздкостью, односторонним развитием эпического начала за счет драматической действенности — позже этот недостаток был преодолен Гальдосом. Но во многом Гальдос с самого начала принципиально расходился со своими критиками. Он «осмелился противопоставить общественному вкусу искусство, в котором жизненная естественность и простота заменили бурные эмоции и ослепительный блеск романтиков», — писал впоследствии Мануэль Буэно, один из первых исследователей творчества писателя. К утверждению Буэно можно добавить, что драматургия Гальдоса также проти-

«Дед» (1903) — Гальдос отразил особенности буржуазного развития Испании, проследил исторический процесс возвышения буржуазии и упадка аристократии. «Донья Перфекта» (1896) открыла серию антиклерикальных драм Гальдоса, сыгравших особо важную роль в условиях отсталой католической Испании.

Но как бы ни разнились произведения Гальдоса, их главной темой всегда остается кризис феодально-аристократического общества и утверждение буржуазных отношений в Испании. Отнюдь не идеализируя новый уклад, который приходит на смену старому, Гальдос настойчиво ищет героя, выражающего его положительные идеалы.

Из ранних драм Гальдоса наибольший общественный резонанс имела «Донья Перфекта». Уже роман, на основе которого затем была написана драма (он появился в 1876 году), вызвал бешеную ярость реакции и был запрещен церковью во всех учебных заведениях страны. Эта травля и побудила Гальдоса вернуться к мотивам и образам романа, которые были в драме значительно усилены. «Донья Перфекта», показанная впервые на сцене мадридского Театра комедии, была сыграна более пятидесяти раз подряд, а в течение следующих месяцев Гальдос переезжал из города в город, чтобы присутствовать на премьере своей пьесы в Валенсии, Аликанте, Сарагосе, Барселоне, Овьедо.

Действие драмы происходит в маленьком провинциальном городе Орбахоса, куда приезжает инженер Пепа Рей, чтобы жениться на своей кузине Росарио, единственной дочери богатой и влиятельной помещицы доньи Перфекты. Свободолюбивый молодой человек, он оказывается глубоко чуждым всему феодально-клерикальному укладу города. Донья Перфекта решает избавиться от неугодного ей родственника, и начинается сначала завуалированная, а потом открытая ожесточенная борьба. Вскоре Пепа с изумлением констатирует, что он судится «со всей Орбахосой». Его опутывают нелепыми тяжбами, окружают стеной клеветы и ненависти. Наконец, когда возмущенный Пепа заявляет о своем намерении вырвать из дома полюбившую его Росарио, на него направляют наемного бандита Кабальюко, который убивает молодого человека.

В отличие от предшествующих драм Гальдоса, отмеченных некоторой рыхлостью композиции, в «Донье Перфекте» есть четкий сюжет, напряженное развитие действия, резкая заостренность социального конфликта.

Действующие лица этой драмы принадлежат к двум враждебным лагерям.

Захолустная Орбахоса — это старая Испания, которая цепляется за уходящее прошлое, с тупым, злобным упрямством оберегая феодальные устои и церковно-католическую мораль. Гальдос показывает Орбахосу как сохранившийся почти в неприкосновенности феодальный мирок, где господствует дух косности, фанатизма, мракобесия. Не случайно рядом с доньей Перфектой изображен ее родственник — старый дон Каэтано, который посвящает свою жизнь созданию монументального труда «Жизнеописания знатных родов Орбахосы». Дон Каэтано, этот живой анахронизм, тип средневекового схоласта, знаменует собою кровную связь современной Орбахосы с феодальным прошлым Испании. К услугам доньи Перфекты и другой многоопытный советчик — каноник дон Иносенсио. Виртуозно прикрываясь маской простодушия, смирения, христианской покорности, Иносенсио оказывается смертельным врагом всего нового, прогрессивного.

Этому миру противостоит Пепе Рей — молодой интеллигент, инженер-строитель. Гальдос рисует его человеком демократических взглядов, глашатаем передовой научно-философской мысли. Пепе выступает против мракобесия, религиозного обскурантизма, за развитие науки, техники, знаний, за свободу человеческой личности. Закономерно, что в мировоззренческом конфликте Пепе является прежде всего антагонистом дона Иносенсио.

Проницательная донья Перфекта быстро понимает, что племянник из Мадрида глубоко чужд ее жизненным представлениям. Она чувствует в нем потенциальную угрозу своему миру — «священной Орбахосе», которую донья Перфекта и поднимает на борьбу. Гнусную интригу, тяжбы, убийство — любые средства пускают в ход, чтобы избавиться от Пепе.

Но если донья Перфекта воплощает «всю Орбахосу», то за Пепе Реем стоит свободолюбивая демократическая Испания. Он — представитель той прогрессивной части испанской буржуазии, которая вместе со всеми демократическими силами страны выступила против феодальной реакции. Возникнув в семейной среде, конфликт ханжеской клерикальной морали и прогрессивного мировоззрения приобретает общественно-политический характер. Консервативная Орбахоса раскрывается как очаг карлизма — самой реакционной из феодальных и клерикальных группировок Испании¹. Опираясь

¹ Карлизм — ультраправая монархистская группировка, возникшая в 40-е годы XIX века. Карлисты связывали свои надежды на закрепление феодальных порядков с утверждением на престоле боковой ветви королевской фамилии, сначала брата Фердинанда VII дона Карлоса, затем его потомков. На протяжении трех десятилетий карлисты неоднократно

на местных карлистов, донья Перфекта организует вооруженный монархистский мятеж. Пепе Рей находит союзников в лице молодых офицеров республикански настроенного полка. Семейная драма в доме Перфекты теперь оказывается лишь звеном в цепи событий, переживаемых Испанией в эпоху пятой буржуазной революции.

Сознательно поставив перед собой задачу создания социально тенденциозной драмы, писатель дает нарочито выпуклые, контрастные зарисовки характеров. Он даже наделяет героев смысловыми именами. Авторская ирония откровенно звучит в именах Перфекты — что значит «совершенная», и Иносенсио — «простодушный», умному и благородному Пепе дана фамилия Рей — «король», имя Росарио по-испански означает «розовый куст». Наконец, в вымышленном названии местечка Орбахоса, которое, по словам писателя, одни производят от латинского выражения *urbs augusta* — «священный город», а другие от испанского *ajo* — «чеснок», заключен едкий сарказм.

Прием построения художественных образов в этой драме еще восходит к творчеству Гальдоса 1870-х годов. Здесь сказывается нарочитость контрастов, некоторая резкость светотени, характеры не столько развиваются в столкновении, как раскрываются в своей изначальной сущности, подчас гротесково подчеркнутой. Но при сравнении драмы с романом видно более пристальное внимание писателя к внутреннему миру человека. Одновременно заметно сказывается идейная эволюция Гальдоса, особенно осязаемая в характеристике положительных персонажей. Так, образ Пепе приобретает в драме более действенный характер, его взгляды теперь мужают в процессе суровой борьбы. Авторская переработка видна также и в решении образа Росарио. Если раньше забитая Росарио была пассивной, то теперь она преобразуется под влиянием встречи с Пепе. Отсюда принципиально иное решение финала романа и драмы. В первом случае запуганная девушка признается матери в задуманном бегстве, моля ее о прощении, а в драме эта сцена звучит вызовом деспотической воле доньи Перфекты. «Да, я признаюсь, — отвечает Росарио. — Не хочу лгать. Да! Да! Да! Я уйду с ним на край света!» Последние ее слова ныне обращены к умирающему Пепе: «С тобою навсегда. Идем!» Эта существенная переакцентировка финала усиливает оптимистическое звучание драмы.

поднимали монархистские мятежи. В годы пятой испанской революции карлисты развязали гражданскую войну против молодой буржуазной республики.

Пьесы Гальдоса 1890-х годов мажорны по эмоциональному строю. В них слышится отзвук революционных событий и вызванного ими подъема в Испании. Правда, Пепе Рей погибает, но победа его противницы призрачна, так как терпит поражение Орбахоса, рушится старая феодальная Испания. В борьбе, которая разворачивается на общенациональной арене, Пепе Рей одерживает победу над косной и фанатичной доньей Перфектой.

Интерес писателя к социальной проблематике приобрел особый размах в преддверии 1890-х годов. События 1898 года были для него, как и для многих, трагическим потрясением. Но, в отличие от большинства художников, составивших «поколение катастрофы», Гальдос сумел трезво оценить значение этих событий и не утратил веры в силы народа и в будущее страны.

В 1890-е годы он отходит от либералов и сближается с одним из первых испанских марксистов — руководителем социалистической партии Пабло Иглесиасом.

Пьесы Гальдоса 1900-х годов — «Электра» (1901), «Дед» (1903), «Кассандра» (1910) — высший взлет его драматического творчества. Выдвигая мировоззренческий конфликт как основу своих произведений, Гальдос переходит от несколько прямолинейной тенденциозности ранних драм к тонкому и углубленному анализу действительности. Немалую роль тут сыграло знакомство с драматургией Генрика Ибсена, которая в начале 1900-х годов появляется на испанской сцене. Метод Гальдоса развивается в сторону утонченного психологизма, глубокой и сложной разработки характеров, сближаясь с методом Ибсена.

Огромное место в этих драмах Гальдоса занимает антиклерикальная проблематика, приобретающая философский аспект. Церковь сыграла немаловажную роль в событиях 1898 года, сначала разжигая милитаристские настроения, а затем используя в своих интересах трагическую депрессию «поколения катастрофы». Философские искания представителей «поколения», и прежде всего Унамуно, приобрели религиозную окраску. Они оказывали немалое воздействие на широкие круги испанской интеллигенции, уводя ее от реальной действительности в сферу схоластических религиозных проблем. Отсюда и новая постановка антиклерикальной проблематики в драмах Гальдоса. Здесь звучит критика бегства от жизни, резкая отповедь мистицизму.

Из всех драматических произведений Гальдоса «Электра» имела наибольший, небывалый для своего времени успех. В драме нет прямых аналогий с одним из известнейших ми-

фов античности. Имя героини и вообще античность — для Гальдоса поэтический символ жизни, гуманности, оптимизма. Он наделяет свою Электру страстным, могучим жизненным, которое побуждает ее восстать против религиозной тьмы.

В основу сюжета драмы положена история девушки, которая воспротивилась монастырскому заточению. Героиня пьесы Электра — сирота, воспитывающаяся в доме своей богатой тетки Эваристы. Под влиянием религиозного фанатика Пантохи, считающего себя отцом девушки на том основании, что он был любовником ее покойной матери, Эвариста добивается, чтобы Электра искупила «родительский грех». Несмотря на упорное сопротивление девушки и ее любовь к ученому Максимо, Пантоха и Эвариста осуществляют свой замысел. Используя ложь, клевету, обман, они едва не доводят Электру до безумия и насильственно заточают ее в монастырь. Лишь решительные меры, принятые Максимо, и страстное стремление Электры к свободе опрокидывают замыслы мракобесов. Потрясенная, но не сломленная, Электра возвращается к Максимо, к жизни, к счастью.

Образы жестокой ханжи Эваристы и особенно Сальвадора Пантохи (автор иронически дал ему имя, означающее «спаситель») рисуются драматургом как характерное порождение испанской действительности. Светский человек, на склоне лет превратившийся в мракобеса, Пантоха проповедует мистическую философию страдания-искупления: «Боль меня радует, страдание услаждает...» Впрочем, страдание за свои грехи он отводит восемнадцатилетней Электре, скрывая под маской смирения безудержный эгоизм. Тщеславный Пантоха лелеет замысел превратить монастырь Сан Хосе в грандиозную религиозную конгрегацию, находящуюся под его протекторатом. Для увенчания этой цели ему и нужна Электра, которую со временем он надеется видеть настоятельницей монастыря.

Конфликт драмы заключается, однако, не только в прямом столкновении юной девушки и мракобесов, но прежде всего в психологической сфере, в сознании самой Электры. Образ Электры раскрыт драматургом в движении, душевном развитии, тогда как в ранних драмах Гальдоса характеры часто статичны. Сначала Электру лишь чисто стихийно влечет к свободе, любви, счастью. Стоит ей на минуту вырваться из-под тягостного семейного гнета — как ее юная жизнерадостность переливается через край. Но, встретив сопротивление семьи, Электра быстро взрослеет. Стремясь отменить затаенный процесс, происходящий в сознании девуш-

ки, Гальдос создает в бытовых сценах лирическую атмосферу, насыщает их подтекстом. Так, по просьбе Максимо Электра отвечает для опыта два металла: легкий и стойкий, как она сама, нарядный алюминий и не столь красивую, но нужную медь, в которой Максимо шутливо усматривает определенное сходство с собой. От удачи сплава, о котором трижды взволнованно докладывает рабочий, зависит судьба изобретения Максимо. Вся эта сцена в ожидании сплава становится у Гальдоса своеобразным отражением перелома, происходящего в сознании героев. Здесь тоже свершается «сплав», превращающий смутное влечение в радостное чувство духовной близости. Самая любовь приобретает в драме необычайно высокий нравственный смысл. Гальдос утверждает право женщины на широкий круг интеллектуальных запросов. Электра не просто любит Максимо, но увлечена его творческим пафосом, его делом, его трудом.

Эти духовные потребности Электры сталкиваются с догмами христианской морали, подкрепленной рассказами о греховности матери. Преодоление самой героиней религиозных предрассудков и догм составляет важнейшее содержание драмы. В борьбе против религиозного мрака объединяются горячее сердце Электры и сложившиеся убеждения Максимо, идейного союзника Пепа Рея. Драма завершается победой героев — молодых строителей жизни — над мракобесием и мистицизмом.

На постановку «Электры» в Испанском театре клерикалы ответили волной преследований. Более пяти тысяч мадридцев провожали Гальдоса с премьеры «Электры», а через несколько дней в окно, откуда писатель приветствовал собравшихся, была брошена граната, к счастью, не причинившая вреда. Но помешать триумфальному успеху «Электры» клерикальная реакция не смогла. В течение одного месяца было продано четыре издания драмы. Разошлось тридцать тысяч экземпляров — для Испании того времени тираж неслыханный.

В последовавших за «Электрой» произведениях Гальдоса нашли широкое отражение сдвиги, происшедшие в испанском обществе на рубеже XIX—XX веков. Особенно грандиозна по охвату жизни социально-психологическая драма «Кассандра». Концентрация капиталов в руках крупнейших собственников, реакционная роль церкви в охране буржуазных отношений здесь раскрываются Гальдосом как черты новой Испании, соединившей империалистический гнет с худшими пережитками феодализма.

В «Кассандре» Гальдос создает один из своих выдающихся образов — мрачную фигуру доньи Хуаны, владелицы

миллионного состояния. Это состояние, известное под названием «латифундии дона Иларио», — плод махинаций покойного мужа доньи Хуаны. Стремительная карьера дона Иларио от обыкновенного ростовщичества до миллионных операций на правительственных займах и колониальных поставках рисуются Гальдосом как типичный для Испании пример утверждения финансового капитала. Богатство, добытое обманом и жульничеством, становится подножием «святости» Хуаны, готовой уничтожить все живое во имя спасения собственной души. С утра до вечера раздаются молебны под сводом мрачного дома, родственники разыгрывают трагикомический фарс раболепия и ханжества. Между тем церковь в обмен на миллионы уже приготовила «уютную келью, где донья Хуана будет жить в экстазе, пока возлюбленный наследник — бог не вознесет ее прямо на небо».

Гальдос неоднократно проводит в драме мотив бесплодия доньи Хуаны, придавая ему иносказательный смысл. Донья Хуана бесплодна как женщина — отсюда ее жгучая ненависть к счастью Рохелио, побочного сына дона Иларио, и его невенчанной жены — Кассандры. Но она бесплодна и социально, ибо богатство в ее руках — паразитический капитал. Через поздние произведения Гальдоса нередко проходит мотив противопоставления ростовщического капитализма и интенсивного буржуазно-промышленного развития. В этом уже дают себя знать реформистские иллюзии Гальдоса, характерные для его сознания в 1910—1920-е годы. Так, в драме «Кассандра» не случайно появляются три очень характерных образа: рачительный хозяин, земледelec Альфонсо, изобретатель-инженер Исмаэл и мечтатель-поэт Рохелио. Это люди труда, чья созидательная деятельность противопоставлена паразитизму доньи Хуаны, они составляют своего рода триумвират земледелия, промышленности и искусства.

Вместе с тем проблема интеллигенции, связанной с буржуазно-промышленными кругами, получает в этой драме более зрелое и критическое освещение, чем прежде. Гальдос показывает внутренний раскол буржуазной интеллигенции, ее склонность к измене демократическим идеалам под натиском буржуазных отношений. Это особенно убедительно раскрывается Гальдосом в образе Рохелио. Противопоставляющий себя ханжеской морали «цивилизованного» буржуазного общества, Рохелио попадает в сеть с приманкой в два миллиона. Он предает и своих детей и свою любовь. Бунтарь, не желавший подчинить большое свободное чувство к Кассандре нормам буржуазной нравственности, он соглашается на церковный брак со святошей Касильдой Небрихой, посвящаю-

щей себя шитью одеяний для скульптурного изображения малютки Христа.

Лишь одна Кассандра не предает душу золотому кумиру, остается верной себе. Миру эгоизма и буржуазного хищничества Гальдос противопоставляет простую женщину, которая в защите своих детей, обреченных доньей Хуаной на монастырское заключение, поднимается до самоотверженной борьбы. Кассандра, убивающая донью Хуану, становится символом протеста. Подобно своей античной предшественнице, она — вестница, пророчица будущего.

Поздние драмы Гальдоса уже не поднимаются до уровня его лучших произведений. В период наметившегося кризиса мировой империалистической системы, перед угрозой пролетарской революции усиливается идейный разброд в среде испанской интеллигенции. Преобладающее большинство ее, страшась пролетарского движения, попадает под влияние реформистских идей. Эти общественные настроения накладывают отпечаток и на поздние драмы Гальдоса: «Селия в аду» (1913), «Сестра Симона» (1916), «Святая Хуана Кастильская» (1918).

Правда, писатель и в этих драмах устойчиво сохраняет интерес к социальной проблематике. Более того, он обращается к конфликтам, которых ранее почти не затрагивал. Так, в драме «Селия в аду» появляется развернутое изображение жизни ремесленников и пролетариата. Драматург раскрывает нужду, забитость, эксплуатацию городских низов, назревающий в этой среде протест против экономического закабаления и социального бесправия. В последней его драме, «Святая Хуана Кастильская», большое место занимают сцены, отражающие бесправное положение и безрадостный труд испанского крестьянства. Однако подход писателя к решению социальных проблем теперь зачастую приобретает либерально-реформистский характер.

Показательно, однако, что до конца своих дней Гальдос решительно отмежевывается от буржуазного декаданса. Если в свои поздние драмы он подчас вводит элементы символики, то эта символика у него, как и у Ибсена, всегда зиждется на реальной почве и служит выявлению жизненных конфликтов, социальных противоречий.

* * *

С появлением пьес Гальдоса для испанской драмы становится характерным расширение проблематики, углубление социально-критических мотивов. Возникает «школа Гальдоса», которая выдвигает ряд драматургов.

Однако на творчество этих писателей все большее воздействие оказывает натурализм. Теория Золя стала известна в Испании еще в начале 1880-х годов. Тогда увлечение натурализмом разделил и Перес Гальдос, который, однако, к 1890-м годам уже сумел его преодолеть. Между тем популярность Золя в Испании продолжала возрастать. На рубеже XIX—XX веков натуралистические тенденции заметно сказываются в романах Висенте Бласко Ибаньеса, в повестях Эмилии Пардо Басан, в драмах Хоакина Дисенты-и-Бенедикто, посвященных жизни крестьянства и городского пролетариата.

Пьесы Хоакина Дисенты-и-Бенедикто (1863—1912), сначала известного в качестве новеллиста, появились в 1880—1890-е годы.

В «Сеньоре феодале» (1893) и «Люциано» (1894) писатель обратился к социальным конфликтам, к изображению жизни низов. Но выдающееся общественное значение приобрела его драма «Хуан Хосе» (1895).

В основе сюжета этой драмы лежит история молодого рабочего, который, мстя за возлюбленную, соблазненную хозяином фабрики, убивает своего обидчика, а затем отдается в руки властей. Сам по себе этот эпизод, несомненно, носит частный характер, что сообщает драме Дисенты мелодраматическую окраску.

Мелодраматичны подчас и краски. Атмосфера драмы гущенно мрачна. В изображении быта рабочих — голода, озлобления, алкоголизма — автор обильно прибегает к натуралистическим подробностям. Настроение безысходности усиливается и финалом — личной трагедией Хуана Хосе.

Но судьба молодого рабочего все же раскрывается на жизненном фоне, который не ограничен изображением тяжелой нужды. Особенно острое социальное звучание приобретает сцена в рабочей таверне, эмоционально, страстно написанная.

В отрывистых кратких репликах, которыми обмениваются посетители таверны, переданы глубокое недовольство рабочих, брожение умов, нарастающий протест. Общее настроение рабочей массы выражено в словах рабочего — каменщика, который заявляет, что «ему надоело играть в революции, возглавляемые сеньорами», но за свою «рабочую революцию» он не пожалеет жизни.

Закономерно, что это произведение вызвало огромный резонанс в Испании. Тщетно призывало духовенство верующих бойкотировать пьесу Дисенты-и-Бенедикто — она имела грандиозный успех. Вскоре драма «Хуан Хосе» была переведена

на многие европейские языки. Ее перевод на русский язык был запрещен царской цензурой¹.

Менее существенными оказались последующие драмы Диньенты-и-Бенедикто: «Даниель» (1906), «Волк» (1914) и др.

Вообще натуралистические веяния сказались в испанской драматургии значительно слабее, чем в романе. Это во многом объясняется силой воздействия драм Гальдоса.

* * *

В конце 1890-х годов основоположники испанской социальной драмы во главе с Пересом Гальдосом, однако, оказались в изоляции. События 1898 года открыли новую эпоху в истории испанской культуры.

Многие из представителей «поколения катастрофы» — Мигель де Унамуно, Валье Инклан, Асорин имели отношение к театру, но все они обратились к драматургии по преимуществу в 1920—1930-е годы. А на рубеже XIX—XX веков в форме драмы выразил настроения этой группы лишь Хасинто Бенавенте, вскоре затмивший своей популярностью всех современных ему драматических авторов.

Драматург большого таланта, лауреат Нобелевской премии Хасинто Бенавенте (1866—1954) написал свыше пятидесяти пьес. За время своей долгой деятельности он обращался ко всевозможным жанрам: психологической драме, сатирической комедии, морально-философской сказке, музыкальной комедии — сарсуэле.

Ранние пьесы Бенавенте «Чужое гнездо» (1894), «Известные люди» (1896) близки камерной буржуазной драме. Бенавенте критически изображает в них нравы светской и буржуазной среды, создает богатую галерею характеров, но социально-критические мотивы у него сочетаются со скепсисом по отношению к человеку вообще, презрительной оценкой народа как тупой массы.

Позже, в 1900-е годы, Бенавенте особенно часто разрабатывает жанр морально-философской драмы, проникнутой скептицизмом. Его программными произведениями становятся комедии «Игра интересов» (1907) и «Город беспечный, город счастливый» (1916).

Вполне современные герои здесь выступают в «кукольном» облике персонажей старинной комедии масок. Впрочем, уже в предисловии к «Игре интересов» автор предупреждает

¹ Драма «Хуан Хосе» была впервые издана на русском языке в переводе А. Дикгоф-Деренталь в 1935 году. В годы испанской республики (1931—1937) она ставилась по традиции 1 мая.

дает, что маски утратили свою прежнюю веселость, ибо «с тех пор им приходилось много размышлять».

Действие этой остроумной комедии разворачивается в «торгашеском городе», куда без гроша в кармане попадают пройдоха Криспин и юный Леандр. Усвоив истину, что «современный мир — это биржа, меняльная лавка», Криспин решает женить Леандра на дочери богатого Полишинеля Сильвии. Во имя осуществления этой цели он использует «игру интересов» аристократки доньи Сирены, которая промышляет сводничеством, купца Панталоне и трактирщика, опрометчиво предоставивших Леандру кредит, и «гения правосудия» Доктора, который готов прекратить следствие по делу Криспина и Леандра, если ему оплатят «издержки». Но по иронии судьбы Леандр действительно влюбляется в Сильвию и грозит разоблачить недостойные махинации своего друга Криспина, втайне, однако, мечтая о счастье. Но все окружающие теперь активно способствуют браку, ибо для них это единственный шанс возместить свои денежные потери.

Тайные помыслы Леандра и цинический расчет окружающих удивительным образом совпадают. Недаром Криспин заявляет: «Мой барин и я — в сущности, одно и то же; каждый из нас есть часть другого. Да это почти всегда так и бывает: ведь в душе каждого из нас сидит большой барин с возвышенными мыслями, способный на все великое и прекрасное, а рядом с ним — низкий лакей, готовый только на подлости, к которым принуждает жизнь. Вся задача заключается в том, чтобы отделить эти два лица друг от друга — отделить так, чтобы, когда случится какая-нибудь подлость, барин мог бы сказать: это не мое дело, это не я, это мой лакей...» В соответствии с этой философией Криспин берет на себя «подлости», то есть устройство житейских дел, предоставляя Леандру «парить на высоте и оставаться большим барином с возвышенными мыслями и благородными мечтаниями». Взаимно служа друг другу ширмой, пройдоха Криспин и мечтатель Леандр сообща пожинаяют плоды. Вместе с тем Криспин утверждает, что даже в его поступках есть нечто благородно-возвышенное — это верность другу, заставляющая Криспина брать на себя «черную работу», чтобы другой «парил на высоте».

Бенавенте любит, подобно Уайльду, «балансировать» парадоксами, показывая относительность моральных понятий. В финале комедии устами Сильвии он утверждает, что «в этом фарсе — не все фарс, что в нашей жизни есть нечто высшее, истинное, вечное... И это вечное не может кончиться вместе с фарсом». Но за своего рода философским реляти-

визмом у Бенаvente часто ощутима то горькая, то циническая издевка над человеком, хотя лукавый автор как бы остается в стороне.

Позиции Бенаvente наиболее откровенно раскрылись в комедии «Город беспечный, город счастливей», созданной в разгар первой мировой войны. Здесь также господствует «игра интересов», но «ставка» гораздо крупнее. Заправили «веселого города», вокруг которого бушует война, те же буржуа Панталоне и Полишинель, торгуют с обеими воюющими сторонами и продают негодный порох своему собственному правительству. Последнее отнюдь не мешает им демагогически говорить об отечестве и восторгаться героями-солдатами, умеющими «чертовски умирать». Ощущая неизбежность гибели города, которым правит шут Криспин, принявший прозвище Великолепный, Бенаvente сообщает развязке безысходно мрачный характер. Отчаявшийся народ поднимает восстание и убивает своего правителя в ту минуту, когда он, раскаявшись, пытается спасти город. Народ предстает в изображении Бенаvente бестолковой стихийной толпой, которой «можно дать любые свободы — она обязательно потеряет их».

Характерно, что даже умеренные буржуазные критики говорят о «моральном безразличии» Бенаvente. «Это писатель, бесчувственный к крикам голодных и жалобам страждущих, к гневу тех, кто из своих трущоб угрожает пирующим во дворцах», — пишет в исследовании об испанском театре либерально настроенный Мануэль Буэно.

Позиция «морального безразличия» сделала Бенаvente политическим приспособленцем в годы гражданской войны в Испании. Оказавшись в республиканской ее части, он клялся в приверженности революции и республике, а потом при первом удобном случае перешел на сторону фалангистов. В середине 1930-х годов, вернувшись к жанру буржуазной драмы, Бенаvente писал: «В конце жизни театр для меня — то же, чем был вначале: развлекательная игра».

Возрождение испанской драмы на путях большой социальной проблематики связано уже со следующей эпохой истории страны.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Борьба идейных течений в испанской драматургии и ее интенсивное развитие на рубеже XIX—XX веков оказали существенное воздействие и на театральную практику.

Правда, общая картина театральной жизни Испании осталась довольно застойной. Внешне Мадрид был весьма те-

атральным городом. Еще в 1840—1850-х годах здесь развернулось бурное театральное строительство. В последней четверти XIX века Мадрид имел более десятка театров, из которых наибольшей популярностью пользовались Испанский театр (Эспаньоль), театр Принцессы, Театр комедии, Сарсуэла, Варьедад, театры Лара и Эслава. Но все эти театры находились в руках частных предпринимателей. Лишь самые крупные труппы удерживались на стационаре по несколько месяцев, остальные были вынуждены постоянно переезжать, выступать на разных сценах.

Режиссура в испанском театре до 1870-х годов почти отсутствовала. Считанным актерам удавалось окончить Мадридскую консерваторию, для большинства же единственной школой оставалась театральная практика. В искусстве подавляющего количества исполнителей преобладали устойчивые штампы: либо романтическая патетика и тяготение к внешним эффектам, либо фарсовые приемы в сайнетах (небольших комических сценках из народной жизни) и сарсуэлах (музыкальных комедиях).

В 1860—1870-е годы самыми популярными актерами Испании были Матильда Диес и ее муж Хулиан Ромеа, сестры Ламадрид, Мариано Фернандес, Мануэль и Фернандо Осорио, Мануэль Каталина. Их дарования формировались на романтическом репертуаре, фарсах Рамона де ла Круса и его последователей-сайнетистов, нравоучительной драматургии Бретона де лос Эррероса и Мануэля Тамайо-и-Бауса. Постепенно в актерском искусстве усиливались элементы бытовой характерности, отражая эволюцию драмы в сторону бытового реализма. Но преобладающими в актерской манере оставались романтические тенденции. Они и впоследствии еще долго давали себя знать.

И все же новые веяния в испанской драматургии отразились и на актерском искусстве. Здесь утверждение критического реализма связано с именами двух великих актеров-реформаторов испанского театра Эмилио Марио и Марии Герреро.

Эмилио Марио (1838—1899) — выдающийся комический и характерный актер, учитель сцены, воспитавший не одно поколение испанских актеров, талантливый организатор и один из основоположников режиссуры в испанском театре.

Марио был учеником известного педагога и актера Хоакима Архоны, который прославился как исполнитель комедий Моратина и драм Тамайо-и-Бауса. От Архоны Марио унаследовал стремление к простоте и естественности сценического поведения, неприятие внешней аффектации, которой злоупо-

требляли Мануэль Каталина и многие другие актеры-романтики.

В 1856 году по окончании консерватории Марио дебютировал в Испанском театре — здесь и на сцене небольшого, но популярного театра Варьедад прошли первые годы его сценической деятельности. Тут он встретился с большими мастерами — Мануэлем Осорио и Хулианом Ромеа, который стяжал успех не только в романтической драме, но и в комедии нравов и оказал сильное влияние на Марио.

В 1874 году после успешной гастрольной поездки по Испании и Америке Эмилио Марио возглавил мадридский Театр комедии и руководил им до конца жизни.

За эти годы Театр комедии решительно преобразился. Прежде всего здесь происходят значительные перемены в актерском составе: из труппы уходит ряд актеров — сторонников романтической школы, взамен Марио приглашает новых, в том числе Марию Герреро.

Активность руководителя проявляется и в формировании репертуара. На первых порах, решительно отказываясь от историко-романтических драм, Марио вводит в репертуар пьесы Эчегарая и Тамайо-и-Бауса с элементами социальной сатиры, некоторые произведения Эркмана-Шатриана (например, «Друг Фриц»), драмы Дюма-сына «Полусвет», «Дама с камелиями». Но, в отличие от большинства испанских актеров, увидевших в Эчегарае и Дюма-сыне поборников реализма, Марио ощущал ограниченность подобной драматургии. Этим объясняются его дальнейшие поиски. Марио ставит в своей инсценировке один из лучших романов Хуана Валеры «Пепита Хименес», а затем принимает активное участие в постановке и воплощении драм Гальдоса. Самое привлечение Гальдоса к театру было инициативой Марио и Герреро. Они подали писателю мысль о переделке в драматические произведения романов «Действительность» и «Безумная в доме». Им первым Гальдос читал свои еще несовершенные пьесы и, пользуясь их советами, добивался драматургической стройности: об этом писатель с большой благодарностью вспоминал в своих мемуарах. Помимо названных произведений Гальдоса в Театре комедии были поставлены «Герцогиня де Сан Кинтин», «Обреченные», «Донья Перфекта», «Гидра». Сам Марио с тонкой иронией воплотил в драматургии Гальдоса образы нравственно деградировавшего старого аристократа Хоакина Вьера («Действительность») и идейного противника Пепе Рея — лицемерного каноника Иносенсио («Донья Перфекта»). Наконец, уже на склоне своей деятельности, невзирая на яростное сопротивление церкви, Марио

поставил в своем театре «Хуана Хосе» Дисенты-и-Бенедикто.

Вся актерская и режиссерская деятельность Марио была пронизана сознательным стремлением к сценическому реализму. Он первым в испанском театре противопоставил обветшалым штампам жизненно-конкретный подход к образу, добивался точности костюма и грима на основе тщательного изучения социально-психологического склада характера. От всех исполнителей Марио требовал глубокого знания эпохи, когда происходит действие пьесы.

Историки испанского театра приводят любопытный рассказ о том, как Марио, готовясь к воплощению роли бедного провинциального священника в одной из испанских современных пьес, раздобыл старую потертую сутану и, принеся ее домой, стал часто надевать. На недоуменные вопросы Марио отвечал, что нет ничего хуже, как выйти на сцену, не привыкнув к костюму, а новая сутана была бы не по средствам его герою. А потом однажды в дом Марио пришел застенчивый сельский священник, сказавший, что он имеет дело к хозяину. Дочери



Мария Герреро в роли доньи Инес де Кастро. «Корона после смерти» Л. Велес де Гевары



Сцена из спектакля «Презрение за презрение» П. Кальдерона
в исполнении труппы Марии Герреро

актера, уверенные, что отец только что был дома, не смогли, однако, его найти и уже собирались просить гостя зайти несколько позже, как... обнаружили в гостиной самого смеющегося Марио.

Об исключительной способности Марио к сценическому перевоплощению, о жизненной достоверности создаваемых им характеров свидетельствуют многие современники актера. Точности и конкретности сценического образа Марио добивался и от своих учеников, среди которых было особенно много превосходных комедийных актеров.

Марио сыграл огромную роль и в формировании таланта крупнейшей испанской актрисы рубежа XIX—XX веков Марии Герреро.

Актриса исключительно разностороннего дарования, Мария Герреро (1868—1928) училась в консерватории у известной романтической актрисы Теодоры Ламаadrid. В 1885 году по окончании консерватории Герреро дебютировала на сцене мадридского театра Принцессы. Она сразу же имела успех, но вскоре прервала свои выступления и уехала в Париж, где завершила образование под руководством Коклена-старшего. Здесь Герреро познакомилась с искусством крупнейших французских актеров и в качестве ученицы Коклена приняла



Мария Герреро и Фернандо Диас де Мендоса
в спектакле «Несчастливая» Х. Бенаvente

участие в турне по Франции. По возвращении на родину Герреро вступает в труппу мадридского Театра комедии, руководимого Эмилио Марио, и вскоре завоевывает славу лучшей актрисы Испании. Обладая прекрасными данными — огромным темпераментом, статной фигурой, выразительным лицом, освещенным большими глазами, глубоким и звучным голосом, Герреро пробовала свои силы в самых различных драматургических жанрах. Она немало способствовала возрождению классической национальной драмы, переиграв множество ролей в произведениях Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерона, Морето. Среди них Лауренсия и Эстрелья в пьесах Лопе де Вега, Изабелла в «Саламейском алькальде», Анхела в «Даме-невидимке».

Заметно тяготея к героическому репертуару, Герреро упорно отказывалась от выспренных драм романтиков. Она все чаще останавливала выбор на современных испанских пьесах, содержащих мотивы социальной критики. Герреро играла в пятнадцати драмах Эчегарая, шести — Анхеля Гимеры, во многих комедиях братьев Альварес Кинтеро и в других произведениях современных ей испанских авторов. Но с наибольшей силой талант Герреро, ее склонность к углубленному психологизму раскрылись в ролях Аугусты («Дейст-



Фернандо Диас де Мендоса
в роли Педро. «Корона после
смерти» Л. Велес де Гевары

вительность»), Виктории («Безумная в доме»), герцогини де Сан Квинтин в одноименной драме и других героинь Гальдоса. Актриса создает образы страстных, свободолюбивых бунтарок Гальдоса, воплощая свои представления о героическом современном характере. После исполнения этих ролей ее прозвали «испанской Дузе» (Элеонора Дузе с огромным успехом гастролировала в Испании и произвела большое впечатление на Герреро в ролях Магды в «Родине» Зудермана и Мирандолины в «Трактирщице» Гольдони).

В 1896 году пути Марио и Герреро разошлись. Герреро со своим мужем Фернандо Диасом де Мендоса основала собственную труппу «Герреро — Мендоса», выступавшую в основном на сцене Испанского театра, и руководила этой труппой до 1909 года. Позже она возглавила театр Принцессы (1909—1924), которому в 1931 году было присвоено имя Герреро.

Оставшись верной своей приверженности к драматургии Гальдоса, Герреро и в эти годы выступала в главных ролях его драм — играла Мариучу, Барбару, Альцесту в одноименных пьесах. Ее не-

изменным партнером был Фернандо Диас де Мендоса, зарекомендовавший себя как талантливый актер реалистического направления и лучший после смерти Марио руководитель театрального дела.

Намного пережив Марио, Герреро по-прежнему выступала инициатором привлечения в театр драматургов, утверждавших социальную тематику. В ее репертуар вошли новые пьесы Дисенты-и-Бенедикто, некоторые произведения Хасинто Бенаvente, содержащие мотивы социальной критики, пьесы Валье Инклана, Мартинеса Сьерры и других испанских авторов. Значительно реже Мария Герреро обращалась к иностранному репертуару: ее внимание привлекли лишь немногие пьесы героико-романтического склада: «Мария Стюарт» Шиллера, «Сирано де Бержерак» и «Орленок» Ростана, «Монна Ванна» Метерлинка.

Мария Герреро немало способствовала утверждению славы испанского театра за пределами страны. Со своей труппой она совершила более двадцати гастрольных поездок, соперничая с Дузе и Сарой Бернар. Особенно знамениты ее гастрольные поездки 1898 года, когда Герреро совершила триумфальную поездку по Италии и с огромным успехом выступила в Париже на сцене театра Ренессанс. Годом раньше «донья Мария», как ее почтительно называли соотечественники, объездила всю Латинскую Америку и основала в Буэнос-Айресе Театр Сервантеса.

Деятельность Марио, Герреро и Мендосы — самое значительное явление в истории испанского театра рубежа XIX—XX веков. Но изменить общую картину испанского театра своего времени эти выдающиеся художники не могли. С начала XX века кризис испанского театра все более углубляется.

Преобладающее большинство театров переходит на «малый жанр» — развлекательные буржуазные комедии, сайнеты и сарсуэлы, а также французские комедии-буфф, пародии, ревю. Одновременно предпринимаются первые попытки создания модернистского театра, пропагандирующего морально-философские произведения Хасинто Бенаvente, символистские пьесы Гомеса де ла Серны, окрашенные в характерные для Испании мистико-католические тона.

В этом потоке развлекательного и декадентского репертуара тонут редкие обращения к драматургии Ибсена — самым значительным из них была постановка «Врага народа» в мадридском Театре комедии (1903). Продолжателями традиций Герреро и Марио в первые десятилетия XX века выступают Матильда Морено (первая исполнительница роли

Электры), Хулия Мартинес, Кармен Кобенья, Федерико Тюилье. Все они выросли в больших мастерах сценического реализма.

Но в целом преодоление идейных шатаний и возрождение испанского театра на путях гражданского служения явилось задачей следующей — героической эпохи в истории Испании конца 1920-х и первой половины 1930-х годов.





ЕАТ Р

СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ
АМЕРИКИ





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Гражданская война в США 1861—1865 годов закончилась победой буржуазии. В борьбе между системой рабовладения Юга и системой капиталистического наемного труда Севера победил буржуазный Север. Война подорвала могущество плантаторов и устранила все помехи с дороги развивающегося американского капитализма. Аграрная, фермерская Америка после Гражданской войны стала быстро превращаться в индустриально-аграрное государство, обогнавшее в своем развитии все западноевропейские страны.

Бурно развиваясь, американский капитализм в конце XIX века вступил в последнюю, империалистическую стадию. В руках монополий сконцентрировались огромные богатства. Само государство попало во власть капитала: промышленные монополии стали открыто диктовать свою волю правительству, направляя внешнюю и внутреннюю политику страны. Коррупция государственного аппарата приобрела невиданный еще ни в одной стране размах. Начался открытый грабёж монополиями национальных богатств Америки. В США наступил острый кризис буржуазной демократии.

Для трудящихся Америки бурное развитие американского капитализма означало усиление эксплуатации, разорение и нищету. Именно поэтому эти годы бурного роста производительных сил Америки, бешеного роста богатств капиталистов, с одной стороны, и ухудшения положения трудящихся, с другой,— великий американский писатель Марк Твен метко назвал «позолоченным веком».

Характеризуя положение в Америке, Ф. Энгельс писал в 1886 году: «...последний буржуазный рай на земле быстро пре-

вращается в чистилище, и от превращения, подобно Европе, в ад его сможет удержать лишь бурный темп развития едва оперившегося американского пролетариата»¹.

В сельском хозяйстве США победил фермерский, «американский» путь развития. Негры на Юге были освобождены от рабства, но земля по-прежнему оставалась у плантаторов. «...Какая-то тюрьма для «освобожденных» негров — вот что такое американский юг»², — писал о положении негров в США В. И. Ленин. Не лучше было положение фермеров на Севере. Развитие капитализма в сельском хозяйстве привело к разорению мелких и средних фермеров. Определяя исторический процесс, имевший место в Америке в последней трети прошлого века, Ф. Энгельс утверждал: «Мелкая и средняя земельная собственность фермеров, основа всего ее политического строя, побеждается мало-помалу конкуренцией громадных ферм; в то же время в промышленных округах впервые развивается многочисленный пролетариат и баснословная концентрация капиталов»³.

Восьмидесятые годы XIX века ознаменовались резким ухудшением положения трудящихся, так как к этому времени прекратилось действие ряда факторов, сглаживавших в некоторой степени проявление истинной природы капитализма. Одним из этих факторов было наличие в Америке так называемых «свободных земель», куда в течение многих лет направлялся поток обнищавших трудящихся. Уже в середине века основная часть «свободных земель» была заселена. Но оставались еще земли, где жили индейские племена. С 1860-х годов процесс колонизации «свободных земель» превратился в жестокую войну против индейцев, сопровождавшуюся их физическим истреблением и переселением в резервации. Кровавые экспедиции длились до самого конца XIX века, пока все индейские племена не были помещены в резервации.

После заселения «свободных земель», названных Энгельсом «предохранительным клапаном», который «препятствовал образованию постоянного класса пролетариев»⁴, положение американских трудящихся неизмеримо ухудшилось. Сотни тысяч разоренных фермеров вынуждены были бежать в города и пополнять армии рабочих. Это привело к перенаселению городов, росту трущоб.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 417.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 144.

³ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 305.

⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 264.

Трудящиеся отвечали на ухудшение условий жизни и усиление эксплуатации развитием рабочего движения. Председатель Компартии США У. Фостер писал: «Непомерная эксплуатация заставляла рабочих вступать на путь борьбы с предпринимателями. История довоенного рабочего движения в США являла многочисленные примеры борьбы, которая по своей силе и жестокости вряд ли могла сравниться с борьбой в других странах, за исключением царской России». Массовые забастовки 1880-х годов, чикагские события 1886 года, «голодные походы» 1890-х годов, стачечное движение в первом десятилетии XX века — все это свидетельствовало о том, что трудящиеся Америки не хотели мириться с наступлением капитала на их права.

Об этом же говорило создание организаций рабочего класса: Социалистической рабочей партии (в начале XX века она была реорганизована в Социалистическую партию), профсоюзных организаций — «Ордена рыцарей труда», «Американской федерации труда» (АФТ) и «Индустриальные рабочие мира» (ИРМ).

В 1880—1890-е годы наряду с развитием рабочего движения широкий размах получила борьба фермеров. Убедившись, что и республиканская и демократическая партии не думают об интересах трудящихся фермеров и не могут разрешить аграрный вопрос, фермеры организовали единый фронт и в 1891 году создали свою Популистскую партию. Эта партия сыграла важную роль не только в фермерском, но и в рабочем движении, так как некоторое время действовала в блоке с организациями рабочих.

С конца XIX века растут либеральные и радикальные настроения среди мелкой буржуазии и интеллигенции, составляющих основу социалистической партии. В начале XX века организационно оформляется негритянское движение. В США наступает эра ожесточенных классовых боев. Первая мировая война, в которую США вступили лишь в 1917 году, была использована американским империализмом для обогащения и укрепления своих политических позиций.

ДРАМАТУРГИЯ

Относительно более позднее проявление отрицательных сторон американского капитализма способствовало тому, что в американском искусстве обнажение и обличение язв буржуазного общества начинается позднее, чем в европейском.

В американском искусстве романтизм существовал гораздо дольше, чем в Европе. Критический реализм в Америке стал развиваться лишь в 1860—1870-х годах, а как ведущее литературное направление оформился только в 1880-е. В театре этот процесс протекал еще более медленно.

После Гражданской войны в американской литературе и театре господствовали эпигоны романтизма. Это направление получило название «традиция благопристойности». Писатели этого направления пытались искусственно продлить век позднего романтизма, преградить дорогу развивающемуся реализму. Рабски следуя викторианской литературе Англии, они мешали развитию национального искусства. Они превратили романтизм в средство идеализации американской действительности, направив его в русло буржуазно-охранительной традиции. Эпигоны романтизма сплотились, чтобы дать отпор реализму, «зараженному миазмами дыхания трущоб».

В американской драматургии теория поздней романтической драмы была изложена Дж. Боукером в середине XIX века. Она продолжала господствовать и после Гражданской войны.

Сцены театров Америки были заполнены романтическими мелодрамами, написанными по рецептам Э. Скриба и Дж. Боукера. Однако постепенно и в театр стали проникать новые веяния.

В развитии реализма в литературе и театре США важную роль сыграл Уильям Дин Хоуэллс (1837—1920), известный романист, драматург и влиятельный критик. Он выступил за то, чтобы американская литература смело отражала реальную действительность и оставила стезю романтизма. Для него романтизм был исполнен аристократического духа, в то время как реализм стал воплощением демократизма. Хоуэллс видел бесплодность и ущербность «традиции благопристойности». Вопреки ее запретам он призывал к изображению «обыкновенных людей», «обыденной жизни». Для эстетики раннего Хоуэллса характерна подчеркнутая антиромантическая, приземленность. В первый период творчества, до середины 1880-х годов, он еще очень несмело формулировал свои взгляды на сущность реализма, понимая его только как психологически правдивое искусство, изображающее обыденную жизнь обыкновенных людей. В своих ранних произведениях Хоуэллс интересовался только моральными проблемами, не доходя до социального осмысления жизни. Поэтому его раннее творчество является мостом между «традицией благопристойности» и критическим реализмом. Известный американский историк литературы профессор В.-Л. Паррингтон писал

о нем: «Традиция утонченности» душила реализм Хоуэллса». До середины 1880-х годов Хоуэллс представлял себе Америку как страну социальной гармонии, где «классовая несправедливость почти незаметна», и призывал поэтому американских писателей «заниматься более улыбочатыми сторонами жизни, которые являются наиболее американскими, и придавать всеобщее значение индивидуальным, а не общественным интересам».

Кровавые события в Чикаго в 1886 году, процесс над руководителями рабочих и смертный приговор пятерым из них потрясли Хоуэллса. Его вера в социальную гармонию в Америке была поколеблена. Писатель увидел оборотную сторону буржуазного прогресса в стране: забастовки, локауты, убийство людей за их убеждения. Хоуэллс понял пороки и противоречия капитализма и обратился к социализму. «В наше время всякой добросовестной и просвещенной беллетристике должны быть в какой-то мере присущи социалистические тенденции», — писал он.

Важную роль в формировании поздних взглядов Хоуэллса сыграло изучение им русского реализма, его стремление привить американской литературе опыт великих русских реалистов: Гоголя, Тургенева, Л. Толстого. Он ценил «великую русскую школу» за то, что она «учит подражанию природе, матери всех искусств».

Эти настроения нашли отражение в его поздних романах, где бытовой реализм переходит в социальный. Но даже в поздний период реализм Хоуэллса обнаруживает ограниченность: он не идет до конца в своих выводах, многие его решения компромиссны. Однако в театре эстетика «обыденного» именно в силу своей ограниченности была воспринята многими драматургами, кому не по плечу оказался более глубокий реализм Марка Твена. Воздействие идей Хоуэллса усиливалось его авторитетом критика, суждения которого даже Твен считал «критическим судом последней инстанции».

Гораздо более смело формулировал эстетические принципы реализма великий американский поэт Уолт Уитмен (1819—1892). Его книга «Демократические дали» — манифест реализма, могучий призыв к созданию в Америке национального демократического искусства. В своей поэзии Уитмен также пролагал пути американского реализма, наметил его основные проблемы. Он выступил против аристократизма, против подражательного характера «традиции благопристойности». С презрением говорил он о современном американском искусстве: «Взгляните на груды современных романов, рассказов, театральных пьес и т. д. Все та же бесконечная

цель хитросплетений и выпрєнных любовных историй, унаследованных, по-видимому, от старых европейских Амадисов и Пальмеринов XIII, XIV и XV веков. Костюмы и обстановка приноровлены к настоящему времени, краски горячее и пестрее, уже нет ни людоедов, ни драконов, но самая суть не изменилась нисколько, — все так же натянуто, так же расчитано на эффект — не стало ни хуже, ни лучше».

Уитмен видел причины бесплодности американского искусства в его отрыве от жизни, от родного народа, в его подражательном характере, в угождении взглядам буржуазного читателя. «В наши дни... — писал великий поэт, — так называемый успех достается тому (или той), кто бьет на низкопробную пошлость, на сенсацию, на аппетит к приключениям, на зубоскальство и проч., кто описывает, применительно к среднему уровню, чувственную внешнюю жизнь». Особенно Уитмен был недоволен театром и драматургией. В ранних статьях он часто обращался к вопросам театра. Еще в 1847 году в статье «Жалкое положение сцены» он писал, что в отставании американского театра повинны отсутствие настоящей национальной драматургии, подражательный дух американского театра и система «звезд». В те годы он верил в великое будущее национального театра. Позднее все надежды он перенес с театра на литературу: «Что касается так называемой драмы или драматического искусства в том виде, в каком оно предстает на сцене американских театров, скажу только, что оно заслуживает столь же серьезного отношения к себе и должно быть поставлено рядом с такими вопросами, как убранство стола для банкетов или подбор драпировок для балльных залов».

Но Уитмен верил, что в Америке должно быть и будет создано великое «демократическое искусство», способное не только «отражать или поверхностно копировать», а воссоздавать жизнь страны и народа во всей ее глубине, полноте и масштабности, способное подняться до изображения «величайших событий и революций» и создать «средний тип американца... который отразил бы общие национальные черты».

Великий американский поэт видел будущее искусства в народной стихии, «в уличном говоре, в местной песне, в едком намеке мастерового... или в лачуге калифорнийского рудокопа... или в сердцах молодых фермеров Северо-Запада... или у лодочников наших озер». Только такое искусство, считал Уитмен, сможет бороться с властью капитала, «чтобы снова вдохнуть в этот плачевный порядок вещей здоровую и героическую жизнь».

Трудным и медленным был путь к реализму в американском театре. Если в последней трети XIX века в американской литературе был создан социально-психологический роман и достигла расцвета реалистическая новелла, то драма значительно отставала. Именно в это время особенно сказалась характерная черта американской драматургии — ее расхождение с большой литературой. Театр попал в руки коммерческих предпринимателей, которые не пропускали на сцену ничего смелого, нового, что выходило бы из рула буржуазно-охранительной традиции. Крупные художники, как правило, не писали пьес. Отдельные попытки Марка Твена, Уильяма Хоуэллса, Джека Лондона в жанре драматургии носили эпизодический характер, так как после написания одной-двух пьес эти писатели к драматургии более не возвращались.

Реалистические тенденции в американской драматургии первоначально выступили как очень робкое еще обращение к изображению жизни своей страны, интерес к американским темам, к национальным типам и характерам. Естественно, что внимание писателей привлекли в первую очередь крупнейшие исторические события этого периода: заселение «свободных земель» и Гражданская война. Хотя к теме Гражданской войны обращались многие драматурги, только один Дж. Херн сумел правильно исторически осмыслить войну, показав ее в связи с проблемой освобождения негров.

С темой заселения «свободных земель», колонизации необъятных пространств Запада связана важная ступень в развитии критического реализма в американской литературе и драматургии. Родоначальниками критического реализма в Америке стали писатели школы «местного колорита» Дальнего Запада Брет Гарт, Марк Твен, Жоакин Миллер и другие. Воспевая романтику заселения новых земель, они стремились как можно правдивее отразить это невиданное явление, показать своеобразие быта и нравов, самобытность характеров. В их произведениях действуют не условные, надуманные романтические герои, кочующие из пьесы в пьесу, а новые типы, взятые прямо из жизни Америки: золотоискатели Калифорнии, фермеры Среднего Запада, осваивающие необъятные прерии, охотники, рудокопы, негры, индейцы, китайцы, — весь пестрый и новый мир пионеров освоения необъятных территорий. Влияние писателей школы «местного колорита» Дальнего Запада на формирование реалистического стиля в драматургии несомненно, хотя в драматургии менее, чем в прозаических жанрах, сказались реалистические черты их творчества.

Френсис Брет Гарт (1836—1902), крупный писатель, поэт, менее известный как драматург, родился в семье школьного учителя в городе Олбени близ Нью-Йорка. Семнадцатилетним юношей отправился он на Дальний Запад, в Калифорнию, где в 1849 году было найдено золото и началась «золотая лихорадка». В Калифорнии он столкнулся с совершенно новым миром, познакомился с жизнью будущих своих героев: золотоискателей и рудокопов, рабочих и фермеров, дельцов и спекулянтов. Несколько лет Брет Гарт скитался по Калифорнии, меняя место жительства и профессии. Наконец он поселился в Сан-Франциско, стал журналистом и начал писать рассказы. К середине 1860-х годов Брет Гарт стал самым известным писателем Калифорнии. Основных достижений Брет Гарт добился в жанре новеллы. К драматургии писатель обратился в 1870-е годы.

В драматургии, как и в рассказах, Брет Гарт исходил из принципов «здорового смысла, верности жизни, экономии средств». Он писал, что отказывается подражать признанным образцам: викторианской литературе Англии и ее американским последователям с их назидательностью, сентиментальностью, сенсационностью. Он поставил перед собой задачу «честно описать жизнь, лежащую вокруг». Средством, которое поможет ему в этом и избавит от пороков «традиции благопристойности», по его мнению, был юмор с его народной стихией и прямоотой. Однако в своих пьесах Брет Гарту не удалось осуществить эти принципы полностью и преодолеть влияние господствовавшей на американской сцене романтической мелодрамы.

Первая и наиболее известная пьеса Брета Гарта «Двое из Сэнди-Бара» была написана им в 1876 году по новелле «Блудный сын мистера Томпсона» и в том же году поставлена в Нью-Йорке в театре Юнион Сквер. Банкир Александр Мортон-старший приезжает в Калифорнию, чтобы разыскать сына, которого много лет назад выгнал из дому. Он принимает за своего сына профессионального игрока Джона Окхэрста и увозит его в Сан-Франциско. Джон Окхэрст, бывший товарищ и компаньон молодого Мортонса, уверен, что тот погиб, и спокойно занимает его место. Но, случайно узнав, что молодой Александр Мортон жив, Окхэрст не только первым признает его, но и добивается официального признания его существования. Пьеса заканчивается исправлением «блудных сыновей» и их женитьбой на богатых невестах.

В пьесе ясно видны особенности, характерные для романтических мелодрам: запутанная интрига, внезапные перемены

в судьбах героев, разрешение конфликтов с помощью случайных встреч, совпадений, разоблаченных тайн. Но в драме имеется и ряд черт, показывающих, что эта пьеса — произведение не романтика, а реалиста. Это сказывается прежде всего в образе Джона Окхэрста.

Окхэрст — новый герой. Это тип американца, порожденный эпохой освоения новых земель, эпохой, когда человек выходил на борьбу с природой и мог надеяться только на себя и на своего товарища. Ценность каждого человека тогда определялась не его деньгами, не социальным положением, а умом, находчивостью, силой, смелостью, выдержкой, решительностью, чувством товарищества. Когда же новый край был освоен, быт устроен, когда туда проникла власть денег, Окхэрст не смог приспособиться к буржуазной жизни. В царстве денег ему некуда было девать свои силы, и он стал игроком, отщепенцем. В этом смысле Окхэрст напоминает романтического героя. Он понимает, что он — чужой в устроенном буржуазном мире, и в последнем монологе говорит, что не может жить в царстве торгашества, неверия и хочет вернуться к прежней жизни, где высшим мерилom являются не деньги, а чувство товарищества, преданность, самопожертвование. Однако, вопреки логике образа, автор закончил пьесу «счастливым концом» — женитьбой Окхэрста на наследнице богатого плантатора.

Несмотря на желание автора приобщить «блудных сыновей» к благонамеренной буржуазной жизни, изображение представителей буржуазного общества носит критические черты. Добродетельный и благочестивый пуританин банкир Мортон-старший, оказывается, провел весьма бурную и грешную молодость, обманом, спекуляцией и ограблением нажил состояние. Под стать Мортону и его поверенный, полковник Старботтл, самонадеянный, неумный и беспринципный болтун, готовый защищать любую точку зрения, удобную хозяину.

Основным недостатком пьесы является желание автора показать, как два бывших обитателя дна жизни становятся преуспевающими членами буржуазного общества. Герои изображены в чуждой для них среде. Этим объясняется ряд натянутых положений и ситуаций, черты мелодраматизма и сентиментальности. Все это усугубляется композиционными недостатками — растянутостью, отсутствием единства действия, в результате чего драма не представляет собой единого целого.

Если композиционные недостатки пьесы можно объяснить неопытностью Брет Гарта, то счастливый конец ее объясня-

ется совершенно другими причинами. Пьеса создана автором в 1870-е годы, когда запас наблюдений писателя, уехавшего из Калифорнии, истощился. Кроме того, Брет Гарта начали травить, писать об упадке его таланта, перестали печатать его произведения. В это время писатель теряет былую смелость, идет на многие уступки в угоду господствующим вкусам, желая сделать свои пьесы приемлемыми для буржуазного зрителя. Поэтому он стремится примирить своих героев с буржуазным миром и пишет счастливый конец, нарушающий, однако, логику развития характеров.

В 1877 году Брет Гарт и Марк Твен написали вместе пьесу «А Син», которая была поставлена в Вашингтоне и Нью-Йорке, но успеха не имела. Пьеса до сих пор не опубликована.

Брет Гарт инсценировал ряд своих рассказов и повестей: «Миллис», «Счастье Ревущего стана», «Тенкфул Блоссом», «Кларенс», «Сью». В театре хорошо принята была только инсценировка «Сью», написанная Брет Гартом совместно с Т. Пембертоном. Остальные его инсценировки или не имели успеха, или не были поставлены, хотя гораздо худшие инсценировки его произведений, сделанные опытными драмателами по установленным рецептам, шли в театрах Америки с немалым успехом.

Жоакин Миллер (1839—1913), поэт, романист и драматург, провел бурную, полную приключений жизнь. Он родился в штате Орегон, в фургоне переселенца. Семнадцати лет Миллер приехал в Калифорнию и некоторое время работал золотоискателем. Несколько лет он прожил в одном из индейских племен. Литературную деятельность Миллер начал в 1860-е годы как поэт, позднее написал ряд романов. К драматургии писатель обратился в 1878 году. Всего им создано десять пьес. Из них наиболее известны: «Данаиты в Сьерре» (1878), «Сорок девятый» (1881), «Дилижанс», «Орегонская идиллия» (1881). В этих пьесах Миллер рассказывает о жизни переселенцев в прериях Среднего Запада, о золотоискателях Калифорнии, о вытесняемых со своих земель индейцах.

Лучшая пьеса Миллера — его первая драма «Данаиты в Сьерре», имевшая шумный успех не только в Америке, но и в Англии. Действие ее разворачивается в маленькой деревушке золотоискателей в горах Сьерры. Здесь появляются данаиты, члены религиозной секты мормонов, посвятившие себя наказанию врагов мормонов и ослушников. Данаиты мстят не только самим виновным, но и их потомкам до третьего колена. В горную деревушку они попали в поисках

убийц руководителя секты мормонов. Они узнали, что дочь одного из убийц, Нэнси Уильямс, спасаясь от их мести, бежала в этот горный поселок. Но Нэнси живет здесь под именем юноши Билли. Данаиты по ошибке принимают за Нэнси жену главного героя драмы рудокопа Сэнди и убивают ее и ее ребенка. Подозрения в убийстве падают на Билли. Жители поселка хотят сами расправиться с ним. После ряда приключений выясняется невиновность Нэнси, и она выходит замуж за Сэнди, которого давно любила.

Поэтичность, культ природы, повышенная эмоциональность драмы — все это воздействие лучших традиций романтизма. Но правдиво изображенные характеры простых людей, тонко подмеченные детали их быта, особенности речи — уже реалистические черты, новые в американской драматургии. В пьесе правдиво показаны суровые условия жизни ранних переселенцев. Автор создает образы людей честных, прямых, преданных в дружбе, верных слову. Но он не идеализирует их — те же люди любят выпить, повздорить, пострелять, даже совершить самосуд. Наиболее интересен главный герой драмы, золотоискатель Сэнди. Неграмотный рудокоп, он вместе с тем поэт, художник и суровый моралист. Миллер показывает, что только в непосредственной связи с природой, вдали от лихорадочной гонки буржуазной цивилизации сохранился настоящий человек, обладающий «и простотой и божественной силой мыслить и действовать за самого себя».

В жизни пионеров освоения новых земель природа играла важнейшую роль. У Миллера природа сознательно противопоставляется буржуазной цивилизации, ее культ становится новой религией. И если религия мормонов превращает их в фанатиков, то природа возвышает человека, помогает ему жить, обогащает его жизнь.

В драме «Сорок девятый» также сильна романтическая окраска жизни. На фоне мелодраматического сюжета о поисках пропавшей богатой наследницы дано изображение жизни золотоискателей. Главная удача пьесы — образ «Сорок девятого» — старого золотоискателя, который пришел в Калифорнию в разгар «золотой лихорадки» 1849 года. Сейчас это уже призрак человека, некогда полного надежд. Непосильный труд, неудачи в поисках золота состарили его. Однако, потеряв всякую надежду на то, чтобы разбогатеть, он продолжает трудиться. Действие пьесы происходит в поселке золотоискателей, в местном салуне, в домишке «Сорок девятого», старой развалине, заросшей мохом, рядом с которой валяются инструменты золотоискателя. Быт поселка показан очень трезво, а местные бизнесмены, организовавшие

«комитет бдительных» и держащие в страхе всю округу, — острокритически.

Брет Гарт, Жоакин Миллер первыми в американской драматургии обратились к изображению жизни рядовых людей Америки. Они стали основателями нового жанра в американской драматургии — пьес о фронтире, движущейся на запад границе заселенных мест. Однако сюжеты их пьес носили еще мелодраматический характер, в отношении композиции они находились в плену теории «хорошо сделанной пьесы», что ограничивало их достижения. Они не смогли еще порвать с устоявшимися представлениями об обязательной сценичности пьесы и перейти к разработке драмы характеров.

В целом для американской драматургии конца XIX века характерно преобладание романтической мелодрамы, однако в пределах этого жанра обнаруживается тяготение к реализму: национальная тематика, демократизм, поиски драматических конфликтов, отражающих американскую действительность.

Наиболее показательным в этом отношении было творчество Бронсона Хоуарда (1842—1908), очень популярного драматурга. Он пришел в театр из журналистики, откуда принес интерес к современности и национальным темам. Хоуард был типичным буржуазным писателем. Свое эстетическое кредо он изложил в лекции о драматургии, прочитанной в Харвардском университете. По его мнению, главная задача драматурга — успех у зрителя. Чтобы завоевать его, пьеса должна касаться вопросов, имеющих универсальный интерес, и соответствовать (введенный Хоуардом термин) признанным взглядам. По мнению Хоуарда, для всех слоев общества такой универсальный интерес представляет только любовь. Поэтому сюжет, силу, движущую действие всех его пьес, всегда составляет любовь. Хоуард принципиально угождал вкусам буржуазного зрителя, давая в своих произведениях картины жизни, приспособленные к мещански ограниченным взглядам американской буржуазии.

Хоуард написал около сорока пьес. Его ранние произведения — романтические мелодрамы, действие которых приспособлено к американским нравам. Наиболее известными из них были комедии «Дочь банкира» (1878), «Молодая миссис Уинтроп» (1882), «Генриетта» (1887). В более поздних пьесах усиливаются мотивы, отражающие реальную жизнь современной Америки. Но даже лучшая пьеса Хоуарда «Шенандоа» (1888), посвященная Гражданской войне, не дает верного изображения этого крупнейшего исторического события, а излагает его в мелодраматической манере. Война яв-

ляется в пьесе только фоном любовной истории северянина полковника Керчиваля Уэста, полюбившего южанку. О рабстве как главной причине Гражданской войны не сказано ни единого слова.

Линию Хоуарда продолжил Клайд Фитч (1865—1909), очень плодовитый и популярный драматург своего времени. Его салонные комедии и мелодрамы, написанные под влиянием Скриба и французской школы, отличались хорошо построенными интригой и диалогом, верной психологической разработкой образов, меткими реалистическими деталями. Он умело и удачно переделывал на американские нравы французские пьесы, приспособлявая их для «звезд» американского театра. Но в его пьесах сохранилась надуманность и искусственность сюжета, не было действительного постижения жизни, хотя и встречались отдельные интересные жизненные ситуации и меткие наблюдения.

Одним из первых реалистов в американской драматургии был Джеймс Херн (1839—1901). Он начал свою театральную деятельность в 1859 году в качестве актера. Писать пьесы Херн стал, уже получив признание на сцене.

Первая из сохранившихся пьес Херна — «На дюйм от его жизни» (1879). Это типичная романтическая мелодрама, написанная на основе романа Габорио. Следующая пьеса, «Минитмен 1774—1775 годов» (1886), свидетельствует о большом прогрессе драматурга. Хотя сюжет пьесы еще по-романтически сложен и запутан, но в ней имеются два замечательно написанных реалистических образа — самого минитмена, солдата милиции, участника войны за независимость Америки, простого фермера Рейбена Фолксглова и его приемной дочери Дороти. Уже в этой пьесе проявилось главное достоинство драматурга — умение изображать обыкновенных людей.

Пьеса «Мэри, рыбацкая дочь» принесла Херну признание и похвалы писателей, возглавивших реалистическое направление американской литературы, — У. Хоуэллса и Х. Гарленда.

Но в полной мере талант Херна сказался в его зрелых драмах: «Маргарет Флемминг» (1891), «Ферма у моря» (1892), «Преподобный Гриффит Давенпорт» (1899).

В конце 1880-х годов в американской литературе усиливаются элементы социальной критики. В условиях обострения классовых противоречий в стране выдвинулись новые писатели, ставившие перед собой задачу правдивого отражения социальной жизни страны и общественных контрастов, о которых до этого времени в американской литературе пи-



Натаниэл Берри в роли Ната.
«Ферма у моря» Дж. Херна

сать было не принято. Новая проблематика — показ страданий народа, критическая оценка американского общества, поиски другого положительного идеала — потребовала от нового поколения писателей и иных художественных средств. Усиление критических черт в американской литературе совпало с развитием натурализма.

Для правильного понимания американского натурализма необходимо помнить, что, в отличие от Западной Европы, в литературе США XIX века не было критического реализма того типа, который создали во Франции Бальзак и Стендаль, а в Англии Диккенс и Теккерей. Лишь в позднем творчестве Марка Твена

реализм приобретает резко обличительный характер, раскрываются внутренние противоречия американской жизни. В целом же преодоление романтики, точность в изображении повседневности современного быта происходили в американской драматургии под сильным влиянием натурализма. Поэтому в специфических американских условиях натурализм сыграл положительную роль, подготовив почву для критического реализма. К тому же в творчестве многих писателей натуралистические элементы переплетались с реалистическими. Особое значение в этом повороте к реализму сыграли пьесы Ибсена.

Таков характер творчества Дж. Херна в 1890-е годы. В это время он попадает под влияние одного из зачинателей новой американской литературы Х. Гарленда. Вместе с ним Херн начинает бороться за демократическое искусство. Гарленд назвал свое искусство «веритизмом» — искусством достоверным, проверяемым действительностью, у которого есть только один критерий — жизнь. И вслед за Гарлендом

Херн обращается к жизни как к источнику и критерию искусства.

В своем развитии Херн претерпевает значительную эволюцию. В его первой зрелой пьесе «Маргарет Флемминг» очень сильны различные влияния. Прежде всего «Маргарет Флемминг» несомненно написана под влиянием Ибсена, перевод нескольких пьес которого тогда только что появился в США. Сказывается также в пьесе и некоторое влияние натурализма — в подчеркивании быта, в интересе к биологической стороне натуры героев.

Героиня пьесы и ее муж Филипп Флемминг, владелец небольшого завода в одном из провинциальных городков США, недавно поженились. У них годовалая дочь. Маргарет совершенно счастлива: смысл ее жизни в семье, в дочери и муже, которого она считает лучшим из людей. Но внезапно она узнает, что у мужа все это время была любовница. Семья, счастье, жизнь Маргарет разбиты. От неожиданного потрясения она ослепла. Маргарет не может простить мужа и решает жить одна. Позднее под влиянием требований критиков и антрепренеров автор переделал финал: Маргарет принимает в дом вернувшегося мужа, но отказывается быть его женой, хотя возможность примирения в будущем совершенно не исключается.

Херн в этой пьесе не поднимается, подобно Ибсену, до отрицания буржуазного брака. Это, скорее, провозглашение права женщины на равенство в браке. Тем не менее для Америки того времени «Маргарет Флемминг» была необычайно смелой пьесой, поставить которую не решился ни один антрепренер. Драматургу самому пришлось поставить пьесу в небольшом театрике Бостона. Характерен резко отрицательный прием, оказанный драме критикой. Одна из газет писала: «Если целью пьесы является удовольствие, то «Маргарет Флемминг» не может быть названа пьесой. Если же цель пьесы — воспроизведение с фотографической точностью неприятных и нездоровых деталей ежедневной жизни, то «Маргарет Флемминг» — пьеса».

Гарленд считал, что эту драму нужно рассматривать с позиций жизни, отбросив все привычные старые критерии. «При сравнении с любой американской пьесой, — писал он, — она возвышается над ними по своим задачам, выполнению, силе и достойна названия новой драмы», хотя и отмечал в ней ряд недостатков: «не хватает простоты жизни», «слишком сложна фабула».

«Маргарет Флемминг» действительно можно считать ростком новой, реалистической драматургии. Херн в ней испро-

бывал ряд новых приемов. В пьесе нет ни монологов, ни реплик в сторону. Упразднены ранее обязательные эффектные концовки актов. В наиболее эмоциональных местах, чтобы избежать высокопарной риторики, автор заменил слова пантомимой, дав ее детальную разработку в обширных ремарках. В пьесе были введены детали, не имеющие влияния на сюжет, но создающие жизненную атмосферу.

Эти новые черты нашли еще большее развитие в драме «Ферма у моря». В центре пьесы — судьба двух братьев-фермеров Ната и Мартина. Небогатый фермер Мартин под влиянием своего соседа Блейка, дельца и лавочника, решает принять участие в спекуляции приморскими участками. Какая-то компания хочет построить в этих местах, на морском побережье, гостиницы и коттеджи для летнего отдыха. В ожидании огромных барышей Мартин решает продать почти всю ферму, за исключением прибрежного участка, построить там коттеджи и сдавать их. Он не желает слышать уговоров брата и идет на уступку только в том, что не продает ферму, а закладывает ее. У Мартина есть дочь Эллен, он хочет выдать ее замуж за Блейка. Но Эллен любит молодого доктора Сэма Уоррена. Мартин запрещает дочери видаться с доктором — он прослыл либералом, проповедует новые взгляды и к тому же беден.

Следующее действие — празднование серебряной свадьбы Мартина. Вся многочисленная семья дружно готовится к приему гостей. Жарят индюшку, накрывают стол. Во время праздничного ужина выясняется, что почти все соседние фермеры так или иначе вовлечены в спекуляцию приморскими участками. Ужин прерывается ссорой Мартина и Эллен. Девушка решает бежать с доктором на Запад, что влюбленные и осуществляют с помощью дяди Ната. Затем действие переносится на маяк, находящийся на территории фермы. Мартин узнал, что Эллен убежала на судне, которое скоро должно пройти мимо маяка. И когда внезапно начинает гаснуть огонь маяка, он не дает Нату зажечь его, решив, что пусть лучше дочь погибнет, чем опозорит его. После жестокой схватки Нат зажигает огонь и спасает судно.

Последнее действие пьесы происходит через пятнадцать месяцев. Канун рождества, вся семья в сборе. Дядя Нат укладывает младших детей своего брата спать, разговаривая с ними о подарках, которые Санта Клаус положит им в чулок. Появляется Блейк и сообщает, что компания будет строить гостиницы в другом месте, где земля дешевле. Мартин в ужасе, он разорен. Он просит помощи у Блейка, но тот отказывает. В это время появляются приехавшие с За-

пада Эллен и доктор. Узнав о разорении Мартина, доктор предлагает ему поехать с ними на Запад и начать новую жизнь. Мартин не решается: он слишком стар, чтобы начинать все сначала. Выхода нет. Но вдруг приходит письмо, в котором говорится, что дяде Нату будут платить пенсию ветерана Гражданской войны. Нат решает, что может заплатить по закладной за ферму. Все улажено. Семья расходится спать. Дядя Нат остается один. За окном завывает ветер, метет снег...

В пьесе сочно показана жизнь американских фермеров. Это не сельская идиллия, а времена разорения, спекуляций, обогащения. Если не считать явно искусственного счастливого конца и мелодраматической сцены на маяке, пьеса до мельчайших подробностей правдиво воссоздает жизнь американских фермеров. Есть свидетельства, что сцена на маяке и традиционный «хеппи-энд» были написаны драматургом под нажимом антрепренеров для того, чтобы увидеть свою пьесу на сцене. Прекрасно обрисованы герои пьесы, особенно удался автору образ дяди Ната. Добрый, внимательный, великодушный, он способен на самопожертвование без лишних слов и красивых поз. В юности он полюбил девушку, но, увидев, что Мартин также любит ее, ушел с дороги брата, пойдя в армию. Когда Нат вернулся с Гражданской войны, Мартин уже женился, обзавелся детьми. И Нат снова помогает брату, отдает ему свою долю в ферме. Нату совершенно чужды корыстные расчеты, жажда денег. Он выступает против спекулятивных стремлений брата. В Nate сохранилось много детской простоты, поэтому ему лучше всего с детьми, с ними он отдыхает душой. Однако этот мягкий, добрый человек способен и на решительные действия, даже на борьбу, когда он защищает слабого.

Совершенно другой тип человека представляет собой Мартин. Он черств, эгоистичен, невнимателен к жене, детям, брату. Нельзя сказать, что он не любит семью, что он таков от рождения. Но жажда денег, эгоизм, не привыкший встречать отпора, сделали его таким. Главное для него — деньги. Атмосфера преклонения перед деньгами отравляет и молодежь. Старший сын Мартина готов добиваться денег любыми способами. Мартин смотрит на дочь только как на одно из средств, которое поможет ему разбогатеть. Но Эллен восстает против этих планов. Она одна из всей семьи смеет противопоставить свою волю воле отца, энергично отстаивая свое право на любовь.

Интересен образ Блейка. Это не злодей из мелодрамы, не патологический скупец, а обыкновенный делец, посвятив-

ший всю свою жизнь накоплению денег. В отдельные минуты Блейк понимает, что погоня за деньгами не принесла ему богатства, но лишила всех радостей жизни, что он стареет, а рядом с ним нет ни одного близкого человека. Но сентиментальные минуты проходят, и он снова превращается в дельца.

Драма «Ферма у моря» дает реалистическую картину проникновения капиталистических отношений в сельскую жизнь. Патриархальные нравы отошли в прошлое. В жизнь фермеров вторглась капиталистическая действительность с компаниями, монополиями, банками, ссудами, спекуляциями, разорением. И даже обетованный Запад не может уже их спасти.

Драма Херна «Преподобный Гриффит Давенпорт» сохранилась только в отрывках, но она очень важна для характеристики творчества драматурга, как свидетельство его обращения к важнейшему событию в истории Америки. Это единственная американская пьеса того периода, показавшая Гражданскую войну в США с исторических позиций. Несмотря на отрывочность текста, нетрудно увидеть остроту конфликтов, отраженных Херном в драме.

Гриффит Давенпорт — священник. Он живет в южном штате Виргиния и обслуживает огромный приход. Уже много лет разъезжает он по всему штату и знает все его уголки. По своим воззрениям Давенпорт решительный противник рабства. Но у него есть рабы-негры, доставшиеся ему в качестве приданого жены. Он хорошо к ним относится и, кроме того, дал клятву, что никогда в жизни не продаст и не купит человека. Давенпорт не скрывает своих взглядов на рабство, но и активных действий не предпринимает, держась как бы в стороне.

Однако жизнь нарушает эту искусственную изоляцию и требует от Давенпорта активности. Сначала он вынужден нарушить клятву и купить человека, чтобы спасти его от издевательств. Затем у него на глазах беглый негр убивает себя, чтобы снова не попасть в рабство. Давенпорт переходит к действиям и решает освободить своих рабов. Озверевшие рабовладельцы, узнав о том, что он освободил негров и голосовал за Линкольна, выгоняют его из родного дома. Давенпорт вынужден с семьей уехать на Север.

Начинается Гражданская война. Семья Давенпорта раскалывается на два лагеря: его жена — южанка, и по воспитанию и по взглядам, один сын стоит за Юг, другой — за Север. Успешное проведение одного из важнейших маневров армии северян, от которого зависит судьба войны, требует хорошего

проводника по той части Виргинии, где находится прежняя плантация Давенпорта. Поэтому Давенпорту предлагают провести армию северян. Это означает, что он должен повредить все дружеские и родственные связи. Если он согласится провести войска, даже жена откажется от него. И все-таки Давенпорт соглашается, хотя это грозит ему развалом семьи, презрением близких. Он соглашается потому, что понимает, что каждый человек на деле должен доказать свои взгляды.

Очень интересны теоретические высказывания Херна, где он предстает убежденным реалистом. Автор таким образом определял задачи и назначение искусства: «Искусство для искусства можно сравнить с изысканными украшениями красивого здания, в то время как искусство правды можно уподобить самому зданию. Искусство правды серьезно. Его высшей целью всегда было отражение жизни своего времени». В качестве примера «искусства жизни» Херн приводил романы Л. Н. Толстого и батальные картины В. В. Верещагина.

В период творческой зрелости Херн преодолел черты натурализма, выступив сторонником реалистической типизации в искусстве: «При выражении правды следует учитывать, что отбор — это важный принцип в искусстве... Если неприятная правда не является в то же время существенной, она не нужна». Херн не достиг художественных высот Ибсена как мастер социальных драм. Тезисность, дидактизм его пьес слишком очевидны. Характеры хоть и взяты из жизни, однако не отличаются глубиной. Но при всем том Херн сыграл положительную роль, обратившись к конфликтным сторонам современной действительности, ставя перед зрителями острые моральные проблемы.

Картина развития американской драматургии начала XX века была бы неполной, если опустить имя Джека Лондона. Хотя ни одна из его пьес не была показана на сцене в те годы, однако его драматургия не может быть забыта. Джек Лондон написал три пьесы: «Презрение женщин» (1906), «Кража» (1910) и «Сеятель желудей» (1916).

«Кража» резко отличается от обычной американской пьесы того времени своим резким критицизмом. Это первая в американской драматургии социально-обличительная драма. Идея пьесы ясно сформулирована положительным героем драмы Говардом Ноксом: «Государственная машина Америки давно изжила себя и годится только на слом. С ее помощью нами управляют мошенники. Они возвели кражу в закон». Основу буржуазного общества — частную собственность — автор называет кражей и последовательно доказывает свой исходный тезис.



Сцена из спектакля Дж. Херна «Ферма у моря»

Джек Лондон в этой пьесе обличает закон частной собственности, несущий богатство и власть немногим, а большинству — голод, нищету и изматывающий труд. Писатель ставит перед собой задачу «пробудить дремлющую совесть людей и вовлечь их в борьбу за человечество». Пьеса носит откровенно обличительный характер.

«Кража» построена на основе острой, резко подчеркнутой и бурно развивающейся интриги. Это нужно автору, чтобы показать силу столкновения двух лагерей: сторонника социальных преобразований Говарда Нокса, отстаивающего интересы трудящихся, и капиталистов, защищающих свою власть и доходы. Столкновение быстро развивается и скоро достигает апогея, когда борьба ведется не на жизнь, а на смерть. В этой борьбе становится явной дотоле тщательно скрываемая сущность одних, срываются фиговые листки с других.

Наиболее сильно и художественно убедительно написаны противники Нокса: миллиардер Старкуэтер — «вели-

чайший человек наших дней, куда более могущественный, чем дюжина президентов, английский король и немецкий кайзер вместе взятые», и его приспешники гораздо меньшего масштаба — сенатор Чалмерс, журналист Хаббард, священник Ратленд. Эти люди последовательно защищают власть доллара, которая вошла в их плоть и кровь, стала дороже совести и чести, дороже близких, дороже всех других принципов, потому что в ней заключена власть класса. С огромной силой и гневом в этих образах Лондон разоблачает звериный мир капитализма.

Главная движущая сила пьесы — напряженная политическая борьба прогрессивных сил, представленных образами Говарда Нокса, Маргарет Чалмерс и рабочего-агитатора Джона Джиффорда против хозяев жизни, эксплуататоров. Положительные герои написаны не столь убедительно, как образы капиталистов. Нокс — незаурядный человек, который по духу близок Мартину Идену и другим бунтарям в произведениях Лондона. Но он не подымается до них. Нокс классово не определен, политически случаен. Он — прогрессивный общественный деятель, честный человек, не имеющий единомышленников и не связанный с рабочим движением. Его контакты с рабочими случайны и временны. В этом его слабость, которая и приводит к тому, что в решающую минуту он не выдерживает испытания.

Подлинная героиня драмы — Маргарет Чалмерс. Это сильная, стойкая женщина, и она превращается в волевого, неукротимого борца. Дочь миллиардера, Маргарет вступает в борьбу против власти капитала. Смелая, решительная, мужественная Маргарет похищает документы у отца не только из любви к Ноксу, но ради того дела, которому он служит и которое она считает правым. Маргарет оказывается гораздо сильнее Нокса. Вступив в борьбу, она идет до конца и «изменяет» своему классу. И если в самом начале пьесы разговоры о социальных увлечениях Маргарет выглядят не слишком убедительными, то в процессе борьбы выявляются активные качества борца и незаурядная воля Маргарет, защищающей свои взгляды и свою любовь. Власти денег, миру продажности, цинизма и лицемерия Маргарет противопоставляет правду своего первого подлинного чувства — любви к Ноксу — и веру в счастье народа.

Отвергнутая американскими антрепренерами, драма Лондона «Кража» имела заслуженный успех на сценах советских театров.

В начале XX века в американской драматургии проявляется интерес к реальной жизни, к сложнейшим проблемам со-

временности, начинает развиваться реализм. Но на пути драматургов-реалистов стали антрепренеры, стала вся система коммерческих театров, которая сложилась в Америке в конце XIX века. Коммерческая система театра не пропускала на американские сцены ничего смелого, резкого, всячески культивируя развлекательные, буржуазно-охранительные пьесы типа произведений Б. Хоурда и К. Фитча.

Однако и в Америке совершается поворот к реалистической драме, первыми провозвестниками которой были Дж. Херн и Дж. Лондон в пьесах которых возникло изображение реальной жизни, столь старательно игнорируемой коммерческими драматургами и антрепренерами. Но только после образования некоммерческих «малых театров» реалистическая драма нашла себе сцену в Америке в 20-е и 30-е годы XX века и достигла уровня мировой драматургии в творчестве Юджина О'Нила.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В последней трети XIX века по-прежнему первым театральным городом США был Нью-Йорк, где в то время существовало несколько театров. Наряду с этим в большинстве городов Америки имелись театры с постоянной труппой и меняющимся репертуаром. Система передвижных театров и гастролей крупных актеров была здесь также широко развита.

До конца XIX века на американской сцене продолжают работать замечательные актеры, начавшие свой творческий путь в середине столетия, положившие основу национальной сценической традиции, — Эдвин Бут (1833—1893), Джозеф Джефферсон (1829—1905), Луиза Лейн (миссис Джон Дру, 1820—1897).

После окончания Гражданской войны в течение нескольких лет лучшим театром Нью-Йорка считался театр Эдвина Бута. После его закрытия в 1874 году в течение почти четверти века ведущее место занимал театр Огастина Дейли (1838—1899), существовавший с 1869 по 1898 год. Театр Дейли специализировался на постановке комедий. Репертуар состоял из пьес самого владельца театра, многочисленных переделок немецких и французских комедий и мелодрам. В своем театре Дейли также ставил пьесы американских авторов, чем выделялся среди других антрепренеров.

Им были поставлены пьесы Брет Гарта, Б. Хоурда, Дж. Херна. Важную часть репертуара театра составляли



Зрительный зал театра Дейли

старые английские комедии и комедии Шекспира. Но в поздние годы театр Дейли все более переходил от репертуарной системы к серийной постановке одной пьесы.

Огастин Дейли был первым американским режиссером и крупнейшим театральным педагогом своего времени. В созданном театре он организовал хорошую постоянную труппу и воспитал слаженный ансамбль. Большинство известных актеров конца XIX века были его учениками. От актеров он требовал естественной, правдивой игры. Однако понятия «жизненный», «естественный» были у Дейли еще ограниченными. «Я верю, что цель театра «держать зеркало перед природой», — писал он, но далее добавлял: «Я прикрываю изящным языком и смягчаю ужасные уроки, которые ежедневно дает нам жизнь». Один из критиков писал о манере игры труппы Дейли: «Труппа имеет собственный стиль игры... Он лишен чего-либо даже похожего на декламацию. Он спокоен, элегантен, вял... У актеров мягкие голоса, спокойный тон, манеры одновременно сдержанны и выразительны».

Спектакли театра отличались слаженностью, исторической верностью в костюмах, хорошим декорационным оформлением.



Огастин Дейли читает труппе пьесу

В 1880-е годы сложился знаменитый комедийный ансамбль театра — «большая четверка»: Ада Реган, Джон Дру, миссис Джильберт и Джеймс Льюис.

Ада Реган (1860—1916) была ведущей актрисой театра в течение двадцати лет. Прославилась она исполнением озорных и кокетливых героинь современной салонной комедии. В ролях лирического плана Реган упрекали в недостатке лиризма. Но вся мера таланта актрисы проявилась в классической комедии. Катарина в «Укрощении строптивой», Виола в «Двенадцатой ночи», Розалинда в «Как вам это понравится», Елена в «Сне в летнюю ночь» и леди Тизл в «Школе злословия» получили признание не только в Америке, но и в Англии.

Реган была виртуозом сценической речи. Она умела передавать музыку стихов Шекспира, чеканность размера, мелодию строк, красоту интонации. При этом актриса проявляла тонкое понимание богатства чувств шекспировских героинь, их поэтичность. Б. Шоу, который высоко ценил Аду Реган за «несравненный дар поэтической речи», писал о ее исполнении роли Елены: «В лучших местах музыка стиха словно раство-

ряется в роскошестве чувств, которые она выражает: актриса здесь создает все условия, необходимые, чтобы чисто шекспировскими средствами передать шекспировские эффекты. Когда Ада Реган на сцене — раскрывается все очарование пьесы».

Постоянный партнер Реган — Джон Дру (1853—1927) — в течение многих лет считался лучшим актером Америки на роли любовников в салонной комедии. Он создал не превзойденный никем из его современников образ светского молодого человека. Дру играл светские роли с известной долей иронии по отношению к своим героям. Образы, требующие глубины и поэзии, ему не удавались. В классике его лучшими ролями были Чарльз Сэрфес («Школа злословия») и Петруччо («Укрощение строптивой»). Ада Реган и Джон Дру, прекрасно зная слабые и сильные стороны творчества друг друга, составляли блестящий дуэт.

В бытовой комедии и фарсе столь же абсолютно царили в течение многих лет миссис Джильберт, исполнявшая роли комических старух, и комик Джеймс Льюис.

Как режиссер и театральный педагог О. Дейли имел гораздо более важное значение, чем как драматург, так как своей режиссерской деятельностью он способствовал утверждению новой, более правдивой школы актерской игры, утверждению традиций ансамбля, реализма в сценическом оформлении.

Эту линию продолжил и углубил Дэвид Беласко (1853—1931), крупный американский режиссер и плодовитый драматург. Он работал в театре с раннего детства и в самых разных должностях. К тридцати годам, когда он приехал из Сан-Франциско в Нью-Йорк (1882), он уже сыграл сто семьдесят пять ролей, перевел и переделал около сорока пьес, поставил более трехсот спектаклей.

В Нью-Йорке Беласко сначала работал режиссером у известного антрепренера Д. Фромана в его театрах Мэдисон Сквер и Лицеум, а с 1890 года стал владельцем собственного театра.

Драматургическая деятельность Беласко большого художественного значения не имеет. В основном он работал на чужом материале, в соавторстве с кем-либо, или переделывал пьесы других драматургов. Единственная оригинальная пьеса Беласко — «Возвращение Питера Гримма» (1911). Для Беласко-драматурга характерны мелодраматичность, искусственность, упор на интригу. Беласко считал главными факторами драмы простоту мотивов действия и силу ситуаций. Пьесы он всегда писал для «звезд» своей труппы.



Ада Реган в роли леди Тизл.
«Школа злословия» Р. Шеридана

Режиссерская деятельность Беласко гораздо более значительна. Будучи талантливым режиссером и театральным педагогом, Беласко воспитал в своем театре превосходную труппу. Он сделал следующий шаг к реализму в актерской игре и в постановке спектакля. В его театре спектакли отличались единством замысла, крепким ансамблем, мастерством построения массовых сцен. Главным средством создания эмоциональной сценической атмосферы Беласко считал декорационное оформление и освещение. Он придавал большое значение тщательному правдоподобию оформления спектакля, что стал известен как сторонник сценической иллюзии натуралистических эффектов. На сцене его театра в открытую на мгновение дверь можно было увидеть пол-

ностью обставленную другую комнату, а в приоткрытое окно — во всех деталях то, что происходило во дворе. Беласко был также непревзойденным мастером световых эффектов.

Ведущим актером театра Беласко в течение многих лет был Дэвид Уорфилд (1866—1951). Беласко увидел и оценил талант Уорфилда еще тогда, когда этот артист играл в фарсах и бурлесках. У Беласко Уорфилд стал артистом драматическим и даже трагическим. Его лучшими ролями были шекспировские герои, а также герои специально для него написанных Беласко пьес — «Возвращение Питера Гримма» и «Музыкальный мастер». К. С. Станиславский во время пребывания МХАТ на гастролях в Америке (1923) видел уже немолодого Уорфилда в роли Шейлока и считал, что он лучший из виденных когда-либо им Шейлоков: «Он настоящий русский актер. Он живет, а не действует, и в этом мы видим сущность художественной актерской игры...» Уорфилд «погружается в самую глубину страстей действующего лица и вскрывает его душу. Трудно сказать,— продолжал Станиславский,— какая сцена мне понравилась больше, но меня



Ада Реган в роли Катаринь. Укрощение строптивой В. Шекспира



Джон Дру в роли Петруччо.
«Укрощение строптивой»
В. Шекспира

особенно поразил тот момент, когда Шейлок уходит на поиски дочери. Я забыл, что это игра».

На рубеже XIX—XX веков в театральной жизни Америки происходят важные изменения. Начинается процесс коммерциализации театра. На смену антрепренерам — актерам, режиссерам, драматургам приходят антрепренеры-дельцы. Постоянные театры постепенно упраздняются. Репертуарная система уступает место серийной постановке одной пьесы. Развлекательные пьесы вытесняют классику. В 1896 году был создан театральный синдикат, затем другой, и американский театр оказался разделенным между двумя монопольными группами.

Например, одному из инициаторов создания театрального синдиката Ч. Фроману в начале XX века принадлежало пять театров в Нью-Йорке и один — в Лондоне; кроме того, он контролировал многие театры в провинциальных городах Америки. В его организации работали десять тысяч человек, которым он выплачивал в год 35 миллионов долларов.

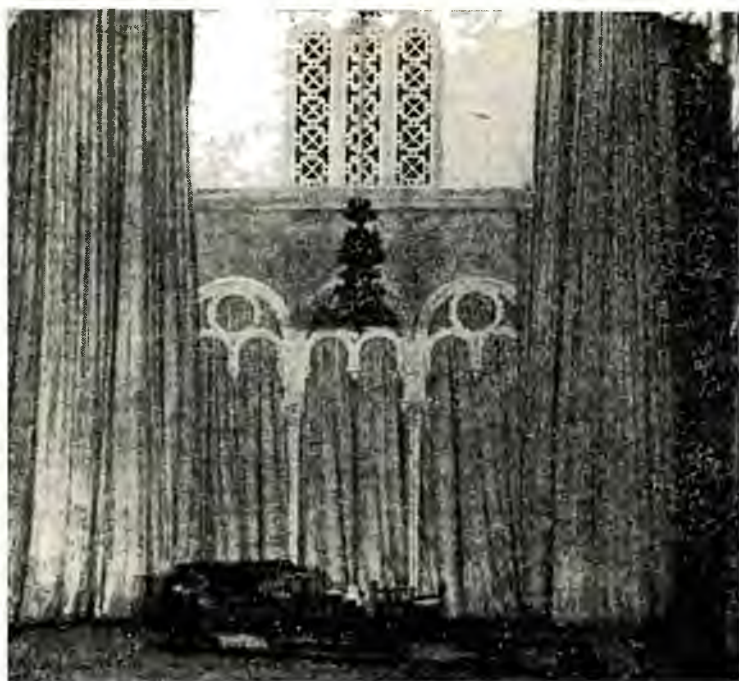
В руках подобных дельцов американский театр быстро превращался в развлекательную индустрию, в «шоу-бизнес». Этот процесс сопровождался гибелью местных постоянных театров и централизацией театрального дела в Нью-Йорке.

Против коммерческих театральных монополий боролись многие театральные деятели. Крупнейшие актеры Америки Дж. Джефферсон, Р. Мэнсфилд, М. Фиск, режиссер Д. Беласко, драматург Дж. Херн выступили против синдиката и начали с ним жестокую борьбу. Хотя они не могли победить в этой борьбе, все-таки «восстание» знаменитых актеров Америки имело большое значение. Особенно важную роль в этой борьбе и в утверждении в американском театре реалистических пьес сыграла деятельность актрисы М. Фиск.

Минни Мэддерн Фиск (1865—1932) родилась в артистической семье и еще ребенком начала играть на сцене, прославившись как исполнительница детских ролей. Затем она



Дэвид Беласко в своей студии за работой



Сцена из спектакля «Венецианский купец» В. Шекспира.
Постановка Д. Беласко

перешла на роли инженеру, получив большую известность в провинциальных городах и даже в Нью-Йорке. Настоящая деятельность Минни Фиск как выдающейся актрисы своего времени и крупного театрального деятеля начинается позднее, с 1894 года, когда она вновь возвращается на сцену после четырехлетнего перерыва. С этого времени Фиск становится одним из немногих в те годы в американском театре сторонников реализма. Фиск создала собственную труппу, с которой гастролировала по Америке, а в 1901 году организовала в Нью-Йорке собственный театр Манхэттен, отличавшийся от других театров не только хорошей труппой, но и высокохудожественным репертуаром. Одной из первых в Америке она начала ставить Ибсена, методически показывая его лучшие пьесы, знакомя с ними американского зрителя: «Кукольный дом», «Столпы общества», «Гедда Габлер», «Росмерсхольм», «Привидения». В них она исполняла главные роли. В те годы в Америке это было большой смелостью:

в 1905 году в Бостоне исполнители главных ролей в пьесе Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен» были привлечены к суду за то, что осмелились поставить столь «аморальную пьесу». В 1913 году ведущий театральный критик Америки тех лет У. Уинтер писал об Ибсене и его последователях, что они «совершенно неправильно понимают назначение театра, считая его удобным средством для выражения социальных воззрений», и приходил к заключению, что у Ибсена «расстроенное сознание» и он страдает «умственным астигматизмом». Почтенный критик удивлялся, зачем такая известная актриса, как Фиск, ставит Ибсена, когда «у нее есть хороший репертуар из старых пьес».

Минни Фиск содействовала развитию национальной американской драматургии, ставя пьесы начинающих драматургов — Э. Шелдона и Л. Митчелла, которые делали первые робкие шаги на пути приближения к жизни американской драматургии. Особое значение в этом смысле имела постановка драмы Шелдона «Нелл из Армии спасения» (1908). Действие пьесы происходило в трущобах Чикаго, среди обитателей городского дна. Фиск попросила автора перенести действие в трущобы Нью-Йорка, чтобы предельно правдиво создать образы и обстановку, предварительно изучив их на месте. Сама актриса с огромной силой сыграла героиню пьесы, показав трагедию уборщицы, безжалостно раздавленной жизнью.

Фиск не только пропагандировала реалистическую драму, но выступила как крупнейший мастер реализма в актерском творчестве. Она боролась с сентиментальностью, мелодраматизмом, искусственностью, развивая традиции реализма, выступая за «естественную, правдивую игру актера». Фиск была одной из первых в Америке актрис психологического стиля. На фоне сентиментальности, мелодраматизма и преувеличений эпигонов романтизма ее правдивое, человеческое искус-



Минни Фиск в спектакле
«Нелл из Армии спасения»
Э. Шелдона. 1908 г.



Миши Фиск в роли Бекки Шарп (пнсценровка Л. Митчелла по роману «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея)

ство казалось суховатым, строгим, немного рационалистичным. Ее стиль основывался на глубоком изучении психологии героев. О своей работе над образом она писала: «Так как главные действующие лица в пьесе Ибсена жили в течение долгого времени до появления их на сцене, постановщик драм Ибсена должен покопаться в детстве этих героев, открыть и понять все, что происходило до начала действия пьесы». Фиск считала, что актер должен забыть о зрителе, только тогда правда будет торжествовать на сцене.

Актриса отстаивала принципы реализма не только от эпигонов романтизма. Она выступала против сведения реализма к натурализму. Несмотря на то, что в начале XX века на сценах коммерческих театров царила сентиментальная мелодрама, поставляемая коммерческими драмоделами, в театре все более проявляется тяга к правде и естественности. Актеры, играя в пьесах, лишенных художественных достоинств, вынуждены были замещать несуществующий или несовершенный художественный образ собственной индивидуальностью. Поэтому в начале века среди американских актеров распространяется убеждение, что единственный способ быть на сцене естественным и жизненным — это отказаться от всякого искусства, быть на сцене самим собой, таким, как в жизни. Фиск, имевшая большое влияние на работников театра, стала на защиту актерского мастерства, утверждая принцип высокого профессионализма, искусства создания типического образа.

Коммерческая система театра, утвердившаяся в Америке на рубеже веков, препятствовала развитию реализма в театре. Она не допускала на сцену реалистические пьесы, мешала драматургу, актеру и режиссеру. Отдельные актеры, драматурги и режиссеры в силу своего таланта могли постигнуть тайны реалистического искусства, но в целом коммерческая система ставила преграды для нормального развития исторического процесса. Однако историю остановить нельзя. Коммерческая система, превратив театр в развлекательное учреждение, направив его в буржуазно-охранительное русло, заставила деятелей американской сцены искать другие формы для развития театра. В 1910-е годы в Америке начинается широкое общественное движение против развлекательного коммерческого театра — за театр большого социального звучания, за театр больших идей. Это движение вылилось в организацию «малых театров» — профессиональных и любительских театральных коллективов, где ставились не допускаемые на коммерческие сцены пьесы крупнейших драматургов-реалистов: Ибсена, Шоу, Голсуорси, Чехова, Л. Тол-

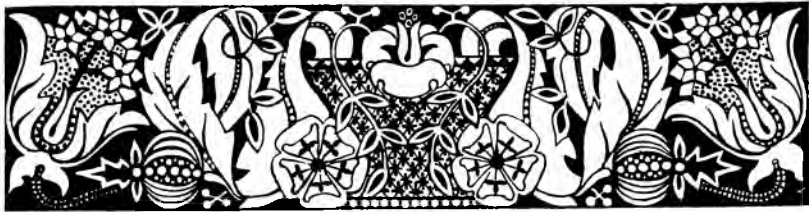
стого. Предшественником таких «малых театров» был театр, организованный Дж. Херном в Чикаго для постановки «Маргарет Флемминг», пьесы, отвергнутой всеми коммерческими театрами. В 1910-е годы движение «малых театров» развернулось широко и обусловило послевоенный расцвет театра и драматургии Америки. Так в начале XX века в театре и драматургии США наметились два направления: развлекательный коммерческий театр и «малые театры», ставившие важные общественные и художественные цели. Эти два направления характерны для американского театрального искусства вплоть до наших дней.





АВСТРИЙСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

После того как Австрийскую империю потрясли события буржуазной революции 1848 года и Австрия претерпела поражение в двух войнах — с Италией (1848—1849) и Пруссией (1867), господствующие классы в страхе перед развивающимся национально-освободительным движением пошли на сделку с венгерскими магнатами. В 1867 году на месте империи была создана Австро-Венгрия — уродливое государственное образование, лоскутная монархия, которую А. Герцен метко назвал «железным обручем, надетым на несколько народов». Кроме территории Венгрии в состав новой державы входили земли Чехии и Моравии, Галиции и Буковины. По внешним признакам абсолютизм в стране отступил, предоставляя Венгрии некоторую самостоятельность, но на деле он продолжал подчинять себе людей всех наций, проживавших на территории империи Габсбургов. Однако чехи, словаки, венгры, сербы, румыны, хорваты, поляки уже поднимали голос за свою независимость, вступали в открытую борьбу с австрийским централизмом.

Общественное развитие страны тормозилось феодальной и клерикальной реакцией. Государственной религией Австрии, в которой и так всегда господствовал католицизм, объявлялось католичество, церкви отводилось автономное положение, епископам поручалась цензура над книгоиздательством и т. д. Трон был объединен с алтарем во имя возвращения и сохранения старых, реакционных порядков. Такое положение как нельзя лучше соответствовало настроениям правящих классов, о которых В. И. Ленин писал в 1913 году: «В цивилизованной

и передовой Европе, с ее блестящей развитой техникой, с ее богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое»¹. Так и австрийская буржуазия в страхе перед пролетариатом и даже перед усилением влияния буржуазии угнетенных национальностей готова была идти на сговор с силами реакции — помещиками и клерикалами.

Чем быстрее развивался капиталистический способ производства, тем заметнее он входил в конфликт с феодально-абсолютистским правлением и тем резче обозначались социальные и политические противоречия внутри государства.

К концу XIX века в Австрии значительно выросла промышленность, и в первую очередь тяжелая индустрия. Соответственно крупных масштабов достиг товарооборот страны, а в связи с ним выросла и транспортная сеть — во всех направлениях страну пересекли железнодорожные пути, автомобильные дороги, водные трассы.

Стремительно увеличивалась мощная армия промышленных рабочих. Вместе с ростом пролетариата росла и социал-демократическая партия Австрии, но, заискивая перед буржуазией и отвлекая рабочий класс от революционной борьбы, лидеры партии Виктор Адлер, Отто Бауэр и Карл Реннер отставили реформистские тенденции, толкали пролетариат на путь буржуазного национализма, отрицали право наций на самоопределение и стремились к сохранению уродливой целостности Австрийского государства. В результате социал-демократическая партия Австрии полностью отходит от интересов рабочего класса и приобретает те черты оппортунизма, которые получили в истории наименование «австромарксизма».

Новый период бурного подъема рабочего движения в Европе открывает русская революция 1905 года, на опыте которой массовая политическая забастовка была утверждена в качестве наиболее действенного метода борьбы рабочего класса. Усиление боевой энергии пролетариата и рост его классовой мощи способствовали его переходу от экономических требований к непосредственным политическим выступлениям.

Отдельные забастовки и рабочие митинги с требованием восьмичасового рабочего дня и сокращения налогов, единичные восстания углекопов достигли в Австрии 1905—1907 годов масштабов серьезной политической борьбы за введение всеобщего избирательного права, начались вооруженные столкно-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 166.

вения с полицией и войсками, поднялось национально-освободительное движение. Эти годы отмечены многочисленными стачками, митингами и демонстрациями рабочих. В 1912 году на баррикадах Будапешта австро-венгерские рабочие с оружием в руках выступают за политические права. Вслед за этим во всех городах Австро-Венгрии все чаще и чаще вспыхивают стачки и открытые столкновения.

Глубочайшим политическим, национальным и экономическим кризисом была потрясена до самого основания империя Габсбургов накануне первой мировой войны. И поводом к началу войны послужили именно австрийские события — 28 июня 1914 года в городе Сараеве сербскими националистами был убит наследник австро-венгерского престола эрцгерцог Франц Фердинанд.

Бурная политическая жизнь страны не могла не сказаться и на дальнейшем развитии австрийской культуры, в частности драматургии и театра, также неотвратимо захваченных общими противоречиями. Национальная культура Австрии носила несколько замкнутый, обособленный характер, и только на рубеже XIX—XX веков она становится значительным явлением общеевропейской культурной жизни.

В драматургии продолжали жить традиции демократического австрийского театра, традиции Й. Страницкого, Ф. Раймунда, И. Нестроя. Бытовые зарисовки жизни простых людей сочетались в ней с ярко выраженным фольклорным обрамлением: песнями, играми, танцами, распространенными среди австрийских крестьян. Эту фольклорно-песенную традицию, связанную и с воздействием славянских культур, не могли подавить инородные влияния. Чертами яркой народности отмечена драматургия Л. Анценгрубера. В деятельности венского Бургтеатра сохранялись романтические традиции, заложенные Грильпарцером, и реалистические, связанные с именем Лаубе.

Столица Австрии Вена в середине XIX века переживала период расцвета. После того как в 1865 году были снесены средневековые укрепления, город значительно расширил свои границы. Рядом с прекрасными памятниками национальной архитектуры (венское барокко) появились новые здания — ратуша, парламент, Королевская опера, Бургтеатр. В Вене была сосредоточена четверть населения всей страны, а живописная природа долины Дуная, изобилие архитектурных ансамблей и великолепных музеев, рост всех областей национальной культуры уже к концу века привлекли внимание множества иностранных туристов. Немало способствовала этому и Всемирная выставка, организованная в Вене в 1873 году. Венские моды начали серьезно конкурировать с парижскими.

Не было буквально ни одной области науки и культуры, в которую к этому времени Вена не внесла бы свою существенную лепту. В городе стремительно растет число высших учебных заведений. Мировое признание получили открытия венских физиков, представителей медицинской науки и т. д.

Популярностью среди буржуазной интеллигенции Вены пользуется философия Эрнста Маха, утверждавшего относительность всего существующего в окружающем мире и реальность только субъективных сиюминутных ощущений человека. В начале XX века появляются первые теоретические труды венского психиатра Зигмунда Фрейда, идеи которого о примате сексуального начала в психике получают широкое распространение в модернистской литературе послевоенной поры.

Музыкальность города давно снискала ему славу колыбели европейской музыки. И это вновь подтверждается расцветом Королевской оперы и знаменитой оперетты, возглавляемой Иоганном Штраусом.

Театральное искусство, подобно литературе и музыке, пользовалось в Вене особенно восторженным поклонением, а артисты наравне с писателями и учеными занимали высокое положение в обществе.

Венские салоны и артистические кафе, в которых встречались поэты и актеры, ученые и журналисты, композиторы и музыканты, приобретали все более широкую популярность. Образуется всевозможные театральные, музыкальные и литературные союзы и кружки. Чем сильнее, чем неотвратимее надвигался общественно-политический крах страны, чем больше свирепствовала имперская цензура, тем более в театр и литературу проникали элементы чистого искусства, утонченность интимной лирики, символизма, субъективизма. Художники и скульпторы объединились в группу «Сецессион»¹ (1897), провозгласив уже самим этим названием разрыв с окружающей их действительностью; модернистские влияния в музыке утвердились в Союзе творческих музыкантов (А. Шенберг, А. Цемлинский). В литературе и драматургии конца века появилась школа импрессионизма (Г. Бар, Г. Гофмансталь, А. Шницлер). Новый век был ознаменован «экспрессионистским взрывом» — первыми произведениями Ф. Кафки, Ф. Верфеля. Вена жила контрастами. На фоне легкой венской музыки начинали все настойчивее звучать трагический симфонизм Г. Малера, тревожные метания Р. Штрауса, взволнованная, мучительно

¹ «Sezession» (от латин. «secessio») означает «отделение», «уход» (нем.).

пытающаяся постигнуть неуловимые закономерности жизни лирика Р.-М. Рильке.

В яростных спорах зарождалось и формировалось «новое искусство», призванное отразить в своих художественных исканиях и крайностях всю сложность и трагичность современности.

В этом потоке развития австрийской культуры видное место занимает театральное искусство, прошедшее в период с 1871 по 1918 год путь от реализма с яркими чертами народности к символизму и экспрессионизму.

ЛЮДВИГ АНЦЕНГРУБЕР И ДРАМАТУРГИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века начался бурный рост реалистических тенденций в австрийской литературе, выдвинувшей плеяду крупнейших мастеров прозы. Драматургия отставала от романа, от новеллы, хотя и испытывала их влияние.

Романтическая драма Грильпарцера так и не нашла последователей. Теперь литература обращалась к новым проблемам и характерам, продиктованным самой жизнью, и прежде всего к крестьянской тематике, к труду и быту австрийской деревни. Распространенный в прозе жанр «деревенских историй» оказал некоторое влияние и на развитие драматургии Австрии.

Почти все крупные писатели-реалисты Австрии второй половины XIX века пробовали свои силы в области драмы, но не всегда эти попытки были одинаково удачны. Наиболее крупным драматургом стал Людвиг Анценгрубер (1839—1889). Представитель народно-демократической литературы Австрии, Анценгрубер снискал себе славу певца австрийского крестьянства. Франц Меринг, посвятивший этому замечательному писателю одну из своих статей, писал, что «Анценгрубер воплотил идеал настоящего народного поэта».

Людвиг Анценгрубер родился в Вене в семье мелкого чиновника, происходившего из крестьянской семьи. В раннем возрасте потеряв отца и не имея возможности учиться, он работал продавцом в книжной лавке. Литературную деятельность Анценгрубер начинал как новеллист, но потерпел неудачу. В 1858 году поступил актером в бродячую труппу и вместе с нею девять лет гастролировал по маленьким городам Австрии и Венгрии. Этот сценический опыт безусловно

сказался потом на его драматическом творчестве. Не случайно Людвиг Анценгрубера называют «прирожденным драматургом».

После успеха народной драмы «Священник из Кирхфельда» (1870) он оставил актерскую деятельность и посвятил себя драматургии. Всего Анценгруберу принадлежит около двадцати пьес, в которых демократические традиции народного театра Раймунда и Нестроя были не только продолжены, но и подняты на следующую ступень развития. В своей драматургии Анценгрубер отказался от музыкальных феерий и внешней условности, которыми славился донине народный театр Вены и ее предместий.

Современники считали Анценгрубера реформатором венского народного театра. Сюжеты и характеры он черпал непосредственно из самой действительности, в основном — из крестьянской жизни, с которой в детстве хорошо был знаком. Если некоторым буржуазным авторам (Фосс, Мюллер) была присуща идеализация крестьянства, то Анценгрубер представлял своих героев с максимальной правдивостью, без прикрас и замалчиваний, что впоследствии дало повод причислять его к писателям-натуралистам. Во всяком случае, нельзя отрицать, что Анценгрубер оказал определенное влияние на натуралистическую драму Германии. «Это из жизни», — говорил о творчестве Анценгрубера Л. Н. Толстой, высоко ценивший его.

В пьесах и рассказах Анценгрубера впервые на сцене австрийского театра были подняты серьезные проблемы быта крестьян, изображенных достоверно, непосредственно, с искренним сочувствием к бедным и с ненавистью к их притеснителям. Правда будней, правда «маленьких людей», деревенской жизни неминуемо приводила писателя к выводу о социальной несправедливости, к протесту против остатков средневековых нравов, против засилья клерикалов, против возрастающей капиталистической эксплуатации. Однако Анценгрубер не видел силы, способной преодолеть этот ненавидный ему абсолютистский, католический и феодальный гнет, и потому пытался перевести социальные противоречия в этический план, ограничиваясь в своих произведениях призывом к нравственному совершенствованию человека. Человек по своей природе добр и великодушен. Не должно быть в его натуре зла, как понятия чужеродного, ненавидного, не свойственного первородной сущности человека. Отсюда в произведениях Анценгрубера явная тенденция к морализации, нравоучительности. Отсюда и некоторая узость и ограниченность тематики.

Художественная палитра Анценгрубера-драматурга богата и разнообразна. Есть в ней и наивные, и юмористические тона, и крестьянская грубоватость, и элементы гротеска, и суровый трагизм, и мужественное изображение сильных страстей. Пьесы Анценгрубера, кажущиеся на первый взгляд бесхитростной зарисовкой быта, посвящены всегда раскрытию острого, увлекательного конфликта, действие в них наполнено внутренней экспрессией, сюжет развивается бурно и напряженно. Разнообразны и характеры, изображаемые Анценгрубером, — суровые и сильные герои из народа, крестьяне, лукавые, наивные, грубоватые и часто трогательно смешные. Автор любит и тех и других, радуется их радостям и глубоко сочувствует их печалям. Он любовно рисует своих героев, детально останавливаясь на их внешности, костюмах, манере речи.

Широкое применение Анценгрубером различных австрийских диалектов, использование популярных среди крестьян острых словечек придают языку его пьес особую непосредственность и своеобразие (именно это затрудняет перевод драматургии Анценгрубера на другие языки).

Простоту и правдивость творчества Анценгрубера отмечал Ф. Энгельс. В письме к В. Адлеру он писал: «В Вене я должен побывать непременно, а также, по возможности, и в австрийских Альпах; швейцарские Альпы слишком густо населены швейцарцами и уж чересчур похожи на выставку, — мне же милее крестьяне Анценгрубера»¹.

Большие художественные достоинства драматургии Анценгрубера, смелое сочетание в ней трагического и комического, продолжающее традиции венской народной комедии, сделало пьесы Анценгрубера наиболее репертуарными и в предместных и в столичных театрах. Лучшие из них до сих пор не сходят со сцены театров Австрии и Германии.

Начиная с первой пьесы «Священник из Кирхфельда», в творчестве Анценгрубера преобладают антиклерикальные мотивы. Герой пьесы — священник по имени Хель (что означает «светлый») — подвергается гонению и нападкам за то, что пытается противостоять злым силам католической реакции, особенно пагубно действовавшей на забитое, покорное австрийское крестьянство. Не только при помощи «слова божьего», но и реальными, конкретными делами Хель борется с церковной догмой — стремится к подлинному миру на земле, разрешает браки католиков и лютеран, воспитывает детей в демократическом духе. По утверждению Хеля, единственная

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 38, стр. 366.

вера и религия, заслуживающая признания и поклонения, это доброта и миролюбие. Именно они придают силы, согревают жизнь каждого человека, возвеличивают его над серыми, мрачными буднями. Естественно, что Хеля жестоко невзлюбили владельцы родовых замков и фанатичные священнослужители епископств. Но он не боится угроз и не придает значения клевете. И все же силы оказываются неравными — опутанный сетью клеветы и подозрений, Хель начинает помышлять о самоубийстве и в итоге добровольно отправляется в изгнание.

Пьеса имела грандиозный успех; одной из причин этого была ее удивительная современность: от все более усиливающейся реакции католической церкви уже страдало не только крестьянство, но и большая часть буржуазии.

Анценгрубер — не враг религии вообще. Власть церкви казалась ему неизбежной. Но католический аскетизм, жестокие следы средневековья, ложь, ханжество были ему нестерпимы. Религиозной проблеме посвящены его лучшие произведения, написанные то в драматической, то в ярко комедийной форме.

Вслед за «Священником из Кирхфельда» последовали пьесы «Пишущие крестом» (1872) и «Крестьянин-клятвопреступник» (1872). Действующих лиц комедии «Пишущие крестом» крестьян епископ убедил отправиться паломниками в Рим, но жены, устраивая «бабий бунт», не отпускают их. Драматург явно использует здесь мотивы аристофановской «Лисистраты».

К «лучшим произведениям поэтического творчества Анценгрубера» Меринг относил драму «Крестьянин-клятвопреступник». Сюжет ее посвящен судьбе работницы Врони, мать которой некогда соблазнил хозяин поместья Адамгоф и бросил ее в нужде вместе с двумя детьми. И теперь старший батрак, любивший ее мать, замечая, что Врони хочет обмануть сын хозяина, предостерегает ее от повторения такой же беды. История личных отношений Врони разворачивается на фоне тяжбы за поместье, которое отец якобы завещал ей, но из-за которого ее дядя, местный фермер Матиас, идет на преступление — он уничтожает завещание, выгоняет Врони и нарушает клятву.

Матиас — крестьянин, вырастающий в помещика, — является не менее опасной социальной силой для деревенской бедноты, чем угнетатели-богачи. Крестьяне еще видят в нем своего, а между тем он не останавливается ни перед чем для удовлетворения своей алчности. К тому же он внешне благочестив и сына хочет воспитать священником. Ханжество де-

ляет характер Матиаса еще более страшным, тяжелым и весьма типичным для времени Анценгрубера.

В пьесе использованы все приемы и сюжетные ходы чистейшей мелодрамы: сын разоблачает отца, отец убивает сына выстрелом в спину, бабушка Врони содержит притон для контрабандистов и т. д. И тем не менее драма воссоздает правдивую картину жестокого, несчастного быта крестьян, разоблачает обман и угнетение забытых жителей деревни.

Франц Меринг писал об этой драме: «Он работал с настоящими поэтическими средствами, и если во всей драме почти ни единым словом не упоминаются попы, то в великолепной фигуре клятвопреступного крестьянина отражается целиком вся мерзость запустения клерикальной реакции».

Комедия Анценгрубера «Двойное самоубийство» (1876) рассказывает о двух влюбленных, счастью и благополучию которых мешают их родители. Эти своеобразные Ромео и Джульетта австрийской деревни оставляют дома записку о том, что они отправляются на реку, чтобы «соединиться там навеки», и уходят из дому. Родители же, предположив, что в записке речь идет о самоубийстве, в отчаянии предпринимают поиски и находят своих детей живыми, здоровыми и даже счастливыми. «Двойное самоубийство» продолжает жанр, утвердившийся на австрийской сцене со времен Раймунда и Нестроя — диалектальный фарс, широко использующий австрийский фольклор, бытующий в среде крестьян, народные танцы и песни.

Показывая ломку патриархальных отношений в австрийской деревне, Анценгрубер не мог скрыть свои симпатии к прошлому, к патриархальному быту крестьян. Однако писатель далек от консервативности и устремлен в будущее. Так, в своих «Добавлениях к автобиографии» (1871) он пишет, что нет для него сейчас ни прошлого, ни настоящего, а есть только грядущее, которое народ сам должен завоевать, воспитывая в себе подлинную человечность. Он приветствует прогресс, создание машин, освободивших труд человека.

Но уже в конце 1870-х годов в творчестве Анценгрубера появилась тяга к более легким, увеселительным жанрам, к забвению серьезных жизненных проблем. Символическая туманность и салонная изощренность так называемых «Unterhaltungs-Stücke»¹ были в корне чужды Анценгруберу. Правда, он пытается освоить новую тематику и посвящает несколько пьес легкомысленной жизни Вены («Старые вен-

¹ Unterhaltung — беседа, развлечение (нем.), отсюда «Unterhaltungs-Stücke — пьесы легкого жанра, развлекательные.

цы»), но они не могут идти ни в какое сравнение с первыми произведениями драматурга.

Последнее десятилетие Анценгрубер выступает преимущественно как прозаик — автор романов («Позорное пятно» и др.) и многочисленных новелл («Сказки каменотеса», «Деревенские пути» и др.).

Некоторую дань жанру драматургии отдали и другие выдающиеся австрийские писатели-реалисты конца XIX века — Петер Розеггер (1843—1918), Мария Эбнер-Эшенбах (1830—1916), Фердинанд фон Заар (1839—1906), Якоб-Юлиус Давид (1859—1906). И хотя драматические опыты прозаиков не заняли крупного места ни в их творчестве, ни в театральном репертуаре, все же они помогали сохранению демократических национальных традиций.

ДРАМАТУРГИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Обострение классовой и национальной борьбы, все более нарастающей в Австрии конца XIX — начала XX века, приводило в общественной жизни страны к росту рабочего и национально-освободительного движения, в литературе и искусстве — к сложным проявлениям идеологического кризиса, охватившего художественную интеллигенцию. Предчувствие неизбежной катастрофы, особенно мучительно переживаемое в раздираемой противоречиями стране, с трагической остротой вошло во многие произведения австрийских художников рубежа веков.

В Австрии выходили такие журналы, как «Факел» (под редакцией Карла Крауса) и «Долой оружие» (под редакцией Берты Зутнер), открыто высмеивающие и жестоко критикующие реакционный социальный строй. Но деятельность этих журналов, хотя и оказала некоторое воздействие на развитие прогрессивных тенденций в литературе Австрии, не вышла в основном за рамки публицистического жанра и почти не повлияла на австрийский театр и драматургию.

Уйдя от народно-демократической направленности литературы и отвергнув темы социального неравенства, образы городской бедноты и крестьян, даже самые талантливые авторы Австрии рубежа XIX—XX веков не смогли создать значительных реалистических полотен. Разумное житейское здравомыслие анценгруберовского крестьянина уступило место внутренней опустошенности венских аристократов, их болезненному самоанализу, стилизации прошлого. Творчество многих драматургов этого времени находилось в тесной взаимо-

связи с идеалистической философией (Ницше, Шопенгауэр, Мах), символистской поэзией, декадентской литературой и эстетикой.

Один из крупнейших поэтов Австрии начала XX века Райнер Мария Рильке (1875—1926) обнажает сокровенную душевную жизнь человека, показывает новое видение поэтом-творцом внезапно и катастрофически меняющегося окружающего мира. Это новое, своеобразное восприятие действительности требовало иных стихотворных форм, особой музыкальности и ритмики, особого поэтического стиля — эмоционально-проникновенного, ясного и простого. И чем больше, чем неумолимее преображался мир, тем трагичнее откликался поэт на все явления жизни. В многообразии поэтической палитры Рильке наряду с большим социальным гуманистическим содержанием утверждаются темы одиночества, разобщенности людей, мистических кошмаров («Часослов»). Последнее особенно сильно проявилось в его драмах («Белая княгиня» и др.), которые едва ли можно причислить к драматургии — настолько они подчинены внешней декоративности, музыке слов, ритмов и рифм.

Известный австрийский прозаик этого времени Петер Альтенберг (1859—1919) пытается своими импрессионистическими миниатюрами создать новый оригинальный жанр, эскизно фиксирующий самые незначительные события, мысли, эмоции людей. «Я хотел бы изобразить человека одной фразой, переживания — одной строчкой, ландшафт — одним словом», — так определяет Альтенберг свой творческий метод.

Одним из идеологов импрессионизма в австрийском театре и драматургии выступил известный писатель, критик Герман Бар (1863—1934).

В начале своей литературной деятельности Бар примыкал к натуралистическому течению и вместе с А. Гольцем издавал журнал «Свободная сцена», где пропагандировал произведения Золя, Гауптмана, Ибсена. Позднее в издаваемом им журнале «Время» Бар знакомил австрийских читателей с философией Ницше и Маха, с литературным творчеством Уайльда, Стриндберга, поэзией символистов. Многочисленные театральные корреспонденции публиковались им с 1899 года в журнале «Нойес Винер Тагеблатт». Таким образом уже в 1890-х годах Герман Бар снискал славу «вождя импрессионизма», объединившего вокруг себя в литературном обществе «Молодая Вена» виднейших писателей-импрессионистов того времени. Критические и исследовательские работы Бара проповедовали импрессионизм в самых различных направлениях. Теоретическому обоснованию импрессионизма были по-

священы его труды «К критике современности» (1890), «Преодоление натурализма» (1891), «Возрождение» (1897). О необходимости создать импрессионистический театр он писал в сборниках «Венский театр» (1899), «Рецензии» (1903), «Заметки» (1907). Защите философии нового времени посвящены его «Этюды» (1912), «Диалог о Марсии» (1904) и др. Однако претензии Бара на глубокий научно-исследовательский анализ были необоснованны. Его статьи и книги носят откровенно субъективный характер и не выходят за пределы личных переживаний, наблюдений, ощущений.

Бар занимался в театре и практической деятельностью. В 1906 году он был режиссером в Немецком театре Макса Рейнгардта в Берлине, а с 1910 года стоял во главе Бургтеатра,— как известно, художественное руководство Бургтеатра нередко осуществлялось ведущими писателями и драматургами страны.

Особенно Бар был известен как драматург, автор более сорока пьес. Легковесные и пустые, посвященные, как правило, изображению салонной жизни и богемы Вены, пьесы эти тем не менее отличались такой сценичностью, что заслужили большую популярность в самой Австрии и за ее пределами. В России до революции насчитывались десятки постановок его пьес: в Малом театре, театре Корша, Александринском театре, театре Соловцова шли «Звезда» (1898), «Дети» (1898), «Жозефина» (1898), «Апостол» (1901), «Мастер» (1904), «Концерт» (1909) и т. д.

Кроме этих наиболее известных произведений в Берлине, Вене и в других городах Германии и Австрии шли почти все пьесы Бара: среди них — «Новые люди» (1887), «Венские женщины» (1900), «Фантом» (1912), «Мгновение» (1917).

В пьесах Бара нет подлинной драматической напряженности. Это всего лишь бесконечные легкомысленные диалоги на адюльтерные темы, не лишённые изящества и остроумия, но не выходящие за пределы «салонной драматургии».

Широкое распространение имели романы Бара, посвященные в основном описанию театрального быта Австрии и Германии — «Театр» (1897), «Звезда» (1906) и др.

Накануне первой мировой войны Бар обратился к экспрессионизму и посвятил ему несколько трактатов («Этюды» и «Экспрессионизм», 1912). После первой мировой войны в творчестве Бара появились религиозные тенденции — писатель пришел к католицизму. К этому периоду относятся его драмы «Изверг» (1919), «Брак» (1920), «Бабье лето» (1924).

Средоточием модернистов Австрии и Германии являлся журнал «Листки искусства» (1892—1919), возглавляемый из-



Сцена из спектакля «Апостол» Г. Бара. Бургтеатр.
Сезон 1900/01 года

вестным поэтом Стефаном Георге. В этом журнале отразились все грани модернистской эстетики — от отрицания материальной ценности мира до провозглашения идей полного аморализма, жестокости, патологии. Но мир продолжал оставаться материальной силой, основой бытия, и творчество австрийских декадентов пронизывалось глубочайшим пессимизмом, надломленностью, нежеланием существовать вовсе. Проповедовался новый, как бы аристократический стиль — для избранных — вычурный, декоративный, лишенный всякой сюжетности, идеи, стиль «чистого искусства», «искусства для искусства». Но и в рамках этой эстетики наиболее талантливые авторы смогли раскрыть свои творческие индивидуальности, создать новые своеобразные формы литературы, которые можно охарактеризовать как психологический импрессионизм.

Известный австрийский писатель Гуго фон Гофмансталь, тесно связанный с этими кругами и активно сотрудничавший в «Листках искусства», писал о своем эстетическом мировоззрении: «Мы требуем не выдуманных историй, но передачи настроений, не наблюдения, но изображения, не развлечения, но впечатления». Он вышел из самой гущи немецко-австрий-

ского декадентства и возглавил драматургию Австрии на рубеже XIX—XX веков, теоретически обосновав ее основные направления.

Гуго фон Гофмансталь (1874—1929) родился в Вене, в богатой аристократической семье. Он получил разностороннее образование, закончил университет. Его интересы и выступления в литературе весьма многообразны. Он — автор многочисленных драм, оперных либретто, стихотворений, новелл, теоретических статей, критических этюдов.

Гофмансталью принадлежит известный теоретический трактат «Поэт и наше время» (1907), в котором весь мир представлен им как мир отношений и чувств. Художников соответственно он делит на две категории: творцов, рассказывающих лишь о своей душе и личных переживаниях, и мастеров, извне наблюдающих за происходящим и фиксирующих увиденное. Первые, по мнению Гофмансталя, — единицы, вторых — большинство. Но у этого большинства нет будущего, и их произведения не имеют никакой ценности. Поэт не призван отражать свое время, творчество создает лишь мечты и мифы.

Кроме участия — в ранней юности — в «Листках искусства» Гофмансталь сотрудничал позже во многих журналах — «Остров», «Будущее», «Новое немецкое обозрение», часто обращался к теории искусства. Ему принадлежит большая литературоведческая работа, посвященная творчеству Гюго, ряд критических этюдов.

Новеллы Гофмансталя («Сказка 672-й ночи» и др.) занимают немаловажное место в австрийской новеллистике XX века. Интерес к музыкальному творчеству, в частности к оперному искусству, выразился у Гофмансталя в создании нескольких оперных либретто для своего друга, известного австрийского композитора Рихарда Штрауса («Электра», «Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени» и др.). Лирику Гофмансталь считал первоосновой, праматерью всех литературных жанров и всех искусств.

И, наконец, наибольшее место в творчестве Гофмансталя занимает драматургия, которой он посвятил себя, начиная с семнадцатилетнего возраста. В драматургии Гофмансталя, так же как и во всем его творчестве, сказывается влияние М. Метерлинка, О. Уайльда, Г. Д'Аннунцио, философских взглядов Ф. Ницше, Э. Маха и З. Фрейда.

Первым, еще недостаточно зрелым опытом Гофмансталя в области драматургии была пьеса «Вчера» (1891), напечатанная под псевдонимом Теофиль Морен, где он пытался трактовать тему власти прошлого над настоящим.

Но уже следующая драма, «Смерть Тициана» (1892), написанная под впечатлением смерти известного немецкого художника Бёклина, основана на глубоких размышлениях о смысле жизни. Отвращение к «городу», где царят «уродство, безобразие и пошлость», приводит Гофманстала к проповеди иной, «могучей жизни», как бы очищенной от мещанской скверны и духовной апатии. Эту облагороженную жизнь, ее обновленную суть открывает людям искусство Тициана.

Из полусна он пробудил нам душу,
Ее обогатил и озарил...
Он научил взирать на нашу жизнь,
В ней видеть красоту ее и радость, —

говорит один из учеников о великом художнике.

Беседа учеников Тициана окрашена в скорбные тона, потому что умирает их учитель. Где-то за стенами его дома кипит суэта бытия, а здесь господствует царство творящего духа. Вся ньеса выдержана в статуйной манере: тихая беседа не нарушается внешними событиями. Однако смысл пьесы не только в утверждении всепокоряющей силы искусства, но и в прославлении жизни, бессмертной красоты вечно живой природы. Монологи драмы — изощренные по живописному ощущению картины природы, лирические музыкальные гимны красоте. И в этом погружении в мир «чистого искусства» — слабость позиции Гофманстала и неспособность в самой «суете бытия» найти великие силы обновления.

Мотив смерти — в разных аспектах — главный в драматургии Гофманстала. Он служит основой большинства его пьес. Но если в «Смерти Тициана», даже несмотря на приближение смерти, все же не зачеркивались смысл и значение жизни, если Тициан умирал, оставив наследие бессмертной ценности, то герой следующей пьесы Гофманстала «Безумец и Смерть» (1893) Клавдио только в момент смерти постигает, что жизнь его прошла бездумно и бессмысленно, в духовной нищете, в эгоистической отчужденности.

Трагический парадокс сводится к тому, что нравственные нормы бытия восстанавливает в душе героя не Жизнь, а Смерть. Обращаясь к герою, Смерть говорит:

Безумец, научись же пред концом
Ценишь богатства жизни! Встань сюда
И молча слушай, как любовь земная
Других детей земли переполняла,
А ты один остался нем и пуст.

В этой пьесе отчетливее, чем в предыдущей, заметен декадентский излом мировоззрения драматурга, выраженный в апофеозе и эстетизации смерти. «Я понял, что живу, лишь

умирая», «в избытке чувств проснулся я теперь от сна всей жизни к новой жизни в смерти»,— говорит герой и «падает мертвым к ногам Смерти».

Тема роковой несовместимости грезы и реальности выражена и в пьесах «Женщина в окне» (1898) и «Свадьба Зобеды» (1899).

Как известно, в начале XX века многие писатели обратились к античности. Несколько вольных переложений трагедий Софокла сделал и Гофмансталь. В «Электре» (1903) он усугубил власть рока над людьми, придав ей некоторую патологическую окраску, а мужественную, решительную героиню-мстительницу превратив в иступленную, кровожадную исполнительницу велений рока. В «Эдипе и Сфинксе» (1906) Эдип представлен Гофмансталем жалким и безвольным человеком, не пытающимся выйти из-под власти рока. Если сильные, богоподобные герои Греции боролись с судьбой, восставали против нее, то героев Гофмансталя сила судьбы заставляла сразу же безропотно покоряться ей.

Особенную известность приобрело переложение Гофмансталем трагедии Софокла «Царь Эдип» (1909), прославленное спектаклем Макса Рейнгардта на арене цирка и исполнением Александром Моисси центральной роли.

Нередки в творчестве Гофмансталя и обращения к исторической теме — в пьесе «Авантюрист и певица» (1905) действие происходит в Венеции XVIII века. Но это все те же импрессионистские, лирические рассуждения на фоне приукрашенной, стилизованной обстановки, лишенной подлинного исторического колорита.

Примером наиболее откровенной стилизации может служить обработка средневекового моралите «Каждый» (1911), также получившая известность благодаря спектаклю Макса Рейнгардта на Зальцбургском театральном фестивале. Там же в Зальцбурге состоялась премьера и другой пьесы Гофмансталя, написанной в стиле массового средневекового зрелища. Это «Зальцбургский театр мира» (1922), где режиссером спектакля был изображен сам бог, распределяющий роли между неродившимися душами и где центральным героем становится Нищий. Следует заметить, что и в переработках античных трагедий и в своих более поздних драмах Гофмансталь допускал вмешательство реальной действительности в поэтический мир чувств и мышления героев, но представлял эту действительность жестокой, мрачной силой, отвергающей поэзию, разрушающей мечты и вдохновение.

В последние годы жизни, как и большинство драматургов начала XX века, Гофмансталь примкнул к экспрессионизму.

Типичным произведением этого периода явилась драма «Башня» (1925—1927), переосмыслившая пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон». Основой сюжета и смысла пьесы было не изображение переживаний принца, пожизненно заточенного в тюрьму, а восстание народа, выступившего за освобождение молодого принца. Таким образом, это известное произведение Гофмансталь превратил в современную сказку, где провозглашалась необходимость крушения старого и рождения нового мира. Показательно, что первоначально Гофмансталь создал на этом материале поэму и лишь потом переработал ее в пьесу, значительно усилив социальное звучание.

Так драматургия Гофмансталь прошла разнообразный, сложный и вместе с тем закономерный путь, ибо почти во всех стилизациях театрального искусства прошлого — лирического и романтического, античного и средневекового, театра комедии дель арте, венского народного театра или барокко — Гофмансталь оставался верен своим героям, своему мировоззрению.

О какой бы эпохе ни рассказывал Гофмансталь, в его драмах всегда действовали мятущиеся, изломанные герои, эсты, мечтатели, идеалисты. Не менее постоянной — при всем разнообразии сюжетов и жанров — оставалась и художественная манера писателя, отличавшаяся статичностью композиций, изысканной поэтичностью, приверженностью автора к монологам, нервной напряженности душевных переживаний, подчеркнутой театральностью.

В одной из своих теоретических статей Гофмансталь писал: «Современная драма — лирика, лишь случайно отлившаяся в форму диалога». Этому принципу он и оставался верен на протяжении всего творчества.

Когда в 1893 году вышел первый сборник пьес другого известного австрийского писателя этого периода, Артура Шницлера, то Гофмансталь в специальном прологе к сборнику так характеризовал новый стиль драматургии:

Служит сценою лужайка,
Рампу заменяет солнце, —
Вот театр, где мы играем
Собственного сочиненья
Пьесу о своей душе;
В том творенье незрелом
Сладость смешана и горечь,
«Нынче» наших чувств, их «завтра»,
Низменность и красота,
Лживость слов и яркость грез,
Трепет тайных вождений,
Смертных мук...

Однако эта характеристика гораздо больше подходила к творчеству самого Гофмансталя, чем Шницлера, который не предается романтической идеализации прошлого, не философствует над отвлеченными проблемами, а бытописует современное ему общество, атмосферу довоенной Вены, хорошо знакомые ему характеры.

Творчество Гофмансталя пессимистично по всему своему духу. А герои Шницлера на первый взгляд веселы, счастливы и изо всех сил наслаждаются жизнью, подчиняя своим увлечениям каждую минуту. Правда, внимательный анализ показывает, что это — результат все той же боязни жизни, то же «*tempo mori*», что и у Гофмансталя. Веселье и земные радости служат его героям лишь для кажущегося забвения смерти, для ухода от современной действительности, бурно потрясающей привычный ход жизни политическими событиями.

Отсюда и противоречивость творчества самого Шницлера, явившегося наряду со Стефаном Цвейгом наиболее одаренным и значительным писателем Австрии начала XX века.

Разностороннее знание жизни, точная разработка деталей, глубокая психологизация образов, занимательная интрига, блестящий диалог, попытка критически переосмыслить сущность буржуазного мира и вместе с тем бессилие перед огромными общественными проблемами, выдвигаемыми действительностью, желание уйти от этих насущных проблем в мир «чистого искусства» и вечных философских вопросов о любви и смерти — таковы основные черты творчества Шницлера — драматурга и новеллиста.

Артур Шницлер (1862—1931) получил медицинское образование и долгое время занимался врачебной практикой. Литературную деятельность начал со стихотворений и рассказов, печатавшихся в журнале «На прекрасном голубом Дунае». В 1893 году выступил с первым сборником пьес — циклом одноактных миниатюр-диалогов «Анатоль». Каждая из семи пьес, входящих в этот цикл, имеет совершенно самостоятельный сюжет, однако все они объединены одним общим героем — легкомысленным, непостоянным, влюбчивым и меланхоличным Анатодем. Анатодем пресыщен жизнью, устал от нее и тем не менее продолжает искать радостей в мелких пикантных приключениях. То он с влюбленной в него женщиной покупает подарок другой, той, которую любит сам («Рождественский подарок»). То в гневе разрывает с возлюбленной из-за того, что та не захотела расстаться с сувениром другого, ибо это — бриллианты, которые дорого стоят («Сувениры»). Одну он бросает («Эпизод»), другую

подозревает в неверности («Роковой вопрос»), третью приглашает к себе, чтобы расстаться с ней навсегда, а оказывается, она задумала то же самое, и они расходятся врагами («Прощальный ужин»), на четвертой он собирается жениться, в то время как пятая спит у него в спальне («Утро Анатоля перед свадьбой»). Любовь, в понимании Анатоля,— это легкомысленный флирт, преходящие увлечения, сомнительные авантюры, никак не задевающие сердца этого героя, остроумного и ироничного, блестящего и элегантного. Недаром некоторые литературоведы находили в образе Анатоля сходство с излюбленными персонажами Оскара Уайльда.

Рядом с Анатодем неизменно присутствует его друг — трезвый, практичный, расчетливый и холодноватый Макс.

В миниатюрах сборника «Анатоль» перед зрителями как бы предстала сама Вена — с ее салонами, увлечениями, ветренностью и разочарованиями. Поэтому «Анатоль» сразу же после выхода в свет был встречен шумным одобрением венцев.

Уже в этом произведении Шницлер сделал попытку разоблачить лживый и пустой буржуазный мир. Со временем писатель приходит к более резкому, открытому протесту против буржуазного общества, его нравов и традиционной морали. В этом обществе нет настоящей любви не потому, что так легкомыслен и беспечен Анатоль. В нем нет больших и сильных чувств, потому что они не могут существовать среди лжи, лицемерия и предрассудков. «Может быть, многое веселое, изолгавшееся, нежное, подлое и страстное выдает себя за любовь,— но это не любовь,— говорит Шницлер устами героя своей драмы «Одинокой тропой». — Разве мы принесли когда-нибудь какую-нибудь жертву, от которой не ожидали бы выгоды для своей чувственности и для своего тщеславия?.. Разве мы когда-нибудь останавливались перед ложью или обманом, если только этой ценой могли купить лишний час счастья или наслаждения?»

От этой эгоистической буржуазной морали страдает прежде всего женщина. Шницлер создал немало запоминающихся женских образов с конкретной социальной характеристикой. Актрисы и продавщицы, модистки, горничные и дамы высшего света, сентиментально-простодушные, изысканно-утонченные, охваченные неутолимой жадной любовью, жадной, которую Шницлер всегда оправдывал и защищал так же горячо и страстно, как развенчивал всякое покушение общества на права и свободу женщины.

Герой пьесы «Сказка» (1893) Теодор на словах пытается преодолеть традиционные понятия морали и отстаивает право на свободную любовь не только для мужчин, но и для жен-

щин. Однако в решающий момент он покидает свою невесту-актрису, узнав, что до встречи с ним она позволяла себе любить других, а ведь таких женщин принято считать падшими.

Молодая, чистая Кристина в «Забаве» (1895), став жертвой обмана студента, погибающего на нелепой дуэли из-за другой своей возлюбленной, кончает с собой. Как несостоятельны и лживы громкие фразы о любви в этом растленном мире венской аристократии, высшего австрийского офицерства! Как нелепы и претенциозны их представления о так называемой чести! Герой пьесы «Добыча» (1898), поссорившись на почве ревности со своим другом, отказывается от дуэли. И тогда друг убивает его из-за угла, именно этим «спасая» свою честь. Шницлер восстает против бессмысленности дуэлей, против примитивных представлений о благородстве и чести, против оскорбительно надменного отношения к женщинам-актрисам. В этих пьесах сказалось не только умение Шницлера проникнуть в интимные переживания людей, но и хорошее знакомство с бытом театральных кулис — со многими актерами Бургтеатра писателя связывала тесная дружба.

Точными, живыми штрихами рисует Шницлер окружающую его среду, поступки и внутренний мир своих героев. Основные качества его художественной манеры — наблюдательность и психологизация. Краски его палитры многообразны — от лирических полутонов до едкой сатиры.

Вот, например, «добренькое», благополучное семейство Лозатти в пьесе «Последняя воля» (1898). Как бы хотели они быть добренькими на самом деле. Да ведь невозможно, и при первом же серьезном испытании это убедительно доказывается. Молодой Гуго Лозатти неожиданно погибает, упав с лошади. Его завещанием, обращенным к обезумевшим от горя родителям, была просьба не оставить его возлюбленную Тони Вебер и сына. Хотя это неожиданно для родителей, но они некоторое время ханжески пытаются выполнить последнюю волю Гуго. Однако сословные предрассудки берут верх, и оскорбленная и отвергнутая Тони после смерти ребенка вынуждена покинуть этот «благополучный» дом.

Ложь, ханжество и фарисейство правят буржуазным миром, — этот тезис доказывает Шницлер в большинстве своих произведений.

Мать кончает с собой, чтобы не мешать карьере эгоистичного, преуспевающего сына («Мгновения жизни», 1902), жены цинично обманывают мужей («Литература», 1902), друзья оказываются всегда презиравшими друг друга врагами

(«Последние маски», 1902; название драмы весьма характерно для Шницлера, озаглавившего, например, один из циклов своих новелл «Маски и чудеса»).

В мире обмана и самообмана, словно играя друг с другом, живут профессор Пильграм, его жена и ее любовник («Подруга», 1899). Лишь после смерти жены профессор, узнав о том, что любовник изменял ей, не может простить ему этого, в то время как жене все было известно и она мирилась с изменой. Другие супруги продолжают жить вместе, равнодушные и чужие друг другу, а когда к ним с прежней силой возвращается любовь, они вынуждены навсегда расстаться («Интермеццо», 1905). И самое страшное, что ничего трагичного в этом не усматривается — такова повседневность жизни, порядок вещей. Такой порядок не нарушает плавного течения бытия, не взрывает никаких общественных основ, не приводит к сложным жизненным переворотам. А если он оскорбляет в человеке его нравственное достоинство, то пусть это считается неудачей для данного человека — человек смертен, и страдания его преходящи.

Нетрудно рассмотреть в творчестве Шницлера горькую иронию автора, презирающего современное общество. Впрочем, аморальность и нравственное разложение буржуазного общества подвергались и более резким нападкам Шницлера. Правда, при этом он не избежал влияния декадентской философии Зигмунда Фрейда и нередко сам впадал в болезненный эротизм, демонстрируя власть инстинктов над человеком. Наиболее показательны в этом смысле диалоги «Хоровода» (1900), представляющие собой цепь любовных встреч людей самых различных слоев общества. Кольцевое построение этой пьесы дало Шницлеру возможность показать в одинаковой, десятикратно повторенной ситуации «всю Вену». В едином, непрерывном любовном потоке смешались поэты и аристократы, солдаты и офицеры, дамы высшего света и уличные проститутки. Калейдоскопическая смена мест действия, введение различных венских диалектов, точность и лаконизм социальных характеристик — все средства художественного воздействия использованы автором с завидной четкостью и остротой. Правда, циничная откровенность в иных сценах граничит с примитивностью, что значительно снизило обличительное значение миниатюр.

Предчувствуя кривотолки, которые могла вызвать эта пьеса в среде венской аристократии, и стараясь избежать скандального интереса к своему произведению, Шницлер сам противодействовал массовому изданию «Хоровода» и распространил лишь небольшое количество экземпляров пьесы

среди своих друзей. На сцене она появилась значительно позже: в Берлине — в 1920 году, год спустя в Вене, и тогда пьеса полностью обрела и своих почитателей и не менее активных критиков и противников.

«Хороводу» предшествовал цикл пьес «Зеленый попугай» (1899), утверждающий смешение искусства с действительностью, сна с явью (чуть позже он выпустит сборник новелл, так и озаглавленный — «Сон и явь»).

«Жизнь — вечная игра, и только мудрый это постигает» — таков эпиграф к этому циклу, взятый из пьесы «Парацельс». Герой ее — известный средневековый чародей и алхимик Парацельс, узнающий истину посредством гипноза, говорит в конце пьесы: «И в жизни все игра! Великая, чудесная игра! Один играет диким стадом наемников — грубых солдат, другой играет безумной, суеверной толпой. Быть может, где-нибудь и кто-нибудь играет звездами, планетами, я же просто играю душами людей. И смысл этого найдет лишь тот, кто жаждет пламенно найти его, — и тот, кто ищет. Действительность и сон сливаются между собою воедино так же, как ложь и правда. А порознь нет ни того и ни другого. Не знаем о других мы ничего и столько же о нас самих». Это утверждение игры, мечты и сна напоминает гофманстелевских героев, их оторванность от реальной жизни.

Особое место в этом цикле занимает пьеса «Зеленый попугай», в которой ситуация «игра — жизнь» приобретает определенный социальный смысл. Действие пьесы разворачивается во Франции в день штурма Бастилии, 14 июля 1789 года. В одном из парижских кабачков актер Анри разыгрывает представление о том, как он убил свою жену, застав ее с герцогом. Но игра оказывается правдой, и Анри действительно убивает герцога. На сцену с криками: «Свобода! Свобода!» — врывается толпа французских граждан, только что взявших Бастилию, актеры смешиваются со зрителями, и уже трудно различить, где же игра — вымысел, и где правда — жизнь, кто из них аристократы, а кто бродяги. Любопытно отметить, что «Зеленый попугай», поставленный в первые годы после Октябрьской революции на нашей сцене, получил острое политическое звучание, не свойственное самой пьесе. Это причудливое слияние жизни и искусства, таинственная взаимосвязь действительного и иллюзорного были широко распространены в литературе начала века и составляли содержание многих философских концепций. У Шницлера эти тенденции приобретают определенный социальный смысл.

Человек не был собою, он играл себя, человек носил маску. А если нет подлинного лица, нет и подлинной реально-

сти. Все в мире лживо, бренно, преходяще — любовь, дружба, супружеская верность, творчество, разум. Поэтому не лучше ли надеть маску и самому сыграть свое благополучие или свое несчастье? Все равно, искаженные лживой моралью буржуазии, эти высокие понятия обречены на гибель, так же как и весь этот мир, стремительно приближающийся к своему краху.

Отсюда и тема смерти, столь распространенная в творчестве Шницлера — драматурга и особенно новеллиста. «Когда я думаю о многих дорогих мне людях, которые умерли, сердце не сжимается у меня от страха, — пишет он в 1894 году, — смерть стала мне чем-то дружественным, она бродит около и вокруг нас и не собирается причинять нам никакого зла».

В одних его пьесах смерть определяет все развитие действия, в других — она трактуется как единственный выход из противоречий между буднями жизни и наивысшими вопросами бытия, в третьих — выглядит неизбежностью даже там, где человек всеми силами стремится к жизни («Покрывало Беатрисы», 1901), и представляет собою своеобразный жизненный апофеоз.

К мысли о смерти приводит также и сознание собственной оторванности, потерянности, безнадежного внутреннего одиночества. Этому посвящена, например, глубоко пессимистическая драма Шницлера «Одинокой тропой» (1904), как бы повторяющая тему «Одиноких» Гауптмана и отвергающая всякую возможность настоящей дружбы и любви.

Подобно Гофмансталу и другим его современникам, Шницлер неоднократно обращался и к исторической тематике.

После «Зеленого попугая» он пишет драму в стихах из эпохи итальянского Возрождения — «Покрывало Беатрисы». Как и у Гофмансталя, исторический колорит эпохи служит Шницлеру лишь ярким, рельефным фоном для показа вполне современных ему чувств, поступков, мыслей. Героиня драмы юная Беатриса Нарди, влюбленная в поэта Филиппо Лоски, однажды рассказывает Филиппо свой сон, в котором она была женой герцога Болоньи. Вспыльчивый поэт прогоняет девушку за «мысленную измену». Герцог Лионардо предлагает потрясенной Беатрисе свою руку и сердце, и она должна стать герцогиней Болоньи. Но в свадебную ночь она убегает к возлюбленному, чтобы умереть вместе с ним. Желая испытать ее, Филиппо вместо яда предлагает Беатрисе безвредный напиток, и Беатриса отказывается от своего решения. Когда Филиппо сам принимает яд, она с криком «Жизнь!» убегает, позабыв

подаренное ей герцогом покрывало. И хотя герцог готов простить свою невесту, брат за двойную измену убивает ее. Напряженность от ощущения приближающейся гибели (Болонья осаждена войсками Цезаря Борджа), противоречивая изломанность характеров — все это делало «трагедию рока» Шницлера близкой и понятной читателям и зрителям его времени. Современным настроениям подчинены и события пьесы «Юный Медард» (1910), действие которой происходит в эпоху наполеоновских войн.

Драматургия Шницлера пользовалась сценическим успехом. Одна за другой премьеры его спектаклей появляются в венском Бургтеатре, в берлинских Немецком театре и Камерном театре (Каммершпиле) Макса Рейнгардта, в Лессинг-театре, в театрах России.

В связи с расцветом нового вида искусства — кинематографии — было экранизировано несколько его произведений, из которых наибольшую известность снискал фильм «Карусель», поставленный французским режиссером Максом Офсольсом по пьесе «Хоровод».

Огромную популярность Шницлер завоевал и как новеллист. В творчестве писателя нет разрыва между драматургией и прозой. В новеллах и в пьесах сходные темы раскрываются, в сущности, теми же художественными средствами.

Несмотря на то, что в начале XX века в Австрии выдвинулось значительное количество драматургов, своими пьесами буквально наводнивших сценические подмостки Германии и Австрии, едва ли кто из них по художественной ценности своих произведений может быть поставлен рядом с Гофмансталем и Шницлером.

По тематике и направленности творчества ближе всего к Гофмансталю стоит поэт, прозаик и драматург Рихард Беер-Гофман (1866—1945). Его пьеса «Граф фон Шароле» (1904; обработка английской пьесы XVIII века) пользовалась чрезвычайным успехом в театрах Австрии и Германии. Основу этого успеха положил спектакль Рейнгардта с Александром Моисси в заглавной роли.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Сценическое искусство Австрии к концу XIX века, так же как и австрийская драматургия, добились значительных художественных результатов.

Столица Австрии Вена насчитывала множество прекрасных театральных коллективов, каждый из которых имел яр-

ко выраженную художественную индивидуальность: знаменитый Бургтеатр, который на рубеже веков был единственным проводником реалистической драматургии; театры венских предместий; Королевская опера; Раймунд-театр, репертуар которого составляли комедии, фарсы и водевили; Народный театр, открывшийся в 1889 году; Карлстеатр, ставивший произведения излюбленного жанра австрийцев — оперетты.

Последняя четверть XIX века озаменована в Австрии необычайным расцветом оперетты. Это не было неожиданным. Музыкальная комедия в Австрии имеет давние истоки. Уже и ранее в народных предместных театрах Вены (Карлстеатр, Театр-ан-дер-Вин и другие) наряду с драматическими жанрами охотно культивировались музыкальные представления. Впрочем, народная песня, танец, музыкальная пародия (драматургия Раймунда и Нестроя) занимали все более значительное место и в драматических спектаклях.

Толчком к созданию собственной венской оперетты стали гастроли в столице Австрии французского театра Жака Оффенбаха.

Родоначальником австрийской оперетты может считаться Франц Зуппе (1819—1895). Уже работая в качестве капельмейстера в Театр-ан-дер-Вин, он неоднократно писал музыку к пьесам Нестроя. Первые музыкальные комедии Зуппе «Пансионат» (1860), «Пиковая дама» (1862), «Десять невест и ни одного жениха» (1862) явились самостоятельными произведениями нового жанра, быстро завоевавшего любовь австрийских зрителей. В опереттах Зуппе — хорошая драматургия, основанная на богатом фольклорном материале («Веселые студенты», 1863), пародийности («Фатиница», 1876), острых комедийных ситуациях («Прекрасная Галатейя», 1865; «Боккаччо», 1879; «Донна Жуанита», 1880).

Карл Миллёркер (1842—1899) продолжил лучшие традиции венской опереточной школы (музыкальные комедии «Целомудренная Диана», 1867; «Заколдованный замок», 1878; «Мадам Дюбарри», 1879; «Гаспарон», 1884). Одна из самых популярных оперетт Миллёркера — «Нищий студент» (1882) — талантливо сочетает в себе острую драматургию, песни, танец и лирическую пародию.

Вершиной венской оперетты может считаться творчество Иоганна Штрауса-сына (1825—1899). Вместе с тем именно он начал уходить от драматургии музыкальной комедии, культивировать чисто музыкальные ее стороны, танцевальные элементы.

Это объясняется тем, что опереточный жанр — лишь одна из частей многосторонней и плодотворнейшей музыкаль-



Бургтеатр. 1888 г.

ной деятельности Иоганна Штрауса, — он пришел в оперетту уже известным, сложившимся композитором. Большинство из пятнадцати написанных Штраусом оперетт — «Веселые венские женщины» (1871), «Карнавал в Риме» (1873), «Принц Мафусаил» (1877), «Веселая война» (1881) и др. — отличается крайне неудачными либретто. Примером сравнительно редкого для Штрауса сочетания драматургической стороны оперетты с музыкальной могут служить созданная им «Летучая мышь» (1874) и «Ночь в Венеции» (1883).

Однако чем больше рос в Австрии успех оперетты, тем быстрее пропадал интерес к серьезным жанрам. На постановку фарсов и водевилей самого низкого качества переключалось большинство венских театров. В репертуаре в лучшем случае появлялись комедии и драмы типа салонных произведений Германа Бара.

Значительно поколебались народные традиции предместных театров Вены. Уже в апреле 1875 года Анценгрубер писал: «Обстановка здесь складывается все хуже и хуже, в мае закроются, наверно, еще три театра, а как будет обстоять дело осенью, я не знаю». А в августе 1888 года он заявлял уже более определенно: «Театр сейчас стал местом для развлечения, таким же, как и все другие, а тот, кто понимает,



Сцена из спектакля «Хоэфоры» Эсхила. Бургтеатр

что люди хотят не только развлекаться, просто не нужен и не сможет ничего заработать».

Подлинной цитаделью реалистических традиций оставался венский Бургтеатр. Правда, его деятельности угрожала другая крайность — академизм классики мог увести театр от живых интересов современности и замкнуть в кругу абстрактно-литературных проблем. Однако этого не произошло. Новые имена, новые таланты неустанно раскрывали перед театром и новые возможности его дальнейшего развития.

Верность традициям послужила препятствием для проникновения на сцену Бургтеатра декадентской драматургии. Показательно, что пьесы Гофманстала и Шницлера появились в театрах Австрии с опозданием — только после изданий и постановок их в Берлине.

К 1870-м годам венский Бургтеатр располагал выдающимися режиссерами и блестящей труппой, созданной усилиями Генриха Лаубе и состоящей из многих крупных актеров — Шарлотты Вольтер, Йозефа Левинского, Адольфа Зонненталя, Гедвиг Блейбтрой, Людвига Габилонна, Гуго Тимига и других.

После Генриха Лаубе в 1867 году Бургтеатр возглавил известный австрийский поэт, новеллист и драматург Мюнх-

Беллинггаузен, известный в истории литературы под псевдонимом Фридрих Гальм (1806—1871). Гальма сменил Франц Дингельштедт, приехавший в Вену из Веймара и проработавший здесь до самой смерти. В 1870—1881 годах в Бургтеатре воцарился стиль режиссуры, провозглашавший основным элементом театра его изобразительную сторону — живопись, декорационное искусство. Тщательное раскрытие и донесение авторского текста, слова уступило место не менее тщательно построению мизансцен, внешней организации сценического пространства, разработке массовых сцен. Правда, преувеличенное внимание режиссуры к зрелищной стороне спектакля нередко грозило его идейной сущности, тем не менее благодаря именно этому слиянию и взаимодействию двух противоположных режиссерских направлений Бургтеатр становится одним из крупнейших театров мира конца XIX — начала XX века.

Большим событием в театральной жизни Австрии стал цикл шекспировских хроник, поставленных Дингельштедтом. Кроме того, в репертуар театра Дингельштедт включил многие произведения, не шедшие при Лаубе, — например, «Либушу» и «Еврейку из Толедо» Грильпарцера, некоторые пьесы Геббеля.

В 1881 году Дингельштедта сменил саксонский писатель, поэт Адольф Вильбрандт (1837—1911). Единственным крупным достижением театра этого периода (1881—1887) стал впервые осуществленный опыт постановки полного текста «Фауста» (в течение трех вечеров). Можно также отметить некоторые спектакли классической драматургии, в частности постановки пьес Кальдерона и трагедий Софокла «Электра» и «Эдип».

Однако современная драматургия при Вильбрандте не нашла доступа на сцену.

При следующем руководителе Бургтеатра (1888—1890) — режиссере из Тюрингии Августе Ферстере — труппа театра перешла в новое помещение, специально воздвигавшееся в течение многих лет.

12 октября 1888 года старое помещение Бургтеатра на Михаэлерплатц было закрыто. В этот прощальный вечер шла «Ифигения в Тавриде», и Зонненталь прочел «Эпилог» Бергера. А уже через день труппа играла в новом прекрасном здании на Франценсринге. В строительстве нового театра принимали участие ведущие архитекторы (Готфрид Земпер, Карл Газенауэр), художники и скульпторы Австрии. Зрительный зал, фойе, лестницы были украшены картинами, фресками и скульптурами на темы мировой драматургии, скульптурными изо-

бражениями крупнейших актеров и драматургов Европы. Правда, критика долгое время твердила о несоответствии серьезного, академического стиля театра, его скромности и камерности, ранее обусловливавших особый, духовный контакт со зрителем, холодному великолепию и богатому убранству нового здания. Однако, как показала практика последующих лет, опасения эти оказались несостоятельными.

Новый подъем деятельности Бургтеатра произошел под руководством известного австрийского поэта, драматурга и те-



Макс Буркхардт

оретика театрального искусства Макса Буркхардта (1854—1912). Юрист по профессии, Буркхардт посвятил театру всю жизнь. В венском Бургтеатре он пробыл с 1890 по 1898 год. При нем театр все более выходил за пределы узкого академизма и камерности. Австрийский театр обязан Буркхардту значительным обновлением репертуара. Буркхардт поставил на сцене Бургтеатра пьесы Анценгрубера, Ибсена, Гауптмана, Зудермана, Шницлера и других драматургов-современников. В то же время здесь по-прежнему продолжали успешно ставить и лучшие произведения классической драматургии — так, например, был осуществлен еще один цикл постановок из восемнадцати пьес Шекспира.

Самому Буркхардту, как драматургу, принадлежит немало известных в то время пьес — «Котенок» (1898), «Готфрид Чудесный» (1906), «Проклятые женщины» (1909), написанная по мотивам народных австрийских сказок «Иене Астра» (1910). Некоторые из них шли и в Бургтеатре.

Расширив репертуар, Буркхардт сделал попытку привлечь в театр нового, более широкого зрителя, организовав для этого дешевые воскресные утренники.

Несомненный интерес представляют теоретические работы Макса Буркхардта, рассматривавшие современное ему театральное искусство с реалистических позиций. Важней-



Адель Сандрок в роли Марии Стюарт.
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера

шие из них — «Право актеров» (1896), «Австрийский театр» (1903), «Театр» (1905) и др.

Большое влияние на развитие реалистических принципов Бургтеатра оказали гастроли Московского Художественного театра в Вене в 1906 году.

Одним из наиболее крупных достижений Буркхардта-режиссера, продолженным его преемником и последователем Паулем Шленгером, было также привлечение в театр новых актеров, из которых Адель Сандрок, Фридрих Миттерверцер и Йозеф Кайнц не только заняли ведущее место в самом Бургтеатре, но прославили австрийское сценическое искусство далеко за пределами страны.

Адель Сандрок (1864—1937) пришла в Бургтеатр на смену Шарлотте Вольтер, покинувшей сцену из-за тяжелой болезни. Впервые Сандрок появилась на открытии Немецкого театра в Берлине (1884) в роли юной Минны фон Барнгельм. Она исполняла трагические роли классического и современного репертуара и была известна в различных театрах Германии, в которых гастролировала много лет. В Австрии Сандрок сначала выступала в Народном театре Вены и только затем пришла в Бургтеатр.

Актриса огромного темперамента, Сандрок может быть причислена к крупнейшим трагическим актрисам Западной Европы конца XIX века. Она одинаково хорошо играла Медею Еврипида, Марию Стюарт в одноименной драме Шиллера, Гамлета Шекспира, героиню драмы Геббеля «Юдифь», Магду в «Родине» Зудермана, Гину в «Дикой утке» и Риту в «Маленьком Эйольфе» Ибсена, Кристину в «Забаве» Шницлера. В сценическом арсенале актрисы не было проторенных путей, традиционных решений. Особенно показательна в этом смысле трактовка леди Макбет, представленной Сандрок обаятельной, изящной женщиной, порочность и жестокость кото-

рой воспринимались в силу контраста еще более убедительно. Актрисе были свойственны большие страсти, ее статную фигуру называли «вагнеровской»—она словно была создана для исполнения ролей Валькирии и других героинь саги о Нибелунгах. Картинный «оперный» жест, величавость движений, значительность декламации придавали ее образам особую весомость и полноту.

В течение многих лет Сандрок была лучшей актрисой Бургтеатра.

Однако неуживчивость актрисы, из-за которой она долго странствовала по различным сценам, привела ее к разрыву и с коллективом Бургтеатра. Последние годы жизни Сандрок много снималась в кино.

Фридрих Миттервурцер (1844—1897) появлялся в труппе Бургтеатра не один раз. Любовь к театру и талант он унаследовал от родителей: отец его был известным певцом, мать выступала на сцене Дрезденского драматического театра.

Постоянная внутренняя неудовлетворенность и творческое беспокойство натуры Миттервурцера сказались на всем его жизненном и актерском пути. Он менял свой репертуар так же легко и охотно, как города и театры, едва удерживаясь на одной сцене больше двух-трех лет. Дебютировав в Бургтеатре в ролях Гамлета, Петруччо и Посерта («Игроки» Иффланда), он вскоре по инициативе Лаубе получил приглашение в Лейпцигский театр и провел там несколько сезонов.

Вторичный его дебют в Бургтеатре состоялся при Дингельштедте (1871) в образах Мольера. Затем последовали длительные гастроли по Германии (Гамбург, Берлин), Голландии, Америке, России (в 1888 году он гастролитировал в Москве, в 1890 году — в Петербурге). Только в 1891 году Миттервурцер занял положение ведущего актера Бургтеатра, где и оставался до конца жизни.



Адель Сандрок в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира

Основное качество мастерства Миттервурцера — исключительная сила перевоплощения. Творческий диапазон актера был необычайно велик. Ему были подвластны все характерные роли мирового репертуара — от гротесково-комедийных до демонических. И каждая роль всегда находила особую, только ему, Миттервурцеру, присущую трактовку. Поэтому каждое его выступление в новой роли вызывало особый интерес, порождало обширную прессу, споры.

Миттервурцер разрушил академический стиль Бургтеатра, привнеся в спектакли нечто неумолимо сильное и дикое. В его творчестве особенно ярко выразилась тревожная неуравновешенность жизни. Трагическое и комическое странным образом уживались в каждом из создаваемых им характеров, наполняя их полнокровностью, противоречиями живой жизни. Его Мальволио был смешон и вместе с тем страшен в своем тупом стремлении быть важным, элегантным, любимым. Мефистофель с его уродливым, белым лицом вдруг мог казаться привлекательным и даже красивым. Король Филипп («Дон Карлос» Шиллера) был не тираном, а худым, меланхолическим и бесконечно одиноким человеком. А Ричард III — злобный, мстительный, хитроумный — оказывался по-ребячески пылко влюбленным в Анну.

Саркастический и жестокий Франц Моор, заботливый, искренний, дружески участливый Карлос («Клавиго»), Маринелли («Эмилия Галотти»), Вурм («Коварство и любовь»), Валленштейн, Шейлок и Калибан («Буря»), Ялмар Экдаль («Дикая утка»), Этцель («Нибелунги») и другие образы мировой драматургии воскресали на сцене Бургтеатра в своеобразном и острохарактерном воплощении Миттервурцера.

Рубеж XIX — XX веков для Бургтеатра был ознаменован выступлением на его сцене выдающегося трагического актера Йозефа Кайнца (1858—1910), одного из наиболее типичных актеров Западной Европы этого периода.

Кайнец родился в Венгрии. Сценическую деятельность начал в провинциальном австрийском театре в 1873 году. Затем долгое время играл в лучших театрах различных городов Германии — Марбурге, Лейпциге, Мейнингене (1877—1880), Мюнхене (в театре Поссарта, 1880—1883), Берлине (в Немецком театре — сначала под руководством Л'Арронжа, а затем Отто Брама, 1883—1896), много гастролировал по Европе и Америке.

В 1899 году, находясь в зените мировой славы, Кайнец снова возвращается в Австрию, в Бургтеатр, в котором ему предоставлялись большие, чем в Немецком театре, творческие возможности. Современники Кайнца вспоминали, как

нелегко отпускал Берлин своего любимого актера. Последний месяц пребывания Кайнца в Немецком театре был отмечен циклом спектаклей, в которых он играл лучшие свои роли. В прощальный вечер актеры театра во главе с Отто Брамом преподнесли Кайнцу лавровый венок, отлитый из золота.

К этому времени Кайнц обладал уже огромным сценическим опытом. Его большой талант окончательно сформировался как талант трагического актера, точно, ярко и своеобразно выражающего социальные и этические противоречия эпохи.

Кайнц утвердил на европейской сцене новый тип актера — актера-психолога, актера-философа, аналитика, с поразительной глубиной раскрывающего мышление, эмоции, духовную жизнь, самые сокровенные переживания своих героев. Кайнц создал *своего* героя — умного, страстного, нервного, темпераментного, неравнодушного ко всем проявлениям несправедливости, существо, словно вибрирующее от горя, печали и человеческих слабостей. Кайнц был актером-реалистом. Подчеркнутая же нервность, импрессионистичность приближали его к амплу, порожденному XX веком, к амплу «неврастеников». Он стремился к раскрытию внутреннего мира героев, их нервной напряженности, энергичных устремлений вперед, нетерпеливости и беспокойства.

Кайнц создавал своих героев не благодаря, а вопреки своим внешним данным. Небольшого роста, угловатый, совсем не героический, с резкими чертами худого лица и хрипловатым глухим голосом (по отзывам современников, с «лицом цыгана» и «голосом чахоточного»), актер умел вызывать к своим героям беспредельную симпатию, поднимать их над окружающим миром, становиться одновременно жертвой и судьей, обвиняемым и обвинителем.

В ранний период актерской деятельности Кайнца грим и костюм помогали ему скрывать незавидную внешность. Позже он научился сам подчинять ее своим сценическим задачам. Задачи были разнообразны, как разнообразен был его репертуар.

Известный немецкий критик Пауль Линдау писал: «Он был слишком горд и слишком велик, чтобы скрывать эти недостатки своей внешности или прятать их за наклеенными носами и бородами. Он свободно показывал худобу своей шеи, угловатость своих движений он доводил до готической пылкости, кутался в черные плащи, и казалось, все телесное исчезало в нем и сам он пронесился по сцене подобно огненной тени...»

Актер точно разрабатывал внутреннюю логику жизни образов, их внешнюю выразительность. Лицо Кайнца способно было передать любые оттенки переживаний. Движения были настолько необычны и пластичны, что напоминали скульптуры Родена или старинные гравюры. Голос, вибрирующий, надрывный, достигал особой, причудливой музыкальности. Речь Кайнца была так насыщена трепетом интеллекта и нервов, что вслушиваться в нее можно было бесконечно. Современники с восторгом вспоминали малейшие повороты его головы, движения пальцев, оттенки в произнесении той или иной реплики. Критика отмечала умение Кайнца использовать контрасты в характеристике образов. Чередования различных настроений героев Кайнца создавали совершенно особый по своей выразительности рисунок образов.

Рационалистический подход к роли был чужд актеру. Точно понимая психологию образа, абсолютно проникая в нее, Кайнец на сцене настолько отдавался во власть эмоциональной жизни своих героев, что его исполнение становилось не столько раскрытием образов, сколько самораскрытием актера. Каждый персонаж, сыгранный Кайнцем, поражал богатством своей духовной жизни.

Большинство ролей было создано Кайнцем до Вены (Фердинанд, Вурм, принц Гомбургский, Анри из «Зеленого попугая» Шницлера, Освальд, Гамлет и др.). Однако многие из них были повторены здесь в еще более точном, блестящем, законченном исполнении.

В репертуаре Кайнца были лучшие, удивительно непохожие друг на друга роли мировой драматургии. Счастливый Ромео с сияющими глазами, по-детски задорный и веселый, всей силой жизни восстающий против нелепостей родовой вражды. Франц Моор, Дон Карлос, Фигаро, Бедный Генрих (в одноименной пьесе Гауптмана). Грациозно величавый король Альфонсо в «Еврейке из Толедо» Грильпарцера. Циничный и жуткий (в отличие от трактовки Миттервурцера) Ричард III. Мудрый и хищный король Тейя («Моритури» Зудермана). Альцест («Мизантроп» Мольера) — судья зла и безнравственности. Мудрый, прекрасный Бассанио, прославляющий любовь к женщине («Венецианский купец» Шекспира). И рядом — Тартюф, ханжа и развратник.

Освальда («Привидения» Ибсена) он показывал не только жертвой тяжелой наследственности, но личностью светлой, мыслящей, высоконравственной, выступающей против порока. Кайнцу было чуждо натуралистическое изображение болезни Освальда, принятое в трактовке других крупных актеров конца XIX — начала XX века — Цаккони, Антуана.



Йозеф Кайнц в роли Франца Моора.
«Разбойники» Ф. Шиллера



Иозеф Кайнц в роли Торквато Тассо.
«Торквато Тассо» И.-В. Гёте

В течение своей актерской жизни Кайнц возвращался много раз к шекспировскому Гамлету. Если в начале пути актер еще не находил в себе силы для показа борьбы Гамлета с коварными правителями датского королевства и предстал в этой борьбе слабым и беспомощным человеком, тяжело переживающим сознание собственного бессилия, то в последний период творчества Гамлет стал коронной ролью актера, раскрывшего высокий интеллект, мудрость и благородство датского принца, восставшего против насилия и несправедливости.

Высокая актерская техника Кайнца позволила ему до последних лет жизни сохранить юношескую грацию, яркий темперамент, стремительность и порывистость исполнения. Вот что об этом «секрете» вечной молодости Кайнца писал Ю. Юрьев: «Тогда Кайнцу было около пятидесяти лет, но он сумел так сохраниться, что со сцены положительно производил впечатление юноши. Необыкновенно счастливые данные были у этого артиста, всегда способствующие именно такому впечатлению: небольшого роста, стройный, худощавый, с лицом, легко поддающимся гриму... Редкое и, можно сказать, феноменальное явление, которому не знаю примера. Вот это то счастливое обстоятельство и давало Кайнцу возможность играть до конца его дней такие роли, как Дон Карлос и Ромео».

Кайнц запомнился современникам не только как замечательный трагический актер. Воспоминания их воскрешают перед нами образ человека благородного, отзывчивого, в любое время готового прийти на помощь своим коллегам.

Впервые столкнувшись с Кайнцем на провинциальной сцене, тогда еще совсем юный Эдуард фон Винтерштейн пишет:

«Он репетировал с нами дружески, любезно и терпеливо, много беседовал с нами, а вечером, после спектакля, часто сидел вместе с нами в ресторане и без усталости рассказывал забавные истории. Мы все были без ума от него!»

Большое влияние на Кайнца — актера и человека оказали гастроли Московского Художественного театра. Он старался не пропустить ни одного спектакля. Для этого он добивался изменений в расписании спектаклей Бургтеатра, притворялся больным, чтобы приходиться на репетиции мхатовцев. После спектакля «Дядя Ваня», который произвел на Кайнца наибольшее впечатление, он кинулся на шею К. С. Станиславскому с возгласом: «Вы создали театр! В сравнении с вами мы все ничтожества!»

В день отъезда Художественного театра Кайнца, будучи занятым в спектакле Бургтеатра, в гриме и костюме потихоньку уехал в антракте к «художественникам», чтобы на прощанье еще раз обнять их и пожать им руку. Правда, из-за поклонения Кайнца МХТ в тот вечер едва не был сорван спектакль в Бургтеатре.

Особой интеллектуальности творчества Кайнца способствовала его энциклопедическая образованность. С вниманием, интересом и исследовательской пытливостью актер следил за всеми художественными течениями своего времени, был подлинным знатоком современной и классической литературы, серьезно занимался живописью, философией, астрономией. Кайнцу принадлежат перевод и обработка для немецкой сцены «Сарданапала» Байрона.

В творчестве Йозефа Кайнца актерское искусство Австрии нового времени достигло своей вершины. Ни среди его современников, ни позднее нельзя назвать достойных ему соперников — разве только Александра Моисси, деятельность которого, однако, протекала преимущественно в Германии и поэтому отнесена к истории немецкого театра.

В стихотворении «Памяти Кайнца» Гуго фон Гофмансталь писал:

О, если бы такой же дан был голос,
Как у него, чтобы его оплакать!

.....
О голос! О его крылатый голос!
Откуда он звучал? Как проникал он
Нам в уши? Кто произносил такие
Слова? Какой властитель или дух
Держал к нам речь? Кто с нами говорил
С подмостков этих? Кто к нам обращался,
То воплотившись в юного Ромео,
То в Ричарда несчастного, то в Тассо?
Кто?

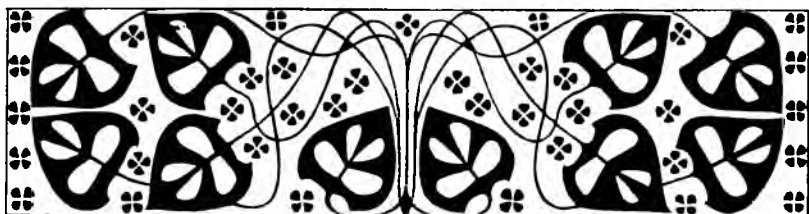
В этот короткий период рубежа XIX—XX веков австрийский театр разделил судьбу всего западноевропейского театра — лихорадочную смену его течений, искания новых путей в искусстве, устремленность передовых деятелей к общественному признанию театра, к правдивому изображению событий. И лучшее, что было завоевано в эти годы драматургами, режиссерами, актерами австрийского театра, надолго украсило его сцену и питает его искусство до наших дней.





ОЛЬСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Польское восстание 1863—1864 годов не увенчалось победой. Оно не ликвидировало национального гнета, не привело к возрождению суверенной польской государственности. Политические границы, установленные разделившими Польшу государствами, продолжали рассекать польские земли. Варшава и все Королевство Польское — центральная часть Польши — оставались под властью царской России. Княжество Познанское, Поморье и Силезия находились под властью Германии. Краков и Галиция входили в состав Австрийской империи Габсбургов (с 1867 года — Австро-Венгрия). Восстание не уничтожило до конца и феодальных отношений и норм. И все же то, что было завоевано в результате восстания, сделало его важнейшей исторической вехой: феодальная эпоха завершилась, сменившись эпохой капиталистической.

Хотя буржуазно-демократическая революция была осуществлена неполно и непоследовательно и развитию капитализма в Польше были присущи характерные особенности так называемого «прусского пути», однако процесс упрочения капиталистических отношений становился все более ощутимым, оказывая влияние на все сферы общественной жизни. Подводя итоги этого процесса, явственно обозначившего коренные преобразования во всем облике польских земель уже на рубеже XIX—XX веков, Роза Люксембург писала: *«Польша, страна некогда в социальном отношении столь своеобразная, сделалась теперь типичной капиталистической страной. Механический станок и паровой двигатель лишили ее оригинальной физиономии и наложили на нее нивелирующий международ-*

ный отпечаток. Уже в 1881 году Польша перенесла специфическую капиталистическую болезнь — первый серьезный кризис. В настоящее время в лице возникшего рабочего движения выступают на сцену и другие стороны польского капитализма»¹.

Рост рабочего класса, зарождение и расширение его борьбы становились с ходом времени все более заметным фактором, непосредственно влиявшим и на постановку вопроса о путях завоевания национальной независимости, о возрождении польской государственности. Конечно, это влияние возрастало постепенно и приобретало решающее значение уже в условиях перехода от «свободного» монополистического капитализма к империализму, лишь по мере повышения политической активности пролетариата. Однако именно оно все в большей степени определяло основное направление общественного развития, сказываясь прямо или косвенно и в области культуры, в частности в литературе и искусстве.

Особые условия, характерные для положения Польши в середине XIX века, определили то, что борьба за национальное освобождение этой страны ставила ее в центр революционно-освободительной борьбы всей Европы. В. И. Ленин, раскрывая в статье 1903 года самую суть живой диалектики истории, подчеркивал, что тогдашняя эпоха — эпоха последних буржуазных революционных движений — и новая наступившая эпоха «крайнего напряжения всех сил накануне революции пролетарской» коренным образом отличаются между собой: «Тогда революционной была именно Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства. Традиции борьбы за национальное освобождение были так сильны и глубоки, что после поражения на родине лучшие сыны Польши шли поддерживать везде и повсюду революционные классы; память Домбровского и Врублевского неразрывно связана с величайшим движением пролетариата в XIX веке...»². Эта ссылка на Ярослава Домбровского и Валерия Врублевского — двух видных участников восстания 1863 года — как нельзя более красноречива. После подавления повстанческого движения в Польше они эмигрировали во Францию и в 1871 году стали генералами Парижской коммуны. В судьбе этих двух выдающихся людей можно увидеть живой символ прямого смыкания передовых традиций польской национально-освободительной борьбы с революционной борьбой пролетариата. По мере развития капиталистических отношений в

¹ Роза Люксембург, Промышленное развитие Польши, Спб., 1899, стр. 40

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 237.

Польше преемником этих традиций становился вступающий в борьбу за свои классовые цели польский рабочий. «Теперь,— писал В. И. Ленин,— правящие классы Польши, шляхта в Германии и Австрии, промышленные и финансовые тузы в России выступают в качестве сторонников правящих классов в угнетающих Польшу странах, а наряду с польским пролетариатом, геройски перенявшим великие традиции старой революционной Польши, борется за свое освобождение пролетариат немецкий и русский»¹.

Под знаком этих решающих исторических изменений развертывается сложная картина идейной борьбы, находящей отражение и в области философии, литературы и искусства. Своего рода симптомом времени, характерным для эпохи, наступившей после восстания 1863—1864 годов, стал так называемый «варшавский позитивизм». Под этим условным наименованием обычно подразумевается течение общественной мысли, связанное с литературно-публицистической деятельностью группы варшавских литераторов, провозгласивших программу так называемого «органического труда», или «работы у основ». Заявив о себе прежде всего в публицистике, оно оказало влияние и в научно-философской и в литературно-художественной области. Виднейшим глашатаем программы позитивизма был писатель-публицист Александр Свентоховский. В этой программе, особенно на первых порах, были элементы буржуазного демократизма, связанные с отрицанием феодальных, старошляхетских пережитков, с антиклерикальной направленностью, с просветительскими тенденциями, с ориентацией на развитие наук (в частности, и в первую очередь, — естественных) и других сфер духовной деятельности, в том числе и театра. Позитивисты отвергали сословно-шляхетский консерватизм, восставали против «слезливого славословия прошлого» (пользуясь язвительным определением А. Свентоховского), против культа романтической жертвенности и перепевов окончательно изжившего себя, доказавшего свою социально-историческую несостоятельность мессианизма. Все это, несомненно, имело известное прогрессивное значение, хотя и крайне ограниченное.

Программа позитивизма в складывавшихся социально-политических условиях все более явственно обнаруживала свою буржуазную, реакционную природу. Достаточно сказать, что, критикуя восстание 1863 года, позитивисты расценивали его по преимуществу лишь как проявление «шляхетского романтизма», не считаясь с его демократическими целями, приходя

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 238.

к отрицанию революционного действия и вооруженной борьбы вообще.

Вполне закономерно поэтому позитивизм занял открыто враждебную позицию по отношению к крупнейшему революционному рабочему движению и его теоретической базе — научному социализму. Проповедь «органического труда» постепенно оборачивалась проповедью социального мира, идиллического согласия между буржуа и пролетариатом. Эти тенденции нашли весьма отчетливое отражение у того же А. Свен-тоховского, в частности и в его драматургических опытах. Так, например, в драме «Аурелий Вишар» в образе главного героя он вывел добродетельного капиталиста, пекущегося о благе рабочих и погибающего из-за происков врагов (спровоцированные рабочие поджигают фабрику, и Вишар погибает в пламени). Предпринятая в пьесе попытка героизации буржуа одновременно заключала в себе очевидное осуждение бунтующих рабочих, — они оказывались слепым орудием в руках нечистоплотных дельцов, противопоставленных «честному капиталисту».

Вопрос о взаимоотношениях с позитивизмом крупнейших представителей польского критического реализма, так весомо заявивших о себе во второй половине XIX века, не решается простым безоговорочным отрицанием какой бы то ни было связи между ними и этим течением. Вспомним имена Болеслава Пруса и Генрика Сенкевича, Марии Конопницкой и Элизы Ожешко — в литературе, Александра Герымского и Яна Матейки — в живописи. В творчестве этих художников можно обнаружить близость к тем относительно прогрессивным демократическим тенденциям, которые были в позитивизме преимущественно при возникновении и на начальной стадии формирования этого течения. Некоторая переключка здесь несомненно ощутима. Но не она имела решающее значение. Сила и величие этих деятелей, как и некоторых других, стоявших рядом с ними, связаны именно с тем, что перерастало буржуазно-либеральную ограниченность позитивистской программы, что оказывалось результатом проникновения в правду общественной действительности, социально-критического отношения к ней, неотделимого от самой природы реализма как метода.

Однако реальные обстоятельства развития искусства в эпоху, о которой идет речь, обязывают учитывать сложность соотношений искусства с идейными тенденциями эпохи, и в частности с позитивизмом. Сложность эта определялась внутренней противоречивостью позитивистской программы, что ясно обнаруживается и применительно к сфере театра. Вспомним,

например, что в 1860-е годы в Польше началось формирование реалистической школы актерского мастерства, вошедшего в историю под именем «краковской школы». Ее создание неотделимо от имени видного политического, литературного и театрального деятеля Станислава Козьмяна (1836—1922) — сначала художественного руководителя (с 1866), а затем и директора (с 1871 по 1885) Краковского театра. Между тем как политик и публицист Козьмян примыкал к консервативной группировке так называемых «станьчиков». Воспользовавшись именем Станьчика — известного из истории шута двух польских королей XVI века — Александра Ягеллончика и Сигизмунда Старого, группа публицистов, и в их числе Козьмян, выпустила в 1869 году политический памфлет под названием «Сумка Станьчика», содержащий отказ от идеи борьбы за национальное освобождение. От названия этого памфлета за подготовившей его консервативной группировкой закрепилось в обиходе наименование — «станьчики».

Политика «станьчиков» во многих отношениях была родственна установке «варшавских позитивистов» на «работу у основ», на постепенный экономический и культурный подъем, противопоставляемый концепции прямой повстанческой борьбы, не увенчавшейся успехом в 1863 году. Когда А. Свентоховский писал, что «грезы о политической самостоятельности должны быть заменены стремлением к внутренней самостоятельности», то краковские «станьчики», по существу, могли солидаризироваться с этим. Неотъемлемым пунктом осуществления своей программы они ставили постепенное культурное возрождение, которое сохраняло бы и развивало польский язык, литературу, искусство (и далеко не в последнюю очередь — театр).

«Под влиянием убеждения, что именно после поражения народа необходимо на всех участках и во всех направлениях начинать заново работу, возникла мысль заняться Краковским театром, закрепить его существование и одновременно поднять его уровень и повернуть к жизненным и важным задачам народа и общества», — отмечает один из историков польского театра этого времени З. Пшибыльский, имея в виду период развития краковской сцены под руководством Козьмяна, деятельность которого в Краковском театре и стала осуществлением программы широкого культурного строительства. При этом практические плоды деятельности Козьмяна решительно ломали узкие рамки его консервативной политической программы, выходя далеко за ее пределы.

Успешному развитию краковской сцены способствовало и то особое положение, которое было характерно для Кракова

и вообще для Галиции, входившей в ту пору в состав Австрийской империи Габсбургов. Наличие в Галиции больших масс украинского населения (в основном оно было крестьянским) определяло особую политику австрийских властей по отношению к полякам. Австрийское правительство не проводило той насильственно-агрессивной германизации, которая была уделом Познани и вообще прусской Польши. Конечно, австрийские власти преследовали свои цели, заигрывая с польским шляхетством, стремясь, и не без успеха, породить тенденции сервилизма, отказа от национально-освободительной борьбы. Но в то же время создавались и некоторые внешне благоприятные условия для развития национальной польской культуры. Само наличие широких возможностей систематически играть на сцене на польском языке было одним из этих существенных условий. Это и использовали Козьмян и сплотившиеся вокруг него артисты, оказав влияние на развитие польского сценического реализма и за пределами Кракова.

С Краковом, с Галицией связано также возникновение литературно-художественного движения, известного под именем «Молодой Польши». На переломе XIX—XX веков оно весьма многообразно и активно проявило себя в области драматургии и театра. В творчестве представителей «Молодой Польши» отчетливо сказались те же противоречия, которые были характерны для символистско-модернистских течений и в других странах. Присущее им отталкивание от прозаизма капиталистической действительности, неприятие ограниченности буржуазного позитивизма и натуралистических тенденций как его эстетического выражения нередко принимало у художников этого круга анархо-индивидуалистический характер, приводя в конечном счете к утверждению принципа «искусства для искусства», к культивированию безысходно-трагической, иногда даже мистической умонастроенности.

Подобного рода веяния в сценическом искусстве, связанные с проникновением символистских устремлений, дали о себе знать в Польше уже в начале 1890-х годов, когда критик Мириам (Зенон Пшесмыцкий) опубликовал статью «Морис Мегерлинк» (1891). В статье этой, имевшей значение своего рода манифеста, провозглашалось, что настоящее искусство всегда было искусством символическим, а драматургия бельгийского писателя, которому посвящена статья, провозглашалась образцом истинно новаторской драмы. В утверждениях Мириама уже отразилась та внутренне ущербная эстетическая программа, которая оказывалась направленной против принципов сценического реализма, против живой динамичной природы искусства сцены. Мириам заявлял, что «каждое истин-

ное произведение искусства есть символ, а символ не мирится с действительным присутствием человека». Это прямым путем вело к идее английского режиссера Гордона Крэга об актере-«сверхмарионетке».

Однако «Молодая Польша» не была организационно оформленным объединением. Творческий облик и творческая судьба отдельных литераторов, к ней примыкавших, оказались весьма различными, а в иных случаях даже прямо противоположными. Таков неизбежный и закономерный результат размежевания, с которым мы сталкиваемся применительно к развитию модернистско-символистских течений и за пределами Польши.

Такое размежевание отчетливо обнаруживается, когда мы обращаемся к творчеству двух наиболее широко известных (и столь различных!) драматургов «Молодой Польши» — Станислава Выспянского и Станислава Шибышевского. Выспянскому было не только чужд, но и глубоко враждебен космополитический эстетизм Шибышевского. Его тезису независимости искусства от общества Выспянский противопоставлял призыв к искусству, служащему делу освобождения народа, проникнутому большой общественно значимой мыслью.

Размежевание, о котором идет речь, происходило под влиянием обострения классовых противоречий, роста напряженности главных социальных конфликтов эпохи, которые приобретали все большую остроту по мере нарастания революционной борьбы пролетариата. Особенно широко рабочее движение развернулось в Королевстве Польском — наиболее передовой в экономическом отношении части польских земель. Здесь еще в 1882 году под руководством Л. Варынского была создана первая польская рабочая партия, вошедшая в историю под именем «Пролетариата 1» (в отличие от «Пролетариата 2», возникшего в 1888 году, после разгрома в 1884 году «Пролетариата 1»). С некоторым запозданием подобный процесс протекал и в других частях Польши, в том числе и в польских землях, находившихся под властью Австрии. Так, «Пролетариатом 1» была создана группа, которая вела работу среди рабочих Кракова.

В 1889 году под руководством Ю. Мархлевского, Я. Ледера и других был создан Союз польских рабочих, который в 1890 году провел первую в истории польского рабочего класса маевку. В 1892 году Союз польских рабочих объединился с «Пролетариатом 2», в результате чего была основана Польская социалистическая партия (ППС). Начавшаяся в ней борьба между революционно-пролетарским и реформист-

ско-националистическим течениями привела к тому, что марксистское крыло выделилось в самостоятельную партию, получившую название Социал-демократии Королевства Польского (СДКП). В состав руководства СДКП входили такие видные деятели, как Роза Люксембург, Юлиан Мархлевский, а с 1899 года — Ф. Э. Дзержинский. В 1900 году СДКП объединилась с интернационалистскими элементами литовского рабочего движения, создав Социал-демократию Королевства Польского и Литвы (СДКПиЛ). Создание этой партии в большой степени способствовало сплочению польского рабочего движения с революционно-освободительной борьбой рабочих России, что с особой силой проявилось в ходе событий 1905 года. Столыпинская реакция, наступившая после поражения революции 1905 года, тяжело отразилась и в Королевстве Польском, но новый подъем революционного движения в России, начавшийся в 1912 году, отозвался подъемом рабочего движения и на польских землях. С началом первой мировой войны они стали ареной военных действий, а с лета 1915 года вся территория Королевства Польского была оккупирована войсками Тройственного союза¹. Революционное движение продолжало неуклонно нарастать, чему особенно способствовала Февральская революция 1917 года в России. 14 марта 1917 года Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов по инициативе депутатов-большевиков принял обращение к польскому народу, в котором говорилось, что «Польша имеет право быть совершенно независимой в государственно-международном отношении»². Победа пролетарской революции в октябре 1917 года в России принесла осуществление этого права, возродив суверенное польское правительство, открыв новую страницу в истории Польши.

Неуклонный рост рабочего движения, совершившийся на протяжении 1863—1917 годов, проникновение в Польшу идей научного социализма (в 1883 году на польский язык был переведен «Манифест Коммунистической партии», в 1884 году — «Капитал» и «Гражданская война во Франции» К. Маркса, в 1885 году — «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельса и т. д.) находили и прямое отражение в области художественной культуры, в частности в области эстетики и критики. Так, например, о начатках марксистской эстетической мысли, и притом применительно и к проблемам театра, можно говорить в связи с критическими

¹ Тройственный союз — военная коалиция Германии, Австро-Венгрии и Италии, противостоявшая Антанте (блоку Англии, Франции и России).

² «Правда», 1917, 16 марта.

выступлениями Бронислава Бялоблочного (1861—1888). В статье под ироническим заглавием «Танец кривого артистизма с хромой логикой», критикуя драматический опыт некоего Ю. Лентовского под названием «Фирдуси», Бялоблочный высказывал ряд важных положений, имеющих общетеоретическое значение. Через всю статью проведена мысль о том, что тенденция сама по себе вовсе не противоречит правдивому изображению действительности. Всякое произведение искусства, по мысли Бялоблочного, всегда неизбежно несет в себе ту или иную тенденцию. Весь вопрос в том — *какова* эта тенденция и *как* она претворена в живой плоти художественного произведения. При этом, упрекая автора критикуемой пьесы в нарушении принципов реализма, в риторичности, в превращении персонажей в «рупоры», Бялоблочный был весьма близок по всему содержанию и духу своих аргументов известному сопоставлению Энгельсом творческого метода Шекспира и Шиллера.

Утверждение общественного назначения драматического искусства, неотделимое от активной пропаганды и защиты принципов реализма, противостояло антиреалистическим устремлениям, находившим выражение у идеологов модернистско-символистского толка (например, Мириама).

В то же время передовая польская критика, связанная с марксизмом, борясь за реализм, отнюдь не отбрасывала великого наследия польского революционного романтизма Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого. Напротив, именно она (вступая, по существу, в спор с представителями позитивизма) подчеркивала его непреходящее, живое значение, выступая преемницей его традиций и завоеваний, его революционно-демократического духа. Так, Роза Люксембург писала в статье, опубликованной на страницах немецкой газеты «Лейпцигер Фольксцейтунг» (24 декабря 1898 года): «В Германии сознательный пролетариат является, по выражению Маркса, наследником классической философии. В Польше — в силу иных исторических обстоятельств — пролетариат является наследником романтической поэзии, а следовательно, и ее корифея — Адама Мицкевича»¹. Эти слова выдающейся революционерки и виднейшего теоретика-марксиста помогают понять все значение наследия Мицкевича, его театральных идей и драматических произведений (особенно грандиозного драматического цикла «Дзяды») для передовых деятелей польского театра (прежде всего — для Станислава Выспанского) на рубеже XIX—XX веков. В их обращении к теат-

¹ Роза Люксембург, О литературе, М., 1961, стр. 66.

рально-эстетическим заветам великого представителя революционного романтизма своеобразно преломлялась неразрывная связь между борьбой за национальную независимость в недавнем прошлом с освободительной борьбой нового времени, которую в эту пору возглавил польский рабочий класс.

ПОЛЬСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕ ВОССТАНИЯ 1863 ГОДА

Картина развития польской драматургии в период после восстания 1863 года весьма широка и разнообразна по различным тенденциям, порою тесно переплетающимся, а зачастую отчетливо противоборствующим между собою. Наследие романтизма, отходя в прошлое, сменяясь иными течениями, связанными в первую очередь с утверждением реалистического метода, вместе с тем продолжает оставаться живой опорой для некоторых писателей, активно заявляющих о себе и в области драмы. Романтические традиции, претерпевая серьезные трансформации, оказываются включенными в принципиально новую эстетическую систему. При этом отталкивание от постулатов и требований романтической эстетики противоречиво, но закономерно сочетается в некоторых случаях с усвоением и развитием существенно важных ее завоеваний. С наибольшей рельефностью этот сложный и противоречивый процесс отразился в произведениях Циприана Камиля Норвида (1821—1883).

Судьба Норвида и его творчества необычна и трагична. Сын обедневшего шляхтича, он в 1842 году покинул родину и после нескольких лет пребывания за границей в последний раз ненадолго посетил Польшу в 1845 году, чтобы затем уже никогда больше не возвращаться на родную землю. В дальнейшем вся его жизнь прошла в скитаниях — он жил в Германии, Италии, Франции, Англии, побывал в Америке, с 1854 года жил главным образом в Париже, где и кончил свои дни в нищете и заброшенности в приюте св. Казимира для неимущих эмигрантов. Выдающийся поэт, прозаик, одаренный скульптор и живописец, рассматривающий служение искусству как осуществление высшего общественного и нравственного долга, он не был по-настоящему понят и оценен современниками. Его литературное наследие после смерти было предано забвению, частично попросту пропало, ни одна из написанных им пьес не была поставлена при его жизни. Интерес к творчеству Норвида пробудился только в конце прошлого — начале нынешнего века, когда З. Пшесмыцкий (Ми-

риам) нашел его рукописи и начал в 1901 году публиковать их на страницах издаваемого им журнала «Химера». Однако трактовка наследия забытого писателя носила при этом односторонний характер. Творчество Норвида не свободно от противоречий, но в то же время оно никак не укладывается в пределы толкования Мириама, видевшего в нем по преимуществу лишь предтечу модернизма. Свое истинное возрождение и как поэт и как драматург Норвид обрел только в Народной Польше.

Первое издание Собрания сочинений Норвида, предпринятое в 1966 году, стало крупным общенациональным событием. Польская общественность отмечала, что Норвид, будучи среди тех, кто понимал невозможность немедленного продолжения вооруженной борьбы после разгрома восстания 1863 года, тем не менее призывал к действиям на иной основе, требующим отказа от беспочвенных романтических порывов.

Эта направленность поэтической мысли Норвида помогает уяснить истоки того острого критицизма, который пронизывает его творчество, и в том числе его драматические произведения. Норвид не был революционером по своим политическим убеждениям. Напротив, он не раз расходился с представителями революционного демократического крыла польской эмиграции, а в его философских воззрениях близость к диалектике Гегеля парадоксально уживалась с влиянием религиозно-католических концепций. Однако в основном и главном русле своего творчества он неизменно был и оставался гуманистом, стремившимся постигнуть историю как процесс неуклонного поступательного развития, исполненный глубоко драматизма.

Это относится и к драматургии Норвида. Неприятие шляхетского консерватизма и буржуазной ограниченности нашло отражение уже в его ранних пьесах, написанных еще до восстания 1863 года, в частности в обращении к миру народной польской легенды и мифа (мистерии «Кракус» и «Ванда», 1847). Однако в полной мере характерная для Норвида ирония, порою доходящая до горького, трагического сарказма, проявилась именно в эпоху послеповстанческую, прежде всего в пьесах, посвященных современной действительности. Наиболее значительные из них «За кулисами» (1866—1869) и «Перстень знатной дамы» (1872).

Создавая эти пьесы, Норвид стремился утвердить новый тип трагедии и новый тип комедии, причем грань между ними намеренно смещалась: в трагедийные мотивы вплетался иронический отзвук, а комедийные ситуации неожиданно приобретали остродраматический смысл.

В «драматической фантазии» «За кулисами»¹ поэт прибегает к приему «театра в театре». Применение этого приема помогает раскрытию главного гневно-обличительного пафоса произведения, объединяя две искусно переплетенные между собой линии действия в единый, обобщенный метафорический сценический образ.

Действие пьесы относится примерно к 1860 году, — и происходит оно в одном из балльных залов Варшавы. Зал этот расположен за кулисами театра, где на сцене идет драма неизвестного автора под названием «Тиртей». Драма не принимается зрителем, — до танцующей толпы участников маскарадного веселья доносится свист. В шумной карусели бала появляются главные герои — поэт граф Омэгитт в сопровождении спутника со странным именем Квидам, по-видимому, это и есть сам автор драматической фантазии. В свою очередь Омэгитт — это освищенный автор «Тиртея», о чем узнает присутствующая на балу его невеста, красавица Лия. Она — живое олицетворение беззаботного, лживого, жестокого, прикрытого мишурой мира. Лия в гневе на возлюбленного, нарушившего правила «света», написавшего пьесу, да еще к тому же провалившуюся. Она хочет порвать с Омэгиттом, с тем большей легкостью, что вокруг нее уже увивается куда более удачливый высокопоставленный чиновник с красноречивой фамилией Софистов. Тем временем празднество продолжается. Вокруг Омэгитта снуют, издевательски-насмешливо поглядывая на потерпевшего двойное крушение поэта, Арлекины и Пьеро, пестрые домино, мотыльки, девицы, изображающие фиалок, и т. п. Забавляется блестящий эгоистический мирок, в котором, как говорит Омэгитт, нет ни чувств, ни целей, «ни братьев, ни близких, ни людей». Но вот неожиданно в беспечно веселящийся хоровод масок вступают какие-то странные пришельцы. Облаченные в античные одежды, похожие на хор древнегреческой трагедии, они в то же время напоминают и о сегодняшнем исполненном страдания и горя мире, существующем там, «за кулисами» блестящего праздника. Грозные пришельцы приносят с собой что-то непримиримо враждебное бездумно веселящемуся обществу. Это — обездоленные всех времен и народов. «Никто из нас не имеет

¹ Подобно многим другим произведениям Норвида, текст пьесы «За кулисами» сохранился в рукописи в неполном виде. Известный польский режиссер и знаток творчества Норвида Вилам Хожица, внесший особенно большой вклад в утверждение его пьес на сцене, дал единую композицию текста, скомпоновав ее из двух сохранившихся редакций пьесы и рукописи «Тиртей», составляющей, по мнению Хожицы, ее органическую часть.

отчизны»,— говорят они. Не удивительно, что зал пустеет, уstraшенный таинственными пришельцами. Но вот исчезает и этот хор, и в балльный зал вступают уже новые персонажи, на этот раз герои драмы, разыгрывавшейся на соседствующей с балльным залом сцене,— поэт Тиртей, избранный по предсказанию дельфийского оракула вождем сражающихся с врагом спартанцев, и его возлюбленная, Эгинея. Это — люди больших и мощных чувств. Их взаимоотношения, их любовь контрастно оттеняют жалкую лживость не только пошлого флирта Лии и Софистова, но и убожество всего лицемерного мирка, к которому они принадлежат. Но и Тиртей с Эгинеей должны уступить место вновь заполняющим зал беспечным участникам бала. Танцы продолжаются, и только розовеющий рассвет дает знак к окончанию веселья, завершая драматическую историю поэта Омэгитта, осмелившегося своим «Тиртеем» сказать горькую правду обществу, бросить ему в лицо слова гневного и справедливого обвинения. Поэт отвергнут прекрасной Лиией, она окончательно решает отдать свою руку преуспевающему филистеру Софистову.

Даже по сжато изложению содержания пьесы уже можно судить о своеобразии ее поэтики, об особенностях построения действия, в котором привычная схема последовательно развивающегося традиционного сюжета оказывается нарушенной неожиданными смелыми сопоставлениями, скрещенными различными планами действия, предвосхищающими принципы драматургической поэтики куда более позднего времени.

Глубокое метафорическое содержание заключено уже в самом названии пьесы,— в нем есть и прямой, буквальный смысл (действие разворачивается за кулисами театра) и скрытый второй план — обнажение «кулис» внешне блестящего общества, его гнилости, его ничтожности.

Пьеса «Перстень знатной дамы», написанная вслед за драматической фантазией «За кулисами»,— особенно характерный образец утверждаемой Норвидом «белой трагедии», которая не доводит действие до кровопролития и смертельного исхода и сливается с высокой комедией. Норвид сближает эти жанры, устанавливает внутреннее родство между ними.

Подчеркивая в предисловии, что священная, созидательная сторона древней трагедии не утратила своего значения, поэт приходит к выводу, что главное созидательное воздействие на общество может иметь высокая комедия. Норвид противопоставлял этот тип драмы комедии-буфф (образцом последней он считал комедии А. Фредро), прекрасно осознавая

всю специфическую трудность создания такого типа произведения.

Принципы этой новой драматической поэтики нашли последовательное выражение в «Перстне знатной дамы». В отличие от драматической фантазии «За кулисами» действие этой пьесы происходит в границах вполне достоверно обрисованного быта. Но Норвид развивает драматическую коллизию, подобную той, которую мы встречаем и в пьесе «За кулисами» и в других его пьесах («Ночь тысяча вторая», «Актер»). В центре действия молодой бедный поэт Мак-Икс, романтик-идеалист, и богатая светская красавица, графиня Мария Гаррис. В доме графини Мак-Иксу нанесено оскорбление. Во время игры в фанты пропал перстень графини Марии. Ограниченный делец и мещанин судья Дурейко (его образ нарисован с замечательной сатирической силой) вызывает полицию, которая начинает обыскивать присутствующих. Мак-Икс не позволяет обыскивать себя, и на юного поэта падает подозрение в похищении драгоценного перстня. Когда перстень найден и подозрение оказывается грубой клеветой, графиня Мария, потрясенная открывшейся ей глубиной страданий и силой чувств поэта, отдает ему свою руку.

В этой пьесе отчетливо проступает и внутренняя связь Норвида с романтической традицией, и своеобразие, придающее ей совершенно иной, новый смысл. В образах Омэгитта и Мак-Икса несомненно можно заметить близость к главным героям произведений великих польских романтиков, начиная с героя «Дзядов» А. Мицкевича — Густава, несчастного любовника ранних частей поэмы, превращающегося в борца-мстителя Конрада в третьей части. Но здесь есть и отличие. Герой Норвида действует во вполне реальной, земной, конкретно обрисованной социальной среде, даже в пределах быта. Для преодоления ее косной, мертвящей силы недостаточны пламенные романтические порывы сами по себе. Ирония Норвида затрагивает тем самым не только враждебное герою общество, но в какой-то мере и самого героя.

Знаток и пропагандист драматургии Норвида, выдающийся польский режиссер Вилам Хожица писал в комментариях к пьесе «За кулисами»: «Раньше казалось, что должен умереть Густав, чтобы мог родиться Конрад. Но Норвид пришел к выводу, что такой Конрад может быть только звездой, вращающейся в небесной высоте, но не настоящим участником событий, которые свершаются не на небосклоне, а на земле. Сверхчеловеческое и потустороннее спартанство Конрада не стало его верой. Веру Норвида можно сформулировать следующим образом — без Густава нет Конрада».

Сталкивая героя — явного романтика по своему духовному строю — с непримиримо враждебной ему буржуазно-мещанской средой, низводя его с горных вершин философской метафизики и поэзии в будни житейской повседневности, даже допуская его победу, Норвид умел показать и всю случайность и шаткость его триумфа. Так именно происходит в «Перстне знатной дамы». Победа Мак-Икса не приводит к сколько-нибудь серьезному изменению окружающего мира. Она остается единственным казусом, скорее, только подтверждающим незыблемость существующих отношений и норм.

Изгоняемого из его одинокой мансарды Мак-Икса постигает в салоне графини Гаррис неожиданный успех. Но становится ли этот успех подлинным торжеством исповедуемого им идеала чистоты и благородства человеческих отношений? Отнюдь нет! Характерно, что пьеса заканчивается репликой судьи Дурейко. В прозаическом переводе ее смысл может быть передан примерно так: «А кто же тут главная пружина действия, кто двигательная энергия всего происшедшего? Его главная ось?..» После короткой паузы самодовольный Дурейко дает ответ, называя свою собственную фамилию, и даже пытается отдать поклон самому себе, завершая этим пьесу. Скрытый горький сарказм такого завершения пьесы очевиден. В нем как нельзя лучше отразился критический дух Норвида, не умевшего еще найти подлинного выхода из социальных коллизий своей эпохи, но и не обольщавшегося мнимыми прекрасными иллюзиями.

Несомненная связь с романтической традицией и вместе с тем отчетливое тяготение к реализму, своеобразно переплетаясь в творчестве Норвида, делали его характернейшим художником переходной эпохи. Его стиль мог казаться современникам пережитком уже изживающей себя традиции и одновременно оставаться недоступным для их понимания предвосхищением будущего. Этим и объяснялась трагическая судьба Норвида-драматурга, до конца жизни тщетно пытавшегося увидеть свои пьесы на сцене.

Репертуар театров заполнялся произведениями авторов, склонных к реалистическому бытописательству. Это отвечало духу времени и — при известной зоркости критического взгляда на действительность — приводило к более или менее убедительным результатам. В числе писателей этого ряда должны быть названы: Ю. Нажимский с его содержавшими точные приметы времени пьесами «Эпидемия» (1871), «Позитивные» (1872), Ю. Близинский, связанный с традицией комедиографии А. Фредро, рисовавший в формах остроумной комедии нравов картины упадка польского дворянства («Пан Дама-

зий», 1877; «Обломки», 1881), и М. Балуцкий, осмеивавший в своих многочисленных комедиях духовную скудость галицийской, прежде всего краковской, буржуазно-шляхетской среды. Его пьесы пользовались и продолжают пользоваться большой популярностью, некоторые из них ставились и на русской сцене.

Михал Балуцкий (1837—1901) был поэтом и прозаиком, главную часть его литературного наследия составляют пьесы. Он написал, начиная со своего театрального дебюта в 1868 году, свыше тридцати пьес (среди них несколько одноактных). На драматургическом конкурсе в Кракове в 1873 году его пьеса «Эмансипированные» получила награду, оттеснив «Перстень знатной дамы» Норвида, что само по себе достаточно красноречиво характеризует господствующий вкус времени.

В числе наиболее широко известных пьес Балуцкого комедии «Советники пана советника» (1869), «Крупные рыбы» (1881), «Открытый дом» (1883), «Клуб холостяков» (1890). Балуцкий не ставил перед собою каких-либо больших и широких целей создания общественной сатиры. Его сфера — меткое изображение мелких повседневных неурядиц и хлопот мещанского мирка, ограниченного, замкнутого в кругу своих эгоистических интересов. Тут и супружеская измена, и всякого рода неполадки в жизни старых дев или старых холостяков, и сплетни, и расточительство, и безделье, и другие не столько грехи, сколько грешки и недостатки.

Пьесы Балуцкого — талантливые образцы бытовой комедии. В них с большим разнообразием и богатством красок запечатлен пусть узкий, но ярко отражающий характерные черты времени мирок. Если учесть к тому же, что мирок этот изображен с подлинным остроумием, долей критицизма и мастерством построения комедийного действия и диалога, то успех пьес Балуцкого в 1870—1880-е годы будет вполне объясним и оправдан.

Действие комедий Балуцкого разворачивается по преимуществу в домашнем кругу, но в некоторых из них все же затрагиваются попутно и кое-какие стороны общественно-политической жизни. Так, в комедии «Охота на мужа» (1869) выведен некий граф, старающийся разными не слишком почтенными способами завоевать голоса избирателей, чтобы стать депутатом. В «Работающих бездельниках» (1871) высмеивается мания галицийских политиканов организовывать разные «товарищества». В комедии «Новая газета» (1888) показаны продажные нравы журналистской среды. К числу пьес, в которых в какой-то мере ставятся вопросы общест-

венного характера, принадлежит и комедия «Советники пана советника». Ее главный герой пан Петр Дзишевский — великодушный образец преуспевающего дельца средней руки, тупого, ограниченного мещанина по всему своему складу и навыкам, претендующего, однако, на то, чтобы быть общественным деятелем. Сатирическое зерно образа как раз и заключается в том явном и в некоторых эпизодах почти буффонно подчеркнутом несоответствии между претензиями пана Дзишевского и его возможностями. Дзишевский оказывается избранным в члены городского совета. Не лишенный коммерческой оборотистости и хитрости (он недаром сумел сбить капиталец на торговле кожами!), Дзишевский вместе с тем крайне ограничен, невежествен и понятия не имеет о том, как ему следует выполнять свои новые обязанности. Поначалу он и сам сознается в своей беспомощности, тем более что даже в собственном доме он под башмаком у своей жены, молодой и бойкого Здзислава — Дзишевский приходит к выводу, что он вполне может справиться с возложенными на него высокими обязанностями, — нужно только слушать советы жены и Здзислава да читать газеты, чтобы ориентироваться в политике.

Однако главное действие комедии все же не выходит за пределы дома Дзишевского, замыкаясь цепью интриг, вольных и невольных обманов и неудач. В их осуществлении участвуют кроме пани Евы и Здзислава дочь Дзишевского юная Хеленка, любимый ею симпатичный юноша Кароль, гувернантка Хеленки пани Эфрозина. В финале все устраивается как нельзя лучше: недоразумения, омрачившие было душевное согласие между Хеленкой и Каролем, устранены. Их виновник Здзислав, пытавшийся, используя свои ловкость и способности, играть роль советника при пане советнике, терпит крушение. Предназначавшееся ему место отдано Каролю, ставшему женихом Хеленки.

Счастливым конец, как правило, завершает действие в пьесах Балуцкого, но он вовсе не имеет особого морализаторского значения. Перед нами персонажи, главный порок которых в их внутренней мещанской скудости. Между началом и счастливым финалом происходят обычно события, которые ничего кардинально не меняют в этом мирке, но зато дают возможность динамично, с несомненным живым юмором, весьма наглядно продемонстрировать мелочность и изменчивость интересов и поползновений героев.

Такое построение действия свойственно и комедии «Открытый дом». Здесь перед нами — молодая любящая пара, чи-

новник Владислав и его супруга Янина Жельские, ведущие тихое благополучное существование в уютном домашнем гнездышке. Все шло бы хорошо, если бы не неожиданно вторгшаяся в мирный быт семейства Жельских пани Пульхерия Вихерковская. Ее бурная энергия приводит к разным непредвиденным осложнениям. Она уговаривает Жельских вести «открытый дом», для начала задать пышный многолюдный бал. Всю подготовку передают в руки «специалиста» по **бальной части** — разбитного салонного «льва» Альфонса Фикальского. Тот, пользуясь тем, что задуманный бал будет костюмированным и гости явятся под масками, собирает под крышу тихого гнездышка не знакомых ни хозяевам, ни между собой весьма подозрительных субъектов. Это приводит к веренице скандалов и неприятностей, вплоть до вызова на дуэль почтенного пана Телесфора и оскорбления хозяйки дома Янины. Однако в конце концов, хотя и с немалым трудом, все удается привести в равновесие.

Подобного же типа фабульные осложнения лежат в основе и других комедий Балуцкого. В некоторых из них элемент сатирический, даже в той скромной мере, в какой это можно усмотреть в двух пьесах, о которых шла речь, отступает на второй план, оттесненный куда более безобидным юмором. Так происходит, например, в комедии «Крупные рыбы», в которой особенно удалась автору трогательная чета двух доживающих свой век, нежно друг друга любящих и тем не менее постоянно между собой спорящих Онуфрия и Дороты Цяпуткевич. Мягкий юмор, пронизывающий образ дедушки Цяпуткевича, привлек к пьесе симпатии зрителя. Именно в этой роли выступил на сцене Краковского театра старейший польский актер Л. Сольский, когда в 1954 году праздновал свое вступление в сотый год жизни и восьмидесятилетие сценической деятельности.

Высокие сценические достоинства пьес Балуцкого связаны прежде всего с мастерством характеристики персонажей — разнообразных и очень живо изображенных представителей хорошо знакомой автору среды.

Однако в конце 1880-х — начале 1890-х годов популярность Балуцкого начала снижаться, в его родном Кракове особенно приметными стали иные веяния, связанные прежде всего с кругом «Молодой Польши». Это нашло отражение и в критических нападках, не оставшихся незамеченными Балуцким. Утрата былой популярности тяжело переживалась им. Все это несомненно оказало влияние на умонастроение писателя и объясняет внезапный трагический исход: в октябре 1901 года Балуцкий покончил с собой.

ДРАМАТУРГИЯ «МОЛОДОЙ ПОЛЬШИ»

При всем разнообразии и несхожести писателей, объединенных движением «Молодой Польши», творчество ее представителей в большей или меньшей мере было своеобразным преломлением на польской почве эстетических принципов, связанных с символизмом как школой, противопоставлявшей себя прежде всего писателям эпохи «позитивизма», представителям критического реализма — от Б. Пруса до М. Конопницкой. В Польше художники, примыкавшие к этому движению, развертывали свою деятельность под знаком неоромантизма, что имело особое значение, если учесть силу и влияние традиций польского романтизма XIX века.

Неоромантические тенденции проявились в различных вариантах и в драматургии «Молодой Польши». В частности, они дали о себе знать в повышенном интересе к сюжетам и образам, заимствованным из мифологии, из мира старинных сказаний и легенд.

Опытом своеобразного использования мотивов польского фольклора явились, например, в свое время весьма популярные пьесы поэта Люциана Рыделя (1870—1918) — «Заколдованный круг» (1899) и «Польский Вифлеем» (1905). Первая из них — драматическая сказка. В ней происки «нечистой силы» оказываются бессильными перед простодушной стойкостью деревенского пастушка Матюся, обладателя волшебной дудочки, которую он получил от Лесного деда — олицетворения первозданных сил природы. «Польский Вифлеем» — поэтическая стилизация старинного народного польского кукольного театра — так называемой шопки.

Темы гуральского фольклора¹ своеобразно преломлялись в творчестве одного из наиболее известных писателей «Молодой Польши» Казимежа Пшервы-Тетмайера (1865—1940). В его творчестве они отразились по преимуществу в плане патристической героики. Характерный тому пример — драматическая фантазия Тетмайера «Завиша Черный» (1901). Ее герой — вошедший в легенды знаменитый польский рыцарь, участник битвы при Грюнвальде (1410).

Хотя трагическое восприятие действительности и было при-суще выдающемуся поэту Леопольду Стаффу (1878—1957), тем не менее неистребимая связь с жизнью, с передовыми традициями польской литературы определяла ведущую направленность и его ранних драматических опытов. Частично они тоже были связаны с использованием фольклорных легенд

¹ Фольклора польских горцев — обитателей Татр.

как польских («Сокровище», 1904), так и заимствованных у других народов («Годива», 1906).

Идеи социального протеста, но осложненные пессимистическими отзвуками, достаточно определенно слышатся в творчестве другого крупного поэта — Яна Каспровича (1850—1926), в частности в его крестьянских драмах — в пьесе «Конец света» (1891) из жизни крестьян Великой Польши (историческое название польских земель в районе реки Варты, в западной части Польши) и в посвященной восстанию под руководством Костки Наперского (1651) пьесе — «Бунт Наперского» (1899).

В сложности устремлений, характерных для писателей «Молодой Польши», можно особенно наглядно убедиться на примере творчества такого характерного ее представителя, как поэт и драматург Тадеуш Мицинский (1873—1919). Так, явная печать символистских и отчасти даже мистических веяний лежит на пьесе Мицинского «Князь Потемкин». Вместе с тем это произведение, написанное в 1907 году, явилось своеобразным откликом на события революции 1905 года. В нем воспроизведены эпизоды восстания на прославленном броненосце, название которого стало названием драмы. Пьеса делится на пять актов. Действие первого происходит в котельной броненосца, второго — разыгрывается на борту, у броневой башни, третьего — в Одессе, четвертого — вновь на палубе броненосца и последнего — на скале в Черном море. Главные действующие лица — матросы, рабочие, рекруты, босяки; исторические лица — лейтенант Шмидт, Вакулинчук и наряду с ними чисто фантастические образы, типичные для «младопольской» драмы — утопленники и видения, и даже... далай-лама. Черты исторической достоверности причудливо сочетаются с туманной и запутанной символикой. Пьеса пессимистична, но в ней звучат, хотя и поданные в анархических тонах, бунтарские ноты, ощущаются романтическая одухотворенность и укрупненность образов, в частности в массовых сценах. Это объясняет, почему решительно переосмысленный в сценической трактовке, которую дал пьесе при постановке в Варшаве (1925) передовой польский режиссер Леон Шиллер, «Князь Потемкин» все же стал поводом для создания революционного по духу спектакля, восторженно встреченного левыми, демократическими кругами.

У некоторых представителей «Молодой Польши» приверженность к символической обобщенности поэтических образов приобрела характер своего рода философской аллегории. Они далеко не всегда отличались подлинной глубиной, создавая нередко лишь видимость проникновения в сокровенный смысл

истории и современности. Особенно показательным образом такого рода опытов в сфере драмы может служить пьеса Ежи Жулавского (1874—1915) «Эрос и Психея» (1904).

Эта «сценическая повесть» пользовалась в свое время большим успехом, ее переводили на многие языки, ставили в театрах ряда стран, в частности в предреволюционную пору и на русской сцене. Известный польский историк, знаток литературы и театра профессор Т. Бой-Желенский указывал на две главные причины популярности пьесы. Одну из них он видел в том, что роль Психеи — олицетворение чистой, пламенной любви — открывает исключительные возможности для исполнительницы. Дело в том, что действие семи картин пьесы разворачивается в разные исторические эпохи, и соответственно Психея предстает в семи различных ипостасях — от своего первого воплощения, непосредственно заимствованного у Апулея, до превращения то в средневековую монахиню, то в княжну эпохи Возрождения и т. д. Другую причину он видел именно в претензии на философичность, которую с присущей ему лукавой ироничностью Бой-Желенский изобличал как весьма малосостоятельную. «Кажется мне, — писал критик, — что секрет тут вот в чем: обращаться к низшим запросам зрителя и тешить одновременно его самые высокие амбиции; позволить целых четыре часа *глазеть*, создавая у зрителя иллюзию, что он мыслит, и притом философски». Даже если в приведенном высказывании и была доля полемического заострения, — повод к нему несомненно содержался в самой пьесе.

Но наиболее крайнее свое выражение упадочно-декадентские тенденции нашли у писателя, приобретшего на рубеже прошлого и нынешнего веков едва ли не самую большую известность не только в Польше, но и за ее пределами. Речь идет о прозаике, поэте, драматурге и теоретике, авторе ряда критико-эстетических эссе, явившихся своего рода манифестами, — Станиславе Пшибышевском (1868—1927).

В начале деятельности Пшибышевский был связан с левыми кругами, в 1892—1893 годах был редактором газеты, выходившей в Берлине, «Газета работнича» — польского органа немецких социал-демократов. Начал он писать, живя в Германии, на немецком языке. В 1898 году, переехав в Краков, стал редактором органа «Молодой Польши» — журнала «Жице» («Жизнь»). В творчестве и самой личности Пшибышевского чрезвычайно резко выразились тенденции, связанные с кризисом буржуазного сознания, с метаниями, характерными для анархизирующего интеллигента-индивидуалиста на рубеже века. Вызов мещанской благонамеренности, эпатирование буржуазного обывателя сопутствовали появлению Пшибышев-

ского в Кракове, привлекая к нему внимание и ставя в центре скрещения различных общественных устремлений.

Особенности, присущие самому Пшибышевскому, находили отражение и в его произведениях — в романах, пьесах, высказываниях об искусстве. Однако бунтарство Пшибышевского в конечном счете было ущербным, бесперспективным. Оно было связано с ницшеанским культом «сильной личности», с превознесением первозданных инстинктов (прежде всего эротического начала), с культом «искусства для искусства». «У искусства нет цели, оно — цель само в себе, оно абсолют, так как является отражением абсолюта — души. А раз оно абсолют, то не может служить какой-нибудь идее... Искусство стоит над жизнью... искусство, преследующее какую-нибудь моральную или социальную цель, перестает быть искусством...» — провозглашал Пшибышевский.

Стоя на таких субъективистских, откровенно идеалистических позициях, Пшибышевский вполне закономерно отторгал искусство от народа, от массы, которую он презрительно третирует, заявляя: «Народу нужен хлеб, а не искусство...» Во взглядах Пшибышевского на театр тоже отразилось антиреалистическое и антидемократическое представление о природе искусства. В сочинении «О драме и сцене» (1905) Пшибышевский утверждал, что новая драма (рубежом в ее развитии он считал пьесы Г. Ибсена) почти полностью игнорирует «внешнее», в ней все происходит в душе героя, «в его сердце начало и конец драмы». Этот тезис непосредственно вытекал из концепции искусства как отражения абсолюта — души.

Этот своеобразный «панпсихизм» Пшибышевского приводил его к утверждениям вроде следующего: актер «должен забыть о том, что он актер, он должен не изображать, а *действительно быть* тем, кого он представляет». На первый взгляд здесь можно найти сближение взгляда Пшибышевского с учением об актерском искусстве К. С. Станиславского. Но на самом деле театральная эстетика Пшибышевского, хотя он и отзывался восторженно о Станиславском, об искусстве Московского Художественного театра, была не только глубоко с ним несходной, но и во многом прямо противоположной по своей направленности идеям основателя МХТ.

Для Пшибышевского герой драмы это всегда и прежде всего игрушка «собственных инстинктов — противоречий и изломов своей души, непостижимых и едва угадываемых зовов своего сердца». Именно такого героя, носителя в первую очередь гипертрофированного эротического начала, и выводил Пшибышевский на первый план в своих произведениях. Его сценическим дебютом была пьеса «Для счастья» (1900),

первоначально написанная по-немецки и затем самим автором переведенная на польский язык. Вслед за ней появились «Золотое руно» (1901), «Мать» (1902), «Снег» (1903), «Вечная сказка» (1905) и др.

Некоторые из этих пьес ставили и на русской сцене. Например, Вс. Э. Мейерхольд ставил «Золотое руно» (1902) и «Снег» (1903) в Херсоне, а «Вечную сказку» (1906) — в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Комиссаржевская играла роль Сонки, а сам режиссер — Рембовского в «Золотом руно» и Тадеуша в «Снеге».

Характерным примером драматургической поэтики Пшибышевского — с присущей ей аффектированностью и нарочитой символической многозначительностью — может служить пьеса «Снег». Перед нами четыре главных героя, взаимоотношения которых завязывают узел драмы: Тадеуш, его жена Бронка, его брат Казимир и подруга Бронки, прежняя любовница Тадеуша Ева. Бытовые и житейские подробности, присутствующие в пьесе, лишь видимость, за которой, по мысли автора, должны приоткрываться таинственные, загадочные глубины. На деле действие пьесы оказывается замкнутым в узком кругу «извечных» любовных коллизий, достаточно банальных, но сдобренных отзвуками ницшеанских концепций о герое-сверхчеловеке, излюбленных модернистами идей о подвластности людских судеб предназначению и т. п. Пьеса завершается тем, что Бронка и полюбивший ее Казимир отправляются на скованный льдом пруд, где предусмотрительно прорублены проруби, чтобы, совершив самоубийство, исполнить тем долг, предписанный им судьбой, — дать возможность Тадеушу вновь соединиться с Евой, зовущей его на какие-то невиданные подвиги, называющей его конкистадором. Тадеуш — тип героя-завоевателя, но он не хочет губить Бронку и та добровольно приносит себя в жертву, а Казимир доказывает ей свою любовь, следуя за ней. Уход из дома Бронки и Казимира для совершения самоубийства сопровождается напутствием старой няньки Макрины, подчеркивающим роковую предопределенность трагического исхода: «Так должно было случиться... Белая тень ее матери ходит по дому и зовет... зовет...» Этот финал явно перекликается с финалом «Росмерсхольма» Ибсена. Пьеса Пшибышевского лишена, однако, глубины социального содержания, которое несет в себе драма норвежского автора.

Недаром, подчеркивая декадентскую природу этой пьесы, весьма характерной для творчества Прибышевского, известный критик-марксист Вацлав Воровский писал о героях «Снега»: «Автор поставил их на ходули и придал им какой-то де-

монический облик, выбросив из них при этом все реальное жизненное содержание». Воровский приходил к выводу, что если раскопать «снег», то на дне драмы читатель найдет лишь «сорную траву или бесплодный злак».

Театрально-эстетической программе Пшибышевского, в воззрениях которого смешивались отголоски влияния Ницше и Шопенгауэра, Стриндберга и Метерлинка, противостоял и в самом своем творчестве и в своих теоретических суждениях о театре крупнейший польский поэт, драматург, художник и реформатор театра Станислав Выспянский (1869—1907). Как и Пшибышевский, он был представителем «Молодой Польши», но, по существу, занимал позиции во многом не только отличные от позиций Пшибышевского, но и прямо им противоположные.

Выспянский был необычайно богато и разносторонне одаренным художником — мастером ренессансного типа, работавшим с огромным успехом в различных областях искусства. Он писал стихи и пьесы, был живописцем, графиком, работавшим, в частности, в области книжной графики, занимался художественным оформлением предметов быта, оставил замечательные образцы витражной росписи, был скульптором, автором оперных либретто. Однако именно синтетическое по своей природе искусство театра стояло в центре его художественных интересов.

В противовес претенциозному «сатанизму», воинствующему индивидуализму и вызывающему аморализму Пшибышевского Выспянский выдвигал идею «огромного театра», с эпической широтой охватывающего важнейшие события национальной жизни, театра синтетического и монументального. В творчестве и в теории Выспянский выступал наследником театрально-эстетических заветов Адама Мицкевича, преемником критического духа и театрального новаторства Циприана Норвида.

Выспянский родился в Кракове, с которым неразрывно связаны его жизнь и творчество, в семье скульптора Ф. Выспянского; воспитывался в доме своей тетки Янины Станкевич, постоянными посетителями которого были виднейшие деятели польского искусства того времени. Здесь он встретился с художником Яном Матейкой и вскоре стал его любимым учеником. Выспянский с ранних лет интересовался драматургией и театром и уже в гимназические годы (1879—1887) глубоко изучал произведения польских и античных авторов, Шекспира и Шиллера. В 1887 году по настоянию Матейки он совершил поездку по Галиции, где познакомился с памятниками народного творчества, что имело важное значение для всей

его последующей деятельности. После окончания Краковской школы изящных искусств (1890) Выспанский через Вену и Северную Италию едет в Париж, где в течение четырех лет изучает шедевры мирового искусства, и в 1894 году возвращается в Краков, который не покидает вплоть до своей смерти, наступившей после длительной, тяжелой болезни.

В творчестве Выспанского во всей остроте отразились противоречивые и зачастую мучительные поиски выхода из сложного круга общественных коллизий его времени. Произведения Выспанского

проникнуты беспощадным критицизмом, направленным против власти мертвого прошлого, против убаюкивающих легенд о былом величии, символом которого в его творениях выступают торжественные гробницы краковского Вавеля¹. Выспанский выступал против пережитков «мессианизма», против романтического эпигонства, связанного с мистическими концепциями об особом предназначении Польши, и в то же время пафос Выспанского — художника-новатора — направлен и против буржуазного практицизма. На протяжении всего творческого пути он стремился возродить подлинно прогрессивные, демократические традиции, восходящие к лучшим образцам романтической польской поэзии и драмы, начиная с «Дзядов» А. Мицкевича.

Остро скептически, враждебно относясь к буржуазно-мещанскому окружению, Выспанский в то же время еще не смог по-настоящему оценить той общественной силы, с которой



Станислав Выспанский

¹ Вавель — старинный королевский замок в Кракове, расположенный на высоком холме. К нему примыкают другие архитектурные памятники, в частности готический собор, в стенах и в подземных криптах которого находятся гробницы польских королей и выдающихся деятелей Польши (в том числе — Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого).

только и могла быть связана успешная борьба за социальное и национальное освобождение польского народа, — рабочего класса Польши. Это обстоятельство в конечном счете предопределило глубокую трагичность творчества Выспянского, некоторые его уязвимые стороны.

Стремясь к созданию нового монументального художественного стиля, Выспянский мыслил его прежде всего как синтетический стиль, с наибольшей полнотой утверждаемый именно в сценическом искусстве. Этим объясняется то, что он не оставлял без внимания ни одного участка театральной деятельности, начиная с драматургии и кончая проектами реформирования сценической площадки и непосредственным вмешательством в постановочную работу (в качестве режиссера и декоратора) и даже в область техники сцены. Театр Выспянского — театр поэтический, театр, органически сочетающий слово, музыку, актерскую игру с единым по замыслу пространственным решением, подчиняющий этому замыслу и живописно-пластическую сторону и музыку как важный неотъемлемый элемент театрального произведения.

Внутренние противоречия, свойственные творчеству Выспянского, нашли выражение и в его драматургии. Бунтуя против мистических фантомов романтического эпигонства, Выспянский сам был неоромантиком, порою сочетавшим трезвую и беспощадную критику действительности с уходом в громоздкие и отвлеченные символистские построения.

В исканиях единого героического монументального стиля Выспянский обращается к античности. Он создает ряд драм на сюжеты древнегреческой мифологии («Мелеагр», 1899; «Протесилай и Лаодамия», 1899; «Ахиллеяда», 1903; «Возвращение Одиссея», 1907). В них Выспянский выступает одним из самых ранних родоначальников современного переосмысления античного мифа, занявшего такое видное место в европейской драме новейшего времени. Перекликающаяся с мотивами рока древнегреческих трагедий концепция находит своеобразное преломление и в некоторых драмах Выспянского, посвященных современной польской действительности («Проклятие», 1899; «Судьи», 1907). Особо приметное место занимают в творчестве драматурга произведения на сюжеты из польской истории — от древнейших времен до событий сравнительно недавнего прошлого («Варшавянка», 1898; «Лелевель», 1899; «Легион», 1900; «Болеслав Смелый», 1900; «Ноябрьская ночь», 1904; «Скалка», 1907, и др.). Реальные персонажи современности или исторического прошлого порою действуют в пьесах Выспянского рядом с персонажами фантастическими. Например, польские повстанцы 1830 года встречают-

ся в драме «Ноябрьская ночь» на улицах восставшей Варшавы с богами греческого Олимпа, а в пьесе «Акрополь» герои античных мифов действуют рядом с библейскими персонажами.

О том, насколько органично и целостно преломлял Выспянский стихию античной драмы сквозь призму современного восприятия, дает великолепную возможность судить оценка его творчества А. М. Горьким. В письме к директору издательства «Знание» К. П. Пятницкому Горький писал в 1907 году: «Выспянского надо бы переводить на русский язык! Это человек, несомненно, крупный. Его трагедии по форме совершенно греческие, и они удивительно оригинальны по содержанию. Впервые символизм является мне в таком значительном виде». Эта оценка была глубоко оправдана по существу. В произведениях Выспянского за самыми фантастическими образами неизменно отчетливо ощущается реальная плоть жизни. Убедительным тому примером может служить самая знаменитая пьеса Станислава Выспянского — «Свадьба» (1901).

Выспянский никогда не шел по пути внешней надуманной стилизации. Сама форма античной драмы интересовала его прежде всего в связи с ее огромным, истинно эпическим содержанием. Подсказываемый ею мотив рока не имел у польского драматурга того мистического, подавляющего человека звучания, которое он, как правило, приобретал у представителей символизма. Человек и его место в мире, в борениях и катаклизмах истории — проблема не только предопределенности его судьбы окружающими обстоятельствами, но и возможности активного на них воздействия, борьбы с ними, — вот что влекло к себе автора «Свадьбы».

«Свадьба» потому и приобрела такую популярность и на родине поэта и далеко за ее рубежами («Свадьбу» играли в Праге и Париже, в Лондоне и Нью-Йорке), что в ней с особой, непримиримой резкостью поставлен вопрос об ответственности человека перед историей, об обязанности активно вмешиваться в ее ход, не впадая в пагубную пассивность, преодолевая мертвящую власть утешительных иллюзий. Правда, пригласив на свадьбу представителей различных социальных слоев — и крестьян, и помещиков, и буржуазного журналиста, и поэта, и увлеченную модными теориями «искусства для искусства» девицу, поклонницу «пшибышевщины», и ксендза, и корчмаря-еврея, Выспянский, как отмечала левая печать, не позвал на нее польского рабочего.

Поэтому и в «Свадьбе» Выспянский не пришел к окончательному решению вопроса о национальном и социальном

освобождении, которое могло быть связано в его эпоху только с борьбой пролетариата. Вполне закономерно в финале драмы явственно прозвучали ноты душевной боли и горечи, трагически окрасившие заключительную сцену.

Вместе с тем сила художника проявилась в непримиримости к попыткам сглаживания социальных противоречий.

Написанная в 1901 году, «Свадьба», пожалуй, как никакая другая пьеса Выспянского, теснейшим образом связана с драматическими коллизиями, характерными для времени ее создания. Недаром она начинается обменом репликами, сразу же указывающими на обстоятельства действия, связанные с политической злобой дня. В этих репликах крестьянин Чепец и Журналист ведут речь о боксерском восстании в Китае, отголоски которого докатились и до далекой Галиции.

Можно даже сказать, что в известном смысле «Свадьба» была пьесой документальной,— за каждым из ее персонажей современники без труда узнавали вполне определенный живой прототип. Однако само по себе это еще не составляет главного в своеобразном поэтическом строе этого произведения. Своего рода документализм, присущий в той или иной степени и другим произведениям Выспянского, предвосхитив некоторые характерные особенности многих драм будущего, вместе с тем подвергся в «Свадьбе» смелому и неожиданно преобразованию.

Во втором акте в свадебный хоровод вступают фантастические персонажи. Властно вторгаясь на какой-то момент в бурный круговорот шумного веселья, они сразу же переключают действие в план широкой социально-исторической перспективы. Это образы традиционно польские, связанные с памятными страницами национальной истории, издавна бытующие в широко известных произведениях искусства. Таков, например, королевский шут и мудрец Станьчик, появляющийся перед Журналистом, таков и легендарный запорожец Вернигора, вступающий в беседу с Хозяином. Оба они как бы прямо сошли со знаменитых полотен Яна Матейки.

Конечно, Выспянский, для которого главной вдохновляющей идеей было возрождение Польши, мечтал объединить представителей всех слоев общества в борьбе за национальное освобождение. Но, чуткий к голосу времени художник, он отчетливо, может быть, даже болезненно остро ощущал несостоятельность и утопичность этой мечты. Поэтому в «Свадьбе» с жестокой целительной трезвостью и едким сарказмом он срывает пелену с пустых разглагольствований о национальном единении, с идиллии братания буржуазно-шляхетской интеллигенции с народом. Поэт бросает в лицо этой ин-

теллигенции суровое и требовательное обвинение в отрыве от народа, в уходе от подлинной борьбы за его интересы и тем самым от борьбы за освобождение родины.

Небезынтересны обстоятельства, натолкнувшие драматурга на создание «Свадьбы». Они помогают понять сущность его замысла и своеобразие приемов построения пьесы. 20 ноября 1900 года в Мариацком костеле в Кракове состоялось венчание сверстника Выспянского — поэта Люциана Рыделя с молодой крестьянской девушкой Ядвигой Миколайчикувной. Автор пьесы присутствовал на свадебном торжестве в деревне Малые Броновицы под Краковом. Как рассказывают, он почти всю ночь простоял у притолки, молча наблюдая за всеми перипетиями свадебного веселья — за всем тем, что вскоре так чудесно преломилось сквозь «магический кристалл» его воображения и отлилось в образы «Свадьбы».

В образе Жениха, с гордостью рассказывающего о том, что он ходит босым, с непокрытой головой и чувствует себя прекрасно, Выспянский высмеивает самые наивные, почти карикатурные проявления «хлопофильства». Но, конечно, главный удар нацелен на куда более значительные мишени и потому приобретает совершенно четкий общественно-политический смысл.

Прямым изобличением реакционной политики «станьчиков», их боязни подлинной активности со стороны народных масс, без которых нечего было и думать об успешной борьбе за освобождение Польши, звучат реплики крестьянина Чепеца. Например, он говорит Журналисту, изобличая его непоследовательность и слабость:

Да! Паны боятся крепко,
что деревня всколыхнется

Нет, с панами плохо дело:
мы бы многого добились,
если б панство не робело.

Чепец — войт (староста), выбранный глава сельской общины, но это еще не значит, что он кулак и носитель консервативных взглядов, как его иной раз воспринимали в польской критике. На деле Чепец вовсе не кулак, готовый пойти на сделку с панами. Напротив, это живо заинтересованный вопросами политики хлоп, рвущийся в «драку», то есть готовый немедленно взяться за оружие во имя борьбы за освобождение и явно понимающий бессилие людей, подобных Журналисту, которые даже «не хотят хотеть» — не хотят по-настоящему поднять народ на борьбу. Недаром Чепец ссылается на Бартоша Гловацкого, как бы устанавливая свое духовное

родство с ним. Эта ссылка необыкновенно красноречива: Бартош Гловацкий, знаменитый герой Рацлавицкой битвы (4 апреля 1794 года) — крестьянин, затушивший шапкой фитиль у пушки, стрелявшей по повстанцам, и получивший за это чин хорунжего от самого Тадеуша Костюшки.

Несостоятельность позиции Журналиста с еще большей остротой обнаруживается во втором акте. Здесь перед героями пьесы возникают фантастические образы — призрачные видения, вдруг вырастающие из зыбкой мглы полуночи, — своего рода олицетворение раздумий, тревог и сомнений, живущих в душе каждого из героев. Их Выспанский называет «действующими лицами драмы», в отличие от других персонажей, просто «действующих лиц».

Журналист ощущает разрыв между тем, что он думает, и тем, что он высказывает в своих статьях. В какой-то мере он осознает свою неприглядную роль человека, действующего в угоду и на потеху власти имущим. И вот перед ним предстает уже нам известный шут польских королей Станьчик — тот самый Станьчик, именем которого воспользовались авторы памфлета «Сумка Станьчика».

Станьчик решительно не приемлет роли, навязанной ему краковскими консерваторами. Он преисполнен гнева и презрения к ним. Свой гнев шут обрушивает на Журналиста — глашатая консервативных взглядов. Диалог заканчивается тем, что Станьчик вручает Журналисту символ своего ремесла. С убийственно горькой иронией Станьчик говорит, что шутовской жезл кадуцей должен по праву принадлежать ему, потому что, по сути дела, именно Журналист является шутком, мутящим воду в котле народной истории.

Изобличая несостоятельность притязаний представителей шляхетско-буржуазной интеллигенции на руководство политической жизнью нации, Выспанский в то же время был далек от идеализации крестьянства. Тем не менее — и это особенно важно — между тем, как показано в «Свадьбе» отношение к назревающим событиям со стороны крестьян и со стороны господ, есть существенная разница. В отличие от господ крестьяне проявляют искреннюю, самоотверженную заинтересованность делом национального освобождения.

В развитии событий за народом — за хлопами — остаются инициатива, воля к борьбе, готовность к подвигу. Хозяин, получив золотой рог от Вернигоры¹, вручает его крестьянскому парню Ясеку, чем фактически признает приоритет хлопов

¹ Вернигора — легендарный запорожский казак XVIII века, с именем которого народная молва связывала пророчества о судьбах Польши.

в предстоящей борьбе, на которую должна быть призвана Польша. Крестьяне действительно по первому сигналу поднимаются на восстание. Чепец, узнав о происходящем, мгновенно трезвеет. Мы видим его вооружившимся, готовым ринуться в бой. Но как Хозяин, Жених, так и Поэт даже в эту минуту не проявляют ни малейшего желания пойти вместе с народом.

Конфликт, намеченный всем развитием действия, заостряется до предела. Но разрешения его так и не происходит. Золотой рог Ясеком потерян. Историческая минута, о которой, казалось бы, мечтали как о самом заветном героине пьесы, оказывается упущенной. Соломенный Чехол начинает играть на поданной дружкой палочке, как на скрипке, свою песенку — хватающую за душу, усыпляющую, напоминающую, как говорится в ремарке, «звук мелодический польской земли, звук, что вскормлен блаженством и болью». Эта музыка близка героям пьесы. Легко и привычно поддаются они ее коварным чарам. Но, дорогая сердцу, она отравляет гостей, заставляя их сомнамбулически кружиться в заколдованном круге танца.

В построении действия «Свадьбы» отчетливо заметно использование приемов старинного польского театра кукол — шопки. При этом в сближении с театром кукол угадывается своеобразный глубокий замысел. С какого-то момента героине пьесы выступают участниками своего рода ярмарочно-балаганного представления — не только в условно-театральной, но и в реально житейской плоскости. Стиль их поведения, их страстные порывы и пламенные речи о борьбе за освобождение оборачиваются поистине кукольной игрой.

Заставив действующих лиц танцевать под свою колдовскую музыку, Соломенный Чехол и впрямь превращает их окончательно в персонажей кукольного представления. Метафора обнажает свое острое, беспощадное жало: насмешливо-изобличительный смысл образа шопки становится предельно ясным.

В трагическом звучании этого необычного финала «Свадьбы» была и своя правда. Заколдованный круг и не мог быть разорван теми героями, которых мы видим в пьесе. Выход мог быть найден лишь на неведомых им исторических путях.

Однако драматург продолжал искать средства, чтобы разорвать этот круг. Горькие, исполненные волнующего драматизма раздумья нашли выражение в образах драмы «Освобождение» (1902), написанной непосредственно вслед за «Свадьбой».

Выспанский выступает здесь против той самой власти мертвого прошлого, рождающей бессилие, неспособность к

действию, которая заставляла героев танцевать под гипнотическую музыку в финале «Свадьбы». В «Освобождении» во многом как бы подхватываются мотивы, знакомые по «Дядям» А. Мицкевича. Недаром в этой пьесе продолжает свою жизнь герой драматической поэмы Мицкевича — Конрад. Заметим, что именно Выспанскому принадлежит историческая заслуга утверждения «Дядов» на сцене. Все части этой драмы были впервые сыграны 31 октября 1901 года в Кракове по тексту, скомпонованному Выспанским, по его постановочным планам и в декорациях, осуществленных по его проекту. Известный польский режиссер Леон Шиллер справедливо отмечал, что постановка «Дядов» стала для Выспанского своеобразным прологом к «Освобождению».

В «Освобождении» с особой силой воплотилась идея того «огромного театра», об образах которого поэт писал в стихотворении-письме своему другу А. Хмелю:

Я зорко смотрю им в очи,
их лица ко мне все ближе,
в театре души их вижу,
подобно видениям ночи.

Театр мой вижу огромным,
в вольном воздушном просторе,
в нем люди и тени как море,
играя, колышутся сонмом.

В концепции «огромного театра» видна связь с идеями А. Мицкевича о театре, призванном соединить в себе все стили народной поэзии — от проникнутой взволнованным лиризмом песенки до эпопеи.

Но этим вопрос о связи «Освобождения» с традицией Мицкевича не исчерпывается.

Выступая в «Освобождении» против пагубной власти мертвого прошлого, против попыток воскрешения мессианистских иллюзий, Выспанский борется за Мицкевича-борца, против того Мицкевича — носителя идей мессианизма, которого в нем хотели видеть консервативные круги.

Образ Конрада в «Освобождении» многозначен и сложен. В этой драме, как и в «Свадьбе», речь идет о борьбе за освобождение и о месте поэта, художника в этой борьбе, о назначении и действенности искусства.

На титульном листе пьесы сказано, что «действие происходит на сцене Краковского театра». Тем самым Выспанский с самого начала применяет здесь использованный уже Норвидом прием изображения «театра в театре», но идет дальше, обнажая саму механику построения театрального действия.

Конрад вступает на сцену Краковского театра, стремясь

преодолеть гипноз романтического эпигонства, разбить коварную власть легенд и иллюзий. Он рвется и зовет к действию, провозглашая даже: «Поэзия, прочь!» Но парадокс заключается в том, что сам он при этом прибегает к поэтическим средствам. Выходящие на сцену актеры и режиссер, следуя его призывам, начинают разыгрывать пьесу. Однако по мере хода действия эта «польская комедия дель арте», как ее именуют участники, перерастает в исполненную острого содержания картину действительной жизни, — сцена театра превращается в сцену польской истории. Идет второй акт, в котором мы видим Конрада в окружении Масок. Они олицетворяют оппонентов героя и одновременно борения его собственной мысли.

В заключительном, третьем акте декорация снова меняется, — теперь сцена представляет огромный, заполненный народом величественный интерьер собора на Вавеле. Конрад вступает в борьбу с Гением, олицетворяющим пагубный дух мессианизма, любования мертвым прошлым. Факелом с пламенеющим Прометеевым огнем он выбивает из рук Гения чашу с дурманящим народ напитоком, уводящим от жизни и борьбы в мрак и тлен подземелий. Кажется, вот-вот будет достигнута окончательная победа, завоевано подлинное освобождение. Но тут происходит новая трансформация: грандиозный собор вновь превращается всего лишь в сцену Краковского театра, а участники исторического действия — в актеров, торопящихся идти ужинать. Трагедия вновь, как и в «Свадьбе», оборачивается жестоким фарсом.

В «Освобождении» Выспанский не вырвался из круга представлений, связанных с традициями романтического мировоззрения о герое-одиночке, мстителе, чей героический подвиг должен поднять народ на борьбу. Таким героем и выступает гонимый в финале пьесы эриниями Конрад. Но в завершающей драму поэтической ремарке звучит вера в то, что пленник эриний Конрад будет освобожден, что когда-нибудь придет рассвет — «и вот тогда, наверно, кто-то придет с ключами спозаранку: батрак ли, девушка ль крестьянка откроют наконец ворота». В этих строках — предчувствие той великой роли, которая в недалеком будущем станет уделом представителей мира труда. Поэтому главный пафос «Освобождения», как и всего творчества Выспанского, близок современности.

В статье, напечатанной на страницах газеты «Трибуна Люду» в связи со столетием со дня рождения Выспанского, так был оценен его вклад в развитие сценического искусства: «...Выспанский создавал театр политический. Политический и

общественный даже тогда, когда заставлял говорить фигуры с троянских гобеленов... поэт отдавал себе отчет в наличии классовых противоречий и новых общественных сил, крепнувших в народе»¹.

Политический и одновременно поэтический театр Станислава Выспянского издавна привлекал к себе внимание и за границами его родины. Особенно красноречивы факты, связанные с восприятием драматургии польского поэта в России.

В 1916 году, оказавшись в Москве, артисты Театра Польского, под художественным руководством Арнольда Шифмана, играли свои спектакли, и в их числе «Свадьбу» в постановке Юлиуша Остэрвы. Остэрва исполнял также роль Жениха. В спектакле принимали участие и другие крупнейшие мастера польской сцены, например Стефан Ярач (Чепец) и Войцех Брыдзинский (Поэт). Видевший этот спектакль и сблизившийся с польскими артистами К. С. Станиславский, по свидетельству Остэрвы, был увлечен «Свадьбой». О том же говорит и выдающаяся польская артистка Станислава Высоцкая. Она пишет в своих воспоминаниях, что Станиславский был очарован «Свадьбой» и захвачен своеобразием художественной формы «Освобождения». Станиславскому была близка мечта Выспянского об «огромном театре», раздвигающем границы сцены, поднимающем на вершины поэзии «жизнь человеческого духа». Высоцкая утверждает, что основатель Художественного театра «был большим приверженцем Выспянского».

РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИИ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Развитие польского критического реализма на рубеже XIX—XX веков не приостановилось, хотя драматургия «Молодой Польши» и выдвинула в эту пору на первый план неоромантические устремления. Однако, как мы видели, и сами эти устремления в многообразии их воплощений приобретали весьма различный, даже противоположный характер, что в конечном счете отражало процесс неуклонного обострения социально-классовых противоречий в современной польской действительности. Этот процесс находил отражение и в даль-

¹ Фигуры с троянских гобеленов, о которых идет речь в приведенной выдержке, — действующие лица пьесы С. Выспянского «Акрополь» — Приам, Парис, Елена и другие персонажи «троянского» цикла. Они изображены на гобеленах, украшающих стены королевского замка Вавеля в Кракове.

нейшем развитии и углублении тех социально-критических мотивов, которые определяли сильные стороны драматургии периода позитивизма.

Эти мотивы, связанные прежде всего с изобличением духовного убожества буржуазно-мещанского мира, отразились в пьесах Яна Киселевского (1876—1918; пьесы — «В сетях», «Карикатуры», 1899), Тадеуша Ритнера (1873—1921; пьесы — «В маленьком домике», 1904; «Глупый Якуб», 1909), Владзимежа Пежинского (1878—1930; первая и самая популярная пьеса — комедия «Легкомысленная сестра», 1904).

Неравноценные по степени реалистической глубины изображения действительности, эти пьесы, однако, противостояли модернистско-декадентским тенденциям. В некоторых случаях в них содержится даже прямая полемическая направленность против носителей этих тенденций. Пример тому — комедия Я. Киселевского «Карикатуры». О ее сатирическом смысле метко писала известная украинская поэтесса Леся Украинка в «Заметках о новейшей польской литературе». Имея в виду представителей модернизма, выступающих героями комедии, Леся Украинка отмечала: «Эти «обнаженные души» являются там людьми, у которых *ni fo i ni lo i*¹, а к тому же им совершенно недостает даже силы, которой требует их доктрина. Герой комедии портит жизнь двух девушек, швей и барышни, и свою собственную, совершает вместе со своими товарищами всякие гадости, но все это так бессильно, безвольно, трусливо, что даже речи не может быть ни о какой силе. Силу — по крайней мере силу любви и «собачьей» привязанности — проявляет только бедная швейка, единственный симпатичный тип в комедии. Автор, по-видимому, считает своих героев-модернистов карикатурами на их же собственную доктрину». Эта характеристика, сжато передающая основные контуры сюжета, достаточно ясно свидетельствует о направленности пьесы.

С особой силой и широтой социально-критические мотивы в изображении современной действительности проявились в творчестве Габриэли Запольской (1857—1921). Запольская — одна из крупнейших и известнейших польских прозаиков и драматургов конца XIX — начала XX века, автор многих романов, рассказов, критических статей, фельетонов и пьес, которые занимают едва ли не наиболее приметное место в ее литературном наследии.

Запольская была самой характерной и яркой представительницей натурализма на польской почве. Она родилась в

¹ Ни веры, ни закона (*франц.*).



Габриэля Запольская

деревне Подгайце на Во-
лыни. Ее отец В. Кор-
вин-Пиотровский был по-
мещиком и предводителем
волынського дворян-
ства. Мать, Габриэля
Карская,— в молодости
прима-балерина Варшав-
ского театра. Заполь-
ская— это актерский, а
затем и литературный
псевдоним, принятый Габ-
риэлей Пиотровской в
1882 году, когда, оконча-
тельно порвав со средой,
с которой была связана
по рождению, она полу-
чила первый ангажемент
в качестве актрисы.

В конце 1870-х годов
Габриэля Пиотровская
стала выступать в любительском театре Варшав-
ского благотворительного
общества, в 1882-м дебю-
тировала (уже под име-

нем Запольской) на краковской сцене, а в следующем году
начала и свою литературную карьеру. Особое место в актер-
ской деятельности Запольской занимает ее работа в театрах
Парижа (1889—1895) — сначала в театрах Бульваров, затем
в Свободном театре Антуана и Театре Творчество Люнье-
По. Именно в эту пору она по-настоящему овладевает актер-
ской техникой, беря в первые годы своей жизни в Париже
уроки у Дени Тальбота и Мари Самари. Особенно большое
значение имела ее встреча с Андре Антуаном в 1892 году.
Стремление Антуана к изгнанию сценической условности, к
приближению актерского поведения и сценического оформле-
ния к жизненной подлинности, натуральности отвечало тем
идейно-эстетическим позициям, на которых уже в это время
стояла Запольская.

Роли, сыгранные Запольской в Свободном театре, были
немногочисленны и не принадлежали к числу значительных.
Наряду с успехом в двух из них (нормандской крестьянки в
пьесе «Одинокий» А. Гино и княгини в пьесе Л. Граммона
«Симона») Запольской доводилось переживать и горькие ми-

нуты. Нельзя забывать, что ей пришлось преодолевать трудность овладения чужим языком. Когда она сыграла роль сестры милосердия в «Ганнеле» Г. Гауптмана, то Катюль Мендес иронизировал: «госпожа Запольская хочет нас уверить, что польский акцент сохраняется и на небесах».

В 1895 году Запольская выступила в роли матери в пьесе М. Метерлинка «Там внутри» и в роли Крысоловки в «Маленьком Эйольфе» Г. Ибсена. Эти роли символического характера были чужды артистической природе Запольской и не могли принести ей подлинного творческого удовлетворения, но за выступление в ибсеновской пьесе она удостоилась признания маститого критика Франциска Сарсэ.

Хотя Запольской и не удалось завоевать Париж своим артистическим талантом, тем не менее эти годы не прошли для нее бесплодно. Ее тяготение к сценическому реализму было упрочено школой, пройденной у Антуана.

Если в Кракове зритель был в большей мере приучен к приемам реалистической игры, свободной от дурной условности, актерами так называемой «краковской школы», то, например, в Варшаве исполнение Запольской, чуждое декламационности, сдержанное и строгое по внешней форме выражения, воспринималось во многом как новое, неожиданное и непривычное. Критик И. Матушевский отмечал, что игра Запольской производит удивительное впечатление естественности: «в первую минуту казалось, что артистка вовсе не играет»:

Запольская исполняла многочисленные роли в пьесах современного второсортного репертуара — А. Мельяка и Л. Галеви, О. Фейе, в пьесах В. Сарду и Э. Пальерона, Э. Скриба и Э. Лабиша. В ту пору вряд ли можно было избежать выступлений в этом репертуаре. Но среди сценических образов Запольской встречаются и такие значительные роли, как, например, госпожа Роллисон в «Дзядях» А. Мицкевича, Амелия в «Мазепе» Ю. Словацкого, Регана в «Короле Лире» и Виола в «Двенадцатой ночи» В. Шекспира, Амалия в «Разбойниках» и леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Ф. Шиллера, Ани-сья во «Власти тьмы» Л. Толстого. Самый перечень этих ролей свидетельствует о широте ее артистических возможностей. Однако, по свидетельству современников, истинной стихией Запольской как актрисы были прежде всего образы современных женщин — в пьесах Г. Ибсена, М. Балуцкого, А. Бека, Э. Брие, Г. Зудермана. В этом ряду важное место заняли и образы пьес самой Запольской (Малашка в одноименной драме, Каська Олеярек в «Каське Кариатиде», Елена и Мария в «Жабусе», госпожа Виельгорская в пьесе «Тот» и др.).

Запольская дважды гастролировала в Петербурге (1883, 1897), но без особого успеха. С 1900 года Запольская уходит от актерской деятельности.

Писательница стремилась к независимости в осуществлении своей творческой программы и была инициатором ряда театральных начинаний. В их числе — руководство организованной ею Школой драматического искусства в Кракове (1902—1903), создание там же Независимой сцены (1903), Театра Габриэли Запольской, гастролировавшего по Галиции (1907—1908), режиссерская работа в Театре премьер во Львове (1912—1913).

Для демократической направленности театральных исканий Запольской особенно характерны предпринятые ею в 1902—1903 годах попытки организации народного театра в Кракове, руководство которым она предполагала взять на себя. Попытки эти, однако, не увенчались успехом.

С 1914 года здоровье Запольской резко ухудшилось, она начала терять зрение. Выдающаяся писательница закончила свои дни в 1921 году заброшенная, в нищете.

Судьба женщины в условиях буржуазного общества — вот главная тема творчества Запольской. Писательница неизменно к ней возвращалась, выводя в своих повестях и романах, рассказах и очерках и прежде всего в пьесах галерею образов женщин «униженных и оскорбленных» и женщин — воинствующих мещанок, хищниц, выступающих типичным порождением буржуазных общественных отношений, всю несправедливость которых так остро ощущала Запольская. Тема женской судьбы выростала в лучших ее произведениях в тему обличения бесчеловечной сущности буржуазно-мещанского мира.

Запольская написала свыше тридцати пьес, и некоторые из них вплоть до сегодняшнего дня пользуются широкой популярностью не только в Польше, но и во многих других странах. С острым сарказмом Запольская изобличает комедию буржуазного брака в пьесах «Жабуся» (1897), «Их четверо» (1907). Уничтожающему осмеянию подвергается филистерское ханжество в «Морали пани Дульской» (1906) и «Панне Маличевской» (1910) — двух наиболее известных пьесах Запольской. В некоторых своих произведениях писательница пытается показать подпольную деятельность революционеров, преследуемых царской жандармерией (пьеса «Тот», 1898), людей, борющихся за победу социалистических идей (повесть «Зашумит лес», 1898, в 1904-м переработана в пьесу). Последние из названных не принадлежат к числу наиболее примечательных в литературном наследии Запольской. Однако

обращение к этим темам многозначительно, оно свидетельствует о поисках нового героя, которого можно было бы противопоставить ненавидимому и гневно обличаемому мещанину.

Лучшим произведением в наследии Запольской-драматурга — пьесой, прославившей ее имя далеко за пределами Польши, является знаменитая мещанская трагикомедия «Мораль пани Дульской». Написанная осенью 1906 года в необыкновенно короткий срок — в несколько дней, она была впервые поставлена 15 декабря того же года в Городском театре в Кракове. Успех пьесы был грандиозным. Вслед за Краковом месяц спустя комедию играют в Варшаве и Львове. В марте 1907 года Театр Габриэли Запольской начинает триумфальные гастроли, играя спектакль «Мораль пани Дульской» по городам Галиции. В заголовке, открывавшем афиши, значилось: «Наибольший успех в текущем сезоне на всех польских сценах». Этот заголовок не был только рекламным приемом, а отвечал реальному положению вещей.

С того времени пани Дульская сотни раз появлялась перед зрителями не только Польши, но и многих других стран мира. И в наши дни «Мораль пани Дульской», как никакая другая пьеса Запольской, привлекает внимание театров разных стран, в том числе и СССР, неизменно вызывая самый живой интерес зрителей. Примечательно, например, что постановку «Морали пани Дульской» в римском Театре Пиранделло (1954) высоко оценила газета «Унита» — орган Коммунистической партии Италии, особо отметив крупный успех исполнительницы главной роли, известной итальянской актрисы Паолы Борбони.

В ряде критических откликов, появившихся в связи с этой постановкой в итальянской печати, высказывалось мнение, что в «Морали пани Дульской» Запольская, преодолевая то, что связывает ее с «западным натурализмом», идет к «русскому реализму» Островского, Чехова и даже Горького.

Необычайная популярность пьесы «Мораль пани Дульской» объясняется прежде всего тем, что Запольской удалось здесь подняться до большого художественного обобщения. Пани Дульская — в подлинном смысле слова *тип*, прочно вошедший в мировую драматургию.

Действие пьесы замкнуто в пределах семейно-бытовых взаимоотношений. Но в этих, казалось бы, узких рамках Запольская до конца разоблачила гнусную, ханжескую, античеловеческую сущность мещанства, всего того, что стоит за ставшим нарицательным определением «дульщина». Автор назвала свое произведение мещанской трагикомедией. Подчерк-

нутая Запольской двойственная жанровая природа пьесы неразрывно связана с ее содержанием. С убийственным сарказмом высмеивает драматург подлую мораль пани Дульской, одновременно показывая поистине трагическую судьбу тех, кто становится жертвой этой морали. С большой симпатией обрисован образ крестьянской девушки Ганки, ставшей жертвой «дульщины». Очень важно, что в финале пьесы показано, как в Ганке зреет протест — он находит выражение в словах прямого вызова и угрозы по адресу мира дульских. О мастерстве Запольской в лепке характеров можно судить по замечательному своим лаконизмом образу мужа пани Дульской — пана Фелициана. Текст его роли исчерпывается всего одной-единственной репликой, но тем не менее Фелициан Дульский — одна из жертв и один из столпов «дульщины» — подлинно живой образ, исполненный большой социально-психологической правды.

Вторая значительнейшая пьеса Запольской, которую порой ставят в один ряд с трагикомедией «Мораль пани Дульской», — «Панна Маличевская».

В «Панне Маличевской» «дульщина» выходит, так сказать, за пределы дома и раскрывается как явление, захватывающее куда более широкие общественные сферы. Вся окружающая главную героиню пьесы, юную театральную статистку Стефку Маличевскую, буржуазная среда — «покровители», подобные дельцу Дауму, представители власти в лице судебного пристава, дамы-благотворительницы — неумолимо и неукоснительно толкают девушку на путь проституции, выступающей в виде поистине неотъемлемого «дополнения» к тому «святому» искусству театра, к которому имела неосторожность приобщиться юная Стефка.

Стефка, конечно, вовсе не героиня. Она сама во многом «виновата». Однако Запольская, нисколько ее не идеализируя, последовательно противопоставляет непосредственность Стефки, ее юную жизнерадостность, горячее желание счастья тому страшному, мертвящему, пошлому миру, с которым она сталкивается. Недаром созданный писательницей образ respectable буржуа Даума явился поводом для рождения особого термина — «даумизм».

Истинно трагическая нота звучит в финале, в заключительной реплике Стефки, проклинающей заколдованный круг рабства, из которого она не видит выхода. Большого социального смысла исполнен финал пьесы, звучащий обвинительным актом миру чистогана.

«Панна Маличевская» всегда принадлежала к числу наиболее популярных пьес Запольской и при жизни писательни-

цы вызывала особенно частые нарекания буржуазной критики, враждебно воспринимавшей обличительный пафос творчества Габриэли Запольской.

Социально-критические мотивы, определившие сильные стороны драматургии Запольской, с замечательной силой отразились в произведениях ее младшего современника, выдающегося польского писателя-прозаика, драматурга Стефана Жеромского (1864—1925).

В отличие от Запольской Жеромский был в первую очередь автором широко известных романов, повестей, новелл. Многие из них (например, «Канун весны», «История греха», историческая эпопея из времен наполеоновских войн «Пепел») были инсценированы и экранизированы. Вместе с тем перу Жеромского принадлежат и пьесы, большая часть которых создана уже после восстановления независимости Польши (1918). Однако ранние пьесы Жеромского, созданные в конце прошлого — начале нынешнего века, занимают особенно приметное место в польской драматургии. В их числе «Грех» (1897), «Роза» (1908) и «Сулковский» (1910).

Необычна судьба первой пьесы Жеромского — «Грех». Написанная в конце прошлого века, она не была известна вплоть до 1950 года, когда ее рукописный экземпляр, найденный в бумагах писателя, был опубликован. При этом в рукописи недоставало последних страниц, и только завершение пьесы на основании имевшихся данных о ее финале Леоном Кручковским сделало возможной ее постановку на сцене Камерного театра в Варшаве (1951).

В 1954 году «Грех» был поставлен Московским театром драмы и комедии.



Стефан Жеромский

«Грех» — произведение большой, социально острой мысли. Изображая представителей выбитой из колеи, разоряющейся, деклассирующейся шляхты и обогащающихся буржуа, Жеромский противопоставляет им рабочих — представителей иного, враждебного им мира.

В центре пьесы драматическая судьба юной девушки, дочери обедневшего шляхтича Яскровича, живущего приживалом у своей старшей дочери — молодой вдовы, владелицы пансиона в курортном местечке. Младшая дочь, Анна, становится жертвой молодого, делающего карьеру адвоката Буковича, которого она любит. Преследуя свои корыстные цели, Букович, бросив Анну, женится по расчету. Значение и оригинальность замысла Жеромского, широта социальной перспективы в развитии действия открываются в заключительных частях драмы. Анна изгнана сестрой из дому. Старик-отец, пытавшийся защитить младшую дочь от лицемерной жестокости старшей, смиряется, поставленный перед угрозой самому быть изгнанным. В деревне, где Анна находит временное пристанище, у нее рождается ребенок от Буковича. Примечателен финал пьесы, сохранившийся неполностью. Анна начинает работать на строительстве дома в Варшаве. О ней заботится старая работница Вуличка, помогая привыкнуть к новым условиям жизни. Неожиданно на стройке появляются преуспевший элегантный Букович и старик Яскрович — они искали Анну и наконец ее нашли. На этом рукопись пьесы обрывается. Но по рассказам лиц, знавших пьесу полностью, она кончалась так: работницы, узнавшие, что Букович — человек, виновный во всех несчастьях Анны, прогоняют его, бросая в него обломки кирпичей, песок и осыпая его исполненными гнева и презрения упреками.

Сила пьесы — в глубоком гуманизме и психологическом проникновении, с которым выписаны образы — сама Анна, проходящая сложный путь духовного роста, ее вызывающий противоречивые чувства — и сострадания и негодования — отец и другие персонажи. Гуманистический пафос, составляющий неотъемлемую и необыкновенно привлекательную черту произведений Жеромского, не имеет ничего общего с сентиментальностью, — он-то и определяет гневную резкость характеристики персонажей, противостоящих Анне, виновных в драматизме ее судьбы (старшей сестры, Буковича, богатой и циничной старой девы Софьи Пармен, влюбленной в Буковича, выступающей главной движущей силой интриги против Анны).

Эта резкость и непримиримость органически сочетаются с предельной психологической точностью и объективностью

обрисовки, придающей особую убедительность изображению.

В свое время, сравнивая Жеромского и Выспянского, известный историк польской литературы Вильгельм Фельдман видел в них олицетворение двух разных типов художественного творчества. Он отмечал, что если в произведениях Выспянского потрясают величие, огромность образов, их обобщенность и символическая приподнятость, то в работах Жеромского поражают внимание и зоркость к мелочам жизни, «безмерная чуткость и интенсивность чувства». «Это — не чуткость нервов, — уточнял В. Фельдман, — как у так называемых «модернистов», но — чуткость души; она не приносит скоропалительных сенсаций, но спаивается воедино с данным предметом, опутывает его невидимыми тонкими нитями всеохватывающего сердца, наполняет его, как горячей кровью, собственным потрясением...». С этим исследователь связывал, говоря его словами, неслыханный реализм наблюдений и описаний Жеромского, который работает «как бы с микроскопом»: «Ничто индивидуальное, своеобразное и даже случайное не уходит от его пера... Характер человека рисуется не однолинейно, а выраженным в единичных психических актах. История определенного периода выступает перед нами в образах не синтетических, а воспринимаемых раздельно, правда, в моментах в высокой степени знаменательных».

Эти характеристики в полной мере относятся к пьесе «Грех» и к драматургии Жеромского в целом. обстоятельно достоверное изображение среды и характеров мы находим и в исторической драме «Сулковский». Ее проблематика во многом близка повествовательному циклу «Пепел». Главный герой этой пьесы польский офицер Сулковский — адъютант Наполеона, переживающий трагическое крушение иллюзий борьбы за свободу родины, связанных с участием в завоевательных войнах французского императора.

Однако в пьесе «Роза» встречаются и новые черты в драматическом стиле Жеромского. Наряду со склонностью к психологическому углублению, к скрупулезному раскрытию сложной духовной жизни героя, его многосторонней индивидуализации, здесь обнаруживается сближение Жеромского с той линией монументального поэтического театра, истоки которого восходили к произведениям А. Мицкевича, а продолжением стало творчество Ц. Норвида и С. Выспянского.

Действие этой пьесы разворачивается на фоне революционных событий 1905 года. В некоторых эпизодах фигурируют отвлеченные образы-символы, но они занимают подчиненное место. Основные сцены глубоко реалистичны и проникнуты

острым чувством драматизма. В них переданы трагические коллизии изображаемого времени, и вместе с тем они наполнены большим обобщающим смыслом.

С предельной остротой поставлена в пьесе проблема соотношения борьбы за национальное освобождение и борьбы классовой. В напряженном конфликте, в открытом споре сталкиваются здесь взгляды подлинных революционеров и тех, кто рассматривает задачу национального освобождения как самодовлеющую, отделяя и противопоставляя ее задаче освобождения социального. Герою — носителю националистических взглядов — противопоставлены представители пролетариата. Они не могут и не хотят отделять дело национального освобождения от борьбы против угнетателей — капиталистов.

В пьесе есть доля неясности, некоторой непоследовательности, но не она определяет ее сущность. Выдающийся представитель критического реализма в польской литературе, Жеромский с беспощадной резкостью изобличает в «Розе» жестокую власть эксплуататоров, царских прислужников, жандармов и шпионов-охранников, показывая героическую стойкость революционеров, представителей рабочего класса.

Впервые пьеса «Роза» была поставлена в 1926 году Леоном Шиллером на сцене Театра имени Богуславского в Варшаве.

О силе и значении ее можно судить по отклику, который она вызвала при появлении на сцене. Поистине революционное звучание приобрели в спектакле такие сцены, как, например, вторая картина, где в тюремной камере происходит спор между революционером Загоздой, носителем интернационалистических взглядов, и Чаровицем, герсем пьесы, проходящим трудный путь освобождения от националистических предрассудков; или страшная, беспощадная третья картина — допрос революционера в застенке тайной политической полиции; или проникнутая уничтожающим сарказмом в адрес власть имущих шестая картина, — изображенный в ней светский бал в блестящем разукрашенном дворце образует острый контраст с жестоким трагизмом предшествующих сцен.

Вся образная система спектакля — и суровая патетика массовых сцен, и характеристика отдельных героев, олицетворяющих революционный пролетарский лагерь, и резкий, гневный гротеск изображения эксплуататоров — находила надежную опору в пьесе. Эта «несценичная драма», как назвал ее в подзаголовке автор, обнаруживала величайшую сценическую убедительность той поэтики «огромного театра», которая нашла в ней новое социально-действенное выражение.

«КРАКОВСКАЯ ШКОЛА» И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В СТАНОВЛЕНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Своеобразие условий, в которых находился Краков, предопределило то, что именно этот город, давняя — с XIV до конца XVI века — столица Польши, стал с середины 1860-х годов центром формирования реалистической школы актерского искусства, вошедшей в историю под названием «краковской школы». Многие крупнейшие ее представители, работавшие под руководством Станислава Козьмяна, переносили ее принципы на другие польские сцены, включая Варшаву. Влияние «краковской школы» постепенно распространилось на весь польский театр, а в дальнейшем она получила признание и за пределами Польши. Воспитанные «краковской школой» артисты с большим успехом играли за границей, в частности в России. Связанная с нею в первое время своей сценической карьеры крупнейшая польская артистка конца XIX — начала XX века Хелена Моджеевская выступала в Америке. Начав играть на английском языке, она, однако, по сути дела, пропагандировала за океаном достижения польского театрального искусства, истоком которых явились завоевания «краковской школы».

В 1865 году венские власти закрыли Краковский театр. Он был возрожден главным образом усилиями возглавившего его в 1866 году Станислава Козьмяна.

В деятельности Козьмяна — руководителя театра в некоторой мере сказывались пристрастия, определявшие его консервативными политическими взглядами. В отдельных случаях он вводил в репертуар пьесы из соображений узкотенденциозных. Но это не имело решающего значения. Широкообразованный знаток искусства, тонкий эрудит, талантливый художник, воспитатель актеров в конце концов несомненно побеждали в нем политика-«станьчика», одного из редакторов консервативной газеты «Час» («Время»).

Блестящий знаток европейского театра, Козьмян приступил прежде всего к всестороннему обновлению и расширению репертуара. Ставились многие лучшие произведения польских и иностранных, в частности русских, авторов («Ревизор» Н. В. Гоголя, «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого). На сцену был введен ряд крупнейших произведений Шекспира. При этом играли не только комедии, но и трагедии Шекспира, которые до того не исполняли на польской сцене. В их числе «Гамлет», «Отелло», «Венецианский купец». Широко представлены были в репертуаре: Ф. Шиллер («Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон



Станислав Козьян

Карлос»), Гёте («Фауст», «Эгмонт»), Мольер, Леса́ж, Бомарше, Гюго, Кальдерон, Аристофан. Почетное место, естественно, занимали выдающиеся произведения польской драматургии — пьесы Мицкевича («Барские конфедераты»), Словацкого, Фредро.

Когда в 1871 году Козьян стал директором театра (до того он был художественным руководителем, а пост директора занимал граф А. Скорупка), то газеты писали, что он начал свою деятельность постановкой комедии А. Фредро «Приятели», как «бал открывают полонезом». Фредро был автором, который во многом определял то, что

можно было бы назвать душой Краковского театра. Фредро — блестящий бытописатель, в его произведениях имеется щедрое разнообразие фигур различных представителей польского общества, он великолепный мастер комедийного диалога и главное — тонкий, наблюдательный изобразитель общественных нравов. Закономерно, что Козьян, возглавив борьбу за реалистическую школу актерской игры, отвел Фредро столь почетное место в репертуаре.

Но нововведения Козьяна не исчерпывались репертуаром. Особенно важное значение имел последовательный пересмотр старых рутинных навыков актерской игры, связанных с культом «звезд» — артистов-гастролеров, с декламационностью, искусственной приподнятостью, дурной театральщиной. Этим привычным навыкам Козьян противопоставил настойчиво культивируемую им своеобразную сдержанную манеру исполнения, чуждую внешних эффектов, направленную на приближение к натуре, к жизни.

Подводя итоги своей деятельности, в статье «Из истории Краковского театра» Козьян писал, что «краковская школа» утвердила в правах на сцене правду, свободу и простоту. Не-

сомненно, развитие принципов реализма, нашедшее выражение в деятельности С. Козьмяна и его соратников — актеров, в первую очередь — Антонины Гофман (1842—1897), Феликса Бенды (1833—1875) — брата Х. Моджеевской, Романа Желязовского (1856—1930), Болеслава Ладновского (1841—1911), было проявлением на польской почве той борьбы за обновление сценического искусства, которая развернулась в последней четверти прошлого века и в других странах Европы.

Указывая на связь процессов, происходивших в польском театре, с движением к сценическому реализму в масштабе общеевропейском, Козьмян писал: «Долгое время вымученность, изнеженность речи, преувеличенность, погоня за эффектами преобладали в польских театрах и в представлении многих польских актеров были вершинами искусства... Конечно, были отдельные исключения и существовали знаменитые артисты, особенно в Варшаве, но именно возникшая в 1866 году «краковская школа» закрепила такой метод и в конце концов порвала с ним...»

Преодолевая рутину, добиваясь естественного звучания речи, жизненности поведения актера на сцене, Козьмян, по существу, впервые в польском театре ввел практику тщательных аналитических репетиций. Он привлекал к работе над постановкой видных ученых — профессоров Ягеллонского университета, проводил во время репетиций большую учебно-воспитательную работу. Наконец, он целеустремленно и настойчиво добивался подчинения игры отдельных актеров и всех других компонентов спектакля единому замыслу. Роман Желязовский — один из виднейших представителей плеяды краковских актеров — писал, что на репетициях актеры «должны были прежде всего сдавать экзамен мысли».

Рассматривая постановку как гармоническое целое составляющих ее компонентов и стремясь к жизненной достоверности сценического изображения, Козьмян придавал большое значение работе художника. Декорации создавались на основе использования самых разнообразных и богатых описательных и иконографических — книжно-иллюстративных и музейных — материалов. В воспоминаниях Р. Желязовского особо отмечена огромная вспомогательная работа, обычно сопутствовавшая подготовке спектакля: «Художники проектировали костюмы, устраивали декорационные мастерские, писали эскизы, картины, нужные в данной пьесе. Иные рылись в Ягеллонской библиотеке, чтобы отыскать нужные нам пособия, комментарии к ролям и пьесам. А эти конференции перед каждой премьерой и после нее... Разнообразные разборки, мнения критики — все это воспитывало молодого актера».



Сцена из спектакля «Беатриче Ченчи» Ю. Словацкого.
Краковский театр. 1872 г.

Стремление к жизненной правде применительно к игре актера, в понимании Козьмяна, предполагало внимание к углубленной, психологически обоснованной разработке роли, определявшей и соответствующие средства пластической характеристики. Жизненная достоверность, однако, отнюдь не сводилась к натуралистическому копированию. С этим было связано присущее «краковской школе» соблюдение чувства меры. Резкость и преувеличенность изобразительных средств были не нормой, а скорее, исключением, возможным, подсказывавшимся в качестве действенного контраста. Психологическая характеристика была связана с раскрытием особенностей среды, совокупности жизненных обстоятельств, в которых действовал тот или иной герой, и предполагала учет индивидуальных данных актера. В повседневной сценической практике отрицалось традиционное закрепление актера за определенным амплуа, широко применялись исполнение крупными актерами небольших ролей, вводы молодых актеров в качестве дублеров в целях раскрытия их способностей.

Одним из лучших и наиболее последовательно утверждавших принципы «краковской школы» актеров Козьмян считал Ф. Бенду. В посвященной Бенде статье он дает описание ря-

да сыгранных тем ролей, которое позволяет судить об особенностях его стиля как представителя «школы». Объемность, психологическая сложность и точность характеристики, выразительно переданной во всем облике и поведении персонажа, достаточно наглядно проявились, например, в исполнении Бендой роли журналиста Жибуайе в пьесе Э. Ожье «Нахалы». «Горечь, борьба за удовлетворение жизненных потребностей, недоверие и цинизм... а за этим еще нечто более глубокое, скрытое, даже костюм и облик были отличными. Чувствовалось в Жибуайе Бенды... нечто от не совсем обычного человека и менее плохого, чем он кажется, лучшего, чем тот, за которого он выдает себя; были в исполнении оттенки, которые позволяли понять, что, несмотря на весь цинизм, Жибуайе в глубине души если и продавал свое перо, то стыдился этого...».

Об умении использовать точные психологические детали в целях сатирической характеристики свидетельствуют сообщаемые Козьмяном подробности об исполнении артистом роли городничего в «Ревизоре» Н. В. Гоголя: «Бенда понял и создал чрезвычайно комический и исполненный правды образ городничего. Сцена, в которой он отворачивался, когда ревизор кокетничал с его женой, игралась столь образцово, что захватывала публику; это было верхом низкопоклонства».

Вводя на сцену выдающиеся произведения польской романтической драмы, актеры «краковской школы» считались своеобразными требованиями ее поэтики в произнесении текста, в самом поведении на сцене, в то же время не отказываясь от стремления к психологической насыщенности и правде. Показательно воплощение Бендой роли сына деревенского органиста Грабца в трагедии «Балладина» Ю. Словацкого: «Был это польский парень, со всеми превращениями, через которые проводит его поэт. Были своеобразно переданы крестьянская веселость и грубоватость, с чувством меры показывалось... пробуждение смешных желаний; в четвертом акте он мастерски позволял угадывать за королевскими одеяниями крестьянскую повадку... Лицо было таким правдивым и таким глупо забавным, что уже одно появление Бенды вызывало смех и аплодисменты».

Выдающейся представительницей «краковской школы» явилась работавшая в теснейшем контакте с С. Козьмяном Антонина Гофман. В начале своего пути к сцене она училась в Варшаве у Я. Круликовского, а с 1858 года — в драматической школе под руководством Ю. Рихтера. Впервые выступив на сцене в варшавском Театре Розмаитости в 1859 году, Гофман с 1860 года стала артисткой Краковского театра, где

под руководством Козьмяна выросло и развернулось ее дарование.

Артистка яркого, живого темперамента, Гофман свободно и органично подчиняла его вдумчивому реалистическому постижению образа. Эстетическое кредо Гофман выражено ею в такой формуле: «В искусстве не все то, что правдиво, — прекрасно; но то, что неправдиво, прекрасным быть не может». Как истая представительница «краковской школы», артистка не ограничивала себя одним узким амплуа. Среди ее ролей — Кассандра («Отказ греческим послам» Я. Кохановского), Клара и Матильда («Девичьи обеты» и «Великий человек на малые дела» А. Фредро), Гульда («Цыгане» Ю. Коженевского), Анеля («Охота на мужа» М. Балуцкого), леди Мильфорд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), госпожа Обре («Взгляды госпожи Обре» А. Дюма-сына), Одетта в одноименной пьесе В. Сарду. Гофман создала ряд образов в произведениях великих польских поэтов-романтиков: Графиня в «Барских конфедератах» А. Мицкевича, Мария Стюарт, Балладина, Беатриче Ченчи в одноименных пьесах и Роза Венеда в «Лилле Венеде», Идалия в пьесе «Фантазий, или Новая Деянира», Саломея в «Горштынском» Ю. Словацкого. В числе ее наиболее значительных шекспировских ролей — Катарина («Укрощение строптивой»), Гермiona («Зимняя сказка»), Целия («Как вам это понравится»).

Критика современная Гофман и позднейшая не раз сближала ее с Шарлоттой Вольтер, с которой польская артистка, кстати сказать, находилась в близких дружеских отношениях. Это сближение имело некоторые основания, однако искусство Гофман было более отчетливо направлено на раскрытие совокупности реальных черт и обстоятельств, составляющих неповторимые особенности определенной среды и эпохи, запечатленной в том или ином образе. С этим была связана большая широта и разнообразие ее ролей, среди которых к числу наиболее удавшихся артистке принадлежали и образы женщин из народа. Особенно примечательным примером тому была роль Мари-Жанны в одноименной мелодраме Деннери и Мальона. В этой роли работницы из парижского предместья, борющейся за свое счастье, артистка добилась признания и за пределами Польши. Во время гастролей в Петербурге русская критика высоко оценила и эту роль и все творчество Гофман. В одном из отзывов было сказано: «То, что некоторые ставят в упрек г-же Гофман, именно, что она на сцене мало напоминает «актрису», и составляет главную заслугу артистки: действительно г-жа Гофман в данной пьесе не актриса. она настоящая французская работница, женщина из

народа, со всеми ее грубыми движениями, грубыми выходами, грубыми жестами».

Присущая Гофман естественность, правдивость воплощения образа, то, что всего лучше может быть передано словом — натуральность, в полной мере проявилось и в такой несхожей по жизненному материалу с ролью Мари-Жанны — роли Одетты в одноименной пьесе В. Сарду. В этой роли артистка также с большим успехом выступала во время петербургских гастролей (1882).

Героиня пьесы Сарду — женщина из аристократической среды. Судьба ее также таила в себе опасность увлечения исполнительницей мелодраматическими внешними эффектами. Одетта, изгнанная мужем за измену из дома, после ряда постигающих ее несчастий кончает с собой, жертвуя жизнью ради спасения дочери. И в этой роли Гофман лишала создаваемый ею образ какой бы то ни было идеализации. В одной из рецензий, опубликованных петербургской печатью, мы находим такую оценку: «Характеристическою чертою игры г-жи Гофман является реализм, чуждающийся всяких искусственных эффектов... Артистка избегает порывов искусственно создаваемой страсти, которыми так легко можно действовать на нервы публики и вызывать бури аплодисментов. Нет, г-жа Гофман не забывает ни на минуту того типа женщины холодной, испорченной, которой она старается изобразить».

В 1893 году в Кракове открылось новое театральное здание, сохранившееся до наших дней. Директором этого нового Краковского театра (с 1909 года он носит имя Юлиуша Словацкого) стал Тадеуш Павликовский (1862—1915) — крупнейший польский режиссер того времени, достойный преемник Станислава Козьмяна. Павликовский сразу же пригласил в качестве артиста и режиссера Людвика Сольского (1855—1954), который с 1894 года стал главным режиссером театра.

Павликовский был человеком не только разносторонне одаренным, но и великолепно подготовленным к сложному, ответственному делу руководства Краковским театром. Он учился в Лейпцигской консерватории (у Э. Ганслика и Ф. Листа), был хорошо знаком с театром мейнингенцев, с практикой театров А. Антуана и О. Брами.

Павликовскому в высокой степени присуще было понимание театра как искусства коллективного и синтетического. Придавая большое значение драматургии, он стремился к широкому включению в репертуар наряду с классикой и произведений современной драматургии. В числе авторов драм, с особым успехом поставленных на краковской сцене в пору

его руководства, — С. Выспанский («Варшавянка», «Лелевель»), Г. Запольская («Каська Кариатида»), Г. Ибсен («Дикая утка»), Г. Гауптман («Ганнеле»), А. Бек («Вороны») и др. Большое внимание Павликовский уделял и декоративному оформлению, организации сценического пространства, свету, звуковой партитуре. Отталкиваясь от завоеваний С. Козьмяна и используя то, чего уже удалось добиться его славному предшественнику, особенно в области новой системы воспитания актера, Павликовский шел дальше. Ему органически свойственно было то новое постижение искусства режиссуры как особо важного фактора в театральном творчестве, которое рождалось и окончательно закреплялось в своих правах на рубеже веков в передовом европейском театре в целом, и в том числе в польском.

Представление о целостности спектакля, о единстве всех его компонентов, об ансамбле и одновременно о богатстве, разнообразии и новизне изобразительных средств имело здесь особенно важное значение. Рассказывая в своих воспоминаниях о том, что репетиции Павликовского открывали перед ним, как и перед всеми их участниками, много нового в области искусства актера и режиссера, Л. Сольский подчеркивает: «Все, что мы узнавали, казалось нам очень простым, естественным и психологически мотивированным, а вместе с тем было для нас чем-то новым, было *открытием*. За тридцать лет до создания театра «Редута»¹ и его достижений мы познали тайну «четвертой стены» и многие другие новшества сегодняшнего театра. Каждая репетиция неизмеримо обогащала нас». В новом ощущении произведения театрального искусства как целого, в котором все подчинено единому замыслу, призванному в сценическом образе дать образ жизненной реальности, преломленной сквозь призму авторского восприятия, — главным и первым помощником Павликовского стал Людвик Сольский.

Сольский был прежде всего актером. В самом начале пути ему довелось встретиться с С. Козьмяном. В 1875 году он поступил в Краковский театр на выходные роли, затем в течение нескольких лет выступал на сценах ряда городов Польши, а в 1883 году продолжил артистическую деятельность в Кракове. Изначально связанный с «краковской школой», он вырос в талантливую мастера сценического перевоплощения, не раз поражавшего разнообразием исполняе-

¹ «Редута», о котором говорит Л. Сольский, — театр, начавший свою деятельность в Варшаве в 1919 году. Его творческая программа была во многом близка принципам Московского Художественного театра.



Людвик Сольский в роли Старого солдата.
«Варшавянка» С. Высянского. Рисунок С. Высянского



Людвик Сольский
в роли Фридриха Великого.
«Фридрих Великий» А. Новачинского

мых ролей. Щедро используя средства художественного преобразования, он подчинял, однако, внешнюю характерность раскрытию внутреннего содержания образа. С любовью и глубоким сочувствием воплощал Сольский образы людей из народа, замечательным примером чему явилось проникнутое глубоким трагизмом исполнение роли Старого солдата-ветерана в «Варшавянке» С. Выспанского. Он был большим мастером исторического портрета. В числе его крупнейших созданий ряд исторических ролей — Мицкевич в «Легионе» Выспанского, Фридрих в пьесе «Фридрих Великий» и Дмитрий в пьесе «Царь-самозванец» А. Новачинского. В роли Дмитрия Сольского во время своего пребывания в

Кракове видел В. И. Ленин, пришедший после спектакля к артисту, чтобы поздравить его с успехом.

Осенью 1899 года директором Краковского театра стал режиссер и актер Юзеф Котарбинский (1849—1928). Тесно творчески связанный с Т. Павликовским, Сольский лишь в течение одного сезона продолжал работать в Кракове, а осенью 1900 года перешел во Львовский театр, руководителем которого в это время стал Павликовский. В 1905 году Сольский вернулся в Краков, начав продолжавшийся до 1913 года этап своей деятельности в качестве директора Краковского театра. С 1913 по 1915 год на этом посту был Павликовский.

Именно Павликовский первый подметил в Сольском способности режиссера и с самого начала их сотрудничества создал условия для их раскрытия. Продолжая традиции, заложенные при С. Козьяне, Павликовский в сотрудничестве с Сольским поднимал театр на новую, высшую ступень, чутко откликаясь на потребности времени. Это наглядно прояви-

лось и в том содружестве, которое установилось в эту пору у Краковского театра со Станиславом Выспанским.

Сольский, продолжая начатое при Павликовском утверждение драматургии Выспанского на сцене, впервые показывает спектакль по принадлежащему Выспанскому переводу-парафразу «Сида» П. Корнеля (1907), а также «Ноябрьскую ночь» (1908)¹.

Годы сотрудничества Сольского с Павликовским в Кракове и во Львове — пора подъема рабочего движения и в России и в польских землях. Обострение социальных, политических и национальных противоречий отчетливо давало о себе знать и в Галиции.

На этом фоне особенно ясным становится глубоко прогрессивный характер, который имела в своих ведущих устремлениях деятельность Краковского и Львовского театров тех лет. Павликовский был человеком передовых взглядов не только в сфере художественной, но и в общественной. Новаторство Павликовского, во многом сближавшее его позиции с программой раннего МХТ, было органически связано с его демократическими воззрениями. И в Кракове и во Львове Павликовский как директор театров вел тяжелую и настойчивую борьбу против буржуазно-мещанских влияний, консервативных как в общественном, так и в художественном смысле, исходивших в первую очередь от городских — магистратских властей. Они обвиняли, например, Павликовского в том, что он хочет превратить театр в университет. С огромными трудностями, связанными с сопротивлением городских властей передовым начинаниям, непосредственно, уже в качестве директора, а не только помощника Павликовского, столкнулся в дальнейшем (1905—1913) и Сольский. Уход Павликовского с поста директора Краковского театра в значительной мере и был вызван тем, что он не смог устоять в неравной борьбе, которую приходилось вести. Он не хотел снижать репертуара театра, хотя на некоторые компромиссы ему порой все же приходилось идти.

Вводя на сцену широким потоком современную драматурию, Павликовский давал место в репертуаре и авторам, в большей или меньшей степени связанным с модернизмом. Так,

¹ Выспанский высоко ценил Людвика Сольского. О признании им мастерства Сольского-актера наглядно свидетельствуют его рисунки, в которых выдающийся реформатор театра и художник запечатлел Сольского в ролях солдата-ветерана в «Варшавянке», Стража («Сокровище» Л. Стаффа), Владислава Ягеллы («Навойка» С. Россовского) и шекспировского Эндрю Эгчика («Двенадцатая ночь»).



Людвик Сольский в роли
Перчихина.
«Мещане» М. Горького

на сцене руководимых им театров появились пьесы почти всех крупнейших драматургов «Молодой Польши», включая и С. Пшибышевского. Павликовский ставил и пьесы М. Метерлинка, а в 1909 году показал во Львове «Жизнь Человека» Л. Андреева. В обращении к такой драматургии сказалось прежде всего стремление режиссера к использованию и испытанию новых, необычных сценических возможностей. Однако эти искания не были главными, и не модернистская поэтика определяла ведущее направление деятельности режиссера.

О демократических взглядах Павликовского свидетельствует тот факт, что в день 1 мая 1896 года в ознаменование пролетарского праздника он первый раз в Польше организовал в Кракове представление для рабочих (отдав до-

ход от него рабочим сцены), а в дальнейшем последовательно повторял то же во все время своего директорства во Львове.

Знаменательно, что в репертуаре Краковского, а затем Львовского театров, когда в них сотрудничали Павликовский и Сольский, отчетливо пробивается линия постановок произведений передовой современной драматургии — и польской и иностранной, связанных с изображением низов капиталистического общества и отчасти борьбы пролетариата. С большей или меньшей степенью остроты в них раскрывались противоречия капиталистической действительности. Здесь и пьесы Г. Запольской, в частности посвященные жизни еврейской бедноты («Малка Шварценкопф», например), и «Безвольный человек» и «Пуля в ноге» Я. Шуткевича, и «Львиный пир» Ф. де Кюреля, и «Вороны» А. Бека, и «Ганнеле» Г. Гауптмана, и «Бартель Туразер» Ф. Лангмана, и многие другие пьесы, которые Павликовский вводил на сцену, будучи глубоко уверенным, что должен осуществлять не только художественную миссию, но в равной мере и общественную.

Особенно показательным для общественно-прогрессивных тенденций, отчетливо проявившихся в пору сотрудничества Павликовского с Сольским в начале 1900-х годов, может служить обращение к пьесам М. Горького. В 1903 году Павликовский осуществил во Львове постановку «Мещан» и «На дне». Сольский был сорежиссером, а также играл роли Перчихина в «Мещанах» и Актера в «На дне». «Павликовский был горячим поклонником Горького, — пишет Сольский, — и потому не жалел труда на то, чтобы его пьесы были поставлены как можно лучше, с самым лучшим составом исполнителей». Спектакль «Мещане» с большой силой, драматически напряженно раскрывал главный конфликт пьесы — столкновение Нила с Бессеменовым. Талантливый Фердинанд Фельдман в роли Бессеменова поднимался до значительного художественного обобщения. «Великолепное воплощение им горьковского образа достойно величайших мастеров русской сцены. В одном этом образе было сосредоточено, как в оптическом спектре, большое панно, представляющее весь заклепанный Горьким общественный класс. Надо было обладать смелостью Нила, чтобы противостоять Бессеменову», — так характеризует Сольский старика Бессеменова в воплощении Фельдмана. Достоинно противостоял бессеменовщине Нил — Владислав Роман.

Драматическая насыщенность действия, его большая внутренняя сосредоточенность были достигнуты в постановке «Мещан» именно потому, что Павликовский поставил пьесу Горького с той тщательностью и проникновенностью разработки поведения каждого персонажа, которая связана с развитием передового опыта «краковской школы».

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВАРШАВЫ И ДРУГИХ ГОРОДОВ КОРОЛЕВСТВА ПОЛЬСКОГО И ЗАПАДНЫХ ПОЛЬСКИХ ЗЕМЕЛЬ

Хотя ведущее положение в развитии передовых тенденций в польском сценическом искусстве принадлежало Кракову, Варшава продолжала сохранять значение крупного театрального центра. Достаточно вспомнить, что именно с 1860-х годов весьма активно начали действовать многочисленные театры в парках и садах Варшавы. Правда, они бывали открыты только в летние месяцы, привлекая зрителя по преимуществу своим «легким», развлекательным репертуаром, что отражалось и в самих их названиях («Альгамбра»,

«Тиволи», «Водевиль» и т. п.). Однако их деятельность имела и положительное значение. Они ставили и лучшие новые пьесы (например, пьесы Г. Запольской), а главное — на их сцене выступали крупнейшие актеры. Эти актеры группировались прежде всего во вновь возобновившем свою деятельность в 1864 году, после пережитых в пору восстания 1863 года бурь и потрясений, Театре Розмаитости (Разнообразия). Он-то и продолжал составлять основу театральной жизни столицы Польши, низведенной в эту пору на положение губернского города царской империи.

Труппа Театра Розмаитости к 1870-м годам сосредоточила в своем составе выдающихся мастеров сцены. Многие из них принадлежали к старшему поколению. Теперь они с успехом продолжали выступать на сцене, не только повторяя старые роли, но и создавая новые, в некоторых из них с особым блеском раскрывая свое дарование. В их числе были такие прославленные мастера, как Алоизий Жулковский-сын, Ян Круликовский, Леонтина Гальперт, Юзеф Рихтер (1820—1885) — актер, режиссер и педагог (с 1877 по 1883 год он работал в Кракове, где стал вместе с С. Козьмяном директором театра и его соратником). Наряду с ними в ансамбль входили и представители более молодого поколения, сумевшие вскоре завоевать широкую, заслуженную популярность. В их числе Викторина Бакалович (1835—1874) — исполнительница преимущественно комедийных ролей, Романа Попель (1849—1933) — талантливая создательница ряда лирических ролей, Мария Деринг (1857—1918), с особым успехом выступавшая в трагических ролях в пьесах Славацкого, Шекспира и Шиллера, Болеслав Лещинский (1837—1918), игравший роли разного плана, но вошедший в историю в первую очередь как выдающийся создатель трагических ролей (в частности, роли Отелло), и другие. Если учесть, что в течение нескольких лет (1869—1876) на варшавской сцене выступала крупнейшая польская артистка конца XIX — начала XX века Хелена Моджеевская (1840—1909), а с 1870 года с Театром Розмаитости связал свою судьбу один из самых выдающихся представителей польского сценического реализма Винцентий Рапацкий (1840—1924), то нетрудно понять, почему эту эпоху варшавской сцены принято именовать «эпохой звезд».

Проявлению таланта артистов способствовали и некоторые специфические условия, создавшиеся в эту пору в управлении варшавскими театрами. В какой-то мере они смягчали тот полицейско-чиновничий режим, который насаждался царской администрацией. В 1868 году председателем дирекции варшавских театров стал граф С. Муханов. Представитель высших

аристократических кругов, бывший обер-полицмейстер и в недалеком будущем камергер императорского двора, он оказался, однако, весьма терпимым по отношению к польскому театру и в известных пределах проявил себя даже полонофилом. Немалое значение в данном случае имело, без сомнения, влияние его жены Марии Калергис, высокообразованной, любящей искусство женщины, дружившей с Ф. Шопеном и Ф. Листом, в которую в свое время был влюблен молодой Ц. Норвид, посвятивший ей многие творения.

Непосредственным руководителем Театра Розмаитости Муханов сделал Яна Хенцинского (1824—1874) — поэта, драматурга, актера и режиссера. Хенцинский не обладал необходимыми организаторскими способностями. Правда, как отмечает в книге «Сто лет польской сцены в Варшаве» В. Рапацкий, у него были «проблески истинно творческих замыслов, которые проясняли актерам характеры изображаемых персонажей», но как режиссер Хенцинский придерживался рутины. «Стол — по одну или по другую сторону сцены, с двумя креслами, в глубине и по бокам — двери. Актеры, расставленные вдоль ramпы в ряд, как солдаты, старательно пересчитанные; все аксессуары, которые могут усилить иллюзию, считаются ненужными, за исключением только того, что прямо влияет на развитие действия. Это было причиной частых и неприятных конфликтов с артистами, которые вынуждены были энергично протестовать против такого небрежения», — рассказывает Рапацкий.

Трудности, возникавшие перед актерами, усиливали важность их инициативы в решении задач, выдвигавшихся временем. Немалое значение имела современная польская драматургия, все активней проникавшая и на варшавскую сцену.

В Варшаве не было такого сильного руководителя-режиссера, воспитателя и идеолога, каким был в Кракове С. Козьян. Здесь инициатива постепенного укрепления реалистических тенденций принадлежала прежде всего актерам, опиравшимся на драматургию. Особый вклад в развитие варшавской сцены внесли пришельцы из Кракова. «Общей чертой игры варшавских актеров была... преувеличенная декламация и широкий жест, — пишет известный историк польского театра М. Руликовский. — Перемена пришла не сразу... ее внесли актеры, приезжающие из Кракова... Первым вестником этой перемены был прибывший из Кракова (в 1869 году) Винцентий Рапацкий». По свидетельству Руликовского, естественный тон, устранение нарочитой приподнятости, игра «без котурн», показанная Рапацким, была совершенно отлична от того, что привыкла видеть на сцене варшавская публика.

Влияние Рапацкого на формирование сценического реализма, на искусство своих коллег было тем большим, что свою эстетическую программу он последовательно и настойчиво утверждал не только в своем актерском творчестве, но и в режиссуре (главным образом в умелом построении массовых сцен), и в своей драматургии, и в своих высказываниях — в книгах и статьях по вопросам театра. Он был не только практиком сцены, но и идеологом, сознательно и целеустремленно защищавшим новые веяния, связанные с преодолением пережитков романтического эпигонства и утверждением реализма.

Стремясь к преодолению сценической рутины, Рапацкий видел основу актерского творчества в создании правдивого и полноценного человеческого образа. В написанном им «Путеводителе для любительских театров» он заявлял; «Прежде всего нужно стараться быть похожим на человека». В ответе на анкету «Каким методом работают над ролью наши самые знаменитые драматические артисты?» он высказал сходную мысль: «Беря роль в руки... я думаю прежде всего о человеке, которого должен создать».

Говоря о самом себе как об актере, Рапацкий приводит критическую оценку своего дебюта на варшавской сцене, данную Яном Северином Ясинским, который отмечал, что Рапацкий обнаружил «творческую активность замысла, глубокое вживание в роль и образцовую последовательность раскрытия изображаемого характера».

Все это действительно было присуще сценическим созданиям Рапацкого и предопределило диапазон и разнообразие сыгранных им ролей. В его стремлении к воплощению разнохарактерных образов сказывалось желание с наибольшей убедительностью и полнотой, в самом контрасте возникавших на сцене в различных спектаклях персонажей продемонстрировать художественную оправданность и плодотворность утверждаемых им эстетических принципов. Поэтому высокий артистизм игры Рапацкого, связанный с вдумчивым проникновением в замысел автора, с умением найти точные штрихи обрисовки образа, проявился и в острохарактерных комедийных ролях (Латка в «Пожизненной ренте» и Мильчек в «Мести» А. Фредро, Воклен в «Растяпах» В. Сарду, Мишонно в «Адриенне Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве), и в крупнейших трагедийных ролях (Гамлет, Лир, Шейлок, Яго, Дон Карлос и Франц Моор). Он был создателем поэтической роли Ника в «Марии Стюарт» Ю. Словацкого и показал себя мастером драматически насыщенного исторического портрета в ролях короля Яна Казимира в «Мазепе» Ю. Словацкого, в главной

роли своей собственной исторической драмы «Вит Ствош» и в некоторых других ролях.

Однако с наибольшей силой талант Рапацкого раскрывался в тех случаях, когда решающее значение имело прямое использование артистом жизненных наблюдений, материалом для которых служила современная действительность. Артист полемически резко противопоставлял свой метод склонности к идеализации, к некоторой «фантастичности» — используя выражение М. Руликовского, — которая была присуща стилю игры варшавских актеров.

В ином, глубоко своеобразном варианте (связанном с неповторимой, необыкновенно яркой и самобытной артистической индивидуальностью) творческие принципы, в своих первоистоках близкие «краковской школе», предстали на варшавской сцене, когда на нее ступила Хелена Моджеевская.

Уроженка Кракова, Моджеевская с 1859 года предпринимает попытки стать актрисой, два года спустя начинает выступать на провинциальной сцене, а с 1865 года — на сцене Краковского театра. Уже ее первые роли вызвали чрезвычайно высокую оценку критики. В одном из первых отзывов краковской печати было сказано, что Моджеевская предстала перед зрителем артисткой, которую «нелегко встретить и на сцене крупнейших столиц» и которая при работе над собой и надлежащем руководстве может стать в ряд с первейшими мастерами. Тот же критик, рецензируя ее выступление в главной роли «Марии Стюарт» Ф. Шиллера, отмечал, что артистка «с большим пониманием провела от начала до конца роль Марии, которой она так овладела, что может вступать в соревнование с лучшими заграничными артистками. Сцена встречи двух королей... явилась наивысшим артистическим триумфом г. Моджеевской».

Эти успехи определялись не только выдающимся природным дарованием артистки. Не получив систематической сценической подготовки, она настойчиво и целеустремленно, не щадя сил, работала над совершенствованием своего таланта, над расширением своего духовного кругозора. Ее дом вскоре стал центром притяжения для самых выдающихся представителей литературно-артистического мира Кракова. В 1868 году Моджеевская с огромным успехом дебютировала в Варшаве, а в следующем году вступила в труппу Театра Розмаитости. В 1876 году Моджеевская покинула Варшаву, где к этому времени создалась неблагоприятная для ее творчества обстановка, что во многом зависело от управлявших театром царских чиновников. В том же году артистка выехала в США, присоединившись к находившейся в Калифорнии группе по-

ляков во главе с Г. Сенкевичем. В Америке и на гастролях в Англии Моджеевская начала играть на английском языке, рассматривая свою артистическую деятельность как средство пропаганды польской культуры. Артистка не раз возвращалась на длительные гастроли на родину, в последний раз в 1903 году. Играя на американской и английской сцене, Моджеевская завоевала мировую славу, став одной из самых известных артисток своего времени. Еще при жизни ей посвящали не только многочисленные статьи, но и книги. При этом ее биография нередко излагалась в явно фантастическом виде, что, однако, вовсе не было следствием злого умысла, а являлось проявлением той горячей и искренней увлеченности ее творчеством и ее личностью, которая легко рождала своего рода апокрифы и легенды.

Артистическая деятельность Моджеевской была пронизана глубокой идейной целеустремленностью. В одном из интервью она противопоставляла свою творческую программу коммерческому духу американской сцены, называя идеальным такой театр, в котором прежде всего принимается во внимание «художественная ценность ставящихся пьес и воспитательное и культурное воздействие, оказываемое на людей искусством». Артистка всей огромной силой таланта утверждала справедливость высказанной ею однажды в другой беседе мысли о том, что художник «должен обладать способностью наблюдать, иметь хорошо развитое воображение и прилежно его использовать».

Живая органичность чувства, близость к жизненной правде неразрывно сочетались в сценических созданиях Моджеевской с высокой поэтической одухотворенностью. Великолепные внешние данные артистки, воплотившей в гармонической целостности своего облика наиболее характерные и обаятельные черты польской женщины, озарялись силой глубокого интеллекта, роднившего между собой ее неповторимые роли. Роль юной Анели в «Девичьих обетах» А. Фредро принадлежала к числу ее наиболее поэтических созданий, отмеченных поразительной чистотой и искренностью живого чувства. В. Богуславский писал о ролях молодых девушек, с которых она начала свой артистический путь (например, Пракседа в «Карпатских горах» Ю. Коженевского, Софья в «Дамах и гусарах» А. Фредро, Цецилия в пьесе Э. Ожье «Нотариус Герен»), что в них Моджеевская — «реалистка по инстинкту и темпераменту — извлекала из сегодняшнего дня какую-то захватывающую поэзию действительности. Главными художественными достоинствами Моджеевской были тогда искренность и правда».



Хелена Моджеевская в роли Марии Стюарт.
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера

Владея даром лирического постижения роли, Моджеевская в то же время поднималась до высот проникновенного трагизма. В ряду ее наиболее значительных сценических созданий — Амелия в «Мазепе» Ю. Словацкого, Мария Стюарт в одноименных пьесах Ю. Словацкого и Ф. Шиллера, донья Соль в «Эрнани» В. Гюго, Амалия в «Разбойниках» Ф. Шиллера, Клара в «Эгмонте» и Маргарита в «Фаусте» И.-В. Гёте, Беатриче Ченчи и Федра в одноименных трагедиях Ю. Словацкого и Ж. Расина.

Именно Моджеевской принадлежит заслуга введения на варшавскую сцену произведений выдающегося представителя польского романтизма Юлиуша Словацкого, который нашел в ней замечательную сценическую истолковательницу своей поэтической драмы. Моджеевской принадлежала и инициатива прочного утверждения на варшавской сцене Шекспира, в чьих пьесах (сначала на польской, а затем и на американской и английской сцене) ей довелось с огромным успехом сыграть многие крупнейшие роли — и в трагедиях (Офелия, Анна в «Ричарде III», Джульетта, Корделия, Дездемона, Клеопатра, леди Макбет) и в комедиях (Геро и Беатриче в «Много шума из ничего», Виола в «Двенадцатой ночи», Розалинда в «Как вам это понравится»).

Мэйбл Коллинз — автор обстоятельного биографического очерка о Моджеевской, вышедшего в Лондоне в 1883 году, свидетельствовала, например, что когда актриса впервые сыграла роль Розалинды (1882), то критики Нью-Йорка, Бостона и Филадельфии единодушно и с энтузиазмом высказали полное одобрение: «...совершенная завершенность ее стиля вызвала всеобщее восхищение при воплощении актрисой этой блестящей и изящной роли». Среди восторженных отзывов американских критиков, приводимых в книге М. Коллинз, имеется, например, такая оценка образа, созданного Моджеевской: «Ее Розалинда — исполненное прелести творение. Совершенство ее искусства дает себя почувствовать в сотне нюансов, которые усиливают эффект перевоплощения». Итак, в шекспировских ролях Моджеевской и польского зрителя и зрителя за океаном поражали глубина перевоплощения, тонкое и точное ощущение стиля. С не меньшей убедительностью эти качества проявлялись и в исполнении ею значительнейших ролей в произведениях новой драмы. Моджеевская явилась замечательной исполнительницей роли Норы (кстати, она первая ввела драмы Ибсена на американскую сцену), и ей принадлежало ставшее поистине классическим исполнение в пьесах С. Выспянского ролей Марин в «Варшавянке» и Лаодамии в трагедии «Потесилай и Лаодамия». На

спектакле «Варшавянка» во Львове в июле 1901 года присутствовавший в театре автор пьесы увенчал Моджеевскую серебряным лавровым венком.

Реалистическому по своей природе артистическому искусству Моджеевской было присуще вместе с тем отчетливо выраженное субъективно-лирическое начало, которое и помогло ей стать идеальной исполнительницей ролей в романтической и неоромантической драме. Сравнивая творческий стиль Моджеевской со стилем Антонины Гофман, Е. Гот делает вывод, дающий ясное представление о разности их индивидуальностей — при всем том общем, что определя-



Хелена Моджеевская в роли Маргариты, «Фауст» И.-В. Гёте

лось связью творчества обеих артисток с принципами «краковской школы». «Объективность Гофман, которая всегда старалась полностью перевоплотиться в создаваемый образ и верно реализовать замысел автора, всегда сталкивалась с субъективной трактовкой ролей Моджеевской, накладывавшей на них печать своей личности».

Конечно, субъективность Моджеевской имела относительный характер и не нарушала последовательности и целостности раскрытия внутреннего мира образа. Как подчеркивал известный театральный деятель и писатель Адам Гжимала-Седлецкий, Моджеевская очаровывала потому, что у нее «на совершенство актерской техники опиралось глубочайшее психологическое проникновение».

Основываясь на свидетельствах современников, можно прийти к выводу, что с течением времени Моджеевская преодолевала несколько отвлеченную идеальность своих ранних сценических воплощений. Об этом писал, например, в статьях, посвященных гастролем Моджеевской в Варшаве в 1880 году, драматург Эдвард Любовский. Он утверждал, что выступления Моджеевской — свидетельство значительного измене-



Хелена Моджеевская
в роли Маргариты Готье.
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына

ния ее искусства, «совершенствования и дополнения идеальных сторон... реальными чертами необыкновенной силы».

В многогранном творчестве Моджеевской богатая оттенками психологическая нюансировка соединялась с гармоничностью внешнего пластического выражения. Весьма важное значение имел, в частности, костюм, которому она всегда уделяла очень большое внимание. Нередко артистка сама бралась за иглу, не доверяя другому исполнению своего замысла, проявляя и здесь присущий ей высокий вкус. Наглядное тому свидетельство — сохранившиеся сценические костюмы артистки, украшающие ныне музейную экспозицию по истории

польского театра в залах Театра Вельки (Большой театр) в Варшаве. Эти костюмы — великолепная иллюстрация к словам В. Рапацкого, отмечавшего, что «одеяния Моджеевской это целая эпопея».

Уход Моджеевской с варшавской сцены и ее отъезд за границу, где она стала играть на чужом языке, — факт единственный в своем роде — был явлением вполне закономерным.

По мере приближения к рубежу века в жизни Театра Розмаитости явственнее сказывались отрицательные тенденции, связанные с постепенным, но все более сильным коммерческим духом, проникавшим в театр, чему не только не препятствовал, но и потворствовал бюрократический режим руководства. Сменившие С. Муханова представители царской администрации, стоявшие во главе театральной дирекции, не создавали хотя бы относительно благоприятных условий для расцвета актерских талантов. Характеризуя положение Театра Розмаитости в начале нынешнего века, Л. Сольский писал: «У наиболее известных воспитанников краковской школы — учеников Козьмяна, позднее Павликовского и, наконец, моих, — с удивительной последовательностью оказывавшихся в Театре

Розмаитости, не хватало сил, чтобы привить большинству старых актеров труппы новую систему работы, новый стиль игры, новые понятия о режиссерском искусстве и в особенности — новый репертуар. Эти стремления подавлялись сторонниками принципа «актерского успеха», а что касается выбора пьес, то царская цензура и меркантильный подход финансовых директоров к вопросам театрального творчества не давали ступить и шагу... Театр Розмаитости плохо служил интересам отечественной литературы и новым художественным направлениям. Выбор репертуара диктовался главным образом успехом «звезд», стиль игры соответствовал требованиям властей, предпочитавших эффектное исполнение подлинному искусству».

Конечно, на варшавской сцене, и прежде всего в Театре Розмаитости, появлялись новые артистические таланты. Некоторым из них суждено было с немалым успехом продолжать свою деятельность уже в театрах вернувшей себе государственную независимость Польши. Однако знаменательно, что эти принадлежавшие уже к сравнительно более молодому поколению мастера сцены были подчас не только своей биографией, но главное, своими творческими навыками связаны с «краковской школой». Здесь прежде всего необходимо назвать двух выдающихся актеров — Казимежа Каминского (1865—1928) и Мечислава Френкеля (1859—1935).

Каминский родился в Варшаве, отец его служил швейцаром в Театре Розмаитости. Юноша начал актерскую деятельность в провинциальных труппах. Приглашенный в 1888 году в лодзинский театр, Каминский побывал с ним на гастролях в Петербурге и других городах России. В 1893—1901 годах он работал в Кракове и Львове, где прошел большую школу под руководством Т. Павликовского.

Один из наиболее ярких представителей польского сценического реализма, Каминский был выдающимся мастером перевоплощения, создателем многочисленных, очень разных образов, отмеченных необыкновенной точностью и меткостью характеристики. Среди его лучших ролей — король Ян Казимир («Мазепа» Ю. Словацкого), Станьчик («Свадьба» С. Выспянского), Корнилов («Тот» Г. Запольской), Полоний («Гамлет»).

Он был создателем оригинально трактованных ролей в значительнейших произведениях русских авторов, играл Хлестакова, а также Юсова в «Доходном месте» Островского. Его Хлестаков пользовался особым успехом, был высоко оценен русским зрителем и критикой во время гастролей Каминского в России (1907). Присущая артистической манере Ка-



Сцена из спектакля «Мазепа» Ю. Словацкого.
Театр Розмаитости. 1873 г.

минского особая ироническая острота обрисовки очень наглядно проявлялась в Хлестакове, которого исполнитель показывал, заостряя и во внешнем рисунке роли («тоненький, худенький» молодой человек), и в его внутреннем существе («несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове») — качества, подчеркивавшиеся Гоголем. Каминский был исполнителем ролей Тетерева и Барона в пьесах М. Горького «Мещане» и «На дне» (Львов, 1903). О его Тетерева Л. Сольский писал: «Каминский избавился от своей обычной барственности на сцене и создал образ, в котором грубоватость сочеталась с философским раздумьем, нигилизм с чувствительностью; это был циник и одновременно душа-человек. Прекрасный образец актерского искусства».

Внешняя характерность, всегда служившая средством раскрытия существа характеристики того или иного персонажа, имела для Каминского особенно важное значение. Как вспоминал А. Гжимала-Седлецкий, для Каминского «манера и ритм движений служили исходным пунктом при построении образа». Это делало его непревзойденным мастером сценической детали.

В этом отношении ему был близок Мечислав Френкель, в творчестве которого, однако, преобладала стихия комедий-

ная, хотя иногда он создавал и драматические роли, например Фламбо в «Орленке» Э. Ростана. Но лучшими были такие роли, как Чесник в «Мести» А. Фредро, Витковский в «Крупных рыбах» М. Балуцкого, главная роль в «Пане Дамазии» Ю. Близинского и др. Френкель играл в провинции, затем в Кракове и Львове, в польской труппе в Петербурге, а с 1890 года — в варшавском Театре Розмаитости, куда он, подобно многим другим, принес традиции «краковской школы».

Тем не менее отдельные крупные мастера, выступавшие, подобно Каминскому и Френкелю, в конце XIX и начале XX века на подмостках Розмаитости, как уже говорилось, не могли преодолеть рутину, которая со все большей определенностью сказывалась

в жизни этого театра. Именно стремление к решительному обновлению лежало в основе создания нового театра, начавшего свою деятельность под названием Театр Польский в Варшаве в 1913 году по инициативе Арнольда Шифмана (1882—1967), ставшего его директором. Новый театр объединил многих крупнейших мастеров польской сцены того времени. Уже в пору открытия в его составе были крупные артисты (некоторым в недалеком будущем предстояло занять виднейшее место в польском театре, а иные уже и тогда были достаточно известны), такие, например, как Мария Пшибылко-Потоцкая, Станислава Высоцкая, Северина Бронишувна, Максимилиан Венгжин, Юзеф Венгжин, Александр Зельверович. Художниками театра стали виднейшие мастера театральной декорации Винцентий Драбик и Кароль Фрич.

Главным в программе молодого театра была, однако, не группировка талантливых артистов сама по себе и не установка на систему «звезд», а прежде всего утверждение театра как органического целого всех составляющих его компо-



Казимеж Каминский в роли Хлестакова. «Ревизор» Н. В. Гоголя

нентов. Особенно большое значение придавалось драматургии. Далеко не случайно Театр Польский открылся постановкой драматической поэмы З. Красинского «Иридион» (режиссер — А. Шифман, художник — К. Фрич). В самом выборе этого монументального произведения была заявка на высокий литературный уровень. В ближайшие же годы она была закреплена в обращении к пьесам многих крупнейших авторов как польских (Ю. Словацкий, А. Фредро, Я. Каминский, Ю. Коженевский), так и иностранных (В. Шекспир, Ж.-Б. Мольер, Б. Шоу). Театр Польский стремился утверждать и развивать на своей сцене достижения современной режиссуры, добиваться единства постановочных и декорационных средств, подчиненных единой задаче раскрытия содержания и стиля воплощаемой на сцене драмы. Осуществлению целей, стоявших перед театром, способствовали и материально-технические возможности, которыми он располагал: в новом специально построенном здании впервые в Польше была оборудована вертящаяся сцена, снабженная передовой по тому времени машинерией.

Очень важным явился тот этап жизни Театра Польского, когда многие его представители оказались временно, в пору начавшейся первой мировой войны, в России — в Москве, Самаре, Киеве и Харькове.

Польские артисты, собравшиеся в Москве, выступали на сцене (сначала в зале, предоставленном в их распоряжение Камерным театром, затем в зале РТО) со своими спектаклями. Именно в эту пору были упрочены дружественные связи между польскими театральными деятелями и Московским Художественным театром, и непосредственно — К. С. Станиславским.

Ведь еще в пору первых заграничных гастролей МХТ в 1906 году, во время выступлений в Варшаве, его спектакли, по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, «польские артисты посещали... в огромном количестве, — с ними слияние было полнейшее». Известно, что в Варшаву из Кракова специально на гастроли МХТ приезжал Л. Сольский, а С. Высоцкая в том же 1906 году побывала в Москве, чтобы познакомиться со спектаклями Художественного театра. В 1916 году она открыла в Киеве экспериментальный театр — «Студию» — и руководила его работой, осуществляя принципы, близкие Станиславскому. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский называет имя Высоцкой в числе своих заграничных последователей.

Влияние новых тенденций в польском театральном искусстве, связанных с развитием сценического реализма и частич-

но с неоромантическими устремлениями, в большей или меньшей степени дало о себе знать на рубеже прошлого и нынешнего веков и в некоторых других центрах. Так, например, в Вильно (Вильнюс) новый подъем активности польского театра начался в 1906 году, когда польскую труппу в этом городе возглавила молодая артистка и режиссер Нуна Млодзеевская. Именно в этом театре польская публика, сосредоточенная в пределах областей, находившихся под контролем царской администрации, впервые смогла увидеть «Дзяды» А. Мицкевича в обработке С. Высянского, хотя и в урезанном цензурой виде. Были сыграны также «Свадьба» и «Судьи» Высянского (при этом спектакль «Судьи» был вообще первой постановкой этой пьесы).

С особыми трудностями в налаживании работы театра деятели польской сцены сталкивались в западных польских землях, находившихся под властью Германии. Здесь сам факт существования польского театра вызывал резкое сопротивление властей, особенно рьяно проводивших насильственную и агрессивную политику германизации. Однако энергия и настойчивость польской общественности все же и здесь ломали препятствия и утверждали польский театр, который в этих условиях особенно отчетливо приобретал значение средства воспитания народа, противостоя реакционной политике прусской колонизации. Так было, например, в Познани, когда там в 1875 году было организовано общество под названием Польский театр в парке Потоцкого, давшее жизнь польской сцене во вновь построенном здании. О высоких гражданских целях, которые ставились при этом организаторами, можно судить по словам, сказанным в речи при открытии театра: «Будем все вместе делать то, что мы обязаны делать, и, может быть, когда-нибудь в историю Польши будет записано то, что мы здесь усердно работали». Эти патриотические устремления в дальнейшем были подхвачены и упрочены, когда в 1883 году Познанский театр перешел в ведение так называемого Гражданского товарищества, а для непосредственного руководства труппой был приглашен Юзеф Рихтер. Выступления на познанской сцене уже в 1900-е годы таких крупных артистов, как Кароль Адвентович, Стефан Ярач, Юлиуш Остэрва, в огромной мере способствовали воспитанию зрителя, который в трудных условиях режима, направленного на подавление польской культуры, оказывался тем самым втянутым в круг ее действительного влияния.

Попытки налаживания систематической деятельности польских театров или хотя бы организации эпизодических выступлений польских артистов предпринимались и в других

центрах, расположенных на землях, испытывавших пагубное влияние насильственной германизации, — в городах Вроцлав, Гданьск, Быдгощ. В них, вопреки всем трудностям, продолжались давние традиции польского профессионального и любительского театра. Они нашли свое развитие в ряде начинающей последней четверти XIX и первых десятилетий XX века.

Так, во Вроцлаве возникшее в 1872 году студенческое объединение положило начало любительскому театру, на сцене которого были показаны пьесы А. Фредро, Ю. Коженевского и даже фрагмент из «Пана Тадеуша» А. Мицкевича (1881). В 1876 году в Гданьске возникло польское просветительное общество «Огниво» («Звено»), уделявшее особое внимание театральной деятельности. Чтобы по достоинству оценить значение развернутой работы, достаточно вспомнить, что в 1879 году театральный коллектив «Огнива» показал, хотя и в сокращенном виде, третью часть «Дзядов» А. Мицкевича.

Немалое значение имели и гастрольные выступления. Так, большим вкладом в театральную жизнь города Быдгощ были систематически проводившиеся в 1885—1902 годах гастроли театра из Познани, показавшего многие пьесы польских авторов (в том числе А. Фредро, М. Балуцкого, Г. Запольской).

Такого рода расширение организационной и территориальной базы деятельности наряду с творческим развитием и обогащением польского театрального искусства, несомненно, имело важнейшее значение для его будущего.





ВЕНГЕРСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Хотя революция 1848 года, буржуазно-демократическая по своей сути, закончилась в Венгрии поражением и посему в официальных документах именовалась не революцией, а «мятежом», она сильно расшатала феодальные устои в стране. Необходимость так или иначе разрешить назревшие в обществе социальные, экономические и национальные конфликты стала очевидной не только для оппозиционных партий, но и для консервативных правящих кругов.

После двадцатилетнего «баховского» (по имени австрийского министра) оккупационного режима правительство Габсбургов вынуждено было пойти в Венгрии на уступки, смягчить австро-венгерские противоречия и применить новую тактику в отношении своего беспокойного вассала. К этому принуждал внутренний кризис лоскутной монархии и ее пошатнувшийся международный авторитет. В 1867 году было заключено компромиссное соглашение, положившее начало империи Австро-Венгрии. Венгерское дворянство и буржуазия были «великодушно» приглашены к общегосударственному столу, за которым прежде восседали лишь австрийцы. Таким образом австро-венгерские противоречия были смягчены за счет совместного угнетения других народов, в первую очередь славянских. По существу, это было продолжение все того же меттерниховского принципа в политике — «разделяй и властвуй».

В результате компромисса 1867 года, превратившего Венгрию из угнетенной страны в страну-угнетательницу, оживилась национальная буржуазия, поддержанная крупными по-

мещиками, заинтересованными в расширении рынков. Венгерская буржуазия, охотно взяв на себя роль приказчика и торгового агента крупнопоместного дворянства, добилась проведения покровительственной политики в отношении отечественной промышленности (законы 1881 и 1890 годов). Это дало значительный толчок развитию капитализма. В стране быстро росло городское население, в том числе мелкая буржуазия и пролетариат. Но сохранение еще долгое время неискорененных пережитков феодальных отношений давало о себе знать во всем. Кроме того, несмотря на формально предоставленные Венгрии в 1867 году буржуазные свободы и самоуправление, австрийские правящие круги продолжали контролировать общественную жизнь, связывали развитие отечественной промышленности, искусственно придавая ей однобокий характер — обслуживание венгерских и австрийских аграриев.

Тем не менее на исходе XIX века капитализм пустил в стране свои корни. Прокладывались новые железные дороги, строились паровые мельницы, бурно росли города. В 1850 году Будапешт насчитывал сто пятьдесят шесть тысяч пятьсот жителей, а в 1869 году — уже двести пятьдесят четыре тысячи пятьсот. Один из красивейших по географическому расположению, богатый целебными источниками город быстро менял свое лицо и принимал облик типичного капиталистического центра с волеющими противоречиями между богатыми аристократическими кварталами, виллами денежных воротил — и трущобами тружеников.

Венгерские правящие классы — крупная буржуазия и помещики — извлекали большую выгоду из соглашения 1867 года. Овладев государственным аппаратом, они усилили эксплуатацию и в городе и в деревне.

Крепнувший рабочий класс Венгрии в конце 1860-х годов завязывает связь с I Интернационалом. Под влиянием борьбы парижских коммунаров растет рабочее движение. В 1880 году венгерские рабочие впервые организовали всеобщую экономическую стачку. Руководил ею один из участников Парижской коммуны, известный венгерский марксист Лео Франкель. С 1890-х годов, после организации социал-демократической партии, венгерский рабочий класс поднимается на широкую борьбу за свои политические и экономические права.

Укрепление буржуазии содействовало проникновению буржуазной идеологии и культуры во все сферы общественной жизни, в том числе и в театр. Одним из ближайших последствий этого явилась свобода театрального предприниматель-

ства, пришедшая на смену прежним ограничениям и привилегиям. К театру обратилось большое число дельцов, иной раз совершенно чуждых искусству, рассматривавших его лишь как прибыльную коммерцию. Один за другим открываются новые театры в Будапеште: Народный театр (1875), Оперный (1884), Театр комедии — Вигсинхаз (1896), Венгерский театр (1897), Королевский (1903) и др. При всех отрицательных последствиях коммерческого подхода к искусству свобода театрального предпринимательства способствовала демократизации театра, распространению театральной культуры в средних и низших слоях населения, привела к значительному росту профессионализма в театральной практике, где развернулась острая борьба за зрителя. Под влиянием демократизации театров в 1904 году родилась прогрессивная студия «Талия», провозгласившая себя проводником современной социальной драмы.

На рубеже нового столетия открываются постоянные театры в наиболее крупных венгерских городах — Сегеде, Пече, Сольноке, Капошваре, Дебрецене. Растет количество передвижных театров, обслуживавших мелкие города и села Венгрии.

Бурный количественный рост театров отнюдь не всегда означал качественный рост национальной театральной культуры Венгрии. На рубеже XIX—XX веков в театрах страны наблюдается противоречивый процесс: приобщение сценического искусства к профессионально более зрелым формам театра в значительной мере сопровождается разрывом с ведущей национальной традицией, сформировавшейся в предреволюционный период, традицией тесной связи театра с общественной борьбой, с девизом Петефи: «Театр — трибуна идей». В отличие от «золотого века» венгерского театра, когда все крупнейшие поэты страны связывали свое творчество с драматургией (Катона, Кишфалуди, Верешмарти, Петефи и другие), в рассматриваемый период крупнейшие писатели Венгрии (Йокаи, Миксат, Толнаи, Гардони, Мориц, Ади) все более отходят от непосредственного контакта с национальной сценой. «Чистая драма», отделившись от эпоса и лирики, выиграв в отношении зрелищности, став искуснее в смысле техники, подчас жертвовала значительностью идей, высокой художественностью поэтических образов.

Национальный театр, особенно в годы руководства им крупнейшего венгерского режиссера Э. Паулаи (с 1878 по 1894), еще пытался, и не без успеха, противостоять волне развлекательности, захлестнувшей театр. Новые же коллективы — Народный театр, Венгерский, Королевский и дру-

гие, — не имевшие устойчивых традиций, формировались под влиянием развлекательного буржуазного искусства, ориентируясь на вкусы городского мещанства. Исключение составляла, пожалуй, лишь деятельность студии «Талия» и нового театра психологической комедии Вигсинхаз. Творческая программа этих коллективов, шедших против течения, только оттеняла общую тенденцию развития венгерского театра, тенденцию снижения общественного пафоса национального сценического искусства.

ДРАМАТУРГИЯ

Своеобразие венгерского культурно-исторического процесса состояло в том, что в этой отсталой по сравнению с Западом стране еще не были изжиты феодальные отношения и потому новое искусство обращало острее критики не столько на противоречия внутри капиталистического общества, сколько на социальные и моральные конфликты, порожденные несоответствием укладов двух разных формаций. В этой критике остатков феодализма, в изображении особого мира разорившихся и паразитирующих дворян и заключалась в основном демократическая позиция передовой венгерской драматургии.

Значительную роль в утверждении критического реализма на венгерской сцене сыграла драматургия Г. Чики.

Выходец из мелкобуржуазной семьи, Гергей Чики (1842—1891) готовился стать священником. В духовной карьере он вскоре разочаровался. Когда его первая пьеса, «Предсказание» (1875), получила премию Академии и была поставлена в Национальном театре, Чики переехал в Будапешт и целиком отдался литературной и театральной деятельности. Потерпев ряд неудач в жанре неоромантической драмы, оторванной от реальной действительности, он обратился к современным темам и конфликтам буржуазного общества.

Неоромантизм в Венгрии в плане политическом представлял собой запоздалую реакцию консервативного дворянства на события венгерской революции. С точки зрения художественной он унаследовал консервативные черты пассивного романтизма прошлого. Дворянские драматурги этого направления изображали нереальных героев, состязались в выдумке причудливых исторических сюжетов с явным стремлением уйти самим и увести других от острых противоречий действительности. В известном смысле реакцией на эту нежизненную, избегающую актуальности драму и объяснялось рожде-

ние социально-бытовых реалистических комедий Чики, черпавшего темы из повседневной венгерской жизни.

В 1880 году Чики пишет свою первую и едва ли не лучшую социальную комедию «Дармоеды»¹, затем одна за другой следуют пьесы, в которых драматург осмеял пороки современного ему венгерского общества. В «Пузырях» (1887) и «Семье Штомфай» (1882) Чики выставил напоказ ханжеское высокомерие выродившихся венгерских дворян; в «Пестрой нищете» (1887) открыл неприглядный быт мелких чиновников-жуликов, которых продажное буржуазное общество, развратив, заставляет жить «выше своих средств»; в «Красивых девушках» (1882) дал картину упадка нравов в обществе, где женщину покупают, как вещь; в «Мукане» (1880) бичевал буржуазную коррупцию.

Пьеса Чики «Дармоеды», поставленная в 1880 году на сцене Национального театра режиссером Эде Паулаи, означала поворот венгерской драматургии и всего театрального искусства к критическому реализму.

На другой день после премьеры театральный критик «Пештских известий», скрывшийся под псевдонимом «Господин с биноклем», писал: «...персонажи этой пьесы изображены с потрясающей жизненной правдивостью; юмор — горький, бьющий, жгущий... язык — полнокровный, убедительный; сюжет — захватывающий... Одним словом, пьеса Гергея Чики призвана создать новую эпоху в нашей драматургии».

Комедия содержит острый социальный конфликт. В центре ее буржуазный делец — «светский лев» Бенце Затони, который промышленяет тем, что за определенное вознаграждение отказывается от своей очередной невесты в пользу того, кто готов заплатить за этот акт «самопожертвования» солидный куш.

О своем занятии он с циничной откровенностью отзывается так: «Почему бы мне не заниматься вымогательством у того общества, которое породило мои большие запросы и не может их удовлетворить?»

Не менее характерна и другая фигура из среды отживших свой век, паразитически существующих последней дворянских фамилий — Камилла Седервари, выдающая себя за вдову героя освободительной борьбы 1848—1849 годов. В жалостных, униженных письмах через своего «адвоката» люмпен-пролетария Менхерта Мошойго она обращается к незна-

¹ Первоначально Г. Чики назвал свою пьесу «Пролетарии», ошибочно подразумевая под этим словом не рабочих, а деклассированные элементы общества.

комым ей богатым людям с просьбой подать милостыню «несчастной вдове героя».

Чики показывал быт и нравы среды, которая породила воров и циников, продажную прессу и освященную браком распущенность «высшего общества» полуфеодальной-полубуржуазной Венгрии. Буржуа Пал Тимот — разбогатевший на «овцеводческой конъюнктуре», поднятый на гребень жизни капиталистической волной, жаждущий знакомства с «хорошим, благородным» обществом, — подлинный герой этого времени. Отсутствие родословной он покрывает деньгами. Попав в сети Бенце Затони и Камиллы Седервари, Пал Тимот быстро склоняется к женитьбе на дочери вдовы «героя 1849 года».

Страдающая от унижительной нищеты героиня пьесы Ирена искренне любит молодого адвоката Кароя Дарваша. Это умный, честный, но не знатный и бедный человек. Этого достаточно, чтобы быть отвергнутым «высшим светом». Стремление матери Ирены выдать дочь замуж за Тимота наталкивается на шантаж Бенце Затони, который, быстро оценив обстановку, решает жениться на Ирене, чтобы затем, сорвав соответствующий куш с влюбленного в нее Тимота, отказаться от брака с бедной девушкой в пользу толстосума. Грязное дело, к счастью, раскрывается, и Ирене удается избавиться от своего преследователя. В финале пьесы она становится женой того, кого действительно глубоко любит, — адвоката Кароя Дарваша.

В этой пьесе Чики наиболее полно раскрылись сильные и слабые стороны его критического восприятия венгерской действительности конца XIX века с ее резкими социальными контрастами и продажной моралью.

Острая критика современного общества, прозвучавшая со сцены Национального театра в 1880 году, принесла Чики славу прогрессивного драматурга. Однако драматургический метод Чики в значительной степени был ограничен. Стараясь привить венгерской драматургии честность, суровую правдивость в изображении буржуазного образа жизни, Чики, по существу, оставался в рамках буржуазного мировоззрения, воспринимая мир как добропорядочный буржуа, питающийся иллюзиями, и считая, что достаточно исправить отдельные пороки общества, в котором он живет, и мир изменится к лучшему. Его порой язвительный юмор никогда не переходил в призыв к активному протесту, а его пьесы в финале завершались обычно благополучно-мелодраматической развязкой назревавшего конфликта, как того требовали вкусы буржуазного зрителя и общепринятая мораль.

В пьесах Чики действовал сравнительно узкий круг персонажей, главным образом представители средних слоев общества.

Драмы венгерских критических реалистов конца XIX века чаще всего завершались примирением с существующей действительностью. Не случайно драматургическим образцом для Чики служила французская так называемая «пьеса на тезис», которая требовала от автора показать в предпоследнем акте столкновение противоборствующих сил, а в последнем дать благополучную развязку. Такое разрешение показанных в пьесе социальных противоречий вполне устраивало правящие классы. Успех же пьес Чики у демократического зрителя во многом объяснялся не только актуальной тематикой, но и сценичностью, действенностью диалога, едкой иронией.

Почти все пьесы этого автора — независимо от жанра — являются остроконфликтными произведениями с ярко выраженной сквозной любовной интригой. Большое внимание Чики уделял индивидуализации характеров персонажей, их языка. Имена многих его персонажей стали затем именами нарицательными в венгерской литературе.

Мастерство Чики особенно проявлялось при изображении отрицательных персонажей. Что касается других образов, то здесь Чики чувствовал себя гораздо менее уверенным. Это особенно заметно в «Дармоедах», где молодой адвокат Карой Дарваш и его возлюбленная Ирена, вступившие в конфликт с продажностью и лживостью буржуазного мира, показаны пассивно, бесцветно. Остро, убедительно выявлены в пьесе антипатии автора и в то же время схематично изображены персонажи, которым он явно симпатизирует. Молодой герой — носитель позитивного начала в пьесе — Дарваш лишь рассуждает, а практичный Затони и его приспешники действуют, а значит, и живут на сцене. Ирена страдает, в отчаянии теряет голову, а Камилла все время что-то замышляет, хитрит, изворачивается и в конечном счете добивается своего.

Особое внимание уделял Чики речевой характеристике своих героев. Он стремился ввести на сцену неприкрашенную разговорную речь, индивидуальную для каждого персонажа.

Чики остался в венгерской драматургии одним из первых художников критического реализма, сблизивших сцену с современной ему практикой европейского театра.

Однако выход венгерской драматургии на мировую арену обеспечил не Чики, а другой венгерский драматург — Фе-

ренц Мольнар, который в своем творчестве отразил следующий критический этап жизни венгерской буржуазии — смутное осознание ею близящегося краха, тупика, в который зашла ее философия и мораль, желание бежать и скрыться от глубоких противоречий эпохи в мир иллюзий и жизненных утех.

В первые годы XX века на сцене будапештского театра Вигсинхаз (Театр комедии) появились пьесы Ференца Мольнара (1878—1952), завоевавшего европейскую известность.

Сын известного врача, он рос и воспитывался в атмосфере буржуазной среды. Ему не были чужды симпатии к городским низам. Писатель выразил свое сочувствие к ним в ранних новеллах (особенно в «Похитителях угля») и пьесах (например, «Лилиом»). С годами Мольнар все более ощущал углубляющийся разлад между либеральными идеями венгерских мелких и средних буржуа и реальной действительностью Венгрии. Драматург выражал свои взгляды то в форме анархо-индивидуалистического протеста своих героев, возмущающихся царящей кругом несправедливостью (например, приказчик Миш в его поздней комедии «Ривьера»), то в форме нарочитого ухода от «суеты сует» в мир «чистых» иллюзий («Черт», «Гвардейский офицер», «Сказка о сером волке»), где, как думалось драматургу, можно отрешиться от социальных проблем и создать особый, пусть хрупкий мирок людей «просто» любящих, «просто» ревнующих и «просто» счастливых. Пьесы этого рода построены Мольнаром на противоречии между «маской» героя, которую он надевает на себя, чтобы приспособиться к жизни, и его подлинным лицом, внутренним духовным миром, на контрасте иллюзии и реальности. В этом смысле творчество Мольнара своеобразно перекликается с более поздними пьесами Л. Пиранделло. Общую тональность почти всех произведений венгерского драматурга наиболее точно определяет, пожалуй, жанр трагикомедии. Остродраматический конфликт подавляющего большинства пьес Мольнара завершается, как правило, неожиданной комедийной развязкой.

Слава Мольнара началась с первой же пьесы «Черт» (1907), поставленной им в Вигсинхазе (1907). Этот дебют положил начало тесной творческой связи театра с драматургом. На сцене этого театра были поставлены затем все мольнаровские премьеры.

Сценичность пьесы Мольнар видел прежде всего в драматической коллизии изображаемого, искусно завязанной интриге, в резко разграниченных, противопоставленных друг

другу характерах, а также в динамичном, живом и остроумном диалоге, которым он владел в совершенстве.

Трагически-смешной гротеск, заостренность в построении сюжета, в обрисовке героев и языке персонажей, иронически-эмоциональная оценка всех происходящих с героями перипетий — таковы главные выразительные средства изображения, которыми пользуется Мольнар. И за всем этим стоит горькое сожаление о распаде общественных и личных связей между людьми капиталистического мира, о бунте чувств маленького человека и падении нравственных идеалов буржуазии.

В «Черте», например, Мольнар достигает виртуозности в построении интриги, которая основывается на противоречии внутренних стремлений человека и общепринятых норм морали.

Молодой художник Янош и красавица Иолана любили когда-то друг друга, но бедность заставила их пожертвовать любовью. Иолана выходит замуж за миллионера, а Янош уезжает в Париж, откуда через несколько лет возвращается известным художником. Встретившись вновь, молодые люди пытаются подавить не угасшее за годы разлуки чувство. Они убеждают себя, что прошлое минуло безвозвратно и они счастливы, довольны судьбой. Но тут вмешивается некая демоническая сила в лице персонажа, названного в пьесе «доктором Ковачом». Этот получеловек-полудьявол во фраке и цилиндре, с манерами аристократа задается целью разоблачить самообман влюбленных. Пользуясь своей бесовской властью, он изощренно разжигает в сердцах Иоланы и Яноша подавленное ими пламя страсти. И когда в финале пьесы рассудочность и расчет героев побеждает вновь вспыхнувшее в их душах чувство, «черт», выйдя на авансцену и обращаясь к публике, произносит лишь одно короткое слово: «Voilà!»

Действительно, «вот и все». Казалось бы, в «Черте» Мольнара увлекала сама сценичность материала, изощренное мастерство построения интриги. Но за легкостью и фривольностью сюжета, который давал основание обвинить автора в аморальности, отчетливо проступал мотив осуждения брака по расчету, столь частого в буржуазном мире. Возобновленная в 1964 году уже в условиях демократической Венгрии на сцене Вигсинхаза, комедия Мольнара «Черт» прозвучала в исполнении замечательных актеров Золтана Варкони (он же и режиссер спектакля) и Евы Руткаи как ирония над прошлым, как издевка над пошлостью мещанской морали.

Если в «Черте» на первый план выдвинуто искусство интриги, то в следующей пьесе — «Лилиом» (1909) — Мольнар сознательно отходит от внешних сценических эффектов. Он сосредоточивает внимание на внутренних переживаниях человека, на совершающемся в душах его героев «трагическом очищении».

В этой пьесе особенно ярко выявились плюсы и минусы драматургии Мольнара. Герой пьесы вор и гуляка Лилиом влюбляется в скромную деревенскую девушку служанку Юлику. Эта любовь закрадывается в душу парня с городской окраины незаметно, постепенно. Стыдясь пробудившегося чувства, Лилиом прикрывает его нарочитой грубостью и снисходительным покровительством. В Юлике он видит черты, отсутствующие у него или извращенные в нем жизнью, — наивность, трудолюбие, веру в людей, доброту. Лилиом страдает от того, что после женитьбы не может дать Юлике счастливой жизни, свободной от забот о хлебе насущном. Это побуждает его, отказавшегося было от преступной жизни, согласиться на заманчивое предложение бандита и карточного шулера Фичура ограбить кассира и убежать в Америку, где «каждый, у кого водятся деньжата в кармане, может сделать карьеру». Захватив кухонный нож, Лилиом отправляется с Фичуром в засаду на железнодорожной насыпи. Здесь разыгрывается кульминационная сцена пьесы. Дождав кассира, Фичур предлагает Лилиому сыграть в карты на его долю будущей добычи. Лилиом проигрывает деньги, которые ему еще только предстоит захватить грабежом и убийством. Появляется кассир, Лилиом бросается на него с ножом, но гремит револьверный выстрел, и парень падает. Дальнейшее содержание пьесы похоже, скорее, на мистический фарс: Лилиом попадает на небо и предстает перед «судом божьим», который приговаривает его к шестнадцати годам чистилища. Отбыв этот срок, он, «исправившийся грешник», может вновь спуститься на землю и повидать свою семью — Юлику и шестнадцатилетнюю дочь, доказав им, что бог всемогущ и даже закоренелого негодяя может превратить в доброго человека. Но, хотя душа героя полна добрых намерений, его «земные» поступки по-прежнему остаются дурными.

Напрасно трудился шестнадцать лет бог над очищением души грешника! Людей не исправить судом небесным. Им нужен суд земной. Но что это будет за суд — Мольнар не знал. Возможно, поэтому он и ушел в мистицизм, как многие из его современников, выражавшие пессимистические настроения западноевропейской интеллигенции начала XX века.

На примере «Лилиома» видно, что Мольнар здесь не удержался в границах реального. Фарсовый финал пьесы окрасил ее в иронические тона, превратив серьезную психологическую драму в гротесковую трагикомедию. Однако нельзя не видеть, что в первых четырех сценах пьесы «Лилиом» Мольнар достаточно близок к раскрытию реальных конфликтов буржуазного общества, кризиса его моральных устоев.

Особое и довольно заметное место в творчестве Мольнара занимает жанр «театр в театре». Венгерского драматурга, как впоследствии и итальянца Пиранделло, увлекала возможность раскрыть противоречие между «театральным» и «жизненным». Герои Мольнара — живые, реальные люди, вынужденные, как это часто случается в жизни, играть комедию, быть актерами поневоле. Мольнар раскрывал в своих произведениях тончайшую связь между иллюзией реального и самой реальностью, находя для этого соответствующие сюжеты и характеры. Через эту связь драматург пытался выразить свое мировосприятие, ироническое отношение к буржуазной действительности.

Первой пьесой из «театрального цикла» Мольнара была известная комедия «Гвардейский офицер» (1910), в которой актер, желая проверить верность своей жены, разыгрывал перед ней роль блестящего военного, в которого она влюблялась. В 1916 году Мольнар пишет три одноактных пьесы — «Пролог к «Королю Лиру», «Маршалл» и «Ужин», объединив их в одно вечернее представление, названное «Театр», в котором раскрывал закулисную жизнь актера. Комедия Мольнара «Игра в замке» (1926) — шутка большого мастера, прекрасно овладевшего секретами драматургии и легко, непринужденно раскрывающего зрителям секрет, как «из ничего» можно сделать увлекательное зрелище. Мольнар щедро раскрывает приемы драматурга, твердо убежденный, что его секретами никто не сумеет воспользоваться, ибо к ним надо приложить то самое «кое-что еще», чем располагает талант и чего нет у посредственности. Однако в этой комедии искусство Мольнара грозило замкнуться в узком кругу «чистого искусства». Будто почувствовав эту угрозу, Мольнар в 1928 году пишет пьесу «Ривьера», в которой «маленький человек», приказчик крупного универсального магазина Миш, поднимает бунт против нарядных манекенов, олицетворяющих сильных мира сего.

В последние годы пребывания на родине (ибо с 1930 года, находясь в эмиграции в Америке, куда он уехал, спасаясь от фашизма, Мольнар писал мало пьес) в творчестве Моль-

нара стихийно усиливается критика уродливой социальной действительности. Та внутренняя оппозиционность, которая объективно жила в нем, как в типичном представителе либерально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции, проявилась с большой силой в годы хортистского режима. Правда, критицизм Мольнара нашел свое выражение в 20-е годы в стремлении эпатировать буржуа парадоксальностью своих оценок действительности. Это сочеталось у драматурга с использованием гротесковых приемов экспрессионизма, со свойственным этому искусству обостренно индивидуалистическим отрицанием обыденности.

В 1923 году Мольнар пишет трагикомедию в двадцати шести картинах «Красная мельница». Действие ее происходит в аду, где изобретатель Магистр, выслуживаясь перед Сатаной, конструирует адскую машину, способную в несколько минут превратить любого добродетельного человека в порочного. Наступает момент испытания машины. Для эксперимента нужно найти на земле доброго человека. Сатана тычет пальцем в глобус, и в глубине сцены поочередно открываются форточки в мир земной, показывая будничную жизнь людей буржуазного общества. Оказывается, что не так-то легко найти на земле неиспорченного человека. За внешним благополучием и ханжеской добродетельностью буржуа кроются страшные пороки — эгоизм, корыстолюбие, развращенность. Магистр в отчаянии, что не может найти подопытного добродетельного человека. Наконец счастье улыбается ему, и он нападает на след крестьянина, хорошего семьянина, живущего на лоне природы, вдали от большого города, а потому оказавшегося не тронутым цивилизацией. Запускается машина, перед зрителем проходит история искушения наивного жителя полей всеми «благами» буржуазной культуры. Когда, казалось, победа Магистра близка, здоровый и трезвый рассудок крестьянина одерживает верх над искусом «высшей цивилизации», и он возвращается к своей семье, к мирному труду землепашца.

Так этой условной по форме фантастической трагикомедией Мольнар сознательно эпатировал буржуа, высмеивал их нравы.

Знаменательно, что буржуазный театр и театроведение, поднимая на щит ранние пьесы Мольнара, замалчивали его наиболее острые социальные драмы 20-х годов, в частности «Красную мельницу» и «Ривьеру».

Путь Мольнара в истории венгерской литературы и театра начала XX века довольно типичен для венгерских мелкобуржуазных художников, многие из которых продолжали

свое творчество в новых, изменившихся условиях народно-демократической Венгрии.

Комедии Мольнара, идущие и сейчас на сценах театров мира, означали последний взлет венгерской драмы накануне окончательного краха либеральных иллюзий и рождения революционного искусства.

Параллельно с творчеством Ф. Мольнара и близких ему по духу драматургов, подобных Меньхерту Лендьелу — автору нашумевшего в свое время экзотического детектива «Тайфун», намечались и некоторые новые тенденции в развитии драматургии критического реализма. Углубляя критику, содержащуюся в пьесах Г. Чики, Шандор Броди (1863—1924) часто обращался к изображению жизни низов. В социальных драмах этого автора, тяготевшего в ранний период творчества к натурализму, освещены острые социальные конфликты эпохи, находят воплощение драматические противоречия между угнетателями и угнетенными. Уже в первой пьесе, «Кормилица» (1902), Броди вывел на венгерскую сцену образ женщины из народа, гордой, красивой, умной, достойной лучшей участи, чем та, которая ей была уготована в полубуржуазной-полудворянской Венгрии.

В 1909 году в Вигсинхазе состоялась премьера новой пьесы Броди «Учительница», которой суждена была долгая жизнь на венгерской сцене. В этой острой социальной драме писатель-реалист гневно обличал косный мир венгерских кабанов и диких, против которых восстает горячее сердце молодой учительницы, приехавшей в село с честным намерением вывести людей из темноты, невежества и забитости к свету, к осознанию собственного достоинства и прав. Броди в этой пьесе показал социальные отношения в Венгрии начала XX века, когда либеральности венгерского дворянства и буржуазии пришел конец, а революционность отечественного пролетариата еще не созрела.

Героиня его пьесы Флора вобрала в себя лучшие черты венгерской интеллигенции начала века, пробуждавшейся к активной и сознательной общественной деятельности. Борясь против невежества, привычек прошлого, темноты и пассивности, Флора самоотверженно вступала в конфликт с грубой и превосходящей ее в силах невежественной массой мещан. Она не боялась ни погибнуть в этой неравной борьбе, ни потерпеть поражение. Ею руководило возвышенное и новое в условиях полуфеодальной, отсталой Венгрии чувство внутреннего духовного превосходства над миром корысти. Ее вдохновляла любовь к людям, желание сделать их счастливыми. «Как несправедливо, — говорит она в разговоре со

священником, — что деревья живут сотни и сотни лет, а люди...» Диалог продолжается так:

С в я щ е н н и к. А люди — миллионы и миллионы лет... Немножко на земле, и очень долго там.

Ф л о р а. Этого никто не знает...

При всем обаянии Флоры и бесспорности ее благих стремлений ей присуще известное прекраснодушие, отсутствие опыта жестокой жизненной борьбы. Она была одержима народническими иллюзиями, которые были характерны для начального этапа освободительного движения в Венгрии и питали его еще долгие годы, вплоть до середины XX века. Флора полна иллюзий, что достаточно просветить народ, крестьянство, показать ему его тяжелую долю, как все социальные проблемы разрешатся сами собой и «низы» и «верхи» поймут необходимость изменить социальную структуру общества. Недаром Броди избрал своим положительным героем хрупкую, одинокую и, по существу, беззащитную девушку, которая хотя и вызывает наше сочувствие и симпатию, но скорее выглядит жертвой, чем борцом, способным повести за собой народ. Гимн, слагаемый ей драматургом, звучал филантропическим гимном одержимости борцов-одиночек, которые призваны сделать отсталую массу венгерской деревни сознательной, но не видят для себя иного пути, кроме просветительского «хождения в народ».

Характерно, что «Учительница» была написана в манере «пьесы на тезис», действие ее развивалось медленно, изобиловало психологическими сценами и диалогами, которые хотя и отличались большой достоверностью и живостью языка, но не создавали атмосферу взрыва и накаленных социальных столкновений между действующими лицами пьесы.

Шандор Броди — наиболее радикальный драматург венгерского критического реализма — не мог, однако, заострить до конца социальные конфликты эпохи и вынужден был делать уступки цензуре и вкусам буржуазного зрителя. «Признаюсь, — писал он позднее, в дни Венгерской советской республики 1919 года, в своей знаменитой статье «Время для драмы!», — что меня весьма долго отталкивало от театра то обстоятельство, что, собственно говоря, писать приходилось для буржуазной публики... Хорошо помню, когда я прочитал свою «Кормилицу», то влиятельные и компетентные критики стали настойчиво уговаривать меня отказаться от финала, где моя бедная героиня погибала. «Ни верхушка общества, ни народ, — говорили они, — не любят печальных развязок, ...надо быть осторожным, надо быть тактичным, надо

лгать». Мы были скованы, как новые Прометей, мы были куплены на годы вперед...».

Броди не был одинок в своей борьбе за остроконфликтную социальную драму, отражающую действительность Венгрии кануна мировой империалистической войны. Рядом с ним с переменным успехом выступали на венгерских подмостках такие драматурги, как Г. Гардони (1863—1923; пьеса «Вино», 1901), Л. Биро (1880—1950; пьеса «Желтая лилия», 1910, и «Отель «Империял», 1919), начинающий тогда драматург, позднее писатель-антифашист А. Габор (1884—1953), талантливейший юморист и сатирик Ф. Каринти (1888—1938) и другие. Современником Броди был и выдающийся венгерский писатель Ж. Мориц, который начал драматургическую деятельность в начале века, но лучшие пьесы создал в 20-е годы.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Постановка социальных драм Г. Чики, Ш. Броди и других означала поворот к критическому реализму не только венгерской драматургии, но и сценического искусства. Этот поворот в Национальном театре произошел после смерти Э. Сиглигети, с приходом нового директора и режиссера Эде Паулаи (1836—1894).

Национальный театр в конце XIX века тоже отдавал дань французской драме, ставя вслед за парижскими премьерами пьесы В. Сарду, Э. Ожье, А. Дюма-сына, Э. Лабиша. Но не эти постановки, хотя и многочисленные, определяли его генеральную линию. Решающее значение для Национального театра имели широко задуманные Паулаи систематические постановки отечественных классических пьес. «Исторический цикл» Паулаи; который он периодически возобновлял на протяжении своей деятельности, возрождал интерес к национальной классике, приобщал к ней тысячи зрителей столицы и периферии (театр в 1883—1884 годах провел первые гастроли по стране). В 1879 году Паулаи осуществил постановку забытой пьесы-сказки М. Верешмарты «Чонгор и Тюнде», положив этим начало ее долгой сценической жизни. В 1881 году он поставил «Банк-бан» И. Катоны, а в 1883-м поразил театральный Будапешт постановкой монументальной «Трагедии человека» И. Мадача, оставшейся в истории венгерского театра XIX века образцом режиссерского воплощения классической драмы.

Одновременно с классикой (национальной и мировой, в числе последней были постоянно Софокл, Шекспир, Шиллер),

Национальный театр во времена Паулаи горячо поддерживал современную отечественную драму, он выпестовал «своего» драматурга — Г. Чики и постоянно обращался к лучшим образцам современного зарубежного репертуара, в первую очередь к Ибсену.

Как и Чики, Паулаи окончил духовную семинарию, но отрекся от духовного сана и посвятил жизнь театру. В 1860 году он — актер сначала в Коложваре (ныне — Клуж), а затем, с 1863 года, — в Будапеште. Обладая незаурядными способностями, Паулаи вскоре посвятил себя режиссуре и театральной педагогике. Работая с молодежью в Будапештской театральной академии, он привил ей отношение к сценическому искусству как к общественному служению. В 1863 году Национальный театр заключил договор с Паулаи, пригласив его в качестве режиссера. Осенью 1878 года Паулаи был назначен главным режиссером и директором ведущего театрального коллектива страны.

Прогрессивные для своего времени и во многом поныне актуальные взгляды Паулаи на искусство актера были выражены им в книге «Теория театра», вышедшей в Будапеште в 1871 году. В ней сделана серьезная попытка решения вопросов сценического искусства в реалистическом плане. Книга состоит из разделов «Общие понятия» и «Изображение характеров».

Паулаи предъявлял большие требования к культурному уровню актера, добивался от него непрерывной работы над собой, советовал изучать жизнь, читать книги, знакомиться с историей и другими науками, а также постоянно тренировать память. Уделяя большое значение сценической речи, Паулаи на первое место ставил проникновение актера в душевное состояние персонажа. Он подчеркивал важность для актера постоянных упражнений в передаче различных человеческих чувств и переживаний.

Вторую часть своей книги Паулаи посвящает вопросу изображения на сцене человеческих характеров, требуя ясного понимания идеи пьесы, цели ее автора и в этой связи идейного осмысления актером роли.

Страстный поборник реалистического искусства в театре, Паулаи придавал огромное значение подбору репертуара. Он искал такие пьесы в сокровищнице отечественной и мировой драматургии, которые бы отвечали его эстетической программе — утверждению реализма на венгерской сцене. Внимательно следя за развитием прогрессивного искусства за рубежом, Паулаи обратился к русской литературе, которая в 1860-е годы приковала к себе внимание прогрессивной об-

щественности страны реализмом, актуальностью, высокой идейностью. Произведения Пушкина, Лермонтова, Тургенева в переводах известных венгерских поэтов и прозаиков широко издавались в Венгрии 1860—1870-х годов.

В спектакле «Ревизор» Н. В. Гоголя Паулаи увидел возможность осуществить на практике свои теоретические взгляды на сценический реализм. 23 декабря 1874 года в Национальном театре состоялась премьера «Ревизора», которая была первой постановкой русской классической пьесы в Венгрии.

С большим вниманием следил Паулаи за работой мейнингенского театра, неоднократно приезжавшего в Венгрию на гастроли, и многое воспринял у мейнингенцев в их методах постановки исторических драм.

Паулаи был первым режиссером всех лучших пьес Г. Чики, начиная от «Дармиедов» (1880) и кончая его переложением «Электры» Софокла (1890) для бенефиса актрисы М. Ясаи.

Взгляды Паулаи на искусство театра отражали уровень передовой европейской культуры его времени. Постановка им исторического цикла венгерских классических пьес продолжала в сложных условиях буржуазной Венгрии демократические, свободололюбивые традиции венгерского театра.

Огромная заслуга Паулаи и в том, что он первый обратился к социальной драматургии Ибсена, поставив «Кукольный дом», «Привидения», «Росмерсхольм» и другие спектакли, получившие высокую оценку самого автора. Своей неутомимой почти четвертьвековой деятельностью в Национальном театре он заложил основы реалистической режиссуры в венгерском сценическом искусстве. Большое значение придавал Паулаи ансамблю, добивался от каждого актера, исполнившего даже самую маленькую роль, продуманного и глубоко осознанного воплощения образа. Он создавал спектакли цельные по своей идейной направленности, подчиненные общему режиссерскому замыслу.

Эде Паулаи способствовал развитию таланта выдающейся драматической актрисы Мари Ясаи (1850—1926). Она рано познакомилась с нуждой и, попав в провинциальную труппу, мечтала о том, чтобы изображать на сцене «жизнь такой, какова она в действительности». Семнадцати лет, после дебюта в провинции, Ясаи поступает в Народный театр Дьердя Мольнара в Буде. Первая же небольшая роль девушки из народа в одной из пьес Калмана Йошика о героине венгерской национально-освободительной борьбы XVIII века Ф. Ракоци заставила обратить внимание публики на молодую актрису.

Способность вживаться в образ, стремление к естественности, правдивости в общении с партнером создавали особо благоприятную творческую атмосферу в спектаклях, в которых играла Ясаи. Ее партнер, известный актер Йозеф Сигети, выразил это такими словами: «За три шага слышишь биение ее сердца».

Непритязательный репертуар Народного театра в Буде и засилие сценических штампов вскоре вынудили Ясаи вместе со своим мужем — известным комедийным актером В. Кашшай — уехать из столицы в город Коложвар. Там началась блистательная карьера молодой актрисы, исполнявшей главные роли в классических драмах и трагедиях. Прекрасные внешние данные, большой темперамент актрисы, ее стремление к реалистическому изображению сложных характеров классических героинь сделали Мари Ясаи признанной трагедийной актрисой. В 1872 году она вернулась в столицу и поступила в Национальный театр, навсегда связав с ним свою судьбу. Не сразу нашла молодая актриса свое место в крупнейшем театральном коллективе страны. Вначале она перепробовала все амплу вплоть до острокомедийных. Но, как признавалась Ясаи позднее, «юмор — этот особый, самый щедрый из даров природы — во мне отсутствовал». Опытной рукой направлял Э. Сиглети развитие таланта Ясаи в начале ее творческого пути. Изучив особенности дарования актрисы, он вместе с Г. Чики перевел специально для нее «Антигону» Софокла. Премьера принесла первый настоящий успех и помогла Ясаи определиться, полнее выявить свою творческую индивидуальность. Но лишь в период содружества с Паулаи Ясаи окончательно выработала свой, ей одной присущий стиль игры.

Паулаи добивался от Ясаи психологической глубины образа, требовал естественности, искренности в изображении человеческих чувств и страстей, ясной позиции в искусстве. Позднее, оглядываясь на свой путь, актриса скажет: «Душа человека отражается в каждом его поступке: лживый человек не может быть настоящим художником».

Одной из первых ролей Ясаи в Национальном театре была королева Гертруда в драме И. Катоны «Банк-бан». Эту роль Ясаи периодически играла на протяжении своей полувековой творческой деятельности, находя все новые оттенки в гордом и властолюбивом характере героини. С большой силой перевоплощения Ясаи исполнила в 1887 году роль Евы в «Трагедии человека» И. Мадача.

В 1890-е годы с неизменным успехом Мари Ясаи играла и главные роли в классическом репертуаре, шедшем в то

время на сцене Национального театра: Электру, Антигону, Медею, Федру, леди Макбет и др. Г. Ибсен, видевший во время своего пребывания в Будапеште М. Ясаи в роли Электры, отзывался об ее игре как о «величественном, монументальном создании». Более двухсот раз сыграла венгерская актриса Электру.

Ясаи внесла новую струю в актерское искусство своей страны. Не многие из современников могли сразу понять сущность ее новаторства. Некогда прогрессивный романтический стиль исполнения во времена Ясаи выродился в ложную риторику. Значение Ясаи в истории венгерского сценического искусства в том, что

она повела борьбу как против фальши лжеромантизма на национальной сцене, так и против обыденности и бескрылости натурализма. Отлично понимая, что театр и жизнь — не одно и то же, но вместе с тем они неотъемлемы друг от друга, она стремилась к слиянию жизненной правды и театральной выразительности. «Сцена, — пишет она в своих «Воспоминаниях», — не есть копирование жизни. Сцена — это больше, чем жизнь. Жизнь высшего порядка. Соль жизни. Соль хорошего и плохого. Это самое большое, на что способен человек».

Ясаи горячо выступала против измелничания театрального искусства, против первых симптомов разложения буржуазного театра, ратуя за искусство обобщенной жизненной правды, действенной силы и выразительности. В статье «Искусство ли сцена?» она пишет: «Плохой актер, естественно, всегда будет впадать в ложный пафос, но отнюдь не всякий пафос ложен. Самая обычная жизнь часто бывает такой патетической, что кровь стынет в жилах».

После смерти Паулаи Ясаи, реже появляясь на сцене, обратилась к концертной деятельности, с огромным успехом выступала с чтением стихотворений Шандора Петефи перед



Мари Ясаи в роли Гертруды.
«Банк-бан» И. Катоны



Мари Ясаи в роли Медузы
«Медуза» Ф. Грильпарцера

широкой демократической аудиторией.

В условиях нарастающего в Венгрии 1900-х годов экономического и социального кризиса, вызвавшего в свою очередь спад театральной культуры, Ясаи боролась против наводнивших театры переводных французских пьес, за классический отечественный и иностранный репертуар.

Венгерскую революцию 1919 года Ясаи встретила радостно, а поражение ее и жестокую расправу Хорти над участниками революции переживала как тяжелую драму. Она официально известила тогдашнего директора Национального театра Золтана Амбруша, что отказывается играть на сцене и выступать в концертах: «Лучше умру, чем буду читать гимны белым террористам».

Крупнейшая представительница передовых демократических традиций венгерского театра конца XIX — начала XX века Мари Ясаи умерла в 1926 году, так и не дождавшись осуществления своей мечты о свободе, когда, как писала она в одном из последних писем, «народ не будет ждать добра сверху, а сам завоюет его и не только провозгласит, но и осуществит в жизни принцип справедливости».

Кроме Национального театра и его крупнейших мастеров значительное место в истории венгерского сценического искусства на рубеже XIX—XX веков занимает Народный театр, просуществовавший с 1875 по 1908 год. Расположенный в деловой части города, недалеко от окраин, он привлек широкие круги зрителей, и прежде всего мелкую буржуазию, ремесленников, чиновников и представителей нарождавшегося пролетариата. На торжественное открытие нового здания театра — самого большого в Венгрии (1200 мест) — прибыл император Франц-Иосиф со своим двором. Постановочные, бьющие на импозантность спектакли театра преследовали прежде всего охранительные цели. Основное место в репертуаре занимали так называемые «народные пьесы».



Мари Ясен в роли Клеопатры.
«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира



Театр Непсинхаз. 1875 г.

сы» — специфический жанр венгерской драматургии — с песнями и танцами, идиллически изображавшие жизнь деревенских и городских низов. Если накануне революции 1848 года этот жанр еще имел известное прогрессивное значение в смысле демократизации театра и пропаганды идей национального единства в освободительной борьбе, то к концу XIX века «народная пьеса» утратила всякую прогрессивность.

Обострившиеся теперь социальные конфликты не могли быть изображены идиллически, «пейзански» на сцене. «Народная пьеса» в эти годы лишь вводила зрителя от подлинных противоречий действительности и превращалась во все более условный, оторванный от реальной жизни вид драматургии. Не случайно, пережив последний, искусственно поддерживаемый в 1870—1880-е годы подъем (пьесы «Гроза деревни» и «Узник» Э. Тоота, «Рыжий жеребенок» и «Красный кошелек» Ф. Чепреги), «народная пьеса» окончательно сошла со сцены.

Программа Народного театра была ясно выражена его основателем и первым директором (1875—1881) Ене Рако-

ши, когда он публично заявил: «Люди ходят в театр для того, чтобы поразвлечься». Поэтому на сцене театра кроме «народной пьесы» широко была представлена музыкальная комедия и оперетта («Мадам Анго» Ш. Лекока, «Корневильские колокола» Ж. Оффенбаха и др.), а также чисто зрелищные спектакли — инсценировки романов Ж. Верна «Михаил Строгов, путешествие из Москвы в Иркутск» или «Вокруг света в 80 дней» в переделке Ф. Чепреги, разбившего спектакль на ряд экзотических картин под такими, например, названиями: «В джунглях Индии», «На острове змей», «На острове баядерок», «Несчастье в открытом море» и т. п. Основным действующим лицом в подобных спектаклях, по признанию современников, был главный машинист сцены Галло, умело осуществлявший очень быструю смену экзотических декораций.

Зрелищно-развлекательная программа Народного театра имела то положительное значение, что к театральному искусству приобщились тысячи новых зрителей, до того ни разу не бывавших в театре. Пробуждению вкуса широких кругов венгерских зрителей к театральным представлениям в немалой степени содействовало искусство замечательной актрисы Народного театра Луизы Блахи, обладавшей драматическим талантом, красивым и сильным голосом, прекрасной пластикой, отличными внешними данными. «Национальный соловей» — назвал Блаху демократический зритель, часто шедший в театр специально, чтобы посмотреть в «народной пьесе» ее с неизменными партнерами — П. Видором, В. Кашшаи, Й. Тамашаи, И. Тоотом. В значительной степени благодаря таланту и искусству Блахи подчас слабые в идейно-художественном отношении пьесы выдерживали сотни представлений.

Весной 1896 года открыл свой первый сезон Вигсинхаз, который вскоре стал самым притягательным театром венгерской столицы и долгое время держал первенство в сценическом новаторстве.

Труппа театра состояла в основном из двадцатилетних актеров, приехавших в столицу из Коложварского (Клужского) театра вместе со своим директором и главным режиссером М. Дитрой. На протяжении почти четверти века первое поколение актеров Вигсинхаза работало единым, удивительно слаженным творческим коллективом, создав свой особый стиль игры, получивший название «вигсинхазского ансамбля».

Из нового театра вышли такие прославленные и за пределами Венгрии актеры, как Ирен Варшани, Франциска



Луиза Блаха в пьесе
«Два студента» К. Миксата

Гаал¹, позднее получившая мировую известность в австрийских и американских кинофильмах, комедийные актеры Д. Хегедюш, Д. Чортош и другие.

В основу новаторства актеры этого театра положили принцип естественности игры, психологической верности характеристик, простоты и изящества ведения диалога, актерского ансамбля. В своем репертуаре театр на первых порах отдавал предпочтение легким французским пьесам, но вскоре поставил задачу создания современной отечественной комедии и привлек к работе молодых, тогда еще неизвестных венгерских писателей, ставших впоследствии экспортерами пьес для театров мира. На сцене Вигсин-

хаза в тесном содружестве с коллективом театра в первое десятилетие XX века впервые были поставлены комедии Ф. Мольнара («Черт», «Гвардейский офицер», «Лилиом» и др.), М. Лендьела («Тайфун», «Танцовщица»), Е. Хелтаи («Немой рыцарь» и др.), Ф. Херцега («Бригадир Очкаи», «Балатонская сказка», «Голубая лисица»), а также социальные драмы Ш. Броди («Кормилица», «Учительница», «Медик»). К концу рассматриваемого периода Вигсинхаз стал ведущим театром Будапешта, оттеснив находящийся в кризисном состоянии Национальный театр. Наряду с современной отечественной и зарубежной западной драмой ставились лучшие чеховские пьесы («Дядя Ваня», «Три сестры», «Иванов», «Вишневый сад») с Ирен Варшани в главных ролях. Вигсинхаз зарекомендовал себя как новаторский, прогрессивный театр, живо реагирующий на актуальные вопросы действительности и идущий в ногу с передовыми современными течениями.

Большое значение для подъема актерского мастерства и включения венгерского театра в русло европейского совре-

¹ Известная советскому зрителю под именем Франчески Гааль, героиня фильмов «Маленькая мама», «Петер», «Катерина» и др.



Луиза Блаха в роли Шарине.
«Староста Шари» Ж. Морица



Театр Вигсинхаз

менного искусства имели в начале XX века многочисленные гастроли зарубежных знаменитостей на венгерской сцене.

Начиная с Сальвини почти все крупные европейские актеры регулярно приезжали на гастроли в Венгрию. Мастера театра за короткий срок познакомились с творчеством мейнингенцев, Свободного театра О. Брама, труппы А. Антуана, М. Рейнгардта, с искусством Б.-К. Коклена, Ж. Муне-Сюлли, Э. Дузе, Э. Цаккони, Э. Новелли, А. Вассермана. Одно из первых выступлений А. Моисси осуществлялось именно в гастрольной поездке на сцене Вигсинхаза.

С другой стороны, успех новой венгерской комедии Ф. Мольнара, М. Лендьела, Ш. Броди, Е. Хелгаи на сцене Вигсинхаза обусловил исключительный интерес европейского театра начала XX века к драматургии молодых мастеров венгерской сцены. В 1905—1915 годы, пожалуй, трудно было найти театр в Европе, в репертуаре которого не было бы таких «кассовых» пьес, как «Черт» и «Лилиом» Ф. Мольнара, «Тайфун» М. Лендьела, и ряда других, а также оперетт Ф. Легара и И. Кальмана.

В эти же годы наступает «золотой век» венгерской оперетты, унаследовавшей многие демократические черты и художественные особенности венгерской «народной пьесы». Зачинателем оперетты в Венгрии считается Йожеф Конти (1852—1905), написавший на либретто А. Деречи «Живого черта». Постановка этой оперетты в 1885 году в Народном театре с участием Л. Блахи превратилась в день рождения нового музыкально-драматического жанра. Признание венгерской оперетты в стране и за рубежом относится к концу XIX — началу XX века, когда вслед за Конти выступает писатель, историк театра, режиссер и композитор Дьердь Верэ (1857—1941). Оперетты Верэ имели первый большой успех за границей — в венском Карлстеатре (оперетта «Усы», 1905).

Однако подлинный расцвет венгерской оперетты и ее триумфальное шествие в европейском театре падает на начало века, когда молодые композиторы и драматурги, вдохновленные успехом оперетт Оффенбаха, Штрауса, Миллэкера, Зуппе, создали свою, венгерскую оперетту, которую не только многое роднило, но и многое отличало от прославленной венской школы. Одним из первых здесь был Ене Хуска (1875—1960) — скрипач-«вундеркинд», одиннадцати лет блестяще закончивший Сегедскую музыкальную школу. Премьера его первой оперетты «Герцог Боб» (1902) в Народном театре, по общему признанию критики, означала победу легкого жанра на венгерских подмостках. За четыре месяца оперетта Хуски прошла сто раз. В венгерской столице для новорожденного жанра был открыт специальный театр, получивший название Кирай-синхаз (по названию улицы Кирай, где стояло его здание). Театр был открыт в ноябре 1903 года новой опереттой Хуски «Золотой цветок», задорно смеющейся над праздной жизнью американских богатых дядюшек, совершающих вояж в Европу. Следующие оперетты Хуски — «Гюл Баба» (1905), «Баронесса Лили» (1919) — закрепили за ним славу европейского мастера этого жанра. П. Качо (1873—1924), И. Кальман (1882—1953), В. Якоби (1883—1921), Ф. Легар (1870—1948) с их популярными опереттами «Витязь Янош» (1904), «Ярмарка невест» (1911), «Королева чардаша» («Сильва», 1914) и знаменитой «Веселой вдовой» (1907) произвели настоящий переворот в этом новом жанре. Они покончили с условностью и локальностью венской оперетты, сюжет которой был обязательно привязан к Вене, и утвердили новую драматургию оперетты, наполнив ее жизненными характерами героев, остротой сюжетных коллизий, щедростью народных мелодий, зажигательными ритмами вен-

герской городской песни. Едва ли не главным секретом успеха венгерской оперетты наряду с ее особым музыкальным строем и легким переходом от грустного к смешному была скрытая насмешка над старомодностью буржуазной морали и веселый, подчас фривольный взгляд на жизнь.

Накануне первой мировой войны в Венгрии открываются десятки театров, в том числе Новый театр (Уй-синхаз) под руководством А. Бардоша, где ставили новинки социальной драмы — пьесы Стриндберга, Шницлера, Гейрманса. В 1904 году был создан прогрессивно-демократический театр-студия «Талия» во главе с известным режиссером Шандором Хевеши. Несмотря на кратковременность существования, театр-студия занял совершенно особое место в венгерской театральной культуре начала XX столетия. Он был создан в критический период жизни венгерского театра, когда ярвственно обнаружались симптомы наступившего кризиса буржуазной культуры, толкавшего театр на путь развлечения и коммерческого успеха, и вписал важную страницу в историю зарождения социалистических тенденций в венгерском искусстве.

Театр-студия получил название «Талия» по имени древнегреческой музы комедии. Создала его на товарищеских основах небольшая группа молодых художников, сочувствующих социалистическим идеям, все сильнее распространявшимся в стране: известный режиссер Шандор Хевеши, начинающий критик, эстетик Дьердь Лукач, писатель, литературовед Марцел Бенедек и социал-демократ Ласло Баноци, ставший директором группы.

Театр не имел еще помещения, но уже разработал творческую программу.

Идя по пути «свободных театров» Андре Антуана и Отто Брами, используя опыт Московского Художественно-общедоступного театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, будапештская «Талия», несмотря на царившую вокруг атмосферу развлекательного искусства, провозгласила свободу от частного предпринимательства, утверждала обязательность высокой художественности и современности спектакля, серьезной репертуарной политики, ориентацию на широкого демократического, прежде всего рабочего, зрителя и объявила войну «рутине, шаблону, компромиссности» академического Национального театра и других коммерческих театров Венгрии.

Театр-студия «Талия», выступавший на разных с трудом получаемых в аренду площадках, просуществовал с 1904 по 1908 год и поставил тридцать пять спектаклей (сто сорок два

представления, из которых шестьдесят один спектакль специально для рабочего зрителя и сорок шесть выездных спектаклей, показанных на периферии).

Репертуар театра состоял из современных социальных драм преимущественно зарубежных авторов, пьесы которых игнорировали другие театры Венгрии. Были поставлены: «Гибель «Надежды» Г. Гейерманса (1906), «Мария Магдалина» Ф. Геббеля (1905), «Отец» А. Стриндберга (1905), «Строитель Солнечес» (1905), «Нора» (1906), «Дикая утка» (1906) и «Привидения» (1908) Г. Ибсена, «На дне» М. Горького (1907). Кроме этого шли драмы Д'Аннунцио, Шницлера, Гауптмана, Ведекинда и других. Наибольший успех выпал на долю «Гибели «Надежды», «Марии Магдалины» и «На дне».

Художественным руководителем и подлинной душой театра стал молодой режиссер Ш. Хевеши, который поставил большинство спектаклей и руководил специальной школой-студией, открытой по его инициативе при театре.

Он подобрал сильную труппу молодых, ищущих нового актеров. Среди них были Е. Тёрж, Л. Маркуш, Р. Форгач, А. Шомлаи, ставшие впоследствии ведущими актерами венгерского театра. Творчество же Артура Шомлаи раскрылось с особой силой после 1945 года, когда он стал признанным главой актерского искусства новой, социалистической Венгрии, активным общественным деятелем.

Хевеши поставил перед собой задачу не только создать новый тип спектакля, но и воспитать школу последовательных актеров-реалистов, которые смогли бы утвердить новый стиль в венгерском сценическом искусстве, стиль жизненной правды, широких обобщений и гибких сценических решений, чуждых рутине и дешевым штампам коммерческой сцены.



Шандор Хевеши

Для каждого спектакля Хевеши стремился найти особое, необходимое именно для данной пьесы сценическое решение. На вопрос «Что такое актерская игра?» Хевеши отвечал односложно — изображение человека. Он решительно рвал с традицией играть, исходя исключительно из своего «я», требовал от актера перевоплощения в образ, развития творческой наблюдательности и фантазии. Видя ограниченность натурализма, Хевеши утверждал, что сцена — не обыденная жизнь, а концентрированная иллюзия жизни, поэтому надо стремиться не копировать окружающую действительность, а воссоздавать ее в типических проявлениях.

Поиски современных идей и форм театра, осуществленные Хевеши, были аналогичны новаторским поискам К. С. Станиславского в России. Хевеши не был досконально знаком с теорией и практикой Московского Художественного театра, однако сумел многое творчески воспринять у него во время первых зарубежных гастролей МХТ 1906 года. Это особенно ясно видно на примере постановки в «Талии» пьесы Горького «На дне» (1907).

К моменту осуществления Хевеши этого спектакля пьеса М. Горького была уже широко известна благодаря рейнгардтовской постановке, с шумным успехом показанной в Будапеште еще в мае 1903 года. В духе подражания Рейнгардту «На дне» сразу же поставил Летний театр И. Кречани, и спектакль шел с аншлагами. Обращение Хевеши к постановке горьковской драмы объясняется его несогласием с трактовкой Рейнгардта. Хевеши, в то время стремившийся вырваться из-под власти натуралистических канонов на простор большого искусства, привносил в свое решение спектакля элементы символики. Третий акт горьковской драмы был решен им как пробуждение человеческого самосознания и достоинства в людях «дна». На мгновение тлеющий в их душах огонек надежды и подлинной человечности вновь вспыхивал ярким пламенем, по-новому освещая их судьбы и пути. Хевеши построил финал акта так, что собравшийся в дорогу Лука появлялся на опустевшей сцене и уходил, гнусая ту же песенку, с которой появился вначале, удалялся тихо, незаметно, как бы расставаясь со своими «утешительными» снами, которые стали не нужны людям.

Тонко чувствовал Хевеши и своеобразие ибсеновской драматургии. «За серыми обыденными словами ибсеновских героев, — писал он в 1908 году, — скрывается глубокий смысл, ибо все они работают на перспективу пьесы... Это речь двуликих Янусов, которые партнеру на сцене говорят одно, а зрителям другое». Ибсеновские герои для Хевеши — это «клу-

бок отношений», поэтому в них чрезвычайно редко прорываются подлинные чувства, не говоря уже о страстях. «Они опутаны сетями условностей,— пишет он,— и потому люди мучаются, истекают кровью».

«Кукольный дом» Хевеши поставил, сознательно споря при этом с традиционным спектаклем Национального театра. Свою постановку Хевеши адресовал рабочим, которых считал более чуткими и взыскательными зрителями, чем публику изысканных театров. Прогрессивная критика встретила этот спектакль Хевеши как «первую победу современной сцены»: «Талия»... значительно сильнее приблизила к нашим духовным запросам Ибсена, чем располагающий большими сценическими возможностями Национальный театр... Каждый почувствовал, что на этой примитивной сцене находит пристанище странница-правда. Что-то произошло на нашей сцене такое, что уже нельзя ни замалчивать, ни высмеивать».

В постановках «На дне», «Кукольный дом», «Гибель «Надежды» режиссер Хевеши проявил остроту социального зренья и художественного мышления. Этими спектаклями театр «Талия» пробивался к новому искусству — искусству жизненной правды, к социально заостренному показу кризиса буржуазного образа жизни.

Однако этот протест, выражавшийся в целостной художественной программе, нес в себе скорее нравственный, эмоциональный характер неприятия капитализма, чем его сознательное отрицание. Как и передовые демократические театры конца XIX века в других странах Европы, начавшие движение «свободных» народных театров, театр-студия «Талия» выразила в своей программе разлад с буржуазной действительностью, но разлад, лишенный революционной активности.

Известный эклектизм театра «Талия» сказался не только в том, что наряду с пьесами Г. Гейерманса и М. Горького на его подмостках шли весьма различные и неравноценные драмы (от Геббеля до Д'Аннунцио), но в том, что театр, поставив перед собой ряд серьезных художественных задач, не знал, да и не мог еще в ту пору знать, куда идти, как сочетать возвышенные мечты о новой прекрасной жизни с недоверием и некоторой даже боязливостью перед надвигавшимися социальными битвами.

Это и было одной из главных причин, почему театр «Талия», вырвавшись и из академической рутины и из коммерческого русла венгерского сценического искусства, так и не смог достичь другого берега, смутно маячившего на горизонте перед его создателями. Театр просуществовал всего четыре

сезона и, потеряв своего зрителя, вынужден был закрыться. Театр «Талия» был высшим завоеванием передовой демократической театральной культуры накануне буржуазной революции 1918 года. Поэтому прогрессивные начинания этого театра подготовили почву для социалистических преобразований в театре Венгрии дней первой советской республики. Ростки нового, социалистического театра и драматургии пробились к свету уже в следующий исторический период, открытый Венгерской коммуной 1919 года.





СЕШСКИЙ
и
СЛОВАЦКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ЧЕХИИ

В шестидесятые годы XIX века чешские земли, входившие в состав Австрийской империи, вступают на путь усиленного развития капитализма.

Особенность развития капиталистических отношений в Чехии состояла в том, что все крупное производство находилось в руках австрийской буржуазии, в то время как чешской буржуазии принадлежала в основном только мелкая промышленность. Это наложило отпечаток на усилившееся в 1860-х годах национальное движение. Его подъем имел своей экономической предпосылкой стремление чешской буржуазии завоевать национальный рынок, вытеснив с него немецких конкурентов. Однако движение приобрело силу вследствие того, что в нем отразилось растущее возмущение народных масс против национального и социального гнета. Борясь против австро-немецкой буржуазии, чешская буржуазия использовала в своих интересах широкое движение чешских народных масс и этим значительно укрепляла свои позиции. Ей казалось, что она уже у цели.

Поражение Австрии в войне с Пруссией, выход ее из Германского союза лидеры чешской буржуазии считали шагом к осуществлению своих планов создания федеральной Австрии, в которую как равноправные входили бы чешские земли. Но они и на этот раз просчитались. Австрийская империя преобразовалась в двуединую австро-венгерскую монархию. Австро-немецкие господствующие классы пошли на союз с венгерскими господствующими классами, чтобы совместно с ними держать в повиновении славянское население импе-

рии. Австро-венгерское соглашение было заключено весной 1867 года. Его результатом явилась конституция от 21 декабря 1867 года. Отныне Австро-Венгерская империя состояла из двух равноправных политических единиц — Австрии и Венгрии; каждая имела свой парламент, свои министерства. Чешские земли были лишены политических прав. Немецкий язык по-прежнему был господствующим в стране.

Согласно конституции 1867 года, в империи были введены некоторые буржуазные свободы: свобода слова, печати, собраний. Но, несмотря на это, пережитки абсолютистского строя оставались очень сильными. Ф. Энгельс говорил об Австрии 1870-х годов как о мнимоконституционной монархии, подчеркивая, что в Австрии «феодализм побежден лишь отчасти»¹. Образование Австро-Венгрии явилось полным крахом политических планов чешской буржуазии. В апреле 1867 года чешские буржуазные депутаты в знак протеста покинули земский сейм. Политической демонстрацией была и поездка чешской делегации (в количестве тридцати семи человек) в Москву на Всероссийскую этнографическую выставку, а также участие в Славянском съезде. Хотя к конкретным политическим результатам поездка в Россию не привела, но вызвала огромный интерес к ее культуре, укрепила веру в братскую помощь русского народа.

В конце 1860-х — начале 1870-х годов в основных отраслях промышленности Австро-Венгрии завершился промышленный переворот. Это привело к появлению первых элементов нового, монополистического этапа в развитии капитализма.

Несмотря на то, что чешские земли в последней трети XIX века пережили два экономических кризиса, развитие капитализма в целом шло по восходящей линии. Доля же чешской буржуазии в основных отраслях промышленности все еще была незначительной. Однако в результате быстрого роста чешского национального капитала чешская буржуазия стала проникать в некоторые отрасли промышленности, стала завоевывать прочные позиции в машиностроительном и особенно в хлопчатобумажном производстве.

Связь промышленности с крупным землевладением была одной из особенностей развития капитализма в Австро-Венгрии, и в том числе в чешских землях.

Однако значительная часть промышленности чешских земель контролировалась иностранным капиталом, преимущественно германским. В результате чешский народ оказывался

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 33, стр. 486.

под тройным гнетом. Все это определяло низкий жизненный уровень чешских трудящихся масс. Национальный гнет отражался на экономическом положении чешского пролетариата, которое было хуже, чем положение рабочих-австрийцев. В конце 1860-х — начале 1870-х годов в чешское национальное движение включились широкие массы крестьян, рабочих, мелкой буржуазии и интеллигенции. Чешское национальное движение, возглавлявшееся буржуазией, приобрело общедемократический характер. Одной из его форм стали «таборы» (собрания под открытым небом в деревне и в городе, проводившиеся в знак протеста), народные торжества (памятные даты национальных деятелей культуры, закладка фундамента Национального театра в Праге).

Серьезные социально-экономические изменения, связанные с появлением в Австрийской империи в последней трети XIX века первых элементов империализма, оказали решающее влияние на численный рост и силы рабочего класса. Для его развития большое значение имела Парижская коммуна 1871 года. Пражские рабочие в своей газете «Дельник» горячо приветствовали борьбу французских коммунаров. В промышленных городах вспыхивают стачки. Из рабочей среды выдвигаются руководители рабочего движения, одним из которых был Ладислав Запотоцкий (1852—1916) — первый пропагандист марксизма среди рабочих Чехии. Подъем рабочего движения в землях габсбургской монархии был связан с общим ростом рабочего движения в европейских странах, укреплением социалистических и рабочих партий, образованием II Интернационала во главе с Ф. Энгельсом. Это проявилось и в мощных демонстрациях рабочих 1 мая 1890 года в Вене, Праге и других городах Австро-Венгрии, в день, объявленный Парижской конференцией II Интернационала днем международной солидарности трудящихся. И как бы ни были призывны и привлекательны лозунги буржуазных верхов о неразрывности национальных интересов, о спаянности и целостности чешской нации — жизнь настойчиво свидетельствовала об ином.

Потеряв надежду убедить все слои народа в единстве экономических и политических интересов, буржуазные партии стремились сохранить иллюзию борьбы за единую национальную культуру. Факт строительства здания Национального театра, действительно объединившего усилия всех слоев народа, использовался чешской буржуазией как самый яркий пример реализации ее идеала. Воздвигнутое в Праге на берегу реки Влтавы по проекту архитектора Зитека, здание Национального театра явилось поистине блистательным памят-

ником национальной культуры. Лучшие чешские архитекторы и художники принимали участие в его сооружении, над разрисованным художником Гинайсом занавесом было написано: «Народ — себе». Но этот девиз в то время не отражал истинного положения дел. Народ, чьими руками был воздвигнут «Золотой дом», мог лишь снаружи любоваться своим детищем. Театром завладела буржуазия.

Лозунги о единстве национальной культуры были фальшивыми. Народ строил театр, а буржуазия и здесь дралась за власть: две конкурирующие партии — «старочехи» и «младочехи» — вели сражение друг с другом за признание больших заслуг в строительстве Национального театра. Дело дошло до того, что одна партия («младочехи») стала призывать чешскую публику вообще не ходить в чешский театр, потому что другая («старочехи») находилась в это время у кормила власти.

«И если бы не сила чешского народа, у которого даже эти распри — хоть он их очень остро ощущал — не отняли любви к Национальному театру, кто знает, завершилось бы вообще когда-либо строительство или нет,—писал Ю. Фучик. — Но народ, как всегда, оставался верен делу нации и самоотверженно преодолевал все препятствия. Он усердно и дальше собирал деньги, посылал строительный материал, а иногда можно было увидеть на строительстве пражских ремесленников и рабочих, которые добровольно приходили после работы разгружать с повозок привезенный кирпич, предназначенный для строительства театра. Да, Национальный театр народ действительно построил сам себе».

Передовая интеллигенция в лице чешских писателей, озабоченная еще в период строительства будущим родного театра, обратилась в 1875 году к руководству Национального театра: «Национальный театр должен быть самостоятельным, чешским по духу театром, носителем художественной правды, средоточием всего лучшего в сценическом драматическом и музыкальном искусстве. Он должен быть не тусклым отблеском жизни народов других стран, а зеркалом, отражающим картины героического прошлого и настоящего нашего народа, его духовное развитие, его национальные и гуманистические устремления».

Условия развития чешской культуры конца 1870-х годов давали основание надеяться на благоприятное будущее отечественного театра. Так называемый Временный театр объединил разрозненные усилия театральных деятелей-патриотов: национальная драматургия крепла, формировалась сильная группа из актеров, прежде затерянных в провинци-

альных бродячих театрах, четко выявлялись позиции театральной критики. Но главное — Временный театр воспитал и подготовил зрителя из самых широких, демократических слоев населения.

Его репертуар был пестр, так как учитывал интересы зрителя самого разнообразного состава. Позднее спектакли национальной оперы смогли объединить зрителей детских спектаклей, спектаклей для «простолюдинов» и более рафинированного посетителя театра. Руководил оперной труппой Бедржих Сметана, и она за короткое время достигла высокого идейного и художественного уровня в большинстве спектаклей Временного театра.

Буржуазные круги широко и энергично агитировали за театр. Летние «арены», которые воздвигали отдельно «младочехи» и «старочехи» на окраинах Праги, приучили самого демократического зрителя проводить воскресенье в театре. Большинство актеров Временного театра и авторы популярных пьес были известны не только жителям особняков, но и обитателям пригородных лачуг.

Все это давало основание видеть в факте открытия Национального театра новую ступень развития национальной культуры. За год до поднятия его занавеса был устроен конкурс на лучшее оперное произведение, предназначенное к исполнению в столь важный для всего народа день. Первую премию жюри присудило опере, представленной на конкурс под девизом: «Родине и народу». Ее автором был Бедржих Сметана. 11 июня 1881 года постановкой торжественной оперы Б. Сметаны «Либуша» состоялось открытие Национального театра.

«Наконец было завершено дело всего народа! Наконец был открыт Национальный театр!» — писал об этом событии много лет спустя Ю. Фучик. Но в празднике народа была и теневая сторона. Открытие театра происходило в недоделанном помещении, так как было приурочено правящими верхами ко дню обручения принца Рудольфа.

Этим цинично попирался тот большой политический смысл, который народ в годы строительства вкладывал в идею Национального театра.

Поспешность оказалась роковой. После двенадцати спектаклей, показанных на его сцене, из-за халатности обслуживающего персонала театр 12 августа сгорел дотла. Одна ночь уничтожила то, что народ создавал в течение тридцати лет.

Пожар Национального театра был воспринят чехами как народное бедствие. Но не перестало еще дымиться пожарище, как снова была открыта подписка на строительство но-

вого театрального здания. Строительство театра превратилось в подвиг народа. 18 ноября 1883 года, через два года после пожара, состоялось вторичное открытие Национального театра в Праге. «Чехи — народ угнетенный, находящийся под чужим владычеством, — два раза собирали из последних крох по полтора миллиона гульденов, чтобы строить свой Национальный театр для своего родного искусства — и построили», — с сочувствием и удовлетворением отмечал А. Н. Островский.

Национальный театр управлялся «Товариществом», состоявшим из денежных тузов Праги, вносящих крупные денежные паи. «Товарищество» подчинялось сейму. Вплоть до 1900 года во главе Национального театра стояли сторонники консервативной партии «старочехов». В общественной и культурной жизни эта партия придерживалась умеренных позиций, ее представители в театре сопротивлялись проникновению на сцену смелых мыслей, предпочитая видеть в репертуаре произведения, с их точки зрения, вполне нейтральные. Кроме того, репертуар и общее направление театра определялись вкусами абонементного зрителя, то есть самой зажиточной части общества. Этого зрителя привлекали прежде всего внешняя парадность и пышность оперных и балетных спектаклей. Поэтому долгое время представители реакционной буржуазии препятствовали назначению величайшего чешского композитора Б. Сметаны дирижером национальной оперы и помешали ему стать во главе Пражской консерватории. Точно так же они не допустили выдающегося чешского писателя и публициста Я. Неруду к руководству репертуаром Национального театра. Буржуазные верхи стремились всесторонне контролировать тягу широких слоев чешского населения к культуре.

Но чем больше обострялась борьба, тем больше повышалась общественная роль театра. Это наглядно проявилось в заявлении рабочих организаций о необходимости давать спектакли для рабочих. Первый такой спектакль состоялся в Национальном театре 1 мая 1898 года. По требованию двадцати пяти социал-демократических организаций был поставлен спектакль «Слуга своего господина» Ф.-В. Ержабека, исполнена «Гуситская увертюра» А. Дворжака и стихотворение С. Чеха «Честь труду». Позже, в освобожденной Чехословакии, первые слова этого стихотворения стали партийным приветствием чехословацких коммунистов:

Будь славен, труд, в поту родящий благо!
Взмахни серпом, направь на пашни плуг,
Вяжи снопы, бери перо, бумагу,

Ваяй, твори не покладая рук.
Ты победишь трусливых трутней касту,
И меч и кнут,
В тебе равны — кирка, перо и заступ.
Будь славен, труд!

Таким образом, обострение противоречий внутри чешского общества достигает большого напряжения. Капиталистическое развитие Чехии подходит к зениту. Чешский рабочий класс вырастает в большую общественную силу. В 1888 году он объединяет свои усилия с немецкими рабочими в Австрийской социал-демократической партии. Его выступления становятся более организованными и решительными.

Первое организованное посещение рабочими Национального театра, объединившего в зрительном зале все национальности, вызвало бурю негодования чешской буржуазии. Оскорбленный буржуа в своем возмущении искал поддержки в других странах. Вот что писал чешский корреспондент в Россию: «Известно, что в Германии и Австрии рабочие справляют «праздник 1 Мая». Пока это празднование ограничивалось тем, что социал-демократическая партия заседала в гостиницах и пила пиво, — интеллигенция не обращала на это внимания. Но в этом году господам социалистам показалось недостаточным слушать речи своих фанатических вождей и сидеть за кружкой пива, а захотелось того, что делает буржуазия, та самая буржуазия, против которой они бешено воюют: им захотелось сидеть на плюшевых креслах в театре».

Передовые деятели чешской культуры оказывали единую поддержку трудовым массам в их стремлении приблизиться к театру. Гневно звучал их отпор злобным воплям буржуазной прессы. На митинге-протесте в «Типографской беседе» 7 мая 1898 года прогрессивные писатели во главе с поэтом Ст.-К. Нейманом требовали шире открыть двери театра народному зрителю. «Наш театр запирают, монополизируют для определенной касты. Ясно, что это реакционно», — писал критик и драматург Ф. Шальда. «Руки прочь, — говорилось в «Современном обозрении», — искусство для каждого, кто приходит к нему с любовью».

Так, несмотря ни на что, демократический, самый широкий зритель утверждался в Национальном театре и не мог не оказывать влияния на его жизнь.

В 1890-е годы возрос интерес широких слоев чешского общества к русской литературе и искусству. Отокар Гостинский, Вилем Мрштик, Ян Ладецкий, продолжая дело Неруды, призывали чешских художников учиться мастерству у русских писателей и драматургов. Поддержкой и руковод-

ством для них служили статьи Белинского, Добролюбова и Чернышевского, — их произведения переводят и печатают в этот период наряду с пьесами Островского, Гоголя, Л. Толстого, Чехова. 1902 год отмечен первой постановкой «Мещан» Горького, творчество которого впоследствии неизменно играло огромную роль на всех этапах развития чешского театра.

«Никакая другая литература не научила нас так глубоко понимать чистые человеческие стремления, радости и страсти, как русский роман, русская литература», — отмечалось в одном из журналов.

Но рядом с Островским, Гоголем, Чеховым и Горьким в большом количестве ставились в угоду буржуазному зрителю пьесы второстепенных русских авторов — Шпажинского, Суворина, Маркевича и других.

Каждая постановка пьес выдающихся русских классиков была связана с неутомимостью и настойчивостью передовой чешской интеллигенции в преодолении препятствий со стороны руководства Национального театра.

В пору постановки «Ревизора» в Национальном театре (1891), когда режиссеру Й. Шмаге впервые удалось полностью сохранить текст пьесы и создать спектакль большой обличительной силы, появились статьи, утверждавшие отсутствие в произведениях Гоголя каких-либо серьезных идей, хотя еще в 1887 году драматург В. Мршттик в теоретической статье «О реализме в драматическом искусстве», используя пример «Ревизора» и развивая положения Гоголя, высказанные в «Театральном разезде после представления новой комедии», определил основные черты отечественного реализма.

Стремление снизить идейно-художественное значение передовой русской драматургии, появившееся в конце 1880-х годов, знаменовало начало похода буржуазного искусства против реализма. Возникшие в Чехии модернистские группировки начинали свое существование с нападок на реализм. Так выглядел и «Манифест модернистов», который появился в 1896 году. Его авторы декларировали: «Мы не признаем реалистической объективности. Мы требуем вместо реалистической объективности — индивидуальность... Тенденция для нас — просто смешной пережиток».

Но и среди тех, кто выступал в защиту реализма как направления, были такие (в их числе профессор Пражского Карлова университета Т. Г. Массарик (1850—1937), в будущем президент Чехословацкой республики), которые ограничивали его развитие, догматически регламентируя его и тем самым смыкаясь в своих суждениях с его противниками.

Основа воззрений Массарика была связана с утверждением чешской буржуазии в качестве ведущего класса общества. Оборонять этот класс от идейных противников было для Массарика одной из задач отечественного искусства. Сюда входила и возможность умеренной критики буржуазного общества в целях ликвидации его отдельных пороков и освобождения его от черт провинциализма и т. п. В искусстве же Массарик утверждал идею самовыражения художника в целях исправления общественных нравов: если он это не выполняет, его творчество бессмысленно.

Вершины эстетического мышления в утверждении реализма достиг в своих работах «О художественном реализме» (1890), «О социализации искусства» (1902), «Искусство и общество» (1902) Отокар Гостинский (1847—1910). В его трактовке искусство «должно быть не зеркалом, которое в реальный мир бросает искусственно отраженный, пусть даже яркий свет, а зеркалом, в котором этот мир, даже самый неутешительный, верно отражается; когда-то искусство хотело быть школой жизни, нынче жизнь становится школой искусства». Работы Гостинского внесли большой вклад в развитие чешской материалистической эстетики.

В первое десятилетие XX века напряженную борьбу за реализм, за связь искусства с жизнью, за лучшие национальные реалистические традиции в искусстве вел его ученик Зденек Неедлы (1873—1961), положивший много сил для утверждения марксистской эстетики в Чехословакии, главным представителем которой впоследствии он стал.

Революция 1905 года в России вызвала подъем рабочего движения в Чехии (митинг солидарности рабочих в Брно, митинг солидарности с восставшими моряками броненосца «Потемкин» в Праге и т. д.). Первая мировая война расшатала и без того трещавшую по всем швам Австро-Венгерскую «лоскутную» империю. Февральская революция в России взбудоражила народные массы страны. Чешские писатели, бывшие на протяжении всей истории глашатаями свободы и независимости народа, не остаются в стороне от острой политической борьбы.

В мае 1917 года сто пятьдесят литераторов Чехии обращаются с манифестом к чешским депутатам австрийского парламента. Они требуют от них решительной борьбы за национальную свободу чешского народа.

«Слух о делах российского пролетариата, — писал позже Ю. Фучик, — донесся через все фронты и границы также и до Австрии, и по сути дела под его влиянием возник манифест чешских писателей».

Октябрьская революция в России и революционный пожар, перекинувшийся затем в Германию и Венгрию — соседние с Чехией и Словакией страны,— оказали мобилизующее воздействие на борьбу их народных масс. Декреты молодой Советской державы — особенно декрет о праве наций на самоопределение — конкретизировали эту борьбу.

Разросшееся под влиянием Октябрьской революции национально-освободительное движение привело 28 октября 1918 года к созданию самостоятельного государства — Чехословацкой Республики.

ДРАМАТУРГИЯ

Восьмидесятые-девяностые годы XIX века вызвали в драматургии острый интерес к социальной проблематике. Картины жизни народа, с любовью переносимые чешскими драматургами на сцену в предшествовавшие годы, сменялись изображением социальной несправедливости, стремлением ее искоренить, попытками осмыслить через драматургию основные тенденции действительности. Наряду с новыми темами, открытыми передовыми драматургами этих лет, в отражении жизни трудового народа, как опоры нации, четко определялась их основная позиция. Так, Ф.-В. Ержабек (1836—1893) еще в 1870 году, выступив с пьесой «Слуга своего господина», показал судьбу талантливого изобретателя, столкнувшегося с парализующими подлинное творчество условиями капиталистического общества. В демонстрации рабочих автор вывел силу, способную противостоять миру капитала. Первый директор Национального театра Ф.-А. Шуберт (1849—1915) в пьесе о крестьянском волнении 1848 года «Ян Вырава» основное место отвел массовым народным сценам. Трудовому люду посвящена другая пьеса Шуберта, «Драма четырех голых стен» (1892). Поводом для ее написания послужила стачка горняков близ города Пльзень. Тему жизни рабочих сахарных заводов принес в театр в 1890 году М.-А. Шимачек, создав злободневную пьесу «Мир малых людей».

Таким образом, в чешской драме постепенно конкретизировалась социальная тема, и человек труда стал занимать в ней все более значительное место.

В конце 1880-х — начале 1890-х годов появляется цикл пьес, отражающих социальное расслоение в деревне. Уже не безмятежные картины крестьянской жизни, нравы, характеры, а сломленные судьбы людей, ставших жертвами проникновения капитала в деревню, интересуют авторов.

В 1889 году Г. Прейсова окончила пьесу «Жена хозяина», в 1890 году — драму «Ее падчерица» (впоследствии взятую композитором Л. Яначеком для создания оперы с тем же названием). В 1889 году появляется первая пьеса А. Ирасека «Войнарка» и, наконец, в 1894 году — драма Алоиса и Вилема Мрштика «Мариша».

При различной степени таланта их авторов каждая пьеса представляла большой интерес уже тем, что была посвящена теме, связанной с женской долей, с губительной властью денег, приобретающей в эти годы в деревне новое качество. Голоса драматургов звучали как активный протест против бесправия уже не только национального, как это часто было прежде, но бесправия социального.

В этом смысле характерным произведением, взволновавшим современников своим драматизмом, стала пьеса «Мариша».

Алоис и Вилем Мрштик выступали как соавторы ряда драматических произведений. Алоис Мрштик (1861—1925) и его младший брат Вилем (1863—1912) родились в Имрамове в Моравии.

Алоис Мрштик, окончив учительский институт, до конца жизни оставался преподавателем в гимназии. Вилем Мрштик, отправившись получать высшее образование в Карлов университет в Прагу, приобщился к литературе и искусству. Поскольку время его приезда в столицу Чехии совпало с открытием Национального театра, всеобщее увлечение театром захватило и В. Мрштика. От интереса к театру В. Мрштик переходит к непосредственной работе для нужд его репертуара и увлекает брата. В. Мрштик пишет статьи о театре, рецензии на спектакли, занимается переводами и вместе с братом создает пьесу, вошедшую в золотой фонд национальной драматургии, драму «Мариша».

Эта пьеса отразила круг вопросов, которыми пристально интересовались в эти годы передовые круги чешского общества. Ее содержание таково. Дочь богатого крестьянина Лизала, красавица Мариша, любит безземельного деревенского парня Франтишека, ушедшего в рекруты. Несмотря на мольбы, на отчаяние девушки, Лизал выдает ее замуж за богатого мельника-вдовца, которому обещает дать за дочерью большое приданое.

Мариша замыкается, глубоко страдает, живя с нелюбимым мужем, и, хотя Лизал видит, как мучается его дочь, и понимает, что сам повинен в этом, он все-таки задерживает часть приданого, озлобляя мельника и делая жизнь дочери невыносимой.

Вернувшийся в деревню Франтишек зовет Маришу уйти с ним в город, но она не решается. Однако Мариша понимает, что у нее нет сил быть со ставшим ненавистным ей мужем, который к тому же задумал убийство Франтишека. Она отравляет мельника и сознается в этом односельчанам.

Жизненная полнота характеров, откровенная постановка проблемы выдвинули драму братьев Мрштик в ряд лучших произведений чешской классики. Жизнь деревни представлялась современникам не в разрезе этнографических наблюдений, а как столкновение незаурядных натур. Сильная, умная, веселая Мариша стала жертвой власти денег.

Ни в одной из драм того времени не были так органично выявлены социальные мотивы драматических судеб героев, как в пьесе братьев Мрштик. В логике характеров отражалось тонко и многопланово изменение психологии жителя села; терпели крушение прочные устои патриархальной семьи. Покорность деревенской девушки становилась молчаливым укором всей деревне, а затем выливалась в протест ожесточенного человека. Шокированные финалом «Мариши», большинство критиков осудили авторов за «безнравственную» концовку, не считая при этом безнравственной супружескую жизнь, лишённую любви. В действительности большинство девушек сходной с Маришей судьбы смирялось со своей нерадостной долей. Героиня драмы Г. Прейсовой Ева («Жена хозяина») бросается в омут, так выражая свой протест. Енуфа («Ее падчерица») через трагическое прозрение освобождается от своей любви. Мариша же у братьев Мрштик протестует так же жестоко, как жестоко поступали ее отец и муж — те, кто лишил ее элементарного права на человеческое счастье. Поэтому ее поведение действительно, как выразился один из современных чешских критиков, есть «трагедия отчаяния и драма бунта». Еще в большей степени, чем образ Мариши, открытием драматургов был образ отца Мариши — крестьянина Лизала, который давался ими в сложной эволюции, в мучительной борьбе отцовства с собственничеством, уже пустившим в его душе глубокие корни.

Пьеса «Мариша» с момента появления ее на сцене Национального театра принесла славу не одному поколению актеров. В. Мрштик вошел в историю чешского театра также и как переводчик драмы Л. Толстого «Власть тьмы», за постановку которой он упорно боролся в течение тринадцати лет. Премьера «Власти тьмы» состоялась в октябре 1900 года на сцене Национального театра.

Рядом с художниками, отражавшими в своих созданиях социальные проблемы современности в формах реальной жиз-

ни, в последней трети XIX века возникла драматургия, культивирующая вымысел как основу драматургической поэтики. Ее главными представителями были выдающиеся чешские поэты XIX века Юлиус Зейер (1841—1901) и Ярослав Врхлицкий (1853—1912). Оба художника в поэзии и драматургии проявили тяготение к философской абстракции.

Корни абстрактно-философской поэзии таились в неудовлетворенности их как художников социальной действительностью, бедностью национальной жизни, в которой они не находили материала для широкой поэтической мысли.

«Искусство — или самоцель, или святой небесный хлеб». Это утверждение Врхлицкого было не только поэтическим девизом, но и своеобразным отталкиванием от буржуазно-мещанской убогости окружающей реальности.

«Часто случалось со мной, — писал Зейер в книге «Дом утопающей звезды», — что посреди всего, что называют реальной жизнью, а что на самом деле представляет собой высокопарное крохоборство, жизнь, составленную из самых мелких потребностей, будничного существования, полного лжи, подлости, попрания всего лучшего и благородного, — посреди этих принятых за нечто важное банальностей мною вдруг овладевало сознание ничтожности того, за что люди грызутся и гонятся, как собаки за костью, охватывало омерзение, и я с наслаждением бы все это взорвал или куда-нибудь укрылся, где нет среди людей подобных отношений». Именно поэтому Ю. Фучик справедливо назвал Зейера «дезертиром из лагеря мещанства», дав при этом точную характеристику значения его творчества: «...потому и возрастает значение Зейера, что еще на склоне XIX столетия у нас могли органически родиться не эпигонские, а вполне оригинальные романтические произведения. Зейер — явление не только чешское, но и общеевропейское. Это европейский эпилог романтизма».

Поэтический идеал Зейера в области драматургии определялся им как служение прекрасному, как создание «стихов, которые должны зазвучать в зале и замолкнуть подобно аккорду лиры, могучему, проникновенному или разъяренному»...

Из пятнадцати пьес, написанных Зейером для сцены на библейские сюжеты, на мотивы Кальдерона, Мольера, Расина, Ибсена, на сцене пользовалась успехом и существует по сей день в репертуаре чешских театров лишь поэтическая легенда, созданная им по мотивам словацкой сказки, изложенной Б. Немцовой, — «Радуга и Магулена» (1896). В ней, в отличие от остальных своих пьес, Зейер был свободен от

каких-либо литературных образов и потому наиболее полно проявил свое поэтическое дарование.

Два соседних королевства под Татрами живут в непримиримой вражде. Ее питает Руна — жена татранского короля Стоймира, исполненная ненависти к жене магурского короля за то, что та прекрасна и любима не только собственным мужем, но и татранским королем. Сын Ниолы, королевич Радуз, увлекшись охотой, проник в соседнее королевство и убил белого оленя — освященного королевой Магуленой, младшей дочерью Руны. Пользуясь этим случаем, Руна дает волю неумной мести и осуждает Радуза на жестокую медленную смерть. Магулена же, восплавав нежными чувствами к королевичу, делает все, чтобы его спасти. Светлое чувство любви помогает Радузу и Магулене преодолеть коварство Руны. Они бегут из королевства, но вслед им несется проклятие Руны: как только королевича коснутся уста другой женщины — он забудет свою Магулену. Родная земля встречает Радуза печальной вестью: его отец, король магурский, скончался. Ниола бросается в объятия нашедшему сыну, и тот забывает Магулену. От глубокой тоски та превращается в плакучую иву, к которой то и дело стремится не знающий покоя Радуз. Чтобы вылечить сына, Ниола приказывает срубить иву. Капли крови, брызнувшие от удара топора по стволу дерева, окропив Радуза, вернули ему память. Из ствола возникает Магулена, чтобы уже никогда не расставаться с возлюбленным.

Несмотря на то, что эта пьеса написана Зейером прозой, по сути, она глубоко поэтична: в обрисовке характеров, их связи с природой, музыкальностью отобранных художником слов. Композитор Йозеф Сук сочинил для нее музыкальное сопровождение, которое стало впоследствии неотъемлемым для всех сценических воплощений «Радуза и Магулены» в чешском театре.

Любовь к родному народу, его ясной морали присутствует во всем строе сказки Зейера, которую он посвящает поборнику словацкой культуры тех лет — словацкому писателю Светозару Гурбану-Ваянскому.

Даже в самые мрачные моменты духовных кризисов, которые переживал Зейер на протяжении своего творчества, он не утрачивал веры в будущее родного народа, связывая его судьбу с судьбой всего славянства, и особенно с судьбой России, которую он посещал несколько раз. Правда, эта вера в светлое будущее народа не принимала для поэта конкретных форм, но именно она помогала Зейеру сохранить в себе художника.

«Мое единственное утешение в том, что настанут лучшие времена. Когда? Как? Не знаю, но крепко верую...» — писал он в одном из писем. «Никто, даже при величайшем напряжении воли и при фанатическом отношении к другой эпохе, не может быть ничем иным, как сыном своего времени... — продолжал он далее. — ...Я прекрасно знаю, что, хотя искал вдохновенья в эпической поэзии французского средневековья, хотя старался вчитаться и вдуматься, чтобы постичь ее дух, я все же остался чехом девятнадцатого столетия».

Более популярным в театре, одним из столпов чешской поэзии и всей национальной культуры был Ярослав Врхлицкий (настоящее имя и фамилия — Эмиль Фрид). Он написал десять тысяч произведений, из них: восемьдесят три поэтических сборника, более тридцати драматических произведений, посвященных разным эпохам, восемьдесят книг переводов с десяти европейских языков, восемьсот критических статей и т. п.

«Он принес и перенес в чешскую поэзию смелость блеска и монументальности, смелость солнечного света, которых у нее не было. С его творчеством чешская поэзия получила все то полное жизни богатство персонажей и образов, которое в других поэзиях создавалось столетиями. Разумеется, от такой поспешности творчества тяжело страдали его собственные произведения. Однако в целом его огромное наследие даже и тогда, когда было поверхностным, глубоко влияло на развитие всей чешской поэзии», — так характеризовал Ю. Фучик творчество Врхлицкого.

Идеалом гармонии в поэзии и жизни для Врхлицкого на протяжении всей жизни оставалась античность.

В истории Древней Греции, воплощавшей для него «золотой век человечества», находил Врхлицкий вдохновение и идеал той гармонии, которой не видел в окружающей жизни. Античная тема была ведущей в его драматическом творчестве: «Смерть Одиссея» (1882), «Юлиан Апостата» (1885), «Эппонина» (1896), трилогия «Гипподамия» («Смерть Тантала», «Сватовство Пелопа», «Смерть Гипподамии», 1890 — 1891), написанная по древнегреческим образцам. Музыка композитора З. Фибиха не только сопровождала произведение, но и определила его речитативный характер. Таким образом, был создан своеобразный жанр, в прямом смысле слова называемый мелодрамой. Врхлицкий прославлял в ней природу и земную любовь, используя при этом образы греческой мифологии.

В современный ему репертуар театра Врхлицкий вошел главным образом как автор жизнерадостных, изящных и

изобретательных комедий. Это — «Суд Диогена» (1883), «Суд любви» (1887), «Ночь в Карлштейне» (1884) и др. Последнюю неизменно включают в репертуар чешского театра до сих пор.

Действие происходит в загородном замке короля Карла IV Карлштейне и связано с запретом короля оставлять в нем женщин на ночь. Фабула основана на нарушении этого запрета двумя женщинами. Одной из них оказывается сама королева, которая, переодевшись пажом, проникает в замок и прислуживает королю. Карл IV узнает нарушительницу и пытается незаметно для окружающих вывести ее из замка, но безуспешно. Гостиющие у него герцог Баварии и король Кипра мешают ему. Им приглянулся хорошенький паж, и они желали бы иметь его в услужении. Запутанная история завершается благополучно — торжественным въездом утром королевы в замок. Она уже в женском платье и величественно восседает на коне, окруженная многочисленной свитой. Мотивы комедии положений в «Ночи в Карлштейне» развиты увлекательно и эффектно. Пьеса была расчитана на постановку в Карлштейнском замке на открытом воздухе и положила начало очень распространенным с тех пор в Чехии, а позднее в Чехословакии спектаклям такого типа.

Но драматургическое творчество Врхлицкого не достигло уровня творчества Врхлицкого-поэта. Даже пьесы из отечественной истории, как, например, «Чешская трилогия» («Драгомира», «Братья», «Князья»), отличались поверхностностью небрежностью, отсутствием глубокой мысли и блеска формы.

Неизмеримо выше собственных произведений Врхлицкого были сделанные им переводы пьес. Блестящий знаток иностранных языков, он обладал даром перевода стихов с листа.

Небрежный в собственном драматическом творчестве, он тщательно отработывал переводы пьес корифеев мировой драмы, доводя их до уровня оригинала. Врхлицкий положил конец духовной зависимости чешской культуры от немецкой (почти все переводы на чешский делались с немецкого), наметил путь к высотам итальянской и французской культуры. Таким образом, Врхлицкий совершил подлинный переворот в репертуаре отечественного театра, обогатив его высокохудожественными переводами мировой классики.

Врхлицкий отвергал понимание поэзии как средства достижения общественных целей, но на протяжении всей жизни сражался за расширение границ чешской культуры, за ее приобщение к духовным ценностям, выработанным человечеством.

«Что касается Гоголя, — писал он брату, — читай его скорей, чем французских романистов, он это заслужил. Как осилишь «Мервые души» или «Обломова» Гончарова — вспомни обо мне: оба романа крепко срослись с моей душой».

Абстрактно-философское толкование поэтических идеалов приводило Врхлицкого к некоторой «всеядности». Так, наряду с величайшими поэтами мира он переводил поэтов-декадентов и сам отдал дань декадентской поэзии, за что современная критика называла его поэтом «излишней субъективности», «гипертрофированного лирического «я» и «болезненно-едкого скептицизма».

Сам же Врхлицкий говорил о творчестве этого периода и переведенных им произведениях как о «книгах и книжечках, которые производили впечатление подгнившего и флуоресцирующего дерева».

Следование европейским образцам, философское осмысление их в своем творчестве, совершенствование поэтических форм помогало своеобразному участию Врхлицкого в общественной жизни и освободительном движении своего времени. Пример тому — отношение Врхлицкого к творчеству А. Мицкевича и национально-освободительному движению Польши.

В 1893 году Врхлицкий присутствовал на захоронении в Кракове праха Мицкевича, перенесенного из Парижа, и написал стихотворение «Краковцы чествуют Мицкевича». В 1895 году выходит его перевод «Дзядов» Мицкевича на чешский язык, который современники признали конгениальным оригиналу. В описании репрессий правительства против радикальной молодежи в Вильно читатели увидели аналогию с процессом, который организовало венское правительство, введя в Праге осадное положение при расправе над участниками чешской молодежной организации «Омладина», состоявшей из студентов и рабочих, выступивших летом 1893 года с национальными лозунгами и требованием элементарных прав свободы.

Ярослав Врхлицкий был первым чешским автором, чьи произведения переводили за рубежом. Еще при жизни автора его поэтические сборники были переведены в России.

У себя на родине Врхлицкий был возведен в ранг первого поэта нации. Его избрали членом чешской Академии наук, почетным членом академий ряда стран, провозгласили пожизненным членом палаты господ венского рейхсрата.

Абстрактный гуманизм, звучавший в его произведениях, не мешал им пользоваться успехом у самых широких масс.

Не случайно орган рабочего класса газета «Право лиду», сообщая о смерти поэта и призывая людей труда отдать ему последний долг, писала: «И мы, как он, задыхаемся в буржуазной тесноте современной жизни».

Врхлицкий в театре стремился отразить праздничную сторону жизни, но это не означало, что он не знал об иных, теневых ее сторонах.

Больше внимания этим теневым сторонам жизни уделял другой крупнейший писатель XIX века — Алоис Ирасек. Больше, чем Врхлицкий, размышлял он над трудной судьбой родного народа. «Я происхожу из старого крестьянского рода. История его проста... Много в ней гнета, и самый страшный гнет... рабство и тяжкий подневольный труд».

Алоис Ирасек родился в 1851 году в Гронове, умер в 1930 году в Праге. Отец Ирасека был владельцем небольшой пекарни и мог дать сыну образование. В доме родителей будущий драматург слышал рассказы о героическом прошлом своей страны, о гуситских войнах. В театре родного города он впервые увидел чешские патриотические пьесы, полюбил народную поэзию и музыку. В 1860-е годы принял участие в сборе средств на строительство Национального театра. Много лет спустя Ирасек писал в автобиографических записках, что впечатления детства и юности способствовали формированию его патриотических чувств и интереса к истории родины. Он стал активным борцом за независимость своего народа.

Начав учиться в немецкой школе, Ирасек закончил затем гимназию в Градце Кралове — центре северо-восточной Чехии. Здесь он серьезно занялся изучением истории — читал произведения чешских писателей эпохи национального возрождения, увлекался произведениями Й. Колара, Й. Тыла, Б. Немцовой.

Значительное влияние оказала на него и русская классическая литература. Ирасек принадлежал к числу восторженных почитателей Пушкина, Лермонтова и особенно Гоголя, в творчестве которого он выделял повесть «Тарас Бульба». Полнее понять жизнь народа, красоту родного края помог ему в ту пору известный художник Микулаш Алеш. Дружба между ними основывалась на общности взглядов. Ирасек решил посвятить себя изучению истории Чехии. После гимназии последовал Карлов университет в Праге, где Ирасек не только обстоятельно изучил историю, но и сблизился с группой прогрессивных артистов, художников, поэтов, ведущих борьбу против австрийского монархического гнета, за развитие самобытной чешской культуры. Среди них кроме

художника Алеша были скульптор Мыслбек, поэт Я. Врхлицкий и другие.

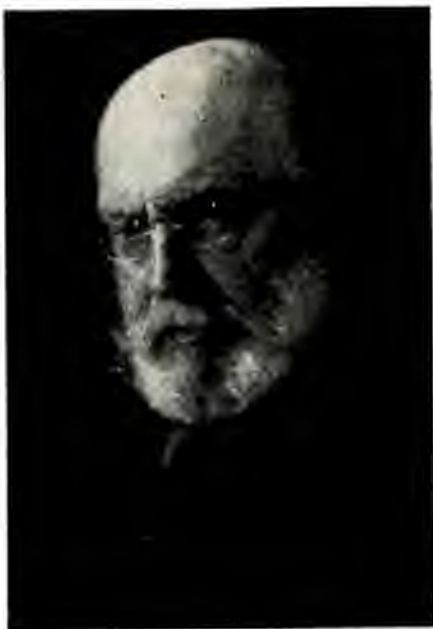
Окончив университет, Ирасек поселился в одном из очагов чешской национальной культуры — городе Литомышле. Там он прожил около пятнадцати лет (1874—1888), работая учителем истории в местной гимназии. Годы пребывания Ирасека в Литомышле были связаны с творческими поисками.

С конца 1880-х годов Ирасек живет и работает в Праге. К этому времени он приобретает литературное имя. Первое произведение писателя — роман «Скалаки» (1873) — чутко передавало тенденции современной общественной жизни Чехии.

Социальная тема оказывается в нем ведущей. З. Неудли справедливо определил роман «Скалаки» как книгу, не имеющую себе равных по силе изображения народного восстания.

«Я пытался оживить наше прошлое, приблизить его к нашему пониманию. Я не действовал как мечтатель, который, обратившись к прошлому, не заботится о тяжелой борьбе своего народа в настоящее время. Именно потому, что я всей душой переживал эту борьбу, я чувствовал, что необходимо обратиться к нашей истории, ибо кто не знает вчерашнего дня, тот не понимает сегодняшнего. В жизненной цепи звенья настоящего времени связаны со звеньями прошлого. И не все, что было, является мертвым прошлым. Борцы ушли, но борьба осталась», — писал Ирасек.

Создав ряд романов и исторических повестей и став самым популярным писателем Чехии, Ирасек обращается к драме. Он написал тринадцать драматических произведений, продолжая в них развивать традиции национальной драматургии в области исторической, народно-фантастической и бытовой пьесы.



Алоис Ирасек

Одной из главных творческих тем Иресека как романиста и драматурга была тема историческая. Ей посвящена его трилогия о гуситском движении и его вождях: «Ян Гус» (1911), «Ян Жижка» (1903), «Ян Рогач» (1914). На историческом материале построена пьеса «Эмигрант» (1898), рассказывающая о событиях начального периода силезской войны 1871 года, и «Геро» (1904), освещающая один из исторических периодов жизни полабских славян.

Как и в своих знаменитых романах «Псоглавцы», «Ф. Л. Век» и «Против всех», в исторических драмах Иресека создал монументальные полотна важнейших периодов истории чешского народа.

Создав могучие фигуры народных вождей периода гуситских войн — Яна Гуса, Яна Жижки и Яна Рогача, Иресека первым показал неоднородность гуситского движения. Под знаменем Гуса, Жижки и Рогача собиралось беднейшее население — крестьяне, ремесленники, обедневшие дворяне. Богачи и представители высшего духовенства (епископы, настоятели монастырей) всецело поддерживали немецких феодалов и католическую церковь.

В пору создания этих произведений подобное освещение Иресеком прошлого родного народа имело очень важное значение: оно разоблачало предательскую деятельность буржуазии и придавало национально-освободительному движению против Австрии целеустремленный, последовательно демократический характер. «Мы — в борьбе, и боремся за жизнь. А жизнь народа — самое главное. За него должны бороться все, в том числе и искусство», — писал Иресека.

В его исторической трилогии значительное место принадлежит поэтическому образу народа, сплотившегося в процессе революционной борьбы. А рядом — монументальные портреты вождей как чутких выразителей воли и настроений широких народных масс. Образы Яна Гуса, Яна Жижки и Яна Рогача объединяет общая черта — гармония личных интересов с народными идеалами. Иресека умел найти в их неповторимости то общее, что характерно для передовых представителей нации. Поэтому можно сказать — они носители национальных черт народа. Народ активен, его голос явствен и осязаем в каждой части трилогии: в сцене приветствия вступающего в город Жижки («Ян Гус»), в сцене протеста против закулисных происков богатых пражан («Ян Жижка», «Ян Рогач»), в сцене проповеди Яна Гуса («Ян Гус») и т. д. «Народ, народ, все время народ! Он для тебя все...» — раздраженно бросает в лицо Гусу его бывший соратник Палеч («Ян Гус»).

Образы трех гуситских вождей и легендарны и реальны. Герои гибнут, но след их борьбы остается в людях — в их учениках и последователях. Гуситская трилогия Ирасека с трудом проникала на сцены театров. Ее запрещала цензура даже любительским коллективам. «Многие места могут послужить причиной демонстрационных выступлений, потому что в этой драме содержатся диалоги, полные горячей ненависти к королю Зигмунду и Альбрехту Австрийскому, даже к католической церкви и немцам», — докладывал цензор.

Кроме того, затруднительность постановки гуситской трилогии была связана с большим числом действующих лиц (например, в «Яне Гусе» их около ста, в «Яне Рогаче» — более пятидесяти). Пьесы эти требуют сценической редакции, тем более что в ряде ситуаций Ирасек утверждал историческую достоверность в буквальном смысле слова.

Мастерство сценической выразительности проявилось в творчестве Ирасека ярче всего в его следовании традиции тыловской бахорки (пьесы-сказки) — в поэтической сказке «Фонарь». Мир фантастический (водяные Михал и Иван, лесные девы, образ липы) и мир реальных людей (мельник Либор, Ганочка, графиня и другие) выведены как два взаимопроникающих начала и потому рождают особый строй поэзии, где символика воспринимается как обобщенное выражение повседневных событий.

Из пьес народно-бытового жанра, с которого Ирасек начал свой путь драматурга (его первая пьеса «Войнарка», 1889, была написана на материале жизни современной ему деревни), наибольший интерес представляет социальная драма «Отец» (1894). Ирасек достигает в ней высокого мастерства в многогранности характеристик действующих лиц. Особенно ему это удается в создании типа деревенского мироеда — Дивишека. Обобщенность изображения приводит Ирасека к обогащению отечественного реализма чертами символики, отображающей остроту столкновения социальных сил.

Отход национальной буржуазии от народа, от традиций освободительного движения вызывал тревогу художника, заставлял его бить в набат, еще и еще раз во имя современности обращаться к истории. Поэтому до конца своей жизни Ирасек и в драматургии считал для себя эту тему главной.

* * *

С конца 1870-х годов до 1918 года чешская драматургия прошла большой путь, отразив своеобразие освободительной борьбы чешского народа и те тяжелые исторические условия, в которых ему приходилось ее вести.

Проникаясь заботой о насущных потребностях трудового люда, прогрессивные чешские драматурги старались активно вмешиваться в жизнь и призывать к борьбе за свободу и независимость. Не все из них в равной степени ясно представляли будущее чешского народа, однако они были едины в осуждении существующего строя, в его отрицании, в утверждении необходимости общественных преобразований. Революционизирующая сила реалистических и революционно-романтических произведений писателей, относившихся к демократическому направлению в чешской литературе, была очень велика. Подход их авторов к литературе и искусству как к средству выражения надежд и чаяний народа противостоял эстетике писателей-индивидуалистов и декадентов, а также литераторов, которые, не определив сколько-нибудь четко своего места в общественной борьбе, если и критиковали современную действительность, то обычно с ограниченных позиций, в частности с позиций патриархального крестьянства.

В драматургии реализм достиг расцвета на десятилетие позже, чем в литературе. Наиболее зрелые реалистические произведения создаются на рубеже веков, в 1890—1900-е годы. Драматурги в своем творчестве следовали за передовыми представителями национальной литературы, служа тем же идеалам и отстаивая те же принципы. Но если чешская поэзия и проза могли по праву претендовать на достойное место в мировом развитии реализма, то чешская драматургия, за исключением отдельных пьес, делать бы этого не могла. Драматургия Чехии не достигала тех высот, к которым сумели подойти к этому времени другие страны. Поэтому сопоставление пьес отечественных авторов в репертуаре Национального театра с произведениями мировой классики чаще всего было не в их пользу. Но в своей стране отечественная пьеса занимала важное место, и особенно большое значение приобретало искусство ее воплощения на сцене.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Чешский театр ко второй половине XIX века уже не страшился поражения. Он прошел полный лишений и невзгод путь, закалился на многие годы вперед. Из многочисленных полупрофессиональных трупп, разбросанных по стране — в Пльзене, Праге, Брно, — постепенно оформляется несколько крепких актерских коллективов, которые позже образовали основное ядро драматической труппы пражского Националь-



Национальный театр в Праге. 1880 г.

ного театра. То, что для большинства европейских театров было само собой разумеющимся, для чешского добывалось ценой упорства и многолетних сражений. Так было с правом играть спектакли на родном чешском языке. Ко второй половине XIX века эта проблема была наконец разрешена созданием Временного, а затем Национального театра. Но исполнительская манера актеров оставалась еще крайне эклектичной.

Несмотря на то, что чешский театр рождался в упорной борьбе с господствовавшим до того немецким театром, его актеры вольно или невольно заимствовали манеру игры немецких актеров, причем не всегда лучшую. Пройти мимо достойных образцов сценической культуры Вены и Берлина, очевидно, действительно было невозможно. В этом сказывалась и своя положительная сторона, стимулирующая развитие чешской национальной театральной культуры.

То, что европейская сцена пережила за несколько веков, чешский театр должен был пройти менее чем за столетие. Чешское сценическое искусство и совершило путь такого ускоренного развития, «перешагнув» через классицизм и романтизм к реализму. Однако это не значит, что театр Чехии вовсе не был знаком с классицизмом и чужд романтизму. Но развитие различных стилевых направлений проходило на подмостках чешских театров в более сжатые сроки, иногда в условиях их сосуществования. Так или иначе, ко второй половине XIX века сценическое искусство Чехии не просто начало набирать дыхание, но постепенно становилось вровень со своим могучим соперником — немецкой школой, которая все же не повлияла существенно на самобытность чешского актерского искусства. Хотя говорить о сложившейся к этому времени отечественной школе актерской игры в полном смысле слова еще нельзя, она все же обрела более точно очерченные границы.

Профессионализм достигался каждым чешским актером на свой лад и нередко зависел от степени требовательности к себе того или иного мастера сцены. Поэтому говорить в это время о единой исполнительской манере было бы преувеличением. Однако уже к 1870-м годам общее направление художественной практики в Чехии начало обретать вполне самостоятельные черты. К 1890-м годам реализм утверждается как ведущее направление.

Для того чтобы определить, какое место в борьбе за реализм принадлежало актеру, лучше всего проследить творческий путь Индржиха Мошны, наиболее яркого и последовательного выразителя демократических идей своего времени.

Индржих Мошна (1837—1911) появился в театре, пройдя тяжелую трудовую жизнь. Он родился в семье кузнеца, в предместье Праги Карлине. Начав учение в реальном училище, Мошна вынужден был уйти из него вследствие недостатка средств. Четырнадцать лет Мошна стал подмастерьем у медника.

С детства театр занимал в жизни Мошны большое место. Дни посещения театра были для него самым светлым праздником. Как только появилась возможность, Мошна поступает в театр.

Творческий путь Мошны типичен для актеров того времени. Начав сценическую деятельность статистом в немецком театре, Мошна проходил свою актерскую школу в бродячих актерских чешских труппах, сформировавшись в крупного актера на сцене Временного театра.

Творчество Мошны делится на два неравноценных по своему значению периода.

Первый период, длившийся с момента вступления Мошны на театральные подмостки (1860—1870-е годы), характеризовался поисками актером методов реалистического изображения исполняемых образов.

Помощь и поддержку в своих исканиях Мошна находил в драматургии И.-К. Тыла, в пьесах русских классиков, в творчестве Б. Сметаны, в статьях Я. Неруды. Роли батрака Иржика («Видение Иржика» Тыла, 1864), Бобчинского («Ревизор» Гоголя, 1865), Расплюева («Свадьба Кречинского»

Сухова-Кобылина, 1867), директора бродячего цирка («Проданная невеста» Сметаны, 1866) были первыми достижениями Индржиха Мошны в области поисков художественной правды.

Большое значение для формирования Мошны как актера-реалиста имела его совместная работа с Яном Кашкой. Продолжая традиции, заложенные искусством Кашки, Мошна развил и углубил их тем, что, в отличие от своего предшественника, подошел в этот период к применению принципов реализма к любому материалу, а не только к национальному, как это было у Кашки.

Важную роль в этом расширении реализма сыграла критическая деятельность Яна Неруды. Активное вмешательство Неруды в творческую судьбу Мошны помогло тому освободиться от преувеличенного комикования и штампов, способствовало развитию вкуса, привило интерес к серьезному репертуару, постоянно напоминало о большом общественном значении искусства.

В конце 1870-х годов Мошна стремится преодолеть односторонность и пустоту развлекательного репертуара.



Франц Шуберт

В этом актер находил поддержку у Франтишека Колара, первого постановщика пьес русских классиков.

Неослабевающий интерес Мошны к окружающей жизни, его стремление быть правдивым, искренним на сцене, а также помощь, оказанная ему передовыми представителями чешской интеллигенции, помогли Мошне выйти на дорогу реалистического искусства. Образы, созданные им уже в этот первый период, отличались большой жизненной конкретностью.

С начала 1880-х годов Мошна вступил в период творческой зрелости. Эти годы характеризовались дальнейшим углублением идейного содержания его искусства и борьбой самого Мошны за утверждение принципов реализма в чешском сценическом искусстве.

Мошна стал популяризатором пьес Гоголя на чешской сцене. В свои бенефисы актер поставил не шедшие до того в чешском театре комедии «Женитьба» (1882) и «Игроки» (1885). Выбор этих пьес не был случаен. Гоголь был одним из любимых авторов демократической части чешского общества.

Мошне принадлежала важная роль в деле утверждения в репертуаре театра пьес выдающихся отечественных драматургов — «Наши гордецы» Л. Строупежницкого, «Мариша» братьев А. и В. Мрштик, «Отец» А. Ирасека. Яркое реалистическое дарование Мошны вдохновило ряд современных чешских драматургов на создание ролей, написанных специально для него (Лизал в «Марише», Дивишек в «Отце», Грушка в «Войнарке», Михал в «Фонаре»).

«Чешские драматурги,— писал в одном из писем к Мошне Ирасек,— с благодарностью помнят ваши огромные заслуги не только перед чешским актерским искусством, которое вы прославили, но и перед нашим драматургическим искусством. Вы создали своим великим искусством ряд характеров нашего народа, которые радуют, глубоко волнуют и никогда не исчезнут из памяти тех, кто их видел, так же как сохранится о них память в истории нашего театра».

Демократизм мировоззрения Мошны проявился в глубоком и правдивом создании им образов людей из народа и в гневном обличении представителей имущих классов. С большой симпатией он раскрывал внутреннюю красоту, благородство и огромное моральное превосходство трудового люда,

От сочувствия и сострадания этим людям в образах Дробечека («Слуга своего господина» Ф.-В. Ержабека), Ме-



Индржих Мошна в роли Михала и Рудольф Иннеман
в роли Ивана. «Фонарь» А. Ирасека

лихара («Дочь поджигателя» И.-К. Тыла), Петра Дубского («Наши гордецы» Л. Струпежницкого), Канифоля («Волынщик из Стракониц» И.-К. Тыла), Коржинека («Будители» Ф.-А. Шуберта), от изображения их высоких этических качеств Мошна приходит при создании образа Акима («Власть тьмы» Л. Толстого) и особенно Перчихина («Мещане» М. Горького) к требованию социальной справедливости. На рубеже двух веков искусство Мошны достигло большой обобщающей силы и стало более мужественным.



Индржих Мошна в роли
Гарпагона.
«Скупой» Ж.-Б. Мольера

Критическое осмысление окружающей действительности особенно наглядно проявилось в созданных Мошной образах Гарпагона («Скупой» Мольера), кулака Лизала («Мариша» А. и В. Мрштик), Дивишека («Отец» А. Ирасека). Мошна страстно обличал в них мир корысти и чистогана и показывал, как собственничество уродует человека, как власть денег совершенно убивает в людях добрые намерения и чувства.

В образе Дивишека, созданном Мошной в конце его творческого пути, в период обострения классовых противоречий в Чехии, актер воплотил типические черты класса буржуазии, деятельность которой перестала быть исторически прогрессивной; корысть и жестокость, хищность и лицемерие, зло, которое причиняли ее действия обществу, выражали гневный приговор Мошны миру хозяев.

Кроме названных ролей Мошна создал галерею образов в комедиях Шекспира и Мольера — могильщик, а затем Полоний в «Гамлете», Ланчелотт Гоббо в «Венецианском купце», Дудка в «Сне в летнюю ночь», сэр Эндрю в «Двенадцатой ночи», Кисель в «Много шума из ничего», Жодле, затем Маскариль в «Смешных жеманницах», Арган в «Мнимом больном».

Мошна был непревзойденным интерпретатором пародийных ролей в пьесах отечественных драматургов (Адриан в пьесе «Адриан из Ржимса» В.-К. Клищеры, Бартоломей Пецка в «Одиннадцатой заповеди» Ф. Шамберка).

Широта актерского диапазона Мошны выходила за рамки драматического искусства. Актер успешно выступал в опере и балете (директор бродячего цирка в «Проданной невесте» Б. Сметаны, китаец в балете Манзотти «Эксцельсиор», Флик в балете Ф. Тальони «Флик и Флок»).

Внимательное изучение жизни, умение видеть в ней типическое, способность в конкретном театральном образе отразить социальный и психологический характер и, наконец, не-

посредственная, искренняя передача на сцене подмеченного в жизни дела искусства Мошны последовательно реалистическим.

При воплощении образов в пьесах любых жанров Мошна шел от характера. Отталкиваясь от идейного содержания роли, он находил скрытую внутреннюю жизнь человека и через конкретную человеческую индивидуальность передавал ее типические черты. В процессе поисков этой нужной для образа типичности чувства и мысли роли становились чувствами и мыслями актера. Творческая копилка Мошны, которую он непрерывно пополнял привлекшими его внимание жизненными деталями, помогала актеру находить впечатляющую внешнюю характеристику образа, непосредственно вытекающую из внутренней. Сила и особенность таланта этого актера заключались в способности его до конца вживаться в исполняемый образ. Играть на сцене означало для Мошны жить в той или иной роли.

«Мошна влезал в кожу роли так плотно, что его телесное и духовное существо полностью сливалось с чертами действующего лица», — писал современный критик.

Богатое воображение, огромная эмоциональная заразительность, умение безгранично верить в подлинность сценической жизни помогали Мошне создавать глубоко правдивые образы. Virtuозное владение актерской техникой давало ему возможность точно передавать тончайшие изменения характера воплощаемого персонажа. Непрерывное сценическое общение с партнером было отличительной особенностью актерской индивидуальности Мошны. Объективные закономерности, присущие искусству переживания, отчетливо проявились в творческой деятельности Мошны. Сознательно стремясь быть жизненно правдивым на сцене, Мошна шел по верному пути, близкому тому, который позже укажет актерам К. С. Станиславский.



Индрикс Мошна в роли Лизала.
«Мариша» А. и В. Мриштик



Эдуард Воян в роли Яна Жижки.
«Ян Жижка» А. Ирасека

Творчество Мошны завоевало горячее признание самых широких слоев зрителя. Чешский народ видел в Мошне своего актера, гордился им, искренне выражал актеру свою любовь. «Вышел он из народа и остался в нем и с ним... актер без котурн, художник без ложного пафоса, — живое доказательство того, что настоящее искусство выходит из жизни, которая полностью его создает», — писал о нем современник.

Представители нового поколения актеров — Ганна Квапилова (1860—1907), Эдуард Воян (1853—1920), Мария Гюбнерова (1862—1931) — находили в творчестве Мошны поддержку своих исканий. По их признаниям, искусство Мошны служило им своего рода образцом.

Как и Мошна, Квапилова, Воян и Гюбнерова развили отечественную школу сценического мастерства. Постоянная связь с окружающей действительностью, стремление проникнуть в самые отдаленные тайники духовной жизни человека, чтобы полнее донести мысль автора, были характерными особенностями их искусства. Кроме того, их творчество было связано с национально-освободительной борьбой родного народа.

Героический дух, гневный протест против национального и социального гнета убедительно проявились в созданных Вояном образах народных героев Яна Гуса и Яна Жижки в одноименных пьесах А. Ирасека, а также в образе Яношека в одноименной пьесе Й. Магена. Искусство Вояна отличалось суровостью и мужественностью, героической патетикой, хотя не чужды ему были и сложные духовные страдания, выразительно передаваемые актером в ролях Гамлета и короля Лира.



Эдуард Воян в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира



Ганна Квапилова в роли
Доротки.
«Волынщик из Страколиц» Й.-К. Тыла

Тоска современной женщины, заключенной в тесные рамки буржуазной семьи, ее мечты о свободе, лучшей жизни звучали у Ганны Квапиловой в образах чешских, русских и западноевропейских пьес. Ее Войнарка («Войнарка» А. Ирасека), Маша («Три сестры» А. П. Чехова) и Нора («Кукольный дом» Г. Ибсена) явились выдающимся достижением чешского сценического искусства.

Квапилова и Воян, ее партнер по сцене, были актерами мыслящими, широкообразованными, утверждающими на театре тип думающего человека, нередко интеллектуально стоявшего

выше своей среды. Квапиловой всегда удавалось подчеркнуть в своих женственных и лирических героинях их духовную несломленность даже при самых сильных жизненных потрясениях, как это было, например, с созданными ею образами Маши в «Трех сестрах» и ибсеновской Норы.

Актриса бурного темперамента, способная на глубокий психологический анализ образов, обладавшая замечательным даром перевоплощения, Мария Гюбнерова, в отличие от Квапиловой, была актрисой большого комического дарования. Она создавала образы не только женщин из народа — Кордула («Волынщик из Страколиц»), Класкова («Фонарь»), Акулина («Власть тьмы»). Гюбнерова играла, например, и роль Дульской («Мораль пани Дульской» Г. Запольской), с большой сатирической силой обличая фальшивую мораль буржуазного общества.

Тому, что традиции, заложенные Мошной, утвердились так прочно в чешском сценическом искусстве, значительно способствовали спектакли Московского Художественного театра, посетившего Прагу в апреле 1906 года. «Самым важным событием в нашей театральной жизни мы можем считать весну 1906 года — первый приезд москвичей в Прагу», — писал режиссер Я. Квапил.

Спектакли МХТ убедили деятелей чешской культуры, что искусство Мошны ближе всего стоит к его творческим принципам. Вместе с тем именно игра Мошны во многом подготовила чешских сценических деятелей к тому, чтобы так горячо принять и так глубоко почувствовать правду искусства МХТ.

Приезд МХТ в Прагу не был намечен заранее, его инициатива целиком принадлежала чехам. Выступления МХТ в Берлине собрали многих театральных деятелей соседних стран. Приглашения поступали самые соблазнительные. Но приняты были лишь уговоры чешских коллег. «...Склонности театра были слишком очевидны, — писал Немирович-Данченко, — а кроме того, возмущение против угнетателей всегда встречало в душе русского актера громадное сочувствие». Актеры МХТ

дали в Праге четыре спектакля: «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (два вечера), «Дядя Ваня», «На дне».

Входившие в репертуар МХТ знакомые чешским зрителям пьесы «Дядя Ваня» и «На дне» давали возможность не только увидеть разницу в исполнении этих пьес чешскими актерами и актерами МХТ, но и осмыслить значение нового сценического метода, который нес этот театр для раскрытия замысла и идеи автора. Искусство МХТ покоряло прежде всего своей глубокой жизненной правдивостью, своим активным отношением к действительности.

Газета «Народни листы» писала в дни гастролей: «Их искусство... великолепная победа над рутинной и баналь-



Мария Гюбнерова в роли Войнарки.
«Войнарка» А. Ирасека

ностью». «...В «Дяде Ване» им удалось удивительно хорошо показать повседневную жизнь, а за нею — и смысл этой жизни». «Русские актеры, которых мы видим сегодня — в мрачной величественной трагедии, а завтра — в «Дяде Ване», являются революционерами современной сцены. Только правда и жизнь — закон и цель их искусства».

Важнейшая прогрессивная роль МХТ была и в том, что он показал пример силы коллектива, раскрыв во всей полноте подлинное назначение театра. Поэтому Ганна Квапилова назвала МХТ театром будущего, тем «идеалом, который искали многие годы».

Вывод, сделанный передовыми чешскими художниками, был таков: учиться у МХТ и идти по проложенному им пути.

«Мы будем с благодарностью вспоминать МХТ, — писала на прощанье одна из газет, — потому что мастера нашего драматического искусства не только восхищались, но и изучали каждую деталь искусства москвичей. Мы с нетерпением будем ждать первых плодов этого изучения».

Непосредственным результатом гастролей МХТ явилось осуществление постановки «Трех сестер» Чехова на сцене пражского Национального театра. Это было творческое содружество, открывшее чешским актерам иной характер выразительных средств в раскрытии драматургии Чехова, ход режиссерской мысли в спектакле, технику мизансцены, принципы образности. Национальный театр получил от К. С. Станиславского первый акт режиссерского плана «Трех сестер», эскизы костюмов и декораций, планы мизансцен, составленные режиссурой МХТ специально для Праги.

Звучавшая в спектакле боль за человека и мечты чеховских героев о прекрасном будущем обретали в условиях поработенной Чехии особый смысл. Это была прежде всего боль за человека угнетенной родины, и потому в мечте о прекрасном виделась ее свобода.

Работа над «Тремя сестрами» потребовала от актеров изменения выразительных средств; помогла открыть значение подтекста, паузы. Пьесы Чехова стали тем мостом, по которому чешское сценическое искусство вошло в XX век.

После постановки Я. Квапилом спектакля «Три сестры» работа актеров пражского Национального театра в содружестве с коллективом МХТ утвердила чешских художников, воевавших со сценической рутинной, в верности избранного ими пути, в близости их идеалов идеалам МХТ и помогла по-новому раскрыться их творческим силам. «Вы зажгли в нашей душе пожар, которому уже угаснуть невозможно», — говорил Э. Воян при прощании актерам МХТ.

Творческие контакты пражского Национального театра и МХТ после премьеры «Трех сестер», состоявшейся 19 января 1907 года, продолжали развиваться. Станиславский был советником и другом, к которому теперь обращались не только Я. Квапил, особенно сблизившийся с прославленным русским художником, но и режиссеры других театров Праги.

Таким образом, метод работы Московского Художественного театра проник на чешские сцены не через досужих толкователей, не понаслышке, а непосредственно — через рабочие планы режиссера, на-

глядно открывшие новую, творческую лабораторию театра.

Принцип организации театральных коллективов Чехии того времени был иным, нежели тот, который был характерен для МХТ. Труппы состояли из людей с самыми различными творческими устремлениями. Но опыт режиссуры, столь убедительно отраженный в ансамблевой слаженности спектаклей МХТ, оказал неоценимую помощь первому профессиональному режиссеру Я. Квапилу.

«Я. Квапил, самый видный режиссер периода от 1900 года до начала войны, был чешским режиссером, которому Россия открыла новую область театральных инсценировок, — писал И. Гонзл. — Приезд Московского Художественного театра в 1906 году освободил чешские постановки от причесанности и красоты традиционных постановок венского Бургтеатра, который до этого времени был для чешских режиссеров и актеров школой как в области театрально-салонной декламации, так и в области движения актера по сцене».

Используя достижения европейского сценического искусства, особенно постановок М. Рейнгардта, поддерживая связь с Г. Крзгом и будучи осведомленным о его поисках, Квапил живо интересовался методом работы МХТ. Ему принадлежала инициатива приглашения этого театра на гастроли в Прагу (1906). В 1907 году он поставил спектакль «Три сестры»,



Ярослав Квапил



Театр на Королевских Виноградах в Праге

о котором уже говорилось. На сцене Национального театра Квапил в течение пятнадцати вечеров осуществил (1916) цикл постановок шекспировских пьес, а в год пятидесятилетнего юбилея закладки фундамента Национального театра он ставит цикл пьес чешских авторов (1918). Работа Квапила с актером, художником, композитором несла на себе печать усвоения лучших достижений европейской и русской театральной культуры начала XX века, органично им переосмысленной.

Становление национальной режиссуры, связанное корнями с творчеством Й.К. Тыла и Ф. Колара, развивается в спектаклях Национального театра «Наши удалцы» Струпежницкого (1887), «Ревизор» (1891), «Власть тьмы» (1900) и других, осуществленных Й. Шмагой (1848—1915). Эта режиссура была основана на личном опыте талантливых актеров и связана главным образом с организацией последовательности поведения партнеров-исполнителей во время спектакля. Я. Квапил был первым режиссером чешского театра, который стал на этот путь, не будучи актером. Это не мешало ему вникать в суть поведения каждого действующего лица на сцене и в то же время ввести понятие сценической трактовки литературного произведения в целом. Отдав как лирический поэт немалую дань символизму, он как режиссер

не стремился утверждать определенную стилистику приемов, а сосредоточил основное внимание на выявлении сценическими средствами идеи избранного для постановки драматического произведения, опираясь в своей репертуарной политике на творчество весьма широкого и разнообразного круга авторов — Шекспира, Чехова, Горького, Ибсена, Метерлинка и других. Для воплощения их пьес в театре требовался определенный тип актера, который Квапил увидел в индивидуальности Вояна, Квапиловой, Гюбнеровой и тех, кого он пригласил в труппу и кто воспитывался в ней под влиянием этих выдающихся актеров. Так начиналась сценическая биография Л. Досталовой, Р. Насковой, Р. Дейла и других. Усилия этих мастеров и их руководителя были направлены на изучение искусства МХТ, на овладение вдумчивым и тонким психологизмом, на достоверный показ поведения героев и тонкий анализ причин этого поведения. Квапил умел мастерски создать атмосферу спектакля, а в работе с актером имел в виду «второй план» и требовал от исполнителей обоснованности, внутренней логики и простоты в передаче духовной жизни образов.

К сожалению, Я. Квапил и его единомышленники не составляли единого целого в труппе Национального театра. Однако их усилия не прошли бесследно — на чешской сцене появились спектакли, равные лучшим достижениям европейского театра первой четверти XX столетия.

Конец XIX — начало XX века знаменуются в чешском театре наличием нескольких художественных течений. Наряду со сценическим реализмом, который углубился и достиг в творчестве Квапиловой, Мошны, Вояна, Гюбнеровой, овладевших тонким психологическим мастерством, больших высот, в актерском искусстве существовала тенденция идеализации жизни, ярче всего представленная творчеством Я. Сейферта (1846—1919). Эта тенденция проявлялась в подчеркивании речевой стороны роли, пластики жестов, скульптурности поз, приобретавших по преимуществу декоративный характер.

«Его жесты, что бы они ни выражали, всегда были красивы, — читаем мы в записках его почитателя Н. Бруска. — Безграничное множество движений он умел свести к одному основному жесту, который повторял несколько раз в различных вариантах. Подобной силой красоты обладали и его позы, которые всегда иллюстрировали то, что он говорил.

...В монологе Гамлета «Быть или не быть...» Сейферт был неподражаем. Весь монолог в его исполнении создавал впечатление шума дождя, меланхолического журчания воды».

Кроме того, в 1890-е годы возникают течения, связанные со стремлением к поэтическому отображению жизни. Так, силами актеров создается «Интимная свободная сцена» (1896—1899), осуществляется поэтический цикл «Май» чешского поэта К.-Г. Махи в театре «У Либуше» (1895) и т. п.

Как результат проникновения из-за рубежа в театр влияния символизма, в Чехии возникают Лирический театр (1911), Театр искусств (1912—1913), а также большое количество любительских коллективов, обратившихся к драматургии Стриндберга, Метерлинка, Гофманстала. Но влияние, которое символизм как направление оказал на развитие чешской литературы и особенно поэзии, в чешском театре этих лет сказалось слабо.

В 1907 году открывается новый Городской театр на Королевских Виноградах, где существует драматическая и оперная труппа.

Вокруг журнала «Сцена» в 1913 году собираются сторонники экспрессионизма, пришедшего из Германии. На ряд постановок приглашается работавший многие годы в Германии чешский режиссер Ф. Завржел, метод которого перенял и использовал в своих спектаклях на сцене Городского театра режиссер К. Гилар (1885—1935).

С момента открытия Национального театра среди широкой демократической общественности возникает движение за прямые контакты театра с рабочим зрителем. Если первый спектакль для рабочих состоялся 1 мая 1898 года, то широкое развитие самостоятельных рабочих коллективов привело в 1911 году к созданию Союза рабочей театральной самодеятельности (ДДОЧ), впоследствии сыгравшего большую роль в становлении пролетарского искусства в Чехословакии.





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ СЛОВАКИИ

Упорная борьба чешского народа за самоопределение, происходившая в XIX веке, оказывала большое воздействие на развитие словацкой театральной культуры. Словацкий народ в условиях габсбургской монархии постоянно находился перед решением проблемы национального бытия. «Трудно представить себе более тяжелое, более безвыходное положение, чем то, в котором находятся словаки. У них отнято буквально все, что только можно отнять у народа... — говорится в предисловии профессора Т. Флоринского к «Истории словацкой литературы» Я. Влчека, переведенной в 1889 году на русский язык. — ...Представляя собой далеко не самый малочисленный народ в Австро-Венгрии (3 000 000), они, однако, не играют в ней никакой политической роли. Это — самый забитый народ, хотя и живущий в пределах государства, которое хвалится своей либеральной конституцией, свободой и равноправностью своих народов...».

Благодаря усилиям молодой словацкой интеллигенции колыбелью национальной словацкой культуры был город Мартин. На средства, собранные народом, в Мартине был построен своего рода культурный центр — Матица Словацкая. Это учреждение концентрировало духовную жизнь словацкого народа, содействовало развитию историографии, этнографии, проводило конкурсы на лучшие литературные произведения, способствовало улучшению печатного дела.

Но в середине 1870-х годов национально-освободительное движение постигает новая катастрофа: венгерское правительство активизирует мадьяризаторскую политику. Как ее след-

ствие в 1875 году закрывается Матица Словацкая, одну за другой закрывают с большим трудом открытые несколько лет назад словацкие гимназии, запрещают подавляющее большинство периодических словацких изданий. Но борцы за права родного народа, закаленные в неустанных битвах, не падают духом. Вокруг Мартина по-прежнему стягиваются творческие силы словацкого народа. И если в этом процессе некоторые области общественной жизни все-таки утрачивают необходимую для борьбы энергию, театральному движению удастся не только выстоять, но и подготовить национальное сценическое искусство к переходу на профессиональную основу. Принципиально новое понимание назначения искусства привнесла в жизнь словацкого полупрофессионального театра группа студенческой молодежи, получившей образование в Праге.

После восстановления в правах чешского университета (1882) в Прагу устремилась словацкая молодежь. В том же году по инициативе Я. Влчека и П. Соханя словацкие студенты, приехавшие учиться в Прагу, организовали независимо от профессиональных интересов кружок «Детван», который вскоре стал важным фактором культурной жизни Словакии.

На еженедельных встречах они изучали словацкую, чешскую, западноевропейскую драматургию, коллективно посещали спектакли пражского Национального театра, писали на них рецензии, горячо обсуждали его репертуар. Самыми активными членами кружка «Детван» были будущие словацкие писатели, драматурги М. Кукучин, Й. Грегор-Тайовский, П. Сохань, В. Шробар и Д. Маковицкий (впоследствии личный врач Л. Н. Толстого). Будучи людьми различных профессий, они одинаково горячо стремились вывести словацкий национальный театр на путь профессионализма, расширив возможности его служения обществу.

Члены «Детвана» видели в театре самое сильное средство художественного и гражданского воспитания родного народа. Все они были объединены общей эстетической платформой и в своих требованиях исходили из эстетики реализма, сформулированной в то время на чешской почве в работах Отокара Гостинского.

Начало 1880-х годов ознаменовалось в литературе выступлением нового поколения писателей, начавших борьбу за реализм. На первых порах в словацком реализме были довольно сильные отзвуки романтизма. Освобождение от романтических принципов, выразившихся в приверженности к установившейся схеме построения сюжета, в расстановке

персонажей в соответствии с их идейно-нравственными качествами, задерживалось из-за боязни «опорочить» нацию, из-за постоянного желаний деятелей словацкой культуры воздействовать на общественное мнение, изображая позитивные стороны национального бытия. Критический пафос, разоблачение темных сторон жизни, современного социального устройства направлялись в основном против иноземного гнета. С осторожностью и опаской словацкие писатели, вступавшие на путь реализма, позволяли себе говорить о противоречивых моментах жизни словацкого общества. Большое значение для формирования их как художников имело знакомство с европейской литературой, с новыми тенденциями польской, французской и особенно русской культуры.

Влияние русской литературы (Пушкин, Гоголь и главным образом Тургенев) на словацкую в этот период сыграло положительную роль, так как поддерживало развитие реалистических тенденций в Словакии и внесло новые элементы в духовную жизнь общества. Русская литература проникала в Словакию и в переводах на чешский и венгерский языки (в Венгрии в 1870-е годы был переведен роман Чернышевского «Что делать?», почти все романы Тургенева).

Оживляются в эту пору и чешско-словацкие культурные связи. Словацкая тема находит отражение в творчестве А. Ирасека, Г. Прейсовой, Ю. Зейера и других. Связи такого рода содействуют восстановлению авторитета чешской культуры в Словакии.

Важная роль в формировании прогрессивных традиций словацкой культуры принадлежала на рубеже XIX—XX веков журналу «Глас». Начиная с 1898 года вокруг него объединились наиболее радикальные представители молодой словацкой интеллигенции.

Основоположниками направления, получившего по имени журнала наименование «гласизм», явились те же члены словацкого студенческого кружка при Пражском университете, входившие в «Детван»,— Вавро Шробар, Павел Благо, Богдан Павлу и другие.

Гласисты во многом оздоровили политическую и культурную жизнь Словакии. Они ратовали за пробуждение активности трудовых масс, за демократизацию общественно-политической жизни.

«Демократизм — справедливое требование времени,— писал В. Шробар.— Нынче мы подразумеваем под понятием нации не только избранный класс богатых и образованных, но и бедных, трудящихся и необразованных... Демократизм означает равные политические права для всех, доступность

образования для каждого, — следовательно, для бедняка возможность бесплатного обучения; воспитание уважения и серьезного отношения к физическому труду; защиту слабого от сильного; введение справедливой зависимости между трудом и оплатой; отмену всех привилегий наследственной аристократии — аристократизм приобретает трудом, благородством духа и образованностью». «Основа нации — простой народ, крестьянин и рабочий», — заявил журнал уже в первых своих номерах.

В отношении национального вопроса гласисты занимали весьма определенную позицию. Они ратовали за равноправие всех малых народов и выдвигали идею так называемого «чехословакизма» — объединения чехов и словаков в единое государство.

При всех своих достоинствах гласизм представлял собой идеологию, основанную на реформизме. Составной частью в него входило толстовское учение о моральном самосовершенствовании. Именно журнал «Глас» активно пропагандировал толстовство. Через Душана Маковицкого, жившего в Ясной Поляне в семье Л. Н. Толстого, редакция журнала поддерживала тесную связь и находилась в постоянной переписке с великим писателем. Гласисты во многом переоценивали значение просветительской работы в переустройстве общества. Их лозунг, например, на выборах 1902 года был: «Через прощение — к свободе».

Однако при всей своей ограниченности, эклектизме и непоследовательности «Глас» сильно активизировал демократическое политическое течение в стране, служил поддержкой борьбе пролетариата и поистине являлся выразителем прогрессивного демократического движения словацкой интеллигенции.

Много лет спустя современный поэт-коммунист Ласло Новомеский так охарактеризует гласизм: «Деятельность гласистов в предвоенной словацкой обстановке мы можем оценить как одну из важнейших и достойных. Пражская так называемая «чехословацкая» ориентация гласизма была не только значительной, но и в высшей степени здоровой тенденцией для словацкого общественного и культурного организма. Дело не в тезисе о единстве чехословацкого народа... но в том *содержании*, которое вторглось под этой оболочкой в полуфеодалную отсталую словацкую идиллию. А этим содержанием было: более широкий кругозор, преимущественное внимание к достижениям науки... протест против идеалистического литературного приукрашивания, а главное — общественный демократизм, который исходил из подъема политического,

культурного и материального уровня народных масс! Такие лозунги, как «Галены (синоним человека из народа.— Л. С.) — в политику», такие их мероприятия, как создание сельских кооперативных организаций,— все это было грандиозным делом в условиях, когда представителями нации считалась лишь прослойка клерикально-адвокатской интеллигенции».

Наряду с общественно-политической и более широкой культурной проблематикой гласисты стремились воздействовать на литературу, на идейную направленность словацкой драматургии, прилагая массу энергии и изобретательности для того, чтобы вывести на путь полнокровного профессионализма словацкий театр вообще.

В статье «Реализм, романтизм и аскетизм» В. Шробар, занимаясь проблематикой литературного творчества, делал обобщения, которые могли без всякой натяжки относиться и к театральному делу.

«Той жизни, которую изображают наши новеллисты, уже нет в действительности,— рассуждает он.— В словацких литературно-критических статьях мы читали, что наша литературная продукция (главным образом новеллы и роман) — чистая, не оскверненная изображением отрицательных, грешных, падших и несловацких общественных типов, и добавлялось, что она — чисто национальная. Под этим подразумевалось, что герой должен бороться за дело нации в том смысле, как об этом пишут «Народни новины» или «Словацкие погляды». И при этом забывали, что таких «чисто национальных» героев очень мало, что в жизни они со своим национальным делом героями не являются, но что лишь наша пресса увенчивает их лаврами героев. Жизнь, однако, имеет иных героев, в иных классах, в иных сферах жизни, живущих, условно говоря, «ненационально»: я имею в виду тех незаметных героев, каких много в произведениях Достоевского, Толстого и крупнейших западных писателей. Об этих негромких героях наши писатели романисты и новеллисты совершенно забыли, желая, видимо, остаться верными ложному целомудрию в словацкой литературе. Но уметь понять этих «маленьких» героев, изобразить их борьбу с жизнью — для этого опять-таки требуется талант и, в конечном счете, беспристрастность, и общественные образцы по-лучше». Благодаря деятельности гласистов словацкое театральное движение уже на этапе несовершенного профессионализма вдохновлялось идеями широкого демократизма и социальной справедливости, проникало в самые различные слои общества.

В 1889 году в Мартине произошло событие, которое снова возвестило об упорном стремлении словацкого народа к национальной независимости,— открытие Национального дома. Подобно пражскому Национальному театру, он был построен на средства, собранные всем словацким народом, и стал символом нового объединения всенародных усилий. Большой театральный зал в этом доме давал возможность любителям-энтузиастам создать полупрофессиональную труппу, которая стала позже основой словацкого национального театра.

ДРАМАТУРГИЯ

Движение театра к профессионализму, настойчивое стремление деятелей словацкой культуры сократить разрыв, существовавший в уровне культуры соседних, более развитых государств и Словакии, приводит на рубеже XIX—XX веков к большей требовательности к художественным достоинствам национальной драматургии. Словацкая театральная культура начинает развиваться в одном русле с общеевропейской. Духовная жизнь словацкого народа к этому времени совершает ускоренный путь развития. В течение XIX века она, по существу, проходит ряд ступеней художественного подъема, отдельные компоненты которого не просто было выделить. На рубеже веков словацкая драматургия выходит за пределы локальной темы. Начало этого нового этапа связано с именем Павла Орсага Гвездослава (1849—1921). Поэтическим псевдонимом Павел Орсаг сделал имя Гвездослав—Звезды славящий. Это вовсе не значило, что он хотел парить над бытием и уходил от обыденной жизни. Осмысливание повседневности в плане вечного стремления увидеть в малом великое, открыть вселенную в травинке было одним из качеств его поэзии. «В творчестве Гвездослава,— отмечал датский писатель Л.-П. Кисмейер,— счастливо соединены простота и тонкость словацкой песни с неистощимым стремлением современного человека все понять. Словацкая литература имеет в Гвездославе поэта-лирика такого масштаба, что, если бы он писал свои произведения на более распространенном языке, мир узнал бы в нем одного из королей поэзии, ибо таких поэтов, как Гвездослав, Европа знает мало».

Драму, и особенно трагедию, Павел Орсаг Гвездослав считал высшей формой литературного творчества. Первые свои драмы — «Мечь» (1869) и «Отчим» (1870), — напечатанные в журнале «Сокол», он пишет в ранней юности, находясь под большим влиянием движения «бури и натиска» и впечат-

лений от знакомства с трагедиями Шекспира.

Пьеса «Отчим» содержит мотивы шиллеровской драмы «Коварство и любовь» и сюжетно во многом перекликается с трагедией Гёте «Ифигения в Тавриде». «Месть» очень напоминает «Ромео и Джульетту» Шекспира. Обе пьесы не имеют самостоятельной ценности и интересны лишь как свидетельство устремленности поэта Гвездослава к драматургии именно в ту пору, когда проблема развития словацкого театра далеко не была решена. В это время Гвездослав в статье «Несколько слов о поэзии», напечатанной в журнале «Соккол», замечал: «Благодаря трагедии мы учимся

познавать перемены в судьбах человеческих, победу добра, поражение зла, их столкновение наполняет наши души тоской и состраданием и заставляет пережить очищение, испытать катарсис, который способствует научному познанию драмы, уже включенной в теорию Лессинга, Шлегеля, Фрейтага, Лаубе и других...»

Сохранилось двадцать шесть названий драм и трагедий, которые Гвездослав собирался писать. Он переводит «Бориса Годунова», «Гамлета», первую часть «Фауста» Гёте и его «Ифигению в Тавриде», а также «Трагедию человека» Имре Мадача и не один год собирает силы, чтобы наконец обратиться к такому драматическому произведению, на которое как литератор был способен. Так возникла первая словацкая трагедия — «Ирод и Иродиада».

За несколько лет до ее написания Гвездослав в своей лирике обратился к библейским сюжетам: «Агарь» (1882), «Рахиль» (1892), «Каин» (1900) и другие. Горькую скорбь словацкого народа о свободе он облакал в формы известных притч.



Павел Орсаг Гвездослав

Тематику трагедии «Ирод и Иродиада», которая вышла отдельным изданием в 1909 году, Гведослав также заимствовал из Библии, точнее, из Евангелия от Матфея.

Взяв за основу библейский сюжет и добавив к нему факты, почерпнутые из свидетельств римских историков Флавия, Ливия и Петрония, Гведослав наполнил трагедию «Ирод и Иродиада» мыслями и чувствами своих современников.

Естественно, что история Иоанна Крестителя была лишь поводом для обращения Гведослава к теме, связанной с правлением Ирода Антипы. Его свободное поэтическое толкование легендарной истории древней Иудеи нашло субъективное, глубоко лирическое преломление. Творчество Гведослава открывает в Словакии период подлинно художественного освоения так называемых вечных сюжетов.

Словно бы чувствуя свою ответственность за отставание словацкой театральной культуры от мировых процессов, он, осмысливая библейский сюжет, включает размышления о жизни родного народа в контекст общечеловеческих проблем. Это требовало особого мужества художника, находившегося на периферии развития европейской культуры. Понимая, что тогдашние условия отечественного театра делают невозможным сценическое воплощение «Ирода и Иродиады», Гведослав создал свою трагедию, не делая скидок на национальную аудиторию и не идя на компромисс. Уже сам факт создания этого произведения резко изменил уровень всей словацкой драматургии, определяя тем самым и перспективы ее развития.

Библейский сюжет об Иоанне Крестителе, Саломее, царе Ироде и Иродиаде получил различную трактовку под пером разных художников: испанец Кальдерон написал драму о царе Ироде, француз Флобер — новеллу об Иродиаде, англичанин Уайльд — пьесу о Саломее, поляк Каспрович — драму об Иродиаде, немец Зудерман посвятил трагедию Иоанну Крестителю.

Гведослав объединил все эти четыре фигуры библейской легенды, чтобы изложить свое понимание соотношения личности, истории и народной судьбы.

Пять актов трагедии «Ирод и Иродиада» насыщены событиями, крайне резко меняющими эти соотношения. Их нравственный итог заботит автора более всего.

В изложении происходящего в трагедии Гведослав точно придерживается Евангелия от Матфея. В толковании же этих событий он отходит от Евангелия и всех предшествующих «Ироду и Иродиаде» трактовок, включая активным, поистине шекспировским фоном тему народа. Не случайно он

так увлекался Шекспиром и переводил «Бориса Годунова» Пушкина.

По мысли Гведослава, старый мир трещит по швам, солнце язычества совершает последний круг, и на горизонте встает новое светило. Ирод и Иродиада воплощают мир уходящий. Провозвестник нового мира Иоанн, идеолог новой веры, не имеет у Гведослава ничего общего с религиозной идеологией христианства. Для словацкого поэта это понятие включает смысл символического порядка: революционного обновления жизни, нравственной правды, дающей силы угнетенному человеку. И не случайно старый придворный Манахен — образ, к которому автор полон сочувствия, — своеобразно реагирует на рассказ очевидцев о чудесах, свершаемых богом в среде бедняков: «Поистине необъятны силы *человека*» (курсив мой.— Л. С.).

Христианство в трагедии «Ирод и Иродиада» — символ нравственной правды народа — рождается в глубинах жизни и слагается из представлений о справедливости, выношенных самим народом. Его глашатай Иоанн Креститель несет эту правду народного чаяния как доверенное лицо поработенных масс, как человек из народа, утверждая ее с равной открытостью как среди обездоленных, так и среди обитателей дворцов. Познание этой правды вооружило его бесстрашием. Не раздумывая о расплате, Иоанн обрушивает гнев на тех, кто попирает эту выстраданную правду. И ни богатые посулы священников, пытающихся приспособить веру Иоанна к целям собственной религиозной лжи, ни прямые угрозы Ирода не могут поколебать убеждений Крестителя. Победить Иоанна нельзя, его можно лишь тайно убить.

Гведослав ввел в трагедию тему Иоанна Крестителя, подобно тому как некогда Йозеф Каэтан Тыл создал образ Яна Гуса — «организатора мести и гнева народа». Убежденный в необходимости перестройки мира, Иоанн в трагедии Гведослава обрел черты словацких будителей. Поэтому рождение новой веры, показанное как способ раскрепощения древней Иудеи от могущественного Рима, воспринималось соотечественниками поэта как параллель с угнетенной Словакией, как призыв Гведослава возвысить родной народ с помощью невиданного размаха национальной духовной культуры.

При всей поэтической приподнятости произведения, написанного Гведославом нерифмованными стихами и прозой, логика поведения его персонажей психологически точна, а столкновения основных героев исходят из правды характеров и проявления их страстей.

Путь к познанию нравственной правды народа у каждого персонажа трагедии свой, но движение к ней вызвано у каждого центральным конфликтом трагедии.

Гибель Иоанна есть вынесение приговора его убийцам. Правда народа, за которую в самом прямом смысле сложил голову Креститель, помогает каждому преодолеть личные беды и посвятить себя служению этой правде. Прежде всего это касается жены Ирода, царицы Тамар, и его придворного Манахена.

Образ Тамар один из самых обаятельных женских образов во всей словацкой поэзии. Гвездослав словно стремится создать собирательный образ словацкой матери. Строй речи Тамар, язык поэтических метафор, напоминающий язык словацких народных плачей, которым она пользуется в моменты трагических предчувствий или душевных потрясений, связывают этот характер с фольклорными истоками образности.

Более сложный путь познания нравственной правды народа проходит Манахен. Преданный советник Ирода, мудрый и достойный ум, он не просто царедворец, а человек с идеалами. Их крушение начинается для Манахена с попрания Иродом выверенных жизнью нравственных норм, а убийство Иоанна завершает их полное банкротство. Приобщение к идеалам народной правды не только выводит Манахена из душевного кризиса, но и обращает его в новую веру, приводит его в ряды народных мстителей.

Ирод Антипа, вопреки историческим источникам, свидетельствующим о нем как о человеке безвольном, лишенном энергии, наделен Гвездославом четко обозначенной чертой. Ирод в словацком варианте — раб страсти. Страсть регулирует его волю, предопределяет его действия. Он становится волевым и твердым, когда дело касается зла, безволен и пассивен, когда речь идет о добре. Трагичность этих действий для Гвездослава заключается в том, что они проецируются на судьбы масс, драматически отражаются на жизни народа. Но Ирод, в отличие от Иродиады, тиран обаятельный, жертва необузданных страстей, слепое орудие в руках снедаемой властолюбием и черствой сердцем Иродиады. В трагедии Гвездослава — это своего рода леди Макбет древней Иудеи, которую меньше заботит страсть Ирода к дочери, нежели потеря трона.

Образ Саломеи в трактовке словацкого драматурга резко расходится с предыдущими литературными толкованиями этой фигуры. Более того, Гвездослав вступает с ними во внутреннюю полемику. Поэтому Саломея в «Ироде и Иродиаде» — простодушная жертва жестокого мира, неспособного

щадить даже детскую душу. Гордая девочка с чистым сердцем, тоскующая по отцу в неуютных покоях Ирода, сломлена кровавой жестокостью матери, растоптана безнаказанностью творимых публично преступлений. И это еще один приговор деяниям Ирода и Иродиады.

Крушение мира жестокости для Гвездослава-гуманиста — понятие расширительное. На протяжении всего творчества его поэтический слух, несмотря на отдаленность Дольного Кубина от магистрадей общественной жизни, чутко улавливал пробуждение новых сил, воспевая приметы нового мира в полный голос.

...Ах, что-то кипит и бушует в славянстве.
То не распад одряхлевшего Рима —
Жизни здоровой народной закладка,
Людам мир новый из крови восстаний.

Так откликнулся Гвездослав на события 1905 года в России в своем стихотворении «Ах, что-то кипит и бушует в славянстве».

А еще ранее, в 1874 году, в начале творческого пути, он произнес знаменательные слова, ставшие девизом его поэзии: «Только смотря глазами народа, можно увидеть правду!»

И потому столь важна в трагедии «Ирод и Иродиада» нравственная сфера, формирующая, по существу, позицию художника относительно давно прошедших событий и отражающая «мнение народное».

В отличие от многих своих предшественников, опиравшихся главным образом на фольклорные образцы, Гвездослав творчески претворил опыт не только словацкой, но и мировой литературы.

Народную основу, этическое восприятие народом факта истории Гвездослав соединил с литературной традицией, освоенной к тому времени европейской культурой, и потому трагедия «Ирод и Иродиада» включает простодушность народной этики и философскую зрелость мыслящего художника, способного претворить это нравственное ощущение в логику общественного процесса.

Так первая словацкая трагедия завершает этап локального развития национальной драматургии и выводит ее на просторы общеевропейского движения.

Более того, «Ирод и Иродиада» в дальнейшем формировании сценической культуры Словакии содействует определению линии поэтического реализма, которая впоследствии станет отличительной чертой словацкой актерской школы.

В 1920 году состоялось открытие Словацкого Национального театра — первой профессиональной сцены. Три года

спустя трагедия «Ирод и Иродиада» получает первое сценическое воплощение (1923) и начинается история ее постановок в отечественном театре, являющаяся богатейшей и интереснейшей страницей в жизни национального театра. В настоящее время новое здание Словацкого Национального театра носит имя Павла Орсага Гвездослава.

Создание профессионального театра в Словакии стало возможным только после распада Австро-Венгерской империи. В октябре 1918 года национально-освободительное движение, активизировавшееся под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции, привело к образованию независимого государства — Чехословацкой республики. Гвездослав откликается на это событие циклом стихов. В одном из них — «Дни искупления» (1918) — он говорит:

Народ словацкий встал из мертвых...
Мы радуемся и ликуем.

Сотрудничество, глубинные связи с близким для словаков чешским народом было на всех этапах творчества Гвездослава проявлением естественной закономерности.

В мае 1918 года на торжествах, состоявшихся в Праге в честь пятидесятилетия закладки фундамента Национального театра в столице Чехии, Гвездослав присутствовал в качестве представителя словацкого народа. На выступление писателя Алоиса Ирасека, в котором тот сказал в адрес словацкого народа: «Мы ваши — вы наши», Гвездослав ответил: «Мы приветствуем друг друга, усиливаем обе ветви нашего народа и ликуем, охваченные пламенем любви и воодушевления».

Новое устройство жизни в рамках Чехословацкой республики оказалось не столь гармоничным, как об этом мечтали целые поколения отважных борцов. Очень скоро увидел это и Гвездослав:

Свобода, ты сняла оковы
И цепи рабства разорвала.
Но холод грудь сжимает снова,
И вновь душа в тоске сейчас,
В глазах темно, рука устала...
В костер нужду, что давит нас!

Поэт умер, так и не увидев свой народ раскрепощенным от нужды и невежества, но его наследие «стало исходным пунктом развития новой, социалистической культуры», ибо, по словам одного из крупнейших критиков современной Чехословакии, «новая литература не должна быть оторвана от классики». И не случайно в начале пути социалистической

Чехословакии Гвездослава вспоминали как «великого словацкого поэта, который в своем творчестве отразил не только красоту словацкой земли, но и борьбу словацкого народа за освобождение, его прогрессивные идеалы и его братские чувства к чешскому народу».

Трагедия «Ирод и Иродиада» расширила границы словацкой драматургии и подняла ее до уровня европейской. Автор ее Гвездослав, по существу, не имел предшественников. Его современник Йозеф Грегор-Тайовский, оставаясь в своем творчестве в пределах локальной деревенской темы и опираясь в этом на многочисленные усилия предшественников и современников, также явился новатором в создании словацкой бытовой психологической драмы.

Гвездослав почитался современниками и, несмотря на все сложности творческой жизни в условиях тогдашней действительности, был провозглашен первым поэтом нации. В отличие от этого Йозеф Грегор-Тайовский в своем сражении за реалистическую драму часто наталкивался на непонимание соотечественников и осуждение критики, хотя драмы его достовернейшим образом отражали среду, формировавшую его как художника.

Тайовский пришел в литературу с точным пониманием нравственных запросов человека из народа и стремлением сделать предметом художественного изображения жизнь деревенских низов. Нравственные основы, заложенные в детстве и юности, корректировали творческое кредо Тайовского на протяжении всей его жизни. И не случайно литературным псевдонимом Йозеф Грегор выбрал для себя название родной деревни — Тайове, расположенной в горных отрогах у Банской Быстрицы.

Йозеф Грегор родился 17 октября 1874 года и был в семье старшим из десяти детей. Общественные контрасты конца XIX века коснулись и его дома: отец — сапожник, хорошо владевший ремеслом, — был старостой села, высокомерным в своей среде, послушным исполнителем диктата мадьярских властей; мать же, дочь рабочего-металлурга, стремилась привить детям чувство национального достоинства и преданность родной земле.

Духовное формирование будущего словацкого писателя проходило в глухой словацкой деревеньке у родителей матери. Там познал он характеры своих будущих героев, научился ценить высокие моральные качества крестьян, ненавидеть паразитизм. Но жизнь в деревне наложила и явные черты ограниченности, которые прежде всего сказались на сужении авторского горизонта Тайовского.

Молодой Грегор учился сначала в Банской Быстрице, затем в Клашторе под Зневом в учительском институте и начал преподавать в Банской Быстрице в школе, где учился сам. В 1893 году он пишет первые повести из деревенской жизни, серьезно занимаясь при этом сбором словацкого фольклора, обрабатывая наиболее интересное из услышанного у народа, отбирая и классифицируя его творческое богатство.

Стремление Тайовского собственными силами решить проблему национального равноправия среди своих учеников, его попытка учить венгерских детей по-венгерски, а словацких детей по-словацки довольно скоро привели Тайовского к необходимости прекратить учительскую карьеру.

В это же время под впечатлением встреч с известным в ту пору драматургом Ференком Урбанеком у Тайовского возникает интерес к театру и драматургии. Он пишет первые комедии — «Ее будущее» и «Помолвка».

В 1898 году в жизни начинающего писателя происходит коренной поворот: друзья добиваются для него стипендии, учрежденной для словацкой молодежи гласистами, и Тайовский уезжает в Прагу учиться в Торговой академии. В Праге он становится активным членом кружка «Детван», участвует в художественной жизни чешской столицы, знакомится с театром, входит в среду чешских драматургов, начинает одну за другой писать собственные пьесы.

Все свои драматургические опыты Тайовский отдает на суд товарищей по кружку «Детван», которые подвергали его первенцев детальному разбору, вынося нелицеприятные суждения. Хотя художественные вкусы членов «Детвана» и молодого драматурга формировались в одной среде, на образцах чешской современной зарубежной литературы и драматургии, метод, избранный Тайовским, вызвал неприятие его друзей и единомышленников. Но живая атмосфера кружка, заинтересованность его участников в развитии отечественной драмы, страстный обмен мнениями способствовали вызреванию художественного кредо Тайовского.

За время пребывания в Праге определились идейные позиции Тайовского. Партия гласистов с полным правом считала его своим писателем, опиралась на него в спорах с противниками, ждала от его произведений подтверждения собственных идеалов. Но отношение Тайовского к гласизму не было однозначным. Он, как и они, ратовал за изменение материального положения народа, за утверждение национального самосознания в самых низших его слоях, поддерживал гласистов в их связях с рабочим движением, акциях просветительства, общей демократизации культуры, но резко от-

вергал узкокласовые эгоистические интересы гласистской буржуазии. Это расхождение незамедлительно сказалось на отношении к творчеству Тайовского со стороны идеологов гласизма. Все, что в произведениях Тайовского не совпадало с их представлениями о словацкой действительности, подвергалось их строгой критике, которая при всей ее ожесточенности не могла изменить ни направленности дарования писателя, ни его творческого кредо.

По окончании образования в Праге Тайовский становится банковским чиновником в Трнаве (1900), Мартине (1901—1904), Надлаке (словацкое поселение в Румынии, 1904—1909), Прешове (1910—1912). Служба давала ему материальную независимость, но отнимала время и силы, необходимые для творчества. Тем не менее он вместе с А. Галашей обходит пешком все уголки Словакии (1901—1904), собирает и записывает устные произведения словацких крестьян, находит костюмы и утварь для Словацкого музейного общества.

Горечь от этих встреч, рожденную угнетенным положением и невежеством народа, Тайовский выразил в ряде написанных в этот период повестей, одна из которых, «Из Чадце в город» (1904), вызвала не только принципиальную полемику, но и прямые нападки в адрес ее автора со стороны Ваянского и Шкультеты, обвинивших писателя в очернительстве нации и «сознательном унижении народа».

Как ни уважал Тайовский своих учителей, как ни огорчали его потоки обвинений, как ни остра была критика его литературной деятельности, писатель не отказался от своих убеждений. Напротив, наладив контакт с любительскими коллективами города Мартина и его окрестностей, он стал писать пьесы, стремясь пополнить их репертуар. Тайовский отстаивал критический реализм, который так трудно принимала не только критика, но и зрители.

Живой интерес Тайовского к сцене помог выкристаллизоваться его таланту драматурга, сумевшего превзойти в понимании законов сцены всех своих соотечественников — и ушедших и здравствующих. Он подчинил все свои пьесы, в сущности, весьма ограниченным возможностям полупрофессионального словацкого театра: сводил до минимума количество действующих лиц, часто писал одноактные пьесы, старался не менять место действия. Но в создании характеров, столкновений человеческих страстей, отражении самых тонких граней духовной жизни крестьян Тайовский не знал компромиссов. Не делая скидок на отсутствие сценического мастерства, вынуждал исполнителей тянуться к высотам пси-

хологических трактовок в воплощении созданных им драматических образов.

«Тайовский в эти годы,—справедливо пишет советский исследователь,—остро чувствовал трагизм повседневной действительности и, стремясь наглядно показать проявление общественного зла, всегда отдавал предпочтение невыдуманной правде жизни перед любыми занимательными сюжетами. Тем самым он словно восполнял в словацкой литературе недостающие звенья в сложной цепи развития реалистического искусства, ощутимый пробел в социально-аналитическом начале, содействуя высвобождению литературы из сковывающих догм, пережитков романтических иллюзий и прекраснодушной сентиментальности».

С 1900 по 1915 год Тайовский написал семь своих основных пьес, перевел на словацкий язык «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, два водевиля — «Медведь» и «Юбилей» А. П. Чехова, определенно проявив свою позицию в драматургии и приняв тем самым непосредственное участие в формировании отечественного репертуара.

Три ранние пьесы Тайовского («Ее будущее», «Дело», «Помолвка») следует рассматривать как подступ молодого автора к драматургии. Для этих произведений характерны недостатки первых опусов многих начинающих драматургов (прямое подражание предшественникам, иллюстративность, многословие действующих лиц). Первой пьесой, которая отразила самобытность авторского почерка Тайовского, явилась комедия «Женский закон». Он написал ее еще перед отъездом в Прагу и, доработав там, издал в 1900 году, предпослав ей подзаголовок: «Картины из жизни народа в четырех действиях». Члены кружка «Детван» восторженно приняли эту комедию. Тайовский сразу стал признанным литератором.

Пьеса «Женский закон» своим мажорным характером, светлым юмором и оптимизмом обезоружила даже консервативную часть критики, хотя Тайовский отошел здесь от присущего его предшественникам умиления жизнью словацкой деревни и любования фольклорными цитатами. В этой пьесе Тайовский отдал дань изображению эмоциональной сферы той самой деревенской среды, что на всю жизнь определила его собственный душевный строй. Именно эмоции героев комедии наложили неповторимую прелесть на их взаимоотношения, логику развития их характеров. Поэтому не случайно один из современных словацких критиков назвал «Женский закон» «радостным признанием крестьянского сына в верной любви к людям словацкого села». Но Тайовский не сводит де-

ло к праздничному изображению нравственного здоровья милых его сердцу соотечественников, а вскрывает такой пласт человеческих взаимоотношений, существующих в деревне его времени, который даже в самом привычном, самом обыденном позволил современникам увидеть жестокие социальные причины.

И тогда оказалось, что центральный конфликт комедии, иронически названной «Женским законом», — спор двух матерей, Зузки Яворовой и Мары Малецкой, о будущем их детей, влюбленной пары Анечки и Мишки, — связан не столько с их строптивостью, сколько с социальной проблемой рабочих рук. Ни один из двух домов не хочет лишаться рабочих рук, и каждая мать, предельно обнажая не лучшие из черт своего характера, готова ради сохранения этих рук поступиться счастьем их обладателей. Любовная линия является ведущей, но не самодовлеющей в композиции «Женского закона». Любовь Анечки и Мишки для Тайовского перерастает личные отношения семей, она оказывается в центре интересов всех без исключения персонажей. Поэтому победа влюбленных становится торжеством не только человечности каждого действующего лица, а является своеобразным преодолением каждым из них собственных недостатков и слабостей.

Чувство Анечки и Мишки подкупает своей открытостью, чистотой и светлым лиризмом, а оттенок юмора, с которым автор говорит об их поведении, снимает сентиментальность.

Мара и Зуза — яркие народные характеры, которые органично проявляются в ситуациях глубоко реальных, убедительных и достоверных. Каждая из них ожесточается, теряет объективность, проявляя черты ханжества, упрямства, прямого интриганства, защищая этим, как ей кажется, интересы своего дома. Но доверие Тайовского к людям села проявилось и в том, что при всем эмоциональном накале развернувшихся битв, ставших своего рода словацким вариантом «Кьоджинских перепалок» К. Гольдони, здравый смысл и чувство справедливости, присущие человеку из народа, помогают героям помириться и окончить комедию веселой свадьбой.

Точное распределение драматических акцентов позволило зрителям смотреть спектакль с неослабеваемым интересом. Освещение ситуаций и событий в двух плоскостях — юмористической и серьезной — становится для автора своего рода изобразительным средством. Народная речь, сочность бережно отобранного драматургом слова, знание фольклорного материала словацкой деревни придали комедии «Женский закон» совершенную неповторимость подлинно реалистич-

тического произведения, языком персонажей была речь крестьян среднесловацких областей. Тайовский давал ее точно, смело включая в контекст общенародной речи. Поэтому диалог в пьесе, отличаясь подвижностью и изобретательностью, был способен нести самые многозначные функции.

«Женский закон» вошел мажорным аккордом в репертуар полупрофессиональных словацких театров и сохранился в нем по сей день, встречая горячий прием зрителей всех поколений.

Вслед за этой комедией Тайовский написал драмы «Новая жизнь» (1901), «Мать» (1906), «Тьма» (1907), «Кутерьма» (1910), «В услужении» (1911), «Грех» (1911).

В драме «Новая жизнь» он продолжил линию социальных мотивировок, так удачно начатую им в «Женском законе». Однако в новой пьесе авторская воля стала превалировать над естественным развитием характеров действующих лиц. Поступившись своим уже выверенным творческим методом, Тайовский прибегает к схематичной дидактике, стремясь изложить в пьесе программу морального совершенствования человека, выработанную в то время идеологами глализма.

Зато в лучшей своей драме «Кутерьма» автор поднимается до высот художественного обобщения. С беспощадностью и глубокой болью показывает он разложение словацкой крестьянской общины. «Мир стал безнравствен, все потеряли стыд, всюду потаскушество, прелюбодеяние, пренебрежение детьми. Ужас», — пишет он в 1908 году в письме к А. Галаше.

«Кутерьма» — драма о несовместимости собственничества с нормами человечности. Слово летописец, Тайовский с протокольной точностью фиксирует трагичный для него факт: крушение всех устоев, которыми прежде мог гордиться каждый труженик словацкой деревни. Безнравственность стала узаконенной нормой. На глазах у всего села постаревшие бездетные крестьяне могут, посулив наследство, приобрести даровую рабочую силу, с согласия родителей и самих детей сочетать браком чужих друг другу людей. И все принявшие участие в этой безнравственной сделке искренне веруют в счастье и радуются выпавшей им удаче.

В этой пьесе берет начало новая важная для Тайовского тема — утверждение прав словацкой женщины, раскрытие ее нравственного величия. Этому посвящены почти все его одноактные пьесы: «Мать», «Тьма», «Грех».

Таким образом, эволюция Йозефа Грегора-Тайовского как драматурга ярче всего проявилась в постижении социальных конфликтов словацкой деревни, которые открывались

ему своей трагедийной стороной, порождая чувство протеста и негодования. Произведения Тайовского завершили становление словацкой реалистической драматургии. Его творчество стало значительным художественным завоеванием, этапным достижением в развитии словацкого реализма, оказавшего большое влияние на формирование профессионального театра Словакии.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

С момента открытия Национального дома театральная жизнь Мартина и его окрестностей обретает не только регулярность, но и определенную целенаправленность. Художественная программа театрального коллектива, с одной стороны, опиралась на вкусы и запросы мартинского зрителя, а с другой, зависела от творческих возможностей актерского состава.

Во главе этого коллектива многие годы находился Андрей Галаша (1852—1913). Адвокат по профессии, он с момента открытия Национального дома полностью посвятил себя театральному делу. Галаша чрезвычайно удачно сочетал черты талантливого театрального организатора, одаренного актера и изобретательного режиссера. Ради театра он мог делать чудеса. Скромный, даже застенчивый в повседневной жизни, Галаша умел преодолевать любые препятствия, если речь шла о нуждах театрального дела. Он умел заразить окружающих своим энтузиазмом, сделать их своими союзниками.

«Неутомимый Галаша не знал отдыха,— читаем мы в воспоминаниях актрисы Марии Пиетровой,— вся уйма ролей, которые мне приходилось держать в руках и которые я переиграла, были написаны его круглым почерком... Даже в тюрьме он занимался переводами пьес, которые непременно затем расписывал тоже собственноручно по ролям». (За свою активную литературную и театральную деятельность Галаша неоднократно подвергался венгерскими властями штрафам и тюремному заключению.)

Репертуар, выбиравшийся Галашей для своей труппы, носил развлекательный характер. Это были переводные фарсы, водевили или комедии типа пьес А. Фредро (например, «Девичьи обеты, или Магнетизм сердца») и М. Балущкого, известных и очень популярных в это время в Словакии польских авторов. Часто ставились также комедии современного чешского актера и драматурга Ф. Шамберка, в том числе «Сумасшедший на втором этаже», и такого же характера пьесы,

переводившиеся Галашей с немецкого, сербского и хорватского языков. Галаша был большим и тонким знатоком народного славянского песенного творчества и умело пронизывал спектакли фольклорным колоритом, насыщал их музыкой славянских народов.

Забота о национальном репертуаре, с которой начал свое существование театр в Национальном доме, не была слишком продолжительной. Конкурсы на лучшую словацкую пьесу очень скоро были прекращены. Из уже существующих комедий в Мартине в 1892 году была поставлена лишь комедия Яна Паларика «Приключения при дожинках».

Однако энергия пришедших в провинцию хорошо образованных деятелей многое в ней меняла. Театральное движение к концу XIX века все более и более ширилось.

Но дифференциация общества проявилась и здесь. Спектакли, устраивавшиеся на рубеже XIX и XX веков, уж не могли иметь однородного адресата, которым прежде было все словацкое общество, демонстрировавшее факт существования словацкого народа. Теперь уже словацкое театральное движение имеет несколько центров. Оно распространяется даже на Пешт и на Вену.

В Пеште летом в ту пору, когда шли сезонные строительные работы, жило шестьдесят тысяч словаков. В 1898 году журнал «Глас» опубликовал информацию о деятельности Словацкого кружка в Пеште. В составе кружка были сто двадцать два человека из рабочих, ремесленников и студентов. Редакция упрекает организаторов в пассивности и незаинтересованности в театральном деле, считая, что масса строительных рабочих нуждается в неизмеримо большем количестве театральных коллективов.

Деятельность гласистов, действительно, активизировала театральную жизнь Словакии. Кроме уже существовавших в начале XX века возникли любительские кружки еще в тридцати семи населенных пунктах, в том числе в Югославии (Петровцы), в Венгрии (Надлака) и Австрии (Вена).

Наконец, в 1905 году открывается профессиональный театр в Скалице. К этому времени заметно меняется и внешний облик театрального представления в Словакии. Коренным образом меняется характер оформления спектакля. Влияние Мейнингенского театра сказывается и на словацких полупрофессиональных постановках. В них начинают использовать экспонаты музеев, художники пишут декорации «в соответствии с натурой». Так, например, художник А. Спаны, приглашенный из Будапешта в Микулашский театр, создавал их, используя в качестве природы Татры и высокогорное

Штрпское озеро. Интерьер же он делал по образцу реального дома — комнат старосты близлежащей деревни.

Театральные костюмы сохраняли, как правило, черты бытовой достоверности; если ставилась чешская пьеса, костюмы брали в костюмерной пражского Национального театра.

Начиная с этого периода иначе стала восприниматься и роль режиссера. Это уже не столько организатор, сколько художник. На режиссера возлагают контроль над тем, насколько спектакль всеми своими компонентами соответствует правде жизни.

С большой тщательностью относятся постановщики и к массовым сценам спектакля. Так, например, в спектакле «Мариша» братьев Мрштик в мартинском Национальном доме (1907) сцены свадьбы были воплощены очень достоверно и тщательно.

Так словацкий национальный театр при всей своей отсталости от театров других европейских стран уверенно заявил о себе. И хотя впереди ему еще предстояло выдержать немало битв, много упорства требовалось от энтузиастов театрального дела в Словакии, чтобы их детище достигло полного расцвета,— в XX веке словацкий театр пошел по пути, который расчистили для него поколения гласистов. Именно они помогли утверждению принципов критического реализма в словацкой литературе и драматургии. Благодаря деятельности гласистов словацкое театральное движение уже на этапе незавершенного профессионализма вдохновлялось идеями широкого демократизма и социальной справедливости, проникало в глубинные пласты жизни и в лучших своих проявлениях служило утверждению сценической правды.

Под непосредственным воздействием деятельности гласистов в местечке Скалице (в котором издавался журнал «Глас»), а также в местечке Ружемберг возникли театраль-



Андрей Галаша

ные коллективы, которые уже своей программой открыто полемизировали с практикой мартинцев в области театра. Этими коллективами руководили редакторы «Гласа» — Вавро Шробар и Павел Благо. Их влияние прежде всего сказалось на формировании репертуара. Так, Шробар специально для скалицкого кружка перевел на словацкий язык «Игроков» Н. В. Гоголя, а с чешского — пьесы Ладислава Струпежничкого; Благо составлял репертуар из пьес крупнейших чешских драматургов-реалистов — братьев А. и В. Мрштик, Г. Прейсовой, А. Ирасека и других.

Характер драматургии, вошедшей в репертуар театральных коллективов в Скалице и Ружемберге, потребовал от искусства актеров достоверности и высокой художественности. Тем самым конец 1890-х годов можно считать временем значительного роста общего уровня сценического искусства.

Так, например, в местечке Тисовце много сделал в этом смысле Милан Лихард. Он не только активно воплощал на сцене современные национальные пьесы, формируя надлежащим образом репертуар, но и значительно повысил художественный уровень спектаклей, особенно их режиссуру. Лихард был большим знатоком профессионального театра. Он глубоко анализировал вопрос эмоционального воздействия сценического искусства на зрителя, а в требовательности критики видел важный стимул развития профессионального роста театра.

Однако возможность полнокровного развития, о котором долгое время мечтали прогрессивные национальные деятели, словацкое сценическое искусство получило лишь в 1918 году, когда было создано Чехословацкое государство.





Р УМЫНСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Важной вехой в формировании румынской государственности, имевшей значение и для формирования национальной культуры, было объединение княжеств Молдавии и Валахии, состоявшееся в 1859 году, когда представительными собраниями обоих княжеств в качестве господара был избран Александру Иоан Куза, провозглашенный князем Румынии.

Однако признанное Турцией в 1861 году объединение княжеств не привело к подлинной самостоятельности вновь рожденного государства: оно продолжало находиться под турецким суверенитетом.

Страх перед крестьянской революцией (еще свежа была память о восстании крестьян под предводительством Тудора Владимиреску 1821 года) и стремление упрочить свою власть, ослабив влияние боярства, привели к осуществлению ряда реформ, проведенных Кузой. Были отменены крепостное право, барщина и натуральные повинности в пользу помещика. Крестьяне за выкуп приобретали участки земли. При всей ограниченности этих нововведений они тем не менее вызвали недовольство боярства. Кроме того, Куза в 1864 году ввел новый избирательный закон, снижавший имущественный ценз, тем самым значительно расширив круг избирателей. А это в свою очередь вызвало недовольство со стороны буржуазии.

Результатом явился государственный переворот 1866 года. Низложение первого князя объединенных княжеств Кузы было произведено руками объединившихся бояр и предста-

вителей буржуазной либеральной партии. Этот противоестественный альянс в румынской истории получил название «чудовищной коалиции». Она стала самой характерной чертой румынской политической жизни.

На престол был возведен принц Карл Гогенцоллерн-Зигмаринген. Немецкий офицер приехал в Румынию «в статском платье и в зеленых огромных очках, во 2-м классе, с саквояжем под мышкой», — писал о его воцарении Г. П. Данилевский. В 1881 году этот отпрыск боковой ветви прусских Гогенцоллернов был провозглашен королем Румынии Карлом I, вскоре став одним из самых оборотистых европейских коронованных дельцов, чье состояние после смерти по скромным подсчетам составило 100 миллионов лей.

В 1866 году в действие вступила новая конституция. Государственный строй этого периода только в насмешку можно назвать парламентарным, настолько реакционным он был по своей сущности. Установившийся режим поддерживали консервативная боярская и буржуазная либеральная партии. Великий румынский драматург Й.-Л. Караджале писал об этих партиях:

«Обе так называемые исторические партии Румынии, которые чередуются у власти, представляют собой две клики, имеющие не сторонников, а клиентуру...

Администрация также состоит из двух больших групп. Одна находится у власти и кормится; другая голодает и ждет своей очереди в оппозиции. Когда кормящиеся становятся бессильными от чрезмерного ожирения, а голодные доходят до последней точки терпения, начинаются уличные беспорядки. А король, весьма озабоченный репутацией своего государства, которое слывет в Европе образцовым и спокойным, вынужден требовать отставки кабинета...

Одни чиновники уходят, другие приходят; голодные усаживаются за стол, сытые отправляются на отдых».

Капитализм жестоко вторгнулся в патриархально-феодалную Румынию, его развитие вело к чудовищным контрастам. Сказочные богатства создавались почти мгновенно. На всех ступенях бюрократической лестницы царили продажность, взяточничество, прикрываемые парламентским красноречием, в то время как тысячи людей умирали с голоду.

Поэт Михаил Эминеску писал с болью:

Все отбросы и подонки, вся отравленная пена —
Вот кто родиной моею управляет неизменно!
Все, что Запад порождает, все, что мерзостно и гнило,
Все, на чем сама природа метку смерти наложила...
Все стеклось на нашу землю, все полезло в патриоты!

Став поставщиком сырья, Румыния нещадно эксплуатировала крестьян. Ввоз готовой продукции задерживал развитие промышленности, формирование рабочего класса. Страна превращалась в полуколониальный аграрно-сырьевой придаток развитых капиталистических государств. Вопиющая бедность румынской деревни вошла в поговорку.

Победоносное окончание Россией войны с Турцией (1877—1878) благотворно сказалось на судьбе Румынии. Румынские войска внесли немалый вклад в победу над Турцией. 9 мая 1877 года парламент провозгласил полную независимость Румынии от Турции.

Независимость Румынии была признана и подтверждена Сан-Стефанским договором, заключенным между Россией и Турцией в 1878 году.

Рабочее движение в Румынии делало первые шаги, когда во Франции пролетариат потряс мир, взяв власть в свои руки во время Парижской коммуны. Постепенно рабочее и социалистическое движение растет и ширится. В Яссах в 1881 году начал выходить журнал «Контемпоранул» («Современник»), в котором печатались некоторые работы К. Маркса и Ф. Энгельса.

В 1893 году в Румынии была создана социал-демократическая партия, а в 1902 году стала издаваться первая социалистическая газета «Ромыния Мунчитoare» («Рабочая Румыния»).

Русская революция 1905 года, поставив вопрос о праве крестьян на землю, который был решающим и для Румынии, дала толчок массовому рабочему движению. Вслед за ним вспыхнул пожар крестьянских восстаний (1907) против румынских бояр и помещиков, среди которых самым крупным был король. Размах восстания настолько напугал правительство, что оно начало переговоры с Австро-Венгрией об интервенции. Вместо подавших в отставку консерваторов был создан новый кабинет, поддержанный обеими партиями,— Союз национального единения, которому было поручено потопить восстание в крови. Против восставших бросили стосорокатысячную армию. Одиннадцать тысяч крестьян были убиты в сражениях, расстреляны, замучены в застенках.

Летом 1916 года Румыния вступила в первую мировую войну на стороне государств Антанты (Франция, Англия, Россия), но уже в декабре этого года после поражения, которое потерпела румынская армия, территория Румынии (кроме Молдовы) была оккупирована австро-германскими войсками.

Для Румынии этих лет характерны острые социальные коллизии: с одной стороны, рост шовинистических настроений, реакционная политика «железнодорожников», с другой — рост классового самосознания, выразившегося в создании Румынской компартии (1921) и в прогрессивном движении за образование народного антифашистского фронта.

Сложные и противоречивые пути становления и развития Румынского государства в конце XIX—начале XX века, естественно, нашли свое отражение и в трудном пути формирования национальной художественной культуры, в том числе и культуры театральной. Если политика правящих кругов отрицательно сказывалась на развитии национальной культуры, то противодействие, которое оказывали ей передовые деятели — писатели и практики сцены, — содействовало подъему румынской драмы и театрального искусства на новую, более высокую ступень.

Комедийно-сатирическое, обличительное начало, уже наметившееся ранее в румынской драматургии, продолжает быть ведущим и в эту пору. Признанной вершиной в этот период становится творчество выдающегося комедиографа И.-Л. Караджале.

ДРАМАТУРГИЯ КАРАДЖАЛЕ

Значение Иона Луки Караджале (1852—1912) в истории румынского театра огромно. Его драматургия определила весь путь развития театра, ибо объединила и направила в русло реалистического искусства разрозненные искания и усилия предшественников.

Пятидесятилетняя история театра до Караджале — это борьба за право играть на румынском языке, время первых опытов в сфере национальной драматургии, первых попыток ее воплощения.

«Первый наш реалистический писатель», — сказал о нем критик социал-демократ К. Доброджану-Геря. «Самый великий творец жизни во всей нашей литературе, самый великий историк эпохи 1870—1900 годов», который «бросил на нашу социальную действительность взгляд самый пытливый и самый глубокий», — писал о Караджале последователь Доброджану-Геря, Гарабет Ибрэиляну.

В творчестве предшественника Караджале — Александри поначалу преобладают классицистские мотивы: его оды торжественны и высокопарны, стихи периода революции 1848 года полны романтического порыва, завершил он свой творче-

ский путь произведениями критического реализма — бытовой пласт его пьес живописен: в нем проглядывают живые черты румынской действительности. Караджале реализмом начинает, им как творческим методом руководствуется. Он отталкивается от быта, чтобы прийти к обобщениям, жанровые зарисовки служат у него аргументом социального анализа.

Свой талант драматурга и публициста Караджале посвятил борьбе за подлинно национальный театр. Но силы были слишком неравны: Караджале вынужден был уехать в Берлин в добровольное изгнание.

Литературная работа не давала писателю средств к существованию. Чтобы заработать на жизнь, он служил суфлером и копиистом, школьным инспектором и редактором, был реставратором и содержателем пивного бара. Каплей, переполнившей чашу терпения, стал процесс по обвинению Караджале в плагиате. Кайон — так звали клеветника — объектом нападок выбрал драму «Напасть», убедительности ради состряпав версию о несуществующем венгерском писателе Кемени Иштване, написавшем якобы пьесу «Несчастный», переведенную на румынский язык Александру Богданом. Когда клевета не подтвердилась, Кайон придумал новую ложь, согласно которой Кемени — псевдоним Льва Толстого, а «Несчастный» — пьеса «Власть тьмы».

На склоне лет пришло к писателю запоздалое признание. В 1912 году литературно-художественные круги Румынии пышно отпраздновали шестидесятилетний юбилей Караджале. Драматург на своем юбилее не присутствовал — уже восемь лет как он жил в Берлине. В ответ на приглашение приехать на официальные торжества в Бухарест он пишет своему другу поэту Александру Влахуцэ. «Не приеду... Не испытываю влечения... к триумфу. Да ты и сам знаешь, как эти «ископаемые» бесчувственны и одинаково способны на плевки и обожание. Решительно не приеду».

Сценическая судьба пьес Караджале, как, впрочем, и судьба всего его творчества, была до несправедливости горька и



Ион Лука Караджале

находилась в трагическом противоречии с масштабом его дарования.

Премьера первой комедии Караджале — «Бурная ночь» — состоялась 18 января 1879 года на сцене Национального театра в Бухаресте. Ее автору было двадцать семь лет, он уже несколько лет трудился на литературном поприще, сотрудничая в газетах и журналах либерального направления. На афише спектакля фамилия автора не фигурировала. Но пьеса собрала полный зал: слухи о веселой комедии, написанной румынским драматургом, распространились в Бухаресте с невиданной быстротой. Молодому автору повезло с исполнителями, лучшие актеры Национального театра были заняты в этом спектакле.

Молодая преуспевающая румынская буржуазия, предавшая идеалы 1848 года, а вернее, никогда их не имевшая, начинает занимать ведущее положение в экономической и политической жизни государства от гражданской гвардии до парламента. Это не удивительно. Политическая деятельность становится одной из статей дохода.

В «Бурной ночи» Караджале прослеживает путь восхождения жителя бухарестской окраины Думитраке Титиркэ — лесоторговца, капитана гражданской гвардии — по ступенькам иерархической лестницы. В замысле незавершенной комедии «Титиркэ, Сотиреску и К°», написанной четверть века спустя, Титиркэ уже сенатор, крупный нефтепромышленник.

Три образа комедии выявляют единство художественного замысла автора, показывая разные этапы становления буржуазии. Это сам Титиркэ, Кириака — его приказчик и Спиридон — мальчик на побегушках в доме Думитраке.

Титиркэ уже начал делать карьеру капиталиста и дельца, бдительно охраняя при этом свою амбицию собственника. В состав движимого и недвижимого имущества, которым владеет Думитраке, входит и его жена Вета. Чтобы сохранить свою собственность, он приставляет к Вете сторожа — Кириака, и тот становится ее любовником. Думитраке руководствуется железной логикой собственника, согласно которой за деньги можно купить все — даже преданность.

На этом основана комедийная интрига пьесы. Караджале переносит центр тяжести с осмеяния мужа-рогоносца на разоблачение буржуазии, раскрывая ее нравственный облик в сфере семейно-бытовых отношений. Комедия нравов вырастает в социальную сатиру.

Наглый Кириака в недалеком будущем разорит своего хозяина, сделается «домовладельцем, помещиком, нефтепромышленником» и соответственно «правительственным депутатом».

Так будет через двадцать пять лет, а сегодня он, расставшись с патриархальными предрассудками, цинично исполняет роль любовника и сторожа своей хозяйки и исправно несет службу сержанта в гражданской гвардии.

Спиридон, услужливый слуга, усвоил закон буржуазного общества: «с волками жить — по-волчьи выть». В этом характере Караджале показал процесс выхолащивания человеческого из человека. С горькой усмешкой рассказал он о молодой жизни, втянутой в орбиту хищнического мира. Ведь именно Спиридон, нещадно битый хозяином по поводу и без повода, станет через четверть века в незавершенном варианте комедии почтенным Спиридоном Ионеско, депутатом, доктором права Льежского университета, владельцем автомобиля и скаковых лошадей.

Есть еще один персонаж в комедии — он ни разу не появляется на сцене и все же играет существенную роль в усилении гуманистического звучания пьесы. Печальная история Таке-башмачника, бедного крестьянина, который испытал на себе силу принуждения и мощь ударов сержанта гражданской гвардии, — история унижения и угнетения трудового крестьянства. Введение этого внесценического персонажа завершает разоблачение буржуазии как антинародного, антидемократического класса.

Комическое в пьесе вырастает из притязаний буржуазии быть носителями патриотизма, культуры, демократии, ее стремления занять ведущее положение в государстве при фактическом отсутствии этих качеств и этих прав.

На первом спектакле «Бурной ночи» можно было сомневаться, что преобладает в зале — свист или аплодисменты, второй, собравший еще больше зрителей, — разразился скандалом.

Позже Караджале напишет: «Я хорошо помню премьеру «Бурной ночи» в Бухарестском театре. Какое она вызвала возмущение «патриотов»! На следующий день одна «патриотическая» газета донесла на меня всем порядочным румынам как на предателя, который выдает иностранцам мелкие наши грехи. На втором представлении я был освистан, ошкан и чуть не избит сворой «патриотов» из гражданской гвардии на площади театра. Пьеса была снята с репертуара».

К молодчикам из гражданской гвардии присоединилась буржуазная пресса. «Антипатриота» и «аморального» Караджале обвиняли в том, что аристократические салоны, будуары высшего света он заменил бухарестской махалой (окраиной) с ее бытом мелких торговцев и приказчиков, с ее умелым подражанием знати и великосветскими претензиями.

Генеральный директор театра Йон Гика, испугавшись обвинения в антипатриотизме и аморальности, поторопился ко второму представлению вымарать из пьесы все места, которые могли послужить поводом к подобным обвинениям.

Увидев пьесу в урезанном виде, Караджале потребовал или восстановить полный текст, или снять ее с репертуара. Впоследствии пьесу играли редко, постепенно выхолащивали из нее остроту сатиры, превращая в безобидный фарс. Со дня премьеры «Бурной ночи» в 1879 году до 1949 года, то есть за семьдесят лет, пьеса прошла в Национальном театре всего сто тридцать один раз. За один 1949 год цифра представлений выросла до ста семидесяти восьми.

Сценическая судьба других пьес Караджале мало чем отличалась от судьбы «Бурной ночи». Пьесы Караджале — при жизни писателя, да и после его смерти, когда этикетка «национальная гордость» была навечно прикреплена к его имени, вплоть до знаменательного 1944 года, года освобождения страны, — не радовали частым появлением на сцене и не стали поводом для подлинных театральных открытий. Исключением можно считать только первые спектакли Национального театра в Бухаресте, поставленные под руководством самого драматурга.

Одноактная комедия «Господин Леонида лицом к лицу с реакцией», написанная в 1880 году, на сцене Национального театра не была поставлена до 1912 года. Ее играл лишь второстепенный театрик, и притом без всякого успеха. Позже патриарх румынской сцены Константин Нотгара (он, кстати сказать, был режиссером всех пьес Караджале, за исключением «Бурной ночи») поставил комедию в летнем театре Рашка с замечательными комиками Н. Хаджиеску (г-н Леонида) и Матеем Матееску в роли травести (г-жа Ефтимича).

Уже в самой многозначительности заголовка пьесы заключена ирония. Особенно если добавить, что в подзаголовке пьеса названа фарсом. Действие комедии не выходит за пределы «скромно мебелированной комнаты» на окраине Бухареста, а основное занятие ее героев (их два — пенсионер Леонида, шестидесяти лет, чиновник в отставке, типичный обыватель бухарестской окраины, и его жена Ефтимича) сводится к тому, что они готовятся ко сну, засыпают, чтобы проснуться от шума разгулявшейся пьяной компании, который принимают за революцию, а потом за реакцию.

В сочетании броского заголовка, напоминающего сенсационные аншлаги буржуазной прессы, и нарочито приземленной атмосферы пьесы, ее будничной фабулы — ключ к

разгадке основного приема караджалевской сатиры. Как и в «Бурной ночи», ее цель — смыть праздничные краски фасада, показав за ними убогую действительность. На этот раз объектом насмешки стали мелкобуржуазный филистер, опошляющий великие идеалы демократии, и его вдохновители — либералы.

Пьеса резко делится на две части. В первой — храбрец и герой Леонида, лежа под теплым одеялом, лениво потягиваясь, пространно рассуждает о революции; во второй — жалкий трус, пресмыкающийся перед властями, при первом же выстреле начинает лихорадочно собирать пожитки, готовясь бежать куда глаза глядят.

Политические явления Караджале трактует в бытовом ключе, нарочито снижает, заземляет их, вскрывая тем самым их внутреннее убожество. «Я пишу только о нашей жизни и для нашей жизни, иной я не знаю и она меня не интересует», — признавался Караджале в одном из своих писем.

Драматург присматривался к «гнусной румынской действительности». Он изучал ее быт, ее нравы.

Караджале-историк копил факты, анализировал события, Караджале-политик обобщал, делал выводы. Он был обостренной совестью румынской литературы: презрительный и скорбный смех писателя был проявлением его иступленной любви к жизни, народу, будущему своей страны.

«Бурная ночь» отрицала право буржуазии считать себя носительницей народного начала, культуры, нравственности и патриотизма, высмеивала ее претензию занять руководящее положение в обществе. «Господин Леонида лицом к лицу с реакцией» разоблачал мелкобуржуазное филистерство и либерализм, радикальные на словах, трусливые на деле.

В «Потерянном письме» Караджале дал всеобъемлющую сатиру на буржуазный парламентаризм, правящие партии, произвол чиновников, на весь государственный строй Румынии. Картины обыденной жизни, показанные через увеличительное стекло, приобретают сатирическую обобщенность: в любом городе королевской Румынии живут, паясничают и совершают мерзости люди, подобные героям «Потерянного письма».

«Потерянному письму» (1884) — лучшей комедии Караджале — повезло больше других. Постановка пьесы была поручена Константину Нотгара — актеру серьезному, находившемуся в дружеских отношениях с драматургом. Фактически режиссером спектакля стал сам автор. Успех премьеры превзошел все ожидания. Известный румынский драматург Барбу Делавранча писал в газете «Ромыния либерэ»: «13 ноября в

Национальном театре — «Потерянное письмо» Луки Караджале. Зал переполнен. Аплодисменты бушуют. Вряд ли наш театр знал когда-либо успех более блестящий и более заслуженный».

Шумный успех спектакля не смог избавить автора от обвинения в антипатриотизме. «Неужели вы не нашли ни одного честного человека в этой стране, которая является вашей родиной!» — патетически восклицает газета с громким названием «Независимость Румынии», выходящая на французском языке.

Караджале и при жизни и после смерти останется оппозиционером, «антипатриотом»: слишком непримиримы позиции драматурга и той пресловутой «конституционной системы», о которой писатель скажет: «Ни в одном государстве, по крайней мере европейском, нет такого противоречия между действительностью и видимостью, между сущностью и маской, как в этой так называемой конституционной стране».

Конфликт «Потерянного письма» вынесен за пределы привычного любовного треугольника в сферу социально-политических отношений. Столкновение двух партий — правящей и оппозиционной — стало его основой. История потерянного письма отнюдь не центральное событие пьесы (она начинается после завязки и завершается до финала). Письмо — лишь оружие в парламентской борьбе. Композиция пьесы построена так, что политические нравы становятся предметом изображения на сцене, а вся интрига с письмом вынесена за ее пределы. Парламентская борьба занимает три действия из четырех, а сами выборы происходят за сценой. Такой способ изображения не случаен: кандидат, выдвинутый правительством, фактически считался уже избранным. Комедия выборов автоматически шла к своему заранее предreshенному финалу. Взаимные объятия врагов, знаки преувеличенной радости побежденных и достойная скромность победителей венчали пьесу. Мир и согласие воцарялись до следующих выборов. Жизнь оборачивалась фарсом. Развязка — развязкой не становилась: она не разрешала ситуацию, а возвращала ее в исходное положение. Круг замыкался. Сценарий политического управления не имел вариантов, смысл его сводился к замене одной партии другой, ничего не менявшей по существу.

Характеризуя эту механику, Караджале писал: «Так создается олигархия, правящая Румынией. Это даже не постоянная олигархия, она не имеет своей родословной; это постоянно меняющаяся олигархия, которая все время обновляется, которая доступна каждому, как выигрыш по лотерей-

ному билету, как авантюрный успех. Много наглости, отсутствие всякой совести, отказ от собственного достоинства, пренебрежение к честному имени семьи, даже подлость, если она нужна, и немного удачи — и блестящая карьера обеспечена... И это в Румынии всерьез называется демократической системой». Эти гневные слова памфлета «1907 год от весны до осени», принадлежащего перу великого писателя, датированные годом жестоко подавленных крестьянских восстаний, сегодня читаются как политический комментарий к пьесе.

Благообразный, респектабельный Траханаке — председатель всех комитетов и комиссий — на первый взгляд кажется почти наивным в своей доброте: рогоносец, он обожает свою жену, мадам Зое, нежно привязан и к ее любовнику Фэникэ Типэтэску. Но наивность его расчетлива, а доброта далеко не бескорыстна. Ложь для Траханаке — способ существования, ничуть не хуже любого другого. Он к ней привык, ее не замечает или делает вид, что не замечает. Разница — не принципиальная. Общественное положение его вполне устраивает, а связь жены с префектом это положение может только упрочить, так зачем рубить сук, на котором сидишь?

Отутуженный гладкий Кацавенку — демагог и красноречивый местного значения — рвется к депутатскому мандату. Он не брезгует никакими средствами, даже если это средство — шантаж. Тут-то и вступает в интригу любовное письмо префекта к мадам Зое, потерянное мадам и украденное Кацавенку у Подвыпившего гражданина, который его нашел. Происшествие взбаламутит на короткое время устоявшийся быт города. В решении основного вопроса — кто победит в битве за депутатский мандат — оно не сыграет никакой роли. Депутатом станет ставленник правительства. Сначала, за несколько часов до выборов, его имя сообщат по телеграфу. Затем появится он сам — Агамемнон Данданаке. Имя античного героя дано старцу с родословной парламентского деятеля, ведущей счет с самого 1848 года. Наследник папшоптистов¹ показан в облике склеротического старичка, с психологией опытного шантажиста (он тоже использует для своего избрания потерянное любовное письмо влиятельной особы, но, в отличие от провинциального шулера Кацавенку, добившись депутатства, столичная персона вовсе не захочет расстаться с письмом, оно еще ему пригодится — вот она, наглядная эволюция «революционных» либералов).

¹ Папшоптистами в Румынии называли участников революции 1848 года.

Подвыпивший гражданин, чья роль в интриге пьесы далеко не последняя, к олигархии не принадлежит. Он то, что Караджале называет «клиентурой». Образ этот у исследователей творчества Караджале получил достаточно разноречивое толкование — с одной стороны, он единственный честный человек в пьесе: нашел письмо и не собирается использовать его в своих целях. Но он бывший письмоносец, сегодня — землевладелец, избиратель второй курии, или «клиент», то есть тот, кто, по словам Караджале, «неспособен к труду или не хочет трудиться».

В Подвыпившем гражданине все удивительно перемешано: врожденная честность и осторожность собственника, гонор свежеиспеченного домовладельца и отвращение нормального человека к маскараду, составляющему сущность румынской конституционной системы, от которой его все время мутит. Вступив на первую ступеньку иерархической лестницы, он вынужден по ней подниматься. Налаженный механизм буржуазной жизни втягивает его в свой круговорот. Как говорится, положение обязывает, и ни вечное опьянение, ни проблески былой честности не изменят уже развитие человека, идущего по пути капиталистических отношений. Так Караджале наглядно показал, что общественная система воспитывает человека по своему образу и подобию.

В 1885 году генеральная дирекция театров из десяти румынских пьес, представленных на конкурс, присудила премию в размере 1200 лей пьесе «Карнавал», присланной под девизом «Allegro». Автором ее был Караджале.

Пресса сулила пьесе успех, а затем безжалостно, на следующий день после премьеры, которая состоялась 3 апреля 1885 года, сообщила о провале.

Буржуазная пресса уныло однообразна в своих обвинениях: правду, брошенную ей в лицо, она приписывает «аморальности» автора, его антипатриотизму. Мелкобуржуазная среда, показанная на сцене Национального театра, шокирует утонченный вкус избранной публики.

Караджале настойчиво последователен в своих разоблачениях: он срывает маски с участников карнавального хоровода, чтобы показать лица — сытые и жадные, продувные и нелепые в своем жалком усилии выглядеть «как люди».

«Карнавал» был снят после второго представления и почти за шестьдесят лет (до 1944 года) появился на сцене всего семьдесят раз.

На первый взгляд «Карнавал» — комедия положений. Интрига ее запутанна, события чередуются с калейдоскопической быстротой. На окраине Бухареста — в махале — за-

терялась цирюльня Нае Джиримя. Ее хозяин — мастер на все руки — брадобрей и костоправ. Он рвет зубы и торгует косметикой. Продувной малый Йордаке — его подручный и наперсник, хранитель всех его тайн. Он всех обманывает, над всеми издевается, даже над хозяином. Зато строго блюдет свои интересы, сохраняя при этом детски наивное выражение лица. Но не за горами тот день, когда из подручного Йордаке превратится в хозяина, и уже сегодня он готовит себя к этому важному моменту своей карьеры: роль хозяина играет ничуть не хуже, а может быть, и лучше, чем роль подмастерья. Парикмахер Нае ко всему прочему еще и местный донжуан. Он завел шашни сразу с двумя женщинами, каждая из которых имеет своего возлюбленного. Хитрый цирюльник и его подручный еле выпутываются к концу третьего акта из этой истории, одурачив всех своих партнеров.

Водевильная интрига в пьесе выполняет всего-навсего роль сюжетного двигателя. Развязку, столь важную для водевиля, где распутывают комедийную паутину, Караджале вообще вынес за пределы сценического действия. Зато финальная сцена подана крупным планом. В конце смертельные враги лобызаются в сентиментальном порыве к всепрощению, а дамы из предместья, минуто назад таскавшие друг друга за волосы, застыли в жеманном реверансе. Что касается прохвоста и негодяя Нае Джиримя, он, как всегда, остался в выигрыше и победителем взирает на одураченных жертв.

Счастливым финал все оставляет на своих местах: ложь, предательство, несбыточные мечты о счастье и жалкое подражание «красивой» жизни.

«Карнавал» завершает цикл сатирических комедий. Караджале вернется в театр еще раз в 1890 году, на этот раз попробовав свои силы в пьесе «Напасть». Клеветнически обвиненный в плагиате, Караджале покончит с театром навсегда. Но проза его (особенно «Моменты» и «Наброски»), лаконичная, диалогизированная, лишенная описаний и эпитетов, удивительно напомнит пьесу — вернее, ее экстракт, — воспроизведя в миниатюре, необыкновенно насыщенно и законченно принцип драматического построения. Она продолжит темы и образы пьес Караджале, прослеживая шаг за шагом эволюцию буржуазии: от забвения ею идеалов 1848 года до откровенного предательства, когда она выступит душительницей свобод и демократических преобразований.

Караджале был в театре историком и политиком, никогда не переставая быть блестящим драматургом. Он отстаивал право художника вмешиваться в политику средствами искусства.

Первого мая в редакционной статье сатирической газеты «Румынский вздор», создателями и редакторами которой были Караджале и Антон Бакалбаша, Караджале приветствует рабочих, собравшихся отпраздновать «День труда и борьбы за свои классовые интересы»: «И мы и они боремся за лучшие, справедливые и светлые времена. Рабочие избрали путь организации и политической борьбы, мы — иронию и язвительную шутку по адресу бездельников и свистунов, разрушающих миром. Мы разрушаем то же, что разрушают они».

Политическая направленность произведений Караджале сделала его творчество объектом нападок и травли буржуазной прессы и официальных кругов, ареной борьбы критики прогрессивной и реакционной. Первая — смысл караджалевской сатиры выявляла, вторая — затушевывала, сводя ее к безобидной шутке, беззлобному юмору, вытравливая ее социально-обличительную сущность.

Первые статьи, посвященные Караджале, появились в 1885 году. Поводом послужил провал «Карнавала». И, хотя оба автора — Титу Майореску и Константин Доброджану-Геря — в своих статьях встали на защиту «освистанного» драматурга, защита эта велась с противоположных позиций, определивших, по сути, смысл борьбы вокруг Караджале, вокруг его политического, социального, тенденциозного искусства.

Спор о Караджале, имевший определенную политическую окраску, составил содержание литературной и театральной борьбы конца XIX — начала XX века. Он помог разработке принципов марксистской критики, способствовал формированию понятия «ангажированного» — социально действенного искусства. Борьба двух враждебных лагерей, сразу же обозначившихся в выступлениях Майореску и Гери, предметом распри которых станет творчество великого драматурга, будет продолжаться долгие годы.

Каждый, кто будет обращаться к исследованию творчества Караджале в изменившейся ситуации, используя новые аргументы, расширяя анализ, неизбежно примкнет к тому или другому лагерю: его приведут туда политические убеждения и вытекающая из них эстетическая позиция.

Титу Майореску (1840—1917) — критик и политический деятель (был и премьер-министром правительства от консервативной партии) основал в 1863 году литературно-художественное общество «Жуния» («Молодость»), которое издавало газету «Конворбирий литерарэ» («Литературные беседы»). Впоследствии газета превратилась в политический орган консервативного толка. Широкообразованный человек,

Майореску много сделал для развития румынской литературы. Он поддерживал таких писателей, как Эминеску и Караджале, в то же время властно требуя от них подчинения своей теории «чистого искусства».

Константин Доброджану-Геря (1855—1920) был одним из руководителей румынской социал-демократии, социологом и литературным критиком. Родившись в России, он вынужден был эмигрировать (1875). Участник движения народников, он сохраняет и в дальнейшем связь с русским революционным движением. Под влиянием Г. В. Плеханова, с которым Геря находился в постоянной переписке, он становится марксистом и первым распространителем марксизма в Румынии. Однако позднее политическая эволюция привела его к оппортунизму, к отрицанию активной роли рабочего класса.

Основная заслуга Гери — борьба за материалистическую эстетику. Он сражался с идеалистической теорией Майореску, за тенденционное искусство, за ответственность художника-гражданина.

Принципы аналитической критики, которую проповедовал Геря, легли в основу возглавляемого им журнала «Контемпоранул» («Современник»), который выдвигал на первый план такие эстетические категории, как роль и общественный характер искусства и литературы.

Этап острой полемики, которую вел «Контемпоранул» в области идеологии с консервативными изданиями типа «Конворбирий литерарэ», был, по сути говоря, этапом усвоения политических, социальных и эстетических идеалов, выдвинутых социалистическим движением, приобретающим все больший и больший размах.

Майореску пытался нейтрализовать сатиру Караджале. Прекрасно отдавая себе отчет в ее силе, он представлял писателя безобидным юмористом. Так, «Карнавал» она называл простым карнавальным фарсом, веселым и без претензий, от которого «не стоит требовать иного, нежели хорошего времяпрепровождения».

Доброджану-Геря, напротив, всячески подчеркивал социальную, политическую подоплеку творчества Караджале. Главный тезис Гери состоял в том, что Караджале, как и вообще реалистическая литература, служит делу, которому служат и социалисты. Геря устанавливал прямую связь между прогрессивной литературой и критической деятельностью социалистов.

«Давая нам картину сегодняшнего общества, его надежд, грехов, страстей, которые в нем бушуют, литература показывает то, что стремимся показать и мы, а именно: как глупо

и порочно, каким серьезным недугом страдает общество, в котором мы живем, — пишет Геря и добавляет: — Остановимся на минутку на «Потерянном письме». В нем г-н Караджале дает нам точную и талантливую картину нашей политической жизни. Да еще какую картину! Мы может смеяться, посмотрев пьесу, но... если мы поразмыслим над ней... нам не захочется больше смеяться; нам захочется плакать, кричать от боли, стиснув зубы и в ярости сжав кулаки перед этой точной картиной жизни господствующих классов».

Если Майореску считал, что «среди политических и социальных бурь именно искусство призвано служить залювом спасения», то Геря открыто утверждал, что «социальные идеи и тенденции — это теплая кровь, которая питает и делает живым организм, называемый искусством».

Борьба Доброджану-Геря и его сподвижников против лозунга «искусство для искусства» была важнейшим явлением в историческом процессе развития румынской литературы и театра.

Эстетические принципы, выдвинутые Герей, были впоследствии развиты журналом «Вьяцэ ромыняскэ» («Румынская жизнь»), возглавляемым Гарабетом Ибрэиляну.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА

Как уже говорилось, общественная жизнь дунайских княжеств вплоть до конца XIX века определялась общенациональными проблемами, главными из которых были освобождение от турецкого ига, объединение княжеств в единое государство.

«В те годы патриотического подъема, — писал В. Александри, — любой исторический подвиг предков вырастал в нашем воображении до гигантских размеров... все, что касалось Румынии: национальные обычаи, национальные песни — все зажигало в наших сердцах электрическую искру и заставляло нас гордо заявлять:

Я румын: и я повсюду
Вечно лишь румыном буду.
Славься, родина моя,
Пусть блестит звезда твоя!»

В истории, в фольклоре видели писатели источник вдохновения, способ самоутверждения национальной литературы. Жанр исторического повествования возникает в Румынии уже в годы подготовки революции 1848 года. Историческая

драма также родилась в предреволюционные годы, на волне антифеодального и буржуазно-демократического подъема.

Революционный демократ Николае Бэлческу писал: «Есть воспоминания, которые постоянно следует воскрешать в памяти народной: они могут послужить почвой для сравнения его сегодняшнего положения с его славным прошлым. Возвышенные воспоминания не только проливают свет на его судьбу, но и извлекают его из сонного состояния, из равнодушия, пробуждают в душе человеческое достоинство и стремление к свободе». Высокая гражданственность и романтический пафос сделались отличительными чертами исторической драмы. Ее героем стала личность незаурядная, выросшая до легендарных размеров.

Историческая драма родилась почти одновременно с сатирической комедией, но на театре утвердилась несколько позже. Она требовала от актеров знания исторического материала: жизненные прототипы не могли здесь служить актеру подспорьем. Да и зритель активнее реагировал на сегодняшние события, чем на дела давно минувших дней. И все же историческая драма займет со временем прочное положение в румынском театре. Среди актеров она обретет своих исполнителей и создаст традицию, в которой найдут свое выражение высокие идеалы патриотизма и гражданственности. Даже Караджале, по характеру своих литературных склонностей менее всего расположенный к героико-национальной драме, очень высоко оценивал этот жанр и возмущался, если кто-либо спекулировал на данной теме.

Из всего обилия исторических пьес Караджале выделяет только драму Хашдеу «Рэзван и Видра», называя ее единственным «честным произведением нашей литературы». «Партия, стоящим у власти, — пишет он, — не по душе эта историческая драма, для нас же она неиссякаемый источник здоровой поэзии, галерея дорогих нам образов, которые вдохновляют нас на борьбу за правду и добро».

Богдана Петричейку Хашдеу (1838—1907) можно считать основоположником румынской исторической пьесы. Борец по натуре, демократ по убеждению, воспитанный на идеях русских революционных демократов, он сумел в пьесе, посвященной, казалось бы, седой старине, поставить острые, злободневные вопросы.

Действие драмы «Рэзван и Видра» (1867) происходит в бурный XVI век — время формирования государственности в стране. В основу драмы положен социальный конфликт, который, как считает Хашдеу, выразил главные политические проблемы своего времени — «борьбу между боярами и на-

родом, между богатыми и бедными, между угнетателями и угнетенными». Героем пьесы становится цыган Рэзван — раб, лишенный человеческих прав, поднявшийся на борьбу за свободу во главе таких же бесправных, но гордых гайдуков. «Жить свободным! А чем рабство, лучше уж в петле болтаться!» — вот его кредо. Он становится сначала гетманом, потом господарем Молдовы.

Писатель, участник революции 1848 года Алеку Руссо еще в свое время ответил на вопрос: «Почему мы симпатизируем разбойникам... преследуемым по всей строгости закона? ...Не привлекает ли нас человек, дерзнувший восстать против целого общества?.. Ведь народы полны любви и восхищения к отдельным разбойникам и их подвигам, делают из их жизни культ, ибо вся отвага угнетенных народов как бы сосредоточивается в этих энергичных людях».

Делая героем драмы раскрепощенного цыгана, Хашдеу выступает наследником славного поколения пашоптистов, протестуя не только против социального порабощения, но и против расовых предрассудков.

Появление героя, подобного Рэзвану, который раньше мог фигурировать только в фарсах и водевилях, революционизировало мир героев исторических драм, где до сих пор действовали лишь лица аристократического происхождения.

Рэзван и его товарищи — нищие крестьяне, ставшие гайдуками, — настоящие патриоты, носители идей свободы и справедливости.

В нашей нет стране и гривны, чтоб печати не носила
Материнских слез, разбоя, воровства или насилий.
Все до крошки отбирают у лаптей, у бедняка.

Любовь к Рэзвану честолюбивой и властной дворянки Видры, этой румынской леди Макбет, с одной стороны, дает Рэзвану уверенность в своих силах, с другой — разлучает с друзьями, с той благородной целью, за которую они сражаются. Чтобы увидеть любимого человека на троне Молдавии, Видра заставляет его стать наемником в чужеземной армии. В этом трагическая вина героя, глубоко переживающего свой разрыв с родиной, с народом.

«Честные мысли, высказанные открыто, хорошим румынским языком, так что их слушать приятно», — эта оценка пьесы, сделанная Караджале, говорит не только об ее идейных, но и художественных достоинствах.

Десятого февраля 1867 года в Большом театре в Бухаресте состоялась премьера пьесы «Рэзван-воевода» (таково ее первоначальное название) с Михаилом и Матильдой Паскали в главных ролях.

В письме, адресованном труппе театра, Хашдеу выражает искреннюю благодарность, и в первую очередь знаменитому Паскали, за отличный спектакль. Роли Рэзвана и Видры до сегодняшнего дня остаются в румынском театре лучшими героико-драматическими ролями национального репертуара. В них проявился талант Григоре Манолеску и Аристицы Романеску.

Блестящими исполнителями роли Рэзвана станут Аристиде Деметриаде и уже в наши дни — Джордже Врака.

Дело Хашдеу, создателя исторической драматургии, продолжил Василе Александри (1821—1890), выступив в конце своей жизни с историческими пьесами.

В 1879 году он написал «Деспот-водэ», обратившись, так же как и Хашдеу, к бурному и трагическому XVI веку. Причиной, побудившей Александри создать национально-героическую драму, была борьба Румынии за завоевание национальной независимости. Гражданский пафос пьесы также был открыто злободневным. Выбрав эпоху заката Молдовы, наступившую после смерти Стефана Великого, когда страну раздирали междоусобицы и это ставило ее все в большую зависимость от Турции, когда на молдавском троне сменились один за другим двадцать пять господарей, Александри сделал главным героем драмы человека без рода и племени Якоба Гераклида, подвизавшегося в качестве наемника при различных королевских дворах Европы. Хашдеу писал об этом международном авантюристе: «Румыны считали его немцем, выросшим при дворе германского императора Карла V, в армии которого он занимал пост лейтенанта...»

Если вспомнить, что 1880-е годы в Румынии — время утверждения на троне беззастенчиво грабившего страну Кароля Гогенцоллерна, то станет ясно, что Александри даже не пытался скрыть направление главного удара.

Известны строки из письма современника о спектакле Национального театра «Деспот-водэ». У государя Кароля, пишет он, «хватило терпения досидеть до конца», хотя пьеса его не удовлетворяла, ибо он почувствовал ее направленность против чужеземного влияния, которую «ощутила и публика, бурно аплодирующая спектаклю».

Итак, Александри рассматривал в пьесе трагическую эпоху борьбы за престол, которым беззастенчиво торговали турки и бояре, показал бедственное положение народа, на чьи плечи легли все последствия этой кровавой бойни.

У Деспота, этого охотника за короной, нет ничего святого, его цель — «возвышение состояния, власть», и для ее достижения он не брезгует никакими средствами: лестью, лю-

бовью, золотом. Он может быть лисой и котенком, великодушным и жестоким. У него два лица: настоящее и мнимое — маска, которую он на себя надевает.

Занятый исключительно собой, он оказывается глух к страданиям народа и жизнь свою кончает бесславно. Александри дает оценку господарю с народной точки зрения, с точки зрения того, какую пользу он принес стране.

Народные массы и их представители составляют активный исторический и социальный фон пьесы. Два крестьянина-пахаря, сменившие соху на оружие, — Дулче и Жумэтакэ, наделенные лучшими человеческими качествами, начинают и заканчивают пьесу. Они поднимаются против тирана, первыми определив его истинную антинародную сущность. В отличие от бояр, падких на подачки Деспота, они гордо отвергают подкуп. Им принадлежат главные слова пьесы: «Мы, крестьяне, собственной страной не торгуем и совесть за деньги не продаем!»

Премьера спектакля «Деспот-водэ», поставленного Матеем Милло, состоялась 30 сентября 1879 года. Молодой Григоре Манолеску в роли Деспота утвердил себя как лучший драматический актер Румынии. Высокого мнения был о спектакле поэт Михаил Эминеску, сказав об исполнителях: «...они сделали все, что было в их силах, чтобы как можно глубже интерпретировать автора, которого по праву можно назвать великим».

Две другие исторические пьесы Александри «Фонтан Бландузии» (1884) и «Овидий» (1885) были посвящены двум великим поэтам античности. Это был гимн человечности, призыв к равноправию и демократии.

Прошло почти четверть века, прежде чем появилась новая историческая пьеса, занявшая достойное место в румынской драматургии. Не то чтобы за эти годы не писали пьес на историческую тематику — просто они относились к разряду тех «псевдопатриотических», «пышнозрелищных национальных драм», в которых, по словам Караджале, «история, заслуживающая... глубокого уважения, была в самых блестящих ее моментах фальсифицирована и осквернена».

Спектакль Национального театра, поставленный 12 февраля 1902 года Паулем Густу по пьесе Александру Давилы (1862—1929) «Влайку-водэ», стал подлинным событием в культурной жизни страны. Это была единственная пьеса, написанная реформатором румынского сценического искусства Александром Давилой в период творческой зрелости.

Судьба таланта, который в Румынии всегда был гоним, оскорблен и унижен, не миновала и Давилу — он был обви-

ней в плагиате (это был предлог, чтобы удалить его с поста директора Национального театра), пьеса, представленная к премии, отвергнута Академией. Но тем не менее пьеса «Влайку-водэ» пользовалась прочным успехом. Анкета журнала «Сцена» в 1918 году показала, что Давила — самый популярный из румынских драматургов. В 1925 году состоялся сотый триумфальный спектакль «Влайку-водэ», а в 1929 году, незадолго до смерти, Давила был удостоен Национальной премии за поэзию.

Давила написал свою историческую пьесу с позиций человека, уже знакомого с законами социальной и психологической драмы XX века, с ибсеновской школой. Прежде всего это сказалось в том, что герой пьесы лишен романтического ореола. В пьесе явно проступают черты драмы идей, ее конфликтом движет борьба мировоззрений, столкновение характеров.

Действие драмы Давилы происходит в сложный период национальной истории: вторая половина XIV века — время формирования княжеств будущей Румынии и их борьбы за независимость. Он не делает героем драмы бесстрашного рыцаря, в открытом бою завоевывающего победу своей стране. Влайку-водэ — искусный политик, умный человек и истинный патриот, который знает, в чем состоит его долг перед родиной.

Историк литературы Д. Кэлинеску считает, что румынский макиавеллизм Влайку имеет своим источником любовь к родной земле, новые прогрессивные способы руководства государством. Противником Влайку оказывается его мачеха, г-жа Клара, защищающая интересы католической церкви и феодалов, навязывающих стране междуусобицу и иноземное влияние.



Афиша спектакля «Овидий»
В. Александри

Давила очень искусно ведет интригу пьесы: каждая новая сцена дает неожиданный поворот сюжета, а борьба между Влайку и Кларой ведется исподволь, незаметно, с перевесом то в одну, то в другую сторону. Влайку приходится хитрить, сдавать позиции, уступать властной мачехе, терпеть презрение и недовольство бояр. Но именно в этом видит Кэлинеску силу Влайку, который является «тонким дипломатом.. поставленным в трагическую политическую ситуацию, когда необходима мимикрия и прежде всего терпение, а порой и забвение собственной гордости».

Показывая трудную судьбу своего героя, Давила умеет обеспечить ему любовь и поддержку зрителя. Есть у Влайку еще один верный друг — крестьянин Груе. Он не произносит в пьесе ни одного слова, но постоянно находится рядом с воеводой, одобряя и поддерживая его во всех действиях, и погибает, спасая Влайку. Воевода говорит о нем: «В тебе я нашел единственную постоянную поддержку, которая была у меня в стране. ...В тебе, бедный румын Груе, были воплощены душа и качества, глубоко скрытые в народе».

Влайку побеждает потому, что действует в интересах страны, в интересах народа. XIV век в Румынии — то редкое время, когда интересы государства и народа совпадали.

Великолепный знаток театра, Давила сумел создать в пьесе сложные, разнообразные характеры. Его монологи-оды, написанные живописным языком, передают колорит эпохи.

Барбу Делавранча (1858—1918) — автор исторической трилогии «Закат солнца» (1909), «Ураган» (1910) и «Утренняя звезда» (1911) — писал: «Что бы я ни делал, что бы ни думал, я чувствую, что вышел... из долготерпеливого народа.. из крестьянства, униженного и молчаливого. С ними меня связывают страдания моих дедов и прадедов». В фольклоре, в дойнах, признавался писатель, он услышал не плач, а мужественный призыв, не меланхолию, а национальную энергию. В истории героической борьбы народа нашел он сюжеты своих драм, своих героев.

При Стефане Великом — государе Молдовы (конец XV — начало XVI века) страна добилась расцвета, с ней начали считаться другие государства, искать ее дружбы и помощи.

Личность Стефана объединяет трилогию, хотя действует он лишь в самой первой, лучшей части трилогии — «Закат солнца». Стефан живет в драме как народный герой, ставший легендарным.

Выбрав самый драматичный момент в жизни каждого человека — последние дни накануне смерти, — Делавранча показывает, что для Стефана трагедия состоит не в том, что

о́д уходит из жизни, а в том, что оставляет Молдову беспомощной. Он, всесильный владыка, пренебрегает гордостью и при жизни венчает на трон своего сына Богдана, покорно преклонив колена перед новым господарем. Этот исполин, собрав последние силы, встает со смертного одра, чтобы утихомирить боярский бунт и продиктовать бунтовщикам свою последнюю волю.

Кэлинеску отмечает «высокую эпическую и потрясающую ораториальную поэзию Делавранчи», которая «сродни поэзии Гюго и Эминеску». А взыскательный критик Караджале писал о драме Делавранчи: «В пьесе с прекрасным чувством меры гармонически воплощены все черты этой великой исторической личности и гордой богатырской эпохи... Все в ней окутано атмосферой светлой туманной дымки, присущей героическим векам. И молдавские пажити, крепости полны то задумчивой поэзии, то сурового гнева...»

Две другие пьесы трилогии — «Ураган» и «Утренняя звезда» — слабее «Заката солнца». Личность Стефана Великого присутствует в этих пьесах как бы символически. В «Урагане» — как антипод его внука Стэфэницэ — мелкого, корыстолюбивого правителя, использующего власть в своих интересах. Память о Стефане служит мерилем поступков его венценосного наследника, и тот не выдерживает подобного сравнения. Во главе государства, говорит Делавранча, не могут стоять мелкие, подлые людишки, которые случайно прорвались к власти.

В «Утренней звезде» Стефан Великий также незримо присутствует в памяти людей как идеал для подражания. Новый государь Петру Рареш, в отличие от Стэфэницэ, любит свою страну, но если Стефан умел познать нужды родины и найти способы их удовлетворить, то Рареш создает воображаемые проблемы, не замечая реально существующих.

Пьесы Делавранчи, особенно «Заход солнца», не сходят со сцены румынского театра вплоть до сегодняшнего дня, являясь золотым фондом румынской драматургии.

Роль Стефана дала возможность создать на сцене героический национальный характер. В ней блистали такие актеры, как К. Ноттара, А. Деметриаде, Т. Буландра.

Национальная историческая драма, в отличие от сатирической комедии, единственным положительным героем которой был смех, сумела создать подлинно героические характеры, такие, как Рэзван, Дулче, Жумэтатэ, Влайку, Стефан и другие.

В XX веке историческая пьеса все больше приближается к драме идей, существенно отличаясь от романтической дра-

мы прошлого века. Лучшие пьесы этого жанра — «Дантон» (1925) и «Бэлческу» (1949) — созданы Камиллом Петреску. В них автор стремился дать ответ на жгучие вопросы современности.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В 1852 году взамен полуразвалившегося театра Момоло в Бухаресте был построен Большой театр, переименованный в 1877 году в Национальный. Это огромной важности событие в истории национальной культуры достойно увенчало провозглашение Румынии единым независимым государством. Передовые деятели румынской литературы и сцены, наследники пашоптистов, стремились превратить театр в трибуну передовых идей. Несмотря на цензурные рогатки, конкуренцию иностранных трупп, равнодушие правящих классов к судьбам национальной культуры, Национальный театр боролся за реалистическую, демократическую линию в искусстве. Борьба велась в двух направлениях: за реалистическую драму и за реализм в сценической интерпретации. В те периоды, когда во главе театра становились передовые деятели румынского искусства, подспудное развитие прогрессивных тенденций проявлялось в художественной практике и наступала пора подъема театрального искусства.

В конце XIX века таким было недолгое директорство Й.-Л. Караджале, выступившего с коренными преобразованиями во всех сферах театрального дела, в начале XX — директорство Александру Давилы, хорошо знакомого с исканиями мирового театрального искусства, сумевшего провести сценическую реформу, и Помпилиу Элиаде, человека высокой культуры, широкой образованности.

Чиновники от искусства в своем буржуазно-мещанском рвении насаждали в театре дух предпринимательства, пустой развлекательности, откровенной коммерции. Передовым деятелям приходилось воевать с отечественным и импортным репертуаром, большую часть которого составляли мелодрамы и салонные комедии французского бульварного театра и его бухарестских эпигонов.

В силу особых исторических условий, о которых уже говорилось, драма в Румынии родилась позже, чем искусство театра, развивалась несколько обособленно, с трудом проникая на сценические подмостки. Румынскую пьесу не жаловали, предпочитая ей переводную. Буржуазный зритель откровенно бойкотировал спектакли национальной драматургии. Румынские актеры вынуждены были играть чужой репер-



Национальный театр в Бухаресте

туар. Спектакли по национальной пьесе были не частыми гостями на сцене румынского театра, и лишь единицы из них, поставленные обычно под руководством самих драматургов (например, «Бурная ночь» и «Потерянное письмо» Й.-Л. Караджале), раскрывали их истинное содержание и смысл, донося до зрителя богатство их идей. Проблема национального репертуара всегда оставалась для румынского театра проблемой номер один.

Румынская буржуазия, поздно вырвавшаяся на историческую арену, старательно прячет свое недавнее феодальное прошлое, беспардонно следует западным образцам.

Не только в быту — мебель, зеркала, обои, кареты, женские наряды, — но и в искусстве, и в политике из-за границы ввозилось все. И уж, конечно, репертуар, в котором, по горькому наблюдению Караджале, «пьесы делятся на три большие категории: адаптации или переделки, плагиаты и переводы. Кроме них существует еще одна маленькая категория, потерявшаяся среди этих трех... категория оригинальных пьес, но их так мало, что их можно пересчитать по пальцам». Но и в этой небольшой группе пьес Караджале находит теплые слова только для исторической драмы Хашдеу «Рэзван и Видра», остальные псевдопатриотические «эпопеи» называет «мертворожденными», чуждыми национальной культуре.

Караджале с одинаковой яростью ополчается и против «переделок» и против «переводов». О первых он пишет: «Каждый из таких потрясающих «писателей» берет французскую пьесу, кое-как ее переводит, имена собственные французские переделывает в имена собственные румынские, а дальше не важно — подходит, не подходит, но в три дня адаптация готова... А потом представьте себе обывателей Бухареста, Бузэу или Тырговиште где-нибудь в high life¹, в Латинском квартале или у Тортони»².

Та серия пьес, которую Караджале относит к «переводам», мало чем отличается от «переделок». Это мелодрамы, где «герои рождаются, живут и умирают, движутся, входят и выходят всегда с помощью *deus ex machina*, преследуя одну цель — служить запутанной интриге».

Буржуазно-помещичья Румыния всячески стремилась подчинить театр своим интересам, сделать его орудием своей политики. Директоры Национального театра менялись одновременно со сменой правительства, их назначали из числа представителей знатных боярских семей. «Боярская игрушка» — так презрительно именовал Караджале Национальный театр.

Лишь назначение на пост директора этого великого драматурга, вопреки воле официальных властей, и в частности бывшего тогда министром просвещения Титу Майореску, нарушило эту кастовую традицию. После крестьянских восстаний 1907 года министерство внутренних дел начинает активно вмешиваться в театральную жизнь. Без его санкции не могла быть поставлена ни одна пьеса.

Приход Караджале в качестве руководителя в Национальный театр (1888) явился переломным моментом в развитии первой сцены страны. Его публицистическая деятельность, его драматургия и, наконец, его театральная эстетика способствовали формированию национального сценического стиля, созданию актерской школы.

Театральная публицистика Караджале, полная ненависти к тем, кто делает из театра инструмент политических интриг, кто набивает себе карманы барышами, проникнута глубокой любовью к театру, к подлинно национальной драматургии, к актерам, чье реалистическое искусство доступно широкому зрителю.

Основные положения эстетики писателя сводятся к тому, чтобы поддерживать национальную драматургию, удалив из

¹ High life — высший свет, аристократия (англ.).

² Название старинного кафе в Париже.



Григоре Манолеску в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира



Артистка Романеску в роли Джульетты. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира

репертуара балласт третьесортных западных пьес, и утвердить реалистический стиль актерской игры, основанной на высокой технике. Став директором, он попытался все эти принципы провести в жизнь. Ему не дали этого сделать. Интриги, ложь, клевета вынудили его через одиннадцать месяцев подать в отставку. Но лед тронулся. Его друзья и сподвижники — замечательные актеры Национального театра — возьмут на вооружение идеи Караджале о сценическом искусстве, чтобы развить их в своей актерской и режиссерской практике.

Обогащение румынского театра происходило также за счет знакомства с русской драматургией, с искусством великих актеров мировой сцены. В конце XIX — начале XX века в Румынии гастролировали такие известные актеры, как Сара Бернар, Коклен-старший, Муне-Сюлли, Дузе, Росси, Новелли и другие.

Передовые деятели румынского театра стремились включать в репертуар русскую драматургию. Постановка на румынской сцене русской классики стала школой реализма для актеров и школой воспитания для зрителей, приобщавшихся к искусству большого общественного звучания.

Сценическая история русских пьес в Румынии началась в 1874 году, когда Петре Грэдиштяну сделал вольный перевод «Ревизора». Румынский театр обращался к русской драматургии в разные периоды своего развития, и почти каждый спектакль становился событием в румынской театральной жизни.

Румынский театр конца XIX — начала XX века прославлен именами превосходных актеров, придавших своей профессии высокий смысл служения искусству.

Этому способствовали создание в конце века Общества драматического искусства в Бухаресте, работа Ясской консерватории, образование серьезных очагов театральной культуры в Крайове.



Артистка Романеску в роли Актеи.
«Нерон» П. Коссы

Развитие румынского сценического искусства характеризует живая передача традиций. Каждый актер был наставником и учителем своего младшего собрата. К. Аристия был учителем К. Караджале, который в свою очередь обучал мастерству А. Деметриаде — отца и учителя Аристицы Романеску, а она в свою очередь была педагогом Лучии Стурдза-Буландры, которая донесла эстафету высокого актерского мастерства до театра социалистической Румынии. Прочная актерская традиция служила опорой румынской сцены в самые сложные периоды ее развития. Органика сценического поведения, удивительная пластичность и музыкальность, блеск комедийных воплощений составляют отличительные особенности румынской реалистической школы актерского искусства.

Аристица Романеску (1854—1918) и Григоре Манолеску (1857—1892) — ведущие актеры румынского театра конца XIX века — унаследовали реалистические принципы игры Милло и принципы сценического реализма, лежащие в основе эстетики Й.-Л. Караджале.

Манолеску — первый исполнитель Гамлета на румынской сцене (эту роль он готовил около десяти лет), прекрасный Карл Моор, Фердинанд, Дон Карлос, Рюи Блаз — был страстным пропагандистом национальной драматургии. Особенно ярко он сыграл Овидия в одноименной пьесе Александри, Рэзвана в драме Хашдеу и другие роли. Его герой был мятежным и протестующим, трезвым и мудрым. Искусство Манолеску соединяло в себе эмоциональную взволнованность Паскали и трезвый реализм Милло.

Аристица Романеску, начав с ролей трагесты (мальчик-приказчик Спиридон в «Бурной ночи» Караджале) и комедийных (Зое в «Потерянном письме»), вырастает в большую трагическую актрису, любимицу молодежи и студенчества. Она сыграла более шестисот ролей. Лучшие из них: Джульетта, Офелия и Дездемона в трагедиях Шекспира. Романеску была неутомимой воительницей за утверждение национального репертуара. Она была верной наследницей Караджале в его борьбе за театр социальной правды, за поддержку национальной драматургии.

В расцвете творчества Романеску, рассказывая о премьере пьесы Александри «Фонтан Бландузии», где она исполняла главную роль, признавалась: «Перед поднятием занавеса я, которая переиграла почти все великие роли мирового репертуара, дрожала как осиновый лист. Давали румынскую пьесу...»

Романеску первая создала трагическую роль крестьянки Анки в драме Караджале «Напасть», за что так называемое

«высшее общество» демонстративно не посещало спектакли с ее участием. Она выпустила «Курс дикции» и «Заметки о драматическом искусстве», и эти скромные пособия стали первой попыткой теоретически обобщить принципы сценического реализма в румынском театре. Романеску была вдумчивым педагогом и всячески способствовала успешному раскрытию молодых талантов.

Артистица Романеску и Григоре Манолеску, эти два высоких профессионала, являясь партнерами на сцене и в жизни, сумели утвердить славу румынского театра за рубежом. Первые зарубежные гастроли представительницы румынского искусства в Вене (1891) с участием знаменитых артистов в спектакле «Ромео и Джульетта» имели триумфальный успех.

Константин Ноттара (1859—1935), который занял место рано умершего Манолеску, по мнению румынской критики, представлял как бы переходный этап от романтического, несколько высокопарного стиля игры, унаследованного от Паскали, к сценическому реализму. Его называют «Патриархом румынской сцены», которой он отдал пятьдесят лет своей жизни.

Ноттара переиграл множество ролей, среди которых Макбет, Лир, Шейлок, Отелло в трагедиях Шекспира, Дон Салюстيو де Базан («Рюи Блаз»), Франц Моор, Тартюф, выступал в комедиях Караджале, исторических драмах Александри и Хашдеу. Он был одним из первых исполнителей Луки, а потом Барона в «На дне» Горького и ролей в «новой драме» XX века, в пьесах Ибсена и Шоу. Более сорока лет он преподавал в консерватории, а в театре исполнял функции режиссера. Его режиссерская деятельность была особенно плодотворна, когда он вместе с Караджале работал над постановкой его комедий. По собственному призна-



Артистица Романеску в роли доньи Соль. «Эрнани» В. Гюго



Константин Ноттара

нию, Ноттара скрупулезно следовал замыслу драматурга, осуществляя, согласно современной терминологии, подготовительный период репетиций.

Аглае Прутяну (1867—1941) — одна из лучших драматических актрис румынской сцены. Всю свою актерскую жизнь провела в ясском Национальном театре, не соблазнившись приглашением в столичный театр. Прутяну — актриса ярко выраженного драматического склада, с прекрасными актерскими данными, выразительной пластикой и глубоким, теплого тембра голосом. Ее героини — от героинь мелодрамы до лучших ролей классического репертуара — со-

греды искренним чувством. Они отличаются чистотой, искренностью, силой и стойкостью чувств. Хрупкие Джульетта и Офелия решительно защищали свою любовь, Луиза («Коварство и любовь»), Эмилия Галотти восставали против насилия над личностью. Лучшими ролями Прутяну в национальном репертуаре были Оана («Ураган» Делавранчи), г-жа Клара («Влайку-водэ» Давилы), Лулуца («Кирица в Яссах» Александри).

В пьесах Ибсена она играла Гедду Габлер и Нору. В русской драматургии лучшими ролями Прутяну по праву считались Варя («Дикарка» Островского), Соня Мармеладова, Анна Каренина и, наконец, Катюша в «Воскресении». В этой одной из последних своих ролей (1915) Прутяну стремилась показать нравственное возрождение героини.

Умирала актриса в полной неизвестности и нищете.

Первым профессиональным режиссером румынского театра считают Пауля Густы (1859—1944). Он, как и его учитель Караджале, перепробовал в театре все должности — от переписчика ролей и суфлера до помощника режиссера.

Караджале заметил режиссерский талант Густы в годы своего короткого директорства в Национальном театре и доверил ему самостоятельную постановку. Густа внимательно следил за развитием мирового современного театра, стараясь перенести его достижения на румынскую сцену. Он ввел предварительную читку пьес, требовал от актеров не только знания ролей, но и проникновения в авторский замысел, серьезно занимался вопросами актерской этики и дисциплины. В первые годы режиссерской работы его больше привлекала комедия: он помогал Караджале в постановке его пьес, был блестящим интерпретатором гоголевского «Ревизора» (1909), дал интересную трактовку комедиям Шекспира «Двенадцатая ночь» и «Виндзорские проказницы».



Пауль Густы

Но лучшими спектаклями Густы по праву считаются постановки русской классики: «Ревизор», «Власть тьмы» и «На дне».

Пауль Густы впервые поставил «Ревизора» по подлинному гоголевскому тексту, стремясь раскрыть социальный конфликт комедии и своеобразие ее художественной формы. С помощью Помпилиу Элиаде, который был в то время директором, Густы обратился в Александринский театр за материалами и эскизами, положив этим начало русско-румынским театральным связям.

Известный писатель, критик-социалист Н.-Д. Коча писал в журнале «Вьяцэ ромыняскэ»: «Наконец-то наш крупнейший театр добился большого и вполне заслуженного успеха в «Ревизоре». Сатирическая комедия Гоголя, несмотря на то, что была написана в России много лет назад, сохранила и поныне свое сатирическое значение не только для России, но и для многих других стран...»

Пьеса Горького «На дне», согласно свидетельству современников, была поставлена в 1915 году с использованием фотографий мхатовского спектакля и даже советов Станиславского, к которому Пауль Густе обратился за помощью. Высокий идейный и художественный уровень постановки был отмечен профессиональной критикой и рабочей печатью.

Драматург, режиссер, театральный деятель Александру Давила обобщил, углубил и сумел плодотворно развить поиски и достижения Караджале и Пауля Густе, придав им характер сценической реформы. Образование Давила получил во Франции, и ему были хорошо знакомы достижения мирового театрального искусства — Антуана, Рейнгардта и Станиславского.

В 1902 году с огромным успехом была сыграна на сцене Национального театра историческая драма Давилы «Влайку-водэ». Получив пост генерального директора Национального театра (1905—1908), Давила приложил все усилия, чтобы провести в жизнь принципы театральной эстетики своего друга Караджале, закрепить находки Густе. Он начал с пересмотра репертуара, заменив мелодраму и бульварные пьесы произведениями мировой классики и национальной драматургии.

Давила ввел два обязательных спектакля классики в неделю и снизил цены на утренники для детей. Он стал платить актерам жалованье не только в течение сезона, как это было до него, но в течение всего года, поднимая таким образом престиж актерской профессии. Он повысил роль режиссера, официально назначив Пауля Густе первым режиссером-постановщиком Национального театра. Он старался создать единый высокопрофессиональный коллектив, слаженный актерский ансамбль. Давила широко открыл дорогу молодежи, добившись разрешения на ежегодный ангажемент четырех выпускников консерватории. Он хотел собрать в Национальном театре лучших актеров, создать самую сильную труппу страны. Вступив в конфликт с дирекцией театра по всем пунктам своей программы, Давила вынужден был покинуть Национальный театр. Дирекция мотивировала отставку Давилы его нежеланием подчиняться министерству.

В 1909 году он открыл свой театр «Компания Давилы», куда вместе с ним ушли лучшие молодые актеры.

Караджале, будучи в Берлине, горячо приветствовал новый театр и даже написал специальный пролог для первого представления «Начинаем!». Караджале и Давила надеялись, что именно в этом театре, свободном от подчинения властям,

удастся воплотить в жизнь самые смелые замыслы, реформировать румынское искусство. Их мечтам не суждено было осуществиться. «Компания Давилы» была не в силах выдержать конкуренцию, финансовые затруднения, до конца противостоять вкусам буржуазного зрителя. Она просуществовала три года, успев многое сделать в утверждении серьезного репертуара, глубоких и содержательных спектаклей, в подготовке актеров, которые станут со временем славой румынского искусства (Тони и Лучия Буландра, Йон Манолеску, Мариоара Войкулеску, Джордже Сторин и другие), и распалась под натиском косного буржуазного мира. В период своего второго директорства в Национальном театре (1912—1914) Давила продолжал упорно проводить свою линию и вынужден был подать в отставку, на этот раз расставшись с театром навсегда.

Помпилиу Элиаде (1869—1914) — широкообразованный человек, профессор Бухарестского университета, в годы своего директорства в Национальном театре (1908—1911) продолжал дело Караджале и Давилы, боролся за высокохудожественный репертуар. Развлекательные пьесы заменил античной трагедией, драмами Шиллера, мольеровскими комедиями. Вместо слезливой мелодрамы включил в репертуар русскую классику — «Ревизор» Гоголя и «Предложение» Чехова.

В период после революции 1905 года, когда буржуазия и дворянство любыми способами старались помешать проникновению русской культуры в страну, это был акт не только художественного, но и политического значения. Элиаде заказал новые переводы многих русских пьес, стремясь донести до зрителя их подлинное звучание.

Элиаде не только обращался к произведениям мировой классики, но и стимулировал развитие национальной драматургии. Он сумел добиться для румынских драматургов литературных премий — поощрения за создание новых пьес.

* *

У истоков румынского театра стояли писатели — общественные деятели: Рэдулеску, Асаки, Когэлничану, Александри, которые были организаторами и вдохновителями первых представлений.

Театр второй половины века принадлежит актерам. Они приносят ему славу и мировое признание.

Конец XIX — начало XX века характеризуется расцветом драматической литературы. В театр приходят драматурги: Караджале, Хашдеу, Давила, Делавранча и другие.

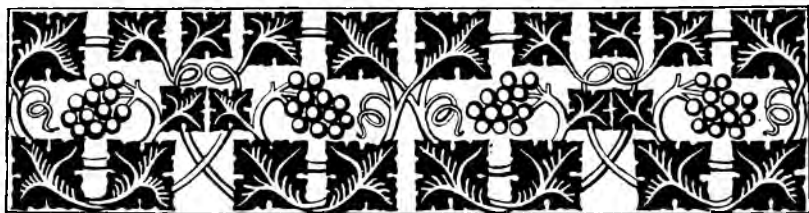
Режиссура как искусство утверждает себя в начале XX века. Сценическая реформа Давилы и режиссерское искусство Густы утвердили на румынской сцене понятие спектакля как единого художественного целого. Румынский театр сделал значительный шаг в развитии своей профессиональной культуры. С этих пор театральное искусство Румынии идет в ногу с художественными достижениями европейского театра.





ОЛГАРСКИЙ
ТЕАТР





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Болгария — страна древнейшей славянской культуры, богатая история которой связана с расцветом болгарского государства в VII—XI веках. Именно здесь впервые зародилась письменность на болгарско-славянском языке и в конце IX века возникла письменная литература. К концу первого тысячелетия нашей эры относится расцвет яркой и самобытной болгарской архитектуры и фресковой живописи. В памятниках древнеболгарской письменности содержатся упоминания и о играх «кукеров». В этих народных театрализованных игрищах X—XI веков уже существовало деление на исполнителей и зрителей.

Но история Болгарии — это история многовековой борьбы болгарского народа против иноземных завоевателей. С первых лет существования самостоятельного Болгарского государства, появившегося в VII веке, оно подвергалось постоянному давлению со стороны соседней Византии, которой в начале XI века удалось завоевать Болгарию и превратить ее в свою провинцию. Чужеземное владычество прервало развитие культуры, в частности болгарской письменности, распространявшейся уже в конце IX столетия. Только после освобождения от почти двухвекового византийского ига были созданы предпосылки для нового подъема. В течение XII—XIV веков болгарская культура достигла значительного развития. В это время были созданы великолепные произведения монументальной живописи и архитектурные памятники.

В конце XIV века Болгария снова потеряла свою независимость. Не выдержав постоянных нападений со стороны ту-

рок, страна оказалась завоеванной Османской империей. Пятивековое турецкое владычество было самым тяжелым периодом в ее истории. Жестокая политика турецких завоевателей принесла нечеловеческие страдания и невероятные бедствия болгарскому народу. Экономический и социальный гнет, тяготевший над народными массами, сопровождался национальным и религиозным порабощением. Болгарские монастыри, являвшиеся своеобразными очагами национальной культуры, были почти полностью уничтожены, и Болгария была подчинена в церковном отношении греческому патриарху в Константинополе, что обеспечило господство в церкви греческого духовенства.

В результате многовекового турецкого ига развитие болгарской культуры было искусственно задержано. Турецкие угнетатели не только отняли у порабощенного народа все возможности для нормального культурного развития, но всячески стремились искоренить национальные традиции, уничтожить болгарскую письменность. В этом им усердно помогало греческое духовенство. Однако народ Болгарии не смирился со своим рабским положением. В разных районах страны постоянно вспыхивали крестьянские восстания, не прекращалось гайдуцкое движение (гайдуками называли непокорившихся иноземному гнету болгар, уходивших в леса и горы и устраивавших оттуда набеги на турецких и греческих насильников).

Пробуждению болгарского народа во многом способствовали революционные события, происходившие в Западной Европе, в частности французская буржуазная революция 1789 года. В Турецкую империю проникает буржуазный способ производства, разрушая прогнившие устои азиатского феодализма. В Болгарии постепенно развиваются ремесла и торговля, появляются мануфактуры и фабрики, формируется новый класс — национальная буржуазия, пробуждается самосознание народа. Начинается новый этап в национально-освободительной борьбе. Во главе ее становится та часть болгарской буржуазии, которая тяготилась турецким гнетом и стремилась к развитию промышленности и захвату внутреннего рынка. (Другая часть буржуазии — главным образом торговцы и ростовщики, так называемые чорбаджи,— находились в связи с турецкой администрацией и были противниками освободительной борьбы.)

Этот период — конец XVIII и первая половина XIX века — получил наименование болгарского национального Возрождения. По своему содержанию он представляет собой борьбу за освобождение страны от оков турецкого феодализ-

ма, за национальное и культурное освобождение. Это был период развития капиталистических отношений в Болгарии, формирования и складывания нации, активизации национально-освободительной борьбы болгарского народа.

Особенности национально-освободительного движения в Болгарии состоят в том, что болгары выступали одновременно против политического и социального подчинения турецким феодалам и против духовного гнета со стороны греческого духовенства, захватившего болгарскую церковь. Поэтому с особой остротой вставал вопрос о независимости болгарской церкви, о развитии школьного просвещения на родном языке. В 1830-е годы в стране повсюду создаются, в противовес греческим, болгарские школы, развивается книгопечатание, появляется болгарская периодическая печать (1844), церковно-религиозная литература вытесняется художественными произведениями на родном языке. В 1860-е годы складывается болгарский литературный язык.

Важнейшими очагами культуры становятся болгарские школы, в которых уже в 1840-е годы работают квалифицированные учителя, получившие образование главным образом в России. С появлением болгарских школ связаны первоначальные шаги болгарского театра. Ученики разыгрывали драматизированные диалоги, писавшиеся народными учителями в учебно-воспитательных целях. Эти диалогические сценки носили преимущественно нравоучительно-патриотический характер. Подчеркивая пользу науки и просвещения, разоблачая злоупотребления греческого духовенства и болгарских чорбаджиев, державших страну в темноте и невежестве, авторы диалогов тем самым пробуждали в народе мысль о борьбе за национальное освобождение. Диалоги явились зародышем литературной болгарской драмы.

Театральные начинания находят благоприятные условия для своего развития с появлением после Крымской войны (1853—1856) «читалищ». Эти народные библиотеки-читальни становятся массовыми культурно-просветительными организациями, вокруг них группируются передовые слои народа, учителя, молодежь, а впоследствии многие из «читалищ» стали центрами революционных комитетов.

С «читалищами» связано возникновение в Болгарии любительского театра, который в болгарской театроведческой литературе получил название «возрожденческий театр». Первые публичные спектакли состоялись в 1856 году: в читальне города Шумен была поставлена пьеса народного учителя Савы Доброплодного «Михал-Мишкюед», а в читальне города Лом — пьеса местного учителя Крстю Пишурки «Многостра-

дальная Женева». Обе пьесы представляли собой переводы, адаптированные авторами с целью приближения их к быту и нравам болгарского зрителя. Эти любительские спектакли послужили толчком к широкой организации театральных представлений при народных «читалищах».

Школьный театр удовлетворялся неприхотливыми драматизированными диалогами, любительский же театр при «читалищах» потребовал более совершенных драматических произведений. Повысившимся требованиям отвечали переводные пьесы, среди которых были произведения Мольера («Скупой», «Жорж Данден»), Вольтера («Меропа»), Шиллера («Разбойники», «Заговор Фиеско»), Лессинга («Эмилия Галотти»), Пушкина («Русалка»), Фонвизина («Недоросль») и др. Эти переводные, часто болгаризированные пьесы бесспорно оказали влияние на развитие оригинальной болгарской драмы.

К шестидесятым годам XIX века в национально-освободительном движении четко обозначились два направления: либерально-буржуазное и революционно-демократическое. Если представители первого стремились к освобождению Болгарии мирным путем, уповали на политические реформы и выдвигали требования просветительского характера (автономии болгарской церкви, обучения на родном языке), то вторые стали на путь вооруженной борьбы против турецких завоевателей. Таким образом по мере обострения освободительной борьбы и расширения ее масштабов буржуазия постепенно отходила от революционного движения. Во главе его стали революционеры-демократы, связанные с русской демократической интеллигенцией: Георгий Раковский, Васил Левский, Христо Ботев и другие. Они стремились организовать стихийную борьбу масс, подготовить созданием в стране широкой сети революционных комитетов массовое восстание народа.

Организованное ими в 1876 году Апрельское восстание было самым крупным выступлением болгарского народа против турецких поработителей. Оно было жестоко подавлено, потоплено в крови. Через год Россия объявила войну Турции. Появление русских войск на территории Болгарии вызвало новый подъем национально-освободительного движения болгар. Героическая борьба русских солдат, поддержанных большинством болгарского народа, принимавшего участие в боях, привела к полному разгрому турецкой армии и к освобождению Болгарии от пятивекового турецкого ига.

Русско-турецкая война 1877—1878 годов независимо от намерений и целей царского правительства объективно была войной освободительной и сыграла прогрессивную историческую роль. Она привела к освобождению болгарского народа

от турецкого рабства и к созданию условий быстрого развития капитализма в стране.

Однако развитые западноевропейские державы — Англия, Германия, Австро-Венгрия — тормозили равномерное промышленное развитие Болгарии, используя ее лишь в качестве источника сырья и рынка сбыта товаров. К тому же проникновение иностранного капитала усиливало и без того жестокую эксплуатацию болгарского крестьянства со стороны государства, буржуазии, ростовщиков. Последовало массовое разорение крестьян. В Болгарии усилился процесс классовой дифференциации — в деревне и в городе.

Следствием роста капиталистического производства в городах было образование в 1880—1890-е годы болгарского пролетариата и начало рабочего движения. В 1891 году оформилась Болгарская социал-демократическая партия. Очагами политического и культурного просвещения наряду с «читальницами» в селах стали рабочие клубы в городах. Наиболее крупными городами в то время были Пловдив и София, именно здесь сосредоточилась культурная жизнь, здесь были созданы и первые профессиональные театры.

Интенсивное развитие капиталистических отношений на рубеже веков, обострение противоречий в общественной и политической жизни Болгарии вызвали новые явления в культуре страны. Зарождение пролетарской идеологии, распространение социалистических идей привели к развитию пролетарской литературы, поднимающей новые темы и проблемы. А углубление реакции способствовало распространению модернистских течений и индивидуалистических идей. Эти тенденции особенно ясно проявились накануне первой мировой войны. Многие талантливые художники переживали в ту пору глубокий идейный кризис. Одни испытывали растерянность, внутреннее смятение, впадали в отчаяние. Другие поддались шовинистической буржуазной пропаганде и временно оказались в плену националистических идей.

Представители подлинно демократической культуры, болгарские марксисты — Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Бакалов — вели беспощадную борьбу против модернистских теорий и националистических тенденций, за искусство, связанное с жизнью народа, отражающее его надежды и стремления. Их публицистические и литературно-критические произведения и выступления способствовали сохранению достижений национального реалистического искусства. Высокую честь реалистического болгарского театра в эти годы поддерживали крупные национальные писатели — Иван Вазов, Антон Страшимиров, Петко Тодоров, Пейо Яворов и другие.

ДРАМАТУРГИЯ

В пятидесятые—семидесятые годы XIX века в Болгарии шел процесс создания новой национальной литературы. Он развивался бурно, ибо за короткий срок нужно было преодолеть отставание от уровня развития литератур других народов. В эти годы в болгарской литературе появляются разные течения: сентиментализм, романтизм, которые, однако, так и не сложились в четко оформленные направления. В 1870-е годы утверждаются основные принципы критического реализма. Поскольку он развивался в условиях огромного подъема национально-освободительного движения, ему в значительной степени становится присуща героико-романтическая окраска. Следует подчеркнуть, что для болгарского романтизма, также органически связанного с освободительной борьбой болгарского народа, было характерно действенное начало, активное отношение к действительности, выражение революционных идеалов эпохи. В 1890-е годы критический реализм становится основным направлением в болгарской литературе. Такой путь проходит и драматургия.

Родоначальником оригинальной болгарской драмы стал народный учитель Добри Войников (1833—1878). В сценах-диалогах и небольших комедиях, которые он писал и разыгрывал со своими учениками, Войников разоблачал чорбаджиев и греческое духовенство как врагов народного образования, осмеивал невежество и суеверие своих сограждан, бичевал лекарей — шарлатанов и самозванцев, использовавших невежество народа в корыстных целях.

Находясь в эмиграции в румынском городе Браиле, Войников основал здесь в 1865 году первую постоянную театральную труппу любителей, в числе которых некоторое время был и крупнейший болгарский поэт, революционер-демократ Христо Ботев. Свой театр он целиком поставил на службу широких масс, считая, что театр, являясь средством просвещения, нравственного усовершенствования, призван также пробуждать чувство национального самосознания и патриотизма народа.

Эти идеи Войников проводил в своих историко-патриотических драмах и сатирических бытовых комедиях. Им написано больше десяти пьес, лучшими из которых были историческая драма «Райна, княгиня болгарская» и сатирическая комедия «Ложно понятая цивилизация». Войников вошел в историю болгарской литературы как создатель жанра исторической драмы, к которой болгарский зритель испытывает большой интерес до сих пор.

Задаче пробуждения национального самосознания была посвящена и лучшая болгарская пьеса доосвободительного периода «Иванко, убийца Асеня I». Она принадлежала перу Василя Друмева (1838—1901), известного общественного и политического деятеля. Друмев — в соответствии со своей просветительской концепцией буржуазно-демократического толка — проводил здесь мысль о том, что узурпатор, насильник, действующий ради корыстных целей, против воли народа, никогда не будет пользоваться его поддержкой и рано или поздно, подобно Иванко, будет свергнут. Только справедливый монарх-патриот, выполняющий волю народа, внимательный к нему, может повести его за собой и добиться победы.



Добри Войников

Показывая пагубные антинародные действия бояр и византийских угнетателей, направленные против государственной независимости, автор выражал взгляды борцов против греческого влияния в стране, за свободу национальной церкви, в чем болгарский народ видел залог политического освобождения Болгарии.

Исторические пьесы Войникова и Друмева, отмеченные чертами наивного романтизма и не лишённые сентиментальности, но затрагивающие актуальные для своего времени проблемы освобождения от чужеземного ига, были необходимы этапом в развитии болгарской драматургии.

Одновременно болгарская передовая интеллигенция стимулировала создание современной драмы. Известный деятель революционного движения Любен Каравелов (1837—1879), воспитанник Московского университета, в своих взглядах на литературу и театр был последователем Белинского и Гоголя. Призывая болгарских писателей обратиться к современной действительности, Каравелов писал: «...описывайте действительную жизнь такой, какова она есть... покажите на-

роду причины, которые мешают ему быть счастливым... откройте человеку истину... Одним словом, мы должны быть сыновьями своего времени и бороться с современным злом». Свои идейно-художественные взгляды он воплотил в драме на сюжет из современной революционной борьбы болгарского народа «Хаджи Димитр Ясенев» (1872), в основу которой положен подвиг отважного вождя гайдуцкой дружины, погибшего в неравном бою с турецкими войсками. Описывая невыносимо тяжелые условия жизни болгар под игом турецких завоевателей и предательскую позицию чорбаджиев, автор указывает народу путь революционной, вооруженной борьбы за свободу.

Пьеса Каравелова и ряд других близких ей пьес, появившихся в 1880-е годы, положили начало новому жанру в развитии болгарской драматургии — жанру так называемой «гайдуцкой» драмы, проникнутой революционным пафосом, идеями вооруженного сопротивления. Постановки подобных пьес на сценах любительского театра служили делу воспитания национального самосознания болгарского народа и пробуждения его революционных настроений.

В болгарской драматургии рубежа веков определились две линии: одна была связана с изображением событий национально-освободительной борьбы и наследовала ботевские традиции героико-романтического плана, другая, рожденная условиями жизни капитализирующейся Болгарии, характеризовалась преобладанием социально-обличительных тенденций. Но основное, что их объединяло, была кровная связь драматургов с жизнью народа, с запросами современности.

Писатели-демократы Л. Каравелов, И. Вазов, А. Страширов, П. Яворов рисовали правдивые картины быта своего народа, выражали его насущные нужды и чаяния, выступали в защиту поработанных болгар. Связь с народом, с его борьбой определила и главные черты драматического творчества этих писателей: демократизм, народность, гражданственный пафос. Их произведения составили целую эпоху в истории болгарской литературы, определили ее народно-демократические традиции и заложили прочные основы реализма.

* * *

Осноположником новой национальной драмы был Иван Вазов (1850—1921), выдающийся болгарский писатель-реалист, поэт, переводчик, общественный и политический деятель. Начало литературного творчества Вазова относится к периоду подъема в Болгарии освободительного движения. В стихотворениях этого периода он выступает как певец на-

ционально - освободительной борьбы, защитник своего народа. На идейно-политические взгляды Вазова определяющее влияние оказала его связь с революционно-демократическими кругами. Живя некоторое время в Румынии, писатель сближается там с болгарской революционной эмиграцией, пишет для издававшейся Л. Каравеловым газеты «Свобода» повстанческие стихи, горячо симпатизирует болгарским борцам за освобождение родины.

Гневный обличитель террора турецких поработителей, Вазов был страстным сторонником дружбы с русским народом. Произведения писателя проникнуты глубокой верой в освободительную миссию России. Будучи противником установившегося в 1880-е годы диктаторского режима Стамболова, порвавшего дипломатические отношения с Россией, Вазов в 1887 году вынужден был эмигрировать из Болгарии. Двухлетнее пребывание в России, непосредственное знакомство с русской культурой наложили отпечаток на все дальнейшее творчество писателя. В России он создает самое значительное свое произведение — роман «Под игом» — первый реалистический роман в болгарской литературе, принесший ему славу великого болгарского писателя. В нем дана волнующая эпическая картина жизни болгарского народа накануне освобождения от турецкого ига и его самоотверженной борьбы за национальную свободу.

Вазов не был последовательным революционером-демократом, подобно В. Левскому и Х. Ботеву. В его творчестве отразились колебания, а подчас и противоречия, свойственные кругам мелкобуржуазной болгарской интеллигенции. Нечеткость его идейных взглядов особенно проявилась в годы двух Балканских и первой мировой войн. Но в произведе-



Иван Вазов

дениях и этого периода писатель-демократ по-прежнему воспеваает народ, его высокие душевные качества и героические подвиги. С глубокой любовью к обездоленным, порабощенным массам он описывает их чувства, волнения, надежды.

Вазов разработал почти все жанры и виды новой болгарской литературы. Он по праву считается крупнейшим болгарским драматургом, хотя пьесы и не занимают первенствующего места в его творчестве. Им написано четырнадцать пьес, из которых пять представляют собой инсценировки его же собственных произведений. Пьесы Вазова можно разделить на три группы: драмы на темы народно-освободительной борьбы («Руска», «Изгнанники», «Под игом»), сатирические комедии и социально-бытовые пьесы («Щелкопер», «Кандидаты славы», «Службогонцы» и др.) и исторические драмы («Над пропастью», «Ивайло» и др.).

Одна из наиболее популярных пьес Вазова «Изгнанники» (1894) посвящена жизни и борьбе первых борцов за освобождение Болгарии, вынужденных в 1870-е годы эмигрировать в Румынию. Близкий к кругам болгарской революционной эмиграции, Вазов хорошо знал жизнь и быт скитальцев-патриотов. Поэтому он с такой теплотой изобразил героев своей драмы, которые, несмотря на нищенское существование, превратившееся в цепь бесконечных лишений и страданий, не утратили патриотического воодушевления, неугасимой жажды биться за свободу родины, благородных чувств дружбы и товарищества.

Действие пьесы происходит преимущественно в полуподвальной корчме старого гайдука-хыша¹ Странджи. Запущенный подвал служит прибежищем бездомным людям, прежде участникам первых болгарских повстанческих отрядов, теперь гонимым и отверженным. Здесь собираются они после дневных злоключений, чтобы поделиться горем и радостью, здесь мечтают они о родной Болгарии. Изгнанники проникнуты священной любовью к своему народу и ждут лишь сигнала, когда смогут выполнить свой долг. Они верят, что «не сегодня, так завтра прорвет желанный час». «Мы должны быть готовы, — говорит старый Странджа. — Я хоть и стар, но снова возьму знамя, чтобы еще раз поднять его в битве и крикнуть: «Свобода или смерть!»

Автор далек от идеализации своих героев. Он изображает их разносторонне и несколько приземленно. Таков, например, образ Македонского, «неистового гайдука». Хитрость, изво-

¹ Хыш (хъш) — в переводе с болгарского означает бродяга, скиталец, изгнанник.

ротливость, склонность к мелкому обману, а порою и к краже — качества, приобретенные им в условиях бездомного существования на чужбине, — сочетаются одновременно с чувством товарищества, отвагой и бескорыстной преданностью делу борьбы за свободу Болгарии. Македонский не задумываясь отдает последние гроши, чтобы выручить товарища в беде и поддержать честь болгарина. С воодушевлением принимает он поручение революционной болгарской эмиграции отправиться в рискованное путешествие через Дунай в Болгарию для ответственной встречи с «апостолом» национально-освободительного движения Василом Левским. Доброе сердце, веселый нрав, юмор в самые трудные минуты — характерные штрихи, дополняющие этот сложный образ, обаятельный при всех его отрицательных чертах.

Тепло и трогательно рисует автор образ ветерана освободительной борьбы Странджи. Бывший знаменосец, отважный гайдук, искалеченный в битвах с турками, тяжелобольной, он пытается облегчить участь своих отверженных собратьев, дает им приют и скудную пищу в своей убогой корчме. Борьбу за отечество он считает своим святым долгом и умирает с неотступной мыслью о свободе родной Болгарии.

Народолюбие, патриотизм, высокая нравственность характеризуют учителя Владикова и поэта Брычкова. Это молодые образованные люди, примкнувшие к хышам из чувства братской солидарности к обездоленным «низам» болгарской эмиграции и воодушевленные идеей борьбы за свободу отечества. Убежав из богатого отцовского дома, от уюта и довольства, восторженный поэт Брычков, в образе которого Вазов изобразил себя, делит с хышами все их горести и невзгоды. Своими пламенными стихами он разжигает дух патриотизма и национальной гордости среди болгарских эмигрантов.

Автор показывает и расслоение эмиграции: нищенскому, голодному существованию хышей противопоставляется обеспеченность, довольство и эгоизм большей части болгарских эмигрантов-богачей. Симпатии автора явно на стороне его страдающих и обездоленных героев. В финале в форме бессловесной «живой картины» изображена гибель самоотверженных героев, бесстрашно сражавшихся во время сербско-турецкой войны 1876 года вместе со своими русскими и сербскими братьями.

В пьесе «Изгнанники» нет центрального героя, как нет и стройного сюжета. Большая группа ярко очерченных персонажей находится в центре внимания драматурга. Здесь нет характерной для предыдущих пьес болгарских писателей любовной интриги, связывающей все картины. Она лишь наме-

чена в истории любви Владикова к дочери богатого болгарского купца-патриота и занимает в драме побочное положение. Являющаяся переделкой известной повести Вазова «Отверженные», пьеса заняла видное место в драматургии 1890-х годов по своему идейному звучанию и форме. Она построена из отдельных драматических картин, рисующих почти с натуралистической точностью жизнь и быт болгарских эмигрантов. Впервые на болгарской сцене были показаны представители «низов» общества.

В своих произведениях этого времени Вазов неоднократно обращается к далекому прошлому болгарского народа, к его истории, к периоду подъема национально-освободительного движения. В героическом прошлом народа Вазов пытается вновь обрести идеалы, исчезнувшие в современной ему буржуазной действительности, возродить свободолюбивые национальные традиции. В драмах на темы национально-освободительной борьбы он прославляет героизм болгарского народа, когда он был един в своем устремлении к свободе. С позиций этого героического прошлого Вазов критикует новый социальный строй. Он яростно обрушивается на его пороки, беспощадно разоблачает хищническую природу капиталистических отношений, лицемерную буржуазную мораль. В острых сатирических рассказах и комедиях, относящихся к началу нового века, драматург метко рисует картины из жизни болгарского общества в период монархо-буржуазного режима, когда в стране процветали политический карьеризм, протекционизм, продажность.

Вазов показал галерею характерных представителей буржуазного общества, ограниченных обывателей, любителей теплых казенных мест, честолюбивых искателей славы. В одноактной комедии «Щелкопер» (1900) он едко бичует беспринципных газетных дельцов, бумагомарателей и клеветников, которые не брезгают никакими средствами, чтобы «выжать» деньги из читателей, способны на любую подлость, шантаж, скандал, а свои убеждения и политические симпатии меняют, как перчатки. Аналогичную тему автор поднимает в комедии «Кандидаты славы» (1901), где объектом сатиры Вазова стали бездарные писатели, скупаемые завистью к своим преуспевающим собратьям по перу.

Лучшей общественно-сатирической комедией Вазова являются «Службогонцы» (1903). Развивая обличительную традицию «Ревизора» Гоголя, автор зло бичует пороки современной ему бюрократической действительности, развращающей честного болгарского труженика. Жертвой новых общественных нравов становится министр внешних дел Балтов,

которого осаждают бесчисленные просители — искатели доходных мест. Здесь и молодой франт, наглый Хоров, изучивший за границей земледелие, но претендующий на место начальника отдела вероисповедания; и Боздуганский — обладатель многих «талантов», который с револьвером в руках требует от Балтова должности — все равно какой: учителя, полицейского, начальника пожарной команды или редактора газеты «Государственный вестник»; и обремененный большой семьей учитель Какавидов, и вестовой, мечтающий стать секретарем в министерстве, а затем околийским¹ начальником; и члены собственного семейства Балтова, включая его дальнего родственника приезжего провинциала Квасникова. «Это настоящее безумие! — в отчаянии восклицает Балтов. — Вся Болгария точно сорвалась с цепи в погоне за службами». Просители преследуют его всюду: в министерстве, на улице, дома, проникая в комнату даже через окна.

Никто не хочет работать на пользу народа, все бегут от труда. «Самым позорным оскорблением в Болгарии считается сказать кому-нибудь: иди и работай, — возмущается Балтов. — Такое пятно смывается только кровью». Комедия обрывается в кульминационный момент, когда телефонный звонок с известием о падении министерства прерывает все мытарства Балтова, осажденного толпой просителей. Кандидатов на государственные должности всего меньше беспокоит их пригодность, интересы службы, государства, страны... «Каждая партия, — говорит Балтов, — имеет свою армию паразитов, оторвавшихся от жизни, ненужных обществу, которые могут жить только за народный счет... И этот сброд растет, увеличивается с каждым днем и часом. Ужасно. Вот неизлечимый недуг нашего парламентарного строя».

В этих словах героя выражена основная идея пьесы, подсказанная Вазову самой жизнью и его личными наблюдениями в период краткого пребывания на посту министра просвещения (1897). Погоня за выгодными казенными местами, система подкупов и протекционизма, рост паразитической армии государственных чиновников и бюрократов, отношение к службе как источнику легкой наживы — типичные явления болгарской действительности начала XX века — были метко и зло отражены писателем в его комедии.

Драматургия Вазова составила эпоху в развитии болгарского театра. Если в пьесах, вдохновленных национально-освободительной борьбой народа, реалистических в своей основе, преобладали героическая романтика, романтический

¹ От «околия», что равнозначно слову «округ».

пафос, народно-патриотические мотивы, то в комедиях доминировало социально-обличительное начало, пафос беспощадного сатирического обличения мещанской морали и политических нравов буржуазной Болгарии.

На протяжении всей своей литературной деятельности, продолжавшейся более полувека, Вазов был кровно связан с жизнью народа. Эта связь помогла ему не только полно выразить сокровенные чувства и мысли народа, но и сохранить глубокую веру в его светлое будущее.

В творчестве Вазова наиболее полно сочетаются черты критического реализма с ярко выраженными элементами демократического романтизма. Высокую оценку Вазову дал М. Горький, назвавший его «поэтом-борцом за свободу и возрождение измученной Болгарии».

* * *

Крупным болгарским писателем, критическим реалистом, заложившим основы нового жанра в болгарской драматургии — жанра социально-бытовой драмы на темы из крестьянской жизни, — был Антон Страшимиров (1872—1937). Страшимиров сложился как писатель в 1890-е годы, пройдя суровую школу жизни, полной тяжелого труда, скитаний и лишений. Будучи противником деспотического режима Стамболова и ведя, по его собственному выражению, «ботевскую борьбу против попов и чорбаджиев», он не раз подвергался преследованиям со стороны властей и арестам. Связь в эти годы с социал-демократическим движением наложила печать на всю его литературную деятельность, хотя впоследствии он пережил и идейные метания и временный отход от демократических принципов творчества.

Прекрасный знаток сельского быта и народной психологии, Страшимиров уже в своих первых рассказах сумел глубоко показать трагизм беспросветной жизни болгарского крестьянина. Созданные им живые картины действительности — это своеобразные художественные документы, свидетельствующие о чудовищной эксплуатации болгарского крестьянства сельскими хищниками и капитализирующимся городом. Без всякой идеализации раскрывал писатель быт сельского труженика, опутанного суеверием, измученного нищетой, загнанного властями.

Однако не только сострадание и любовь к «простому, темному, бедному и несчастному народу» передал Страшимиров в этих рассказах. Он сумел показать и его мудрость, внутреннюю силу, веру в справедливость. Страшимиров одним из первых с большой художественной силой воссоздал

картины социального движения народных масс начала нового века (роман «На перепутье»). И забитая, подавленная народная масса, стихийно поднимавшаяся на борьбу со своими угнетателями, представляла страшной в своем гневе.

Ненависть ко всякому угнетению и к полицейскому произволу всегда удерживала Страшимирова в лагере прогрессивных демократических художников. Вся жизнь он оставался писателем-демократом, борцом за интересы трудового народа и страстным обличителем деспотизма и мракобесия. Гражданский темперамент Страшимирова определил и социальную направленность его творчества, его гражданственность и гуманизм.

В своей драматургической деятельности Страшимиров обращается к разным жанрам и темам, всегда остроактуальным. Его интересуют трагические и переломные моменты в истории болгарского народа и национально-освободительного движения в Македонии («Святые из Прилепа», 1901; «По ту сторону», 1906). Но и в пьесах на исторические темы он ищет ассоциативные сопоставления с современностью.

В историю болгарского театра Страшимиров вошел как создатель реалистической социально-бытовой и психологической драмы из крестьянской жизни и автор комедии из городского быта. В них он раскрывает психологию представителей разных слоев болгарского общества рубежа XIX—XX веков. Драматург тонко уловил и отразил социально-экономические процессы, происходившие в болгарском селе,— столкновение остатков старого, патриархального крестьянского быта с вторгающимися в село новыми хищниками, властью ростовщического капитала («Свадьба в Болярово», 1900). Убедительно показал он, как темнотой непросвещенной массы, ее невежеством пользуются всевозможные знахари и мошенники, разжигающие веками насаждавшиеся в народе предрассудки («Мрак», 1901). Пьесы Страшимирова отличаются внутренней динамикой, напряженным ритмом, эмоциональной насыщенностью.

Темой его лучшей социально-бытовой драмы «Вампир» (1902) является суеверие и распространение среди народа веры в существование упырей, «вампиров», высасывающих человеческую кровь. В центре пьесы образ содержательницы корчмы Маламы. Властная и деспотичная корчмарка не может примириться с привилегированным положением в селе старосты Марко. Узнав о любви своей дочери Велы к сыну Марко, Желю, разъяренная Малама насильно выдает дочь замуж за своего конюха Динко, грубого, жестокого и хитрого, втайне мечтающего стать хозяином корчмы. Не мирясь

с деспотизмом и самодурством матери, Вела продолжает встречаться со своим возлюбленным.

Задумав месть, Динко покидает дом, в то же время угрожая Веле вернуться. В селе распространяется слух о смерти Динко и о том, что он в виде упыря приходит по ночам в село. Вела живет в напряженном ожидании кары за ее теперь открытую связь с Желю. В одну из ночей в корчму врывается шайка бандитов во главе с Динко и убивает Желю. Но ему не удается сладить с сильной и неустрашимой Маламой. Полудикого, озверевшего Динко она выдает сельским стражникам, прибежавшим на крик в корчму. Вела, потрясенная появлением «вампира», сходит с ума.

Суровыми реалистическими красками рисует автор в драме «Вампир» «темное царство» патриархально-деспотических семейных и общественных отношений, стихию собственных инстинктов, порожденных социальным укладом жизни болгарского села в конце прошлого века. Именно «власть земли и денег» стала причиной трагических конфликтов в семье Маламы. Характерен в этом отношении образ Динко — скрытого хищника, стремящегося завладеть корчмой как источником власти. На примере судьбы юной мечтательницы Велы автор показывает, как самые лучшие человеческие чувства, естественная жажда личного счастья грубо и жестоко попираются собственническим строем. Стихийно протестуя против семейного деспотизма, моральной приниженности, Вела, однако, становится жертвой мрака и предрассудков.

В обрисовке своих героев и их отношений Страшимиров предельно строг и лаконичен. Каждый из них наделен точной индивидуальной характеристикой, и в то же время это глубоко типические образы. Несомненное влияние на пьесу оказала драма Л. Толстого «Власть тьмы», известная автору «Вампира».

В столь же последовательно реалистическом плане построена и одна из лучших болгарских комедий нравов «Све кровь» (1907), рассказывающая о семейном деспотизме и столкновении сторонников старого уклада жизни с людьми нового, свободомыслящего поколения. В этой пьесе нельзя не усмотреть благотворного влияния на творчество Страшимирова драматургии Островского, в частности пьесы «Гроза».

В центре комедии образ Костанды. Автор показывает двойственный характер героини. Разорившаяся чорбаджийка, сохранившая старую психологию, переживает внутреннюю драму от бессилия вернуть ушедшее прошлое, старый патриархально-домостроевский уклад жизни. Властная, озлобленная, она яростно сопротивляется всем новым вея-

ниям жизни. Костанда ненавидит свободомыслящую, непокорную жену своего сына Дечку. Дечка, получившая воспитание в пансионе, также испытывает драму от бесправного положения женщины в буржуазно-мещанской семье. И ее протест выражается в уходе из семьи, в нежелании мириться с неволей и унижениями. Слабовольный же, полностью подчиненный самодурке матери Велчо не противится уходу жены, хотя и любит ее.

Квартирантка Костанды — молодая, легкомысленная особа, ловящая женихов, инсценирует увлечение покинутым Велчо с целью быстрее женить на себе знакомого офицера. Однако догадавшаяся о ловушке Костанда искусно приводит семейный конфликт к благополучной развязке. Дечка возвращается в лоно семьи, а свекровь обещает не вмешиваться в жизнь молодых супругов. Финал комедии показывает как закономерное явление сдачу своих позиций представителями домостроевского уклада жизни и победу нового поколения, восстающего против обветшалых обычаев и порядков.

Комедия «Свекровь» заняла первое место на конкурсе болгарской драмы в 1907 году. Зрители Народного театра восприняли ее как протест против остатков феодально-патриархального быта, мещанской нравственности, тупоумия, невежества и религиозного ханжества. Образ Костанды, воплощающий эти черты, стал классическим в болгарской драматургии. Острая постановка важнейших жизненных проблем, правдивое, реалистическое раскрытие семейных и общественных конфликтов, психологическая разработка характеров, умение тонко выявить их индивидуальность обеспечили произведениям Страшимирова длительный успех на сценах болгарского театра.

* * *

Прекрасный знаток сельского быта, богатой природы родной страны, ее поэтических легенд и преданий — Петко Тодоров (1879—1916). Замечательным стилистом и мастером пейзажа предстает он в цикле своих поэтических новелл из жизни болгарского села. Лейтмотивом его ранних произведений стала жажда и тоска героев по свободе, по воле, к которой они рвутся из грубого мира насилия и пошлой мещанской морали. Тон этих новелл минорный, пессимистический. Герои их — отвергнутые «толпой» мечтатели и неудачники, не понятые средой, в которой они живут, осужденные на вечное одиночество.

Мотивы бегства от безрадостной действительности, герои — одинокие мечтатели характерны и для драм Петко Тодорова.

Большинство своих пьес он строит на лирико-эпической основе, на фольклорных, легендарных мотивах, перенося сказочных, мифических героев в обстановку реального народного быта болгарского села. Сочетание психологически-бытовых и лирико-фантастических элементов создает особое своеобразие пьес Тодорова.

На основе народных преданий и песен построены драмы Тодорова «Страхил — страшный гайдук» (1905), «Невеста Боряна» (1910), «Свадьба Змея» (1910). Интересна одна из его первых пьес, написанная в сказочной форме, «Самодива» (1904). Веселая, жизнерадостная, выросшая на свободе, среди зеленых лугов, лесная фея Гюрга Самодива попадает к людям, в закоснелую патриархальную семью пастуха Стиляна. Молодой овчар горячо любит красавицу жену. Но завистливые селянки восстанавливают мать Стиляна против свободолюбивой невестки, и в семье начинаются распри. Измученный попреками матери и шушуканьем односельчан, Стилян рвется на волю, к своим стадам. Здесь, на просторе, среди горных лугов, он находит отдохновение.

Непокорная Гюрга Самодива не падает духом, не подчиняется домостроевским обычаям сельского быта. Всюду, где она появляется, торжествуют красота и радость молодости, заплетаются веселые хороводы, забываются тяготы труда и неволи. Не таким становится Стилян, вернувшийся домой. Отягощенный грузом патриархальных привычек, прислушивающийся к сплетням и наговорам на Гюргу деревенских старух, он забывает свои мечты о свободной и радостной жизни, превращается в типичного обывателя-собственника и деспота. Но ему не удается подчинить своей воле жену, сделать из нее покорную рабыню. Полюбив юного Войко, вольнолюбивого, дерзкого, как и она, рвущегося к свободе, Гюрга оставляет опустылевший ей дом мужа.

Мелочности и пошлости мещанской среды, тупой ограниченности, зависти и сплетням, царящим в быту, Тодоров противопоставляет радость и красоту свободной, вольной жизни. Однако, по убеждению автора, эта свобода от житейской суеты, дразн и забот возможна лишь в мире мечты и сказки.

Превосходство поэзии народной мечты над житейской прозой быта, гимн вечной силе красоты и молодости, возвеличение гордого индивидуализма, который ищет опору лишь в самом себе, нашли отражение и в последующих драмах Тодорова. Герои пьес — индивидуалисты и мечтатели — либо порывают с окружающей их пошлой средой, либо создают свой собственный мир в мечтах.

В этом сказались отчасти влияние на творчество Тодорова модернистских тенденций, индивидуалистических идей, получивших распространение в Болгарии в начале XX века. Именно тогда появляется ряд пьес с образами ницшеанского «сверхчеловека», противостоящего враждебной ему «толпе». Однако, в отличие от ницшеанских героев, презирающих и попирающих «толпу», с их культом жестокости и уничтожения слабых, герои-индивидуалисты у Тодорова — это скорбные мечтатели.

Лучшая из пьес Тодорова — социально-бытовая драма «Первые» (1907) — посвящена борьбе между трудовым ремесленничеством и реакционным чорбаджийством. Действие происходит в середине XIX века. В пьесе сталкиваются два лагеря: с одной стороны, чорбаджии, возглавляемые Петко, с другой — крестьяне и ремесленники, интересы которых частично выражает учитель Димитр. Учитель проповедует довольно прогрессивные взгляды, хотя и не становится на практике их последовательным проводником. Димитр считает, что старый уклад жизни рухнет и чорбаджии должны уступить свою власть новым силам. Поэтому ближайшая задача народа — сбросить власть чорбаджиев и расчистить путь тем, кто сможет разумно хозяйничать. В народе растет недовольство насильями чорбаджиев. Пришедшие из деревни крестьяне объединяются с ремесленниками города и идут расправиться со своими истязателями. Лишение власти городского головы Петко знаменует собой и конец старого порядка.

Автор правдиво показал историческую обреченность чорбаджийского уклада жизни, разложение общественных и семейных устоев реакционного чорбаджийства и пробуждение к общественной жизни новых сил — рождающейся болгарской демократии. В этом положительная сторона пьесы. Однако стремительный процесс разрушения старых экономических порядков и моральных норм, развитие новых, капиталистических отношений порождают смутную тревогу и пессимистические настроения у Тодорова. Отзвуки этих настроений чувствуются в драме «Первые» не только в недооценке писателем роли народных масс, но и в характеристике ряда образов, особенно учителя Димитра, который остается непонятым народом и становится «над» его борьбой.

Драматургия Петко Тодорова сыграла благотворную роль в болгарской литературе. Его пьесы открыли ей богатый мир причудливой народной поэзии, мир волшебных, сказочных образов, ввели в литературный обиход лирико-эпическую традицию фольклора и обогатили его новым жанром «балладной» драмы.

Беспокойный дух нового, XX века, революционные сдвиги в умах нашли отражение в творчестве болгарских писателей этого времени. Если писатели XIX века, выступая носителями идеалов эпохи национального Возрождения, выражали идеи гармонической личности, то в произведениях драматургов нового времени появляются мотивы раздвоения человеческой личности, разлада ее с обществом. Уже в драмах Тодорова родились герои, не понятые толпой и осужденные на вечное одиночество.

В пьесах выдающегося болгарского поэта Пейо Яворова (1878—1914) эти мотивы получили дальнейшее развитие. Яворов прошел сложный и противоречивый путь. В своей гражданской лирике начала века он выступил продолжателем социально-революционной поэзии Христо Ботева. Безграничная любовь к народу слилась в его стихотворениях с гневным осуждением социальной несправедливости. В период отхода писателя от прогрессивного общественного движения своего времени и разочарования в борьбе поэзия его приобрела новые оттенки, окрасилась чувством глубокого одиночества и скорби. Слившись воедино, эти черты наложили печать и на драмы поэта.

Яворов написал всего две пьесы: «У подножья Витоши» (1911) и «Как затихает эхо после грома» (1912). В них он выступил продолжателем традиций Ивана Вазова в беспощадной критике беспринципности, продажности, морального убожества властителей буржуазной Болгарии. Резко обличая уродство общественных отношений в современном ему буржуазном обществе, Яворов выражал протест писателя-гражданина против этого мира, пропитанного фальшью, грубым цинизмом, беззащитным эгоизмом. Не случайно буржуазная критика всячески стремилась либо «замолчать» его пьесы, либо представить автора посредственным драматургом. Лишь благодаря кратковременному пребыванию Яворова на посту художественного секретаря (должность, равнозначная заведующему литературной частью) и режиссера софийского Народного театра его пьесы попали на сцену. Однако настоящее признание они получили только в Народной республике.

С другой стороны, в пьесах Яворова развилась характерная черта его лирики позднего периода — глубокий психологизм, тонкая передача драматизма душевных переживаний и чувств героев.

Яворов обогатил национальную драматургию новой тематикой, впервые раскрыл на сцене духовную жизнь болгар-

ской интеллигенции, расширил круг образов, показал рождение новых людей, непримиримых к окружающему злу. Причем морально-этические конфликты в его пьесах переплетаются с острыми социальными противоречиями эпохи.

Показательна в этом отношении его социально-психологическая драма «У подножья Витоши». Действие пьесы происходит в семье одного из «хозяев» буржуазной Болгарии Стефана Драгоданоглу. Этот чорбаджийский сын, использовав силу полиции и экономическое давление на население, только что одержал победу над своим политическим противником адвокатом Христофоровым и стал «народным представителем» в городском управлении. Его стремление играть роль высокопоставленного лица и аристократа не мешает ему оставаться хамом по натуре и деспотом.

«Полицейский кандидат», как называет Христофоров Стефана Драгоданоглу, став депутатом, жестоко расправляется с оппозиционно настроенными чиновниками и учителями. Власть и деньги — вот его кумиры, и, чтобы овладеть ими, он не брезгует никакими средствами. С этой целью он пытается и свою сестру Милу выдать замуж за тупого, ограниченного, но унаследовавшего большое богатство родственника.

Мила восстает против принуждения брата, она любит Христофорова. В этой хрупкой, нежной девушке пробуждается огромная внутренняя сила, помогающая ей стать на защиту своего человеческого достоинства и счастья. Мила смело и открыто вступает в схватку с более сильным противником во имя права быть свободной. Она готова пренебречь и волей родных и общественным мнением ради счастья с любимым. Однако Христофоров, безгранично любящий Милу и преданный ей, не обладает ее решительностью. Разъедаемый внутренними сомнениями, разочарованный в политической борьбе, не находящий своего пути в жизни, он считает, что не вправе в такой момент удержать около себя любимую девушку. Мила же истолковывает его колебания как отсутствие любви и находит единственный выход в самоубийстве. Не имея сил бороться дальше, Христофоров кончает с собой у постели умирающей.

В образе главного героя много автобиографических черт Яворова. По существу, Христофоров прошел путь автора пьесы. Жизнь Пейо Яворова в бурную эпоху от освобождения Болгарии до первой мировой войны представляла собой страстные и мучительные поиски истины. Начал он как организатор и руководитель политической группы (1896), пропагандировавшей идеи социализма, был участником революционной македонской организации. Усиление буржуазной ре-

акции в стране приводит Яворова к глубокому идейному кризису, к разочарованию в политической борьбе. Но на протяжении всего своего жизненного и творческого пути Яворов всегда питал глубокую любовь к болгарскому народу, к родной стране.

Герой его драмы «У подножья Витоши» Христофоров — типичный представитель современников автора. Выросший в бедности и неволе, он включается в политическую борьбу и тоже испытывает разочарование. Придя к убеждению, что его маленькая и экономически слабая страна сама от капитализма не избавится, он, к тому же потерпев поражение в выборной кампании, выходит из радикальной партии, членом которой был. Борьба Христофорова приобретает абстрактные формы. Он ищет правду и красоту, видя их в расцвете культуры и искусства своего народа, но вскоре убеждается, что избранный им путь борьбы ошибочен и бесплоден. Тогда Христофоров пытается обрести смысл жизни в любви к чистой и нежной девушке. Однако эта любовь не может разрешить все его проблемы, дать ему полного счастья. Поэтому он и колеблется в решительный момент. Порыв к борьбе за свободу, правду и сознание своего бессилия составляют глубокий внутренний конфликт Христофорова, человека честного, благородного, но лишенного ясного идеала, определенной программы.

Яворов в то время понял уже, что индивидуализм заводит его в тупик. Однако, будучи не в состоянии преодолеть трагедию собственной жизни, драматург не нашел настоящего решения и судьбы своих героев. Показав драму двух любящих молодых людей, восставших против лживой и циничной буржуазной морали, Яворов смертью своих героев выражал протест против современного ему мира.

Образы новых людей, обладающих высокими нравственными качествами, душевным максимализмом, непримиримостью к окружающему злу, а также сочувствие народным массам придают пьесе глубоко гуманистический характер. Личная драма героев тесно переплетается в ней с социально-политической борьбой. И хотя борьба эта не показана непосредственно, читатель (или зритель) все время чувствует себя участником политической жизни эпохи.

Вторая пьеса Яворова — «Как затихает эхо после грома» — не менее сильно обличает современное ему буржуазное общество, раскрывает его моральное растление. Показав разложение буржуазной семьи, драматург подводит читателя к мысли о виновности не только отдельной личности, но и всего буржуазного общества, вынуждающего жить во

лжи и притворстве, в разладе с собственными человеческими стремлениями. Глубокий социальный смысл конфликта автор раскрывает параллельно с развитием камерной, семейной драмы. В этой пьесе, как и в первой, дана убедительная картина общественно-политической жизни Болгарии того времени.

Но главное, что внес Яворов в болгарскую драматургию,— это интерес к духовному миру людей, глубокий психологический анализ их поступков и поведения, большую лиричность и богатый подтекст. Его пьесы обладают большими сценическими достоинствами. Действие в них развивается динамично, напряженно. Конфликты глубоко драматичны. Характеры яркие и жизненны. Язык необычайно поэтичен. Яворов обогатил болгарскую драматургию жанром лирико-публицистической, социально-психологической драмы.

Наряду с высокохудожественными произведениями крупных болгарских драматургов накануне и во время первой мировой войны появилось немало литераторов, специализировавшихся на писании низкопробных, развлекательных пьес или надуманных, псевдопатриотических драм. Однако не эти пьесы составляли сущность репертуара болгарского театра. Основой его по-прежнему оставались лучшие произведения мировой классики и пьесы крупных болгарских писателей — Вазова, Страшимирова, Тодорова.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Болгарский любительский театр второй половины XIX века наряду со школой и читальней был одним из самых серьезных факторов болгарского Возрождения, важнейшим центром культурной и революционно-пропагандистской деятельности передовой болгарской интеллигенции. Не удивительно, что его отличительными чертами в этот период становятся народность и стойкие реалистические тенденции. Эти тенденции не умирают и в послеосвободительный период, когда театр проходит стадию профессионального развития.

Первая полупрофессиональная труппа была организована в 1881 году в городе Пловдиве при Рабочем товариществе печатников. На основе этого коллектива в 1883 году была создана профессиональная «Болгарская театральная труппа», спектакли которой давались в помещении зала «Люксембург» до 1886 года. В 1887 году театральные представления в Пловдиве были возобновлены вновь созданной «Пловдивской любительской труппой». Через год она была приглашена в Софию и обосновалась там в специально постро-

енном деревянном здании, названном — театр «Основа». Ведущие актеры этой группы вошли в состав столичной болгарской драматической группы «Слеза и смех», созданной в 1892 году. Режиссерами театра стали Васил Налбуров (1863—1893) и Радул Канели (1868—1913), получившие образование в России и в своей творческой практике опиравшиеся на реалистические традиции русского театра.

Театр «Слеза и смех», просуществовавший более двенадцати лет, заложил прочные основы развития театрального дела в стране. Правда, в первые годы преобладающее место в репертуаре театра занимали переводные произведения, не имевшие художественной ценности. Это были или пьесы сентиментально-нравоучительные, или романтические мелодрамы, или водевили и фарсы. Театральная дирекция, назначаемая министерством просвещения, руководствовалась интересами правящей буржуазной верхушки и чисто кассовыми соображениями. Естественно, такой театр не мог удовлетворить требованиям народного зрителя. Демократически настроенная интеллигенция, студенческая молодежь смотрели на театр не как на легкую забаву, а как на школу воспитания и просвещения. Этот зритель с радостью воспринял изменение в репертуарной политике театра начала нового века, когда сменилось руководство и в театр влилась сильная группа актеров, получивших театральное образование за границей. Таким образом, к началу 1900-х годов закончилась первая стадия профессионального развития болгарского театра. До этого на болгарской сцене работали актеры-самоучки, не имевшие ни школы, ни профессионального опыта.

Болгарский профессиональный театр возник тогда, когда на Западе и в России театр имел уже давнюю, богатую историю и достиг высоких образцов. Поэтому обращение болгарского театра к опыту более развитого сценического искусства других стран было закономерным. Родство между русским и болгарским народами, языковая общность и давние культурно-исторические связи обусловили то, что болгарскому театру наиболее близким оказался театр русский. Русский театр и драматургия были понятны и дороги болгарскому зрителю, в наибольшей степени отвечали его духовным запросам. В первом десятилетии нового века русская драматургия заняла преобладающее место в репертуаре болгарского театра. Произведения Островского и Гоголя не сходили со сцены. «Доходное место» и «Ревизор» стали самыми популярными спектаклями. Большое политическое звучание получила пьеса Горького «На дне», поставленная сразу же после ее появления на сцене в России.



Театр «Славянская беседа»

Роль русского реалистического театра в становлении и развитии профессионального театра в Болгарии не ограничивается только постановкой многочисленных пьес русских авторов. Целое поколение талантливых болгарских актеров получило образование и специализацию в театральных школах Петербурга и Москвы.

Первое пополнение труппы театра «Слеза и смех» актерами, учившимися в России, Австрии, Франции, произошло уже в 1899 году. В последующее время обучение молодых болгарских актеров за границей стало традицией. В 1904 году под давлением общественного мнения труппа театра «Слеза и смех» была полностью переведена на государственный бюджет, переименована в Народный театр и с 1907 года стала давать спектакли в специально выстроенном и хорошо оборудованном здании.

Почти одновременно с основным театром Болгарии «Слеза и смех» в Софии возникли и другие профессиональные коллективы: Театр Васила Левского, впоследствии переименованный в театр «Заря» (1890—1897), театральная труппа «Просвещение» и др. Появились многочисленные передвижные театры, наиболее крупными из которых были Театр Розы Поповой и Современный театр под руководством Матея Икономова.



Роза Попова

Театр «Заря», в котором с 1897 года работала крупнейшая болгарская актриса Роза Попова, в 1901 году полностью перешел под ее руководство и получил ее имя. Став во главе театра, Роза Попова повела неутомимую борьбу против мещанского репертуара, дешевой мелодрамы, пошлых развлекательных пьес. Неудовлетворенность окружающей жизнью рождает в ее творчестве тему морального подвига. Образы Катиуши Масловой («Воскресение» Л. Н. Толстого), Сони («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Луизы Миллер («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Маргариты Готье («Дама с каме-

диями» А. Дюма-сына) в ее исполнении проникнуты непримиримым протестом против обывательской жизни, ложной буржуазной морали. Лирическое начало органически сочетается в ее игре с началом трагическим. Яркий талант трагической актрисы раскрывается в ролях Медеи, Антигоны, Гедды Габлер, фру Альвинг. Уже перечисление ролей Поповой дает представление о репертуаре руководимого ею театра.

Человек большой культуры и эрудиции, высоких общественных и этических идеалов, Роза Попова стремилась сделать свой театр передовым, доступным народному зрителю. Гастролируя с труппой по многим городам Болгарии, она ввела в практику беседы со зрителями перед спектаклями, сочетая художественный разбор пьесы с разъяснением затронутых в произведении общественных проблем. Актриса сама пишет пьесы, критические статьи об искусстве, стихотворения, делает переводы.

Широкую культурно-просветительную деятельность развил Матей Икономов в Современном театре, просуществовавшем с 1902 по 1912 год. В историю болгарского театра Современный театр вошел постановками пьес М. Горького «На дне»

(1903), «Мещане» (1905), «Дети солнца» (1909). Интересно, что пьесы Горького появились на сценах болгарского театра в то время, когда в стране росло рабочее движение, когда окончательно оформилась партия «тесных социалистов» (марксистское крыло Болгарской социал-демократической партии, раскол которой произошел в 1903 году), когда создавались первые рабочие профессиональные общества.

В годы подъема рабочего движения в стране организуются первые рабочие театральные коллективы. Одним из них был рабочий театр «Борьба», созданный в Софии в 1902 году. В спектаклях этого театра принимали участие и профессиональные актеры. Программы его представлений готовили специально. Обычно они начинались докладом. Нередко вечера открывал Димитрий Благоев — основатель Болгарской социал-демократической партии. За докладом следовала художественная часть, состоявшая из выступлений рабочего хора, струнного оркестра, солистов, чтецов; кончался вечер показом одноактной пьесы. На сцене этого театра ставилась и пьеса «На дне» М. Горького. Подобные самостоятельные рабочие театральные коллективы имели немалое значение для политического просвещения народных масс и подъема их культурного уровня.

Характерными чертами для болгарской культуры конца XIX и начала XX века являются прочная связь с демократическими традициями страны периода подъема освободительного движения, а также благотворное влияние лучших образцов русской реалистической литературы и искусства.

Первое поколение болгарских актеров сложилось в 1880-е годы, в эпоху национально-освободительного движения. Эти актеры получили воспитание в любительских театральных коллективах, создававшихся передовой болгарской демократической интеллигенцией. Стремление сделать театральные представления доступными и понятными народному зрителю определило и стиль игры болгарских актеров-любителей. Она была реалистической по своему существу, с элементами героической романтики и острого комизма. Эти характерные черты артистов любительского театра были восприняты первым поколением болгарских актеров-профессионалов.

Из этого поколения актеров-самоучек особенно известен Васил Кирков (1870—1931). Путь от самостоятельных театров Пловдива до софийского Народного театра был для него серьезной школой театрального самообразования. Актер огромного внутреннего темперамента, который подчас захлестывал его, буйного воображения, стихийных страстей, он обладал исключительной способностью перевоплощения. Вме-



Васил Кирков в роли Карла Моора. «Разбойники» Ф. Шиллера

сте с тем Кирков всегда оставался самим собой — порывистым, вдохновенным, горячим.

С первых шагов на сцене Киркову доверили самые ответственные роли. К каждой из них он относится с истинной творческой страстью. Вершиной его перевоплощения была роль Хлестакова, которую он неизменно играл на протяжении тридцати лет. Кирков рисовал Хлестакова в юмористическо-обличительном плане, с тонкой иронической насмешкой не только по отношению к миру пошлых, ничтожных обывателей, скудоумных чиновников, но и к своему герою. Актер создавал образ дворянского сынка, хитрого пройдохи, который самым изящным образом использовал свое положение и с легким презрением к окружающим, не задумываясь, беспечно их разыгрывал.

Однако творческое лицо Киркова определили образы не комедийного, а героико-романтического плана. Во всем блеске раскрылся его талант в ролях, в которых содержится протест против оков буржуазной морали и мещанского довольства. Бунтарский дух пронизывает его шиллеровских героев — Карла Моора («Разбойники»), Фердинанда («Коварство и любовь»), маркиза Позу («Дон Карлос»). Героико-романтическое начало в творчестве Киркова ярко проявилось в национальных ролях — Брычков («Изгнанники» И. Вазова), Желю («Вампир» А. Страшимирова) — и особенно в созданном им образе Гамлета. Зритель воспринял этот образ, воплощенный Кирковым, как проявление резкого протеста против царской реакции в стране.

Кирков создал великолепные образы в пьесах русского репертуара: Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина), Нехлюдов («Воскресение» Л. Н. Толстого), Астров, Вершинин и Гаев в пьесах А. П. Чехова, Васька Пепел и Нил в пьесах М. Горького. Огромный темперамент, большая вера во все, что он делал на сцене, помогали актеру всегда найти верное творческое самочувствие. Разнообразные средства сценического выражения, динамичность, богатая жестикуляция и мимика были оправданы большой эмоциональностью и внутренней насыщенностью образа, никогда не переходили за границы психологической правды.

Искусство Киркова было близко и понятно народу своим бунтарским лафосом и протестом против несправедливости. Страстный обличитель, бунтарь, Кирков был неугоден профашистскому правительству, пришедшему к власти в 1923 году. И в 1926 году «беспокойный» артист был уволен. Так фашистские власти «оценили» искусство вдохновенного мастера, его огромные заслуги перед родным театром.

Новое поколение болгарских актеров, пришедшее в театр на рубеже веков, сумело не только закрепить положительные завоевания своих предшественников, но и плодотворно развить и окончательно оформить достигнутое ими. Это были актеры, получившие театральное образование и воспитание в зарубежных театральных школах: Адриана Будевская. Крыстю Сарафов, Сава Огнянов, Христо Ганчев, Атанас Кирчев, Гено Киров и другие. Они составили ядро основного театра страны — софийского Народного театра.

Крупнейшей актрисой болгарского театра была Адриана Будевская (1878—1954). Четыре года занятий в московском Театральном училище у блестящего мастера сцены А. П. Ленского были хорошей школой для высокоодаренной ученицы. По возвращении в Болгарию Будевская дебютировала в роли Василисы Мелентьевой в пьесе Островского. Она сыграла свыше ста ролей на сцене софийского Народного театра, неся всю тяжесть основного репертуара. Актриса широкого творческого диапазона, она играла роли героические, характерные, лирические и комедийные.

Однако на сцене болгарского театра она утвердилась прежде всего как актриса лирико-героического плана. Основной темой ее творчества было пробуждение в современной женщине гражданского сознания, стремления к внутреннему освобождению от духовного гнета. Эти мотивы звучали в многочисленных образах, созданных ею в национальном репертуаре: Рада («Под игом» Вазова), Цена («Свадьба Змея» Тодорова), Вела («Вампир» Страшимирова) и др. Так

страстное стремление вырваться из пут домашнего рабства приводит героиню Тодорова, Цену, в объятия Змея. Наивная, тоскующая по неизвестному, кристально чистая девушка вырастает у Будевской в героиню, женщину, которая почувствовала себя свободной и никогда больше не позволит унижать свое человеческое достоинство. Поэтому она так самоотверженно, ценой собственной жизни спасает возлюбленного, давшего ей желанную свободу.

Наивысшего выражения главная тема творчества Будевской достигает в созданном ею образе Норы — мужественной, честной женщины, не побоявшейся нарушить общепринятые правила буржуазной морали и порвать цепи семейного рабства. «Нора не рабыня, — пишет Будевская. — Она умная женщина, воспринявшая здоровые мысли века, ободряющий дух свободы. Она всей душой стремится к этой свободе. Она настоящий человек, который не боится смотреть прямо в лицо жизни». И когда Нора видит, что ее счастье было построено на песке, что окружающие ее люди злы, корыстолюбивы и фальшивы, она, преодолевая глубокое материнское чувство, порывает с «кукольным миром» и смело вступает в настоящую жизнь, чтобы начать борьбу против ложной морали, фальшивых условностей. Цельным, бескомпромиссным человеком уходила Нора Будевской из спектакля. Социально значительная трактовка образа Норы была созвучна настроениям болгарской общественности того времени и отвечала стремлениям болгарских женщин к завоеванию гражданских и человеческих прав.

Такое же социально значительное содержание раскрывала Будевская и в других ролях западного репертуара: фру Боркман, фру Ингер, Ирена, Альма (в драмах Ибсена), Магда и Эльза (в пьесах Зудермана), Луиза и Кете («Ткачи» и «Одинокие» Гауптмана). Будевская была замечательной истолковательницей шекспировских ролей, проявив в них всю силу своего лирико-героического дарования. Интересен ее литературно-критический анализ ролей Офелии и леди Макбет, свидетельствующий о глубоком и тонком понимании сущности творчества великого английского драматурга, гуманистического и жизнеутверждающего духа его произведений. Будевская очеловечивает даже наиболее жестоких героинь Шекспира. Ее леди Макбет — не просто преступная, демоническая натура, одержимая неодолимой страстью властвовать, но характер сложный и противоречивый. Актриса наделяет свою героиню чертами, присущими любой женщине. Она сильна, пока не обагрила руки в крови. Но, не выдерживая тяжести своего преступления, становится слабой, беспомощ-



Адриана Будевская в роли Норы. «Нора» Г. Ибсена

ной, впервые, быть может, человеческой. Трагические героини Будевской, снятые актрисой с котурн, очеловеченные и приближенные к современности, были понятны и близки зрителю, захватывали его глубокой правдой и простотой.

Разнообразна вереница ролей Будевской в русском классическом репертуаре: Кручинина («Без вины виноватые»), Юлия и Вышневецкая («Доходное место»), Василиса Мелентьева (в пьесах Островского), Акулина («Власть тьмы» Толстого), Нина Заречная, Соня и Варя (в пьесах Чехова), Настя и Татьяна («На дне» и «Мещане» Горького), Настасья Филипповна («Идиот» по Достоевскому). В этих ролях у Будевской звучали неудовлетворенность действительностью, бунт русской женщины против темного царства, ее вера в торжество справедливости и вера в существование высших этических норм в будущем.

Огромные возможности таланта трагической актрисы, героическое начало творчества Будевской сближали ее с Ермоловой, а внутренняя неуспокоенность, лирико-поэтические тона дарования Будевской позволяли сравнивать ее с Комиссаржевской. Не случайно болгарская критика ставит ее в один ряд с этими великими русскими актрисами.

Будевская, всем своим творчеством утверждавшая высокую миссию театра в общественной жизни и восставшая против произвола властей и беспорядков в театре, в 1926 году была уволена из Народного театра и период монархо-фашистского режима в стране вынуждена была провести за пределами родины. Возвращение ее в Болгарию в 1949 году было восторженно встречено общественностью народно-демократической республики, и заслуги ее перед театром высоко оценены. Она получила звание народной артистки Республики, и ее имя было присвоено одному из лучших театров страны — Народному театру в городе Бургасе.

Корифей болгарской сцены Крыстю Сарафов (1876—1952) — вдохновенный художник, соединивший в своем творчестве лучшие традиции болгарского сценического искусства, — был страстным проводником русской школы сценического реализма. Начав свой творческий путь с выступлений в театре «Заря», он в 1895 году в числе государственных стипендиатов едет в Петербург, где в течение четырех лет занимается под руководством выдающегося русского актера и педагога В. Н. Давыдова.

Творчество Давыдова оказало большое влияние на формирование актерской индивидуальности Сарафова. Он воспринял от учителя умение быть глубоко правдивым, органичным на сцене, пользоваться богатой палитрой красок, много-

образными художественными средствами, находить точные психологические акценты и внешние детали для создания выразительного рисунка роли. У Давыдова учился Сарафов сочетанию высокого комизма и напряженного драматизма, созданию ролей самых различных амплуа. Еще на школьной скамье он проявил себя как острый сатирик и глубокий трагик.

Около трехсот ролей сыграл Сарафов за пятьдесят лет сценической деятельности. Это были крупнейшие роли болгарской и мировой драматургии. С особой теплотой и ответственностью относился он к созданию образов в пьесах молодых болгарских писателей. В противоположность некоторым актерам, с пренебрежением отзывавшимся о родной драматургии, Сарафов сознавал, что только национальная драма может поднять театр на должную высоту. Проявляя сознание истинного патриота, актера-гражданина, Сарафов всегда умел правильно раскрыть и подчеркнуть прогрессивные тенденции, заложенные в образе.

Так он играл Владикова в пьесе Вазова «Изгнанники». Этот горячий патриот, проникнутый священной любовью к своему страдающему народу и примкнувший к обездоленным «низам» болгарской эмиграции, в трактовке Сарафова был лишен утонченного благородства и салонных манер, какими наделяли его предыдущие исполнители. Актер сделал своего героя более мужественным и революционным, привнес в образ ботевское начало свободолюбца и борца. Такой Владиков, естественно, не мог оставаться в Петербургском университете, когда болгарский народ вступил в кровавую борьбу за освобождение и отдавал жизнь за свободу родины. Сарафов не только хорошо знал жизнь революционной болгарской эмиграции 1870-х годов, но и понимал душу, психологию болгарина — борца за свободу родины.

Сарафов всегда умел точно передать характерные национальные черты своих героев, наполнить образ плотью и кровью. Пусть роли ремесленника Ганчо Кукаты («Первые Тодорова»), благородного болгарина Петра («Иванко» Друмева), крестьянина Куцара («Альбена» Йовкова) второстепенные и небольшие, но Сарафов наделял их такими типичными чертами и такой человечностью, что их судьба глубоко волновала зрителя, оставляла неизгладимое впечатление. Сарафов раскрывал большую драму человека-труженика, обнаруживал тонкое понимание его души. При этом актер никогда не злоупотреблял бытовыми красками, рисуя характеры широко, обобщающе. В этих образах сквозили любовь, вера художника в свой народ, в его будущее. Углубленной



Крiстiу Сарафов в роли Тартюфа.
«Тартюф» Ж.-Б. Мольера

разработкой национальных образов Сарафов стремился обогатить их, извлечь из авторского текста максимальный сценический результат и тем помочь развитию болгарской драматургии. В этом большая заслуга артиста перед искусством.

Многообразна галерея образов, созданных Сарафовым в западноевропейском репертуаре: Ромео, Эдмунд, Транио, сэр Тоби, Фальстаф, Вольпоне, Миллер («Коварство и любовь» Шиллера), Матиас Клаузен, Иоганнес (в пьесах Гауптмана), Пер Гюнт и Росмер (в драмах Ибсена), Сирано, Альцест, Арган, Тартюф и др. Непревзойденным остался на болгарской сцене Фальстаф в исполнении Сарафова. Типичный

герой эпохи Возрождения, с его неукротимой, брызжущей жизнерадостностью, искрометным юмором, ощущением полноты и силы жизни — таким Фальстаф — Сарафов и запечатлен на картине болгарского художника Дечко Узунова. Комедийные роли в шекспировском репертуаре были особенно близки творческой природе Сарафова, в них раскрывалось великолепное комедийное дарование актера, его юмор, жизнерадостность и оптимизм.

В биографии Сарафова большое место занимают и роли классического русского репертуара. Драматичные, характерные, комедийные образы нашли в лице Сарафова тонкого, мудрого истолкователя. Русская драматургия была близка ему своим гуманизмом, идейной глубиной, социальной направленностью. Первый триумф еще молодому актеру принесла в 1904 году роль Никиты во «Власти тьмы» Толстого. Крупным событием в истории болгарского театра было исполнение им роли Федора Протасова в «Живом трупe» Толстого. Поставленная на сцене Народного театра в сезон 1914/15 года, пьеса прозвучала, главным образом благодаря



Крыстю Сарафов в роли Фамусова. «Горе от ума» А. С. Грибоедова

игре Сарафова, как обвинительный акт против жестокого царского правосудия, лживой буржуазной морали и всего общества, построенного на угнетении человеческой личности. Личная трагедия Федора Протасова у Сарафова переросла в общественную драму. Артист отбросил толстовскую теорию непротивления злу насилем и противопоставил ей борьбу, подчеркнул активное начало в образе. Одна из самых сильных сцен в его исполнении — сцена у следователя, где Протасов — Сарафов выступал не как подсудимый, а как страстный обвинитель, осуждающий весь общественный строй.

Тонко раскрывал Сарафов глубокую драму русского интеллигента начала нового века в пьесах Чехова. Его Войничский, Андрей Прозоров — милые идеалисты в юности, со светлыми порывами и верой в будущее, постепенно растратив свои идеалы, примирялись с обывательским существованием.

Сарафов умел раскрыть в сценических образах глубокие идейные содержание, сделать их общественно значимыми. В его творчестве с наибольшей полнотой воплотились народные, демократические тенденции национального болгарского искусства.

Заслуженной славой пользуется в болгарском театре имя крупного актера Савы Огнянова (1876—1933). Получив театральное образование в Мюнхене, а затем в Берлине, Огнянов в 1902 году дебютировал в софийском театре «Слеза и смех» в роли Мортимера («Мария Стюарт» Шиллера). Дебют был неудачен. Зритель не принял искусственную манеру игры, немецкую мелодику речи актера. Только благодаря упорному труду Огнянов сумел великолепно овладеть техникой речи и стал впоследствии непревзойденным мастером художественного слова. Ему был свойствен особый, «классический» стиль читки стихов, эмоциональный и патетический, подчинявший речь музыкальной интонации.

Красивый, сочный голос, четкая дикция, благородная внешность, величественная поступь сделали Огнянова незаменимым исполнителем трагико-героических ролей. Его Макбет, Шейлок, Кориолан, Дон Карлос, Борис Годунов, воплощенные с большой психологической глубиной, отличались гармонической завершенностью, внушительностью и монументальностью. Все в его образах было ясно и логично. Эти черты определили особенности актерского таланта Огнянова, своеобразие его игры, которую современники называли «огняновским стилем». Внутреннее и внешнее величие игры, эпическая монументальность придавали его образам огромную действенную силу.



Сава Огянов в роли доктора Ранка. «Нора» Г. Ибсена

Огнянов был одним из лучших интерпретаторов Шекспира. Олицетворением гордой, несгибаемой силы духа, властной и самонадеянной личности, гибнущей в результате потери связи с народом, предстал он в Кориолане. Впечатляющими были его Гамлет, Клавдий, Петруччо, Эдгар, Марк Антоний.

При воплощении любого образа у Огнянова всегда интеллектуальное начало преобладало над интуицией. Свои чувства и эмоции актер подчинял точному сценическому рисунку роли. Он тщательно продумывал детали и нюансы исполнения, изучал материалы эпохи, делал анализ пьес. Это был глубокий, мыслящий художник.

Огнянов восхищал как в ролях «вторых любовников» (Динко — «Вампир», Тот — «Тот, кто получает пощечины»), так и в ролях «демонических» героев, которых он делал сильными и величественными (Макбет, Франц Моор, Вурм). Сила и величие таланта Огнянова ярче всего проявились в классическом репертуаре.

Однако «огняновский стиль» не получил развития в условиях идейного и художественного измельчания болгарского театра 1920—1930-х годов, в условиях отсутствия подлинно героического репертуара. Его монументальное, эпическое творчество не нашло продолжателей, хотя и имело известное влияние на последующее поколение болгарских актеров.

* * *

Наибольшее влияние на болгарскую сцену оказали воспитанники русских театральных школ. Кроме упоминавшихся Будевской и Сарафова следует назвать здесь Гено Кирова (1866—1944), Атанаса Кирчева (1879—1912), Христо Ганчева (1878—1912).

Всех их объединяло с лучшими актерами, вышедшими из национального любительского театра, сознание высокой общественной миссии театра, утверждение гуманистических и этических идеалов. Для них театр был трибуной борьбы за благородные идеалы, за воспитание чувства патриотизма в народе.

Эти актеры прежде всего стремились к созданию полноценного репертуара. Под их влиянием изменился репертуар, а с ним и облик театра. Вместо слащаво-сентиментальных пьес эпигонов западного романтизма, мелодраматических или тенденциозно-нравоучительных представлений на сцене болгарского театра появились лучшие произведения русской и западной классики. В Болгарии зазвучали имена Шекспира и Толстого, Чехова и Ибсена, Шиллера и Горького.

Деятельность этих актеров помогла и развитию национальной драматургии, расцвет которой приходится на первую четверть XX века. Они были убеждены, что болгарский театр займет достойное место в ряду высокоразвитых театров, если будет иметь оригинальную драматургию, художественно воссоздавать на сцене образы и жизнь своей страны. Поэтому они с таким вниманием и участием относились к молодым авторам, поддерживали их своими советами и авторитетом.

В творческом методе этих актеров воплотились лучшие устремления складывающейся национальной школы. Они утверждали на сцене реалистическую природу актерского творчества. Это были актеры перевоплощения, умеющие жить на сцене органической жизнью своего героя и находить простое и точное внешнее выражение его психологического состояния в каждый момент жизни образа. Всем своим творчеством они доказывали несостоятельность системы актерских амплуа, исполняя самые разнохарактерные роли и умея быть в них одинаково выразительными и убедительными.

Их заслуга состояла и в том, что они подняли знамя борьбы за высокое звание актера — воспитателя народа. Они впервые стали активно добиваться от театральной дирекции уважения интересов и прав актера. В знак протеста против существующих театральных порядков и ограничений значительная группа актеров Народного театра в 1905 году вышла из состава труппы, образовав новый, Свободный театр. Уже самим названием актеры хотели подчеркнуть свободу театра от опеки бездарных государственных управителей и от мещанской ограниченности некоторых своих коллег. За восемнадцать месяцев существования театра на его сцене были показаны серьезные пьесы, отвечающие настроениям и запросам современного зрителя. Это — пьесы Горького («На дне», «Мещане»), Толстого («Власть тьмы»), Чехова («Дядя Ваня»), Островского («Лес», «Без вины виноватые»), Гаупмана («Ткачи», «Одинокие») и др.

Борьба за общественную миссию театра, за прогрессивный репертуар и развитие национальной драматургии, за высокое звание артиста выдвинула воспитанников русской театральной школы в ряды ведущих болгарских актеров. Они оказали влияние на последующие поколения деятелей сцены и помогли укреплению болгарского театра как реалистического и демократического.

Болгарский театр, глубоко и творчески переосмыслив богатый опыт русского театра, сохранил в то же время свои специфические признаки. Самобытность и оригинальность

болгарской актерской школы были обусловлены прежде всего традициями национального демократического искусства, складывавшегося в период подъема национально-освободительной борьбы. Отзвуки пафоса этой борьбы сказались на стиле актерской игры, приобрел активный, боевой, наступательный характер. Отсюда подчеркивание, с одной стороны, героико-романтических моментов в игре, с другой — обличительно-сатирическая направленность, стремление придать своим образам общественную значимость. Высокий гражданский пафос, принципы общественного служения народу особенно сближали искусство болгарских актеров с традициями русской культуры. Сочетание народно-демократических, героико-романтических и реалистических тенденций болгарской сцены с русской школой сценического реализма определило традиции болгарского национального театра, составило основу его развития в будущем.





ТЕАТР
НАРОДОВ
ЮГОСЛАВИИ





ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Театральная культура южных славян, несмотря на чрезвычайно драматическую судьбу этих народов, к 1870-м годам заявила о себе как о самобытном явлении.

Драматизм исторических судеб южных славян связан с ранней утратой ими национальной независимости. Словенцы в VIII веке подпали под владычество Австрии. Хорваты с XII века входили в состав венгерского королевства, а после поражения венгров в битве с турками при Мохаче (1526) их земли были захвачены Австрией. Сербь в XII веке создали сильное независимое государство, но оно было разрушено турками в битве на Косовом поле (1389). Босния и Герцеговина превратились в провинцию Османской империи.

Так некогда процветавшие народы попали под чужеземный гнет, и их история на протяжении ряда веков представляла ожесточенную борьбу с поработителями за свои национальные права.

Словенцы и хорваты, составлявшие в основном массу крепостного крестьянства, не испытывали, как сербы, тяжести турецкого ига, по хорошо узнали произвол австрийских феодалов и гнет венгерских магнатов-помещиков. В угнетении славянского населения наряду с помещиками и гражданскими властями немалую роль играло католическое духовенство, неизменно поддерживавшее господствующую верхушку и всячески старавшееся заглушить проявление национальной народной культуры.

И все же, несмотря на такое тяжелое положение, разрозненное славянское население бережно хранило свой язык и

свою культуру. Память о былой независимости, о подвигах народных борцов за свободу была жива в угнетенных массах, и эти воспоминания передавались из поколения в поколение в виде песен, преданий, легенд, поддерживая силы народа, укрепляя его в борьбе против насилия иноземцев.

В конце XVIII века началось широкое движение, получившее название национального Возрождения, которое охватило все славянские земли. Идеи Просвещения, а затем идеалы и лозунги французской буржуазной революции распространились на Балканском полуострове, пробудив общественные силы и дав толчок развитию национально-освободительной борьбы, в то же время подчеркнув ее социальную сторону.

На рубеже XVIII—XIX веков борьба против иноземных захватчиков все теснее переплетается с борьбой народных масс против гнета местных феодалов-помещиков, державших крестьян в полном порабощении. Однако национально-освободительная борьба у каждого славянского народа приобретала особый характер. Это объяснялось тем, что одна часть населения входила в состав Австрии, другая — Венгрии, которая в свою очередь, будучи подвластной Австрии, проводила политику национального угнетения, насаждавшуюся династией Габсбургов. Третья часть населения находилась под властью турок.

В сербских землях широкий размах приняло восстание, которое возглавил Кара Георгий и которое закончилось победой сербов над турками.

В 1811 году было создано государственное управление княжества Сербии. В ослаблении власти Турции большую роль сыграла Россия, отвлекавшая силы турок в начавшихся русско-турецких войнах. Новое восстание, поднятое Милошем Обреновичем в 1817 году, привело к признанию Турцией (1820) самостоятельности Сербского княжества на условии вассальной зависимости и сохранения турецких гарнизонов в некоторых городах. В Боснии и Герцеговине турецкое господство осуществлялось в полную силу, но под непосредственным влиянием национального движения соседних славянских земель — Хорватии и Сербии и в них все более разрасталась борьба против Турции.

Приобретение даже ограниченной независимости способствовало оживлению национальной жизни.

Важной стороной исторического развития южнославянских народов в первой половине XIX века было формирование национальных культур. В это время появились органы печати, были заложены основы исторической науки и язы-

кознания, значительных успехов достигли литература и многие виды искусства.

Неравномерность процесса разложения феодализма, развития капитализма и различия в темпе и особенностях складывания наций обусловила то, что и становление национальной культуры южнославянских народов тоже протекало неравномерно. В Воеводине, Сербии, Хорватии и Словении оно проходило более интенсивно. Тем не менее во всех южнославянских землях в это время наблюдался в той или иной степени подъем общественной и культурной жизни. Передовые силы общества содействовали ее развитию, обогащению и демократизации, приближению к народу, а главное — защите средствами культуры национальных интересов.

Подготовительный этап этого движения — Просвещение — охватывает последние десятилетия XVIII века. Особенно ясно он обозначился в южнославянских землях, находившихся в составе Австрии, — в Воеводине, Хорватии и Словении. Передовая интеллигенция стремилась путем просвещения — образования, печати, науки и искусства — разрешить назревшие общественные вопросы и улучшить положение народа.

Идеи Просвещения проявились в южнославянских землях в различной степени и форме. Задачи просвещения и науки требовали развития книгопечатания. Под влиянием подъема общественно-политической жизни стали выходить периодические издания, отражавшие идеи национального Возрождения.

Создание литературных языков на народной основе было в ту пору в центре внимания. Подлинным реформатором сербского языка явился Вук Стефанович Караджич (1787—1864). В начале XIX века сербский песенный фольклор получил мировую известность. Открытием богатства сербского народного творчества были сборники Вука Караджича, которые издавались отдельными выпусками под общим названием «Сербские народные песни».

Обращение писателей к фольклору как источнику народности, выявление национальной самобытности литературы и искусства становится ведущим у художников, представлявших движение прогрессивного романтизма.

В сербской, хорватской и словенской литературе и искусстве первой половины XIX века романтизм постепенно становится основным направлением. Он поднял на более высокий уровень художественную культуру южнославянских народов и открыл новые пути в искусстве. В произведениях художников-романтиков помимо присущих романтизму как направлению черт проявились и черты специфические. Как

правило, на первый план они выдвигали проблему борьбы за национальную независимость, показывали героические события прошлого родного народа, а основными персонажами их драм были герои-патриоты.

Воспитание патриотических чувств — чаще всего на национальном историческом материале — было одной из важных задач представителей литературы и искусства. Расширение внимания к внутреннему миру героя способствовало творческим поискам писателей и художников, рождению художественных индивидуальностей. Призванные пробуждать патриотические чувства современников, романтические произведения сербов, хорватов и словенцев уже несли в себе зерна реализма, их национальная драма как бы проходит при этом свой путь вынужденного ускоренного развития, догоняя европейские страны.

Формирование самобытной культуры не означало ее обособления. Для этого времени характерно значительное развитие самых различных форм общения южнославянских народов. Это объяснялось и действием общих закономерностей развития культуры в период национального Возрождения, и расширением их связей, и популярностью идеи славянской взаимопомощи. Деятели одной славянской земли нередко принимали участие в культурной жизни другой.

В период национального Возрождения укрепились связи южнославянских литератур и искусства с русской культурой. Народы, возлагавшие надежды на помощь России в освобождении от иноземного ига, относились с большим интересом к русской истории, воспринимая явления русской культуры как образцы.

Патриотический подъем, напряженные идейные искания, борьба с политической реакцией — основные черты общественной жизни тех лет.

Новый этап в развитии театрального искусства южных славян начинается с 1860-х годов. Именно в это время в большинстве южнославянских земель создается национальный театр, его общественное значение сильно возрастает, театр, испытывая воздействие передовых течений общественной мысли, начинает играть важную роль в духовной жизни народа. Так, например, сербский поэт и деятель культуры Йован Йованович-Змай, основывая один из первых сербских литературных журналов «Явор» (1862), выдвигает в качестве главной задачи этого издания развитие «национального театра и драматической литературы».

Во второй половине XIX века наблюдается заметный подъем и в области науки, чему содействуют университеты,

научные общества и академии наук. В 1866 году в Загребе была основана Южнославянская Академия наук и искусств с музеем и картинной галереей. В Белграде в 1864 году возникло Сербское ученое общество, а затем на его базе создана Сербская Академия наук (1866).

Идейная борьба в Сербии в конце XIX—начале XX века значительно обостряется в связи с началом социалистического движения и распространением марксизма, против которого резко выступала реакционная философия. Ярким проявлением материалистической мысли в Сербии были работы Светозара Марковича. В своих философских воззрениях он был воинствующим материалистом и непримиримо боролся с идеализмом и религией. Философские взгляды Марковича наиболее полно изложены в работе «Реальное направление в науке и жизни» (1871—1872), свидетельствующей о его близости к позиции русских революционеров-демократов.

«Молодежи, которая хочет иметь здоровое понятие о действительном значении искусства, — заявлял Маркович в программной статье по искусству, названной им «Реализм в поэзии», — я очень рекомендую произведение Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

Непрерывное расширение связей литературы с жизнью народа, влияние передовой общественной мысли и достижений реалистического искусства других стран содействовали развитию реализма в южнославянских литературах. Возникающие в это время в романтизме реалистические черты были следствием не только отклика литературы на жизнь, но и особой художественной трактовки действительности, свидетельствующей о формировании нового творческого метода в искусстве. Наиболее крупные достижения реализма приходятся на конец XIX — начало XX века — на время расцвета творчества группы талантливых художников слова: в Сербии — Р. Домановича, Б. Нушича, И. Чепико; в Хорватии — В. Новака, И. Войновича, М. Крлежи; в Словении — И. Цанкара и других.

Расширению культурных связей с Россией способствовали Крымская война (1853—1856) и русско-турецкая война (1877—1878). Они стали важной темой сербской литературы и искусства. В период формирования и развития реализма в литературах и искусстве Сербии, Хорватии и Словении, естественно, возросло внимание к русской литературе. Особенно заметно было воздействие творческого метода Н. В. Гоголя, популярность которого у всех южных славян была исключительной. Большое значение для развития реализма в южнославянской литературе имело творчество И. С. Тургенева.

Могучий гений Л. Н. Толстого, его искусство психологического анализа и выразительная сила речи оказали благотворное влияние на прозу и драматургию многих писателей. Влияние «Воскресения» и «Живого трупа» современные югославские литературоведы видят в повестях и пьесах Цанкара, в частности в разработке темы — «человек и закон». Рассказы А. П. Чехова, особенно «Мужики», избавляли писателей от иллюзии о возрождении патриархального быта, а его пьесы, по словам одного из критиков, учили бороться за правду и защищать необходимость труда для всех. Максим Горький был воспринят как певец революции и романтик. Новые черты его реалистического метода были оценены позже. Его произведения переводили лучшие писатели, а пьесы со временем заняли прочное место в репертуаре театров.

ДРАМАТУРГИЯ

Трудность пути национального развития сказалась и на создании драматургии сербов, хорватов, словенцев. Борьба за право иметь постоянный театр на понятном народу языке и играть в нем пьесы собственных драматургов только во второй половине XIX века привела к открытию национальных театров в Белграде, Загребе, Любляне, Сплите, театров, которые потребовали и отечественный репертуар. Поэтому отечественная драма у южнославянских народов проникнута пафосом национального самоутверждения, а во второй половине XIX века — стремлением стать вровень с драматургией других европейских народов.

Начиная с самых ранних этапов пробуждения национального самосознания важную роль в становлении национальной самобытности сыграло стремление этих насильственно разобщенных народов к общности и взаимосвязи. Эти тенденции благотворно сказались и на формировании драматургии. Интерес к театру друг друга помогал каждому народу в становлении собственного театра. Постоянный обмен актерами и режиссерами, постановки сербских пьес на хорватской сцене, хорватских — на словенской и т. п. сыграли важную роль в развитии национальной драмы южнославянских народов.

В первой половине XIX века писателем, оказавшим воздействие на формирование отечественной драмы всех этих народов, стал Йован Стерия-Попович (1806—1856). Он не только создал сербскую драматургию, но и поднял ее на уровень художественной литературы. Талантливый поэт, автор исторических драм и трагедий, Попович прославился глав-

ным образом сатирическими комедиями, созданными на материале окружающей его жизни.

Попович родился 1 января 1806 года в городе Вршце в Воеводине. Отец его был грек, торговец, мать — сербка, дочь известного поэта Н. Нешковича. Попович получил хорошее юридическое образование, много лет служил адвокатом, преподавал естественное право в лицее города Крагуевац.

Много сил отдал Попович и делу народного просвещения. Во время службы в министерстве просвещения он стал одним из инициаторов создания Общества сербской словесности, писал учебники для сербских школ, явился одним из организаторов Национального театра и Национального музея. Попович энергично участвовал в общественной жизни как литератор: писал фельетоны и статьи, повести и драматические произведения. Формирование Поповича-писателя было связано в значительной степени с деятельностью Вука Караджича, пропаганда которым народного творчества вдохновила Поповича на создание произведений из истории родного народа.

Весь первый период творчества Поповича, продолжавшийся до 1830 года, связан с литературными поисками, в которых он опирался на творческие принципы Вука Караджича. Обращение к драматургии началось у Поповича с исторических драм, где в соответствии с романтическими идеалами Караджича он стремился отразить эпизоды героического прошлого сербского народа. Такова драма «Ненависть, или Светислав и Милева» (1827), трагедии о герое битвы на Косовом поле (1389) — «Милош Обилич, или Падение сербского царства» (1828) и созданная по мотивам старинной народной песни «Симеон Найденыш, или Несчастное супружество» (1830). Идеи свободы, борьбы против бесправия и деспотизма, которыми проникнуты эти пьесы, выражены их автором через систему образов модных в ту пору чувствительных романов, созданных под влиянием немецкого сентиментализма. Позже Попович в первом сербском сатирическом произведении своем «Романе без романа» без всякого снисхождения протиснулся с манерным сентиментально-романтическим стилем изложения.

С 1830 года Попович вступает в период творческой зрелости и снова обращается к драматургии, создав ряд сочных социально-бытовых комедий. Наблюдения над окружающей действительностью, стремление к правдивому отражению нравов современников соединены в них с элементами классицизма.

Новаторство Поповича как драматурга выражалось в те годы прежде всего в демократизации литературного языка.

Вслед за Вуком Караджичем он в своих комедиях достоверно и убедительно показал, что язык «простого» народа гибок и выразителен.

С 1830 по 1848 год Попович написал свои самые популярные комедии: «Враль и подвирало» (1830), «Ворона в павлиньих перьях, или Тыква, возомнившая себя чашей» (1830), «Скупец, или Кир-Яня» (1837), «Женитьба и замужество» (1841), «Странная болезнь, или Симпатия и антипатия» (1842), «Судьба одного разума» (1847), «Патриоты» (1849).

В этих комедиях ощущается сильное влияние на драматургию Поповича творчества Мольера. Он заимствовал у великого французского комедиографа сюжеты, темы, основные комедийные типы. Но это заимствование ни в коей мере не являлось механическим копированием комедий Мольера. Попович воспринял от Мольера главный принцип — отношение драматурга к окружающей действительности. Он, как и Мольер, издевался над извращением естественных человеческих отношений, обличал и порицал порочное и смешное в жизни общества. У Мольера сербский драматург научился зоркости, которая привела его к такой форме художественного обобщения, когда отдельные события оборачиваются уже явлениями глубоко типическими.

В предисловии к комедии «Враль и подвирало» Попович сформулировал свою программу так: «Целью моего сочинения было исправление; а мысль, что высказанная в форме шутки правда действует сильнее, чем сухое поучение, надоумила меня выбрать именно такой способ; легче всего, по моему мнению, поддается исправлению тот, кто сам над своей глупостью смеяться станет».

«Враль и подвирало» — веселая комедия о двух изобретательных проходимцах, которые находят пристанище в доме богатого купца Марко Вуича благодаря его невежеству и слепому преклонению перед западной — венской — культурой дочери его, Елицы.

Как последовательный просветитель Попович ратует за образование, за необходимость всестороннего просвещения сербского народа и потому искренне негодует, когда сталкивается с обывательским толкованием и ложным пониманием культуры. Елица, побывав в Вене, восприняла образованность весьма поверхностно, оставшись столь же невежественной, как и ее отец. Поэтому Попович, используя мольеровский прием, заставляет свою героиню Елицу восхищаться галиматеей, сочиняемой жуликом, выдающим себя за графа, подобно тому как две провинциалки у Мольера восторгаются благородством кривляющихся переодетых слуг.

В следующей комедии — «Ворона в павлиньих перьях, или Тыква, возомнившая себя чашей» — Попович продолжает использовать свое перо комедиографа в целях исправления современных нравов. Героиня пьесы, богатая вдова башмачника Фема, в один прекрасный день решает стать благородной. Как и Мольер, Попович высмеивает эту попытку буржуа примкнуть к «высшему кругу». Стремясь, со своей точки зрения, поднять собственное достоинство, Фема не только роняет его, делаясь смешной, но в погоне за благородством утрачивает здравый смысл и становится жертвой прямого шарлатанства.

Попович и на этот раз верен себе. Его просветительские идеалы требуют от человека высоких моральных качеств независимо от того, к какому сословию тот принадлежит. Чувство собственного достоинства — одна из важных добродетелей человека. Симпатия автора «Вороны в павлиньих перьях» на стороне дочери Фемы — Евицы и башмачника Василия, являющихся представителями кругов, еще не порвавших до конца с патриархальными нормами жизни, в самобытности которой Попович видит утверждение национальных основ в современной культуре. Эстетика Поповича в этом смысле основывалась на принципах естественного развития нравственных норм жизни народа.

Активный сторонник просвещения, Попович в то же время опасался забвения национальных корней, нивелирования и утраты национального своеобразия в искусстве и жизни. Поэтому в своей последней комедии, написанной за три года до смерти, — «Белград прежде и теперь» (1853) — он в образе старой Стании хотя и высмеивает косность позиций старшего поколения, не воспринимающего темпа жизни и характера мышления современного Поповичу общества, но в то же время дает понять, что при всей консервативности Стании она честнее и тверже в своих жизненных принципах, чем ее наследники. Поэтому именно Стания подводит итог раздумьям Поповича об этом: «Мир должен меняться к лучшему, а не к худшему», — говорит она.

Стремясь быть объективным в своих суждениях, Попович в этой комедии особенно тщательно отразил характерные для жизни тех лет детали быта, тип отношений людей между собой, так что югославские литературоведы не раз заявляли, что комедия «Белград прежде и теперь» «имеет ценность исторического документа».

Что касается разработки характеров, то большинство их в комедиях Поповича носит печать классицизма. Это сказывается в статичности и однообразности образов.

Характерной комедией Поповича в этом смысле является «Скупец, или Кир-Яня». Главный ее персонаж богатый купец Кир-Яня изображается автором при всей комедийности этого образа носителем общественного зла. Кир-Яня обуреваем жадной накоплением, наживы; хитрость, обман становятся нормой его поведения. Нравственные принципы им попраны. Образ Кир-Яни соединяет в себе черты наивной патриархальности с хваткой растущего капиталистического предпринимательства.

«Скупой вдвое платит» — гласит сербская народная поговорка. Попович рассматривает алчность и страсть к накоплению героя своей комедии скорее с нравственной точки зрения, нежели с социальной. Поэтому, потерпев ряд неудач в очередных коммерциях, Кир-Яня заключает: «Кир-Яня, есть у тебя ухо, чтоб слышать? Кир-Яня, есть у тебя ум, чтобы понять? Будь проклята всякая спекуляция со много прибыль и мало денег!..»

В этой комедии Попович снабдил основных персонажей индивидуальными речевыми характеристиками, что неизмеримо оживило ее диалоги. «Греческая мудрость» Кир-Яни, о которой он то и дело говорит, в сопоставлении с логически точно и литературно правильно построенной речью его главного оппонента Мишича представляют не только две разные точки зрения на коммерцию, но и два прямо противоположных человеческих характера.

Особое место среди комедий Стерия-Поповича занимает комедия «Патриоты», которая явилась откликом писателя на революционные события в Венгрии в 1848 году и недостойное поведение сербской буржуазии, принявшей участие в подавлении восстания венгерского народа. Устами положительного персонажа Гавриловича автор восклицает: «Убийцы своего народа, люди продажные, носившие кандалы, без всякого стыда называют себя патриотами». И хотя образ Гавриловича психологически не разработан, декларативен, он несет важные авторские мысли. Попович, как «совесть своей эпохи», оказался в творчестве выше узконациональных интересов.

Понятие свободы не связывалось у Поповича с конкретной социально-политической программой. Он не видел преимуществ буржуазной республики перед остальными существовавшими общественными устройствами. Скептицизм Поповича в этом смысле, по словам сербского исследователя Новаковича, был связан с тем, что «он не был против народного движения; он не мог только одобрить того, что народным движением так неискусно управляют и что оно испол-

зуется из корыстных побуждений отдельными личностями». В двух написанных в 1847 году героико-патриотических пьесах «Торжество Сербии» и «Сон кралевица Марка» Попович обращается к родному народу, прославляя его мужество. В песне, названной сербской «Марсельезой», из аллегорической драмы «Сон кралевица Марка» автор восклицает:

Встань, сербин, встань,
Берись за оружие,
День тебя ждет, пусть ночь бежит —
Вставай и не медли —
Вставай, сербин, свобода зовет.

В пьесах «Смерть Стефана Дечанского» (1841), «Гайдуки» (1842) он также призывает сербов осмыслить славные страницы истории и покончить с позорным настоящим. По мнению сербской современной критики, «Смерть Стефана Дечанского» — лучшая драма Стерия-Поповича, которая наряду с пьесой Стефановича «Смерть Уроша V» является лучшей сербской трагедией середины XIX века. В ней в известной мере сказывается влияние Шекспира. Судьба изображенного в этой драме сербского государя Стефана Дечанского — трагична и как человека и как государя. Благородный и мудрый, он окружен стихией своекорыстия, кровавых, жестоких интриг, жертвой которых становится сам. Попович поднимает своего героя, сумевшего возвыситься над личной бедой во имя интересов державы, и призывает современников осмысливать прошлое во имя настоящего.

Патриотизм Поповича проявляется и в его упорной борьбе за создание национального театра. «Театр — это школа, где люди учатся... Страна, не имеющая театра, считается самой последней страной», — говорит один из персонажей его комедии «Белград прежде и теперь». Попович очень много сделал и в формировании национального репертуара. Наряду с созданием оригинальных произведений он перевел «Проделки Скапена» Мольера, «Эрнани» и «Анджело» Гюго.

Театральная жизнь на территории современной Югославии до второй половины XIX века тем не менее сводилась к отдельным проявлениям деятельности любительских кружков и полупрофессиональных содружеств. Театр, сценическое искусство явно отставали в развитии от драматургии, достигшей за это время определенного художественного уровня в творчестве Поповича и Деметера.

Рассматривая театр как просветительное и воспитательное учреждение, представители передовой интеллигенции, естественно, все внимание сосредоточили на драме — для них важно было через текст драмы довести до зрителя свои идеи.

Поэтому чаще всего внешняя сторона спектакля отступала на задний план — костюмы, оформление спектакля и даже игра актеров имели по сравнению с текстом второстепенное значение.

Во второй половине XIX века драматургия южнославянских народов не только продолжает плодотворно развиваться, но в творчестве Косты Трифковича (1843—1875), Бранислава Нушича (1864—1938), Иво Войновича (1857—1929), Ивана Цанкара (1876—1918) и вступившего на этот путь в начале XX века Мирослава Крлежи (род. 1893) вызывает интерес и за пределами национального театра. Выразительным проявлением критического реализма в литературе и драме южнославянских народов явилось творчество Нушича. Его перу принадлежит около сорока пьес самых различных жанров. Большинство из них связано с сатирическим изображением сербской буржуазии, ее ограниченности, тупости, политической беспринципности и продажности.

* * *

Бранислав Нушич родился 8 октября 1864 года в Белграде в семье состоятельного торговца. Окончив гимназию, он поступил в университет австрийского города Граца, затем в Белградский университет, по окончании которого получил диплом адвоката. Но юриспруденция мало интересовала Нушича. Неизменный участник любительских спектаклей, он страстно полюбил искусство театра, горячо увлекся творчеством Гоголя. Это побудило его испробовать свои силы в драматургии.

В 1883 году Нушич написал первую комедию «Народный депутат». Уже в этой комедии ясно чувствуется его талант едкого и яркого политического сатирика. Материалом для пьесы послужила сербская жизнь 1880-х годов, отличавшаяся непрерывными стычками между различными буржуазно-помещичьими группировками, которые, прикрываясь лицемерными политическими лозунгами, стремились пробраться к власти, чтобы единолично грабить народ. В «Народном депутате» Нушич сумел нарисовать широкую картину мнимо свободных выборов, показав подлинную сущность буржуазной демократии. Конституционный режим в королевской Сербии — фарс, выборы — закулисные комбинации, основанные на жульнических махинациях, подкупе и подлаивании избирателей; борьба партий — сплошная взаимная клевета, а программные речи их представителей — демагогическая фразеология. И хотя вместо тупоголового лавочника депутатское кресло в Скупщине занимает представитель оппозиции, можно предпола-

гать, что таким финалом Нушич хотел показать, как должно было быть, но как не бывало в сербской действительности.

Сатирическая острота комедии «Народный депутат» испугала представителей власти, и долгие годы «первенец» Нушича путешествовал по канцеляриям министерства полиции, получив разрешение быть поставленным лишь через тринадцать лет после появления на свет.

Противодействие властей не лишило молодого драматурга творческой активности; напротив, она еще более усилилась. В 1887 году Нушич написал вторую комедию —

«Подозрительная личность», в которой с еще большей страстью, чем в «Народном депутате», бичует язвы современного общества, направляя на этот раз острие сатиры против тупоголовых и жадных чиновников — оплота бюрократической системы Сербии. Формирование Нушича как обличителя общественных пороков происходило под непосредственным влиянием произведений Гоголя. В предисловии к комедии «Подозрительная личность» Нушич позже писал: «Гоголь был кумиром тогдашней молодежи... гоголевский «Ревизор» был любимым ее произведением. Трудно было уйти от его влияния, тем более комедиографу, ибо наше тогдашнее общество, в особенности бюрократия, было настолько схоже с изображаемым в «Ревизоре», что Гоголя считали чуть ли не нашим отечественным писателем. Все мои пьесы 80-х годов... и в первую очередь «Подозрительная личность», написаны под большим влиянием Гоголя». Желая подчеркнуть эту связь, Нушич первоначально назвал «Подозрительную личность» «гоголиадой в двух действиях».

Сербский Сквозник-Дмухановский, уездный начальник Еротие Пантич, получает из столицы депешу. В ней сообщается о политическом преступнике, которого он, Пантич,



Бранислав Нушич

должен поймать. Поиски государственного преступника, всполошившие уездную власть, переплетаются в комедии с любовной историей дочери уездного начальника и безобидного помощника аптекаря Джоки. Его-то, внезапно появившегося в незнакомом городке по зову своей возлюбленной, ретивые блюстители порядка принимают за подозрительную личность.

Но значение комедии Нушича не только в том, что для показа сербской действительности он удачно использовал некоторые сюжетные мотивы «Ревизора». С большой силой сатирического обличения драматург нарисовал типы сербских чиновников, сумев показать, каким ничтожным, духовно пустым существам принадлежит бесконтрольная, неограниченная власть в уезде. Комическая по форме история поимки государственного преступника позволила Нушичу правдиво рассказать о том, что сербские власти при помощи террора и гонений поддерживали авторитет королевской власти.

«Подозрительная личность» была впервые поставлена на сцене лишь в 1923 году.

Вскоре после завершения «Подозрительной личности» за сатирическую песнь «Два раба», направленную против династии Обреновичей, Нушич был приговорен к двум годам тюремного заключения. Это событие нашло отражение в написанной им позже, в 1899 году, комедии «Обыкновенный человек». Герой комедии молодой поэт Дамянович приговорен за политический памфлет к шести месяцам тюремного заключения. Чтобы избавиться от тюрьмы, он решил бежать за границу и в ожидании удобного момента скрывается в загородном имении своего школьного товарища. Необходимость для Дамяновича скрывать свое имя приводит в пьесе ко многим комедийным положениям, водевильной путанице и курьезам.

Комедия «Обыкновенный человек», хотя в ней и присутствует критика политических порядков, представляет временный отход Нушича от едкой политической сатиры. В ней царит идиллическая атмосфера деревенского покоя. В ней много беззаботного веселья, яркой театральности. Поэтому она не встретила препятствий со стороны властей и в 1900 году была поставлена в театре.

Через год после ареста Нушич был амнистирован. В период с 1889 года до первой мировой войны он занимал самые разнообразные должности: дипломатического чиновника, секретаря министерства, директора театра, начальника уезда. В это время им созданы многие известные пьесы: «Князь Иво из Сембирии» (1900), «Пучина» (1905), «Свет» (1906), опе-

ретта «Путешествие вокруг света» (1910) и т. д. Нушич неизменно принимает участие в политической жизни Сербии, сотрудничает в газетах, пишет политические памфлеты. В 1908 году, после захвата Австро-Венгрией Боснии и Герцеговины, он является одним из активных участников митингов протеста, а его драма «Хаджи Лойя», написанная в этот период, имела огромный общественный резонанс в самых широких слоях сербского населения.

С большой взволнованностью рассказал Нушич в этой драме о героическом сопротивлении населения Боснии, предпочитавшего смерть рабскому существованию. «Пусть наша смерть скажет Европе, — восклицает вождь повстанцев Хаджи Лойя, — что и мы — народ, что мы не игрушка, которую можно подарить кому угодно». И, как бы обращаясь с призывом ко всем поработанным балканским народам, Хаджи Лойя восклицает: «Встаньте! Не сгибайтесь больше! Время выпрямиться!»

Пожар войны, начавшийся в Боснии и охвативший весь мир, заставил Нушича покинуть родину. С 1915 по 1918 год он живет в Италии, Швейцарии и Франции.

После создания в 1918 году Королевства сербов, хорватов и словенцев Нушич возвращается на родину и занимает в министерстве культуры пост начальника отделения искусства (до 1923 года).

Энергично и плодотворно Нушич всей своей деятельностью помогает развитию национального искусства в Сербии, Хорватии, Словении. Поддерживает и по возможности финансирует вновь возникающие театральные организации, стремится создать благоприятные условия для роста молодых творческих индивидуальностей. В то же время он накапливает определенный материал о жизни чиновников бюрократов, который после ухода из министерства сумеет использовать чрезвычайно находчиво.

В 1929 году Нушич заканчивает комедию «Госпожа министерша». Перед нами типичная для буржуазного общества история «величия» и «падения» правительственного кабинета, показанная через судьбу одного из его членов.

Основную сюжетную линию комедии Нушич строит на головокружительной перемене, происшедшей в судьбе заурядной мещанки Живки Попович, муж которой благодаря парламентским махинациям получил пост министра. Зло и язвительно клеймит Нушич буржуазный парламентаризм. Он выступает против умственной ограниченности и нравственного уродства мещанской среды, калечащей человека, отрывающей его от здоровых народных корней.

Глупая и злобная мешанка, став «госпожой министершей», начинает действовать. Не успел ее муж водрузить на голову цилиндр и дойти до королевского дворца, как в тупой и сумасбродной голове Живки созревают тысячи планов проявления собственной власти, и самый невероятный из них — сменить, вопреки желанию дочери, зятя Чеду. «А почему, — считает распоясавшаяся сербская помпадурша, — я не могу уволить какого-то прошельгу зятя?»

Метод, которым идет Нушич в показе деяний Живки, подлинно сатиричен. Поставив заурядную чиновницу в необыкновенные для нее условия, он получил возможность обнажить до конца то, что таится в самых дальних уголках ее мешанской души. Все поведение Живки — разгул тщеславия, чванства, доходящего до мании величия, граничащего с идиотизмом.

И Нушич творит правый суд над тупостью, хамством, скудоумием Живки, над ее попугайским подражанием светским манерам. «Вы заметили, — скажет писатель в своей следующей комедии, «Мистер Доллар», — как человек, поднимающийся в высшее общество, постепенно теряет человеческое достоинство?»

«Госпожа министерша» — не беззлобная бытовая комедия и не сотый вариант «Мещанина во дворянстве». Бытовая сатира тесно переплетается в комедии с сатирой политической. Она присутствует в самом факте избрания недалекого чиновника на пост министра. В закономерности, с которой госпожа Ната уступает место в министерстве госпоже Живке, а госпожа Живка освобождает его для следующей министерши, отражаются, точно в зеркале, события, из года в год происходящие в кабинетах министерства при смене правительств.

Нушич умно и тонко повествует о том, как вершатся судьбы и дела в министерстве. Хотя сцена с родственниками, желающими поживиться за счет государства, происходит в квартире Живки, не остается ни малейшего сомнения, что в министерских кабинетах аттестаты раздают невеждам, пенсии — здоровякам, а концессии — ворам. Слова Живки о том, что «все как-то устраиваются!» — убеждают нас в поголовном взяточничестве чиновников королевской Сербии. А слова Иовы: «Дай бог, чтобы правительство всякого кандидата прежде посылало бы на каторгу, а потом давало ему казенную службу» — заставляют думать, что в правительственных учреждениях сидят мошенники и воры, ожидающие каторги или только что отбывшие ее. А высказывание дяди Васы: «Правда никогда не печатается в газетах» — дает представление о лживости и продажности прессы.

И хотя головокружительное царствование Живки оборвалось, жизнь Сербии ни в чем не изменилась. Где-то в другом квартале Белграда с такой же стремительностью прошествует к своему «трону» об руку с мужем следующая госпожа министрша.

Галерея портретов других действующих лиц, нарисованная Нушичем в «Госпоже министерше», мало отличается от портрета главной героини. Ограниченность, стяжательство, стремление побольше урвать от дарового пирога являются общим для всех ее родственников. Не многим отличается от остальных и зять Живки Чеда Урошевич. Хотя в пьесе он один выступает против Живки, в своем столкновении с тещей-министршей Чеда руководствуется отнюдь не идеалами справедливости. Он также не прочь поживиться за счет государственной казны, однако, боясь лишиться жены, вынужден лишь обороняться.

В отличие от многих сатирических комедий Нушича «Госпожа министрша» была поставлена сразу же после написания и имела большой успех у публики. Позже она прошла также в театрах Парижа, Вены, Бухареста и Будапешта. С большим успехом обошла эта комедия и многие сцены театров Советского Союза.

В 1929 году в Югославии (так с этого года стало именоваться Королевство сербов, хорватов и словенцев) устанавливается реакционно-монархическая диктатура. Страна все больше превращается в полуколонию иностранного капитала, рассматривающего ее как оплот в борьбе против революционного национально-освободительного движения на Балканах.

Заокеанский дух проникает в жизнь страны, нивелируя и сметая прочь черты национальной самобытности. «Мистер Доллар» (1932) — так называет Нушич свою следующую комедию.

Уже не отдельные отрицательные явления, как в предыдущих комедиях, а все высшее общество, о котором могла только мечтать «министрша» Живка и которое мы не встречали в ранних пьесах Нушича, предстает здесь во всей полноте и высмеивается автором.

В «Мистере Долларе» Нушич прибегает к форме сатирического плаката, обобщает образы этой комедии, не давая им сколько-нибудь значительных индивидуальных характеристик. Он называет своих героев просто: «Господин, ожидающий богатое наследство» и «Господин с хорошими связями», «Госпожа, о которой много шепчут» и «Господин советник без репутации». Вот завсегдатаи светского клуба «Элит». Нушич лишает этих персонажей даже фамилий, чтобы ярче

выразить то основное, что каждый из них видит друг в друге. «Он — новый член клуба, — сообщает официант Жан о заинтересовавшем всех господине, — но его фамилии никто не знает. Известно только, что его ежемесячный доход — сто шестьдесят тысяч динаров». Нушич словно бы выходит на страницы собственной комедии, чтобы бросить в лицо «сильного мира сего» много гневных слов.

«Я хочу, чтобы передо мной на полотне экрана прошло все наше общество, в котором я окончательно разочаровался, — говорит он устами одного из своих героев, Матковича. — ...Я позволю и Жану несколько дней пребывать в уверенности, что он миллионер, и финансирую все, на что ему понадобятся деньги. А наше общество пусть продефилирует по экрану. Пусть оно кланяется и рассыпается в любезностях перед официантом Жаном».

И те, для кого еще вчера Жан был лакеем, ничтожным слугой — один из них давал ему на чай, а другие обзывали ослом, — сегодня рассыпаются в любезностях, лицемерят и льстят, домогаясь его благосклонности. «Все здесь лживо, порочно, искусственно, — негодует Нушич. — Доллар, мистер Доллар — господин света!»

Но не все сгибают колени перед могуществом «желтого дьявола». Его притягательная сила чужда людям труда — официанту Жану и служанке Маришке. Потому-то они постоянны в чувствах друг к другу, сохраняют человеческое достоинство и крепко держат в руках свое счастье. Но не только в них видит Нушич противников «мистера Доллара». Для него «фабричный гудок возвещает начало нового дня...». И с несвойственным для него в сатирических комедиях пафосом Нушич заканчивает пьесу гимном труду. Он приветствует людей труда, видя в них силу, способную уничтожить власть капитала.

С каждой следующей пьесой смех Нушича становится все более разящим и беспощадным.

С особой силой эти качества проявились в его последней пьесе — «Покойник» (1937). В ней Нушич подводит итог своим наблюдениям окружающей действительности. Итог этот мрачен.

Нушич показывает здесь представителей высших кругов, но прибегает к большей, чем в «Мистере Долларе», индивидуализации характеристик. Критическая мысль автора сочетается в комедии «Покойник» с огромной сатирической выразительностью и политической остротой.

Начало этой пьесы Нушича тривиально. Инженер Марич убеждается в измене жены с его другом детства и компаньо-

ном Новаковичем. Потрясенный этим, Марич уезжает за границу и вскоре узнает из газет, что его сочли мертвым, похоронив тело человека, бросившегося в Дунай в день исчезновения Марича. Тривиальное начало получает не совсем обычное развитие. Все, что принадлежит Маричу, становится собственностью других людей. Друг, которому Марич доверил свой научный труд, публикует его под своим именем. Приятель-компаньон женится на его жене. Имущество Марича способствует рождению деятельного предпринимателя, сумевшего при помощи подложных документов доказать, что он ближайший родственник инженера. Через три года Марич предстает перед своими «наследниками». Его воскресение приводит в смятение хищную свору. Борьба объединившихся против Марича «наследников» приобретает характер схватки не на жизнь, а на смерть. Силы неравны, ибо противники Марича не просто частные лица, а основатели крупного акционерного общества «Иллирия», созданию которого способствовали научный труд и деньги Марича. Поэтому враги инженера находят поддержку у представителей властей, также тесно связанных с этим обществом: одним из основных акционеров «Иллирии» является брат министра. Полиция, печать и прочие органы государства объединяются против Марича. Ему предъявляют ультиматум: либо покинуть под чужим именем страну, либо сесть в тюрьму как «агенту Коминтерна», подрывающему основы государства. Загнанный в тупик, Марич покидает страну. Радостными возгласами: «Мы продолжаем жизнь!» — торжествуют свою победу «достойные» члены общества, столпы буржуазного государства.

Никогда еще сатира Нушича не достигала такой остроты, как в этой последней комедии. Смешное в ней становится страшным. Перед нами проходят счастливые супруги, для которых гармония брака заключается в молчаливом согласии беспрепятственно иметь любовников; лжеученый, воровством приобретший научный авторитет; продажный журналист, для которого нет ничего проще доказать, что черное — это белое, а белое — это черное; и, наконец, обманом добывший свое состояние Спасое.

Образ Спасое выписан Нушичем особенно тщательно. Это капиталистический хищник, беспощадно сметающий все на пути в интересах чистогана. Открытый грабеж, ложь, клевета, фабрикация фальшивых документов — вот приемы его борьбы. Тем не менее он уважаемый член общества. На страже его интересов стоит государство.

Центральные образы, написанные Нушичем с большой психологической глубиной, помогают постичь принципы госу-

дарственного устройства, основанного на грабеже и насилии. Во всем происшедшем с инженером Маричем Нушич видит лживость буржуазного общества, шаткость государственного устройства. «Покойник» — вершина драматургии Нушича как по глубине идейной направленности, так и по совершенству художественного мастерства. Гневный смех комедиографа в этой пьесе неприятно поразил буржуазных зрителей, увидевших себя прототипами многих персонажей «Покойника». Публика не разделила горечи автора. Комедию встретили холодно. Это была последняя крупная пьеса Бранислава Нушича. В 1938 году он умер.

Если в рассмотренных выше пьесах Нушич строил коллизии на сатирическом изображении характеров различных персонажей, то в ряде других комедий он основывался на забавных фарсовых ситуациях («Насморк»), на водевильной путанице. Лучшими комедиями этого рода являются уже упомянутая пьеса «Обыкновенный человек» и «Д-р» (1936). Но хотя в этих пьесах и звучит искристый, веселый смех, Нушич остается верным себе: развлекая, он разоблачает. Особенно ярко это проявляется в его комедии «Д-р».

Все доступно миллионеру Животе Цвийовичу, все — даже распределение ученых степеней. Чтобы потешить родительское тщеславие, он решает произвести своего бесталанного сына в доктора философии.

«Мало ли нынче всяких докторов по музыке, по финансам и разных других? Толку-то от них никакого. Зато степень у них есть, и этого уже достаточно», — цинично заявляет папаша Цвийович. Под именем сына он посылает добывать ученую степень талантливого, но бедного юношу Велимира Павловича. Показывая события, происходящие в доме Цвийовичей, Нушич клеймит дипломированных неучей и шарлатанов.

В комедии «Д-р» сам обладатель ученой степени — великовозрастный сербский Митрофанушка Милорад Цвийович стоит в стороне от отцовских деяний. Он даже тяготится своей мнимой ученостью, предпочитая ученым спорам, как и его фонвизинский собрат, женитьбу.

В комедии «Д-р» особенно наглядно выступает блестящая драматургическая техника автора.

В течение более пятидесяти лет Бранислав Нушич не выпускал из рук своего разящего пера. Он вошел в историю югославского театра как выдающийся комедиограф, создатель многих непревзойденных сатирических комедий. Не малозначительные курьезы, а важнейшие стороны действительности являлись объектом его сатиры. Даже «мелкие» черты

действительности приобретают у него глубокое обобщение и большую обличительную силу.

Нушич подчеркивает обыденность каждого из созданных им образов. Однако он усиливает, углубляет те отрицательные стороны, которые являются наиболее типическими для изображаемой им среды. Не внешний комизм, а раскрытие характеров своих героев, их внутреннего убожества, уродливости и безобразия их поступков интересует Нушича. Комизм этих образов — результат саморазоблачения. Это живые люди, действующие согласно своим привычкам и представлениям. Каждый из них стремится найти выход из положения, в которое попадает, и ни минуты не думает о том, что кажется смешным.

Метод осмеяния Нушичем героев в пьесах «Народный депутат» и «Подозрительная личность» отличен от «Госпожи министерши», «Мистера Доллара», «Покойника». В трех последних комедиях автор прибегает к преувеличению, граничащему с гротеском, сознательному заострению образов, что способствует раскрытию сущности отрицательного явления, против которого он направляет острие своей сатиры.

Жизненная полнота образов комедий Нушича во многом определяется богатством их речевой характеристики. Все герои комедий говорят сочным, ярким языком, услышанным автором на улицах Белграда или в провинциальных городах. Нушич умело передает при помощи речи не только характерное для среды, в которой находится его герой, но и то индивидуальное, что свойственно ему одному.

Творчество Бранислава Нушича было ограничено рамками буржуазного общества. Но, будучи большим художником, Нушич в лучших своих произведениях умел подниматься над ним и метко клеймил его пороки.

Правда, во многих рассматриваемых комедиях есть персонажи, к которым автор относится с симпатией. Это — представитель оппозиции адвокат Ивкович в «Народном депутате»; преследуемый правительством поэт Дамянович в «Обыкновенном человеке»; разочаровавшийся в светском обществе Маткович в «Мистере Долларе»; вынужденный продавать свой талант Велимир Павлович в «Д-ре»; и, наконец, жертва окружающих его мошенников и стяжателей инженер Павле Марич. Но при всем сочувственном отношении к ним Нушич показывает, что, как правило, эти люди бессильны что-либо сделать и в среде окружающих хищников и собственников, по существу, обречены на одиночество и гибель.

Показывая мерзость королевской Югославии, Нушич видел и тех, кому должно принадлежать будущее его страны.

«Фабричный гудок — это тот же колокол, который зовет к заутрене. Верующие, молитесь! Но молитесь не золотому тельцу, а благородному хозяину мира — почтенному труду, — пишет он в комедии «Мистер Доллар». — Взгляните, при первых лучах восходящего солнца расплзается туман и исчезает мрак. Там, вдали, идут люди, много людей, мужчины, женщины, дети — они идут навстречу заре. Они тоже верующие. Мозоли на их руках заменяют им хоругви. Им не нужны золотые кадила. Они верят в труд. И только сами люди, верящие в труд, смогут разрушить безбожное царство мистера Доллара!»

Хотя отношение Нушича к рабочему классу носило, скорее, отвлеченный характер, тем не менее ведущая направленность развития его творчества совершенно определена.

Знаменательна эволюция симпатий Нушича к русской драме. Он начал свой путь драматурга-комедиографа с восторженного отношения к сатирическому таланту Гоголя и завершил его прославлением М. Горького. Он стал эпохой для театра и драмы родной страны.

На рубеже двух веков репертуар югославских театров обогащают и расширяют пьесы крупнейшего хорватского драматурга Иво Войновича. Сказочная красота Дубровника, где он родился, город Сплит, несущий отпечаток античного мира, где он провел свою юность, стихия моря, на берегу которого он вырос, — все это нашло своеобразное отражение в характере поэтического настроения творчества Войновича.

В пьесе «Равноденствие» («Эквиноцио», 1895) Войнович, написав образ Еле, впервые обратился к теме, позволившей ему создать один из значительнейших образов. Мать мужественно и достойно борется за счастье сына, отстаивает личное право на человеческое достоинство. Начиная с «Равноденствия» образ матери становится для Войновича собирательным женским образом родного народа, который он стремится наполнить поэтическим смыслом, обобщить до высокого символа.

Разрабатывая, как и его предшественники, тему героического прошлого хорватского народа, Войнович использует в драмах «Смерть матери Юговичей» (1907) и «Лазарево воскресение» (1913) сюжет национальной легенды, чтобы создать монументальный и поэтический образ сербской матери, чьи дети отдавали жизнь за свободу родной земли во все периоды ее истории.

Наибольшую популярность принесла Войновичу драматриптих под названием «Дубровницкая трилогия» (1900—1903) — поэтический реквием родному городу Войновича. Дей-

стве трилогии охватывает почти сто лет и связано с тремя различными этапами жизни Дубровника.

Первая часть, «Allons, enfants!» (начальные слова «Марсельезы»), связана с могуществом и славой Дубровника, который в 1806 году захватывают войска Наполеона. Вторая часть, «Сумерки», относится к 1832 году. Войнович последовательно отражает в ней духовный упадок дубровницкой аристократии, ее трагическую деградацию после потери родины независимости. В третьей части, «На террасе», действие происходит в 1900 году. Последние представители дубровницкого дворянства, утратив веру в возрождение мощи родной республики, обреченно ждут собственной гибели.

Подобное поэтическое монументальное произведение было важно для Войновича не ради ухода в прошлое, не как прощание с прекрасным вчера Дубровника. Говоря о прошлом, Войнович не утрачивает веры в историческую перспективу родного народа.

Действиями Еле в «Равноденствии» движет забота о счастье собственного сына, в драме «Смерть матери Юговичей» главный конфликт — в душевной борьбе героини, отдавшей восемь сыновей за родину, — борьбе между чувством долга перед народом и чувством любви к последнему, девятому оставшемуся в живых сыну. В драме «Лазарево воскресение» — будущее родины для матери превыше всего. Сюжет драмы основан на материале, по существу, современных событий — восстании сербского народа в 1912 году против турецкого ига.

С прообразом героини пьесы, матерью учителя Лазаря Куюджича, Войнович познакомился в Белграде. В том, как Войнович сумел объединить черты, присущие женским образам сербского эпоса, с чертами характера современной женщины, проявился его дар видеть современную действительность в аспекте истории родного народа, раскрыв ее драматизм и масштабность. Образ матери в драме «Лазарево воскресение» поистине близок образу матери Юговичей внутренней силой, мужественным патриотизмом, жертвенностью. Но в этой драме мать проходит еще большее испытание, чем это было в предыдущих драмах Войновича: присутствуя при смерти раненого сына, она вынуждена отрицать, что это ее сын, отрицать во имя спасения его детей — будущих мстителей за смерть отца, за весь сербский народ.

Комедии Войновича не были столь значительны, как его драмы. Лучшие из них — «Психея» (1890) и «Дама с подсолнухами» (1912) — мало связаны с отечественной проблематикой и актуальными вопросами жизни.

Перед войной, в 1914 году, Войновичем было написано пять актов мистериальной драмы «*Impetratrix*», опубликованной в незаконченном виде в 1918 году.

В начале войны Войнович был взят австрийскими властями в качестве заложника. В тюрьме у него развилась острая болезнь глаз, и он был переведен в больницу в Загребе, откуда вышел на свободу.

Мировая война надломила не только жизненные, но и творческие силы Войновича: в его произведениях все чаще появляются черты, свидетельствующие об его отходе от реализма. Мистические мотивы, заметные в финале «*Лазарева воскресения*», отчетливо выступают в пьесе «*Impetratrix*», а в последнем крупном произведении Войновича «*Пролог ненаписанной драмы*» (1925) мистические мотивы превалируют. И хотя драма «*Маскарад на чердаке*» (1922) еще содержит присущие лучшим пьесам Войновича глубокий гуманизм и реализм, небольшие сценки «*Пролога*», проникнутые религиозным мистицизмом, свидетельствуют об его отходе от прежней реалистической манеры.

Драматургическое творчество Войновича отразило сложнейшие социальные противоречия его эпохи и ожесточенную борьбу литературных направлений, в которой он принимал активное участие. Он был сторонником направления, получившего название «хорватский модерн», приверженцы которого выступали против реализма XIX века. Почвой возникновения «модерна» было нарастание недовольства социальной действительностью и отсталостью культуры страны, усилением католицизма, фразерством либералов. «Модерну» на раннем этапе были свойственны бунтарский дух, антибуржуазные настроения, поиски решения острых вопросов. По словам современников, «модерн» в литературе принес большее внимание к внутреннему миру человека, обновлению искусства, борьбу против устаревших идей и форм. Отбросив эстетство и индивидуализм, Войнович использовал некоторые завоевания «модерна» для более крупного и поэтического раскрытия духовного мира человека. И хотя не все его произведения были равноценны, в таких, как «*Равноденствие*», «*Смерть матери Юговичей*», «*Дубровницкая трилогия*», «*Лазарево воскресение*», Войнович утвердил лучшие традиции южнославянской драматургии.

Войнович был не только драматургом, но и практиком театра. С 1907 по 1911 год он возглавлял литературную часть Хорватского Национального театра и много сделал для совершенствования и обогащения отечественного репертуара. Творчество Войновича способствовало развитию реализма

отечественной драматургии. Он внес в отечественную театральную культуру стремление укрупнить психологические мотивировки поступков героев пьес, придать изображаемому явлению эпический размах. Эта особенность творчества Войновича нашла развитие в произведениях корифея южнославянской драматургии хорвата Мирослава Крлежи.

Словенский театр на рубеже XIX—XX веков внес существенную лепту в развитие югославской драматургии благодаря творчеству Ивана Цанкара (1876—1918).

Цанкар родился в местечке Врхника близ Любляны в семье портного. Детей было двенадцать человек. Вечная нужда — основные впечатления детства Цанкара. Жажда познания, желание стать студентом реального училища наравне с детьми имущих обострили в нем восприятие социальных контрастов. Вместе с протестом против национального гнета Цанкар со всей пылкостью молодости объявляет войну и церкви, возглавившей духовное порабощение его народа. Он отказывается выполнять обряды и посещать церковь, а впоследствии в своем творчестве открыто объявит ей бой.

Одиннадцать лет Иван Цанкар прожил в Вене, где, существуя впроголодь, посвятил себя науке, искусству и философии.

В конце 1899 года Цанкар по поручению одной из венских газет должен был реферировать южнославянскую прессу и ежедневно просматривать всю отечественную периодику. Это «занятие политикой», как он сообщал в одном из писем близким, родило в его голове «кучу умных мыслей». Цанкар написал одну из своих лучших сатирических комедий «На благо народа», которая была напечатана в Любляне в 1900 году. В ней одновременно с Б. Нушичем, выступившим с комедией «Народный депутат», словенский драматург также не жалеет обличительных красок, высмеивая фарисейство и ханжество словенских политиканов, маскирующих свое корыстное разглагольствованием о «благе народа». Доктор Грозд — депутат и общинный советник — заявляет открыто в своем кругу: «Для меня главное — мое благо». Однако, становясь объектом разоблачения, он ханжески восклицает: «Господа! Сплотимся же в эту тяжкую минуту! Вам ясно, что сейчас в опасности все самое святое, что у нас есть, в опасности все наши святыни. Яд, которым давно уже дышат большие народы, пытается тайно проникнуть и в наш богобоязненный, невинный народ...» Да, как бы заявляет финалом своей комедии Цанкар, народное пробуждение грядет. В окна дома «народного депутата» летят камни и слышны крики негодующей толпы. «Тот, кто сейчас лжет публично, — лжет для

блага народа,—воскликает Цанкар устами журналиста Юлиана Шуки.—Того, кто осмеливается открыто говорить правду, преследуют, осмеивают и в конце концов уничтожают — для блага народа!..»

Шесть лет комедия Цанкара не могла получить доступ на сцену и только в 1906 году под напором словенских прогрессивных деятелей была поставлена в Люблянском театре против воли его дирекции.

«Венские университеты» сказались не только на мировоззрении словенского писателя, но и определили направление его творчества. «Жил я тогда в шестнадцатом районе Вены, похожем на громадную мастерскую. Этот район был не только цитаделью социал-демократов, но и обителью бедности и туберкулеза,—вспоминал позже Цанкар.—Там изо дня в день мне пришлось наблюдать такое, что заставило бы задуматься даже человека недалекого и бедного сердцем...».

Цанкар выступил как мастер сатирического жанра в своей лучшей драме «Король Бетайновы» (1902). В герое этой драмы — мелком заводчике Йожефе Канторе — он обобщил пороки капиталистического мира. Кантор — зловещее воплощение власти денег — становится разрушителем жизни, губительной силой, которую необходимо смести с лица земли.

Чтобы стать полновластным хозяином округа Бетайновы и прибрать к рукам не только финансовую, но и политическую власть, Кантор совершает убийство. Сила литературного дарования Цанкара в том, что в лице Кантора он открывает словенской сцене новый социальный тип. Кантор — не исключение, а порождение буржуазного общества. Он появляется в пьесе, уже свершив цепь прямых преступлений. Их груз тяготит Кантора. Но вот на его пути к депутатскому мандату возникает новое препятствие в лице студента Марка. И Кантор без колебания убивает сына разоренного им же друга. Минуты слабости сменяются акциями жестокости и крови, на которые, по существу, Кантора толкает сформировавшая его среда. Даже когда он открыто признается в убийстве, судья не принимает его слов всерьез и, следуя формальным уликам, арестовывает другого.

Позже в статье «Как я стал социалистом», написанной в 1913 году, Цанкар сформулировал то, что зафиксировал как художник в своей драме: «Социальный строй, при котором все богатства земли, все плоды человеческого ума оказались в руках безыменного капитала, поработившего человечество,— вот источник этого зла. Отдельные несправедливости, встречаемые на пути, кажутся незначительными, почти случайными; но они проявляются полностью лишь в совокупно-

сти со всей несправедливостью, царящей на земле, которую я уже давно ощущал».

Пьеса Цанкара заканчивается победой властителя Бетайновы. «Путь к трону,— цинично заявляет Кантор,— нелегко, идти по нему нужно по колено в крови и слезах. Все люди преступники: кто убивает душу, кто тело... Я ничего не боюсь, ничего не стыжусь, с ясным челом стою я перед вами».

Драма Цанкара мрачна, но не безысходна. Образ студента Марка, открыто обвиняющего в преступлении короля Бетайновы, здесь предстает еще стихийной силой, но за ней — и драматург проводит эту свою линию очень последовательно — ощущается та нравственная сила, которая противостоит Кантору. События пьесы происходят на фоне забастовки рабочих, которая, не являясь еще силой решительной, расценивается автором как могущественный нравственный фактор, с которым Кантор обязан считаться.

В статье «Как я стал социалистом» Цанкар писал: «Я никогда не питал особого доверия и уважения к разуму и честности буржуазной прессы, особенно к разуму. Это доверие еще больше поколебалось, после того как я сделал интересное открытие: научился отличать организованного рабочего от неорганизованного. Отличал я их уже издалека, и не только по красной гвоздике или галстуку цвета крови, но и по походке, одежде, выражению лица, манере держаться. Наверно, организованному рабочему жилось не лучше других, наверно, он тоже испытывал тяготы безработицы и нищеты; и тем не менее во всем его поведении чувствовались гордость и уверенность в себе, вера в будущее...»

В пьесе «Холопы» (1910) Цанкар уже вывел образ рабочего, видя в рабочем классе единственную реальную силу, способную преобразовать мир. Эта драма обращена против старого врага — клерикализма, страшной силы, с помощью которой австрийские правящие круги пытались удержать свое господство и подавить растущее рабочее движение в Словении. Официальная церковь не гнушалась самыми низкими средствами, чтобы держать словенский народ в духовном рабстве. Горячо любя свой народ, страдающий от его униженности и темноты, Цанкар страстно искал пути социального прогресса, став сознательным проповедником идей революции.

Проблема интеллигенции и народа проходит через все его творчество. Свое отражение она нашла и в «Холопах», где в образе учителя Ермана драматург как бы прощается с остатками собственных иллюзий, которые когда-то возлагал на либеральную интеллигенцию тех лет. Его герой, как и автор

пьесы, отважно призывает «опрокинуть преграды, поставленные перед человеком духовными и светскими опекунами». Ерман бесстрашно идет в открытый бой, но действия его не приносят результата. И поэтому, обращаясь к кузнецу Кала, учитель Ерман восклицает: «Дай мне руку! Она стоит двух моих! Эта рука будет ковать свет... Нет, мне уж не бывать на сходках. Вы, у которых в сердце молодость, а в руках — сила, вы смотрите! На ваши плечи обопрется жизнь...»

Творчество Цанкара позволяет драматургии южных славян достигнуть идейной и художественной зрелости и стать вровень с социальной драмой Европы.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Важные заслуги в развитии сербского театрального дела и драматургии принадлежат Йоакиму Вуйичу (1772—1847), которого называют «отцом сербского театра». В молодости он жил в Братиславе, где окончил юридическую католическую академию. Став учителем, Вуйич увлекся театром, в котором видел путь просвещения народа. Позднее он становится переводчиком и автором пьес, режиссером и актером. Значительным событием был поставленный им в Пеште (1813) силами любительской труппы спектакль «Попугай» по пьесе Коцебу. Вуйич организовал театральные любительские труппы в Пеште, Сегеде, Буде, Крагуеваце, Белграде. В Сербии в 1833 году он обратился к князю Милошу с просьбой создать постоянный сербский театр. В 1834 году открылся «княжеский сербский театр» в Крагуеваце. Его директором стал Вуйич. Он смотрел на театр как на средство воспитания, «школу жизни» и сумел возбудить к нему большой интерес публики.

Важным событием в истории сербского театра было возникновение в городе Нови-Сад Передвижного театрального общества (1838), в течение десяти лет дававшего представления в городах не только Воеводины, но и Хорватии, а также недолго просуществовавшего театра, созданного в Белграде, в помещении таможни Йованом Стерия-Поповичем и Атанасием Николичем.

Одновременно с переводами стали появляться и оригинальные произведения сербской драматургии. Историческая тема в ней заняла весьма важное место. Особенностью исторической сербской драмы было использование ее авторами сюжетов народных героических песен.

В начале XIX века в Загребе, в школе иезуитов ставят спектакли патриотического содержания. Под воздействием революционных событий 1830 года усиливается национально-освободительное движение в Хорватии, благодаря чему в 1832 году патриотам-энтузиастам удается добиться от городских властей получения театрального зала, но спектакли там первое время идут на немецком языке.

В 1839 году в Сисаке впервые показали хорватскую пьесу, поставленную любителями. Это была драма Ивана Кукулевича «Юран и София, или Турки под Сисаком». Ею же были открыты представления на хорватском языке и в Загребском театре на Марковой площади (1840). Основной идеей пьесы был призыв к единству народов в борьбе за независимость.

В истории хорватского театра этого времени большую роль сыграл писатель и театральный деятель Димитрие Деметер (1811—1872). Он создавал любительские труппы и приглашал в Загреб такие же коллективы из других городов, а также писал и переводил пьесы. Его перу принадлежит либретто первой хорватской оперы «Любовь и злоба» композитора В. Лисинского. Исключительным успехом пользовалась его романтическая трагедия «Теута» (1844), в которой изображены древние иллирийцы и их борьба против римлян.

Деметер привлек к участию в формировании постоянной хорватской труппы талантливого актера Йосипа Фрейденрайха, прозванного «хорватским Гарриком». Но энтузиазм и энергия Деметера и Фрейденрайха не смогли изменить трудные условия, в которых существовала любительская хорватская труппа в период «баховской» реакции. В 1857 году Фрейденрайх написал комедию «Пограничники», которая пользовалась у зрителей неизменным успехом. Но постоянного здания хорватский театр не имел, хотя с 1850 года в борьбу за это включаются самые широкие круги населения.

Во второй половине XIX века борьба за самобытное сценическое искусство народов нынешней Югославии происходила со все возрастающей активностью, несмотря на то, что в Хорватии и Словении патриотам приходилось то и дело преодолевать сопротивление властей, а в Сербии развитие культуры наталкивается на постоянные финансовые трудности страны, не преодолевшей еще своей вековой отсталости.

Датой основания постоянных театров у сербов, хорватов и словенцев принято считать 1860-е годы. Национальные театры Белграда, Нови-Сада, Загреба и Любляны объединили драматическую, оперную, а позднее и балетную труппы.

И, несмотря на существовавшую в ту пору политическую разобщенность, все более укреплялись их взаимные культурные связи.

В Сербии, где существовало несколько талантливых бродячих драматических трупп, сначала возникают театральные общества, например Общество друзей сербского театра (Нови-Сад, 1850—1851). Труппа, которой руководил Иован Кнежевич (1818—1864), послужила основой постоянного театра, созданного в Нови-Саде в 1862 году, при содействии Сербской читальни; значительна роль в этом режиссера Иована Джорджевича (1826—1900) и писателя Иована Иовановича-Змая. Активное участие в этом принял и известный общественный деятель Светозар Милетич. Театр ставил пьесы Иована Стерия-Поповича, Косты Трифковича, Коцебу, Мольера, постепенно расширял свой репертуар. Позже кроме драматической в него вошла и оперная труппа. Руководитель театра Иован Джорджевич собрал группу талантливых актеров.

В 1869 году он переехал в Белград и положил начало постоянному театру в столице Сербии. В 1872 году Нови-Садский театр получил собственное здание; с 1871 года стал выходить первый сербский театральный журнал «Позориште» («Театр») под редакцией Антония Хаджича (1833—1917), длительное время являвшегося также директором театра. Особенностью Нови-Садского театра было то, что он почти ежегодно давал представления не только в Нови-Саде, но и во многих городах Воеводины, Словении, Хорватии, Боснии и Герцеговины.

В организации и развитии театрального дела Хорватия достигла успехов ранее, нежели Сербия и Словения. До начала 1860-х годов театральная жизнь в Хорватии характеризуется деятельностью любительских трупп, которые вели борьбу с приезжими немецкими труппами. В 1861 году хорватский сабор (парламент) принял закон, объявлявший театр национальным учреждением. В Загребе был открыт Хорватский Национальный театр и создана театральная школа. Были учреждены премии за лучшие пьесы. Театр этого времени прежде всего выражал национально-патриотические идеи. Ставились «Дубравка» И. Гундулича (1589 (?) — 1638), пьесы других отечественных авторов. В 1868—1873 годах театром руководил Август Шеноа. Он много содействовал развитию хорватской драматургии. Одновременно в репертуар театра входили и произведения мировой драматургии — Шекспира, Мольера, Шиллера и других. В 1874 году был поставлен «Ревизор» Гоголя.

Хорватским Национальным театром в 1894—1898 годах руководил крупный режиссер Степан Милетич (1868—1908). Он придал театру ярко прогрессивное направление, собрал одаренную труппу, включил в репертуар пьесы русских писателей — Грибоедова, Гоголя, Островского, Л. Толстого, Чехова. Много сделал Милетич и для развития оперы. Постоянные оперные представления начались в Загребе в 1870 году. Но в 1889 году венгерские власти запретили их. Лишь в 1895 году Милетич добился возобновления оперных представлений. Правда, оперу снова закрыли (1902), и оперные спектакли возобновились только семь лет спустя (1909). С этого времени Загреб становится центром музыкальной жизни южнославянских стран. Тут создается сильная оперная труппа. В 1898 году был поставлен «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Милетичу удается создать в своем театре высокий уровень театральной техники, умело формировать актерский ансамбль, воспитывать его на лучших образцах европейского сценического искусства.

Загребский театр пользовался любовью всех слоев хорватского общества, и оно оказывало театру материальную поддержку. Это способствовало развитию как оперного, так и драматического искусства.

В конце XIX — начале XX века в Загребе существовала сильная драматическая труппа, сложилась своя актерская школа. Наиболее видным ее представителем был Андрия Фиян (1851—1911) — руководитель труппы, выдающийся трагический актер, создатель образов Гамлета, Отелло, короля Лира, Кориолана, Сирано де Бержерака. Большой темперамент, отличные внешние данные дали Фияну возможность стать замечательным трагическим актером и иметь многочисленных учеников. Долгие годы соратником Фияна являлся Адам Мандрович, характерный актер, талантливый педагог, который много сделал для организации театров и подготовки актеров не только в Загребе, но и в Белграде.

В сценическом искусстве южнославянских народов на рубеже XIX—XX веков трудно обнаружить постепенный переход от одного стиля актерской игры к другому, как это было в театрах других европейских стран. Романтическая тенденция, едва успев развиться, уже соединилась с элементами реалистической типизации, но в то же время не исключала черты дидактики, характерной для просветительской культуры XVIII столетия. В XX веке под влиянием драматургии Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, вошедшей в репертуар сербских, хорватских и словенских театров, возникает тенденция

к углублению психологической трактовки образов. Однако в этот период трудно говорить еще о едином исполнительском стиле. Каждый талантливый актер, нередко начинавший играть в одной манере, в зрелости переходил к другой и в этих условиях представлял собой самостоятельную школу, становясь носителем своеобразной эстетической системы для последующих поколений.

Так, выдающийся актер Адам Мандрович (1839—1912) совмещал в своем искусстве возвышенную приподнятость романтических героев и гротесковую характерность. Последовательно утверждая на хорватской и сербской сцене национальный репертуар, он первым сыграл образ Матии Губеца — «мужицкого короля», вождя крестьянского восстания 1573 года, в одноименной романтической трагедии Мирко Боговича; создал полный глубокой человечности образ Рыбака, нашедшего в Дубровнике пристанище, в пасторали «Дубравка» классика дубровницкой литературы Ивана Гундулича. Затем, став во главе драматической труппы Хорватского Национального театра, Мандрович всемерно способствовал утверждению на его сцене комедий Нушича и Стерия Поповича, пьес Войновича и других.

Человек широкого кругозора, Мандрович способствовал освоению западноевропейского репертуара отечественным театром. Он заложил традицию романтической трактовки шекспировских образов, лучшим из которых был король Лир. В античных трагедиях актер потрясал сердца страданиями царя Эдипа, в комедиях Мольера привлекал зрителя характерностью образов Тартюфа и Гарпагона. Постановка «Ревизора» Гоголя на сцене белградского Национального театра во многом определилась полнокровной реалистической трактовкой Мандровичем образа городничего и имела очень важное значение в становлении сценического реализма. Последовательный сторонник идеи взаимных славянских культурных связей, Мандрович воспитал поколение хорватских и сербских артистов. Как опытного театрального педагога его пригласили в Софию, где он проработал несколько лет.

Мандрович внес большой вклад в формирование театральной культуры Сербии. И потому именно ему поручили прочесть на церемонии открытия Национального театра в Белграде торжественный «Пролог», написанный сербским литератором Шапчанином.

Характер хорватской актерской школы во многом определился и индивидуальностью выдающейся актрисы Марии Ружички-Строци (1850—1937). Дебютировав в 1866 году в Хорватском Национальном театре в Загребе, она бессленно

играла на его сцене в течение почти семидесяти лет, приобретя славу «славянской Сары Бернар». Дарование Ружички-Строци было многогранным. В первые годы в творчестве актрисы преобладало лирическое начало. Так, она играла Джульетту, Адриенну Лекуввер, Маргариту Готье, Ганну («Мораль пани Дульской» Г. Запольской). Затем она вырастает в крупную трагическую актрису, сыграв с большим трагическим накалом и темпераментом роли Андромахи и Федры в одноименных трагедиях Расина. Среди лучших ролей актрисы были Анна Каренина и фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена, созданные с глубиной и тонким психологизмом.

Одновременно Ружичка-Строци в течение всей своей сценической деятельности играла в комедиях Мольера, Шекспира и в пьесах отечественных авторов. То это был образ матери Юговичей в одноименной пьесе Войновича, то мужественной, человеческой Мары в его же пьесе «Дубровницкая трилогия».

Искусство Ружички-Строци отличала высокая сценическая культура. Актриса обладала прекрасной интонационной гибкостью, отточенностью жеста, острой наблюдательностью, живой, непосредственной реакцией.

В годы ее творчества Загреб посещали знаменитые европейские актеры Сара Бернар и Жан Коклен, и актриса могла с ними смело соревноваться.

* * *

Сербский театр окончательно сформировался к концу 1860-х годов. В 1869 году в Белграде было выстроено театральное здание, а Скупщина приняла закон (1870) о развитии драматического искусства и открытии театральной школы.



Андрия Фиан в роли Манфреда.
«Манфред» Дж.-Г. Байрона



Мария Ружичка-Строци в роли Беатриче.
«Много шума из ничего» В. Шекспира. 1890 г.

Однако, несмотря на этот закон, театр из-за тяжелого материального положения трижды прекращал свою деятельность. Но театральное искусство все же продолжало развиваться. На сцене кроме переводных пьес Шекспира, Шиллера и Гоголя ставились пьесы сербских авторов Трифковича и Суботича. Хотя большое место в репертуаре занимали романтические пьесы с музыкой и пением, на сцену проникают и реалистические произведения, что заставило театр изменить характер постановок и манеру исполнения.

В конце XIX века утверждавшаяся на сцене реалистическая манера исполнения вытесняла патетику и декламацию романтических актеров. Этому содействовало влияние русского театра и русской драматургии, дававшей театру важную часть его репертуара — пьесы Островского, Л. Толстого, Чехова и Горького. В 1911 году в Белград из России приехал режиссер А. В. Андреев, который развивал реалистическое направление сценического искусства. В Белградском театре сложилась труппа даровитых актеров, которую возглавляли исполнитель комических ролей Илия Станоевич (1859—1930), Милорад Гаврилович (1861—1931) и Вела Нигринова (1862—1908); в труппу входили также даровитый актер Димитрие Ружич (1841—1912) и талантливая трагическая актриса Милка Григурова (1840—1924).

Милорад Гаврилович вложил своим творчеством немалую лепту в становление сценического реализма. Выступая с 1882 года в белградском Национальном театре, он с 1894 года становится его режиссером, а затем и директором. Галерея шекспировских образов — Яго, Макбет, Шейлок, Ричард III, — в которых так выразительно проявилось сочетание могучего темперамента с вдумчивостью художника, дала возможность Гавриловичу особо масштабно создать роли и в отечественном репертуаре. Это — Великий Оршат в «Дубровницкой трилогии» Войновича, Игнаций в «Господах Глембах» Крлежи. Гаврилович являлся одним из лучших исполнителей роли Хлестакова на сербской сцене, мастером психологической трактовки образов в пьесах Г. Гауптмана и Г. Ибсена.

Вела Нигринова — трагическая актриса с огромным творческим диапазоном — выступала на сценах Любляны и Белграда. Она восприняла тенденцию европейской сценической культуры к углубленному психологизму и в своем творчестве сочетала совершенство внешней техники с проникновением в духовный мир создаваемых образов, будь то Мария Стюарт Ф. Шиллера или Маргарита Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына.



Вела Нигринова в роли Офелии.
«Гамлет» В. Шекспира. 1889 г.

В конце XIX века на сербской сцене утверждается реализм. Его проводниками становятся характерные актеры драматической труппы Национального театра Жанка Стокич и особенно Пера Добринович (1853—1923). Комедийные образы, созданные ими в начале XX века на основе наблюдений действительности, постепенно утвердившаяся способность к сценическому перевоплощению помогли внедрению на родной сцене комедий Йована Стерия-Поповича, Милована Глишича (1847—1908) и, конечно, Бранислава Нушича. Так, Добринович возродил для своего поколения образ Кир-Яни из комедии Поповича тем, что рядом с достоверностью, яркостью психологической характеристики, заостряя ее, привносил отно-

шение своего современника к нелепой, бессмысленной скупости.

Вместе с добродушным юмором, которым наделял Добринович простоватых деревенских лавочников и ростовщиков в пьесах Глишича, он вносил беспощадность в разоблачение персонажей комедий Нушича.

В Словении также шла упорная и длительная борьба за создание национального театра, чему мешали и австрийские власти, и немецкие труппы, занимавшие театральные здания, и недостаток средств. В 1861 году в Любляне, при читальне, сформировалась словенская драматическая труппа. За пять лет она поставила тридцать шесть пьес. В 1867 году было основано Драматическое общество, которое два года спустя дало первый спектакль на словенском языке. Деятельность словенской труппы осложнилась тем, что в 1887 году сгорело старое здание театра, а новое построили только в 1892-м. Сезон нового театра был открыт пьесой Юрчича «Вероника Десеницкая», где роль героини исполняла талантливая трагическая актриса Софья Борштник-Звонарева (1868—1948).

Словенская труппа вытеснила немецкую, представления которой население Любляны бойкотировало. За десять лет (1892—1912) словенская труппа дала две тысячи спектаклей.

Во главе ее стоял крупный актер Игнаций Борштник (1859—1919), игравший много лет и в Загребе. Он начал сценическую деятельность (1882) в Люблянской читальне, в 1886—1894 годы ставил спектакли в Отчественном театре Любляны. Актер могучего темперамента, Борштник достиг большой естественности и психологической глубины в трагических ролях (Гамлет, Кассио, Яго, Ричард II, Шейлок). Одной из самых выдающихся его ролей была роль Кантора в «Короле Бетайновы» И. Цанкара.

Он был также одним из лучших создателей образа Тартюфа, нарисованного им тонко ироничным, опытным и умным интриганом. Борштник воспитал ряд талантливых актеров, в том числе Антона Веровшека (1866—1914), который начал свой путь с трагических ролей (Карл Моор, Отелло) и закончил блистательной галереей характерных, лучшей из которых был Аким во «Власти тьмы» Л. Толстого.

Театральная жизнь Любляны, а затем и других городов Словении развивалась, создавались новые труппы, обогащался национальный репертуар, в который вошли пьесы молодого словенского автора И. Цанкара и пьесы мировой драматургии (Л. Толстого, Ибсена, Гауптмана).

Важное место в истории театра южнославянских народов — особенно в период возникновения профессионального искусства — занимала идея славянской солидарности, взаимопомощи, совместных усилий. В этом смысле немаловажна роль Б. Нушича — драматурга, обогатившего современный театр южнославянских народов самобытным, разнообразным репертуаром, и театрального деятеля. В 1900 году Нушич



Софья Борштник-Звонарева
в роли Порции. «Венецианский
купец» В. Шекспира. 1905 г.



Национальный театр в Белграде

становится директором Национального театра в Белграде, а позднее (1904—1905) директором Национального театра в Нови-Саде. В 1913 году Нушич организует театр в городе Скопле и возглавляет его до 1915 года. По свидетельству югославского исследователя З. Рогоза, открытие словенского театра в Любляне было бы немыслимо без помощи чешских театральных деятелей. Вместе с хорватом Фрейденрайхом в создании профессиональной труппы приняло участие восемнадцать чешских актеров. В сентябре 1886 года Мария Ружичка-Строци выступала на сцене пражского Национального театра в роли Джульетты и Евы (в пьесе чешского драматурга Й. Колара «Магелона»).

«Приехала в Прагу неизвестная — и тотчас нас поразила благородством, очарованием и высокой культурой драматизма», — писал о ее выступлении директор Национального театра Ф. Шуберт. В 1894 году в спектаклях Хорватского Национального театра выступил выдающийся чешский актер И. Шмага. В 1905 году в Загребе гастролировала замечательная чешская актриса Ганна Квапилова, а позднее — Эдуард Воян и Леопольда Досталова. Творческие контакты способствовали не только содружеству деятелей театра, но и давали практический результат — передачи опыта сценического

искусства, а порой, как в момент возникновения словенского профессионального театра, носили характер прямой помощи актерскими силами и режиссурой.

Все лучшее, что было накоплено театральным искусством южнославянских народов, самые прогрессивные его черты нашли свое ярчайшее выражение в деятельности выдающегося мастера южнославянского театра XX века режиссера Бранко Гавеллы (1885—1962). Он поднял югославский театр на новую ступень — уровень с достижениями театральной культуры крупнейших европейских стран.

Бранко Гавелла — первый профессиональный режиссер, выдающийся теоретик театра и талантливый педагог — родился

в Загребе, но работал на всех трех сценах Национальных театров — в Загребе, Белграде и Любляне. В каждом из этих театров он не только сформировал крепкие профессиональные труппы, впервые ввел принцип ансамбля исполнения, но и утвердил идею творческого содружества братских славянских культур. Он ставил спектакли не только в театрах Сербии, Хорватии, Словении, но и Софии, Братиславы, Праги. Впервые на родной сцене Гавелла тщательно разрабатывал и максимально использовал для раскрытия идеи спектакля взаимодействие всех его компонентов — от актерского мастерства до музыкального оформления.

Творческим единомышленником Гавеллы был театральный художник Любо Бабич (род. 1890), вместе с которым он успешно осуществлял свои сценические реформы. Ряд спектаклей — в том числе «Ричард III» (Загреб), «Гамлет», «Король Лир» (Любляна), «Макбет» и «Генрих IV» (Белград), — поставленных Гавеллой, имел значительный резонанс за пределами отечественного театра, ибо в них режиссер сумел сказать оригинальное слово в постановке драматургии Шекспира.

Изящный и изобретательный спектакль «Двенадцатая ночь», созданный Гавеллой совместно с Бабичем на сцене



Бранко Гавелла

Хорватского Национального театра, где серебристые полуцилиндрические ширмы, расставляемые самими актерами, рождали светлую атмосферу, полную вдохновенной импровизации, творимой талантливыми людьми во имя прославления человека, был отмечен за его оформление «Гран при» на Международной выставке театральной декорации в Париже в 1925 году.

Развитие отечественной драмы многим обязано упорству Гавеллы. Его умение проникнуть в суть образа способствовало утверждению в театре пьес Крлежи, которые официальная критика считала несценичными.

Итак, вторая половина XIX и первые десятилетия XX века были решающими в развитии театра сербов, хорватов и словенцев. Все, что было рождено в это время: национальные актерские школы, отечественная драматургия, профессиональная режиссура,— дало свои первые плоды, получило впоследствии дальнейшее развитие.



ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Уайльд О., Пьесы, М., 1960 (Герцогиня Падуанская, Веер леди Уиндермир, Женщина, не стоящая внимания, Саломея, Идеальный муж, Как важно быть серьезным, Флорентинская трагедия, Святая блудница).

Уайльд О., Избранные произведения в 2-х томах, М., 1960 (т. 2 — Веер леди Уиндермир, Женщина, не стоящая внимания, Идеальный муж, Как важно быть серьезным).

Шоу Б., Избранные произведения в 2-х томах, М., 1956 (т. 1 — Дома вдовца, Профессия миссис Уоррен, Кандида, Избранник судьбы, Поживем — увидим!, Ученик дьявола, Цезарь и Клеопатра, Человек и сверхчеловек, Как он лгал ее мужу, Другой остров Джона Булля; т. 2 — Майор Барбара, Страсть, яд, окаменение, или Роковой газоген, Разоблачение Бланко Поснета, Первая пьеса Фанни, Пигмалион, Август выполняет свой долг, Дом, где разбиваются сердца, Святая Иоанна, Тележка с яблоками, Горько, но правда, Простачок с Нежданных Островов).

Голсуорси Джон, Собрание сочинений в 15-ти томах, М., 1962 (т. 14 — Серебряная коробка, Джой, Схватка, Правосудие, Старший сын, Беглая; т. 15 — Маленький человек, Толпа, Изюминка, Без перчаток, Семейный человек, Верность, Дебри, Спектакль, Побег).

Голсуорси Джон, Драмы и комедии, М., 1956 (Серебряная коробка, Джой, Правосудие, Толпа, Без перчаток, Семейный человек, Джунгли).

б) Пособия

Гвоздев А. А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л., 1939.

«Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков», М., — Л., 1939.

Мортон А. Л., История Англии, М., 1950.

Тревелиян Дж.-М., Социальная история Англии, М., 1959.

Аксельрод (Ортодокс) Л., Мораль и красота в произведениях Уайльда, Иваново-Вознесенск, 1923.

Аникст А., Оскар Уайльд и его драматургия. — В кн.: О. Уайльд, Пьесы, М., 1960.

Гражданская З., Б. Шоу. Очерк жизни и творчества, М., 1965.

Гражданская З., Б. Шоу после Октября, М., 1968.

Образцова А., Драматургический метод Б. Шоу, М., 1965.

Ромм А., Б. Шоу, Л., 1965.

Пирсон Х., Бернард Шоу, М., 1972.

Дьяконова Н., Голсуорси, Л., 1960.

Крэг Гордон, Искусство театра, Спб., 1911.

«Актер Ирвинг о драматическом театре», М., 1888.

Чушкин Н., Гамлет — Качалов, М., 1968.
Шоу Бернард, О драме и театре, М., 1963.
Терри Эллиен, История моей жизни, М.—Л., 1963.
Nicoll Allardyce, The English theatre. A short history, L., 1936
Agate J., A short view of the English stage, 1900—1926, L., 1926.
Reynolds E., Modern English drama, L., 1949.
Fyfe H., Sir Arthur Pinero's plays and players, L., 1930.
Jones D. A., The life and letters of Henry Arthur Jones, L., 1930.
Purdom C., Harley Granville-Barker, L., 1955.
Irving L., Henry Irving, the actor and his world, L., 1951.
Craig E. Gordon, Henry Irving, L., 1930.
Craig E. Gordon, Ellen Terry and her secret self L., 1931.
Rose Enid, Gordon Craig and the theatre, L., 1931.
Mander R. and Mitchenson J., A picture history of the British theatre, L., 1957.

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Синг Дж.-М., Драмы. Перевод В. Метельникова. Вступительная статья М. Гутнера, Л., 1937.
Синг Дж.-М., Драмы. Перевод В. Метельникова. Вступительная статья Ю. Ковалева, М., 1964.

б) Пособия

Гвоздев А., Ирландский театр. — Журн. «Искусство и жизнь», 1940, № 6
Фокс Р., Современная ирландская драма. — Журн. «Интернациональная литература», 1940, № 3—4.
Ellis-Fermor Уна, The Irish dramatic movement, L., 1954.
Malone A., The Irish drama, 1929.
Strong L. A. G., John Millington Synge, 1941.
Price A., John Millington Synge, and the Anglo-Irish drama, L., 1941.
Ure P., Yeats the playwright, L., 1964.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Верга Дж., Драмы, М.—Л., 1941 (Сельская честь, Волчица и др.).
Д'Аннунцио Г., Полное собрание сочинений, М.; 1909—1910 (т. II — Джокоида; т. III — Мертвый город; т. VIII — Дочь Йорно.
Бенелли С., Избранные сочинения, М., 1923 (Рванный плащ, Ужин шуток и др.).
Роветта Дж., Романтизм. Перевод с итальянского Н. К. Георгиевской. Под ред. А. К. Дживелегова. М., 1940.

б) Пособия

Оветт А., История итальянской литературы. Перевод А. Усовой под редакцией В. Шишмарева, Спб., 1908 (или перевод С. И. Соболевского, М., 1922).

- Фриче В., Итальянская литература XIX века, М., 1916.
- Морозов П., Драматическая литература и театр в Италии со времени ее политического возрождения. Сборник историко-театральной секции, т. 1, Петроград, 1918.
- Рубцова Г., Современная итальянская литература. — «Красная газета», Л., 1929.
- Amico S., Storia del teatro drammatico, vol. III.
- Russo L., Da Manzoni a Pirandello, Firenze, Sansoni, 1956, vol. III.
- Russo L., Giovanni Verga, 1947.
- Curato B., Sessant'anni di teatro in Italia da Giovanni Verga a Ugo Betti, Milano, Denti, 1947.
- Fiocco A., Teatro italiano di ieri e di oggi.
- Sevi C., Il teatro, Roma, 1921.
- Tonelli L., Il teatro italiano, Milano, 1924.
- Enciclopedia dello spettacolo, v. I—X.
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Roma, 1934.
- Randolfi Vito, Antologia del grande attore, Bari, 1954.
- Croce B., La Letteratura della nuova Italia, Bari, 1943.
- Урусов А. И., Статьи о театре, т. II, М., 1907.
- Горнфельд А., Дузе, Вагнер и Станиславский. — Сб. «Книга о Новом театре», Спб., 1908.
- Юренева В. Л., Актрисы, М., 1925.
- Топуридзе Е., Элеонора Дузе, М., 1960.
- Rasi Luigi, La Duse, Firenze, 1901.
- Bolla Nino, E. Duse. Romanzo della sua vita, Roma, 1948.
- Signorelli Olga, E. Duse, Roma, 1955.
- Вилде Н. Э. Новеллы. — «Рампа и актер», М., 1909, № 21 (8).
- Novelli E., Foglietti sparsi parranti la mia vita, 1919.
- Кугель А. Р., Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1898, № 47, 48.
- Конн Ф., Из воспоминаний. — «Ежегодник императорских театров», вып. I, 1911, стр. 2.
- Santernechi M. Enrico Polese, Ermete Zacconi, Milano, Colombo e Tarra, 1898.
- Cenni G.-V., Arte e vita prodigiose di Ermete Zacconi.
- Pardieri G., Ermete Zacconi, Bologna, 1960.
- Амфитеатров А., Артист Грассо. — Сб. «Контурсы», Спб.; 1906.
- Бескин Эм., Трапик-кустарь. — «Рампа», 1908, № 11—12.
- Бабель И., Джованни Грассо в Одессе. — Избранное, М., 1957.
- Ajello, A.-R., Da Tragedia e scena dialettale, Torino—Genova, 1908.
- De Felice F., Storia del teatro siciliano, Catania, 1956.
- Bragaglia A. G., Pulcinella, Roma, 1955.
- «Teatro napoletano a cura di G. Trevisani», Parma, 1958, vol. I.
- Scarpetta Eduardo, Cinquant' anni di palcoscenico, Palermo, 1901.
- Scarpetta Maria, Felice Sciosciammocca, mio padre, Napoli, 1945, (2 ed. 1950).
- Croce B., Scarpetta nella tradizione della commedia popolare napoletana.
- «Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro (Memorie raccontate da R. Sacchetti)», Milano, 1912.
- Pagani S., Il teatro milanese, Milano, 1944.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Эчегарай Х., Великий Галеотто. Перевод Л. Б. Хавкиной, М., 1910.
Эчегарай Х., Дон Кихот XIX столетия, или Святость это или безумие? Переделка для русской сцены М. В. Карнеева, М., 1891.
Эчегарай Х., Безумный («Праведник»). Перевод А. Дивин, Пб., 1915.
Эчегарай Х., Власть ничтожества. Перевод М. Ватсон, М., 1912.
Эчегарай Х., Замок смерти. Перевод В. Буренина, Спб., 1898.
Эчегарай Х., Марианна. Перевод С. Л. Степановой-Марковой, М., 1896.
Эчегарай Х., Спасенная душа. — В. кн.: Крюковский А. Ф., «Комедии и драмы», Спб., 1907.
Днсента Х., Хуан Хосе, М., 1937.
Бенавенте Х., Игра интересов. Перевод П. О. Морозова, Пг. — М., 1919.
Бенавенте Х., Город веселый.—Журн. «Иностранная литература», 1935, № 5.

б) Пособия

- Barrett H. Clark, A study of the modern drama, N. Y.—L., 1937.
Dickinson Th. H., The theater in a changing Europe, N. Y., 1937.
Sepulveda Ricardo, El corral de la pachea (Apuntes para la Historia del Teatro Español), Madrid, 1888.
Lyonnet Henry, Le Théâtre en Espagne, 1897.
Gassier Alfred, Le Théâtre Espagnol, P., 1898.
Bueno Manuel, Teatro español contemporaneo, Madrid, 1909.
Conzáles Blanco A., Los dramaturgos españoles contemporaneos, Valencia, 1917.
Pérez de Ayala Ramón, Las máscaras (Ensayos de crítica teatral), v. I, Madrid, 1917.
Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, v. 2, Barcelona, 1924.
Onís F. de, Ensayos sobre el sentido de la cultura española, Madrid, 1932.
Torrente Ballester, Literatura española contemporanea (1898—1936), Madrid, 1949.
Valbuena Prat Angel, Historia del teatro español, Barcelona, 1956.
Anton de Olmet L. y García Caraffa A., Echegaray, Madrid, 1912.
Curzon H. de, Le théâtre de José Echegaray, P., 1912.
Aias L. (Clarín), Galdós. Obras completas, v. I, Madrid, 1912.
Mesa R., Benito Pérez Galdós, Madrid, 1920.
Alarcon Capilla A., Galdós y su obra, Madrid, 1922.
Gutiérrez Gamero E., Pérez Galdós y su obra, Madrid, 1933.
Chonon Berkovitz H., Pérez Galdós, Spanish liberal crusader, Madison, 1948.
Casalduero J., Vida y obra de Galdós, Madrid, 1951.
Onís y Sánchez F. de, Jacinto Benavente, estudio literario, N. Y., 1923.
Starkie W. F., Jacinto Benavente, L.—N. Y., 1924.
Sánchez Estevan Y., Jacinto Benavente y su teatro, Barcelona, 1954.

ТЕАТР СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

а) Тексты

Лондон Джек, Кража, М., 1955.

б) Пособия

- Hewitt B., Theatre USA. 1668—1957, N. Y., 1957.
Hornblow A., A History of the Theatre in America from its Beginning to the Present Time, v. 2, Philadelphia, 1919.
Hughes G., A History of American Theatre. 1700—1950, N. Y., 1951.
Moody R., America Takes the Stage. Bloomington, 1955.
Quinn A. H., A History of the American Drama, v. 2, N. Y., 1937.
Felheim M., The Theater of Augustin Daly, Cambridge, 1956.

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Анценгрубер Л., Нашла коса на камень. Перевод Л. и П. Тепло-
вых, М., 1911.
Anzengruber L., Werke in 14 Teilen, Berlin, o. J. (Т. I. — Der
Pfarrer von Kirchfeld, Die Kreizelschreiber, Der Meineidbauer).
Бар Г., Концерт. Перевод А. Волк, М., 1910.
Бар Г., Вне толпы (Мастер). Перевод Э. Миттерна и А. Воротишкова,
М., 1905.
Бар Г., Апостол. Перевод О. Н. Поповой, Спб., 1903.
Бар Г., Звезда. Перевод Н. Будкевич, М., 1903.
Гофмансталь Г., Драмы. Перевод Сергея Орловского, М., 1906
(Смерть Тициана, Безумец и смерть, Женщина в окне, Свадьба Зобенды,
Авантюрист и певица).
Гофмансталь Г., Электра. Перевод М. Кузмина, М., 1913.
Гофмансталь Г., Эдип и Сфинкс. Перевод О. Н. Чюминой, М., 1908.
Гофмансталь Г., Царь Эдип. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник,
М., 1911.
Гофмансталь Г., Каждый человек таков. Перевод Ф. М. Баг-
рова, Спб., 1912.
Шницлер А., Анатолий (Диалоги). Перевод В. Восходова, М., 1909.
Шницлер А., Сказка. Пер. З. Мейеровича, М., 1911.
Шницлер А., Забава. Перевод А. Манасевича, М., 1907.
Шницлер А., Добыча. Перевод Н. Эфроса, М., 1904.
Шницлер А., Мгновения жизни, Женщина с кинжалом, Последние
маски. Литература. Перевод Макса Ли, М., 1902.
Шницлер А., Последняя воля. Перевод С. Антик, М., 1909.
Шницлер А., Зеленый попугай, Парасельзус, Подруга. Перевод
В. Дунаева, М., 1922.
Шницлер А., Покрывало Беатрисы. Перевод Михаила Свободина,
М., 1903.
Шницлер А., Хоровод. Десять диалогов. Авторизованный перевод,
Берлин, 1922.

б) Пособия

- Меринг Фр., Литературно-критические статьи, т. 2, Л., 1934.
Бар Г., Театр. Перевод П. Бронштейна, М., 1914.
Vogelsang H., Oesterreichische Dramatik des 20. Jahrhundert, Stut-
tgart, 1963.
Broch H., Hofmannsthal und seine Zeit, München, 1964.

- Burckhardt M., Erinnerungen an Hofmannsthal, München, 1964.
 Heberle J., Hugo von Hofmannsthal, Enschede, 1937.
 Wassermann J., Hofmannsthal. Der Freund. Berlin, 1930.
 «Die Theater Wien's», 2 Bde, Wien, 1903.
 Schreyvogel Fr., Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion, Wien, 1965.
 Salten F., Das Burgtheater, Wien — Leipzig, 1922.
 Wolkan R., Das Burgtheater in Wien, Wien, 1926.
 Herterich F., Das Burgtheater und seine Sendung, Wien, 1948.
 Bahr H., Burgtheater, Wien — Berlin, 1920.
 Hadamovsky F. und Otte H., Die Wiener Operette (1858—1938), Wien, 1947.
 Lindau P., Mimen, 1912.
 Guglia E., Friedrich Mitterwurzer, Wien, 1896.
 Sandrok A., Mein Leben, 1940.
 Gregori F., Joseph Kainz, 1905.
 Wiegler P., Josef Kainz, 1941.
 Kober E., Josef Kainz, Wien, 1948.
 Шварц В., Йозеф Кайнц, Л., 1972.

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

- Выспянский С., Варшавянка. Перевод В. Высоцкого, М., 1906.
 Выспянский С., Мелеагр и Аталанта. Перевод Евг. Троповского, Спб., б. г.
 Выспянский, Судьи. Перевод и вступительная статья В. Высоцкого, М., 1909.
 Выспянский С., Протесилас и Лаодамия. Сборник драм. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1911.
 Выспянский С., Драмы. Вступительная статья, примечания и редакция переводов Б. Ростоцкого, М., 1963 (Легенда. Перевод Вс. Рождественского; Варшавянка. Перевод М. Кудинова; Мелеагр. Перевод Ю. Вронского; Проклятие. Перевод А. Ревича; Свадьба. Перевод М. Кудинова; Освобождение. Перевод С. Мар; Ноябрьская ночь. Перевод Св. Свяцкого.
 Пшибышевский С., Полн. собр. соч. в 10-ти томах, М., 1905—1910 (т. IV — О драме и сцене, Золотое руно, Счастье, Мать, Гости, Снег. Перевод В. Тучапской, А. С., В. В. и Н. Эфроса; т. VII — Вечная сказка. Перевод В. Высоцкого).
 Запольская Г., Пьесы. Составление, вступительная статья и примечания Б. Ростоцкого, М., 1958 (Касья Кариагида. Перевод П. Арга; Жабуся. Перевод Н. Мицкевича; Дрессированные души. Перевод Р. Вихиревой; Мораль пани Дульской. Перевод Н. Славятинского; Их четверо. Перевод М. Замаховской и Р. Меркиной; Панна Маличевская. Перевод Л. Чех).
 Запольская Г., Мораль пани Дульской. Пьесы, рассказы, повести. Вступительная статья Б. Ростоцкого, М., 1965 (Мораль пани Дульской. Перевод Н. Славятинского; Панна Маличевская. Перевод Ю. Винер и Т. Лурье, и др.).

б) Пособия

- «История Польши», т. 2, 1958.
 «История польской литературы», т. I, М., 1968; т. 2, М., 1969.
 Оболевич В. Б., История польской литературы, Л., 1960.

Яцимирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 г. до наших дней, т. II, Спб., 1908.

Воровский В. В., Ева и Джоконда. Литературные параллели.— Литературно-критические статьи, М., 1956.

Украинка Леся, Заметки о новейшей польской литературе.— Собр. соч., т. 3, М., 1950.

Сольский Л., Воспоминания. Запись Альфреда Войццкого. Вступительная статья Б. Ростockого. Перевод с польского С. С. Игнатова и В. М. Борисова, М., 1961.

Ивашкевич Я., Театр «Студия» Станиславы Высоцкой в Киеве. Воспоминания. Перевод с польского и вступление В. Борисова.— «Вопросы театра». Сборник статей и материалов, М., 1965.

Бернов М., Провинциальная летопись.— «Театр и искусство», 1897, № 52.

К-ель А. (Кугель А.), Театральные заметки.— «Театр и искусство», 1902, № 15.

Ростockий Б., Станиславский и польский театр.— «Театр», 1962, № 12.

Ростockий Б., Театр огромный. К 100-летию со дня рождения Станислава Выспянского.— «Театр», 1969, № 3.

Chmielowski P., Nasza literatura dramatyczna, t. 1—2, Petersburg, 1898.

Koźmian S., Rzeczy teatralne, Kraków, 1904.

Koźmian S., Wybór pism, t. 1—2, Kraków, 1959.

«Wyspiański i teatr. 1907—1957», Kraków, 1957.

Rapacki W., Sto lat sceny polskiej w Warszawie, Warszawa, 1925.

Rulikowski M., Teatr warszawski od czasów Osiańskiego, 1825—1915, Lwów.

Szczublewski J., Wielki i smutny teatr warszawski, 1868—1880, Warszawa, 1963.

Pajaczkowski F., Teatr Lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego, 1900—1906, Kraków, 1961.

Orlicz M., Polski teatr współczesny. Próba syntezy, Warszawa, 1935.

Bogusławski W., Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne, Warszawa, 1962.

Kotarbiński J., Aktorzy i aktorki, 1925.

Grzymala-Siedlecki A., Świat aktorski moich czasów, Warszawa, 1957.

Got J., Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów, Warszawa, 1958.

Straus S., Józef Rychter, Warszawa, 1959.

Got J., Szczublewski J., Helena Modrzejewska, Warszawa, 1958.

Collins M., The story of Helena Modjeska (Madame Chlapowska), London, 1883.

Dąbrowski S., Górski R., Kazimierz Kamiński, Warszawa, 1956.

Schiller L., Stanisławski a teatr polski, Warszawa, 1965.

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Чики Гергей, Дармоеды. Перевод О. Громова.— Сб. «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., 1955.

Мольнар Ференц, Комедии. Составление и вступительная статья Ал. Гершковича, М., 1967 (Черт. Перевод Е. Бочарниковой и А. Голембы;

Лилиом. Перевод Л. Брик и Б. Гейгера; Волк. Перевод И. Салимона; Комедия в замке. Перевод Ал. Гершковича; Ривьера. Перевод Ал. Гершковича; Олимпия. Перевод Т. Ваго; Раз, два, три. Перевод О. Громова и Б. Гейгера).

Лендъел Менъхерт (Мельхиор Ленгель), Тайфун. Перевод Эм. Бескина и О. Норвежского, М., 1910.

Мориц Жигмонд, Пьесы. Составитель Б. Гейгер. М., 1962 (Староста Шари. Перевод Е. Бочарниковой; Мати Лудаш. Перевод Б. Гейгера и В. Клепко; Господский пир. Перевод Ал. Гершковича; Будь добрым до самой смерти. Перевод Н. Смола и А. Неймарк; Родственники. Перевод Е. Малыхиной; Пташка. Перевод Б. Гейгера).

б) Пособия

Ал. Гершкович, Ференц Мольнар и последний взлет венгерской буржуазной драмы. — В кн.: Ф. Мольнар, Комедии, М., 1967.

Magyar Színháztörténet, Szerkesztette Hont F., Budapest, 1962.

Hegedűs Cézsa, Konya Fudit, A magyar dráma útja, Budapest, 1964.

«A Thalia története. 1904—1908», Budapest, 1954.

Hevesi Sándor, Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete, Budapest, 1965.

László Anna, Hevesi Sándor, Budapest, 1960.

«Nagy magyar színészek», Budapest, 1957.

ТЕАТР ЧЕХИИ И СЛОВАКИИ

а) Тексты

Ирасек Алоис, Фонарь. Перевод с чешского. — В кн. «Классическая драматургия стран народной демократии». Составление и редакция переводов К. Державина, т. I, М., 1955.

Ирасек Алоис, Одиночество. Перевод с чешского, М., 1955.

Мрштик Алоис и Вилем, Мариша. Перевод с чешского, М.—Л., 1960.

Квапил Ярослав, Сказка про принцессу Одуванчик. Перевод с чешского, Слб., 1915.

б) Пособия

«Очерки по истории чешской литературы XIX—XX вв.», М., 1963.

Неедлы Зденек, Алоис Ирасек и общественное значение его творчества. — Сб. «Статьи об искусстве», М.—Л., 1960.

Фучик Юлиус, Национальный театр. — Избранное, М., 1955.

Ровда К. И., Чехи и русские в их литературных взаимосвязях, Л., 1968.

«Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения», М., 1968.

«Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства», М., 1970.

«Dějiny Národního divadla. 1883—1900», Praha, 1908.

Tille, V, Cínohra Národního divadla od roku 1900 do prevrátá, Praha, 1935.

«Sto let českého divadla v Plzni. 1865—1965», Praha, 1965.

«Dějiny české literatury», dil. II, III, Praha, 1960.

Sald a F.-X., O naše moderni kulture divadelne dramatike, Praha, 1937.
«Čtvrstoletí městského divadla na Kral Vinohradech. 1907—1932», Praha, 1932.

Moš na F., Jak jsem se měl na světě, Praha, 1954.

Ser ny Fr., Hana Kvapilova, Praha, 1963.

Kvapil J., O čem vim di. I, II, Praha, 1946, 1947.

De y I R., O čem vim ja, Praha, 1971.

Вл чек Я р о с л а в, История словацкой литературы, Киев, 1889.

«История словацкой литературы», М., 1970.

S m a t l a k S t., Pavol Orszagh Hviezdoslav, Praha, 1968.

«Dějiny slovenskej literatury», Bratislava, 1962.

«Hviezdoslav v kritike a spomienkach», Bratislava, 1956.

«Josef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach», Bratislava, 1956.

B o r o d a č J., Réžijná kniha Tajovského hry «Zenský zákon», Bratislava, 1957.

K o s t o l n y A., Hviezdoslavova tragedia «Herodes a Herodias», Bratislava, 1969.

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Александр и Василе, Синзьяна и Пепеля. — В кн.: В. Александр и, Избранное, Кишинев, 1956.

Караджале Ион Лука, Потерянное письмо. Перевод Константиновского. — Сб. «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., 1955.

Делавранча Барбу, Хаджи Тудосе. — Сб. «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., 1955.

Хашдеу Богдан Петричейку, Избранное. Предисловие Н. Романенко, Кишинев, 1957. (Содержание раздела «Драматургия:» Резван и Видра, Три волхва. Перевод А. Комаровского.)

б) Пособия

Садовник Ш., Ион Лука Караджале, Л.—М., 1964.

Гершкович Ал., Маленькие комедии XIX века. — В сб. «Маленькие комедии XIX века», М., 1960.

«Румынско-русские литературные связи», М., 1964.

Sturdza-Bulandra Lucia, Amintiri... amintiri..., Bucuresti, 1956.

Massof I., Istoria teatrului Național din București, București, 1937.

Massof I., Teatrul rominesc. Privire istorica, v. IV, București, 1971.

Alterescu, S., Tornea F., Teatrul Național «I. L. Caragiale», București, 1955.

Nottara C., Amintiri. București, 1960.

Vasilii M., Al. Davila, București, 1965.

БОЛГАРСКИЙ ТЕАТР

а) Тексты

Вазов Иван, Службогонцы. Перевод А. И. Хватова, М., 1956.

Вазов Иван, Изгнанники. Перевод А. Шляковой. — Сб. «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., 1955.

Страшимиров Антон, Свекровь. Перевод А. Собковича. — Сб. «Классическая драматургия стран народной демократии», т. II, М., 1955.
Яворов Пейо, У подножия Витоши. — Сб. «Избранное», М., 1958.

б) Пособия

Державин К., Болгарский театр. Очерк истории, М.—Л., 1950.
«Сто лет болгарского театра», М., 1962.
Попов Ив., Миналото на българския театър. Спомени и документи, тт. I—II, София, 1939.
Василев Д., Опит за история на българския театър, Варна, 1942.
Пенев Пенчо, Лекции по история на българския драматически театър, ч. I—II, София, 1954.
Пенев П., Адриана Будевска. Живот и творчество, София, 1964.
Пенев П., Васил Кирков, София, 1953.
Пенев П., Сава Огнянов, София, 1965.
Пенев П., Ст. Каракостов. Кръстю Сарафов, София, 1953.

ТЕАТР НАРОДОВ ЮГОСЛАВИИ

а) Тексты

Попович Йован Стерия, Комедии. Перевод с сербского, М., 1960 (Враль и подвирало, Ворона в павлиньих перьях, Скупец, Женитьба и замужество, Старая болезнь, или Симпатия и антипатия, Судьба одного разума, Патриоты, Белград прежде и теперь).

Войнович Йован, Буря равноденствия. Перевод с хорватского, М., 1950.

Нушич Бранислав, Комедии. Перевод с сербского, М., 1956 (Народный депутат, Подозрительная личность, Обыкновенный человек, Госпожа министерша, Мистер Доллар, Д-р, Покойник).

Цанкар Иван, Избранное. Перевод со словенского, М., 1953 (На благо народа, Король Бетайновы, Соблазн в долине святого Флориана).

б) Пособия

«История Югославии», т. I, М., 1963.
«Зарубежные славянские литературы», М., 1970.
«Један век Народног позоришта у Београду, 1868—1968», Београд, 1968.
«Hrvatsko narodno kazalište, 1860—1960», Zagreb, 1960.
«Споменица 1861—1961», Нови-Сад, 1961.
«Slovenski gledališni muzej Ljubljana», 1967.
Gavella B., Hrvatsko glumište, Zagreb, 1953.
Cindrić P., Hrvatski i srpski teatr, Zagreb, 1960.
Kreft B., Poslanstvo slovenskega gledališča, Ljubljana, 1960.
«Српска драма», Београд, 1966.
Гоковић М., Бранислав Нушић, Београд, 1964.
Грол М., Из позоришта предратне Србије, Београд, 1952.
Вогозан В., Rediteljski komentari Split, Matica hrvatska, 1963.
«Есеје о уметности», Београд, 1966.
Жуков Д., Бранислав Нушич, М., 1972.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адвентович, Кароль — 407
 Ади, Эндре — 413
 Адлер, Виктор — 298, 303
 Айала, Лопес де — 227, 233
 Аларкон, Педро Антонио — 229
 Александр Ягеллончик — 341
 Александри, Василе — 510, 522,
 525—527, 536—538, 541
 Алеш, Микулаш — 462, 463
 Альма-Тадема Лауренс — 98
 Альтенберг, Питер — 307
 Альфьери, Витторио — 176, 190
 Амбруш, Золтан — 430
 Амфитеатров, А. В. — 221
 Андерсон, Мэри — 26
 Андо, Флавио — 191
 Андреев, А. В. — 621
 Андреев, Л. Н. — 392
 Антуан, Андре — 188, 330, 372,
 373, 387, 436, 438, 540
 Анценгрубер, Людвиг — 299, 301 —
 306, 322, 325
 Апулей — 357
 Аристия, Костаке — 536
 Аристофан — 382
 Арнольд, Мэтью — 18
 Архона, Хоакин — 251
 Арчер, Уильям — 12, 36, 94, 122
 Асаки, Георге — 541
 Асорин (Хосе Мартинес Руис) —
 231, 232, 248

 Бабич, Любо — 625
 Байрон, Джордж Ноэль Гордон —
 169, 333, 619
 Бакалбаша, Антон — 520
 Бакалов, Георгий — 549
 Бакалович, Викторина — 394
 Бакст, Л. С. — 122
 Балущкий, Михал — 352—354, 373,
 386, 405, 408, 501
 Бальзак, Оноре де — 24, 237, 274
 Баноци, Ласло — 438
 Бар, Герман — 300, 307—309, 322
 Бардош, Артур — 438
 Бароха, Пиа — 231, 232
 Бассерман, Альберт — 436

 Батлер, Семюэль — 11
 Бауэр, Отто — 298
 Беер-Гофман, Рихард — 320
 Бейлис, Лилиан — 123
 Бек, Анри Франсуа — 373, 388,
 392
 Беккер, Элизабет — 92
 Бёклин, Арнольд — 311
 Беласко, Дэвид — 285, 286, 288 —
 290
 Белинский, В. Г. — 452, 551
 Белотти-Бон, Луиджи — 177
 Бенавенте, Хасинто — 231, 232,
 248—250, 255, 257
 Бенда, Феликс — 383—385
 Бенедек, Марцел — 438
 Беннини, Ферручио — 205, 214
 Бенкрофт, Мэри — 94, 95, 105
 Бенкрофт, Сквайр — 94, 95, 105
 Беннет, Арнольд — 93
 Бенгам, Иеремия — 10
 Бергер, Альфред — 324
 Бергсон, Анри — 54
 Бергхед, Генри — 131
 Бердслей, Обри — 122
 Бернар, Сара — 27, 111, 113, 173,
 190, 191, 257, 534, 619
 Бёрн-Джонс, Эдвард Коли — 98
 Берри, Натаниэл — 274
 Берсецио, Витторио — 172, 212
 Бертолацци, Карло — 172, 214
 Берше, Джованни — 165
 Биро, Лайош — 425
 Благо, Павел — 485, 504
 Благоев, Димитрий — 549, 571
 Бласко Ибаньес, Висенте — 230,
 232, 247
 Блаха, Лунза — 433—435, 437
 Блейбтрой, Гедвиг — 323
 Блейк, Уильям — 133
 Близинский, Юзеф — 351, 405
 Богович, Марко — 618
 Богуславский, Владислав — 398
 Бой-Желенский, Тадеуш — 357
 Бойл, У. — 149
 Бомарше (Пьер-Огюстен Карон) —
 382

- Бон, Франческо — 213, 214
 Борбони, Паола — 375
 Борштник-Звонарева, Софья — 622, 623
 Борштник, Игнаций — 623
 Ботев, Христо — 548, 550, 553, 564
 Боукер, Джордж Генри — 264
 Брагалья, А. — 218
 Бракко, Роберто — 179, 223
 Брам, Отто — 328, 329, 387, 436, 438
 Брие, Э. — 373
 Броди, Шандор — 423—425, 434, 436
 Бронишувна, Северина — 405
 Бруск, Н. — 481
 Брыдзинский, Войцех — 370
 Буацелли, Тино — 224
 Будевская, Адриана — 573—576, 582
 Буландра, Тони — 529, 541
 Бульвер-Литтон, Эдуард Джордж — 94
 Бурже, Поль — 173
 Буркхардт, Макс — 325, 326
 Бусико, Дайон — 132, 135
 Бут, Эдвин — 100, 282
 Буэно, Мануэль — 238, 250
 Бэлческу, Николае — 523
 Бялоблочкий, Бронислав — 345

 Вазов, Иван — 549, 552—554, 556—558, 564, 567, 572, 573, 577
 Валера, Хуан — 229, 252
 Варкони, Золтан — 419
 Варшани, Ирен — 433, 434
 Ваянский, Светозар (Светозар Гурбан-Ваянский) — 458, 497
 Вебстер, Джон — 26
 Вега, Вентура де ла — 233
 Ведынд, Франк — 123, 439
 Ведрен, Джон — 95
 Венгжин, Максимилиан — 405
 Венгжин, Юзеф — 405
 Верга, Джованни — 165, 166, 171, 172, 221—223
 Верди, Джузеппе — 193, 209
 Верешмарти, Михай — 413, 425
 Верешагин, В. В. — 279
 Верн, Жюль — 433
 Веровшек, Антон — 623
 Верфель, Франц — 300
 Верэ, Дьердь — 437
 Виглещи, Джакомо — 207
 Видор, Пал — 433

 Виктория — 7
 Виктор-Эммануил — 161, 212
 Виллани, Филиппо — 207
 Вильбрандт, Адольф — 324
 Винтерштейн, Эдуард фон — 332
 Висконти, Эрмете — 165
 Влахуца, Александру — 511
 Влчек, Ярослав — 483, 484
 Войкулеску, Мариоара — 541
 Войников, Добри — 550, 551
 Войнович, Иво — 591, 598, 608—610, 618, 619, 621
 Вольтер (Аруэ), Франсуа-Мари — 548
 Вольтер, Шарлотта — 323, 326, 386
 Воровский, В. В. — 359, 360
 Воян, Эдуард — 474, 475, 476, 478, 481, 624
 Врака, Джордже — 525
 Врублевский, Валерий — 338
 Врхлицкий, Ярослав (Эмиль Фрид) — 457, 459—463
 Вуйчик, Йоаким — 614
 Высоцкая, Станислава — 370, 405, 406
 Выспянский, Станислав — 343, 345, 360—370, 379, 388—391, 400, 403, 407
 Выспянский, Франтишек — 360

 Гаал, Франциска (Франческа Гааль) — 434
 Габилонна, Людовига — 323
 Габор, Андор — 425
 Габорио, Эмиль — 273
 Габсбурги — 297, 299, 337, 342, 483, 588
 Гавелла, Бранко — 625, 626
 Гаврилович, Милорад — 621
 Газенауэр, Карл — 324
 Галаша, Андрей — 497, 500—503
 Галеви, Людвик — 373,
 Галлина, Джачинто — 172, 213, 214
 Гальдос — см. Перес Гальдос, Бенито де
 Гальм, Фридрих (Мюнх-Беллинггаузен) — 324
 Гальперт, Леонтина — 394
 Ганслик, Эдуард — 387
 Ганчев, Христо — 573, 582
 Гардони, Геза — 413, 425
 Гарелли, Федерико — 212
 Гарленд, Хэмлин — 273—275
 Гарт, Фрэнсис Брет — 267—270, 272, 282

- Гасман, Витторно — 224
 Гауптман, Гергардт — 35, 79, 95,
 186, 307, 319, 325, 330, 373, 388,
 392, 439, 574, 578, 583, 621, 623
 Гвездослав (Павел Орсаг) —
 488—495
 Геббель, Фридрих — 326, 439, 441
 Гевара, Луис Велес де — 253, 256
 Гегель, Георг Вильгельм Фрид-
 рих — 347
 Гей, Джон — 14
 Гейерманс, Герман — 438, 439, 441
 Гендель, Георг Фридрих — 116
 Георге, Стефан — 309
 Герреро, Мария — 227, 230, 251 —
 257
 Герцен, А. И. — 176, 297
 Герымский, Александр — 340
 Геря — см. Доброджану-Геря,
 Константин
 Гёте, Иоганн Вольфганг — 94, 99,
 332, 382, 400, 401, 489
 Гжимала-Седлецкий, Адам — 401,
 404
 Гика, Йон — 514
 Гилар, Карел Хуго — 482
 Гилберт, Уильям Швенк — 13, 14,
 27
 Гимера, Анхель — 255
 Гинайс, Войтех — 448
 Гино, А. — 372
 Гиссинг, Роберт — 12
 Глишич, Милован — 622
 Гоголь, Н. В. — 167, 168, 265, 381,
 385, 404, 405, 427, 452, 461, 462,
 469, 470, 485, 504, 539, 541, 551,
 556, 569, 591, 598, 599, 608,
 616—618, 621
 Голсуорси, Джон — 12, 20, 53,
 75—86, 90, 93, 122, 123, 293
 Гольдони, Карло — 142, 176, 178,
 180, 197—199, 202, 205, 212 —
 214, 218, 224, 256, 499
 Гольдсмит, Оливер — 99, 105, 131,
 140
 Гольц, Арно — 307
 Гомер — 49
 Гонзл, Индржих — 479
 Гонн, Мод — 154, 156
 Гончаров, И. А. — 461
 Гордон, Джон — 95
 Горький, А. М. — 122, 219, 363,
 375, 392, 393, 404, 439—441, 452,
 471, 481, 537, 540, 558, 569, 571,
 573, 576, 582, 583, 592, 608, 621
 Гостинский, Отокар — 451, 453, 484
 Гот, Ежи — 401
 Гофман, Антонина — 383, 385—
 387, 401
 Гофмансталь, Гуго фон — 300,
 309—314, 319, 320, 323, 333, 482
 Гоцци, Карло — 214
 Грамши, Антонио — 204, 215
 Граммон, Л. — 372
 Грассо, Джованни — 176, 205, 215,
 220—223
 Грегори, Изабелла Августа — 134,
 139—142, 146, 148, 153—156
 Грегори, Роберт — 155
 Грегор-Тайовский, Йозеф — 484,
 495—501
 Грейн, Джэкоб Томас — 95, 121
 Гренвилл-Баркер, Харли — 50, 53,
 87—93, 95, 111, 121, 122, 150
 Грибоедов, А. С. — 579, 617
 Григурова, Милка — 621
 Грильпарцер, Франц — 299, 301,
 324, 330, 430
 Гросси, Франческо — 211
 Грэдистяну, Петре — 534
 Гундулич, Иван — 616, 618
 Гус, Ян — 464, 475, 491
 Густы, Пауль — 526, 538—540, 542
 Гутьеррес, Антонио Гарсиа — 233
 Гюбнерова, Мария — 475—477, 481
 Гюго, Виктор — 190, 310, 382, 400,
 529, 537, 597
 Давид, Якоб-Юлиус — 306
 Давила, Александр — 526—528,
 530, 538, 540—542
 Давыдов, В. Н. — 576, 577
 Д'Амико, Сильвио — 179
 Данилевский, Г. П. — 508
 Д'Аннунцио, Габриеле — 166, 167,
 173—175, 186, 200—203, 221,
 223, 310, 439, 441
 Дарвин, Чарльз — 10
 Д'Асти, Алионе — 212
 Дворжак, Антонин — 450
 Дейл, Рудольф — 481
 Дейли, Огастин — 282—285
 Делавинь, Казимир — 178, 190
 Делавранча, Барбу — 515, 528, 529,
 538, 541
 Деледда, Грация — 203
 Деметер, Димитрие — 597, 615
 Деметриаде, Аристиде — 525, 529,
 536
 Деннери, Адольф-Филипп — 386
 Дерекы, Антал — 437
 Деринг, Мария — 394

Де Филиппо, Пеппино — 224
Де Филиппо, Эдуардо — 216, 218, 224
Джакоза, Джузеппе — 178, 186
Джакометти, Паоло — 178, 180—182, 221
Джефсон — 131
Джефферсон, Джозеф — 282, 288
Джилберт (миссис) — 284, 285
Джиро, Эдоардо — 206, 211
Джонс, Генри Артур — 14, 18—20, 87, 90, 91, 131, 135
Джорджевич, Йован — 616
Джорджоне, Джорджо да Кас-
тельфранко — 168
Джустини-Синополи Г. — 221
Дзаго, Эмилио — 205, 214
Дзержинский Ф. Э. — 344
Диес, Матильда — 251
Дикгоф-Деренталь, А. — 248
Диккенс, Чарльз — 274
Дингельштедт, Франц — 324
Дисента-и-Бенедикто, Хоакин —
230, 247, 248, 253, 257
Дитрой, Моор — 433
Добринович, Пера — 622
Доброджану-Геря, Константин —
510, 520—522
Добролюбов, Н. А. — 452
Доброплодный, Сава — 547
Дойн, Л. — 157
Долметч, Арнольд — 124
Доманович, Радое — 591
Домбровский, Ярослав — 338
Донован, Ф. О. — 156
Досталова, Леопольда — 481, 624
Достоевский Ф. М. — 24, 99, 173, 487, 576
Доусон, Эрнест — 11
Драбик, Винцентий — 405
Дризен, Н. В. — 221
Дру, Джон — 284, 285, 288
Друмев, Васил — 551, 577
Дузе, Элеонора — 97, 105, 171, 173—176, 186, 188—203, 224, 256, 257, 436, 534
Дюкеспель, Феликс — 201
Дюма-отец, Александр — 178, 186
Дюма-сын, Александр — 15, 171, 186, 190—192, 194, 202, 233, 234, 252, 386, 402, 425, 570, 621
Дюрер, Альбрехт — 168
Еврипид — 122, 326
Ержабек, Франтишек Венцеслав —
450, 454, 470

Ермолова, М. Н. — 191, 576
Желязовский, Роман — 383
Жеромский, Стефан — 377—380
Жижка, Ян — 464, 475
Жулавский, Ежи — 357
Жулковский-сын, Алоизий — 394
Заар, Фердинанд фон — 306
Завржел, Франтишек — 482
Запольская, Габриэля — 371—377, 388, 392, 394, 403, 408, 619
Запотоцкий, Ладислав — 447
Збодио, Гаэтано — 206, 211
Зейер, Юлиус — 457, 458, 485
Зельверович, Александр — 405
Земпер, Готфрид — 324
Зитек, Йозеф — 447
Золя, Эмиль — 165, 190, 237, 247, 307
Зонненталь, Адольф — 323, 324
Зудерман, Герман — 111, 189, 192, 194, 221, 223, 256, 325, 326, 330, 373, 490, 574
Зуппе, Франц — 321, 437
Зутнер, Берта — 306
Ибрэяну, Гарабет — 510, 522
Ибсен, Генрик — 12, 17, 18, 35, 36, 38—40, 89, 94, 95, 97, 108, 111, 116, 120—122, 134, 148, 176, 179, 182, 184, 186, 194, 195, 202, 203, 242, 246, 257, 274, 275, 279, 290, 291, 293, 307, 325, 326, 330, 358, 359, 373, 388, 400, 426, 427, 429, 439—441, 457, 476, 481, 537, 538, 574, 575, 578, 581, 582, 619, 621, 623
Иванов, И. И. — 201
Ивон, Эмма — 211
Икономов, Матей — 569, 570
Инклан, Валье — 232, 248, 257
Иннеман, Рудольф — 471
Ирасек, Алоис — 455, 462—465, 470—472, 474—477, 485, 494, 504
Ирвинг, Генри (Джон Генри Бродрибб) — 12, 96—104, 106, 108, 110, 112, 122
Ирвянг, Лоренс — 99
Иффланд, Август Вильгельм — 327
Йетс, Уильям Батлер — 133—140, 146—148, 152—157
Йованович-Змай, Йован — 590, 616
Йовков, Йордан — 577

- Йокан, Моор — 413
 Йошик, Калман — 427
- Қазинс, Шеймас — 153
 Қайнц, Йозеф — 326, 328—333
 Кальдерон де ла Барка, Педро — 234, 254, 255, 313, 324, 382, 490
 Кальман, Имре — 436, 437
 Кальмо — 212
 Камерини, Эудженно — 205
 Каминский, Казимеж — 403—405
 Каминский, Ян Непомуцен — 406
 Камоэнс, Луиш ди — 169
 Канели, Радул — 568
 Капуана, Луиджи — 171, 172, 221, 223
 Каравелов, Любен — 551—553
 Караджале, Йон Лука — 508, 510—524, 526, 529—532, 534, 536—541
 Караджале, Костаке — 536
 Караджич, Вук (Вук Стефанович Караджич) — 589, 593, 594
 Кардуччи, Джозуе — 164, 165, 173
 Каранти, Фридьеш — 425
 Кармине, Ренато де — 224
 Карнаги, Давид — 211
 Кароль I (Карл Гогенцоллерн-Зигмаринген) — 508, 525
 Каррера, Валентино — 180
 Каспрович, Ян — 356, 490
 Каталина, Мануэль — 251, 252
 Катона, Йозеф — 413, 425, 428, 429
 Кафка, Франц — 300
 Качалов, В. И. — 118, 119
 Качо, Пал — 437
 Кашка, Ян — 469
 Кашшаи, Видор — 428, 433
 Квапилова, Ганна — 475, 476, 478, 481, 624
 Квапил, Ярослав — 476, 478—481
 Кембл, Джон Филипп — 93
 Керр, Альфред — 184, 186
 Керр, Фредерика — 123
 Керриген, Дж.-М. — 156
 Кессон, Льюис — 123
 Килти, Джером — 111
 Кин, Чарльз — 95, 98, 99, 105
 Кинтеро, Альварес — 255
 Киплинг, Редьярд — 10
 Кирков, Васил — 571—573
 Кирков, Георги — 549
 Киров, Гено — 573, 582
 Кирчев, Атанас — 573, 582
- Киселевский, Ян — 371
 Кисмейер, Л.-П. — 488
 Кишфалуди, Карой — 413
 Кларин (Леопольдо Алас) — 230
 Клицпера, Вацлав Климент — 472
 Кнежевич, Йован — 616
 Кобенья, Кармен — 258
 Когэлничану, Михаил — 541
 Коженевский, Юзеф — 386, 398, 406, 408
 Козмян, Станислав — 341, 342, 381—388, 390, 394, 395, 402
 Коклен-старший, Бенуа-Констан — 254, 436, 534
 Коклен, Жан — 619
 Колар, Йозеф Иржи — 462, 624
 Колар, Франтишек — 480
 Коллинз, Мэйбл — 400
 Колум, Падрик — 148, 149, 153, 154
 Комиссаржевская, В. Ф. — 191, 359, 576
 Конан-Дойль, Артур — 99
 Конгрив, Уильям — 131
 Кони, Ф. А. — 185
 Коннолли, Джемс — 129, 154
 Коннолли, Шон — 154
 Конопницкая, Мария — 340, 355
 Конти, Йозеф — 437
 Коонен, А. Г. — 27
 Копо, Жак — 115
 Корнель, Пьер — 391
 Косса, Пьетро — 167—170, 178, 187, 535
 Костюшко, Тадеуш — 366
 Котарбинский, Юзеф — 390
 Коцебу, Август Фридрих Фердинанд — 614, 616
 Коча, Николае Димитрие — 539
 Кохановский, Ян — 386
 Красинский, Зигмунт — 406
 Краус, Карл — 306
 Кречани, Йгнац — 440
 Крлежа, Мирослав — 591, 598, 611, 621, 626
 Кромвель, Оливер — 127
 Круликовский, Ян — 385, 394
 Крус, Рамон де ла — 251
 Кручковский, Леон — 377
 Крэг, Эдуард Гордон — 95, 108, 115—120, 155, 156, 202, 343
 Кугель, А. Р. — 185, 189, 191, 198, 202, 221, 222
 Куза, Александру Иоан — 507
 Кукулевич, Иван — 615
 Кукучин, Мартин — 484

- Купер, Гледис — 123
 Кэлинеску, Джордже — 527—529
 Кюрель, Франсуа де — 392
- Лабиш, Эжен — 373, 425
 Ладешкий, Ян — 451
 Ладновский, Болеслав — 383
 Ламадрид, Теодора — 251, 254
 Лангман, Филипп — 392
 Ларкин, Джим — 129
 Л'Арронж, Адольф — 328
 Лаубе, Генрих — 299, 323, 327, 489
 Левинский, Йозеф — 323
 Легар, Ференц — 436, 437
 Легуве, Эрнест — 396
 Ледесма, Наварро — 237
 Лейн, Луиза (миссис Джон Дру) — 282
 Лекок, Шарль — 433
 Лендел, Меньхерт — 423, 434, 436
 Ленин, В. И. — 151, 173, 262, 297, 289, 338, 339, 390
 Ленский, А. П. — 573
 Леонидов, Л. М. — 222
 Лермонтов, М. Ю. — 427, 462
 Лернер, Аллан Джей — 60
 Лесажа, Ален-Рене — 382
 Лессинг, Готгольд Эфраим — 489, 548
 Лещинский, Болеслав — 394
 Ливий — 490
 Линдау, Пауль — 329
 Лисинский, Ватрослав — 615
 Лист, Ференц — 387, 395
 Лихард, Милан — 504
 Лондон, Джек — 267, 279—282
 Ломброзо, Чезаре — 182
 Лопе де Вега — 255
 Лоу, Фредерик — 60
 Лукач, Дьердь — 438
 Луначарский, А. В. — 101
 Льюис, Джеймс — 284, 285
 Льюис, Леопольд — 99
 Любовский, Эдвард — 401
 Люксембург, Роза — 337, 338, 344, 345
 Люнье-По (Люнье), Орельен Мари — 27, 372
- Маген, Иржи — 475
 Мадач, Имре — 425, 428, 489
 Маджи, Карло Мариа — 205, 206
 Майореску, Титу — 520—522, 532
 Мак-Донаж, Томас — 154
 Макиавелли, Никколо — 170
 Маковицкий, Душан — 484, 486
- Макреди, Вильям Чарльз — 93
 Малер, Густав — 300
 Мальон — 386
 Мандзони, Алессандро — 165, 167
 Мандрович, Адам — 617, 618
 Манзотти — 472
 Манк, Наджент — 157
 Манолеску, Григоре — 525, 526, 533, 536, 537
 Манолеску, Йон — 541
 Марио, Эмилио — 227, 230, 251—257
 Маркевич — 452
 Маркович, Светозар — 591
 Маркс, Женни — 102, 104
 Маркс, Карл — 35, 102, 228, 262, 303, 344, 345, 446, 509
 Маркс, Элеонора — 102
 Маркуш, Ласло — 439
 Мартин, Эдвард — 134, 152, 158
 Мартинес, Хулия — 258
 Мартольо, Н. — 223
 Марулли, Г. — 216
 Мархлевский, Юлиан — 343, 344
 Масканья, Пьетро — 172
 Матееску, Михаил — 514
 Матейка, Ян — 340, 360, 364
 Матушевский, Игнатий — 373
 Мах, Эрнст — 300, 307, 310
 Маха, Карел Гинек — 482
 Мачадо, Антонио — 232
 Мейерхольд, В. Э. — 120, 359
 Мейн, Р. — 157
 Мельяк, Анри — 373
 Мендес, Катюль — 373
 Мендоса, Фернандо Диас де — 255—257
 Мередит, Джордж — 11
 Меринг, Франц — 301, 304, 305
 Меррей, Т. С. — 149, 150
 Метерлинк, Морис — 111, 113, 122, 123, 186, 202, 257, 310, 342, 360, 373, 392, 481, 482
 Миксат, Калман — 413, 434
 Милетич, Светозар — 616
 Милетич, Степан — 617
 Миллэкер, Карл — 321, 437
 Миллер, Жоакин — 267, 270—272
 Миллиген, А. — 134
 Милло, Матей — 526, 536
 Мирбо, Октав — 79
 Мириам (Зенон Пшесмыцкий) — 342, 345, 346
 Миттерверцгер, Фридрих — 326—328, 330
 Митчелл, Лэнгдон — 291, 292

Мицинский, Тадеуш — 356
Мицкевич, Адам — 345, 350, 360,
361, 368, 373, 379, 382, 386, 407,
408
Мичурна-Самойлова, В. А. — 191
Млодзеевская, Нуна — 407
Модена, Густаво — 173, 180, 202,
207, 224
Моджеевская, Хелена — 381, 383,
394, 397—402
Моисси, Александр — 312, 320, 333,
436
Мольер (Жан-Батист Поклен) —
75, 140, 142, 178, 179, 327, 330,
382, 406, 457, 472, 548, 578, 594,
595, 597, 616, 618, 619
Мольнар, Дьердь — 427
Мольнар, Ференц — 418—423, 434,
436
Монкальво, Джузеппе — 206
Монтегю, Чарльз Эдвард — 156
Мопассан, Ги де — 76
Моратин, Фернандес де Моратин,
Леандро — 251
Морено, Матильда — 257
Морето, Агустин — 255
Морган, С. — 156
Мориц, Жигмонд — 413, 425, 435
Моро Лин, Анджело — 212—214
Моро Лин, Марианна — 213
Моррис, Уильям — 10, 11, 133
Моска, Г. — 220
Москвин, И. М. — 222
Мочалов, П. С. — 222
Мошна, Индржих — 468—473,
475—477, 481
Мозм, Сомерсет — 92
Мрштик, Алоис — 455, 456, 470,
472, 473, 503, 504
Мрштик, Вилем — 451, 452, 455,
456, 470, 472, 473, 503, 504
Муне-Сюлли, Жан — 436, 534
Мур, Джордж — 12, 134, 152
Муско, Анджело — 222—224
Муханов, С. — 394, 395, 402
Мыслбек, Йозеф — 463
Мэнсфилд, Ричард — 288
Мюллер, Фридрих — 302
Мюссе, Альфред — 186
Нажимский, Юзеф — 351
Налбуров, Васил — 568
Наперский, Костка Александр Ле-
он — 356
Наскова, Ружена — 481
Неедлы, Зденек — 453, 463

Нейман, Станислав Костка — 451
Немирович-Данченко, Вл. И. —
118, 191, 406, 438, 477
Немцова, Божена — 457, 462
Неруда, Ян — 450, 451, 469
Нестрой, Иоганн Непомук — 299,
302, 305, 321
Нешкович, Н. — 593
Нигринова, Вела — 621, 622
Никколини, Джованни Баттиста —
165
Николич, Атанасий — 614
Николл, А. — 20, 87
Ницше, Фридрих — 173, 307, 310,
360
Новак, В. — 591
Новакович, Стоян — 596
Новачинский, Адольф — 390
Новелли, Эрмете — 176, 181, 224,
436, 534
Новомеский, Ласло — 486
Норвид, Циприан Камиль — 346—
352, 360, 379, 395
Нотгара, Константин — 514, 515,
529, 537, 538
Нушич, Бранислав — 591, 598—
608, 611, 618, 622—624

Обреновичи — 600
Огнянов, Сава — 573, 580—582
О'Грэдн, Стэндиш — 132
Ожешко, Элиза — 340
Ожье, Эмиль — 94, 192, 194, 233,
234, 385, 398, 425
О'Кейси, Шон — 139, 148, 157
О'Кифи — 131
Олгуд, Сара — 156
О'Нил, Мэйр — 156
О'Нил, Юджин — 282
Ориани — 166
Орленев, П. Н. — 191
О'Рурк, Дж. — 156
Осорио, Мануэль — 251, 252
Осорио, Фернандо — 251
Островский А. Н. — 375, 403, 450,
452, 538, 560, 569, 573, 576, 583,
617, 621
Остэрва, Юлиуш — 370, 407
Оуен, Мак — 131
Офсольс, Макс — 320
Оффенбах, Жак — 321, 433, 473

Павликовский, Тадеуш — 387, 388,
390—393, 402
Павлу, Богдан — 485
Паларик, Ян — 502

- Пальерон, Эдуард — 373
Папазян, Ваграм — 179, 184, 201
Пардо Басан де Куирога, Эмилия — 230, 247
Паррингтон, Вернон Лунс — 264
Паскали, Матильда — 524
Паскали, Михаил — 524, 525, 536, 537
Пасколи — 166,
Патер, Уолтер — 11
Патрик Кэмпбелл, Стелла (Беатрис Стелла Таннер) — 60, 61, 111, 113, 138, 139
Паулаи, Эде — 413, 415, 425—429
Пежинский, Владзимеж — 371
Пеллико, Сильвио — 165
Пембертон, Т. — 270
Перес Гальдос, Бенито де — 227, 229, 230, 232, 233, 236—248, 252, 256
Пёрселл, Генри — 116
Петефи, Шандор — 413, 429
Петито, Антонио — 176, 205, 215—219, 224
Петреску, Камил — 530
Петроний — 490
Пеццана, Джачинта — 190
Пиетрова, Мария — 501
Пикон, Хасинто Оттавио — 230
Пилотто, Либерио — 214
Пинеро, Артур Уинг — 14—20, 87, 90, 91, 111, 131, 135, 192, 194
Пиранделло, Луиджи — 166, 167, 173, 223, 224, 375, 418, 421
Пирс, Падрик — 154
Пиччини, Джулио — 200
Пишурка, Крыстю — 547
Плавт — 169
Плеханов Г. В. — 521
Пол, Уильям — 123, 124, 157
Попель, Романа — 394
Попова, Роза — 569, 570
Попович, Йован — см. Стерия-Попович, Йован
Поссарт, Эрнст — 328
Поэл, Уильям — 157
Прага, Марко — 170, 186
Прейсова, Габриэла — 455, 456, 485, 504
Прус, Болеслав — 340, 356
Прутяну, Аглае — 538
Пушкин, А. С. — 168, 169, 427, 462, 485, 491, 548
Пшерва-Тетмайер, Казимеж — 355
Шибылко-Потоцкая, Мария — 405
Шибыльский, Зигмунт — 341
Шибышевский, Станислав — 343, 357—360, 392
Пьетраква, Луиджи — 212
Пятницкий, К. П. — 363
Райан, Фред — 153, 154
Раймунд, Фердинанд — 299, 302, 305, 321
Райордан — 155
Райт, Т. — 121
Раковский, Георгий — 548
Ракоши, Ене — 432
Рапацкий, Винцентий — 394—397, 402
Расин, Жан — 400, 457, 619
Рассел, Джон — 146, 153
Ревилья, Мануэль де — 236
Реган, Ада — 284—287
Рейнгардт, Макс — 27, 308, 312, 320, 436, 440, 479, 540
Реннер, Карл — 298
Репин, И. Е. — 191
Рескин, Джон — 10, 21
Ригетти, Карло (Клетто Арриги) — 206
Ридзотто, Г. — 220
Рильке, Райнер Мария — 301, 307
Ристори, Аделаида — 94, 176, 179, 189, 202, 224
Ритнер, Тадеуш — 371
Рихтер, Юзеф — 385, 394, 407
Робертсон, Том — 19, 94, 95, 131
Робинзон, Ленокс — 150, 151, 157
Роветта, Джироламо ди Брешиа — 170, 186, 210
Рогач, Ян — 464
Рогоз, З. — 624
Роден, Огюст — 200, 330
Розеггер, Петер — 306
Роман, Владислав — 393
Романеску, Аристица — 525, 534—537
Романьози, Дж. — 165
Ромеа, Хулиан — 251, 252
Росси, Чезаре — 190, 191
Росси, Эрнесто — 170, 179, 202, 220, 224, 534
Россо ди Сан Секондо — 223
Россовский, Станислав — 391
Ростан, Эдмон — 257, 405
Рубинштейн, А. Г. — 185
Рудзанте — 212
Ружич, Димитрие — 621
Ружичка-Строцци, Мария — 618—620, 624
Руликовский, Мечислав — 395, 397

- Руссо, Алеку — 524
 Руткан, Ева — 419
 Рыдель, Люциан — 355, 365
 Рэдулеску — см. Элиаде-Рэдулеску,
 Йон
 Рэттиген, Теренс — 43
- Савина, М. Г. — 191
 Саймонс, Артур — 11, 200
 Саливен, Артур — 13, 14
 Сальвини, Томмазо — 102, 175, 179,
 200, 202, 224, 436
 Самари, Мари — 372
 Сандрок, Адель — 326, 327
 Сарафов, Крыстю — 573, 576—580,
 582
 Сарду, Викторьен — 94, 99, 131,
 191, 192, 233, 373, 386, 387, 396, 425
 Сарсэ, Франциск — 373
 Свентоховский, Александр — 339—
 341
 Светоний — 170
 Свифт, Джонатан — 21
 Сейферт, Ярослав — 481
 Сенкевич, Генрик — 340, 398
 Сервантес де Сааведра, Мигель —
 99, 235, 257
 Серна, Гомес де ла — 257
 Сигети, Йожеф — 428
 Сигизмунд Старый — 341
 Сиглигети, Эде — 425, 428
 Симони, Ренато — 178, 205, 214,
 223, 224
 Синг, Джон Миллингтон — 134,
 142—148, 153—157
 Синклер, Артур — 156
 Скарпетта, Винченцо — 219
 Скарпетта, Эдуардо — 205, 215,
 218, 219
 Скорупка, Адам — 382
 Скриб, Огюстен-Эжен — 94, 131,
 233, 264, 273, 373, 396
 Словацкий, Юлиуш — 345, 361,
 373, 382, 384—387, 396, 399, 400,
 403, 404, 406
 Сметана, Бедржих — 449, 450,
 469, 472
 Сольский, Людвик — 354, 387—
 393, 402, 404, 406
 Софокл — 312, 324, 425, 427, 428
 Сохань, П. — 484
 Спенсер, Герберт — 10
 Спенсер, Эдмунд — 133
 Станиславский, К. С. — 117—119,
 191, 194, 286, 333, 358, 370, 406,
 438, 440, 473, 478, 479, 540
- Станоевич, Илия — 621
 Стафф, Леопольд — 355, 391
 Стендаль (Анри Бейль) — 274
 Стерня-Попович, Йован — 592 —
 597, 614, 616, 618, 622
 Стефан Великий — 525, 528, 529
 Стивенсон, Роберт Льюис — 12
 Стокч, Жанка — 622
 Сторин, Джордже — 541
 Страницкий, Йозеф — 299
 Страшимиров, Антон — 549, 552,
 558—561, 567, 572, 573
 Стриндберг, Йухан Август — 186,
 307, 360, 438, 439, 482
 Струпежницкий, Ладислав — 470,
 471, 480, 504
 Стурдза-Буландра, Лучия — 536,
 541
 Суботич, Йован — 621
 Суворин, А. С. — 452
 Сугана, Лунджи — 214
 Сук, Йозеф — 458
 Сулержницкий, Л. А. — 219
 Сунер, Лунджи — 178
 Сухово-Кобылин, А. В. — 469, 573
 Сьерра, Мартинес — 257
- Таиров, А. Я. — 27, 120
 Тайовский см. Грегор-Тайовский
 Йозеф
 Тальбот, Дени — 372
 Тальони, Ф. — 472
 Тамайо-н-Баус, Мануэль — 227,
 233, 251, 252
 Тамаша, Йожеф — 433
 Тацит — 170
 Твен, Марк — 261, 267, 270, 274
 Теккерей, Уильям — 274, 292
 Телешов, Н. Д. — 191
 Терри, Эллен Алис — 12, 52, 97,
 100, 101, 104—111, 115, 116
 Тестони, А. — 186
 Тетмайер — см. Пшерва-Тетмайер,
 Казимеж
 Тёрж, Ене — 439
 Тимиг, Гуго — 323
 Тирсо де Молина — 255
 Тициан, Вечеллио — 168
 Тодоров, Петко — 549, 561—564,
 567, 573, 574, 577
 Тозелли, Джованни — 211, 212
 Толнай, Габор — 413
 Толстой, А. К. 381, 477
 Толстой, Л. Н. — 10, 63, 76, 115,
 122, 176, 182, 184, 185, 237, 265,
 279, 293, 302, 373, 452, 456, 471,

- 484, 486, 487, 498, 511, 560, 570, 573, 576, 578, 582, 583, 592, 617, 621, 623
- Томпсон, Фрэнсис — 11
Томсон, Джеймс — 11
Тоот, Имре — 433
Тоот, Эде — 432
Торндайк, Сибилла — 123
Траверси, Камилло Антона — 170
Три, Бирбом — 60, 112, 114, 115
Трифкович, Коста — 598, 616, 621
Тургенев, И. С. — 76, 176, 178, 182, 184, 265, 427, 485, 591
Тыл, Йозеф Каэтан — 462, 469, 471, 480, 491
Тюилье, Федерико — 258
- Уайльд, Оскар — 11, 12, 20—34, 42, 49, 77, 131, 133, 249, 307, 310, 315, 490
Узунов, Дечко — 578
Уилс, Г. — 99, 100
Уинтер, Уильям — 291
Уитмен, Уолт — 265, 266
Украинка, Леся — 371
Унамуну, Мигель де — 231, 232, 248
Уорфилд, Дэвид — 286
Уотс, Фредерик — 105
Урбанек, Ференк — 496
Урусов, А. И. — 194
Уэллс, Герберт — 12, 53, 93
- Фаркуар, Джордж — 131
Федотова, Г. Н. — 191
Фейе, Октав — 171, 373
Фельдман, Вильгельм — 379
Фельдман, Фердинанд — 393
Фернандес, Мариано — 251
Ферравилла, Эдоардо — 176, 205—211, 219, 224
Феррари, Паоло — 178, 180
Фестер, Август — 324
Фибих, Зденек — 459
Фиск, Минни Мэддерн — 288, 290—293
Фитч, Клайд — 273, 282
Фицморис, Джордж — 149
Фиян, Андрия — 617, 619
Флавий — 490
Флемминг, Герберт — 121
Флобер, Гюстав — 76, 490
Флоринский, Т. — 483
Фонвизин, Д. И. — 548
Форгач, Роза — 439
Форцано, Дж. — 186
- Фосс, Иоганн Генрих — 302
Фостер, Уильям — 263
Франкель, Лео — 412
Франц-Йосиф — 430
Франц Фердинанд — 299
Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-Проспер Леметр) — 99
Фредро, Александр — 349, 351, 382, 386, 396, 398, 405, 406, 408, 501
Фрейд, Зигмунд — 300, 310, 317
Фрейденайх, Йосип — 615, 624
Фрейтаг — 489
Френкель, Мечислав — 403—405
Фрич, Кароль — 405, 406
Фроман, Даниел — 285
Фроман, Чарльз — 288
Фучик, Юлиус — 448, 449, 453, 457, 459
Фэй, Уильям — 153, 155—157
Фэй, Фрэнсис — 153, 155—157
- Хаджиеску, Николае — 514
Хаджич, Антоний — 616
Хайд, Дуглас — 132—134, 152, 158
Харди, Томас — 11
Харрис, Огестус — 94
Хашлеу, Богдан Петричейку — 523—525, 531, 536, 537, 541
Хевеши, Шандор — 438—441
Хегедюш, Дюла — 434
Хелтан, Ене — 434, 436
Хенкин, Сен Джон — 53, 91, 92
Хенцинский, Ян — 395
Херн, Джеймс — 267, 273—275, 278—280, 282, 288, 294
Херцег, Ференц — 434
Хожица, Вилам — 348, 350
Хопкинс, Джерард Менли — 11
Хоуард, Бронсон — 272, 273, 282
Хоуэллс, Уильям Дин — 264, 265, 267, 273
Хуска, Ене — 437
- Цаккони, Эрмете — 174, 176, 180, 182—188, 203, 224, 330, 436
Цанкар, Иван — 591, 592, 598, 612—614, 623
Цвейг, Стефан — 314
Цемлинский, Александр фон — 300
Цеткин, Клара — 173
- Чайковский, П. И. — 617
Чепико, Иво — 591
Чепреги, Ференц — 432, 433

- Чернышевский, Н. Г. — 452, 485, 591
Честертон, Гильберт Кейт — 140
Чех, Сватоплук — 450
Чехов, А. П. — 35, 63, 76, 92, 122, 123, 191, 197, 293, 375, 434, 452, 476, 478, 481, 498, 541, 570, 573, 576, 580, 582, 583, 592, 617, 621
Чехов, М. А. — 120
Чики, Гергей — 414—417, 423, 425—428
Чима, Камилло — 206
Чоргош, Дюла — 434
- Шальда, Франтишек Ксаверий — 451
Шамберк, Франтишек — 472, 501
Шекспир, Вильям — 26, 39, 40, 49, 50, 75, 89, 98, 100, 101, 103, 106—112, 114, 116, 118, 119, 122—124, 131, 176, 178, 179, 186, 188, 190, 196, 197, 202, 221, 282, 284—288, 290, 324—327, 330, 332, 345, 360, 373, 381, 386, 391, 394, 400, 406, 425, 431, 472, 475, 480, 481, 489, 491, 533, 534, 536, 537, 539, 574, 578, 582, 597, 616, 618—623, 625
Шелдон, Эдвард — 291
Шелли, Перси Биши — 133
Шенберг, Арнольд — 300
Шеноа, Август — 616
Шеридан, Ричард Бринсли — 27, 97, 131, 286
Шилз, Дж. — 157
Шиллер, Леон — 356, 368, 380
Шиллер, Фридрих — 94, 257, 326, 328, 331, 345, 360, 373, 381, 386, 394, 397, 400, 425, 489, 541, 548, 570, 572, 578, 580, 582, 616, 621
Шимачек, Матей Анастазия — 454
Шифман, Арнольд — 370, 405, 406
Шкультеты, Йозеф — 497
Шлегель, Август Вильгельм — 489
Шленгер, Пауль — 326
Шмага, Йозеф — 452, 480, 624
Шницлер, Артур — 123, 300, 313—320, 323, 325, 326, 330, 438, 439
- Шомлан, Артур — 439
Шопен, Фридерик — 395
Шопенгауэр, Артур — 307, 360
Шоу, Джордж Бернард — 12, 16, 18—20, 35—75, 77, 87—90, 93, 95, 97, 105, 108, 111, 121—123, 131, 133, 135, 140, 150, 155, 189, 194, 284, 291, 293, 406, 537
Шпажинский, И. В. — 452
Шробар, Вавро — 484, 485, 487, 504
Штраус-сын, Иоганн — 300, 321, 322, 437
Штраус, Оскар — 60
Штраус, Рихард — 27, 300, 310
Шуберт, Франтишек Адольф — 454, 469, 471, 624
Шуткевич, Ян — 392
- Эбнер-Эшенбах, Мария — 306
Элиаде, Помпилиу — 530, 539, 541
Элиаде-Рэдулеску, Йон — 541
Элиот, Джордж — 11
Эминеску, Михаил — 508, 521, 526, 529
Эммануэль, Джованни — 182
Энгельс, Фридрих — 227, 261, 262, 303, 344, 345, 446, 447, 509
Эрвин, Сен Джон — 53, 157
Эркман-Шатриан (Эмиль Эркман и Александр Шатриан) — 97, 99, 252
Эррерос, Бретон де лос — 251
Эсхил — 323
Эфрос, Н. Е. — 119, 221
Эчегарай, Хосе — 230, 233—237, 252, 255
- Юренева, В. Л. — 191
Юрчич, Иосиф — 622
Юрьев, Ю. М. — 332
- Яворов, Пейо — 549, 552, 564—567
Якоби, Виктор — 437
Яначек, Леош — 455
Ярач, Стефан — 370, 407
Ясаи, Мари — 427—431
Ясинский, Ян Северин — 396

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Оскар Уайльд	23
Сцена из спектакля «Женщина, не стоящая внимания» О. Уайльда. Театр Хеймаркет. Лондон. 1893 г.	30
Сцена из спектакля «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда. Театр Сент-Джеймс. Лондон. 1892 г.	33
Бернард Шоу	36
Сцена из спектакля «Ученик дьявола» Б. Шоу. Дик Даджен — Х. Гренвилл-Баркер. Савой-театр. Лондон. 1907 г.	50
Сцена из спектакля «Нигмалион» Б. Шоу, Элиза Дулитл — Стелла Патрик Кэмпбелл. Лондон. 1914 г.	61
Сцена из спектакля «Двенадцатая ночь» В. Шекспира. Постановка Х. Гренвилл-Баркера	89
Зрительный зал театра Лицеум	98
Генри Ирвинг в роли Шейлока. «Венецианский купец» В. Шек- спира	101
Генри Ирвинг в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира	103
Сцена из спектакля «Генрих VIII» В. Шекспира. Постановка Г. Ир- винга. Театр Лицеум. 1882 г.	104
Эллен Терри в роли Джульетты. «Ромео и Джульетта» В. Шек- спира	107
Эллен Терри в роли леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира	109
Сцена из спектакля «Кориолан» В. Шекспира. Волумния — Э. Терри, Кориолан — Г. Ирвинг. Театр Лицеум	110
Сцена из спектакля «Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка. Мели- санда — Стелла Патрик Кэмпбелл, Пелеас — Сара Бернар	113
Бирбом Три в роли короля Джона. «Король Джон» В. Шек- спира	114
Бирбом Три в роли графа Орсей в пьесе «Последний денди»	115
Гордон Крэг в роли Кромвеля. «Генрих VIII» В. Шекспира	116
«Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декораций Г. Крэга	118
«Гамлет» В. Шекспира. Эскиз декораций Г. Крэга	119
«Воители в Хельгеланде» Г. Ибсена. Эскиз костюма Г. Крэга. 1903 г.	120

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

Уильям Батлер Йетс	133
Сцена из спектакля «Дейдре» У.-Б. Йетса. Дейдре — Стелла Патрик Кэмпбелл	139
Изабелла Августа Грегори	140
Джон Миллингтон Синг в Эбби-тиэтр	143
«Удалой молодец, герой Запада» Дж.-М. Синга. Костюм жокея. Эскиз У.-Б. Йетса	147
Эбби-тиэтр в Дублине	153

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Пьетро Косса	168
Джованни Верга	172
Эрmete Новелли в роли Шейлока. «Венецианский купец» В. Шекспира	179
Эрmete Новелли в роли Коррадо. «Гражданская смерть» П. Джакометти	181
Эрmete Цаккони в роли Нерона. «Нерон» П. Коссы	187
Эрmete Цаккони в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира	188
Элеонора Дузе в роли Гедды Габлер. «Гедда Габлер» Г. Ибсена	195
Элеонора Дузе в роли Мирандолины. «Трактирщица» К. Гольдони	199
Элеонора Дузе в роли Анны. «Мертвый город» Г. Д'Аннунцио	201
Эдоардо Феррарилла в ролях Джиджоне, Педрина и Камолы — героев диалектальных комедий	209
Антонио Петито в роли Пульчинеллы	216
Антонио Петито в роли Пульчинеллы	219
Сцена из спектакля «Сельская честь» Дж. Верги в исполнении труппы Джованни Грассо. 1904 г.	221
Анджело Муско в роли Туриду, Джованни Грассо в роли Альфио. «Сельская честь» Дж. Верги	222

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

Хосе Эчегарай	235
Бенито Перес Гальдос	238
Мария Герреро в роли доньи Инес де Кастро. «Корона после смерти» Л. Велес де Гевары	253
Сцена из спектакля «Презрение за презрение» П. Кальдерона в исполнении труппы Марии Герреро	254
Мария Герреро и Фернандо Диас де Мендоса в спектакле «Несчастливая» Х. Бенаvente	255
Фернандо Диас де Мендоса в роли Педро. «Корона после смерти» Л. Велес де Гевары	256

ТЕАТР СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

Натаниэл Берри в роли Ната. «Ферма у моря» Дж. Херна	274
Сцена из спектакля Дж. Херна «Ферма у моря»	280
Зрительный зал театра Дейли	283
Огастин Дейли читает трупные пьесу	284
Ада Реган в роли леди Тизл. «Школа злословия» Р. Шеридана	286
Ада Реган в роли Катарины. «Укрощение строптивой» В. Шекспира	287
Джон Дру в роли Петруччо. «Укрощение строптивой» В. Шекспира	288
Дэвид Беласко в своей студии за работой	289
Сцена из спектакля «Венецианский купец» В. Шекспира. Постановка Д. Беласко	290
Минни Фиск в спектакле «Нелл из Армии спасения» Э. Шелдона. 1908 г.	291
Минни Фиск в роли Бекки Шарп (инсценировка Л. Митчелла по роману «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея)	292

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

Сцена из спектакля «Апостол» Г. Бара. Бургтеатр. Сезон 1900/01 года	309
Бургтеатр. 1888 г.	322
Сцена из спектакля «Хозфоры» Эсхила. Бургтеатр	323
Макс Буркхардт	325
Адель Сандрок в роли Марии Стюарт. «Мария Стюарт» Ф. Шиллера	326
Адель Сандрок в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира	327
Йозеф Кайнци в роли Франца Моора. «Разбойники» Ф. Шиллера	331
Йозеф Кайнци в роли Торквато Тассо. «Торквато Тассо» И.-В. Гёте	332

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

Станислав Выспянский	361
Габриэля Запольская	372
Стефан Жеромский	377
Станислав Козьян	382
Сцена из спектакля «Беатриче Ченчи» Ю. Словацкого. Краковский театр. 1872 г.	384
Людвик Сольский в роли Старого солдата. «Варшавянка» С. Выспянского. Рисунок С. Выспянского	389
Людвик Сольский в роли Фридриха Великого. «Фридрих Великий» А. Новачинского	390
Людвик Сольский в роли Перчихина. «Мещане» М. Горького	392
Хелена Моджеевская в роли Марии Стюарт. «Мария Стюарт» Ф. Шиллера	399
Хелена Моджеевская в роли Маргариты. «Фауст» И.-В. Гёте	401
Хелена Моджеевская в роли Маргариты Готье. «Дама с камелиями» А. Дюма-сына	402
Сцена из спектакля «Мазепа» Ю. Словацкого. Театр Розмантиности. 1873 г.	404
Казимеж Каминский в роли Хлестакова. «Ревизор» Н. В. Гоголя	405

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

Мари Ясаи в роли Гертруды. «Банк-бан» И. Катоны	429
Мари Ясаи в роли Медеи. «Медея» Ф. Грильпарцера	430
Мари Ясаи в роли Клеопатры. «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира	431
Театр Непсинхаз. 1875 г.	432
Луиза Блаха в пьесе «Два студента» К. Миксата	434
Луиза Блаха в роли Шарине. «Староста Шари» Ж. Морица	435
Театр Вигсинхаз	436
Шандор Хевеши	439

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР

Алоис Ирасек	463
Национальный театр в Праге. 1880 г.	467
Франц Шуберт	469
Индржих Мошна в роли Михала и Рудольф Иннеман в роли Ивана. «Фонарь» А. Ирасека	471

Индрих Мошна в роли Гарпагона. «Скупой» Ж.-Б. Мольера . . .	472
Индрих Мошна в роли Лизала. «Мариша» А. и В. Мрштик . . .	473
Эдуард Воян в роли Яна Жижки. «Ян Жижка» А. Иресека . . .	474
Эдуард Воян в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира . . .	475
Ганна Квапилова в роли Доротки. «Вольтер из Страконци» И.-К. Тыла . . .	476
Мария Гюбнерова в роли Войнарки. «Войнарка» А. Иресека . . .	477
Ярослав Квапил . . .	479
Театр на Королевских Виноградах в Праге . . .	480
Павел Орсаг Гвездослав . . .	489
Андрей Галаша . . .	503

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

Ион Лука Караджале . . .	511
Афиша спектакля «Овидий» В. Александри . . .	527
Национальный театр в Бухаресте . . .	531
Григоре Манолеску в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира . . .	533
Аристицца Романеску в роли Джульетты. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира . . .	534
Аристицца Романеску в роли Актея. «Нерон» П. Коссы . . .	535
Аристицца Романеску в роли доньи Соль. «Эрнани» В. Гюго . . .	537
Константин Ноттара . . .	538
Пауль Густы . . .	539

БОЛГАРСКИЙ ТЕАТР

Добри Войников . . .	551
Иван Вазов . . .	553
Театр «Славянская беседа» . . .	569
Роза Попова . . .	570
Васил Кирков в роли Карла Моора. «Разбойники» Ф. Шиллера . . .	572
Адриана Будевская в роли Норы. «Нора» Г. Ибсена . . .	575
Крыстю Сарафов в роли Тартюфа. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера . . .	578
Крыстю Сарафов в роли Фамусова. «Горе от ума» А. С. Грибо- едова . . .	579
Сава Огнянов в роли доктора Ранка. «Нора» Г. Ибсена . . .	581

ТЕАТР НАРОДОВ ЮГОСЛАВИИ

Бранислав Нушич . . .	599
Андрия Фиян в роли Манфреда. «Манфред» Дж.-Г. Байрна . . .	619
Мария Ружичка-Строци в роли Беатриче. «Много шума из ничего» В. Шекспира. 1890 г. . .	620
Вела Нигринова в роли Офелии. «Гамлет» В. Шекспира. 1889 г. . .	622
Софья Борштник-Звонарева в роли Порции. «Венецианский купец» В. Шекспира. 1905 г. . .	623
Национальный театр в Белграде . . .	624
Бранко Гавелла . . .	625

ОГЛАВЛЕНИЕ

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Аникст, Э. И. Глумова-Глухарева, Б. А. Смирнов)

Исторические условия развития (А. А. Аникст)	7
Драматургия (А. А. Аникст, Б. А. Смирнов)	13
Уайльд (А. А. Аникст)	20
Шоу (А. А. Аникст)	35
Голсуорси (А. А. Аникст)	75
Последователи Б. Шоу (Б. А. Смирнов)	87
Сценическое искусство (Э. И. Глумова-Глухарева)	93

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

(Е. В. Корнилова)

Исторические условия развития	127
Драматургия	132
Сценическое искусство	152

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

(Л. С. Лебедева, Н. Б. Томашевский)

Исторические условия развития (Н. Б. Томашевский)	161
Драматургия (Н. Б. Томашевский)	167
Сценическое искусство (Л. С. Лебедева)	175
Диалектальный театр (Л. С. Лебедева)	203

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

(В. В. Чистякова)

Исторические условия развития	227
Драматургия	233
Сценическое искусство	250

ТЕАТР СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

(К. А. Гладышева)

Исторические условия развития	261
Драматургия	263
Сценическое искусство	282

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

(Т. А. Путинцева)

Исторические условия развития	297
Людвиг Анценгрубер и драматургия второй половины XIX века	301
Драматургия начала XX века	306
Сценическое искусство	320

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР

(Б. И. Ростоцкий)

Исторические условия развития	337
Польская драматургия после восстания 1863 года	346
Драматургия «Молодой Польши»	355
Развитие драматургии критического реализма	370
«Краковская школа» и ее значение в становлении сценического реализма	381
Театральная жизнь Варшавы и других городов Королевства Польского и западных польских земель	393

ВЕНГЕРСКИЙ ТЕАТР

(А. А. Гершкович)

Исторические условия развития	411
Драматургия	414
Сценическое искусство	425

ЧЕШСКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ТЕАТР

(Л. П. Солнцева)

Исторические условия развития Чехии	445
Драматургия	454
Сценическое искусство	466
Исторические условия развития Словакии	483
Драматургия	488
Сценическое искусство	501

РУМЫНСКИЙ ТЕАТР

(Е. В. Азерникова)

Исторические условия развития	507
Драматургия Караджале	510
Историческая драма	522
Сценическое искусство	530

БОЛГАРСКИЙ ТЕАТР

(А. Н. Михеева)

Исторические условия развития	545
Драматургия	550
Сценическое искусство	567

ТЕАТР НАРОДОВ ЮГОСЛАВИИ

(Л. П. Солнцева)

Исторические условия развития	587
Драматургия	592
Сценическое искусство	614

Приложения

Основная библиография	629
Указатель имен	639
Перечень иллюстраций	650

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

Том 6

Редактор *Н. Б. Полякова*, Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Оформление художников *Я. Г. Егорова* и *Г. Б. Лукашевич*. Технические редакторы *Н. Я. Мурашова* и *Р. П. Бачек*. Корректор *Н. Г. Ангокольская*.

Сдано в набор 25/X 1972 г. Подписано к печати 2/IV 1974 г. А06223. Формат бумаги 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 41,0. Уч.-изд. л. 39,5. Изд. № 4776. Тираж 10 000 экз. Заказ тип. № 2768. Цена 1 р. 62 к.

Издательство «Искусство», Москва, 103051, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Маломосковская, 21.