

ТЕАТР
В НАЦИОНАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР



Институт славяноведения и балканистики

ТЕАТР
В НАЦИОНАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ
СТРАН
ЦЕНТРАЛЬНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ
ЕВРОПЫ
XVIII-XIX ВВ.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1976

Редколлегия:

И. А. БОГДАНОВА, А. А. ГЕРШКОВИЧ, В. И. ЗЛЫДНЕВ,
Л. Н. ТИТОВА

Коллективный труд «Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв.», подготовленный сектором историко-культурных проблем Института славяноведения и балканистики АН СССР, ставит своей задачей определить место и роль театра в жизни народов рассматриваемого региона в период формирования наций и национальных культур в хронологических рамках с середины XVIII столетия до 70-х годов XIX в.

Складывание профессионального театра у народов Центральной и Юго-Восточной Европы проходило не одновременно, с разной степенью интенсивности и определялось той общественной и культурной жизнью, которая составляла основное содержание историко-культурного процесса в Польше, Чехии, Словакии, Венгрии, Югославии, Болгарии и Румынии в переходную эпоху. Кроме того, учитывая историческую специфику складывания национальных театров в пределах Австрийской империи и взаимодействие между ними, в книгу включена статья из истории австрийского театра конца XVIII—начала XIX в. В приложениях к книге даются некоторые материалы и документы, характеризующие театральную жизнь эпохи.

Театральная культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы на этапе складывания наций играла важную роль в общественной жизни как активный проводник просветительских и национально-освободительных идей, как посредник между искусством и обществом в период, когда профессиональное искусство у народов этих стран бурно развивалось и интенсивно воздействовало на развитие национального самосознания. В этих условиях театр выполнял особенно важную функцию: он нередко служил трибуной политической и идейной борьбы. В то же время театр как искусство синтетическое по своей природе вбирал в себя элементы других видов художественного творчества, содействуя их взаимообогащению и общему росту национально-художественного сознания.

При подготовке настоящего труда авторы опирались на то, что уже сделано советскими и зарубежными историками театра и стремились по мере возможности рассмотреть театральную культуру региона в системе историко-культурного развития. Со-

ставляющие части книги — это проблемные статьи из истории театра отдельных стран. Но нацелены они на раскрытие более общих закономерностей развития театральной культуры всего региона.

Не претендуя на всесторонний охват поставленной проблемы, авторы ставили своей задачей осветить ее наиболее характерные аспекты в отдельных национальных культурах: вопросы просветительской и воспитательной функции театра, его роли в утверждении национального самосознания, связи с национально-освободительной борьбой, с формированием городской культуры в период национального Возрождения, роли музыки и межнациональных контактов для развития искусства, проблемы формирования национального репертуара в условиях межнациональных контактов. Именно этот круг проблем дает возможность выявить роль театра в общественной и культурной жизни народов исследуемого региона. В некоторых статьях, учитывая специфику театра, авторы стремились и к освещению процессов развития самого театрального искусства, что также связано со становлением национальной культуры и проливает дополнительный свет на общие закономерности историко-культурного развития.

Авторы книги надеются, что их опыт будет содействовать исследованию в этом направлении и других видов художественного творчества с целью создания комплексной истории культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы.

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

(к постановке проблемы)



1.

Национальный театр — существенная часть национальной культуры, показатель ее зрелости. История знает немало примеров, когда театральное искусство как бы аккумулировало в себе общенациональную проблематику. Одним из таких ярких периодов, когда театр играл важную роль в жизни народов, была эпоха национального подъема в странах Центральной и Юго-Восточной Европы¹ во второй половине XVIII — середине XIX в.

В этот период на востоке Европы, включая и Россию, которая непосредственно не входит в наше исследование, начинала бурно развиваться общественная жизнь, происходил интенсивный расчет с феодальными отношениями, предрассудками и иллюзиями, формировались нации и национальные культуры. В одних странах — Польше, Чехии, Венгрии и Румынии — этот процесс в основных чертах завершается к середине прошлого столетия, у южных славян, в частности, он продолжается до конца 70-х годов XIX в.

Принимая активное участие в формировании национального сознания, театр, как наиболее коммуникативное искусство, приобретал особенно большое общественное значение. В трудных

¹ В дальнейшем, по мере надобности, мы будем использовать понятие «Восточная Европа», а театр этих стран называть «восточноевропейским», аналогично устоявшемуся в театроведении понятию «западноевропейский» театр, хотя, разумеется, признаем условность как того, так и другого обозначения. — А. Г.

исторических условиях социального и национального гнета театр не только складывался как профессиональное искусство, но и выполнял в рассматриваемых странах широкие общенациональные задачи, брал на себя, как говорил З. Неедлы об эпохе национального Возрождения в Чехии, роль политической трибуны.

Аналогичную роль выполняло театральное искусство и в других странах рассматриваемого региона. Подобно тому, как в Германии времен Лессинга вопрос о теории драмы, по словам Чернышевского, «стал важнейшим случаем, из которого немцы получили гордое сознание своих сил»², так и в ряде изучаемых нами стран в конце XVIII — начале XIX в. создание национального театра на родном языке превращалось в общенациональную задачу.

Как искусство в высшей степени действенное, коллективное, осуществляющее через актера непосредственную связь со зрителем, театр в странах Восточной Европы служил не только развлечением, но и школой нравов, был кафедрой, с которой утверждался родной язык и художественный вкус, а в ряде случаев и ареной политической борьбы.

Исключительное положение театра в эпоху складывания новых буржуазных отношений и формирования наций обуславливает необходимость рассмотрения развития театрального искусства в непосредственной связи со складыванием национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Накопленный опыт исследования истории культур этих стран позволяет увидеть некоторые общие закономерности, характерные для развития искусства восточноевропейских народов.

В изучении истории зарубежных славянских литератур, как и в изучении музыкальной культуры, сделано уже немало. Мы имеем в виду прежде всего обобщающие труды по истории польской, чешской, словацкой и болгарской литератур, выполненные в Институте славяноведения и балканистики АН СССР, а также труды И. Ф. Бэлзы по чешской и польской музыкальной культуре XVIII—XIX вв. В области театроведческих исследований принципиальное значение имеет советское многотомное издание «Истории западноевропейского театра». В нем впервые широко введена в общеевропейский театральный процесс история театра зарубежных славянских стран, а также Венгрии, Румынии, Австрии³. В результате этого расширилось представление о театральной культуре Европы в целом, в науч-

² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1948, стр. 162.

³ «История западноевропейского театра» под общей редакцией проф. С. С. Мокульского, Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн, т. 1—6. М., 1956—1974.

ный обиход прочно вошел ряд новых важных фактов и наблюдений о многообразии национальных форм и путей в театре восточноевропейских стран. Появились также и труды зарубежных ученых, рассматривающих театр народов Центральной и Юго-Восточной Европы в общей системе европейской культуры. Среди них выделяется капитальное исследование австрийского театроведа Г. Киндермана⁴, коллективные труды польских, чешских, венгерских и румынских ученых⁵, монографии И. Массофа и С. Каракостова, посвященные соответственно румынскому и болгарскому театру⁶.

В этих и некоторых других исследованиях и публикациях дана обстоятельная характеристика театральной культуры в отдельных странах рассматриваемого региона. Теперь появились возможности соотнести развитие отдельных национальных театров этих стран с аналогичными процессами, происходившими в других театральных культурах, с целью выявления некоторых общих закономерностей и специфических особенностей создания театра в условиях формирования наций и национальных культур в центре Европы. Это открывает перспективу для региональных исследований культурно-исторического плана, рассматривающих театр региона как важную составную часть национальной культурной жизни и как фактор общественного прогресса.

Назревшую необходимость перейти к более сложному типу коллективных исследований отмечают сегодня многие ведущие ученые. «В области истории и истории культуры на современном этапе все более важное значение приобретают сравнительные и комплексные исследования, — подчеркивал Д. Ф. Марков. — Отбор и сопоставительный анализ разнорациональных фактов и явлений должны привести к определению типологичности процессов в разных странах. Это исключительно важно, ибо как раз в типологических схождениях фокусируются черты и тенденции общих законов, к открытию которых и направлена главным образом исследовательская мысль ученых»⁷.

⁴ *H. Kindermann. Theatergeschichte Europas.* Otto Müller Verlag. Salzburg, I—X, 1957—1970.

⁵ «*Dějiny českého divadla*», I—II, Praha, 1967, 1969; «*Magyar színháztörténet*». Szerkesztette Hont Ferenc. Budapest, 1964; «*Istoria teatralni in România*», vol. I. Bucuresti, 1969.

⁶ *Massoff Ioan. Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I. Bucuresti, 1961; *Каракостов Тт. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1878.* София, 1973, 763 стр.

⁷ Д. Ф. Марков. Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках. — «Вопросы истории», 1973, № 10, стр. 81.

В области художественной культуры, и в частности театра, выявление общих закономерностей или тенденций развития представляет дополнительную сложность. Искусство, как известно, обладает еще и собственной спецификой, играющей важную, подчас определяющую роль в художественном творчестве. Трудно искать полных аналогий в развитии искусства разных стран, во внутренней структуре произведений разных национальных художников, по-своему отражавших отечественную действительность. Но есть одна сфера, одна важная сторона художественного творчества, которая позволяет, на наш взгляд, говорить об общем знаменателе театрального процесса в рассматриваемых странах. Эта сфера — взаимоотношения театра с общественной жизнью эпохи, другими словами — общественная функция театра на определенной стадии развития национальной культуры. Исследование связи театра с жизнью народов, близких друг другу и проходивших примерно в одно время через аналогичные этапы общественного развития, помогает установить, что с точки зрения своей общественной миссии театры стран Центральной и Юго-Восточной Европы находились, по существу, в одинаковом положении, будь то театр Польши, имевший большие национальные традиции, или молодой театр Болгарии, только оформляющийся как профессиональное искусство в эпоху национального Возрождения. Эта общность задач обуславливалась прежде всего тем, что зарождавшееся профессиональное театральное искусство в этих странах формировалось под знаком широкого национально-освободительного движения и служило его целям. Этим и объясняется рассмотрение в настоящем историко-культурном исследовании театрального дела как важной части национальной культуры в целом.

Не претендуя на исчерпывающее исследование всего круга проблем, возникающих в связи с вопросом о месте и роли театра в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы, мы сосредотачиваем внимание на следующих вопросах: чем обуславливается необходимость изучения театральной культуры восточноевропейских стран в едином регионально-историческом контексте; какова специфика формирования театральной культуры в данном регионе в соотношении с западноевропейским театральным развитием; в чем культурно-историческое значение исследуемой проблемы.

Общие тенденции в развитии театральной культуры восточно-европейских стран в конечном счете определяются сходством или близостью их социально-исторических судеб. Тысячами нитей — экономического, политического, культурного, языкового, этнического свойства — население стран Центральной и Юго-Восточной Европы было связано между собой на разных исторических этапах, особенно в эпоху формирования наций. Эти связи не всегда характеризовались гармонией отношений; порой они носили характер острых противоречий, когда одни нации оказывались в большей или меньшей зависимости от других. В переплетении исторических судеб народов-соседей и рождались общие межнациональные закономерности, содействовавшие возникновению некоторых общих черт в культуре и искусстве народов Восточной Европы, в отличие от культурной эволюции на Западе.

Существование этой «региональной специфики» в эпоху национального Возрождения в рассматриваемых нами странах признается ныне многими учеными разных специальностей — от экономистов до искусствоведов. Однако когда дело доходит до истолкования этого принципа в конкретных исследованиях, в том числе в области художественной культуры, не обходится без многочисленных оговорок, а подчас и отступлений. При этом выявляются крайности двоякого рода: с одной стороны, обнаруживается стремление «подтянуть» идеологические процессы, происходившие в странах рассматриваемого региона, под общеевропейские, точнее западноевропейские, мерки и масштабы. Тем самым затушевываются национальные и региональные различия, которые в этом случае предстают как якобы «провинциальный» вариант западноевропейской модели. С другой стороны, наблюдается противоположная тенденция к локальному рассмотрению искусства народов Центральной и Юго-Восточной Европы с позиций региональной и национальной обособленности, что также противоречит объективному подходу и затрудняет нахождение истины. Излишне подчеркивать, что для марксистской методологии внимание к особенностям общественного развития отдельных стран не менее существенно, чем стремление установить общие закономерности их исторического процесса. В задачу данного исследования, однако, входит рассмотрение именно общей проблематики.

В определении рамок и границ рассматриваемого региона стран Центральной и Юго-Восточной Европы, который с точки зрения специфики социально-экономического развития несом-

ненно имеет ряд внутренних особенностей, некоторые историки отводили доминирующую роль государственным образованиям, этническим и религиозным формам⁸. Однако, на наш взгляд, когда речь идет о культуре, эти факторы, имеющие важное значение в межнациональных отношениях, не всегда являются определяющими в установлении культурной общности сопредельных стран и народов. Известно, например, что финская культура, несмотря на то, что Финляндия долгое время входила в состав России, представляет собой особое явление, развивавшееся иначе, чем русская культура. Еще более разительный пример с Польшей: после раздела страны в 1795 г. ее культура не стала ни русской, ни прусской, ни австрийской, а развивалась как национальная польская культура даже в тех случаях, когда крупнейшие деятели ее, подобно Мицкевичу и Словацкому, вынуждены были творить за пределами родины.

Можно привести и другие примеры того, что существование культуры разных народов в рамках одного государства еще не предопределяет окончательно их региональной общности. Это можно аргументировать на примере изобразительного искусства. Фламандская живопись, например, переживавшая явный спад в XVIII в., когда Бельгия вошла в состав Габсбургской монархии, продолжала целиком принадлежать западноевропейскому искусству и развивалась в его русле, оказав в свое время влияние на искусство именно западноевропейских стран, стоявших в своем развитии на одном с ней историческом уровне. Фламандская школа так и не нашла контакта с искусством тех восточноевропейских народов, которые, хотя и жили с Бельгией формально в рамках одного государственного образования (Чехия, Венгрия, южные славяне), находились на иной стадии общественного развития.

Важный вклад в разработку интересующей нас проблемы внесли в последние годы советские ученые, а также ученые других социалистических стран. Социально-исторический анализ общественных явлений позволил им учесть в своих исследованиях как материальные, так и духовные стороны исторического развития и выделить не только то, что отличает одну страну от другой, но и то, что является общим для них.

На развитие театральной культуры воздействовали те же факторы, которые влияли и на специфику социально-экономи-

⁸ Критику этих концепций см., в частности, в кн.: *Arató Endre. Kelet-Európa története XIX század első felében*. Budapest, 1971.

ческого развития этих стран, — а именно: паллиативный характер переходного периода от феодализма к капитализму в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, живучесть пережитков феодализма, меньшая четкость отдельных звеньев процесса, иное классовое расслоение общества, сказавшееся прежде всего в слабости буржуазии и в большем, чем на Западе, удельном весе дворянства в социальном и национальном движении, а также доминирующая роль национальных требований и программ.

Показателен в этом смысле кардинальный для всего региона национальный вопрос, являвшийся, как известно, важнейшей чертой не только общественно-политических движений, но и всех культурных и художественных начинаний в этот период. На западе Европы ни в эпоху Просвещения, ни тем более в эпоху Ренессанса он не имел сколько-нибудь существенного значения. На востоке Европы, в условиях многонациональных государственных образований и еще не ликвидированного иноземного господства, национальному вопросу принадлежала едва ли не доминирующая роль в формирующихся литературе, театре, искусстве. И хотя за национальными движениями, лозунгами и программами стояли большие социальные проблемы, определявшие в конечном счете характер и смысл разворачивавшейся борьбы, внешнее их воплощение выражалось преимущественно в национальных требованиях. В связи с этим весьма плодотворной для дальнейших конкретных исследований является, на наш взгляд, мысль В. А. Дьякова о том, что «на территориях к востоку от Эльбы классовые интересы находили свое воплощение преимущественно в национальных требованиях, из-за чего подлинная суть социальных столкновений, характерных для перехода от феодализма к капитализму, оказывалась скрытой или несколько деформировалась национальными факторами»⁹.

Характеризуя театральную культуру народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху национального Возрождения, следует сказать, что национальная идея пронизывала всю деятельность ранних профессиональных и полупрофессиональных трупп. Не будет преувеличением утверждать, что театр рождался здесь под знаком пробуждения национальных чувств и сознания, как служитель делу национального самоутверждения. В программных документах по поводу разрешения играть на родном языке первые чешские, словацкие, венгерские, хорват-

⁹ В. А. Дьяков. Об «эпохе национального Возрождения» в истории народов Центральной и Юго-Восточной Европы. — «Советское славяноведение», 1974, № 6, стр. 37.

ские, сербские актеры ссылались прежде всего на национальные цели — содействие развитию и признанию родного языка и воспитанию национальных чувств.

Однако не следует забывать, что при всем своем значении в формировании театра у народов Центральной и Юго-Восточной Европы национальная идея принимала подчас гиперболизированные формы, вполне объяснимые, впрочем, особыми историческими условиями. Основоположник венгерской драматургии Йожеф Катона уже в 1819 г., т. е. на заре отечественного театра, считал необходимым призвать своих современников видеть за «национальным» еще социальный и эстетический момент. Выступая против зрителей, встречавших одобрительными криками и стуком палок любое прославление со сцены «венгерской нации», он писал, что «произведение искусства может быть совершенным и тогда, когда зритель не найдет в нем «прекрасного мадьяра»»¹⁰.

Как Й. Катона в Венгрии, так Й. Тылу в Чехии и Й. Стерии Поповичу в Сербии — этим родоначальникам национальной драматургии, — принадлежит заслуга создания не только первых национальных образов, но и правдивых, глубоких социальных характеров. Можно утверждать, что подавляющее большинство деятелей национальной театральной культуры рассматриваемых стран, стоявших у истоков профессиональной национальной сцены, являлись не только горячими патриотами своей страны, но вместе с тем художниками, которым была чужда национальная ограниченность и провинциальная узость.

Эпоха перехода от феодальной к капиталистической формации на востоке Европы была одновременно эпохой создания национальной культуры и языка, эпохой формирования развитой общественной жизни. Для всех без исключения народов рассматриваемого региона конец XVIII — начало XIX в. был периодом пробуждения национального самосознания и культуры в духе нового времени, возникновения и становления профессионального искусства и литературы. А. И. Герцен в 1861 г. писал о народах Восточной Европы как о только вступающих в права хозяина и предупреждал, что отныне Западной Европе придется считаться с новым фактором истории¹¹.

При всей близости исторического развития восточноевропейских народов, боровшихся в XVIII—XIX вв. за национальную независимость, при рассмотрении их культуры следует учитывать факт существования на востоке Европы двух субрегио-

¹⁰ *Katona József. Összes művei*, II. Budapest, 1959, p. 81.

¹¹ *А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 т., т. VII. М., 1956, стр. 5.*

нов — Центральной и Юго-Восточной Европы. К первому из них принадлежали преимущественно страны, входившие в состав австрийской монархии Габсбургов, ко второму — страны, находившиеся под длительным гнетом Османской империи. В результате определились не только разные уровни и темпы социально-экономического развития, но и особая духовная атмосфера жизни и культурных традиций.

В уже цитированной нами статье Д. Ф. Марков призывал учитывать, но не абсолютизировать специфику и различия между Юго-Восточной и Центральной Европой. «Рамки и характер исследований во многом зависят от тех явлений и проблем, которые обуславливают тот или иной исследовательский аспект. В одном случае исследование может вестись отдельно, то есть только в рамках Юго-Восточной Европы или центральноевропейских, в другом случае — слитно... Именно это игнорировалось буржуазными историками, которые изображали прошлое отдельных стран в националистическом духе»¹².

В нахождении сложной взаимосвязи «общего» и «особенного» в историческом развитии разных народов важным ориентиром является ленинское положение о повторяемости общественных явлений при сходных исторических обстоятельствах. Имея в виду открытые К. Марксом закономерности общественного развития, В. И. Ленин подчеркивал, что «...анализ материальных общественных отношений сразу дал возможность подметить повторяемость и правильность и обобщить порядки разных стран в одно основное понятие *общественной формации*»¹³.

Критерий повторяемости общественных явлений носит универсальный характер. Область искусства здесь не составляет исключения. Более того, именно в искусстве этот критерий проявляет себя с особой яркостью благодаря эмоциональной силе художественного воздействия. Достаточно сослаться на творения таких близких по духу художников разных национальных школ, как А. Пушкин и А. Мицкевич, Ш. Петефи и Хр. Ботев, Фр. Шопен, Ф. Эркель, М. Глинка и Б. Сметана. Их наследие убеждает в том, что выдающиеся национальные деятели, творившие в сходных социально-исторических условиях, создавали произведения, содержавшие наряду со своей индивидуальной и национальной неповторимостью, также и нечто существенно общее как в идеях, так и в формах художественного творчества.

¹² «Вопросы истории», 1973, № 10, стр. 84.

¹³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 137.

В театральном искусстве критерий повторяемости раскрывается с особой силой в актерском воплощении образов мирового классического репертуара. Постановки польским, чешским, венгерским, румынским и другими театрами пьес Шекспира, Вольтера, Мольера, Шиллера, а также наиболее «модных» в то время на восточноевропейской сцене «чувствительных» драм А. Коцебу, трагедий Альфieri, комедий Лабиша дают богатейший материал для сравнительно-исторического исследования художественной культуры в региональных рамках.

3.

Во второй половине XVIII в. во всех странах Центральной Европы открылись первые общедоступные национальные театры. Начало положил театр Ф. Волкова в России (1750 г.), затем поднял занавес театр «Народовы» в Польше (1765 г.), открыл свои двери для чешских зрителей театр «Боуда» в Праге (1786 г.), начал свою деятельность театр Л. Келемена в Пеште (1790 г.), через несколько лет (в 1794 г.) — театр в Клуже (Трансильвания).

В Юго-Восточной Европе, где продолжавшийся турецкий гнет явился главной причиной более позднего общественного развития, театральное искусство начало формироваться еще на несколько десятилетий позже. На сербско-хорватском языке первые представления были даны театром И. Вуича в 1813 г., в Румынии так называемый «Драматический класс» при Бухарестском Филармоническом обществе был открыт в 1833 г., в Яссах — в 1836 г. Болгарская труппа Д. Войникова стала давать регулярные спектакли и того позже — с 1856 г.

Однако путь к профессиональному искусству, пройденный театром на Балканах, хотя и имел свои существенные особенности, но принципиально не отличался от модели развития театра центральноевропейского региона. Позже, чем в Западной Европе начав создавать свою национальную профессиональную сцену, театр на востоке Европы развивался затем исключительно интенсивно, обнаруживая способность к оригинальным, подчас неожиданным художественным решениям. Напомним в этой связи об идее «монументального театра» А. Мицкевича, поэтических драмах Ю. Словацкого или особом жанре «бахорки» — сказочной пьесе И. Тыла.

Вместе с тем для раскрытия объективных закономерностей восточноевропейского театрального процесса важно подчеркнуть, что театральная культура всех европейских стран при-

надлежит к одной «аристотелевской» системе драмы и театра, и в этом широком смысле она едина. Вид и обстановка представления, типы драматического действия, характер отношения с публикой — все эти компоненты театральной игры у европейских народов являются в принципе общими.

Театр европейских народов прошел в основном сходные этапы в своем развитии. Однако в силу разных исторических условий различные театральные культуры проходили эти этапы по-своему — в более или менее сжатые сроки, с той или иной мерой интенсивности, в чистой или смешанной, а то и хронологически смещенной форме. Эти особенности исторической эволюции в значительной мере и обусловили специфику формирования театрального искусства той или другой европейской страны или группы сопредельных стран.

Между тем до последнего времени в театроведении господствовал принцип «европоцентризма». Всю историю европейской театральной культуры западные ученые сводили к театру тех западноевропейских стран, которые развивались в «нормальных» исторических обстоятельствах. Сюда относились французский, английский, немецкий театры, а на определенных стадиях развития — испанский и итальянский. За бортом оказывались все другие театральные культуры, которые объявлялись «не оригинальными»¹⁴.

Против подобного высокомерия по отношению к культуре народов восточной части континента выступал еще А. И. Герцен: «Пока она, — писал он о Западной Европе, — имела веру в себя, пока будущее представлялось ей лишь продолжением ее развития, она могла не заниматься другими народами; теперь же положение вещей сильно изменилось»¹⁵.

Игнорирование других, не «западноевропейских», театральных культур не только антиисторично, но и существенно обедняет историю европейского театра и представляет его как бы деревом без ветвей. Между тем европейский театр — это сложная разветвленная художественная система. В нее входят театральные культуры *всех без исключения* европейских народов, которые на разных стадиях своего национального развития и с разной степенью интенсивности включались в общеевропейский художественный процесс. Эти культуры, с одной стороны, связа-

¹⁴ См., напр.: *G. Bapst. Essai sur l'Histoire du Théâtre. Paris, 1893; Joseph Gregor. Weltgeschichte des Theaters. Zürich, 1933; George Freedley, John A. Reeves. A. History of the Theatre. New York, 1941; Léon Moussinac. Le Théâtre des origines à nos jours. Paris, 1957.*

¹⁵ *А. И. Герцен. Собр. соч., в 30 т., т. VII, стр. 149.*

ны друг с другом единым художественным языком, но в то же время имеют свои особенности, которые дополняют и обогащают общеевропейскую культуру характерными национальными и региональными чертами. Это и составляет их вклад не только в свое отечественное, но и мировое искусство.

Ускоренное развитие театральной культуры в странах изучаемого региона неправильно рассматривать как нагромождение разнородных явлений, как развитие эклектическое и заимствованное, подобно тому, как это представлялось некоторым буржуазным театроведам конца XIX — начала XX в. При всей своей специфичности оно было органичным, поступательным движением, имеющим внутреннюю логику. Хотя ни одна из рассматриваемых стран, в том числе Болгария или Румыния, не пережили в XIV—XVI вв. в полной мере эпохи Ренессанса, как это было на Западе, тем не менее позже они неминуемо должны были пройти необходимый для культуры каждой европейской страны ренессансный процесс освобождения от средневековых догматов. И они прошли через этот этап исторического развития в XIX в., пусть в особой, смешанной форме, одновременно с прохождением просветительской фазы развития.

Следует отметить, что и Просвещение в восточноевропейских странах тоже принимало подчас специфический, отличный от западноевропейского Просвещения характер. Во главу угла здесь ставились национально-освободительные и культурно-просветительские цели. Национальное искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы, проходя через разные ступени художественной зрелости, вынуждено было решать одновременно целый комплекс художественных задач — от создания единого литературного языка до разработки отдельных жанров искусства. То, на что западноевропейский театр затрачивал века, восточноевропейский театр «пробежал» за десятилетия.

Особый ход развития национальных культур в странах рассматриваемого региона объясняет ряд качественных особенностей восточноевропейского национального искусства, в том числе и театрального. В литературе и искусстве той или иной страны мы не всегда можем найти законченные образцы определенного стиля. В театральной культуре материал порой невелик, не всегда эстетически равноценен.

Характерной чертой художественного процесса конца XVIII — начала XIX в. у восточноевропейских народов было то, что различные, иногда разнородные художественные течения существовали одновременно друг с другом, а нередко и переплетались между собой. На эту специфику художественного

развития первыми обратили внимание литературоведы-слависты, а вслед за ними и искусствоведы¹⁶.

Ярким примером своеобразной художественно-стилевой интеграции в польском искусстве служат драмы А. Мицкевича, Ю. Словацкого, в чешском — пьесы Й. Тыла, в венгерском — драмы Й. Катона, в произведениях которых как бы переплавлялся многовековой опыт мировой литературы и отечественных традиций. В пьесе Й. Катона «Банк-бан» легко обнаружить и сильную реалистическую тенденцию в создании характеров, и элементы романтического построения конфликта, и следование классицистским правилам в конструкции драмы. Проявлявшаяся при этом известная метафизичность художественного мышления также была данью своему времени. К этому следует добавить, что рождение смешанных по жанру и стилю произведений драматургии и театральных постановок в восточноевропейском театре начала и середины XIX в. отвечало эстетическим вкусам непосредственных и подчас еще наивных в своем художественном восприятии зрителей.

Специфика формирования театра у народов Центральной и Юго-Восточной Европы прослеживается и на эволюции собственного сценического мастерства. Театральные помещения в странах рассматриваемого региона строились, как и в Западной Европе, на основе традиций средневековых площадных представлений. «Окна окружающих площадь домов, из которых зрительница смотрела на зрелище, развивающееся на площади, явились прототипом будущих лож ярусного театра» — писал большой знаток западной сцены С. Мокульский¹⁷. Но широкое распространение на востоке Европы в XIX в. передвижного театра, ориентированного на широкого зрителя, уже нарушало «театральный канон» и делало театральное представление более свободным по форме, осуществляло непосредственную связь между актерами и зрителями.

Устройство сцены в западном театре, встроенном в ансамбль государственной жизни, определяло самочувствие зрителя — элиты общества — как наблюдателя, ведущего себя в зрительном зале по правилам придворного этикета. Восточноевропейский же театр, рожденный демократической оппозицией на этапе национально-освободительной борьбы, был, в основном,

¹⁶ См., напр.: Г. Гачев. Ускоренное развитие литературы. М., 1964; С. В. Никольский, А. П. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958, стр. 29, а также А. Гершкович. Йозеф Катона. М. — Л., 1961, стр. 95—97.

¹⁷ С. С. Мокульский. История западноевропейского театра, ч. I. М., 1936, стр. 322.

свободен от этих правил. Само устройство помещения, где шли спектакли, обуславливало особую атмосферу зрительного зала, заполнявшегося в основном демократической частью общества. Восточноевропейский театр не знал просцениума, разделявшего актеров и зрителей, часто не знал и сцены как таковой, ибо играть приходилось где попало, вплоть до постоянных дворов. Не только в любительских, но и на профессиональных спектаклях обычным делом было обращение актера в зал, к демократическому зрителю — стоявшему, кутившему, отпускаявшему свои реплики по ходу игры. Диалог со зрителем, активизация его были не просто актерским приемом, а диктовались самими условиями существования театра. Это не могло не отразиться, в свою очередь, на стиле игры и на мировоззренческой позиции актеров-патриотов, стремившихся сблизиться с жизнью народа, активно воздействовать на нее.

Специфические особенности прослеживаются и в формировании репертуара, который приспосабливался к актуальным задачам общественной и национальной борьбы. То, что для французского театра было исключением (например, требование демократических зрителей в 1765 г. играть «Отца семейства» Д. Дидро вместо шекспировского «Гамлета»), здесь было почти повседневностью. Выдающийся успех постановки пьесы В. Богуславского «Краковяне и горцы» в 1794 г., в разгар восстания Костюшки, нашумевшая постановка «Кутногорских рудокопов» И. Тыла в Праге или «Банк-бана» И. Катоны в Пеште в разгар революционных событий 1848 г. объяснялся не столько их художественными достоинствами, сколько политической направленностью, удовлетворявшей вкусы и запросы демократической аудитории.

Подводя итоги рассмотрения специфики формирования театральной культуры в данном регионе, можно прийти к следующему заключению: путь польского, чешского, венгерского и других театров к своей профессиональной зрелости и национальной самостоятельности не противоречит общеевропейским канонам, а является особой формой прохождения той или иной театральной культурой общих стадий художественного и национального развития, своеобразным проявлением общеевропейских законов театральной эстетики в местных исторических условиях. Отсюда вытекает простой, но важный вывод, который стоит подчеркнуть: лишний раз: специфику развития любого искусства, включая и театр, следует искать в первую очередь не в имманентных законах искусства, которые в принципе везде одинаковы, а в своеобразии исторической и социальной жизни народа, породившего данное художественное явление.

Живая связь со своим временем и со своим зрителем выдвигает театр в переломные моменты истории на передний край общественной борьбы, как бы фокусируя в нем главные тенденции и проблемы национальной жизни. Таким периодом была для изучаемых нами стран эпоха национального возрождения на рубеже XVIII—XIX вв. Исследование положения театра в жизни общества именно в этот период имеет поэтому особый смысл и значение. Здесь недостаточно чисто театроведческого анализа, который, разумеется, тоже должен учитывать конкретно-исторические условия развития. Однако то, что для театроведов является лишь «фоном» исследования, для историков культуры составляет его главный предмет. Из потребности выявить и раскрыть связь, отношения театра с другими сторонами общественной деятельности, исследовать его место и роль в системе национальной культуры и выкристаллизовывается культурно-исторический аспект изучения темы.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, что культура вырастает на базе определенного экономического уровня общества и находится в теснейшей и сложной взаимосвязи со многими факторами исторического развития. При этом он дал ряд конкретных уроков применения этого положения.

В известных статьях о Л. Толстом В. И. Ленин показал пример того, как понимать связь литературы с общественной и политической борьбой в России, т. е. анализировал именно общественные корни творчества Л. Толстого в своеобразных условиях полукрепостнической-полубуржуазной России.

Применительно к театру культурно-исторический аспект исследования выражается, на наш взгляд, прежде всего в стремлении осветить смежные, пограничные с театральной культурой области общественного сознания, как, например, воспитательную функцию театра в условиях национального Просвещения; связь театра со становлением и ростом городской культуры и интеллигенции; роль театра в утверждении национального самосознания; связь театра с национально-освободительной борьбой. Большой интерес в культурно-историческом отношении представляет также вопрос о связи театра с другими видами искусства, в особенности с литературой и музыкой, игравшими в период национального Возрождения очень важную роль в формировании национальной культуры и содействовавшими становлению и развитию театрального искусства.

Так, при исследовании истоков профессионального театра у чехов в конце XVIII — начале XIX в. с особой очевидностью

выявляется влияние бурно растущих городов и городской интеллигенции на формирование чешской театральной культуры, без которой, в свою очередь, немислима духовная жизнь города эпохи «будительства». Эта тенденция подтверждается анализом театрального развития и других стран региона.

Если рассматривать вопрос о распространении и особой роли передвижных, так называемых «бродячих» трупп в условиях, когда еще отсутствовала постоянная национальная сцена, то значение этой демократической формы театра для утверждения национального самосознания характерно не только для Венгрии, на материале которой прослеживается особенно четко, но и для других стран региона. С теми или иными оговорками и поправками на местные условия все страны Центральной и Юго-Восточной Европы прошли в XIX в. через передвижной театр как особую форму борьбы за постоянную национальную сцену. В Венгрии «бродячий театр» в силу местных условий проявился в наиболее развернутом и последовательном виде, но и сербский, и чешский, и румынский театры, то в форме передвижного любительского, то в форме местного «сосудеского» театра, или же благодаря гастролям иностранных трупп пережили подобную стадию своего развития. Любопытно в этой связи отметить, что и театр, к примеру, Италии, переживавшей в тот же период свое второе «национальное возрождение» — эпоху Рисорджименто — рождал формы, весьма близкие к тем, что отличали восточноевропейскую театральную практику.

Особое значение для культурно-исторического аспекта исследования имеет проблема формирования национального литературного языка. Зарождавшийся национальный театр ставил перед собой, собственно говоря, две взаимосвязанные задачи — «улучшение и исправление общественных нравов» и «утверждение и развитие родного языка», находившегося в большинстве стран региона в подчиненном положении. Особая роль языка в становлении театра сказалась уже в том, что каждая из постоянных профессиональных трупп рассматриваемого региона (пожалуй, за исключением Польши, где проблема общенационального языка была к тому времени в основном решена) начинала свою деятельность с программных заявлений, подобных тому, который опубликовала венгерская газета «Мадьяр курир», извещающая об основании театра в Трансильвании: «Здесь, в Коложваре, ... создано Благородное Общество Актеров, которое имеет целью постановками нравственных пьес содействовать расцвету Родного языка и Морали»¹⁸.

¹⁸ Цит. по: «Magyar kurir», Bécs, 1792, október 24.

Другой проблемой, в равной степени значимой для всех областей национальной культуры, является проблема межнациональных влияний. «Всякая нация может и должна учиться у других,— писал К. Маркс в предисловии к «Капиталу».— Общество... не может ни перескочить через естественные фазы развития, ни отменить последние декретами. Но оно может сократить и смягчить муки родов»¹⁹. Когда речь идет об ускоренном развитии культуры стран рассматриваемого региона и о своеобразии прохождения ими последовательных ступеней культурно-исторического развития, то неизбежно приходишь к этому важному марксистскому положению о смысле «учебы» одной нации у другой.

Восточноевропейские театры на раннем этапе своего существования усиленно воспринимали опыт более развитых театральных культур, главным образом по линии репертуара. Характер и мера этого восприятия определялась степенью зрелости и национальными особенностями воспринимающих культур. В условиях ускоренного национального развития обширный материал европейской цивилизации усваивался подчас поверхностно и не всегда критически. В основе подобных рецепций лежало, как правило, весьма вольное обращение с заимствованными текстами путем свободного приспособления их к местным историческим и культурно-эстетическим условиям. В противном случае плоды чужих культур и инородные влияния могли заглушить самобытные ростки, воспрепятствовать естественному развитию национального художественного творчества. История театра, как и других искусств, знает немало примеров, когда иной национальный деятель, восприняв передовые идеи, уходил далеко вперед от органического развития национальной культуры, но затем убеждался, что для прогресса родного искусства гораздо важнее вернуться назад и преподавать «азы» эстетической грамоты. Так, В. Александри в Румынии, мечтая о создании монументальных историко-романтических драм, вынужден был на первых порах писать для зрителя 40-х годов XIX в. короткие и легко доступные комедии и фарсы.

Формирование театральной культуры особенно усложняется в условиях перекрестных влияний и воздействий культур разных стран. Особенно велико здесь было влияние австрийской театральной культуры для центральноевропейского субрегиона и греческой и русской культуры для балканских народов.

На материале румынского искусства особенно заметно, как национальный театр, подверженный перекрестным влияниям

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 10.

Востока и Запада, впитывал в себя плоды разных культур, как он проводил селекцию этих влияний и, укореняя их на родной почве, обращал на пользу развития национального художественного творчества. Специфические условия общественной жизни двух княжеств — Валахии и Молдавии — обусловили при этом и особенности формирования репертуара румынского театра. Весьма значительной оказалась при этом посредническая роль культур других народов, в частности греческой и русской, содействовавших ознакомлению деятелей национально-просветительского движения Румынии с произведениями западноевропейской литературы и искусства.

Характерно, что благодаря особому положению в составе Османской империи Румыния сама выступала посредником в культурном прогрессе соседних народов, оказав, например, покровительство первым болгарским актерам труппы Д. Войникова, вынужденным накануне освобождения Болгарии от турецкого ига искать пристанище за пределами своей родины²⁰.

Для проблемы взаимовлияний особенно показателен пример с австро-славяно-венгерскими театральными связями в рассматриваемую эпоху. Длительный контакт культур народов, живущих бок о бок друг с другом, не мог не породить здесь непрерывной цепи отталкиваний и притяжений. До последнего времени исследователи заостряли внимание на первом моменте, справедливо исходя при этом из общеполитической оценки реакционной роли Габсбургской монархии, насильно объединившей разноплеменные языки и народы и своевольно расправлявшейся с ними. Не следует, однако, упускать при этом из виду, что искусство австрийского народа тоже имело демократическое течение, которое и служило первой школой профессиональной подготовки для многих деятелей театра славянского и венгерского Возрождения. И. Тыл писал об австрийском актере Людвиге Леве, снискавшем в столице Чехии в 1811—1821 гг. всеобщую любовь и уважение: «С каким наслаждением наши взоры устремлялись на него при встречах в общественных местах!»²¹. С другой стороны, австрийский театр сам испытал воздействие самобытной культуры чехов, венгров, словаков, хорватов и других народностей, живших под гнетом «австрийского варварства»²². Ничто не свидетельствует об этом более ярко, чем тематика, стилевые особенности и какой-то трудноопреде-

²⁰ См. об этом: *И. Конев*. Просвещение в балканских странах и румыно-болгарские литературные отношения. — «Revue des Etudes Sud-est européennes», t. X, 1972, N 3.

²¹ *Иозеф К. Тыл*. Избранное М. 1954, стр. 47.

²² *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Соч., т. 4, стр. 472.

лимый, но безошибочно ощущаемый местный колорит почти всех произведений И. Нестроя, Ф. Раймунда и Ф. Грильпарцера — основоположников австрийского национального театра.

Искусству сцены в принципе чужда национальная самоизоляция. С первых же шагов становления национального театра каждая страна рассматриваемого региона прибегала к помощи и опыту театрального развития народа-соседа. Об этом свидетельствует не только общий репертуар разных театров, но и общие судьбы многих выдающихся деятелей, вышедших из иной национальной среды, как, например, грек К. Аристия — один из основоположников румынского театра.

Подобные перекрестные влияния и взаимопомощь — обычные и закономерные явления в культуре восточноевропейских народов. Они содействовали общественному развитию на разных этапах истории и особенно в период формирования национальных культур нового времени. «В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами»²³. И если по данным тех же авторов русская литература XV—XVII вв. ограничивала свои европейские связи с литературами однородного средневекового типа (Болгарии, Сербии, Румынии), а в западноевропейской культуре отбирала прежде всего то, что было уже далеко не новым и не передовым у себя на родине, то это объяснялось прежде всего внутренней логикой и потребностями историко-культурного процесса, который в дальнейшем вывел русское искусство в авангард мировой культуры. Русский театр в XX в. оказал глубокое и благотворное воздействие на сценическое искусство Запада, у которого в недавнем прошлом, на заре нового времени, восточноевропейский, в том числе и русский, театр сам интенсивно учился.

Культурно-исторический аспект исследования театрального искусства восточноевропейских стран расширяет эстетические рамки нашего знания всей европейской культуры. Он обогащает нас новыми фактами и опытом, помогая понять некоторые общие закономерности формирования духовной жизни народов Европы при всем своеобразии их национальных форм и путей.

²³ В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие Руси и современность, М.—Л., 1971, стр. 86.

И. Ф. Бэлза

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ И РОЛЬ МУЗЫКИ В ЕЕ РАЗВИТИИ



Музыка неизменно играла значительную роль в процессе формирования профессионального театра во многих странах, в том числе и европейских, включая западнославянские. Изучая развитие этого процесса, необходимо учитывать различные факторы. Прежде всего развитие театральной культуры у западных славян протекали как в условиях усадебного быта, так и в обстановке любительских кружков. В обоих случаях преобладали смешанные жанры, в особенности сценические представления, содержавшие вокальные (как сольные, так и хоровые), а также балетные эпизоды, наделявшиеся порою драматургическими функциями и постепенно выходившие поэтому за пределы интермедии. Не следует, однако, недооценивать значения и интермедий, в которые чрезвычайно легко проникали элементы народного песенно-танцевального творчества. Уже в начале XVIII в., например, развернутые балетные сцены вводились в Словакии даже в духовные драмы. Так, в Трнавской постановке одной из таких драм (1715) приняли участие 53 танцора¹.

Мелодии народных песен и танцев не только продолжали жить и умножаться в быту, но и тщательно записывались канторами, остававшимися в Чехии и Словакии хранителями веками складывавшихся черт своеобразия, которые отмечались всеми исследователями канторской культуры. Деятельность канто-

¹ К. Hudec. Hudba v Banskej Bystrici. Lipt. Sv. Mikuláš, 1947, str. 128.

ров, ставшая наиболее интенсивной в Век Просвещения, привлекала внимание как духовных, так и светских властей империи Габсбургов. Руководство францисканского ордена наложило, например, взыскание на Паулина (в миру Юрая) Баяна (1721—1792), ознакомившись с составленными им сборниками песнопений, о которых он упоминает в своей автобиографии. Репертуар чешских канторов весьма беспокоил австрийских чиновников, не раз обнаруживавших в утраквистских канционалах гуситские мелодии, вплоть до боевых таборитских гимнов, с пением которых, под звуки труб и барабанов, канторы выводили из храмов на улицы и площади своих прихожан. Местные власти чешских городов издавали грозные постановления, послушно выполняя правительственное распоряжение от 21 июля 1774 г., предписывавшее, чтобы «этот непорядок был немедленно устранен». Но, видимо, все эти меры мало действовали, ибо в 1783 г. (т. е. через каких-нибудь два года после подписания пресловутого императорского патента о веротерпимости) Иосиф II распорядился не только ликвидировать все чешские хоровые объединения, но и запретил игру в храмах на всех инструментах, кроме органа.

Однако истребить канторские «шпалички» не удалось ни иезуиту Антонину Кониашу, бросившему после белогорской трагедии десятки тысяч книг и рукописей в пламя костров, ни его преемникам. В XVIII в. определилось уже поражение светских и духовных властей, которые даже в церковный обиход вынуждены были допустить «народные пасторали» (*Divertimenti Pastorales*). В этом своеобразном жанре, возникшем при поддержке францисканского ордена, преследовавшего, разумеется, свои собственные цели, проявились как тенденции духовенства привлечь в храмы народные массы путем введения интонационно близких им напевов, так и компромиссное решение ценою отказа от строгих норм культового пения сохранить религиозное содержание текстов. Тем самым именно средства музыкальной выразительности обусловили прогрессивность данного жанра, получившего широкое распространение в западнославянских странах. Еще более значительной была роль музыки в утверждении национальной самобытности театрального искусства этих стран и их художественной культуры в целом.

Наряду с многочисленными трудами Зденка Неедлого, хорошо известными советским читателям, следует отметить, что о роли музыки в развитии национально самобытных традиций чешского, в частности моравского, театрального искусства собрал обширный материал в своих работах выдающийся чешский ученый Владимир Гельферт (1886—1945), уже в 1916 г. опублико-

вавший исследование о музыкальной жизни в Яромержицах над Рокитной, где при дворе графа Яна Адама Квестенберка жил и работал выдающийся композитор и дирижер Франтишек Вацлав Мича (1694—1744).

Судя по дошедшим до нас произведениям этого мастера, он стремился вложить во многие из них более значительное содержание, чем это требовалось рамками феодально-замкового быта, и преодолеть те влияния римской и болонской школ, о которых говорят и Гельферт, и другие чешские исследователи, тщательно изучившие творческое наследие Мичи.

Среди его произведений, нам известных, встречаются, например, так называемые «сеполькры» (от итальянского «serpoldo» — «склеп, гробница»). Это небольшие оратории, жанр которых восходит к так называемым «рождественским пастурелям», родственным получившей в Чехии большое распространение духовной драме и студенческим представлениям. Но «сеполькры» писались обязательно на сюжет, связанный с крестной смертью и положением во гроб Иисуса Христа. В этом жанре выделяются исполнявшиеся на чешском языке «Певучие раздумья» (1739).

В период 1729—1737 гг. Мича создал несколько опер, к сожалению, до нас не дошедших. Почти все они были написаны также на чешский текст, а в основу итальянской оперы Мичи «L'origine di Jaromeritz in Moravia» («Происхождение Яромержиц в Моравии») был положен чешский легендарно-исторический сюжет. Судя по всему, моравский мастер сознательно искал пути самобытного развития чешской музыки, преодолевая итальянские влияния, преломлявшиеся зачастую через призму венского барокко с его пышностью.

Поиски эти приводили Мичу к песенным богатствам родного народа, к истокам чешской демократической музыкальной культуры. Продолжая традиции народного театра, по-своему переосмысливавшего жанр духовной драмы, Мича в своих «сеполькрах» с их трехчастными ариями и инструментальными интермедиями пользуется иногда интонациями чешской крестьянской песни, явно противопоставляя их (не без стилистической пестроты и шероховатостей) итальянским приемам мелодического образования и развития. И народный характер этих интонаций выражен уже настолько четко, что один из учеников Гельферта, проф. Ян Рацек, с полным основанием называет яромержицкого мастера одним из предшественников Сметаны. Наличие подобных интонаций можно отнести к числу характернейших черт борьбы чешских мастеров (обычно выходцев из крестьянства, к которым принадлежала, в частности, и семья Мичи) с иноземными влияниями, культивировавшимися в придворном и фео-



*Дворец в Яромержицах, где была исполнена первая чешская опера
«Происхождение Яромержиц»*

дально-замковом музыкально-театральном быту чешской аристократии.

Пути развития сценических жанров в Век Просвещения, включая и начало XIX столетия, были сложными и достаточно противоречивыми. Габсбурги, правившие Священной Римской империей, в состав которой входили чешские и словацкие земли, насаждали при венском дворе зарубежное, в особенности итальянское, оперное и балетное искусство, стремясь к репрезентативной пышности постановок и к насыщению их аллегориями, внушавшими веру в могущество императорской власти. Таковую же цель преследовали и спектакли, приурочивавшиеся к коронационным торжествам в Праге, когда представители Габсбургской династии, узурпировавшей права на чешский престол, короновались короной св. Вацлава.

Заметим, однако, что если даже в императорских театрах и капеллах, так же как при дворах австрийской и чешской знати, постановками и концертами руководили, как правило, иностранцы, то все же значительное большинство певцов и инструменталистов во всех этих ансамблях были чехи. Так, например, в 1723 г., во время коронации Карла VI в Праге, в исполнении многочисленных инструментальных, вокальных и вокально-инст-

рументальных произведений, а также поставленной под управлением придворного композитора Антонио Кальдары оперы «*Constanza e fortezza*» знаменитого Иоганна Йозефа Фукса² приняли участие несколько сот человек, причем из Вены приехало только двадцать музыкантов, а все остальные были приглашены из чешских капелл.

Будучи, как правило, связаны с канторской культурой, чешские музыканты, даже несмотря на то, что ряды их заметно поредели во время массовой эмиграции³ после белогорской трагедии, все же оказали сильное воздействие даже на официальную культуру империи. Воздействие это, обусловившее развитие некоторых из тех черт творчества великих венских классиков, которые принято называть «славянизмами», проявилось в той или иной степени уже у Фукса. Это относится не только к названной опере, изучению которой способствовало ее образцовое, научно комментированное переиздание, выпущенное Эгоном Веллешем в 1910 г., но и к наиболее выдающемуся произведению Фукса — «Канонической мессе», явившейся блестящим образцом полифонического искусства. Не менее примечателен и теоретический трактат Фукса о контрапункте «*Gradus ad Parnassum*», впервые опубликованный в Вене в 1725 г., затем много раз переиздававшийся на нескольких языках на протяжении примерно двух столетий и изучавшийся не одним поколением теоретиков и композиторов, начиная с Гайдна и Моцарта.

Как бы значительна ни была роль «славянизмов» в венской музыкальной классике, нельзя забывать и о том, что они способствовали не только выработке характеризующего ее интонационного сплава⁴, но и восприятию ее в славянских странах:

² По традиции, установленной Габсбургами, каждый новый император, вступая на престол Священной Римской империи, к пятибуквенному девизу, отражавшему захватнические стремления Австрии (A. E. I. O. U. — *Austriae Est Imperare Orbi Universo* — Австрии надлежит повелевать всем миром), добавлял свой личный девиз, провозглашавшийся и прославлявшийся во время коронационных торжеств. Название оперы Фукса и было девизом Карла VI («Постоянство и сила»).

³ По свидетельству Войтеха Йировца, содержащемуся в его автобиографии, на рубеже XVIII и XIX столетий «в Париже и Лондоне примерно половина музыкантов состояла из чехов» («*Zeitschrift für Musikwissenschaft*», Jahrg. 5, Heft 3, Dezember 1922, S. 192).

⁴ Здесь представляется уместным привести установленный автором этих строк факт использования Чайковским мелодии моравской народной песни «*Měla jsem holoubka*» («У меня был голубок») в интермедии («Мой миленький дружок») в «Пиковой даме». Интермедия была задумана в плане стилизации, в основу которой были положены черты моцартовской лирики. Чрезвычайно показательно, что именно эта мелодия звучит и в одном из фортепианных концертов Моцарта.

достаточно вспомнить стремительное распространение музыки Моцарта в Чехии, в особенности в широких кругах будителей, определивших благородные стремления Века Просвещения в стране, постепенно собиравшей силы, чтобы освободиться от мрака «эпохи тьмы». И если крупнейший чешский писатель Алоис Йирасек, значение творчества которого в истории развития чешской культуры убедительно показано в трудах академика Зд. Неедлого, раскрыл в своем знаменитом романе «Темпо» («Тьма») образы той трагической эпохи, то в своей монументальной эпопее «Ф. Л. Век» он вывел целую галерею самоотверженных деятелей будительского движения — драматургов, писателей, философов, актеров, музыкантов.

Прообразом главного героя этого «многофигурного» произведения был, как известно, композитор и разносторонне образованный деятель чешской культуры Ян Теобальд Гельд (1770—1851). Советский литературовед-богемист Р. Л. Филипчикова, анализируя роман, подчеркивает «широту охвата темы, богатство типов, а также портретов и характеристик исторических личностей, образов героев — представителей всех без исключения слоев и классов тогдашнего общества»⁵. Вместе с тем, автор говорит об уважении, теплоте и любви Йираска к будителям, появляющимся на страницах эпопеи, включая поэта, драматурга и актера Вацлава Тама.

Пьесы, созданные Тамом, а также Йозефом Якубом Тандлером, Максимилианом Штваном и другими авторами, которые были активными участниками будительского движения, как правило, не издавались и дошли до нас в крайне ограниченном количестве. Мы располагаем, к сожалению, далеко не полными сведениями о тематике пьес (как оригинальных, так и переводных), которые ставились на сцене Отечественного театра (Vlastenské divadlo) в Новом месте в Праге в так называемой Боуде (Bouda) — в 1786—1789 гг., а также и других театров в нескольких чешских городах. Не забудем, что в ряде этих пьес отразились иллюзии йозефинизма, по которым время от времени наносил удары (об одном из них уже была речь в связи с грубым вмешательством правительства в патриотическую деятельность канторов) сам император, словно забывая о надетой на себя маске «короля Ячменька».

И тем не менее отклики демократических кругов чешской общественности, например на постановку в Боуде недошедшей до нас пьесы Матея Стуны «Сельский бунт в Чехии» (1786),

⁵ «Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 321.

будили воспоминания о восстании 1775 г.⁶ Правда, сюжеты, связанные с освободительными движениями, зачастую получали вполне «благонамеренное» завершение с типично йозефинистской трактовкой «просвещенной власти». Примером такой трактовки может служить патриотическая драма Антонина Йозефа Зимы «Олдржих и Божена», поставленная в Боуде в 1789 г. и, по счастью, тогда же напечатанная⁷. Впоследствии такие чешские историки культуры, как О. Гостинский и Яр. Врхлицкий, указывали в своих лекциях в Карловом университете, что князь Олдржих в этом произведении наделен характерными чертами «короля Ячменька» и что решение его жениться на простой крестьянке (отец которой Дамарод весьма скептически относится к панам) мотивируется аргументом, явно перекликающимся с демагогическими высказываниями Иосифа II: отчего бы князю не сочетаться браком с Боженой — «разве крестьянин не создан рукой божьей так же, как князь, дворянин или помещик?»⁸. Более того, князь Олдржих, увидев Божену, восклицает: «Эта крестьянка мне милее дочери императора».

Все это так, но не следует, разумеется, забывать о сложности идеологической борьбы, развертывавшейся в процессе расширения будительского движения, взрывчатую силу которого габсбургские власти понимали, как это явствует хотя бы из того, что они ограничили даже продолжительность богослужения с целью помешать «пану кантору» выходить за пределы культовых норм мессы и распевать с прихожанами гимны гуситских «мятежников», получавшие особенно широкое распространение в утравкистском обиходе.

Но музыка приобретала в будительских кругах все более и более серьезное значение не только в церковном обиходе. Тот же Зима написал оду, прославлявшую постановку пьесы Тама «Бржетислав и Йитка, или Похищение из монастыря». В оде этой, в связи с премьерой данной пьесы, состоявшейся в 1786 г. на сцене Ностицкого театра, говорилось, что уже сам факт создания и постановки драмы, написанной на чешском языке и притом на чешский сюжет, наполняет чувством законной гордости сердца патриотов. Такое же чувство возбуждали и чешские мелодии, звучавшие в будительском театре.

⁶ «Dějiny české literatury», II. Praha, 1960, str. 93.

⁷ С экземпляром этого издания, также, впрочем, как и с другими публикациями произведений будителей, автора знакомили акад. Зд. Неedly и акад. Лад. Штолл.

⁸ В оригинале «Kniže, vладыка a zeman».

Если подытожить те отрывочные сведения, которыми мы располагаем, о театральной жизни Чехии в эпоху Просвещения, то можно сделать следующие выводы. Наряду с борьбой за утверждение чешского языка на театральных сценах и за распространение чешских сюжетов (преимущественно в жанре «рыцарской драмы») во всех музыкальных жанрах, включая сценические, возрождались и развивались самобытные черты, способствовавшие успешности развития национально своеобразной чешской художественной культуры в целом. Здесь следует еще раз подчеркнуть значение демократических канторских традиций, порою приобретавших в Век Просвещения характер надежного ориентира. Нелишне напомнить, что наиболее выдающиеся представители чешского музыкального профессионализма — достаточно назвать хотя бы имена братьев Бенда, Франтишка Ксевера Душка, Яна Ладислава Дусика и Войтеха Йиронца — были учениками канторов, а отчасти и выходцами из канторской среды.

В последние годы в связи с появлением ряда работ чехословацких и советских авторов о Яромержицкой и Мангеймской школах и их роли в развитии европейской инструментальной музыки⁹ не раз возникала проблема воздействия чешской песенности и ее интонационных особенностей не только на венскую музыкальную школу. Английский музыковед Генри Коллес признает, например, что «чешские крестьяне заложили основу тех оркестров, которые создали симфонический стиль Центральной Европы»¹⁰. Нужно добавить, что эти оркестранты получили музыкальное (во всяком случае начальное) образование под руководством чешских канторов и с юных лет восприняли не только ритмо-интонационный строй чешского песенно-танцевального народного творчества, но и его эмоциональное богатство.

Но следует также отметить деятельность канторов в области драматургии, начиная с попыток диалогизации «пасторальных» (как латинских, так и чешских) произведений, восходящих к жанру «ясельных представлений» типа «вертепов» (польс. szopka). Примеры подобной диалогизации мы находим, в частности, в творчестве рожмитальского кантора Якуба Яна Рыбы (1765—1815), родителями которого были пшестичский кантор и дочь другого кантора. Горькие слова девиза Якуба Яна Рыбы —

⁹ Особенно велики в этом отношении заслуги Зденка Неедлого и Владимира Гельферта.

¹⁰ Antonín Dvořák. His Achievement. Edited by Viktor Fischl. London, 1943, p. 134.

«Semper adversa fata mihi» («Рок всегда против меня») — не только предвещали трагический конец его жизни, прерванной им самим¹¹, но и отражали всю тяжесть поистине героической борьбы, которую вели чешские канторы за сохранение традиций отечественной культуры. Ее своеобразие неизменно ощущалось и в культовой музыке: недаром в первой реплике вернувшегося на родину Богуша, героя оперы «Якобинец» Дворжака, звучат слова о «чешском напеве»: «Slyš český zpěv! O, zvuč mi, zvuč! Tvůj vášnivý hlas jak sladce zní mi!» — так воспринимается пение, доносящееся из сельского храма.

«Český zpěv» в Век Просвещения звучал и на сценах театров, репертуару и деятельности которых будители придавали особое значение. Напомним, что уже надпись на Ностицком театре — «Patriae et Musis» — толковалась двояко, ибо Отечеством (Patria) будители называли, разумеется, родную Чехию, а официальные круги — Священную Римскую империю (а несколько позже — в связи с организацией Рейнского Союза и другими событиями наполеоновской эпохи — Австрийскую империю). Такая же двойственность возникла и в связи с открытием пражской Боуды, украшенной, правда, имперским орлом с чешским львом на крыле, но с девизом «Sub umbra alarum tuarum vincit leo» («Под сенью твоих крыльев побеждает лев»). Во имя этой «победы льва» и шли сражения в Боуде, — так назывались неприхотливые сооружения для театральных постановок и в других городах Чехии, где выступали как профессиональные труппы, так и любительские кружки.

Музыка занимала значительное место в их репертуаре. В некоторых постановках она сводилась только к немногим песням, исполнявшимся отдельными персонажами, но в других позволяла уже изменять определение жанра пьесы. «Hga ze spěvu» («пьеса с пением»), приобретая музыкальное развитие, превратилась в жанр, названный «zprávohga». Слово это соответствовало немецкому «Singspiel». Этот вид постановок отличался от оперных жанров сочетанием вокальных номеров, речитативов и прозы. В зингшпиле «Лютнист» количество музыкальных номеров достигло 21, включая хоровые финалы всех актов. Но все же трудно говорить о точности жанровой дефиниции, так как иногда вставные музыкальные номера приобретали драматургическое значение.

Так или иначе, термин «zprávohga» постепенно приобретал определенность, и спектакли, отвечавшие требованиям этого жанра, содержали уже сольные вокальные номера (вплоть до

¹¹ Jan Němeček. Jakub Jan Ryba. Život a dílo. Praha, 1963.

развернутых арий), ансамбли, смешанные хоры, инструментальные увертюры и т. п.¹² Однако далеко не все актеры чешских трупп имели достаточную музыкальную подготовку. Многие из них даже не умели читать ноты. Несмотря на ограниченность сведений о музыкальной части спектаклей Боуды, есть основания полагать, что вокальные и инструментальные номера не писались специально для этих спектаклей, а строились на популярных мелодиях. И хотя мы располагаем некоторыми рукописями (не всегда сохранившимися полностью) таких композиторов, как Франтишек Винценц Тучек, Антонин Фабиан Войтишек, Вацлав Винценц Машек и некоторые другие, но все же можно сделать вывод, что в чешских театрах того времени преобладала бытовая музыка, на которой, кстати сказать, строились и балетные представления.

Нельзя пройти и мимо того факта, что в развитии музыкально-драматических жанров принимали иногда непосредственное участие канторы¹³, нередко помогавшие в музыкальном оформлении представлений странствующих трупп, итоги деятельности которых в процессе борьбы за утверждение национальной самобытности отечественной культуры в самых различных областях следует считать весьма значительными: со сцены звучала чешская речь, чешские мелодии, раскрывались образы прошлого некогда свободной от политического гнета страны, разыгрывались бытовые сцены из жизни, в которой все более и более властно и призывно раздавались голоса будителей.

Зд. Неедлы в беседах с автором этих строк не раз подчеркивал, что историки музыкально-театральной культуры западнославянских стран обычно недооценивают польско-чешско-словацкие связи в этой области. «Нестор польского музыкознания», профессор (впоследствии почетный академик) Адольф Хибиньский также отмечал этот пробел в истории межславянских культурных связей, который он стремился хотя бы в некоторой степени заполнить в своем последнем лексикографическом труде¹⁴, использованном затем его учеником, профессором Юзефом Михалом Хоминьским в изданном под его редакцией обширном двухтомном «Словаре польских музыкантов»¹⁵. В Чехо-

¹² «Dějiny českého divadla», sv. II. Praha, 1969, str. 59—61.

¹³ Перечень канторов, писавших музыку для «Пасторалей» и других драматизированных представлений, см. в кн.: Jan Racek. Česká hudba, Praha, 1958, str. 129—130.

¹⁴ Prof. Dr. Adolf Chybiński. Słownik muzyków dawnej Polski. Kraków, 1949 (листы этого труда печатались в качестве приложений к изд. «Kwartalnik Muzyczny», 1948—1949).

¹⁵ «Słownik muzyków polskich», t. 1—2. Kraków, 1964—1967.

словакии еще в довоенное время большую лексикографическую работу в этом направлении предпринял профессор Грациан Чернушак. Завершена она была уже после смерти ученого¹⁶, причем так же, как и в польском двухтомнике, были учтены и исследования советских авторов, обращавшихся к данной проблеме, все еще ожидающей детальной разработки, без которой немислимы исторические обобщения.

Исторические судьбы Речи Посполитой в Век Просвещения, разумеется, отличались от судеб Чехии и Словакии, задолго до разделов Польши потерявших свою государственную самостоятельность. Но так же как в этих странах, в Польше шла борьба между культурой королевского, магнато-шляхетских и епископских дворов, с одной стороны, и прогрессивно-патриотическими стремлениями просветительских кругов — с другой. Во многих придворных капеллах¹⁷ существовали инструментальные, оперные и балетные ансамбли, постоянно устраивались концерты, давались драматические и музыкально-сценические представления. Как правило, в этих капеллах преобладали иностранные музыканты и культивировались западноевропейские жанры. Нет сомнения, однако, что овладение профессиональными навыками имело большое значение для всех польских музыкантов, певцов и танцоров, входивших во все эти капеллы, о которых дошли до нас далеко не полные сведения.

Тем не менее можно говорить, что облик владельца той или иной капеллы определял характер ее деятельности и прежде всего репертуар. Например, в постановках исторических трагедий и комедий великого гетмана коронного Вацлава Жевуского не было ничего национально своеобразного, кроме языка и имен действующих лиц¹⁸, ибо все эти пьесы были подражанием французским образцам, а музыка напоминала итальянскую, в частности оперную. Дирижером и придворным композитором всегоды бэлзского Станислава Жевуского был болонец Джузеппе Мария Нельви, писавший оперы и в Польше и оставивший после себя «Воспоминания о моих путешествиях». В рукописи этих неизданных воспоминаний, хранящейся в библиотеке Liceo Musicale в Болонье, содержатся лестные отзывы о польских певцах и инструменталистах¹⁹.

¹⁶ «Cesko-slovenský hudební slovník osob a institucí», sv. 1—2. Praha, 1963—1965.

¹⁷ Перечень их см. в кн.: «Słownik...», t. 1, str. 216—261.

¹⁸ Некоторые из этих пьес вошли в сборник «Zabawki wierszem polskim», изданный гетманом в 1760 г. под именем своего сына Юзефа.

¹⁹ Об этом любезно сообщил автору данной статьи Гульельмо Барблян, профессор Миланской консерватории им. Джузеппе Верди.

Необходимо заметить также, что многие магнаты посылали состоявших у них на службе певцов и музыкантов в Италию для усовершенствования, при этом имелось в виду не столько повышение уровня исполнительского мастерства, сколько прямое подражание зарубежным образцам. Забегая несколько вперед, приведем цитату из путевого дневника Кароля Курпиньского, который во время странствий по Европе в 1823 г. размышлял о судьбах отечественного вокального искусства: «Не могут другие народы довольствоваться только итальянской оперой. Пусть берут от итальянцев образцы, но используют их применительно к национальной опере. Композиторы смогут поднять и утвердить ее [значение] только тогда, когда вдумаются в природу родного языка и будут сочетать с ним свойственные ему мелодии. Иначе их усилия окажутся затраченными на то, чтобы доставить удовольствие только одному классу (*jednej tylko klasie narodu*). Боже избави нас от этого... Будем следовать, насколько возможно, красивой гибкости итальянского пения, но [мелодическими] очертаниями его (*rysunkiem jego*) пусть будут средства выразительности нашего языка. Будем петь красиво, но для всего польского народа...»²⁰.

Эти слова прямого предшественника Моноюшко в полной мере можно рассматривать как выражение стремлений не только деятелей польского Просвещения, но и чешских и словацких будителей. Заметим попутно, что Глинка не раз встречался в Варшаве с Курпиньским и вспоминал затем в «Записках» о своем польском собрате: «Он был человек сведущий, и я с удовольствием беседовал с ним об искусстве»²¹. Разумеется, приведенное нами высказывание Курпиньского не могло не встретить поддержки со стороны великого русского композитора, утверждавшего самобытность отечественной музыки и достигшего классических вершин в своем творчестве, но, вместе с тем, придававшего самое серьезное значение усвоению опыта мировой музыкальной культуры. Известны, в частности, его слова: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с *условиями нашей музыки* узами законного брака»²².

Это образное выражение Глинки невольно вспоминается, когда речь идет о магистральных путях развития художественной культуры западнославянских народов в Век Просвещения во всех областях, причем именно театральное искусство давало

²⁰ «Karola Kurpińskiego Dziennik podróży. 1823». Opracował Zdzisław Jachimiecki. Kraków, 1954, str. 154.

²¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Л., Музгиз, 1952, стр. 272.

²² Письмо К. А. Булгакову от 3/15 ноября 1856 г., там же, т. II, стр. 636.

наибольшие возможности синтетического обобщения средств выразительности литературы (включая лексику), музыки, хореографии и изобразительных искусств. Подчинение всего этого комплекса прогрессивным патриотически-освободительным и просветительским идеям постепенно стало основной задачей культуры Века Просвещения с ее отчетливо проявлявшимися демократическими устремлениями. По существу от сатирически-обличительной повести «Приключения Миколая Досьвядчиньского» Игнация Красицкого, высмеявшего польскую знать, стремившуюся передать следующему поколению низкопоклонство перед Западом, тянутся нити к напоминанию Курпиньского: «...но для всего польского народа». Между появлением образа француза — воспитателя юного Миколайки, «маркиза» Дамона, оказавшегося попросту лакеем, и путешествием варшавского композитора и дирижера прошло почти полвека, и на протяжении всего этого времени с польской сцены звучали напоминания о том, что увлечение «чужим товаром» мешает развитию отечественной культуры. В «песенке книгопродавца» из комической оперы Ю. Эльснера «Семь раз один»²³, после иронических куплетов («Вкус, ум, платье, красота — все лучше за границей») завершающая строфа гласила:

*Своим суждением я не оскорбляю
Больших достоинств Парижа,
Но милее всего французского
Мне язык мой родины.*

Последние две строки (либретто комедии-оперы «Семь раз один» написал Людвик Дмушевский) стали крылатыми словами в Польше (их цитирует, например, в одном из своих писем Мария Шимановская). Но прошло шестьдесят лет с тех пор, как в декабре 1804 г. в Варшаве состоялась премьера этой оперы Эльснера (заметим попутно, что в 1807 г. она шла и в Петербурге), — и тема противопоставления польских обычаев, характеров, песенно-танцевальных мелодий «французской моде» вновь возникла в опере Ст. Монюшко «Страшный двор»²⁴. Тема эта, много раз возникавшая в Польше и впоследствии, приобрела особенную остроту после восстания 1863 г., но в Век Просвещения ее развитие также свидетельствовало об активизации борьбы за утверждение демократических черт национальной са-

²³ Национальная библиотека в Варшаве, ркп. 6315.

²⁴ Этот общепринятый перевод названия оперы Монюшко «Straszny dwór» не вполне точен, ибо «dwór» по-польски значит в данном случае «усадьба, поместье».

мобитности польской художественной культуры,—борьбы, важным участком которой всегда оставался театр и звучавшая в нем музыка.

Рассматривая различные стадии и аспекты этой борьбы, следует сделать некоторые замечания. Говоря о магнатских капеллах и их западной ориентации, нельзя забывать, например, что в Пулавской резиденции князей Чарторыхских в конце XVIII и начале XIX в. шли оперы Винцентия Лесселя (чеха по происхождению), которые, даже судя по дошедшим до нас немногочисленным рукописям, позволяют говорить о наличии в них характерных черт польского народного песенно-танцевального творчества, еще более отчетливо различимых в творчестве его гениального сына Францишка. Во многих отношениях прогрессивной была деятельность вокально-инструментальных ансамблей (включая оперную труппу и танцовщиков) при дворе великого гетмана литовского Михала Казимежа Огиньского²⁵, который был разносторонне образованным музыкантом, сочинял музыку, прекрасно играл на арфе и даже внес существенные изменения в ее конструкцию.

Как в Слониме и Седльцах у гетмана Огиньского, так и в Пулавах у Чарторыхского, в Несвиже у Радзивиллов, в Белостоке у Браницких и в других поместьях магнатов Речи Посполитой звучала балетная музыка, под звуки которой танцевали не только артисты, но и хозяева, и гости, исполняя немецкие, французские, итальянские, а также польские танцы, в частности, полонез и мазурку. Как эти, так и другие национальные танцевальные жанры получили развитие, правда не очень удачное, в оперетте приглашенного в Несвиж из Варшавы гамбургского композитора и дирижера Иоганна Давида Холлянда «Агатка, или Приезд господина»²⁶. Оперетта эта, написанная на либретто самого Мацея Радзивилла, шла впоследствии

²⁵ Музыкально-театральной жизни при дворе Огиньского посвящена тщательно документированная монография: *Andrzej Ciechanowiecki. Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim. Köln — Graz, 1961.*

Цехановецкий справедливо указывает на не раз возникавшую путаницу в атрибуции полонезов Михала Казимежа и его знаменитого родственника (не сына и не племянника!) Михала Клеофаса Огиньского, однако, в основном этот вопрос решается на основании архивных материалов, так же как и вопрос о родственных отношениях между обоими представителями этого древнего рода (ЦГАДА, Разр. XII, № 266, 310).

²⁶ Автограф партитуры «Агатки» хранится в библиотеке Польской Академии наук в Кракове, а рукопись клавираусцуга, сделанного польским музыковедом Чеславом Завейским, погибла во время второй мировой войны. Сохранился, однако, подробный разбор «Агатки», сделанный тем же Завейским.

и на других сценах под названием «Добрый господин — отец своих подданных».

Такое название этого небольшого музыкально-сценического произведения, иногда относимого к жанру водевиля, уже само по себе свидетельствует о поощрявшихся тогда самим королем попытках сгладить острые классовые противоречия в Речи Посполитой, создать идиллическую трактовку отношений между магнато-шляхетской верхушкой и беднотой. Подобный «польский йозефинизм», как удачно выразился акад. А. Хибиньский, отразился и на сюжетном построении «Осчастливленной нищеты», обычно называемой «первой польской оперой»²⁷, хотя и в данном случае это жанровое определение следует считать условным.

Музыку «Осчастливленной нищеты» написал Матеј (Матей) Каменьский (Каменский, Каминский), словак по происхождению, поселившийся около 1760 г. в Польше. Обосновавшись в Варшаве, он занялся там педагогической, творческой и дирижерской деятельностью. Решающую роль в жизни Каменьского сыграла его встреча с одним из самых выдающихся деятелей Века Просвещения в Польше, справедливо прозванным «отцом польского театра», Войцехом Богуславским, сыгравшим громадную роль и в развитии польского музыкально-сценического искусства.

Богуславский был одновременно и драматургом, и переводчиком пьес и оперных либретто на польский язык, и режиссером, и актером, и, наконец, руководителем большой труппы, сформировавшейся на основе прогрессивного объединения «*Aktorów Narodowych*», к которому он примкнул вскоре после своего актерского дебюта в 1778 г. Через три года после этого, в небольшом помещении, выстроенном еще в 1779 г. на средства передовой польской общественности, труппа эта, так же как и другая, ставившая пьесы на польском языке (включая многие переработки произведений Мольера) в том же здании, развернула интенсивную деятельность, имевшую чрезвычайно важное значение для развития польского театра.

Внимание Богуславского привлек текст «Кантаты», написанной Францишком Богомольцем, одним из инициаторов постановок пьес на польском языке, снабжавшим небольшую труппу — предшественницу «Национальных актеров» оригинальными и пе-

²⁷ Так впервые назвал свое произведение сам композитор в небольшом очерке «*Krótki rys o egzystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej*». Рукопись этого очерка (вернее, памятной записи), цитировавшегося уже в первом (французском) издании словаря Совиньского (1857), не сохранилась.

реводными текстами. «Кантата» (так назывались тогда многие вокально-инструментальные жанры) состояла из прозаических диалогов и десяти стихотворных текстов, к которым нужно было подобрать или сочинить музыку. За переработку этого текста взялся Богуславский, превратив его в либретто двухактного зингшпиля, музыку которого и написал Каменьский, знакомившийся с этим жанром еще в Вене. В ряде источников встречается упоминание о том, что произведение это возникло якобы по инициативе короля Станислава Августа, желавшего убедиться в пригодности польского языка для оперного искусства. Сведения эти восходят к 1776 г. Однако еще в 1771 г. в Слониме в придворном театре гетмана Огиньского шла на польском языке комическая опера «Изменившийся философ», текст и музыку которой, видимо, написал сам Огиньский. Ему приписывается сочинение и других опер, шедших в его резиденции, которую ставил в пример варшавским театрам²⁸ поэт Томаш Каetan Венгерский:

Если среди вас нет гения,

*Пусть кто-нибудь на миг спустится в Слоним*²⁹.

Профессиональный уровень слонимских постановок был все же выше варшавских, стоивших больших усилий патриотам. «Осчастливленная нищета», написанная Каменьским на либретто Богуславского, состояла из пятнадцати небольших номеров, последовательно раскрывавших несложный сюжет: бедная крестьяночка хочет выйти замуж за такого же бедняка, как и она, но ее мать требует, чтобы она приняла предложение зажиточного горожанина. В дело вмешивается помещик, который дарит чете влюбленных корову и зерно для засева поля, после чего они прославляют его доброту. Итак, в сюжетном плане налицо та же схема, что и в «Агатке», а еще раньше — в комедии Богомольца «Dobry Rap», т. е. призыв к помещикам стать благодетелями крестьянской бедноты. Правда, обличение жестокости магнато-шляхетских кругов звучало уже на рубеже XVI—XVII вв. в «сеймовых проповедях» Петра Скарги, а в Век Просвещения эти обличения еще более усилились, но никакого существенного ослабления классового антагонизма они не принесли.

«Осчастливленная нищета» все же сыграла значительную роль в польской культуре прежде всего благодаря музыке,

²⁸ В тексте упоминались, правда, не театры, а небеса, на которых очень монотонно пели ангелы. Впрочем, то был не первый сатирический выпад поэта против столичной жизни.

²⁹ Jeśli pomiędzy Wami geniusza niema, Niech się który na moment spuści do Słonima.

впервые в истории польского музыкально-сценического искусства построенной на народно-бытовой песенно-танцевальной основе, на которую композитор (кстати сказать, подчеркивавший близость словацкого и польского народно-музыкального творчества) опирался и в своих последующих комических операх — в «Добродетельной простоте» (на текст Богуславского, трижды переиздававшийся под разными названиями), «Деревенском флирте, или Зоське» (либретто Станислава Шиманьского) и др.

Итак, от прославления могущественной знати, ради которого сочинялись большие произведения в Яромержицах и в других резиденциях чешских и польских магнатов, оперная тематика эволюционировала в сторону бытовых сюжетов, требовавших появления на сцене простых людей, вплоть до крестьянской бедноты. А это, естественно, обуславливало изменение характера музыки, ее демократизацию и развитие национально своеобразных черт. В западнославянских странах такие изменения, становившиеся неизбежным и неотвратимым «*Signum temporis*», происходили далеко не без сопротивления реакционных кругов. И хотя мы знаем, какое впечатление производила на многих варшавян музыка «Осчастливленной нищеты»³⁰, но знаем также и то, что композитор, доведенный до отчаяния нападками людей, подобных тем, которых высмеивали Красицкий и Эльснер, сжег партитуру «первой польской оперы». На созданной затем новой редакции партитуры он написал: «Эти песни сочинены не по-модному для знатоков (*dla kritikusów*), а для того, чтобы поляки тоже пели».

Однако вслед за изменением тематики, за утверждением в музыкально-сценической культуре отечественного языка и национально своеобразных средств выразительности началась борьба и за профессионализацию театрального искусства, за мастерство. Конечно, участники премьеры «Осчастливленной нищеты» были музыкально одаренными актерами, но все же тогда они не имели надлежащего вокального образования, которое, правда, постепенно заменял им опыт, накапливавшийся в процессе работы. Все участники премьеры «Осчастливленной нищеты» были драматическими актерами. Партию героини оперы — Каси — исполняла, например, Саломея Дешнер³¹, выступавшая впоследствии и в других музыкально-драматических постанов-

³⁰ Zbigniew Raszewski. Boguslawski, t. I. Warszawa, PIW, 1972, str. 97 *passim*.

³¹ В собрании своих сочинений Богуславский поместил посвященный ей небольшой очерк «*Zycie Salomei Deszner*». — W. Boguslawski. *Dzieła dramatyczne*, t. VI, Warszawa, 1821.



ЮЗЕФ ЭЛЬСНЕР
Литография М. Фаянса

ках Богуславского, а в 1802 г. ставшая даже во главе собственной антрепризы в Гродне. В роли Анны (матери Каси) выступила артистка Гронович, с большим успехом спевшая завоевавшую тотчас же после премьеры широкую популярность арию «*Torbo Kochana*»³², вокальную партию которой пришлось исполнить в несколько облегченном изложении (в таком виде она и вошла в музыкальный быт Варшавы). Две партии пели драматические актеры Багницкий и Гарасимович, а роль жениха Каси (включая довольно трудное рондо!) исполнил сам Богуславский.

³² Текст и мелодию этой арии см. в кн.: *Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры*, т. I. М., 1954, стр. 234.

Постепенное обогащение польского репертуара происходило одновременно с постановками итальянских и немецких трупп, но заслуживает внимания тот факт, что вместе с иноязычными либретто тексты арий и песен, наиболее претендовавших на популярность, печатались и в польском переводе, даже несмотря на то, что на протяжении очень долгого времени мужские рифмы в польской поэзии не применялись³³, а следствием этого было отсутствие эквиритмичности. Что касается просодии стиха, то ударение на последнем слоге заменялось сильным акцентом на предпоследнем, тогда как заключительный звук шел на спаде динамическом и высотном. Примером такого приема, примененного даже через полвека после «Осчастливленной нищеты», может служить последний такт вокальной партии баллады «Альпухара» Марии Шимановской, написавшей три вокальные произведения на тексты из «Конрада Валленрода» (например, последняя строка второго четверостишия «...Jutro do szturm uderzy»)³⁴.

О том, что музыка приобретала все более серьезное значение в развитии польского театра, свидетельствуют многие источники. «День ото дня польский театр обогащается новинками», — читаем мы в одной из майских тетрадей 1777 г. периодически выходившего «Journal Littéraire de Varsovie», который издавал придворный типограф Пьер Дюфур. Из этого периодического издания, просуществовавшего, к сожалению, только два года, а также из других источников, в том числе печатавшегося тем же неутомимым Дюфуром «Театрального Кводлибета» («Quodlibet»), который в 1782—1783 гг. составлял немецкий актер Готтлиб Фридрих Лоренц, мы знаем, что в Варшаве ставились произведения (зачастую в переделках) Шекспира, Мольера, Гете (его Красицкий считал продолжателем Шекспира). Кроме итальянских, французских и немецких опер, а также первых опытов польских композиторов в этой области, в польской столице была показана мелодрама Руссо «Пигмалион», правда с музыкой не его, а Куанье, сохранившего лишь два номера авторской партитуры. Последовавшие затем постановки опер Моцарта

³³ Ср. ранние стихотворения Мицкевича, у которого в «Песне филаретов» (декабрь 1820) чередование мужских и женских рифм, возможно, было обусловлено именно песенным складом стихотворения, но, вообще говоря, таким чередованием поэт пользовался для достижения особых эффектов (например, в балладе «Лилии», 1820).

³⁴ Уникальный экземпляр прижизненного издания «Трех песен» Шимановской, долгое время остававшийся неизвестным, хранится в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Он воспроизведен в сб.: *Игорь Балза. О славянской музыке*. М., 1963, стр. 153—161.



КАРОЛЬ КУРПИНСКИЙ

Литография М. Фаянса

еще более способствовали жанровому многообразию оперного искусства в Польше, получившему вскоре отражение и развитие в творчестве отечественных композиторов,— прежде всего благодаря Эльснеру, содружество которого с Богуславским принесло поистине неоценимые плоды.

Подводя итоги своей многолетней разносторонней деятельности, Богуславский писал: «Всегда останется похвальным для меня воспоминание о том, что основание польской оперы, привлечение к служению народу г. Эльснера и развитие приносящего честь полякам таланта г. Курпиньского будут принадлежать к тому периоду, когда я руководил отечественным театром»³⁵. В истории польской художественной культуры это,

³⁵ *Wojciech Bogusławski. Dzieje Teatru Narodowego Kraków, 1915, str. 113.*
В 1819 г. Богуславский задумал издать свои сочинения в 15 томах, из ко-

видимо, первый случай, когда деятельность композитора определяется как «служение народу». Именно так понимали свою «жизнь в искусстве» и Богуславский, и Эльснер, и уже цитировавшийся нами Курпиньский.

Некоторые данные о том, что развитие польской художественной культуры опиралось на поддержку широких кругов польской общественности, мы находим в прессе того времени. Так, например, театральная афиша, в которой объявлялась программа представления 31 марта 1785 г., содержала уведомление, что итальянский певец Микеле Лаццарини исполнит «польский танец своего сочинения, вставленный в «Сельскую ревность», и будет стараться петь этот танец для того, чтобы он понравился зрителям, на польском языке»³⁶.

Разумеется, выражение «*Śpiewać taniec*» означает исполнение певцом мелодии танцевального характера.

Очень важно обратить внимание на то, какое значение еще до встречи с Эльснером придавал Богуславский польским танцевальным жанрам и танцевальности многих народных мелодий, а также их славянскому своеобразию. В упоминавшемся ранее очерке об Эльснере «отец польского театра» отмечал, что уже в его ранних (до нас, к сожалению, не дошедших) произведениях ощущалось влияние голландца Йозефа Фодора, вышедшего из школы Франтишка Бенды. Весьма симптоматично, что, написав либретто оперы-водевиля «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы»³⁷, Богуславский обратился с предложением создать музыке для этого произведения к чеху Яну Стефани, хотя и не имевшему еще опыта в сочинении хореографической музыки, но зато давно (он приехал в Варшаву в 1771 г. двадцатипятилетним юношей) изучавшему польский танцевальный фольклор.

Несмотря на то, что сюжет «Краковян и горцев» основан, казалось бы, на любовных переживаниях, достаточно характер-

торых вышло только 12. «*Dzieje Teatru Narodowego*» он включил в 1 т. и 4 т., а очерк об Эльснере — в 7 т. См. также: *Józef Elsner. Sumariusz moich utworów muzycznych*. Kraków, 1957; *Иг. Бэла. Школа Эльснера*. — Сб. «Культура и общество в эпоху становления наций». М., 1974; *Alina Nowak-Romanowicz. Józef Elsner, t. 1—2*, Kraków, 1957; «*Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach. 1799—1824*». Oprac. Eugeniusz Szwankowski. — «*Materiały do dziejów teatru w Polsce*», t. 1. Wrocław, 1954; *F. Hoessick. Z papierów po Elsnerze. Przyczyunki do historii teatru i muzyki w Polsce*. Warszawa, 1901.

³⁶ *Ludwik Bernacki. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta, t. 1*. Lwów, 1925, str. 275.

³⁷ Это либретто из-за последовавшего вскоре цензурного запрета, причин которого мы коснемся далее, не вошло в собрание сочинений Богуславского и было опубликовано лишь в 1841 г. в Берлине.

ных для шедших тогда в Варшаве французских и немецких водевилей, Богуславский ввел социальные акценты и в текст и во всю постановку³⁸, где он сам выступал в роли Бардоса — студента, оказавшегося случайно в деревне под Краковом и там при помощи «электрической машины» сотворившего «мнимое чудо», которое устрало всех, кто мешал крестьяночке Басе выйти замуж за своего возлюбленного Стаха. Но в тексте Богуславского содержались выражения, явно выходившие за пределы «водевильного» сюжета, — таковы, например, слова Баси «каждый стремится к свободе» или призыв отвергнутого ею претендента Брындуса «победить или умереть».

Среди стрóf исполнявшейся Богуславским песенки Бардоса резко выделялось четверостишие, представлявшее собой как бы парафраз знаменитых слов Вергилия «*Audentes Fortuna iuvat, timidosque repellit*» («Судьба поддерживает смелых и отвергает робких»), повторявшихся польскими патриотами после торговицкого предательства и последнего раздела Польши. Но если отдельные слова и выражения, содержащиеся в тексте «Краковян и горцев», были понятны лишь «посвященным» (с презрением говорившим о «матадорах Тарговицы»), то гораздо более сильное впечатление производили стихийно врывавшиеся в музыку интонации и ритмы национальных польских танцев — краковяка и мазура, вызывавших овации в зале, где получали горячий отклик и удаль, и неиссякаемая жизненная сила народа³⁹, оставшегося непокоренным, несмотря на поражение его незадачливых правителей.

Текст оперы Богуславского — Стефани под давлением варшавской, а затем и краковской цензуры не раз переделывался. Но какова бы ни была судьба первоначального текста, единственная авторизованная рукопись которого погибла во время разрушения Варшавы фашистами в 1944 г., остается бесспорным, что впервые в истории польского музыкального театра танцевальные сцены приобрели благодаря этому произведению

³⁸ Подробное описание премьеры и трудностей, предшествовавших ей, см. в кн.: *Zbigniew Raszewski, Bogusławski*, t. I, str. 310—358. В этой работе автор использовал обширный документальный материал, зачастую впервые вводимый в научный обиход.

³⁹ О народных истоках этих танцев Стефани писал сам Кольберг. См.: *O. Kolberg. Melodie ludowe w operze Jana Stefaniiego «Krakowiaczy i Górale»*. — «*Ruch muzyczny*», 1858, № 46. Из письма Кольберга к Адаму Мюнхеймеру от 10 февраля 1881 г. явствует, что, обсуждая концерт, в программу которого вошли произведения Эльснера, Курпиньского, Шопена и Моношю, маститый ученый рекомендовал также включить танцы Стефани из «Краковян и горцев». См.: *O. Kolberg. Dzieła wszystkie*, t. 65. *Korespondencja, część II*, str. 466.

такое значение. Правда, они не были органически объединены с музыкой спектакля, в целом свидетельствовавшей преимущественно о влиянии Гайдна. Однако чрезвычайно важно подчеркнуть, что именно народно-танцевальные жанры способствовали борьбе за утверждение национального своеобразия польского музыкального театра.

Об этапах этой борьбы мы можем судить, обращаясь прежде всего к творчеству Эльснера. В отличие от Стефани он не ограничивался введением танцевальных эпизодов, а стремился уже к симфоническому развитию народно-танцевальных жанров, примером чему может служить увертюра к опере «Лешек Белый», где вслед за медленным вступлением развивается тема «Alla polassa», тогда как в опере «Король Локетек» медленное вступление к увертюре сменяется «Allegro alla Krakowiak»⁴⁰.

В «Лешке Белом»⁴¹ мы встречаемся также с жанром мажурки и полонеза, получающим у Эльснера уже не только инструментальное, но и вокально-инструментальное развитие. Если в названной опере запоминается ария-полонез, то в опере «Ягелло в Тенчине»⁴² Эльснера уже есть и каватина, и вокальный квартет «alla polassa», и хор «alla Krakowiak», и даже думка, выходящая за пределы танцевального жанра и возникшая на основе расширения круга интересов композитора, обратившегося и к другим своеобразным чертам польского народно-музыкального творчества. Об этом расширении свидетельствует, кстати сказать, эльснеровская «Дума Луидгарды» на слова Карпиньского, опубликованная в 1805 г.⁴³

Творческие поиски Эльснера, связанные с танцевальными истоками польского народно-песенного творчества, успешно продолжал его младший современник и сослуживец, Кароль Курпиньский, также упоминавшийся Богуславским,— достаточно обратиться хотя бы к увертюре в его опере «Nadgroda» («Награда») ⁴⁴. Увертюра эта построена на трех темах, которым предпослано краткое вступление, и сопоставление этих тем уже говорит само за себя: «Tempo di polassa», «Alla Krakowiak», «Tempo di Mazurek», а в опере «Шарлатан» представлен также жанр арии-полонеза ⁴⁵. И хотя ни Эльснер, ни Курпиньский не достиг-

⁴⁰ Рукопись партитуры хранится в библиотеке Варшавского музыкального общества им. Монюшко, шифры R-912 и R-913 (Увертюра).

⁴¹ Там же, шифр R-910.

⁴² Национальная библиотека в Варшаве, рук. 6316-а.

⁴³ Ягеллонская библиотека в Кракове, Сіп. N 1347.

⁴⁴ Авторское переложение увертюры было опубликовано в качестве нотного приложения к еженедельнику «Tygodnik muzyczny», 1820, N 5.

⁴⁵ Опера шла в Петербурге в 1837 г. под названием «Чудесный маг, или По-

ли классических высот в своем творчестве, все же оно сыграло громадную роль в развитии польской культуры Века Просвещения, прежде всего в области музыкально-театрального искусства, во многом подготовив его свершения, связанные с именем Монюшко, который, как известно, уже опирался на наследие Шопена, гениально развившего не только жанр думы-баллады, но и многие жанры польского народно-танцевального творчества.

Итак, каковы бы ни были различия в процессе развития польской, чешской и словацкой театральной культуры, с полным правом можно говорить и о чертах общности, проявившихся в этом процессе и обусловленных общностью стремлений, характеризующих Век Просвещения в западнославянских странах. Роль музыки в театре постепенно возрастала. Не только в театре Богуславского, но и во многих чешских и словацких труппах актеры, которым приходилось исполнять песни, вводимые в различные постановки, зачастую не знали нот. И очень важно подчеркнуть, что профессионализация деятелей музыкально-театральной культуры западнославянских стран была прямым следствием непрерывно возрастающего значения музыки в ее развитии.

Как вокальная, так и танцевальная музыка в чешских и словацких спектаклях была их существенным компонентом, имевшим серьезное значение для становления национальной самобытности, борьба за которую была длительной. Приглашенный в 1813 г. в качестве главного дирижера в Ставовский театр великий немецкий композитор Карл Мария фон Вебер в одном из своих писем из Праги, датированном 5 мая 1814 г., касаясь положения чешских деятелей культуры, отмечал, что «немногочисленные композиторы и ученые, живущие здесь, большей частью изнемогают под тяжестью ига, обратившего их в рабство». Читая эти сочувственные и полные горечи слова автора «Фрейшютца», невольно вспоминаешь о дружеских отношениях другого немецкого романтика — Э. Т. А. Гофмана с Юзефом Эльснером и деятельном участии его в развитии польской музыкально-театральной культуры в эпоху Просвещения⁴⁶.

После отъезда Вебера из Праги туда приехал будущий автор первой чешской будительской оперы Франтишек Шкroup (1801—

койник в лицах». Партитура ее сохранилась в Центральной театральной библиотеке в Ленинграде.

⁴⁶ См. об этом подробнее в послесловии автора статьи к книге: *Эрнст Теодор Амадей Гофман*. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., «Наука», 1972. См. также: *I. Belza. Portrety romantyków*. Warszawa, 1974; *J. W. Gomułicki. E. T. A. Hoffmann w Warszawie*. — In «E. T. A. Hoffmann. List z Warszawy. 1804». Warszawa, 1973.

1862)⁴⁷, незадолго до этого окончивший гимназию в Краловом Градце, одном из центров будительского движения, где его музыкальным образованием руководил Франтишек Волькерт (1767—1831), хормейстер и автор ряда песен и танцев к постановкам небольших пьес (преимущественно комедий) на чешском языке. Приобретая благодаря Волькерту (в некоторых источниках этот полузабытый чешский музыкант ошибочно именуется Роллертом) профессиональные навыки в области сольного и хорового пения, а также теории композиции, Шкроуп сразу же по приезде в Прагу (1819) сблизился с будительскими кружками, в частности студенческими, подобно своему учителю принял участие в разучивании чешских хоров и в подготовке любительских постановок пьес на чешском языке, требовавших также пения и танцевальной музыки. Не будет преувеличением сказать, что такого рода постановки, число которых непрерывно увеличивалось по мере развития будительского движения, постепенно, благодаря возрастающему значению звучащей в них народно-самобытной музыки подготавливали почву для создания чешской национальной оперы. Автором первенца этой оперы в доклассический период развития чешского музыкального театра суждено было стать именно Шкроупу, опера которого «*Dráteník*» («Дротарь») была поставлена в Ставовском театре 2 февраля 1826 г., в один из дней, отводившихся там для постановок спектаклей на чешском языке (первой из таких постановок была «Швейцарская семья» Йозефа Вейгля с чешским переводом либретто, выполненным Шимоном Карлом Махачком).

Либретто «Дротаря»⁴⁸ написал другой будитель — Йозеф Красослав Хмеленский (1799—1839), включивший в текст множество номеров, требовавших создания песенных мелодий, подчеркивавших национальную самобытность произведения в целом. Все эти мелодии, стремясь к интонационному своеобразию, присущему песням родного народа, сочинил, а часть их и спел на премьере оперы сам Шкроуп, исполнивший заглавную роль в «Дротаре». Впервые вокальное начало, истоками которого явились как крестьянские, так и городские народные песни, приобрело такое значение на театральной сцене. Это значение в полной мере поняли не только автор текста и автор музыки

⁴⁷ Жизни и творчеству Шкроупа посвящена капитальная монография: *Josef. Plavec. František Skroup. Praha, 1947.*

⁴⁸ «Дротари — бедные словаки, которые, не находя дома никаких средств существования, отправляются по окрестным провинциям, заходят в Прагу, Вену и дальше и промышляют продажей мышеловок, связывают разбитую посуду и т. п.» (А. Н. Пытин. Мои заметки. М., 1910, стр. 276).

оперы, но и другие выдающиеся деятели будительского движения, присутствовавшие на этой достопамятной премьере, в частности Й. Юнгманн, Ф. Челаковский, композиторы В. Томашек и Л. Мехура (впоследствии написавший «Марию Потоцкую» — первую чешскую оперу на сюжет, взятый из русской литературы, в данном случае из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина).

Сильное впечатление произвела премьера оперы Шкroupа на тогда еще совсем юного Йозефа Кастанана Тыла (1808—1856), будущего классика чешской литературы и драматургии. В тот вечер он написал взволнованные стихи, в которых высказал мечту о сооружении чешского национального театра. Трудным и длительным был период борьбы за утверждение самобытности чешского и словацкого драматического и музыкального театра. Заметной вехой на этом пути была «Фидловачка»⁴⁹, созданная в 1834 г. в результате содружества Тыла с тем же Шкroupом, написавшим музыку к его пьесе, в которой хотя и преобладают сатирически-обличительные темы (именно это и послужило причиной запрещения пьесы габсбургской полицией уже после второго представления), но также появляются и такие персонажи, как выходец из бедного крестьянства, слепой музыкант Мареш.

Именно в уста Мареша вложили Тыл и Шкroup песню «Где родина моя», получившую широчайшее распространение во всех патриотических кругах страны и ставшую чешским национальным гимном⁵⁰. Ее пели во время дружеских встреч, студенческих сходов, на похоронах будителей, — и вскоре австрийская полиция поняла, что «крамольность» «Фидловачки» заключалась не столько в сатирическом осмеянии торгашей-дармоедов и выслуживавшихся перед габсбургскими чиновниками литераторов и актрисок, сколько в патриотической силе национально-самобытной песни, прославляющей родную страну. Через несколько лет после премьеры песня эта была запрещена, и исполнение ее связывалось с риском, особенно в годы «баховской реакции»⁵¹.

Но каковы бы ни были испытания, выпавшие на долю чешских патриотов в те сумрачные годы, нельзя забывать, что театральная сцена так же, как и концертная эстрада, неизменно оставалась и в Чехии, и в Словакии, и в Польше полем боя за национальную самобытность, утверждавшуюся даже в «ней-

⁴⁹ «Фидловачка» («лощило») является в Чехии эмблемой сапожного цеха, давшей название и народному празднеству.

⁵⁰ После образования двунационального чехословацкого государства мелодия этой песни вошла в государственный гимн в качестве первой части.

⁵¹ Это определение связано с фамилией венского премьер-министра Александра Баха.

тральных» сюжетах и образах, и что музыка играла громадную роль в этой борьбе, значение которой раскрылось в полной мере уже в эпоху классического расцвета музыкального театра. Музыкальные образы опер Моношко и Сметаны явились результатом длительного развития черт национальной самобытности художественной культуры западнославянских народов. В оперных и балетных партитурах классиков этой культуры достигли кульминации жизнеутверждающие народно-танцевальные жанры — полонезы и мазурки Моношко, польки, фурианты и скочны Сметаны и т. п. И вместе с тем, ценою громадных творческих усилий (здесь нельзя не вспомнить великие имена Глинки и Шопена) национальная самобытность и мощь народа полностью раскрывались путем сочетания этих опозитизированных жанров с героико-эпическими жанрами, среди которых выделяется, конечно, дума.

Сценические образы, характеризующиеся таким сочетанием и синтетическим обобщением слова, действия, ритмического движения и инструментально-вокального звучания, в полной мере позволяют судить о роли и значении музыки в развитии театрального искусства.

А. А. Софронова

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПОЛЬСКОГО ТЕАТРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ



Пережившая свой расцвет в эпоху Просвещения, польская культура одновременно значительно изменила тип своей организации. В общественную жизнь включается пресса, возникают светские школы и типографии, научные общества, начинается своя деятельность Эдукационная комиссия — первое в Европе министерство просвещения. 19 ноября 1765 г. представлением пьесы Ю. Белявского «Навязчивые» в Варшаве открывается первый профессиональный постоянный общедоступный польский театр, который занял важное место в воспитательной программе просветителей¹ и за которым утвердилось название Национального². Театр вошел в общественную и политическую жизнь конца века, стал судьей нравов, разделяя эту функцию с публицистикой и дидактическим романом. В театре польское общество искало ответы на вопросы, которые ставила перед ним история. Он был его наиболее любимым развлечением.

Профессиональный театр не мог возникнуть неожиданно и не мог быть полностью заимствован. Представляя в истории польской культуры качественно новое явление, связанное с общеевропейской культурой конца XVIII в., он имел также определенные связи с театральной традицией предшествующей эпохи,

¹ T. Mikulski. W kręgu oświeconych. Wrocław, 1956.

² Оно обязано наименованию первой польской труппы — «Национальные актеры».

свои отечественные корни. Наличие этих связей в художественной структуре драматического искусства и в области его общественной функции определяется тем, что подобные связи с предшествующим развитием польской культуры обнаруживает эпоха Просвещения в целом. Как показали исследования польских и советских ученых, польская культура эпохи Просвещения не была однородна. В ней боролись между собой различные художественные направления и стили. Активно развивался классицизм, складывался просветительский реализм, сентиментализм, зарождался предромантизм и в то же время еще не исчерпало себя окончательно барокко³. Проследить традиции, связи с предшествующими периодами в формировании профессионального театра очень важно, особенно для исследования формирования национального характера всей польской культуры. Исследование такого рода поможет также в изучении эволюции польского театра, позволит соединить ранее разрозненные центры польской театральной жизни. Оно покажет непрерывное взаимодействие польского театра с общественной средой.

До создания Национального театра в Польше действовали придворный, магнатский, школьный театры, заканчивал свое существование народный театр. Придворный театр не был театром постоянным. Его история — это хроника приездов и отъездов иностранных трупп. При дворах Владислава IV, Яна Казимира, Яна III выступали труппы комедии дель'арте, итальянской оперы. При Августе II в Варшаву приезжают французские труппы и привозят комедии Мольера, трагедии Расина, Корнеля. При Августе III вновь усиливается итальянское влияние: ставятся комедии дель'арте, варшавская публика знакомится с творчеством П. Метастазіо.

С 1758 по 1762 г. в Варшаве выступала дрезденская опера. Придворный театр, рассчитанный на узкий круг привилегированных зрителей, популяризировал искусство театра в высших социальных слоях общества, воспитывал будущих театральных зрителей и меценатов. Его основной функцией была функция рекреативная (развлекательная).

Кроме придворного театра, в Польше существовало значительное число магнатских театров. По своему типу они тяготели к придворному театру. Впервые они стали появляться с конца XVII в., первым, насколько нам известно, был театр Ст. Г. Любомирского. Число театров этого типа возросло одновременно

³ М. Klimowicz. Początki teatru stanisławowskiego. Warszawa, 1967; Л. Танаева. Польская живопись эпохи Просвещения. М., 1964.

с открытием Национального театра и гут же быстро упало, хотя некоторые из них, как пулавский театр Чарторыхских, просуществовали до первого десятилетия XIX в. Наиболее значительными были магнатские театры в Белостоке, Несвеже, Слониме, Седльцах, Пулавах, Подгорцах, Гродне. Они зачастую располагали собственными театральными зданиями, театральным оборудованием, богатым гардеробом. Функционировали они непостоянно. Представления давали в дни семейных торжеств, по случаю приезда почетных гостей, во время карнавала. Магнатские театры ставили или любительские спектакли, как в театре Чарторыхских в Пулавах, Мнишков в Дукле, или профессиональные, как в Несвежском театре, имевшем две труппы — польскую и итальянскую. Труппы набирались из крестьян, получавших затем профессиональную подготовку, или из актеров распавшихся профессиональных трупп, например придворного театра⁴.

На сценах магнатских театров разыгрывались французские и итальянские комические оперы, ставились балеты. Драма в меньшей степени привлекала аристократов, любителей театра. Хотя известно, что драмы ставились в Слониме в театре Огиньских, в несвежском театре Радзивиллов, в Подгорцах в театре Жевуского. Уршула Радзивиллова, владелица несвежского театра, сама создавала его репертуар. Она писала архаические, тяготевшие в своем построении к мистериям и сказке пьесы, в которых большую роль играли эпические элементы, переводила Мольера, и под ее пером произведения французского классика превращались в барочные драмы⁵. В. Жевуский выступал в мало разработанном жанре польской драматургии XVIII в. и практически не имел последователей. Он писал трагедии на исторические сюжеты («Жулковский», «Владислав под Варной»). Магнатские театры были рассчитаны на узкий круг зрителей: спектакли посещали магнатские семьи, их гости, соседи, за счет чего состав театральной публики пополнялся средней шляхтой. Как и придворный театр, они выполняли преимущественно рекреативную функцию. Их роль сводилась к тому, что они подготавливали кадры будущих зрителей и актеров польского профессионального театра. Так, танцоры гродненского театра А. Тизенхауза стали любимыми актерами варшавской и львовской публики, в Белостоке начала свою карьеру известная певица и актриса варшавского театра С. Дешнер.

⁴ K. Wierzbicka. Teatr poddańczy w Polsce. — «Pamiętnik Teatralny», 1953, N 1,

⁵ J. Krzyżanowski. Dramaty Urszuli Radziwiłłowej. — «Pamiętnik Teatralny», 1961, N 3.

Школьный театр возник как часть общеобразовательной и воспитательной программы в школах иезуитских, пиарских и других коллегий. По замыслу создателей он должен был облегчить процесс обучения, развить память и воображение учеников, помочь им овладеть латынью и ораторским искусством, усвоить сентенции. Его спектакли в наглядной форме должны были подавать примеры благочестия. Коллегии уделяли театру очень большое внимание. Особенно это относится к иезуитскому ордену. Тип представлений и театральную политику предусматривал школьный устав (*Ordinatio Studiorum*). Школьный театр создавался силами учеников и учителей коллегий. Авторами драм обычно были преподаватели риторики и поэтики. Они же ставили спектакли. Среди школьных учителей было немало хороших драматургов и постановщиков. «Отцы ордена, нередко игравшие такую важную роль в комедии всемирной истории, не гнушались разыгрывать комедии на театральных подмостках и, улаживая политические союзы и договоры, не пренебрегали в то же время постановкой опер и балетов»⁶. Актерами были ученики классов поэтики и риторики. Если было необходимо, в состав актеров вводили учеников младших классов. Статистами могли быть не только ученики коллегий.

Школьный театр не был театром постоянным. Представления обычно давались в конце семестра, весной и осенью. Кроме того, регулярно ставились пьесы на масляничной неделе. В одном и том же театре драмы обычно не повторялись.

Национальный польский театр имел соответствия и связи и с придворным и с магнатским театром. Он продолжал выполнять их рекреативную функцию. С его сцены не сходили легкие водевили, комические оперы, балеты. Он продолжал линию комедии дель'арте. Ее мотивы, например, используются в пьесе Ф. Богомольца «Арлекин, обиженный на весь мир», Г. Бронишевского «Забавный Арлекин» и др. Но при этом между первым публичным театром и театрами магнатским и придворным существовали значительные различия. Развлечение публики Национальный театр подчинил дидактическим задачам. Как все гуманистическое искусство эпохи Просвещения, он воспитывал общество. И в этом он сходен с театром школьным.

Переход от развлекательной программы к дидактической не был в польской театральной культуре неожиданным. Такая программа выполнялась на протяжении более двухсот лет школьным театром. Видимо, именно этот театр был той необхо-

⁶ П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 54.



*Вид конвикта пиаров.
Акварель З. Фогеля*

димой ступенью в истории польского театра, которая вела к профессиональному театру с общественно-воспитательной программой. Богатый театральный опыт учителей и учеников коллегий внес свой вклад в формирование Национальной сцены. Такой точки зрения придерживаются многие исследователи польской культуры и театра (Ст. Петрашко, Я. Котт, Ю. Леваньский и др.⁷).

Школьный театр имеет значительное количество типологических соответствий с Национальным театром. Именно он, особенно на последнем этапе своего развития (1750—1773), во многом послужил моделью для профессионального театра. В данной статье мы попытаемся показать, в каком конкретном соотношении находятся профессиональный театр эпохи Просвещения и школьный театр, каково их место в культурной жизни Польши. При этом мы будем опираться на тексты драматических произведений и документы эпохи, что позволит выявить непрерывность в развитии польского театра. Мы рассмотрим эту пробле-

⁷ См.: St. Pietraszko. Doktryna literacka epoki klasycyzmu. Warszawa, 1966; Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Warszawa, 1967.

му в двух аспектах: с одной стороны, сопоставляя функционирование театров в обществе, с другой — исследуя круг проблем, которые ставили драматурги, и соотношение этих проблем с самими театральными текстами.

Театр, открывшийся в Варшаве в 1765 г., сразу стал массовым видом искусства. Его зрителями были представители различных слоев общества (от короля до ремесленников). Основную часть театральной публики составляла шляхта, не только столичная, но и провинциальная. В начале своего существования Национальный театр конкурировал с иностранными труппами. Представления давались только два раза в неделю. К концу века их число увеличилось до трех-четырех. Зал обычно был полон, на премьерах, бенефисах число зрителей доходило до 1000⁸.

Публика принимала ту эстетическую и общественную программу, которую предлагал ей театр, но и сама корректировала ее. С афиш не сходили слова: «По желанию благородной публики». Выдающийся актер, драматург и режиссер, крупный театральный деятель своего времени В. Богуславский писал: «Самым необходимым и обязательным для каждого устроителя общественных зрелищ должно быть стремление понравиться публике»⁹. Запросы средней публики не были высокими, театр был для нее местом встреч, отдыха и развлечения. Учитывая это, руководители театра постоянно включали в репертуар пьесы развлекательного характера. Запросы зарождающейся польской интеллигенции и той части общества, которая разделяла взгляды просветителей, были иными. Эта часть публики уже хотела не только развлекаться в театре, но и получать уроки общественного воспитания. Так репертуар обогащался адаптациями произведений классиков французской сцены, пьесами Ф. Богомольца, А. К. Чарторыского, Ф. Заблочного. Публика могла вмешиваться в театральные дела настолько, что даже делала попытки снимать со сцены неугодные ей пьесы. Так было с дидактическими комедиями Ф. Богомольца и его школы в период расцвета мещанской драмы и варшавской бытовой комедии, с «Модными мещанками» В. Богуславского (1780).

В этом аспекте Национальный театр сходен с театром школьным, который, несмотря на то, что он был любительским и нерегулярным, также был массовым видом искусства. Но его доступность и массовость создавались иначе, путем размещения

⁸ E. Szwanowski. Teatr W. Bogusławskiego w latach 1799—1814. Wrocław, 1954.

⁹ W. Bogusławski. Dzieła dramatyczne, t. 7. Warszawa, 1822, s. 1.

коллегий, а также их численностью. Коллегии находились в крупных и мелких городах: в Варшаве, Новогрудке, Люблине, Крожах и т. д. В 1756 г., незадолго до открытия Национального театра, в Польше действовало более 80 школьных сцен, среди них было около 60 иезуитских и примерно 20 пиарских. Коллегии иногда имели сцены, оборудованные по последнему слову театральной техники, иногда просто залы, в которых ставились несложные спектакли, разыгрывались, вернее, произносились диалоги. Иногда коллегии располагали и театральными зданиями, как варшавская или вильненская.

Школьные спектакли не всегда ставились на специальных сценах. Продолжая традиции народного театра, школьные постановщики выносили их под открытое небо, на рыночные и церковные площади, тем самым собирая многочисленных зрителей. Школьный театр пользовался большой популярностью, и этого добивались его деятели. Население городов, где находились коллегии, охотно посещало школьные спектакли. Так, например, когда в 1741 г. в Пётркове была поставлена пьеса «Яков Стюарт», зрителей собралось гораздо больше, чем мог вместить доминиканский костел. Публику сдерживала гвардия. Часть зрителей расположилась на подмостках. Актерам было негде играть¹⁰. В задачи театральной политики школы входило создание доступности искусства. Уже на первых порах они стремились «привлекать к себе учеников и их родителей, повышать авторитет школы»¹¹. Они ревностно следили за успехами своих спектаклей, зная, что популярность театра принесет новые пожертвования школе, увеличит число учеников. Они строили репертуар, учитывая запросы своей публики. Обращаясь к ней с художественной и воспитательной программой, школьный театр затрагивал те моральные проблемы и общественные явления, которые могли ее заинтересовать. Он продолжал традиции народного театра, развивая жанр интермедий, что делалось с целью привлечения широких слоев населения и вопреки много раз повторявшимся запретам *Ratio Studiorum* и серьезным возмущениям против грубого характера народных сцен.

В XVIII в., улавливая веяния времени, школьный театр обратился к светской драматургии и предпочел жанр комедии как наиболее доступный простым зрителям. Публика оказывала решающее влияние и на выбор языка школьной драматургии. Уже в XVII в. школьный театр, постепенно преодолевая офи-

¹⁰ См.: *St. Pietraszko*. Op. cit., s. 121.

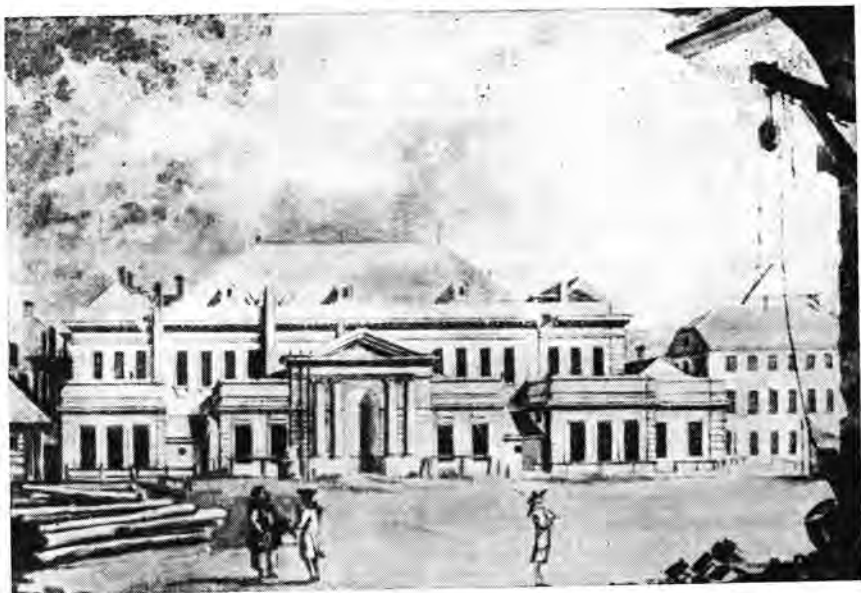
¹¹ *J. Poplatek*. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wrocław, 1957.

циальные иезуитские инструкции, предпочел латыни польский язык, введя его сначала в интермедии, а затем и в сами пьесы. На территориях, где родным языком населения был русский, белорусский, украинский или литовский, в школьных интермедиях использовались эти языки. Чтобы привлечь внимание публики, школьные драматурги использовали местные исторические сюжеты. В результате возникли драмы о князе Владимире, о св. Михаиле Черниговском, о св. братьях Борисе и Глебе.

Школьные представления были как закрытыми, преследовавшими чисто учебные цели, так и открытыми. На этих представлениях присутствовали, кроме учеников и учителей коллегий, гости, часто поддерживавшие коллегии в финансовом отношении. В Варшаве, например, на ставившиеся в театинской коллегии светские комедии и трагедии съезжался высший свет. На школьные спектакли приглашали также родителей учеников. Ученики были выходцами из различных социальных кругов. В иезуитских и особенно пиарских школах учились дети мещан, городской бедноты, крестьянства. Поэтому на представлениях бывали не только представители высших социальных слоев, но и горожане, и крестьяне. Этот состав публики школьного театра отразился в сюжетах и типах героев интермедий.

Несмотря на довольно тесные контакты между публикой и школьным театром, все-таки зрители не могли абсолютно свободно проявлять свою активность и требовать от театра полного включения в общественную жизнь. Школьный театр в первую очередь был средством воспитания и прежде всего стремился к выполнению своей дидактической программы. Но все же до создания Национального театра именно он в наибольшей степени знакомил польское общество с театральной культурой, отвечал его эстетическим запросам. Конечно, он не мог полностью удовлетворить запросы общества, причем не только потому, что он был театром любительским и нерегулярным. Основная причина этого была в том, что его общественная функция осуществлялась в особых условиях: он не был самостоятельной культурной институцией, как Национальный театр, и зависел от школы, а следовательно, и от церкви. Поэтому он менее активно, чем Национальный театр, входил в общественную жизнь и реагировал на запросы публики. Но пока Национального театра не было, школьный театр «функционировал в общественном организме, был элементом идеологической и художественной атмосферы...»¹². Он предвосхитил формы отношений Националь-

¹² J. Lewański. Teatry szkolne przed powstaniem Teatru Narodowego. Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Warszawa, 1967; s. 164.



*Театр на площади Красиньских.
Акварель З. Фогеля*

ного театра с публикой и подготовил публику к восприятию театральной культуры нового типа. Даже тогда, когда Национальный театр уже действовал, школьный театр не сразу утратил свое значение.

Соответствия во взаимоотношениях Национального и школьного театров со средой дополняются соответствиями в определении общественной функции театра, которые ей давали сами театральные деятели. Разрабатывая проблемы театральной поэтики, они придавали огромное значение общественной, пропагандистской функции театра в воспитании общества. Такое отношение к театру со стороны школьных драматургов было вызвано общей тенденцией искусства, связанного с религиозными институтами: воздействовать на общество, указать ему праведный путь в жизни, воспитать в нем добродетели. Оно в первую очередь учило и только потом служило источником эстетических переживаний. Явное осознание общественной функции искусства, отношение к нему как к средству воспитания, уверенность в его значимости поэтому всегда были присущи школьному театру, в то время как в профессиональных литературных кру-

гах такой подход к искусству на протяжении XVII—XVIII вв. то исчезал, то появлялся¹³. Задачей же школьного искусства, в том числе и театрального, всегда оставалось «дать совет как изменить жизнь к лучшему, показать прямой путь к добру, привить вкус к здоровому смыслу и добродетелям»¹⁴. Школьный театр постоянно воспитывал зрителей. Он учил, как учит история или катехизис¹⁵.

Требования, предъявляемые к общественной функции школьного театра, были сформулированы еще в XVI в., и в различных вариантах они повторялись на протяжении всего XVII в. В *Ratio Studiorum* многократно говорится о том, что театр должен, служа общей цели ордена, осуждать пороки, воспитывать добродетели на примерах жизни святых. В 1551 г. в Конституции, например, писалось, что драматические выступления должны осуждать дурные нравы, в 1739 г. повторялось то же самое и добавлялось, что театр призван распространять моральную доктрину¹⁶. Об этом же писал талантливый драматург, публицист эпохи Просвещения Фр. Богомолец в то время, когда он еще был школьным драматургом. Сходно определял задачи театра воспитанник пиарской коллегии, переводчик Корнеля, автор первого польского трактата о театре Т. Александрович. В диалогизированном трактате «Клеомира, или Игрушка в руках судьбы» (1754) он говорил о роли театра и его влиянии на общество, указывал, что развлекательные пьесы развращают публику, и призывал к созданию дидактического театра. «Правильная трагедия имеет целью восхваление добродетели и осуждение пороков...»¹⁷.

¹³ *St. Pietraszko*. Op. cit.

¹⁴ *L. Opaliński*. Poeta Nowy.—*M. Klimowicz*. Oświecenie. Warszawa, 1972, s. 56.

¹⁵ Здесь мы хотели бы заметить, что школы орденов соответствовали педагогическим требованиям своего времени. Довольно распространенное представление о том, что в религиозных школах преподавались только зачатки латыни и катехизис, не соответствует действительности. Преподаватели этих школ следили за достижениями педагогики своего времени и учитывали требования общества. Так, в XVIII в. в программы иезуитских и пиарских школ входили история и французский язык, естественные науки и математика. Эти школы сыграли огромную роль в формировании первого поколения польской интеллигенции. Пиары и иезуиты уделяли серьезное внимание и политическому воспитанию учеников — они готовили будущих участников Великого Сейма, создателей Майской конституции. Видимо, не случайно Екатерина II опасалась вредного влияния пиарских школ на молодежь. Опыт пиарских школ был воспринят Национальной Эдукационной Комиссией.

¹⁶ *J. Poplatek*. Op. cit., s. 43—97.

¹⁷ *St. Durski*. Tomasz Aleksandrów — zapomniany prekursorz teatru Oświecenia. Łódź, Prace Polonistyczne, 1960, s. 27—53.

Определение общественной функции театра школьными драматургами сходно с тем, которое ей давали драматурги конца XVIII в. Они отводили театру в ряду других видов воспитания общества значительное место, считая, что зрелище может принести большую пользу, чем беседы со священниками или чтение книг. Они были уверены в том, что театр способен осуществить переворот в умах современников, что он поможет им отбросить все то, что неразумно, что должно быть подвергнуто строгой критике в общественной жизни и нравственных устоях. Об этом писали виднейший писатель и драматург И. Красицкий, крупный деятель культуры эпохи Просвещения и драматург А. К. Чарторыйский: первый — в цикле статей 1765—1767 гг. «Похвала театру», второй — в предисловии к собственной пьесе «Девушка на выданье» (1774 г.), которое стало программным выступлением польских деятелей театра XVIII в. Вознаграждение добродетели и наказание пороков является основным требованием драматического произведения, целью комедии и трагедии, — неустанно повторяли польские просветители. «Комедия делает из театра школу, где учат творить добро, а потому они (комедии) очень полезны для Речи Посполитой», — писал крупнейший публицист эпохи Просвещения Митцлер де Колоф. «Часто одна комедия может быстрее просветить человека, чем фолианты моральных наук», — отмечал Ф. Богомолец. В духе первых просветителей определял задачи театра В. Богуславский. «Настоящая цель комедии состоит и должна состоять в исправлении нравов... показ смешных сторон, отвращающий нас от ошибок, достойных осмеяния, — задача драматического произведения... для юношества театр должен быть зеркалом их недостатков, примером гражданских добродетелей, напоминанием о военных подвигах их предков; то, что они видят на сцене, должно пробуждать в них желание стать достойными образцами для своих правнуков»¹⁸.

Итак, для деятелей Национального театра публика была объектом воспитательной программы. «Просветители относились к шляхте (публике — Л. С.) как к невоспитанным, испорченным, неразвитым детям, которых можно исправить и направить на путь гражданской добродетели мудрой и морализаторской программой»¹⁹. Театр они считали средством воспитания, что соответствовало общей направленности искусства эпохи Просвещения, проникнутого дидактизмом, в задачи которого входило распространение философских идей естественного равенства. Драматурги-просветители разделяли передовые стремления сво-

¹⁸ L. Galle. W. Bogusławski. Warszawa, 1925, s. 75.

¹⁹ R. Wołoszyński. Przedmowa do: I. Krasicki. Komедie. Warszawa, 1956, s. 4.

его века о возможности изменить мир, изменив человеческое сознание, и подчиняли свое творчество дидактическим задачам, не только проповедуя социальные идеи, но и обогащая знания своих зрителей об устройстве мира.

Стремясь раскрыть обществу значимость театра, драматурги-просветители говорили о театре в театре. Они выносили обсуждение его общественной функции на сцену. Театральным проблемам посвящена пьеса Ф. Богомольца «Автор комедий», где в театральных и сценических монологах, адресованных или участникам театрального действия или непосредственно зрителям²⁰, ставятся вопросы о тематике комедий, о взаимоотношениях автора и публики, о роли театра в обществе. Последний вопрос особенно занимал драматургов. Например, И. Красицкий в комедии «Пяльца», А. К. Чарторыйский в комедии «Кофе», Ф. Заблоцкий в комедии «Ухаживания франтика» высмеивали восприятие театра частью общества как только модного развлечения, осуждали пренебрежительные отзывы об отечественной драматургии²¹. Они выдвигали свое понимание общественной роли театра. «... Спектакли, которые я нахожу прекрасными развлечениями, могут, развлекая молодежь, возвысить ее мысли и искоренить пороки», — так писал Я. Дроздовский («Вынужденные ухаживания»). Иногда звучали и сомнения в силе воздействия театра на общество. «Ведь это в Варшаве выходит столько «Мониторов», идут столь прекрасно написанные комедии, а люди так злы», — говорит персонаж варшавской комедии нравов «Вот так, по-варшавски» Жетельский. «Много есть таких (имеются в виду пьесы. — Л. С.), которые учат, но мало таких, кто обучается», — продолжает далее другой герой.

Сходство в определении общественной функции театра у школьных драматургов и драматургов-просветителей подкрепляется также следующими моментами: сравнением драмы с проповедью и общими запретами. И школьный театр и Национальный театр, особенно в первые годы своего существования, предпочитали обличать пороки словесно. Школьные драматурги избегали даже некоторых аллегорических фигур, например роскошь не должна была показываться на сцене. Митцлер де Колоф считал, что на сцене нельзя изображать пьянство, воровство, прелюбодеяние, поэтому он выступил против комедии

²⁰ См.: П. Г. Богатырев. Народный театр чехов и словаков. — «Вопросы теории народного искусства». М., 1971, стр. 88—90, 148—150.

²¹ Ср. с пониманием роли театра польским обществом конца XVIII в.; J. Rudnicka. Repertuar teatru warszawskiego 1781—1783. — «Pamiętnik Teatralny». 1961, 1; W. Zawadzki. Bogusławski w oczach cudzoziemców. — «Pamiętnik Teatralny», 1954, 4.

Ф. Богомольца «Пьяницы». Ф. Богомолец, в свою очередь, избегал сюжетов с любовными интригами. И. Красицкий полагал, что публику следует уважать и потому не нужно показывать того, что может ее оскорбить.

Выполняя дидактическую функцию, школьный театр прежде всего воспитывал религиозное сознание зрителей, служил распространению основных догм христианства. Поэтому сюжеты многих его драм заимствовались из библии, из агиографии. Школьные драматурги прославляли силу веры мучеников и осуждали безбожие, беспрестанно напоминали о бренности земного существования, варьировали тему падения и возвышения человека («Диалог о древе жизни», многочисленные драмы о Велизарии), изменчивости, преходящести земной жизни («Зейфадин, король Ормуза» Я. Бельского). Они пугали грешников дьяволом и преисподней. Переводя абстрактные понятия на художественный язык, они поучали на примерах Станислава Костки, св. Алексия, императора Августа, мученика Полиевкта.

Школьный театр выдвигал положительную моральную программу, он обличал пороки и высмеивал недостатки, особенно в пьесах типа моралитэ и в интермедиях, которые не всегда были веселыми сценками, развлекавшими публику. Так, пьянство, азартные игры изобличаются в пьесах «Кровь, крови не жаждущая» (1719, Варшава) и «Путь славы господней» (Полоцк, 1729). В четырех интермедиях 1761 г. под общим названием «Пан Пивоша», входивших в диалог «История из священного писания об Иосифе патриархе», выведены игроки и пьяницы. Один из ее персонажей, слуга, поучает молодежь, как беречь наследство, обращаясь непосредственно к зрительному залу. Интермедии драмы о Борисе и Глебе осуждают модниц: устрашающий монолог о шлейфах и мушках произносит дьявол. Школьный театр (еще до «Брака по календарю» Ф. Богомольца) высмеивал полные нелепых сведений календари, популярные среди шляхты. Излюбленным объектом его сатиры была и праздность («Трофей, добытый копьем Паллады у Праздности», Познань, 1754). Во второй половине XVIII в. в конце своего существования школьный театр меняет жанровую структуру. «Прежних людей можно было пугать адом, а теперь все прекрасно образованы, и этим их не испугаешь», — говорит один из персонажей пьесы Ф. Богомольца. Моралитэ и агиографическая драма продолжают существовать, но они дополняются уже комедией, которая находит новые объекты сатирического осмеяния и новые способы изображения. На сцену больше не выбегают черти, грозящие муками ада. Нет там и придурковатых мужиков, пьяниц, вороватых цыган. Эти персонажи теперь не при-

влекают публику. Школьный театр занялся обличением пороков нового времени: погони за удовольствиями, галломании и т. д. На его сцене появились польские парижане, модные кавалеры, ловкие проходимцы. «Иметь деньги, нарядно одеваться, везде бегать и обо всем говорить» — эти желания новых персонажей высмеиваются Ф. Богомольцем и другими школьными драматургами.

Школьный театр касается и социальных тем. В их разработке слышны идеи новой философии о правах человека, широко распространенные в польском обществе того времени. На школьной сцене возникает популярнейший образ дидактической литературы средневековья, Ренессанса и барокко, мудрого и справедливого короля («Комедия об Авельере») — осуждаются злые господа, издававшие над слугами, как в пьесе из Уппсальского кодекса «Антитемиус», один из хоров которой — первый крестьянский плач в польской литературе²². Тема отношений слуг и господ проходит через всю историю школьного театра. На последнем этапе его развития, в 50—70-е годы, она проникает в комедию (достаточно назвать комедию Ф. Богомольца «Фигляцкий, кавалер с луны», его же «Арлекина, обиженного на весь мир»).

Школьный театр пытался отражать события современной ему общественной жизни, что не приветствовалось главой ордена, рекомендовавшего не вмешиваться в общественную жизнь. Тем не менее он постоянно получал донесения, что в сюжеты, официально разрешенные, включается материал даже сатирический, связанный непосредственно с современностью, с политической жизнью. Правда, чаще всего это была или простая констатация фактов, или же положительные оценки. Так, школьные пьесы прославляли недавние победы польских королей и полководцев: победу Яна Собеского под Веной, взятие Каменец-Подольска, предостерегали о турецкой опасности, напоминали о территориальных притязаниях Турции. Многие посвящались коронациям, были драматическими панегириками. Школьные драматурги откликались на такие знаменательные политические события, как сеймы. К их открытию они приурочивали произведения, в которых обсуждались постановления сеймов²³. Во время трибунальных судов также ставились драмы с общественно-политическим содержанием.

²² Cz. Hernas. Barok. Warszawa, 1973, s. 167.

²³ См.: J. Okoń. Dramat i Teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970.

Однако критическая направленность была характерна только для некоторых пьес, для тех, которые шли на масляничной неделе. В них даже допускалось определенное осуждение придворных нравов. В отдельных драмах проводились республиканские и патриотические идеи. Известно, какую реакцию в варшавском обществе вызвала пьеса Ю. У. Немцевича «Возвращение депутата», где обсуждался вопрос *Iberum Veto*. Школьный театр не раз обращался к проблеме польской анархии. Так, в 1757 г. на познаньской сцене была поставлена комедия «Вандалус», в которой доказывалось, что не все имеют право претендовать на престол. На сцене пиарского театра ставилась «Трагедия об Эпаминонде» Ст. Конарского, по своему идейному содержанию перекликающаяся с его политическим трактатом «Об успешном способе проведения совещаний». Многие драмы призывали к спасению страны, истощенной бесчисленными войнами²⁴. Национальный польский театр объявил себя «школой света», поставил задачу воспитания общества, распространения новой системы моральных ценностей, которую принес Европе конец XVIII в. Этому подчинялись еще во многом схематичные дидактические комедии Ф. Богомольца и А. К. Чарторыского, ставившиеся на сцене Национального театра в первые годы его существования. Это определило и направление творчества такого выдающегося драматурга, как Ф. Заблочкий; вызвало к жизни мещанскую драму и комедию нравов.

В отличие от ранних комедий, шедших в 70-е годы, комедия нравов отвечала требованиям сценичности нового типа, была игровой комедией. Она содержала характерные бытовые сценки из польской жизни конца века. Комедия «Вот так, по-варшавски» открывалась сценой карточной игры, действие пьесы «Кофе» происходило в кофейне, а персонажи комедии Ф. Орачевского «Развлечения, или Жизнь без цели» встречались в Саксонском саду. Бытописание, реализм (наивный) — не конечная цель авторов комедии нравов. Главной для них была проповедь идеи морального воспитания.

Мещанские драмы («Беверлей, или Английский игрок», «Сын — дезертир» Штефани, «Познанский бургомистр») тоже ставили цель воспитывать гражданские добродетели. Но кроме этого они декларировали социальную программу низших классов. Исследователь польского театра З. Рашевский пьесу «Познанский бургомистр» определил как наиболее прогрессивную среди пьес с мещанской тематикой.

²⁴ См.: St. Bednarski. Szkoły jezuickie. Upadek i Odrodzenie w Posce. Kraków, 1933, s. 52.

Дидактическая функция польского Национального театра повлияла на выбор пьес для перевода. Драматурги-просветители отдавали предпочтение творчеству Детуша (Филипп Нерико) и Ж. Б. Мерсье за их ярко выраженную дидактичность. Первая переводная драма «Картина нищеты человеческой» Ю. А. Забусского была типичной мещанской драмой. Пьесы при переводе не только приспособлялись к новым условиям посредством введения местных реалий, но часто получали назидательную нагрузку, приобретая новый смысл. Так, просветительской комедией стал «Жорж Данден» Мольера: неверная жена просит прощения у мужа, помогает исправиться поклоннику и выйти замуж горничной. Дидактическую заданность получил на польской сцене и его «Дон Жуан»²⁵.

В отличие от школьного театра, который воздействовал на публику не столько отрицательными, сколько положительными примерами (агиографические драмы), Национальный театр, «смеясь, исправлял нравы», показывая разнообразные типы отрицательных героев и реже выводя положительные, никогда не смешивая в одном персонаже черты, присущие каждому из этих типов. Уже в ранних пьесах появился тип сармата, провинциала, приверженца старой морали и быта, тип, с которым боролась вся польская культура эпохи Просвещения. Его черты сконцентрированы в «Старушкевиче» Ф. Богомольца. Блестящий вариант этого персонажа дал также Ф. Заблоцкий в пьесе «Суеверный». Этому типу, как правило, противостоял, нередко в одном и том же драматическом произведении, галломан Фирцик. Один из лучших Фирциков — это Фирцик Ф. Заблоцкого в «Ухаживаниях франтика». Его бесчисленные разновидности — вертопрахи, щеголи, охотники за приданым — встречаются во всех комедиях, пьесах нравов. Фирцик — противник всего старого, галломан, проводящий время в погоне за модой и в развлечениях. Сам он — собрание недостатков общества нового времени, пытающегося сбросить сарматский контуш. Старушкевич и Фирцик — это два контрастирующих и одновременно сходных персонажа. Они проходят через всю польскую драматургию эпохи Просвещения.

Контраст этих двух типов позволил драматургам создать ряд содержащихся в них смысловых противопоставлений: Варшавы и провинции (Варшава — это школа разврата); польского и иностранного (все польское не идет в сравнение с иностранным), старых суеверий и новых модных манер; брака старого и нового типа (современный брак заключается по любви) и т. д.

²⁵ См.: *L. Galle. Op. cit., s. 39.*



*Портрет В. Богуславского,
предпосланный первому тому
его «Драматических произведений»
(Варшава, 1820)*

Из этого далеко неполного перечня очевидно, что драматурги-просветители сатирически изображали пороки старого и нового времени. Галломания и сарматизм осмеивались ими и как явления духовной жизни, и как принципы организации общества («Сарматизм» Ф. Заблоцкого, «Кофе» А. К. Чарторыского), и как система поведения и этикета («Брак по календарю», «Чары» Ф. Богомольца). Наряду с галломанами и сарматами объектами сатиры являлись носители «вечных» пороков («Беверлей, или Английский игрок», «Бигос бродяг, или Школа повес» Я. Дроздовского, «Неожиданное возвращение»). Комедиографы, обращаясь к подобным темам, рассчитывали на активную реакцию публики, что в действительности так и было, поскольку польскому обществу наносили непоправимый вред мотовство, азартные игры, пьянство²⁶. Типичные представители своей эпохи, они верили в возможность исправления нравов посредством распространения просвещения. В. Богуславский, например, писал о постановке «Беверлея»: «...трудно даже сказать, какое впечатление эта трагедия произвела на зрителей, может быть, многие молодые люди тогда отвратились от злосчастной склонности к игре...»²⁷.

Воспитательная программа Национального театра приобретала и социальное значение. Он не только стремился воспитывать разумного «естественного» человека, наделенного добродетелями, но в его программу входило и гражданское воспитание, разъяснение смысла истинного патриотизма. Он выступал против равнодушия к судьбам страны, которое осуждено, например, в комедиях Ф. Заблоцкого «Желтый колпак, или Новогодняя коленда» и «Сарматизм» («Пока я развлекаюсь, пью и ем... только бы прожить, а что будет после нас — не моя забота»). В пьесах Национального театра «Пьяницы» Ф. Богомольца и «Несогласный брак» обличаются злые господа, раскрываются взаимоотношения между бариним и крестьянином. В «Добром пане» Богомольца противопоставлены злой и добрый барин. Первый — тиран, второй — отец своих подданных, который утешает несчастных, навещает больных, заботится об их детях. Век Просвещения — это век филантропии. В пьесе показаны отношения между бариним и мужиком: если барин добр, то мужик ему послушен, если нет — он не будет повиноваться. Ф. Богомолец, следуя лучшим традициям Просвещения, заявляет: «Крестьяне — люди одной с нами породы». К крестьянской теме Ф. Бо-

²⁶ См.: J. Kitowicz. Pamiętniki do panowania Stanisława Poniatowskiego. Wrocław, 1951; A. Magier. Estetyka miasta stołecznego Warszawy. Warszawa, 1963.

²⁷ W. Bogusławski. Dzieła dramatyczne, t. I, s. 411.

гомолец обращался также в пьесах «Чары» и «Брак по календарю». Анонимный автор писал в редакцию журнала «Монитор», что на представлении «Брака по календарю» он чувствовал себя как «на печальной трагедии об утраченной польской славе»²⁸. Консервативно настроенная публика увидела опасность в подобном осмеянии жизненных устоев. Она была оскорблена и в своих патриотических чувствах. Но именно этот ее патриотизм был зло высмеян Ф. Богомольцем в комедии «Пьяницы».

Пьесам Ф. Богомольца и Ф. Заблоцкого созвучны мещанские драмы. В «Сыне — дезертире» Штефани содержатся монологии, направленные против господ, проигрывающих в карты состояния и обирающих крестьян.

Воспитывая общество, Национальный театр, как пишет М. Климович, становился вторым после сейма «народным собранием»²⁹. Сочетая задачи нравственного и гражданского воспитания общества, он, при обострении политической ситуации и размежевании общественных сил, сразу встал на сторону патриотов. В их руках он сделался средством агитации. Я. Бодуэн в своем переводе «Тартюфа» сумел в вводных репликах одобрить новые тенденции в законодательстве, выразить надежду на реформы, поддержать короля и атаковать конфедератов. Последнего он добился, придав Тартюфу сходство с ксендзом Марком Яндоловичем, духовным вождем конфедератов³⁰.

Первой польской политической комедией была пьеса Ю. Немцевича «Возвращение депутата». В ней нашли отражение политические конфликты того времени. Современник так писал о ее премьере: «Во время представления этой пьесы было видно, что зрители не только были очень довольны удачным развлечением, но и что их сердца переполняют гражданские чувства, когда они видят, сколь проникновенно показана на сцене их собственная любовь к отчизне»³¹. Успех пьесы имел такой резонанс, что уже на третий день после премьеры о ней встал вопрос в сейме. Депутат Я. Сухожевский, возмущенный выступлением Ю. Немцевича против *Iberum Veto*, предложил сместить В. Богуславского с поста директора театра и отдать под суд чиновников из полиции, разрешивших постановку пьесы. Однако начинания Ю. Немцевича были продолжены В. Богуславским, поставив-

²⁸ Цит. по: W. Gubrynowicz. Na marginesie «Monitora». Studia Staropolskie. Kraków, 1928, s. 568—578.

²⁹ M. Klimowicz. Oświecenie. Wrocław, 1972.

³⁰ См.: Z. Raszewski. Wstęp do: J. Baudoin. Utwory dramatyczne. Warszawa, 1956, str. 1.

³¹ Z. Hubner. W. Bogusławski — człowiek teatru. Warszawa, 1958, s. 177.

шим свою драму «Доказательство благодарности народа», в которой действовали персонажи комедии Ю. Немцевича. В этой пьесе они провозглашали идеи «естественного равенства», завладевшие тогда польским обществом (человек рождается свободным, но становится рабом); общественной значимости человека независимо от его происхождения (наступает время, когда наиболее полезный обществу человек будет признан самым благородным).

За пьесой В. Богуславского последовала пьеса Ю. Выбицкого «Дворянин в мещанстве». Внешне она представляла собой апофеоз короля, но имела и иной смысл и притягивала тем, что пропагандировала идею равенства сословий. К пьесам с ярко выраженной политической направленностью примыкала и пьеса Ю. Немцевича «Казимир Великий». По существу автор выступил в ней против магнатов и поддерживал идею сильной королевской власти. Сходно скрытое содержание и в пьесе В. Богуславского «Король Генрих VI на охоте», поставленной в период Тарговицы. В. Богуславский осуждал в ней нравы знати, что тогда воспринималось не как урок морали, а как политическое выступление. Так ее оценили современники. После двух представлений были предприняты попытки снять ее с репертуара. Сходную критику высших кругов общества мы находим и в драме Я. Бодуэна «Лондонский фабрикант». К политически актуальным пьесам относится и самая популярная пьеса В. Богуславского «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы». По словам современников, она скрывала в себе «историю всей революции», несмотря на кажущуюся аполитичность. После трех представлений она была запрещена цензурой. Восприятие этой пьесы свидетельствовало как о настроениях польского общества в то время, так и об отношении его к театру, который не мог открыто выступать с политической критикой. Этого не позволяла цензура. Единственно, что он был в состоянии сделать, так это включать актуальные проблемы в пьесы с нейтральными сюжетами. Русский посол в Варшаве Булгаков писал в Петербург, что публика встречает овацией эпизоды комедии В. Богуславского, в которых содержится намек на конфедерацию и в которых она подвергается осмеянию, хотя, по утверждению И. Г. Зейме (немецкого поэта, служившего в канцелярии русского посла), этот намек был мало существенным³². Несмотря на данное обстоятельство, пьеса Богуславского была весьма патриотической. «...В ней нельзя было не прочесть глубоко скрытого великого, общего плана революции», — писал один из зрителей³³.

³² См.: W. Zawadzki. Op. cit., s. 311.

³³ Z. Hübner. Op. cit., s. 117.

Политические мотивы имела также и пьеса Я. Дроздовского «Бигос бродяг, или Школа повес», где субретка произносила монолог, который публика воспринимала как призыв к революционным действиям; брат главного героя пьесы Бедош оказывался легионером Домбровского. Социальная критика содержится и в пьесе В. Богуславского «Модные спазмы». В ней звучит недовольство аристократией. Политические и моральные проблемы, которые тогда занимали польское общество, ставятся в другой пьесе В. Богуславского — «Король Изкахар»³⁴. В ней тот же конфликт, что и в «Мнимом чуде», — нападение на мирную страну агрессивных соседей.

Аспекты воспитания общества в школьном и Национальном театрах во многом совпадают. Национальный театр продолжал традиции школьного драматического театра. Тот и другой обличали зло во всех его проявлениях. Только Национальный театр делал это с меньшей долей условности и абстрактности, ближе находил к современной ему действительности. Оба театра предлагали положительную нравственную программу, только она имела разные философские предпосылки. Конечно, круг проблем, которые затрагивал Национальный театр, отличался от того, который интересовал школьных драматургов. В Национальном театре почти исчез образ мудрого короля. Он появлялся только как *deus ex machina* в пьесах «Доказательство благодарности народа», «Король Генрих VI на охоте», «Познанский бургомистр». Возникли другие проблемы, связанные с политическим положением в стране. Очень большое внимание драматурги конца XVIII в. уделяли проблемам семьи и брака, что очень характерно для комедии эпохи Просвещения. Почти все пьесы Национального театра построены на двух конфликтах: семейная ссора, которая позволяет всем героям выразить свои взгляды на измены, разводы, на браки по любви; любовь двух молодых людей, которым не разрешают родители соединить их судьбы; этот конфликт также позволяет героям высказать свои мысли о семейном счастье, о любви и т. д. Положительные герои декларируют новый тип брака, основанный на взаимном доверии, любви, единстве интересов. Отрицательные стоят за брак по воле родителей. Примерами могут служить пьесы А. К. Чарторыского, Ф. Богомольца, Ф. Заблоцкого, многочисленные комедии нравов.

Дидактическая функция художественного произведения может выполняться двумя способами. Читатель или зритель сам

³⁴ J. Got. Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski. 1789—1799. Kraków, 1971.

извлекает из него мораль, которая скрыта в тексте или дана в нем явно непосредственно³⁵. Тогда задача читателя или зрителя сводится только к тому, чтобы ее воспринять. То есть дидактическую нагрузку может нести сам сюжет, его основные и побочные линии, или она может содержаться и в других элементах произведения, а именно в монологах, в диалогах, в репликах действующих лиц. Она передается не только образными средствами, но и риторическими. «Риторика действует убедительными доводами и рассуждениями: борьба принимает характер спора, мы находим в драме целые группы теоретических реплик и контрреплик, дебатирующих по конкретному случаю какое-либо абстрактное положение — сцены дискуссий»³⁶.

Школьный театр совмещал оба вида выполнения дидактической функции, отдавая предпочтение второму. Переживший свой расцвет в XVII в., он претворил в своей практике одну из основных тенденций барокко — тенденцию осмысления, детального объяснения создаваемой им картины мира, что шло еще от средневековья. Эта тенденция была усилена воспитательной задачей и продолжала сохраняться и в XVIII в., вплоть до создания Национальной сцены. Театр коллеги обращался к драматическим сюжетам, которые должны были склонить зрителя к признанию превосходства добродетели и к соблюдению моральных и этических норм. Он демонстрировал путь грешника к ожидающему его наказанию, борьбу добрых и злых сил за его душу и, несмотря на многочисленные запреты и предписания, представлял пороки в неприглядном виде. Его отрицательные герои предавались грехам, но их всегда ожидала расплата: за ними приходили смерть и дьявол. Увидев это, зритель, конечно, должен был осудить порок и избежать его в жизни.

Школьные драматурги, полностью не доверяя нравоучительным сюжетам, подкрепляли их дидактичность непосредственными обращениями к зрителям, объясняя в прологах, эпилогах и хорах, как следует понимать пьесу и какие необходимо сделать выводы, комментировали действие, выносили оценку героям, сводили конкретные конфликты драмы к борьбе добра и зла в их абстрактном выражении. Дидактические функции выполняли непосредственно и сами персонажи, которые истолковывали свои действия, оценивали их. Они постоянно произносили сентенции, адресованные зрительному залу: о счастье и несчастье, о падении и возвышении, о вечном и тленном. Следуя традициям

³⁵ См.: *H. Dziechcińska. Parenetyka. Jej tradycje i znaczenie w literaturze. Problemy literatury staropolskiej.* Wrocław, 1972.

³⁶ *В. Волькенштейн. Драматургия.* М., 1969, стр. 79.

1747

ZEYFADYN

KROL ORMUZU

TRAGEDYA

Od Przewietney Młodści Akademii Wileńskiej Soci JESU na publiczney teatrze

Akademii Gai
WYPRAWIONA.

Roku 1742. Miesiąca

ARGUMENT.

M Achometowi (nie temu, co sprofnością życia i sekty, częścią świata znaczna zaraził, ale jednemu z naysprzedniejszych Soltana Ormuzu faworytów) mężnemu, wiernemu, i sławnemu wodzowi, urodzeniem w państwach Joannis Presbyteri cnotnemu, cnota szlachetnemu, godnością, na którą podwyższony od Soltana Ormuzu, pierwszemu, życia reguła Chrześcianinowi, drogę niegdys do tronu Ormuzkiego, pierwotodnego Soltanowego Syna okrucieństwo otworzyło, przy dawniej jednak poddankiej szarzy zatrzymała wierność. Gdy bowiem pomieniony pierwotodny Syn (Soldanes tak w Scenie nazwany) z zazdrości panowania, Oycę i z dzieściaci Braci dziewięściu zabił; Kaima towarzysza Machometowego zdradą zgubił, i równa Machometowi zgotował zgubę, i z życia i z Królestwa sam wyzuty, osierocony Tron zostawił; na który, gdy sława zwycięstw, i cnot, Pośpolstwo, rady, i woyska zniewolone, Machometu położyły, wierny Państwu i Panu wódz młodzieuchnego Zeyfadyna z iedenastu Soltana Synów pozostałego iedynaka, do Ojczystego Tronu wezwął, więcej sobie wierność przy poddaństwie, niż przy wiarołomstwie Koronę poważając. *Stangel. in Exempl. l. 2. c. 4.*

OSOBY

WW. Ichmościów PP.

	Zeyfadyń Król Ormuz	Cyprian Odynieć Szołwicz Bract
	Machomet Wódz i Xc Ormuz	Joachim Klikowicz Strażn: Staro:
Przedpieyi	(Atar	Bonifacy Ancuta Woysk: Czern:
Ormuzu	(Sebast	Kazimierz Horain Pifarce: Wileń:
Panowie	(Ramed(Bracia	Franciszek De-Raes(Podw: Troc:
	(Karyn	Kazimierz De-Raes(Podw: Troc:
	Rullus Rotmistrz z Żołnierzami	Jan Dauksza Mołownic: Wilko:
	Kapteni, Rady.	

Scena w ogrodach przy Mieście Ormuzie blisko obozu i woyskowych Na miotów.

Программа школьной драмы «Зейфадин, король Ормуза»,
1762 г.

религиозного искусства, драматурги строили их диалоги на многочисленных примерах из античной мифологии, всегда питавшей христианскую символику ³⁷.

Такое соотношение слова и действия было вызвано общими принципами литературы и искусства той эпохи, которые немецкий ученый А. Шене объяснял их эмблематическим характером ³⁸. Только на последнем этапе эволюции школьного театра действие стало подавлять комментарий. Побеждал первый способ выполнения дидактической функции: отпали хоры, пролог, эпилог. Пьесы приобрели светский характер, но это не лишало их морализаторства. Школьные драматурги по-прежнему стремились к непосредственным контактам со зрительным залом, учили в театре, рассматривая драматические сюжеты как своего рода примеры, «приклады». Очень часто они осовременивали эти сюжеты, чтобы приблизить их к зрителям. Так было с пьесами и иезуитского, и пиарского театров о Болеславе Кривоустом, Яне Собеском, о блудном сыне. Непольские сюжеты получали множество новых, польских реалий, как, например, пьеса о шведском короле Кристиане II, в которой изображены выборы короля. Политическое звучание приобретали античные сюжеты. В идиллии «Диана на охоте», поставленной на сцене пиарского театра, Диана поражает врагов Польши. Это осовременивание чаще всего достигалось с помощью символики. Иногда пьеса становилась актуальной благодаря сходству имен героя драмы и государственного лица, которому она посвящалась, иногда — посредством введения в нее эмблем и гербов. Такой способ отвечал эстетическим потребностям зрителей.

Национальный театр выполнял свою дидактическую функцию во многом сходно со школьным театром. Все его пьесы «служат пробуждению любви к отчизне или осуждают порок, или преподносят сатиру на современное поведение и восхваляют давние обычаи» ³⁹, — писал один из зрителей. Эти задачи Национальный театр решал, опираясь на опыт своих предшественников. Дидактическую нагрузку несут сюжеты комедий Ф. Богомольца, А. К. Чарторыского, И. Красицкого. Они, как и сюжеты школьных драм, строились по известной формуле: порок наказан, добродетель торжествует. Наказанный порок часто вставал на путь добродетели, отрицательные герои обычно раскаи-

³⁷ См.: Д. С. Лихачев. Древнеславянские литературы как система. — «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 65—68.

³⁸ А. Schöne. Emblematis und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1964.

³⁹ Ф. Глинка. Письма русского офицера о Польше... М., 1815.



*Сармат и галломан.
Фрагмент картины Беллотто Каналлетто, 1773—1779 гг.*

вались. Раскаивается граф в финале комедии «Вот так, по-варшавски», последняя реплика которого была бы вполне уместна в школьной драме: «Справедливо порицаемый, я не стою того, чтобы жить дольше». Почти в тех же словах выражает свое раскаяние герой комедии А. К. Чарторыского «Игрок». К осознанию своих ошибок приходит и героиня пьесы Я. Дроздовского «Вынужденные ухаживания»: «Кого испортило зло, тот должен исправиться». Раскаяние охватывает и Пиякевича, героя комедии Ф. Богомольца «Пьяницы»: он обещает бросить пить и заняться хозяйством.

Драматурги-просветители подчиняли дидактической функции и мало пригодные для этой цели на первый взгляд сюжеты. Типичные любовные комедии, злключения с неудачным сватовством, неузнаванием, финальной свадьбой содержат критику современных нравов. В этом случае она выражается не в действиях героев, а в их монологах. В уже упоминавшейся комедии «Вот так, по-варшавски» герой Добжецкий критикует отношение к беднякам светского общества, служанка Ануся осуждает дам, ставящих целью своей жизни завоевать положение в обществе; старый слуга в комедии «Развлечения, или Жизнь без цели» порицает погоню за развлечениями («Никто не выполняет своих обязанностей, потому что все веселятся»). Иногда дидактические монологи довольно далеко уводили зрителя от действия пьесы. Например, один из героев комедии Ф. Заблочкиго «Суеверный» произносит речь о праве, никак не связанную с сюжетом; служанка Доротка в комедии того же автора «Мужья, исправленные женами» — о монастырях, против которых она выступает; в пьесе И. Красицкого «Юбиляр» в диалоге героев о блестящем ужине с музыкой и иллюминацией вдруг произносится фраза о назначении человека: «Многие не должны быть тем, что они есть. Но так уж устроен мир». Такое построение пьес авторы осознали как особый прием и прямо указывали на отклонения от основной сюжетной линии. В комедии А. К. Чарторыского «Пышноскомпский» героиня в конце монолога о неискренней любви восклицает: «Я тут читаю морали и совсем забыла о том, что следует приняться за дела, которые помогут успешному осуществлению наших планов».

Несвязанность дидактических монологов, сентенций с основным действием приводила к тому, что выразителями идейного содержания пьесы становились не только главные герои, но взаимоотношения которых строился основной конфликт, но и герои менее значительные. В нравоучительной комедии «Развлечения, или Жизнь без цели» сентенции произносят главные герои и камердинер Михал, практически не участвующий в действии. То же самое и в комедии «Несогласный брак», где к вопросам женского образования, современного брака, взаимоотношений слуг и господ, актуальным в Польше в эпоху Просвещения, обращаются главные и второстепенные герои.

Подобные художественные приемы помогали выявить и политическую функцию драмы Просвещения, скрытую еще в большей степени, чем функция дидактическая. Обычно текст драмы содержал намеки, понятные современникам, легко соотносимые с актуальными политическими ситуациями. Эти намеки часто никак не были связаны с развитием сюжета. Например, совпаде-

ния имен Щенсного Потockого и героя комедии Ф. Заблoцкого «Важные дела, и что мне до них» было вполне достаточно для публики, которая требовала повторения слов: «Ах! этот человек неверный, злой, недостойный...» В «Короле Генрихе VI на охоте» милорд, заблудившийся в лесу в грозовую ночь, произносит типичную просвещенческую речь: «Есть ли день в нашей жизни, когда бы мы не блуждали во тьме?...» Перечислим темы монологов Фердинанда, одного из героев этой пьесы, чтобы убедиться в их косвенной связи с сюжетом. Он осуждает и лицемерный свет, и модных философов и ханжей, и недостатки правосудия, и порядки в армии, он требует уважения в любви, обличает порок и восхваляет добродетель, видит в короле справедливого судью и опору несчастных, рассуждает о человеческой природе, о смысле жизни, о равенстве, о раскаянии и прощении. Но эти высказывания Фердинанда не обедняют драму, не создают в ней внутренних противоречий, а, наоборот, обогащают ее, поскольку «мысль в драматическом диалоге есть все то же действие, только принявшее облик интеллектуальной отвлеченности»⁴⁰. Так мелодраматическая пьеса приобретала политическое и философское звучание, входила в ряд наиболее злободневных пьес Национального театра.

Итак, школьный и Национальный театры не только имели сходные задачи воспитания общества, но часто пользовались для выполнения их одними и теми же приемами, потому что театральная поэтика эпохи Просвещения еще во многом соответствовала театральной поэтике школы. Сходные ее элементы можно обнаружить в выборе жанров, тем, в сюжетосложении, в типах сценической речи, в характере постановок.

Как уже говорилось, доминирующим жанром Национального театра была комедия. Но она же была основным жанром школьного, особенно иезуитского, театра второй половины XVIII в. Школьные драматурги видели в ней наилучшее средство воспитания общества. В первые годы существования Национального театра комедии мало чем отличались от школьных, которые опирались на лучшие образцы французской комедии XVII—XVIII вв. — от Мольера до Мариво. Оба театра обращались к сходным темам. В пьесах Национального театра появляются темы, характерные для барочного школьного театра — о бесконечных переменах в жизни человека. «Слепая судьба переменчивым колесом фортуны нас движет...» — писал, например, Ф. Заблoцкий в своей пьесе «Суеверный». Однако общие темы при воплощении на сцене приобретали новые черты,

⁴⁰ В. Волькенштейн. Драматургия, стр. 82.

отличающие их друг от друга. В пьесах Национального театра они теряли свою трагичность, их фатализм сменялся социальной критикой (как в песенке Фердинанда о превратностях судьбы из «Короля Генриха VI на охоте»), чисто просвещенческими идеями о разумности всего сущего, о силе разума, о естественном равенстве. В пьесах Национального театра центр тяжести внутреннего мира человека перемещался в мир социальных отношений.

Много соответствий было и в построении пьес. Действующие лица в пьесах четко противопоставлены, образуют два лагеря и находятся в иерархической зависимости. Основную сюжетную линию ведут герои второстепенные, обычно слуги. В пьесе Д. Б. Томашевского «Супруги в разводе» (Национальный театр) основной герой вообще ни разу не появляется на сцене. Главные герои, как правило, бездеятельны. Они только выражают свои намерения и направляют действия второстепенных, помогающих им уладить их конфликт⁴¹. Многие герои пьес Национального театра, как и театра школьного, произносят монологи-самопредставления. Например в пьесах «Король Генрих VI на охоте» В. Богуславского и «Юбиляр» И. Красицкого.

Для Национального и школьного театра характерен непосредственный контакт со зрительным залом, выражающийся в прямых обращениях к публике. В комедии «Развлечения, или Жизнь без цели» камердинер обращается прямо к публике, то же самое и в комедии «Око за око», где слуги, Звротницкий и Ануся, комментирующие действия своих господ, главных героев комедии, обращаются к зрителям. Как в драмах школьного театра, так и в драмах Национального постоянны рассказы о событиях только что происшедших на глазах у зрителей и за сценой, а также о предстоящих. Этот прием возвращения или предупреждения развития сюжетной линии облегчал восприятие пьесы.

Школьная сцена уже пережила такой важный этап в развитии всякого театра как переход от стиха к прозе. Пьесы Национального театра в подавляющем большинстве тоже были прозаическими, хотя на его сцене еще шли и стихотворные пьесы. Они очень часто напоминали по стилю произведения школьной драматургии. Вот как покинутый муж описывает свои страдания: «Во всепожирающем огне я буду гореть и тлеть до конца жизни, и как ядовитая змея вопьюсь в самого себя» (Д. Б. Томашевский. «Супруги в разводе», акт II, сц. 2). Подобным образом

⁴¹ Я. Зунделович. Поэтика гротеска.— «Проблемы поэтики». М., 1925; И. Клейнер. У истоков драматургии. Л., 1924.

строились монологи в школьной драме. В пьесе Я. Дроздовского «Бигос бродяг» слуга Фронтин начинает свой первый монолог перифразом из М. К. Сарбевского, блестящего поэта XVII в., автора известной «Поэтики». Драматурги Национального театра вводили в речь своих героев риторические фигуры, применяли барочные элементы («Человечество вздыхает, алчность насыщается, злость смеется...», «Уже смерть точит свою острую косу...» (Ф. Заблоцкий «Суеверный»). Особенно богатый материал, иллюстрирующий проникновение барочных элементов в театре Просвещения, дают пьесы Ф. Заблоцкого.

Поэтика школьного театра оказала значительное влияние не только на самостоятельное творчество, но и на переводы драматургов Просвещения. Примером может служить «Тартюф» в переводе Я. Бодуэна.

Национальный театр имеет еще одно очень важное сходство с театром школьным: он обратился к изображению народной жизни, используя элементы народного совизжальского театра. В этом отношении его предвосхитил школьный театр. Школьные драматурги использовали фольклорные сюжеты — драматические, эпические и сказочные. В интермедиях они выводили мужиков, которые смешили публику своим произношением, непониманием того, что происходит на сцене, столкновениями друг с другом. Однако в Национальном театре элементы народного театра встречались реже, чем в школьном. Дело в том, что он ориентировался на другие слои населения, чем школьный, должен был учитывать вкусы своей публики. Для зрителей Национального театра народные театральные сценки не могли представлять особого интереса, поэтому фольклорные элементы не выделялись в отдельные сценки-интермедии, а непосредственно вливались в пьесу, становились ее основой, как в «Краковянах и горцах» В. Богуславского, могли быть и их частями, как в мещанской драме «Познанский бургомистр», в комедии «Развлечения, или Жизнь без цели», в пьесе Г. Бронишевского «Око за око». Основные приемы создания комического эффекта в этих драмах — лингвистические: комический монолог писаря в «Познанском бургомистре» строится на слове «виселица»; диалоги камердинера и горничной в пьесе «Развлечения, или Жизнь без цели» смешат, так как герои различно понимают слово «история», персонажи пьес часто говорят на диалекте («Око за око»).

Национальный театр сохранял тип постановки, присущий школьному театру, с ее барочной пышностью, живописностью декораций. Например, в экзотической мелодраме В. Богуславского «Ланасса» на сцене появлялись корабли, костер для саможжения индийской вдовы. Он широко пользовался звуковыми

и световыми эффектами. Эти элементы барочного театра на национальной сцене послужили переходом к спектаклям романтического плана.

Национальный театр был театром музыкальным. Многие его драматические пьесы сопровождались пением, танцами, имели музыкальные вставки, в чем они также сходны с пьесами школьного театра. Иногда на сцене Национального театра давались представления, близкие по типу школьным. Таким было представление 1803 г., которое актеры дали в день именин В. Богуславского. Оно изобиловало аллегориями и символами.

Выявляя соответствия Национального театра с театром школьным, мы отмечали, что он был более активным общественным организмом и что эта активность роднит его с публицистикой. Связь с публицистикой — характерная черта художественной культуры эпохи Просвещения. Связь театра и публицистики была взаимной: не только появлялись театральные статьи И. Красицкого, Ф. Богомольца или анонимные, а также приписывавшиеся то А. К. Чарторыскому, а то и самому королю, в известном просвещенческом журнале «Монитор», но на сцене Национального театра ставились пьесы о нем, как, например, пьеса Ф. Богомольца «Монитор», в которой Лакомский, Умизгальская, Старушкевич и другие персонажи судят Монитора за то, что он «носится по всей Польше и собирает сплетни». Комедия заканчивалась примирением с Монитором всей этой компании, хотя в действительности их прототипы не могли примириться с деятельностью журнала.

Несмотря на неустанную пропаганду Национального театра в «Мониторе», на поддержку его со стороны короля, на постоянное объяснение публике общественной роли театра, далеко не все соглашались видеть в нем общественную трибуну. Часть публики осуждала легкость, развлекательность его театрального репертуара и ставила ему в пример театр школьный. Критик Щ. Чацкий в «Письмах по поводу «Мониторов» от друга к другу» писал, что видит в Национальном театре источник испорченности нравов, а в школьном театре — образцы благопристойности и достойного поведения. Это сравнение Национального театра со школьным (до этого придворный и магнатские театры не служили материалом для сравнения) говорит о том, что общество ощущало преемственность Национального театра.

Просветители тоже подчеркивали свою связь со школьным театром. Они относились к нему как к отправной точке для построения нового театра. Но иногда они заостряли внимание на различиях театров и не придавали особого значения сходству между ними. Так, А. К. Чарторыский считал, что школьный те-

атр не знал настоящей комедии, забывая о том, что именно этот театр впервые познакомил польскую публику с Мольером и Де-тушем. С его точки зрения, ничего не стоят и элементы народного театра, проникавшие на школьную сцену, это — беспорядочные, бессвязные, а часто и бессмысленные сценки.

Драматурги-просветители использовали наследие школьного театра в своей практике. Когда В. Богуславский решил ввести в репертуар Национального театра классическую трагедию, он обратился к переводам, выполненным для пиарской сцены. До создания Национального театра школьный театр, и прежде всего пиарский, был проводником западноевропейской трагедии. В Collegium Nobilium С. Конарского ставили пьесы Корнеля, Расина, Вольтера. Школы дали стране кадры художественной интеллигенции — драматургов, режиссеров, актеров.

Первым популярным драматургом Национального театра, создавшим почти весь начальный репертуар, был бывший преподаватель варшавской иезуитской коллегии Ф. Богомолец. Его творчество этих лет тесно связано с тем периодом, когда он писал для школьной сцены, хотя пьесы для Национального театра существенно отличаются от школьных драм по своему идейному содержанию. Но его художественные приемы изменились очень мало. Бывшего преподавателя риторики и поэтики узнать очень легко. Тезисы его театральной программы, определившие облик журнала «Монитор», были сформулированы им еще в школьной практике.

Первым теоретиком театра эпохи Просвещения был А. К. Чарторыский. Он сконцентрировал в предисловии к комедии «Девушка на выданье» идеи Ф. Богомольца. А. К. Чарторыский впервые познакомился с театром тоже на сцене коллегии. Школьный опыт лежит в основе театральной деятельности и других выдающихся драматургов и теоретиков эпохи Просвещения. Так, И. Красицкий был учеником львовской иезуитской коллегии, которая славилась своим театром. С 1753 г. он постоянно посещает представления пиарского театра в Варшаве, о чем пишет в письмах к Яну Сапеге, сообщая ему о пьесах «Лекарь поневоле» и «Цинна». В школе познакомился с театром и Ф. Заблоцкий. В иезуитской коллегии учился драматург Д. Б. Томашевский, а также Я. Бодуэн. Сам «отец польской сцены» В. Богуславский получил образование в коллегии пиаров, где, вероятно, впервые познакомился с театром. Воспитанником пиарской коллегии был также К. Свержавский, *Primus Poloniae* астор. Знакомство с театральной культурой короля Станислава Августа, театрального мецената, произошло в школе театинов. На школьных подмостках получили подготовку такие выдаю-

щиеся мастера польской сцены конца XVIII столетия, как Т. Трускольский и Я. Кемпинский. В 1811 г. в трагедии А. Фелиньского, ставившейся на доминиканской школьной сцене в Новогрудке, исполнителем главной роли был четырнадцатилетний Адам Мицкевич.

После кассации ордена иезуитов в 1773 г. школьные театры перешли в ведение профессиональных театральных трупп, способствовавших созданию Национального театра.

Надо иметь также в виду, что деятели сцены конца XVIII в. воспитывались не только на образцах школьной драматургии, знакомились с техникой актерской игры не только в школьных спектаклях. Им был хорошо известен западноевропейский театр того времени, особенно французский и итальянский. Они многим обязаны ему. Конечно, они использовали и опыт магнатских и придворных театров, но прежде всего в их творчестве ощутимы традиции школьного театра. Они продолжали дидактическое направление польского театрального искусства XVIII в., которое не изменилось и в XIX в., о чем свидетельствует театральная деятельность В. Богуславского во Львове, а затем в Варшаве в первое десятилетие XIX в., о его влиянии на Л. А. Дмушевского и Л. Осиньского — новых деятелей польской сцены. Еще более веским доказательством связей театра эпохи Просвещения и последующих эпох является творчество А. Фредро, которое близко театральной культуре последней трети XVIII в.⁴²

Дидактизм театра эпохи Просвещения — важнейшая его черта, свидетельствующая о преемственности и традициях в области польской театральной культуры XVIII в. и доказывающая широкое распространение в Польше взглядов о воспитательной роли искусства. Польские просветители отводили театру роль пропагандиста новых гуманистических идей. Он выполнял главнейшую задачу своей эпохи — воздействовать на общество с целью его переустройства.

⁴² *M. Piszczkowski. Promienowanie polskiego Oświecenia.* — «Przegląd Humanistyczny», 1967, 2.

А. Н. Титова

ТЕАТР И ЧЕШСКАЯ ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XVIII В.



Чешское национальное возрождение во всей совокупности его социально-исторического и общекультурного содержания привлекает большое внимание исследователей, отмечающих особую важность составляющих эту эпоху процессов для национальной истории Чехии. При этом правомерно выделить круг проблем, связанных с формированием в Чехии на рубеже XVIII—XIX вв. национальной интеллигенции, ее местом и ролью в жизни страны, ее общественно-культурной программой.

Эти вопросы тесно связаны с проблемой чешского города, с теми изменениями, которые он претерпевает в период разложения феодального общества и начальной стадии капиталистических отношений, поскольку именно городу принадлежит первостепенная роль в выдвижении и формировании новых общественных слоев, в первую очередь интеллигенции.

Современные чехословацкие исследователи уделяют большое внимание жизни чешского города второй половины XVIII в., однако преимущественно со стороны его экономического развития. Гораздо меньше работ о социальной и национальной структуре чешского города эпохи Возрождения¹. Интересующий нас круг вопросов частично затронут в монографических работах, посвященных деятелям чешской национальной культуры того време-

¹ В этом отношении представляют интерес работы чешского историка М. Гроха, хотя он анализирует чешское общество более позднего периода — 30—40-х годов XIX в.

ни², а также в общих трудах по истории чешского театра и литературы.

Из исследований советских историков следует отметить работы А. С. Мыльников, обстоятельно анализирующего проблему возникновения просветительской идеологии в чешских землях в XVII—первой половине XVIII в.

Тем не менее история духовной жизни чешских городов конца XVIII в. разработана явно недостаточно. Проблема влияния города на развитие национальной культуры этого времени вообще еще не была предметом специального исследования, а между тем это чрезвычайно важная тема. В данной работе мы намеренно ограничиваемся лишь такими моментами анализа чешского города, которые необходимы для характеристики чешской национальной интеллигенции 80—90-х годов XVIII в., для понимания её программы в области национальной культуры.

Активная деятельность этого поколения чешских будителей — так были названы передовые представители национальной интеллигенции, пробуждающие национальное самосознание народа, — направлена на создание фундамента для чешской литературы, журналистики, театра. И хотя круг их интересов чрезвычайно широк и многообразен, доминирующее место в их будительской программе отводилось борьбе за национальный литературный язык и постоянный чешский театр. Это позволяет нам ограничиться анализом деятельности лишь одной группы будительской интеллигенции, работавшей в области театральной культуры и сыгравшей важную роль в общественной жизни Чехии конца XVIII в. Речь идет о первых шагах чешского профессионального театра, прежде всего, «Боуды» и «У Гиберну». Эта группа будителей вошла в историю чешской культуры под именем «патриотов из «Боуды»». Их деятельность и взгляды ярко отражают позицию рождающейся чешской интеллигенции по многим вопросам национальной культуры.

Последняя треть XVIII в. открывает эпоху больших экономических и общественных преобразований в Чехии, изменивших ее экономическую, социальную и национальную структуру. Отмена в 1781 г. крепостной зависимости и другие реформы в духе «просвещенного абсолютизма» сказались на расширении производства. К концу XVIII в. чешские земли превращаются в наиболее развитую в промышленном отношении часть Австрийской империи.

С 80-х годов типичным явлением становится сильный рост

² J. Novotný. V. M. Kramerius. Praha, 1956; M. Kačer. Václav Thám. Praha, 1965.

населения в городах за счет сельских местностей, причем центр тяжести перемещается к северу. Наряду со старыми промышленными городами, растущими за счет близлежащих сел, в центре новых промышленных областей возникают новые, часто не имеющие юридического статуса города. Сущность эволюции старого феодального города к капиталистическому заключалась в изживании сословной замкнутости, массовой социальной подвижности, за короткое время до неузнаваемости изменившей структуру национального общества. Миграции, обусловленные патентом об отмене крепостной зависимости, привели к деструкции старого городского общества, к большому притоку в города некоренного населения³.

Прага занимает особое положение в Чехии того времени. В конце 1784 г. было покончено с феодальной раздробленностью города: Старе Место, Нове Место, Мала Страна и Градчаны особым указом были объединены в одно целое. Единое управление сосредоточивается в руках магистрата, состоящего из бургомистра, двух его помощников и 28 советников. По числу жителей Прага становится вторым после Вены городом Габсбургской монархии, значительным промышленным и торговым центром. В 1786 г. там насчитывается 4625 рабочих, свыше 70% из которых занято в текстильной промышленности⁴. Меняется внешний вид города. Небольшие городские дома уступают место доходным зданиям в несколько этажей. Появляются первые общественные парки, расширяются и благоустраиваются центральные улицы. Активная экономическая жизнь города вынуждает убрать высокие крепостные стены и связывает центр Праги с предместьями.

Одновременно с ростом городов, созданием городского общества происходит качественное преобразование отдельных социальных групп, меняется их правовое положение, место в социальной структуре. Все яснее обрисовываются контуры новой социальной группы — интеллигенции. Формирование чешской интеллигенции как новой социальной категории происходит в последней трети XVIII в. Этот процесс явился следствием определенных социально-экономических сдвигов. Реформы 1760—1770 гг., в том числе серия школьных реформ, проведенных в годы правления Марии-Терезии⁵, способствовали распростране-

³ М. *Myška*. Město v proměnách průmyslové revoluce.— Jn: «Slezský sborník», 1970, č. 2, str. 147; J. *Kubešová*. Praha v době nevolnického povstání 1775.— Jn: Příspěvky k dějinám třídních bojů v Čechách, I. Praha, 1955, str. 71.

⁴ «Dějiny Prahy». Praha, 1964, str. 412.

⁵ М. Н. *Кузьмин*. Школа и образование в Чехословакии. М., 1971, стр. 55—60.

нию грамотности среди широких слоев населения, создали относительно благоприятные условия для культурного роста общества, повысили роль книги, литературы, искусства. Расширяется круг лиц так называемых свободных профессий, студенчества, обнаруживает явную тенденцию к росту образованный слой.

В социальном отношении в период перехода к капитализму интеллигенция обособляется из общей массы населения, вербуются из различных классов и слоев чешского общества, начиная от феодалов и кончая крестьянством. Это определило неоднородность ее рядов с точки зрения сословно-правового положения. По своему общественному положению чешская интеллигенция была призвана стать главной силой национального возрождения, выполнить роль идеолога и организатора растущего антифеодального национально-освободительного движения.

I

Говоря о «прогрессивности... процесса отвлечения населения от земледелия к промышленности, от деревень к городам», В. И. Ленин считает его одним из характернейших признаков капиталистического развития и на Западе, и в России⁶. Процессу этому Ленин придает особое внимание не только в экономическом смысле, но и «(в еще более важном, пожалуй) в его моральном и образовательном значении»⁷. Этот второй аспект связан с ростом самосознания крестьянина в новой среде, с желанием чувствовать себя свободнее, «равноправнее с лицами прочих сословий», т. е. с изменением его духовного облика⁸.

Подобные процессы мы наблюдаем и в чешской национальной жизни рассматриваемого периода. По мере оживления экономики, роста городского населения, изменения его социального состава здесь происходят и большие культурно-политические сдвиги. Город становится очагом и средоточием новых идей, а также веяний извне, находивших в местной социальной среде благоприятные условия для дальнейшего развития. Города меняют свой характер. В них стекаются свободные люди в поисках работы. Новое городское общество нуждается в просвещении, развлечениях. В культурную жизнь включаются все более широкие круги мещанства.

Общественно-культурная жизнь чешского города этого времени находит свое проявление в разнообразных формах. Изда-

⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 501.

⁷ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 226.

⁸ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 578.

ются альманахи и сборники, брошюры на чешском языке, которые формулируют и пропагандируют патриотические и просветительские идеи. В 80-х годах XVIII в. появляется национальная периодическая печать, что дает невиданные ранее возможности для пропаганды воззрений будителей. По числу подписчиков можно установить, что средний тираж изданий научного и научно-популярного характера достигал в то время 500—1000 экземпляров. Основной круг читателей состоял из горожан. Так, например, «*Kalendář hospodářský a kancelářský*» (1650—1783) предназначался, как явствует из объявления на титульном листе, для «чиновников, писарей, юристов, мещан и лиц, занятых разного рода торговыми делами».

С конца XVIII в. издаваемые в Праге публицистические, научные (главным образом филологические) и художественные произведения получают все большее распространение в чешской и моравской провинции и в соседних областях Австрии. Возрастает различного рода контакты, в частности, активизируется корреспонденция деятелей национального возрождения. В ней затрагиваются важнейшие проблемы будительского движения, обсуждаются вопросы формирования национальной культуры. В частности, большое место отводится вопросам чешского языка, театра, литературы в переписке пражских будителей того времени с И. Злобицким, жившим в Вене, с И. Рибан в Пеште и другими.

Патриотически настроенные слои чешского общества, в первую очередь интеллигенция, группируются вокруг редакций некоторых пражских газет, журналов и издательств. Например, «Чешская экспедиция» В. М. Крамериуса как первое национальное издательство объединяло энтузиастов чешского языка и литературы по всей стране.

Уже на рубеже 60—70-х годов интеллигенция объединяется и по дворянским салонам⁹, при шляхетских библиотеках и картинных галереях. Научно-литературные аспекты придают им общественную значимость.

Своеобразными очагами культурной жизни того времени становятся библиотеки, читательские клубы. Во второй половине 70-х годов в Праге появляется читальня при Нормальной школе, где в 1779 г. открывается кабинет для чтения, а в 1781 г. начинает действовать первая в Чехии официальная публичная библиотека. Вскоре читательские клубы появляются и в провинции.

⁹ А. С. Мыльников. Возникновение раннепросветительских объединений в чешских землях.— В сб.: Развитие капитализма и национальные движения в славянских странах. М., 1970, стр. 53—54.

В последней четверти XVIII в. в Праге при книжных лавках формируются временные кружки литераторов¹⁰. Среди них можно назвать книжную лавку В. А. Герле (1767—1825) — издателя Добровского, Пухмайера и других представителей будительской интеллигенции, Я. Ф. Шенфельда (1750—1821), владельца типографии, литографии, бумажной фабрики и книжного магазина. Он издавал совместно с преподавателем эстетики и классической литературы Карлова университета А. Г. Майснером в начале 90-х годов труды Добровского, братьев Тамов (в частности, «Защиту чешского языка» К. И. Тама и его переводы из Шекспира и Шиллера).

Будительское движение на этом этапе проявляет себя и в других формах. Устраиваются так называемые «беседы», выполняющие роль общественно-политических клубов, балы, увеселительные вечера, на которых разрешается говорить только по-чешски. Последнюю треть XVIII в. можно характеризовать как качественно новый этап национального движения по разнообразию форм общественно-культурной жизни, ее систематичности и целенаправленности. Влияние города на развитие общественного сознания для Чехии не было однородным. Не только будители, но и Габсбурги, и церковь стремились использовать город как средство идеологического воздействия на местное население. Не случайно конец XVIII в. характеризуется в Чехии усилением политики германизации. В городах широко распространен немецкий язык и обычаи. Гораздо большими тиражами, чем чешская, выпускается немецкая печатная продукция¹¹. В «Национальном» Ностицком — пражском немецком театре ставятся немецкие пьесы и итальянские оперы. Первые чешские периодические издания по существу заполнены материалами центральной австрийской прессы. Обучение в школах ведется на немецком языке¹². Германизация имеет серьезную

¹⁰ J. Thon. Vydávání českých knih v době Krameriusově. In: «Slovesní věda», 1951, č. 1, str. 128—139.

¹¹ В 80—90-е годы XVIII в. в Прагу приходили немецкие газеты — 29 наименований, немецкие политические и научные еженедельники и ежемесячники — девять наименований, кроме того, французские, английские и итальянские газеты — 23 наименования. (P. Knejd. Které noviny a časopisy docházely do Prahy koncem 18. století? In: Sborník Památníku národního písemnictví. Strahovská knihovna. Praha, 1969, č. 4, str. 274). В то же время в Праге выходило лишь четыре чешских периодических издания, два из которых: «Учитель лиду» (1786—1788) и «Месични спис к поучени а обвеселени общего лиду» (1787) представляли собой, собственно, переводы немецких журналов подобного типа.

¹² В 1776 г. особым патентом в чешских землях вводилось обязательное обучение немецкому языку. В 1781 г. был издан указ, запрещающий принимать

опору в лице значительного по численности и зажиточного городского слоя немецких и онемеченных ремесленников и торговцев. Такое положение еще очень долго будет сохраняться в чешском городе. Спустя полвека Й. К. Тыл в своей пьесе «Фидловачка» (1834) клеймит онемечившихся и потерявших национальное достоинство пражских торговцев, переделывающих на немецкий лад даже свои имена.

В такой сложной обстановке протекает деятельность будительской интеллигенции, озабоченной состоянием национальной чешской культуры. Одним из главных направлений их усилий в 80—90-е годы XVIII в. была борьба за права чешского языка во всех сферах культуры. Будители стремятся ввести чешский язык в науку, литературу, театр, школы. Это необходимо для просвещения и объединения нации, для ее культурного развития, для того, чтобы чешский народ занял подобающее ему место в ряду других цивилизованных народов. Это была одновременно борьба и за литературный язык, которым можно было бы не только изъясняться в узком кругу ученых, но и общаться с широкой демократической аудиторией. В. М. Крамернус формулирует программу будительской интеллигенции в области языка и искусства следующим образом: будители должны, пишет он, «...открывать своими сочинениями путь к искусству и знаниям ремесленникам и крестьянам, лишенным необходимого образования из-за отсутствия в школах, учреждениях и общественной жизни чешского языка, способствовать просвещению их ума, облагораживанию сердца, всемерно заботясь таким образом об их благе»¹³.

2.

Будительское движение ориентировалось на самые широкие слои населения. Это явилось одной из причин того, что театр занял центральное место в общественной жизни Чехии. Театральные представления позволяли собирать и сплачивать на основе общего языка неоднородное в сословном и социальном отношении городское общество. Большим преимуществом театра было и то, что он не предполагал широкой образованности и даже грамотности своих зрителей. Популярность народного, носившего в Чехии название «соуседского», театра кукольников также в значительной степени предопределила ту большую роль,

в гимназию учащихся, не владевших им свободно. Одновременно проходила германизация высшей школы и системы управления, из которых вытеснялся латинский и чешский язык и заменялся немецким.

¹³ A. Denise. Cechy po Bílé Hoře. II/1. Praha, 1931, str. 70.

которая выпала на долю театральной культуры в начальный период национального возрождения.

Чешский театр делал свои первые шаги в условиях явного противодействия властей. Он ютился во временных, не приспособленных помещениях, к тому же за высокую арендную плату, не располагал профессиональными актерами и был вынужден обращаться за помощью к немецким труппам, не имел своих национальных драматургов и поэтому копировал репертуар венских и пражских немецких сцен. Препятствия чинились и зрителям. Специальным декретом (1772) пражанам вменялось в обязанность первую половину воскресных и праздничных дней посвящать богослужениям. Театру в лучшем случае отводились лишь будни, а в больших городах и воскресные вечера, но лишь для посещения «официальных», т. е. немецких театров.

В последнее двадцатилетие XVIII в. следует отметить стремительное развитие чешской театральной жизни. За эти годы чешский театр усвоил и развил на национальной почве многие достижения европейской театральной культуры. Были созданы также первые кадры чешских актеров, заложены основы чешского драматургического языка. В 1786 г. была поставлена первая оригинальная национальная драма («Бржетислав и Итка» В. Тама). На чешской сцене в 80-е годы шли комедии, драмы, патриотические пьесы, пьесы с пением и танцами, в чешский театр приходят шедевры классического репертуара («Дон Жуан» Мольера, «Разбойники» Шиллера, «Макбет» Шекспира). К этому времени относится рождение первой программы национального театра, осуществленной лишь в следующем, XIX в. Театр завоевывает крепкие позиции в национальной жизни.

Формирование чешского профессионального театра проходило не всегда по восходящей линии. Годы смелых взлетов чередовались с годами спада театрального движения. После успешной деятельности «Боды» и театра «У Гиберну» в обстановке усилившейся реакции в конце 90-х годов XVIII в. и спада всего будительского движения наступил период застоя и в театральной жизни. Тем не менее линия поступательного развития чешского театра с момента первых постановок на чешском языке в 1785 г. уже не прерывается.

Первостепенное значение в развитии национальной чешской театральной культуры принадлежит пражскому театру. Другие города Чехии несколько отстали от Праги в своем театральном развитии. Так, чешские спектакли в Брно, например, зафиксированы лишь с 1816 г., в Пльзени — с 1819 г.

В истории пражского чешского театра отчетливо выделяются следующие этапы:



Пригласительный билет
с изображением Ностицкого театра.
Прага, 1793 г.

1. 1771—1784 гг. В этот период можно назвать лишь несколько постановок на чешском языке¹⁴, носящих довольно случайный характер. Нельзя еще говорить ни о систематическом театральном движении, ни о профессиональном чешском театре. В эти годы подготавливается почва для будущего театра, вырабатываются нормативные основы, главным образом, построения драмы, ее сценического воплощения, актерского стиля.

2. 1784—1785 гг. В 1785 г. осуществляются постановки первых спектаклей на чешском языке¹⁵ на профессиональной сцене немецкого Ностицкого театра. Наряду с немецкими профессиональными актерами в них приняли участие чешские любители. Предпринимается попытка организовать самостоятельную чешскую сцену (прошение Фр. Иржика, 1785), теоретически осмыслить сущность происходящих изменений в театральной культуре.

3. 1786—1789 гг. Это центральная веха рассматриваемого периода. На эти годы падает деятельность «Боуды» — первого самостоятельного, хотя еще и чешско-немецкого театра. Театр «Боуда» дал толчок развитию национальной драматургии, сплотил вокруг себя группу чешской интеллигенции, которая вырабатывает программу национальной театральной культуры, практически осуществляя ее на сцене Патриотического театра, как официально именовалась в то время «Боуда», способствовал развитию любительского театра в чешской провинции. С полным основанием можно сказать, что за период деятельности «Боуды» были заложены основы чешского театра эпохи национального возрождения.

4. 1789—1793 гг. На сцене нового театра «У Гиберну» продолжает осуществляться программа «патриотов из «Боуды»», ставятся новые оригинальные и переводные пьесы, однако наступающая реакция приводит к спаду театрального движения. С 1793 г. сцена театра «У Гиберну» все чаще отводится немецким драмам и операм, вытесняющим чешские спектакли.

Дальнейшая судьба профессионального чешского театра связана с Сословным театром, на сцене которого лишь с 1824 г. вводятся регулярные чешские представления.

¹⁴ «Князь Гонзик» («В Котцах», 1771), «Ночной сторож, или Чешская Анничка» (там же, 1779), «Кум из Праги» и «Счастливый инвалид» (1779—1783).

¹⁵ Комедия в трех действиях «Сын-дезертир» Штефани в переводе К. Буллы (премьера 20.1.1785), пьеса с пением «Нищий студент, или Неслыханный случай ужасной грозы» Вайдманна в переводе Мертлика (17.4.1785) и историческая драма «Штепан Федингер, или Сельская война» Вайдманна в переводе В. Тама (16.5.1785).

Не останавливаясь более подробно на истории чешского театра, в достаточной степени разработанной чехословацкими исследователями, обратимся к характеристике будительской интеллигенции, сгруппировавшейся вокруг чешского театра, ее национально-культурной программе, прежде всего, в области театральной культуры и попытаемся показать, как теоретические воззрения будителей воплощались в театральной практике.

Эта группа интеллигенции хотя и не охватывает всех участников будительского движения, тем не менее достаточно представительна для того, чтобы по ней составить мнение о социальном характере культурной жизни Чехии в 80—90-е годы XVIII в. Театр, как мы уже говорили, занимал по своему значению ведущее место в чешской национальной жизни. Кроме того, большинство деятелей театра — как синтетического вида искусства — так или иначе соприкасалось с другими областями чешской национальной культуры. Отметим лишь, что в 80-е годы музыкальные спектакли составляли около 40% всего репертуара чешского театра. Театры «Боуда» и «У Гиберну» имели, помимо драматической, оперную, балетную труппы и пантомиму. Поэтому в состав анализируемой группы будителей входят драматурги, поэты — авторы од в честь чешского театра, композиторы и музыканты, певцы, актеры и первые хореографы. Все это позволяет распространить выводы о деятельности этой группы будителей на более широкий круг чешской национальной интеллигенции.

Из весьма обширной литературы¹⁶ мы систематизировали все доступные сведения о 61 деятеле чешского театра из поколения чешских будителей 80-90-х годов XVIII в.

¹⁶ Использованы следующие материалы: общие труды по истории чешской литературы, театра и изобразительного искусства — *Dějiny české literatury*, II. Praha, 1960; *J. Vondráček. Dějiny českého divadla*, I—II. Praha, 1956, 1957. *Dějiny českého divadla*, II. Praha, 1969. *J. Pavel. Dějiny umění v Československu*. Praha, 1971. *J. Dobrovský. Dějiny české řeči a literatury*. Praha, 1936; монографии: *J. Novotný, V. M. Kramerius*. Praha, 1956. *M. Kačer. Václav Thám*. Praha, 1965; статьи, в первую очередь, работы Фр. Бати, который в результате кропотливых исследований нашел и опубликовал материалы о жизни и деятельности нескольких забытых будителей того времени. Ценные сведения дает также указатель к «Истории чешской литературы» Юнгмана (*J. Jungmann. Dějiny české literatury*. Praha, 1849, стр. 527—659), содержащий данные о деятельности чешских литераторов вплоть до 1846 г.

Некоторые сведения о составе чешских трупп можно почерпнуть из отзывов на чешские спектакли в современной прессе, корреспонденции будителей, а также из дошедших до нашего времени афиш. Авторы од в честь чешского театра — братья Тамы, Стах, Мелезинек — также нередко перечисляют почти всех участников чешских спектаклей.



*Гибернский костел,
где в 90-х годах XVIII в. давала спектакли труппа «У Гиберну».
Гравюра Фр. и Ф. Гегеров, 1792 г.*

Большинство будителей конца XVIII в. принадлежали к одному поколению. Это были преимущественно молодые люди, родившиеся в середине 60-х годов XVIII в. Показателен в этом отношении круг «патриотов из «Боуды»»: кроме М. Штвана, который был старше остальных на 10 лет, все ведущие авторы и актеры «Боуды» — братья Тамы, М. Стуна, Пр. Шедивы, И. Я. Тандлер, Ф. Геймбахер и другие родились в 1763—1765 гг. Начало творческой деятельности подавляющего большинства членов этой группы совпадает с первыми шагами чешского профессионального театра.

С точки зрения национального состава анализируемой группы будителей с уверенностью можем назвать 45 чехов по происхождению, что составляет примерно три четверти всей группы, т. е. подавляющее большинство деятелей чешского театра этого времени. Национальную принадлежность остальных определить трудно. Каких-либо указаний в литературе мы не встречаем. Кроме того, следует принять во внимание, что в составе чешских трупп в эти годы нередко выступают немецкие, французские и итальянские актеры и певцы, в той или иной степени владеющие чешским языком.

По профессиональному признаку группа дифференцирована следующим образом:

1. актеры	6 человек;
2. постановщики	9 » ;
3. драматурги	11 » ;
4. переводчики	12 » ;
5. музыканты	12 » ;
6. артисты пантомимы	3 » ;
7. художники театра	2 » ;
8. критики	4 » ;
9. авторы од в честь чешского театра	2 » .

Эти данные в значительной степени условны, поскольку многие члены труппы выполняли в театре не одну, а несколько функций ¹⁷.

Вопрос о профессионализме первых чешских актеров заслуживает особого внимания. Специальной профессиональной подготовки они не получали. Театр не давал средств к существованию. Вплоть до введения в Сословном театре регулярных чешских спектаклей в 1824 г. чешские актеры не получали вознаграждения за свою работу. Как авторам, так и исполнителям приходилось искать более «надежный» источник существования, поступая на государственную службу и совмещая ее с деятельностью в театре.

Из всего состава труппы лишь 15 человек можно в полной мере назвать профессионалами. Остальные 46 совмещали работу в театре с иными занятиями. Сведения о характере занятий большинства любителей (41 из 46) позволяют получить представление о том, из каких социальных слоев рекрутировались деятели чешского театра того времени.

1. к духовному званию принадлежали	7 человек;
2. чиновники	6 » ;
3. мещане, ремесленники	7 » ;
4. свободные профессии	21 » .

Несколько замечаний об отдельных подгруппах.

В группу духовенства, наиболее многочисленной и образованной части тогдашней интеллигенции, мы включили тех, кто назван в документах Юнгманна ¹⁸ «kněz». Как правило, это

¹⁷ С начала 90-х годов XVIII в. разграничиваются функции театральных художников, портных, гримеров (списки ансамбля Гибернского театра под руководством В. Мигуле). Несколько раньше — суфлеров.

¹⁸ J. Jungmann. Op. cit.



*Конский рынок в Праге в конце XVIII в.
(ныне Вацлавская площадь),
где в 1786—1789 гг. находился театр «Бойда»*

выпускники теологического факультета Карлова университета, выступавшие в качестве авторов пьес для зарождавшегося чешского театра. «Патер ордена премонстрантов» Ян Длабач, библиотекарь Страговской библиотеки и архивариус, известен, кроме того, как автор рецензий на спектакли в чешской прессе и оды в честь братьев Тамов.

Среди чиновников мы находим банковских служащих, секретарей, чиновников чешских канцелярий, а также двух комиссаров пражской полиции: В. Тама и Ф. Геймбахера.

В группу, объединяющую мещан и ремесленников, т. е. средние городские слои, входят три ремесленника, три типографщика и «старший подмастерье пряничного цеха» В. Мелезинек — автор многочисленных од в честь чешского театра.

Свободные профессии были представлены преподавателями Карлова университета (4 человека) и Малоостранской гимназии, домашними учителями в семьях пражской аристократии (2), художниками (2), врачом и юристом.

Несомненный интерес представляет вопрос о том, из какой среды вышла чешская будительская интеллигенция конца

XVIII в.—сельской или городской. Обратимся к данным, имеющимся в нашем распоряжении:

1. место рождения Прага	21 человек;
2. города с населением 3—5000 человек	6 » ;
3. города с населением 1—3000 человек	8 » ;
4. села	5 » .

Итак, театральная будительская интеллигенция была своим происхождением тесно связана с городской средой. Следует учесть, что во второй половине XVIII в. в селах жило более 75% всего населения Чехии. Следовательно, относительная доля будителей, вышедших из городской среды, будет еще выше. Это заставляет нас усомниться в правильности ставшего уже традиционным утверждения (которое повторяется во многих работах по истории и культуре чешского возрождения, но не подкреплено статистически) о том, что большинство деятелей чешского национального возрождения связано с крестьянской средой и были выходцами из села. Следует, однако, принять во внимание, что речь идет о деятелях профессионального театра — наиболее городской формы культуры.

При этом важно учесть и другое обстоятельство. Рассматриваемое нами поколение будителей родилось в 60-е годы XVIII в., т. е. в период, предшествующий миграционным сдвигам и изменениям, которые переживает чешский город. Однако эти процессы несомненно повлияли на их сознание и воспитание в 80—90-е годы. Это было по существу первое поколение людей, выросших в условиях города, куда переселились их семьи. В процессе поисков биографических сведений мы неоднократно встречались с упоминаниями о том, что родители того или иного активного пражского будителя в начале 80-х годов переехали из провинции в Прагу. Это ведет к важным последствиям и в другой области: к связи чешской будительской интеллигенции с городом и по своему образованию. Собранные нами данные об образовании, полученном деятелями чешского театра конца XVIII в., указывают, что:

1. Карлов университет в Праге окончили:	
философский факультет	10 человек;
теологический »	6 » ;
юридический »	2 » ;
2. Пражскую Академическую гимназию	7 » ;
3. Пражскую школу ордена пиаров	3 » ;
4. гимназию в Градце Кралоуе	1 » ;
5. школу ордена пиаров в Ческих Будеевицах	1 » .

Таким образом, и по образованию большинство будителей (и не только в театральной сфере) было связано с городом, прежде всего с пражскими учебными заведениями.

Биографии наиболее выдающихся личностей из этой группы сами по себе могут служить яркой характеристикой той среды, которой чешский профессиональный театр обязан своим рождением и первыми славными страницами своей истории.

Идеолог и организатор группы «патриотов из «Боуды»» Вацлав Там (1765—1816), сын повара и камеристки у графини Вальдштейн, по окончании Академической гимназии поступил в Карлов университет на философский факультет, окончил его в семнадцать лет, получив звание «магистра свободных искусств и философии». С этого времени его жизнь тесно связана с чешским театром и литературой. В 1785 г. В. Там издает антологию чешской поэзии (в двух выпусках), куда вошли стихотворения самого Тама и его друзей, а также переводная и древнечешская поэзия.

За три года деятельности «Боуды» В. Там обогатил чешский репертуар двадцатью драматическими произведениями, среди которых — две оригинальные комедии, шесть переделок и 12 переводных пьес. Своими пьесами на историко-патриотические темы он открыл новое направление в национальной драматургии. В. Там известен и как актер, выступавший в амплуа «первого любовника» и «трагического героя» в чешских спектаклях.

В 1783 г. Там поступает на государственную службу в пражскую полицию. С этого времени он разрывается между своими обязанностями «служаки, ловкого и быстрого в исполнении поручений, удачливого в поимке подозрительных лиц, отважного при аресте и послушного в исполнении приказов своих начальников»¹⁹, и своей многосторонней активной деятельностью в области чешского театра и литературы. Когда чешский театр переживает кризис и его труппа практически распадается, В. Там в 1799 г. уходит из Праги и в составе бродячих театральных трупп скитается по Чехии, Австрии и Венгрии²⁰. Афиши пештского театра 1816 г. — последние документы о театральной деятельности В. Тама²¹.

Максимилиан Штван (1755—1819), родом из села Немчице у Стракониц, окончил гимназию пиаров в Ческих Будеёвицах,

¹⁹ М. Kačer. Op. cit., str. 61.

²⁰ Жизнь В. Тама служила материалом для произведений многих чешских поэтов и прозаиков. Его судьба, в частности, отражена в романе А. Ирсека «Ф. Л. Век».

²¹ К. Pražák. Čeští divadelní umělci na německém divadle v Budíně a v Pešti na přelomu 18. a 19. století. Jn: Otázky divadla a filmu, I. Brno, 1970, str. 77.



*Бродячая труппа Вацлава Тама.
Картина А. Кашпара*

в 1774 г. переехал в Прагу и поступил на философский факультет Карлова университета. С этого времени начинается его тесное сотрудничество с В. Тамом, в антологии которого публикуются переводы Штвана из Анакреонта и Катулла. Вскоре он оставляет университет и начинает сотрудничать в театре. На сцене «Боуды» появляются его переводы («Благодарность и любовь к родине» Иффланда — первый спектакль театра, 8.7.1786), переделки («Ночной сторож, или Чешская Анчичка») и оригинальные пьесы (патриотическая трагедия «Драгомира, овдовевшая чешская княгиня, или Кровавый пир Болеслава», «Иржи из Подебрад», «Счастливый Кашпарек»). В 1792 г. на

сцене Ностицкого театра была поставлена его оригинальная историческая драма «Иржи из Подебрада». М. Штван не был актером, подобно многим «патриотам из «Боуды»», но неоднократно упоминается как суфлер чешского театра. Как и В. Там, последние годы жизни Штван скитается с труппой бродячих музыкантов по южной Чехии.

Матей Стуна (1765—1819) родился в семье пражского чиновника. Вместе с В. Тамом и М. Майбером он закончил Академическую гимназию и поступил на теологический факультет Карлова университета (среди подписчиков на антологию Тама он фигурирует как «sigkevní»), но быстро оставил его ради театра. М. Стуна — первый чешский драматург, черпавший материал для своих пьес из современности. Его пьеса «Сельский бунт в Чехии» на музыку Фр. Тучека (премьера 23.9.1786) воскрешала еще живое в памяти многих зрителей крестьянское восстание 1775 г. в Чехии. Мы можем судить об опере лишь по статье неизвестного рецензента, который хвалит «стремление чешских театральных деятелей ставить пьесы, связанные с нашими местными событиями»²². Стуна — автор четырех оригинальных драм. Его перу принадлежат также более десяти переводных пьес.

О Стуне-актере известно лишь, что он «особо отличался в исполнении ролей отцов». В 1791 г. он покидает Прагу и уходит с труппой Горна в Водняны, где поступает на службу в канцелярию городского магистрата. В 1794 г. он был арестован за восторженные отзывы о французской революции и призывы к восстанию и свержению существующего государственного строя²³. После освобождения М. Стуна вступил в труппу Васбаха и с ней колесил по Чехии и Австрии. Умер Стуна от туберкулеза в небольшом моравском городке Летовице.

Антонин Йозеф Зима (1763—1832) — сын портного, вскоре после рождения сына переехавшего с семьей из Табора в Прагу. Окончив пражскую школу ордена пиаров, Зима поступает на философский факультет Карлова университета. В 1781 г., после смерти отца, поддерживавшего Зиму материально, он бросил университет, пошел учиться печатному делу и стал фактором (управляющим технической частью) типографии Гехенбергера. В 1785—1786 гг. Зима пишет оды в честь чешского театра, его авторов и актеров. Он издает их на собственный счет в типографии Гехенбергера. До нас не дошли десятки первых оригинальных пьес Тама, Стуны, Штвана и других будителей,

²² J. Vondráček. Op. cit., str. 55.

²³ K. Mejstříková. Čechy a Francouzská revoluce. Praha, 1959, str. 149.

в то же время сохранились две оригинальные пьесы Зимы: патриотическая драма «Олдржих и Божена» (премьера 27.12.1789 в театре «У Гиберну») и драма в 4-х действиях «Тарсия из Тира» (премьера в 1798 г.), по которым мы можем судить о художественном уровне ранней чешской драматургии.

4.

Организаторы и первые деятели чешского театра оставили ряд документальных программно-теоретических свидетельств (изданных и рукописных), в которых отражены их представления о роли и месте театра в общественной жизни, о том, каким видам театральной культуры они придавали наибольшее значение, а также о многих других проблемах национальной культуры в целом.

Свои взгляды они изложили либо в специальных работах, либо в предисловиях к оригинальным и переводным произведениям, в прошениях, рецензиях. Эти материалы, имеющие значение немногих сохранившихся аутентичных источников (тексты большинства драматических произведений утеряны), неравноценны по своему содержанию. Прошения, например, составлены заведомо с учетом подозрительного отношения властей к любым проявлениям чешского духа. Истинные намерения их авторов завуалированы под «благонадежными» фразами о чешско-немецком характере и благотворительных целях театра. Критические же статьи, скорее заметки в немногих пражских немецких и чешских журналах, уделявших внимание культурной жизни Чехии, носили в основном информативный характер. К тому же, по неписанным законам того времени, их авторы обязаны были хвалебно отзываться обо всех патриотических начинаниях, дабы не отпугнуть от них немногих и зачастую нестойких приверженцев чешской культуры. Поэтому «критические» статьи современников дают нам мало материала для уяснения программы чешских будителей. Некоторое исключение в этом отношении составляют работы В. М. Крамериуса, игравшего видную роль в пражской общественно-культурной жизни 80—90-х годов, книгоиздателя и журналиста, близко стоявшего к чешскому театру, непосредственного предшественника Й. К. Хмеленского и Тыла, навсегда покончивших — уже в 30—40-е годы XIX в. — с правилом «*Vše je hezké, co je české*» («Хорошо все то, что чешское»).

Какие же тенденции определяли понимание целей и задач чешского театра конца XVIII в.? Уже первые документы — брошюра М. Майобера «Мои мысли по поводу чешской театральной

эпохи», предисловие В. Тама к антологии «Стихотворения...» и прошение Иржика, датируемые одним и тем же годом, а два последних — одним и тем же днем (10.8.1784), свидетельствуют о том, что уже на раннем этапе чешское театральное движение решало национально-воспитательные и языковые задачи.

Брошюра Майобера²⁴ носит явно просветительский характер и весьма типична для чешской печатной продукции 80-х годов XVIII в. В этой работе впервые сформулированы просветительские воззрения на театр в чешских будительских кругах. «Мы все еще мало думаем о пьесах в национальном духе, для которых можно почерпнуть такой богатый материал в прошлом Чехии. А тот, кто думает, что чехи ничего не сделали в искусстве и науке, тот расписывается в своем полном незнании чешской литературы»²⁵, — пишет автор в начале работы. Майобер указывает на большие воспитательные возможности театра, требуя от зарождавшейся чешской драматургии правдивого воплощения «благородных и неблагородных дел ныне здравствующих лиц». «Пьесы мы пишем для того, чтобы облагораживать сердца и умы и проливать свет на скрытую истину», — заявляет он там же.

Интересны взгляды автора на театральную этику. Он требует от актеров серьезного отношения к искусству, не терпит распушенности и корыстолюбия. Майобер резко выступает против отношения к театральному искусству как к ремеслу, «дающему возможность подработать». Не останавливается автор и перед критикой в адрес зрителей: «Иные в театре льют слезы над поруганной честью, глубоко сочувствуют бедным, а как только возвратятся домой, сердца их становятся нечувствительными к бедности и горю». В этих словах заметно желание чешского будителя утвердить мысль об общественной значимости театра, который, по его мнению, является не столько местом развлечения, сколько школой нравов, трибуной прогресса.

Брошюра Майобера проникнута патриотической убежденностью. Однако хотя он и ратует за пьесы «в национальном духе» на материале прошлого Чехии, но не высказывает еще мысли о необходимости или возможности создания постоянного чешского театра. В какой-то степени это можно объяснить его удален-

²⁴ Матей Майобер (1764—1812) — талантливый чешский актер, директор театральных трупп (Клатовы, Градец Кралове, Прага), режиссер театра «У Гиберну» (1790—1799), преподаватель чешского языка в Академической гимназии и романских языков в семьях аристократов, переводчик, в том числе оперных либретто. Ему принадлежит также «Ода в честь достославного героя Суворова, русского маршала» (1799).

²⁵ J. Vondráček. Op. cit., str. 80.

Bitte um Berücksichtigung und
 dem Ausschuss, die Sache bereits genug
 zur Vollendung seiner Abgrenzung der Ueb.
 dem gewöhnlichen Gebrauch, bitten wir um
 Hoch. Magistrat und Jungm., B
 wird möglich, die zu befehlen.

Prag d. 24. Febr. 1787

Adis K. K. Hofrath
 Vin. mit Carl Statzky
 Johann Wimmer
 Aven. Seewitz
 Anton Zappert

Подписи чешских актеров
 под прошением об открытии театра «Бюда».
 Прага, 1787 г.

ностью от пражского театрального центра (в 1784 г. Майобер
 был актером театра в Градце Кралове).

Брошюра М. Майобера, несомненно, представляет значитель-
 ный интерес как одно из первых свидетельств воззрений чеш-
 ских будительских кругов на театр и его просветительскую роль.

Еще более определенные требования к чешской художествен-
 ной культуре и к театру в том числе выдвинул в своем пре-
 дисловии к первому сборнику антологии чешской поэзии «Сти-
 хотворения...» (1784) Вацлав Там. В нем он встает на защиту
 национальной культуры и вместе с тем излагает программу ее
 дальнейшего развития. Переключаясь с известными нам доку-
 ментами в «защиту» чешского языка, в которых опровергались

представления об отсутствии древней чешской литературы, В. Там обвинял церковь в искоренении из памяти народа трудов предков и стремлении «погрузить наш ум в бабьи басни и суеверия». Он предлагает реальные практические меры для поощрения развития чешской литературы и театра. Он считает необходимым издать чешскую поэзию и драматургию как первый шаг к представлению чешских пьес на сцене. При этом Там не ограничивается лишь планами создания чешского репертуара, но и заявляет (в письме Й. Злобицкому от 20.12.1787) о своем намерении «издать историю театра нашего со всеми идущими театральными пьесами» и выражает уверенность, что «чешские литераторы будут это приветствовать»²⁶.

В самом сборнике уделено большое внимание чешской театральной жизни. Здесь помещены: стихотворения В. Тама «Aryst», посвященное актеру и антрепренеру Фр. Булле, «В честь премьеры «Штепана Федингера», состоявшейся на чешском языке в королевском пражском театре 16 мая 1785 г.», а также стихотворение братьев Тамов «Праздник чешского языка» в честь премьеры пьесы Г. Штефани «Сын — дезертир» на сцене Ностицкого театра.

В предисловии Там высказывается и по поводу развития чешского языка. Он делает ударение на национально-языковом аспекте будущего театра, что станет характерным требованием последующих поколений деятелей чешского театра эпохи возрождения.

В предисловии К. Буллы к книжному изданию переведенной им пьесы Штефани «Сын — дезертир»²⁷ (1784) содержатся эстетические воззрения чешской будительской интеллигенции того времени, главным образом, относительно языка драматургии. Эта работа знакомит нас с языковой программой будителей, причем в ней затрагиваются важные для формирования чешского театра вопросы создания сценического языка, его соотношение с разговорным языком, т. е. проблемы, с которыми столкнулись авторы еще при зарождении национального репертуара.

Активное участие в издании перевода принимали братья Тамы²⁸. Вероятно, они были и соавторами предисловия. На это указывает и теоретический характер статьи, отдельные положе-

²⁶ Fr. Bál'ha. Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze. «Divadlo», 1958, č. 10, str. 755.

²⁷ Перевод анонимный. Предисловие подписано В**. Имя переводчика известно из сообщения В. Тама в газете «Das Pragerblättchen», 1785, str. 145.

²⁸ В той же статье читаем: «Корректуру выправили братья Тамы, которые и издали книгу на свой счет» (М. Kačer. Op. cit., str. 118).

ния которой перекликаются с высказываниями Вацлава и Карла Тамов.

К. Булла различает в литературе эпiku, лирику и драматургию, которые «вместе с Шекспиром представляют нашим взором нравы, характеры, добродетели, безрассудства и страсти людские»²⁹. Драматические спектакли, на его взгляд, дают особенно блестящую возможность языку проявиться во всем своем богатстве. Это побуждает, пишет Булла, «вывести родной язык на патриотическую сцену»³⁰.

О себе как переводчике Булла говорит, что он «поставил перед собой обязательным условием вывести на сцену разговорный язык, причем такой, каким он сохранился до сего времени в чисто чешских краях, и чтобы при этом меня понимал каждый, даже самый простой [зритель]...»³¹.

Переводчик или сочинитель драматической литературы находился в то время в тяжелом положении, так как по сути дела стоял перед задачей создания драматургического языка. Перед ним были два образца: народно-разговорный и книжно-письменный, разрыв между которыми был очень велик. Кроме того, следовало учитывать, что язык пьес должен был восприниматься в устном звучании, т. е. быть простым и понятным для самых широких слоев зрителей, зачастую даже неграмотных. В этих условиях на долю драматургов выпала роль пионеров в творческом создании беллетристического стиля художественной литературы. Волей-неволей они являлись экспериментаторами. Хорошо осознавая это, К. Булла счел необходимым упомянуть о трудностях, «сопровождающих каждое начинание», о своем «бессилии», «несовершенстве» своего перевода, а также заранее защитить себя от возможных упреков со стороны филологов — тех, кто «специально занимается языком». Сохранившийся, благодаря книжному изданию, текст свидетельствует о большой роли, которую сыграл этот перевод для развития языка чешской драматургии.

Следующий документ, датируемый тем же днем, что и предисловие В. Тама, т. е. 10 августа 1784 г., также помогает уяснить программу будительской интеллигенции в области театра. Речь идет о прошении Ф. Иржика³² в Пражский магистрат,

²⁹ М. Kačer. Op. cit., str. 30.

³⁰ Имеется в виду Ностицкий театр, на афишах обычно обозначаемый Патриотическим.

³¹ J. Vondráček. Op. cit., str. 79.

³² Франтишек Иржик (1731—1796) — сын крепостного, родился в селе Черношин у Стржибна, учился плотницкому делу, разбогател, в 1774 г. получил звание мещанина Нового Места, Праги. Иржик был тесно связан с группой чешских будителей — тамовцев. Он неоднократно помогал «патриотам из

содержащем аргументацию в пользу постоянного чешско-немецкого театра в Праге. Этот документ следует рассматривать как первую попытку включения патриотически настроенного пражского мещанства в борьбу будительской интеллигенции за создание постоянного чешского театра. Вся аргументация прошения, его теоретическое обоснование, соответствующее идеологическим воззрениям эпохи, дают основание думать, что в составлении его принимал участие кто-либо из будителей, близко стоявших к театральным кругам Праги. Некоторые исследователи прямо указывают на братьев Тамов как инициаторов и соавторов прошения³³.

Аргументация Иржика заключает в себе два главных момента. Во-первых, в духе просветителей, он воспринимает театр как средство глубокого нравственно-воспитательного воздействия: «Искусство актера имело и имеет влияние... на нравственность государства... во многих случаях оно шлифует сознание, воспитывает народ», — пишет Иржик. Второй аргумент — языковой. «Проситель», как именует себя Иржик, считает, что «регулярные постановки чешских пьес — лучшее средство поддержки и внушения любви к нашему родному языку». При этом он позволяет себе сослаться на «благодарность» императора, учредившего кафедру чешского языка в Вене. Акцент Иржика на языковой и национально-воспитательной миссии чешского театра утверждал, по сути дела, те главные идеи, которые впоследствии легли в основу чешской театральной программы всего периода национального возрождения. План Иржика не был реализован. Пражский магистрат отослал бумагу управлению земского губернаторства, но ответа не последовало.

Следующий документ, также в форме прошения, был подписан участниками первых чешских спектаклей на сцене Ностицкого театра в 1785 г.: Гёпфлером, Антонгом, Севе и Заппе. В 1786 г. они были уволены из театра³⁴ и остались без всяких средств к существованию. Успехи чешских спектаклей натолкнули их на мысль основать чешскую труппу и ставить в Праге и других городах «чешские народные пьесы, а также немецкие оперетты, пьесы, пантомимы и балеты».

«Боуды» материально, в частности, в 1788 г. финансировал театр в Розовой долине — летнюю сцену «Боуды». Известен Иржик и как переводчик: «Эмилия Галотти» Лессинга в его переводе неоднократно ставилась в Ностицком театре и в «Боуде».

³³ См. напр., *Fr. Bál'ha*. Op. cit., str. 752.

³⁴ Под давлением немецкого населения и немецкой прессы директор Ностицкого театра Бондини принял решение пригласить на гастроли немецкую труппу из Дрездена, уволив чешских актеров.

Macbet.

Truchlohra w pěti gednáních,
od
Shakespeara.

W ěstinu nwezená
od
Karla Hyňka Tháma.



W Praze,
o Jana Ferdynanda i Schönfeldu,
1786.

*Титульный лист
первого чешского перевода трагедии Шекспира «Макбет».
Прага, 1786 г.*

В этом прошении также сформулированы две основополагающие функции будущего театра: языковая («способствовать усовершенствованию и распространению чешского языка») и морально-воспитательная («облагораживание сердец и нравов своих соотечественников»).

Для завоевания благосклонности властей актеры обязуются ставить по одному спектаклю в пользу бедных в каждом городе, где будут проходить гастролы труппы. Ссылка на благотворительные цели театра с этого времени станет характерной чертой каждого документа подобного рода.

На примере этого документа интересно проследить, как деятели чешской культуры вынуждены были приспосабливаться к неблагоприятным обстоятельствам, как они маскировали свои цели, выдвигая на первый план те, которые могли произвести благоприятное впечатление на официальные власти, ибо от них во многом зависела судьба чешских патриотических начинаний, в том числе судьба театра. Во втором варианте прошения, poslanном уже в Вену 30 января 1786 г., т. е. через месяц (первое было незамедлительно отклонено земским губернатором), были произведены некоторые изменения. В общих чертах они сводились к следующему. Основное ударение делается на двуязычном характере будущего театра. Сняты наиболее патриотические места прошения, например, пункт 4, напоминавший об успехах чешских спектаклей на сцене Ностицкого театра и о гордости, которую должен испытывать народ, имеющий театр на свсем языке. Но и это прошение было отклонено. Настойчивые актеры через два месяца (29 марта 1786 г.) подают третье, непосредственно на высочайшее имя. В нем описано бедственное положение, в котором очутились семьи уволенных актеров, акцентирована мысль о чешско-немецком характере театра: «все сыны этой страны владеют обоими языками». На этот раз было получено положительное решение, главным образом, благодаря протекции И. В. Злобичского — друга В. Тама и горячего приверженца чешского театра. Злобичский — преподаватель венской военной Академии, одновременно служащий в придворной судебной канцелярии, имел доступ в «высшие» сферы. Разрешение Иосифа II «в чешских городах регулярно ставить чешские пьесы, немецкие оперетты, интермедии и балеты» имело важное значение для дальнейшей судьбы чешского театра. На основе этого «высочайшего решения» в Праге шли чешские спектакли вплоть до открытия Временного театра (1862), на основе его, собственно, был открыт и пражский Национальный театр (1881).

Для характеристики взглядов будительской интеллигенции конца XVIII в. и ее театральной программы большое значение имеют труды В. М. Крамериуса³⁵, одного из ведущих представителей пражской интеллигенции. Хотя он не оставил ни одной работы, специально посвященной вопросам развития национальной культуры, но им написано немало статей и рецензий, характеризующих общественно-культурную жизнь Чехии того времени.

«Крамериусовы пражске поштовни новины» стали органом чешского будительского движения 80—90-х годов XVIII в. В этой газете с наибольшей полнотой нашла отражение атмосфера пражской общественно-культурной жизни, в том числе театр как одно из важнейших средств просвещения и воспитания народа. На её страницах помещались сообщения об успехах пражского театра, подчеркивалась популярность чешских пьес у пражан.

Через три дня после выхода «Уведомления» о начале деятельности «Боуды» Крамериус писал о своей поддержке «похвального намерения наших любезных патриотов»³⁶. Эта же мысль звучит и в отклике на «высочайшее решение»: «Множество патриотов радуется, что на своем родном языке для его развития и всеобщего просвещения они смогут услышать немало хорошего»³⁷.

Активно участвуя в деятельности чешского театра как переводчик³⁸, Крамериус вместе с Фр. Иржиком организует спектакли на летней сцене в Розовой долине. Сообщая в своей газете об открытии новой пражской сцены, Крамериус особо подчеркивает ее чисто чешский характер в отличие от чешско-немецкой «Боуды». «Вниманию наших чехов, которым не безразлична судьба родного языка, особо сообщаем, что кроме театра на Конском рынке еще одно общество искренних патриотов под руководством пражского мещанина Иржики решило ставить пьесы на нашем родном языке в театре в Розовой долине за Поржичскими воротами»³⁹.

³⁵ Вацлав Матей Крамериус (1753—1808), сын клатовского портного, по окончании гимназии в Клатовах закончил философский и юридический факультеты Карлова университета. В 1790 г. он основывает первое чешское издательство («Чешскую экспедицию»), активно действует как журналист, издатель, критик и переводчик чешского театра.

³⁶ J. Vondráček. Op. cit., str. 113.

³⁷ Ibid., str. 114.

³⁸ 27.4.1788 г. на летней сцене «Боуды» была поставлена пьеса Гесснера «Альберт и Лотта» в переводе Крамериуса.

³⁹ J. Novotný. Op. cit., str. 84.

Идейным главой и авторитетным наставником в чешском языке был в труппе «Патриотов из «Боуды»» Карел Игнац Там (1763—1816), по образованию филолог, по роду занятий домашний учитель. Большой интерес представляет его предисловие к переводу⁴⁰ трагедии Шекспира «Макбет» (1786). Три его драматических перевода⁴¹ — вершина чешского переводного репертуара в художественно-стилевом отношении. Статья Тама важна и потому, что написана в период непосредственной подготовки «Боуды», когда вырабатывалась программа этой первой чешской профессиональной сцены.

Теоретическое предисловие к переводу содержало взгляды К. Тама на цели и задачи театрального искусства. Если Карел Булла исходил из творчества Шекспира только теоретически, выводя из его произведений законы драматургии, то уже через год эти законы претворялись на практике в переводной деятельности К. Тама. «Даже чтение пьес приносит большую пользу,— пишет Там,— поскольку освежает мысли и обогащает ум, просвещает и облагораживает сердца и нравы... Если же пьесы разыгрываются в театре, то они оказывают на нас еще более сильное воздействие, проникая в самое сердце, рождая благие порывы и благородные устремления»⁴².

Подчеркиваются в предисловии и просветительские цели театра: «Истинные патриоты должны хорошо осознавать... какую пользу могут принести хорошие чешские пьесы, особенно для тех, кто в наш просвещенный век все еще нуждается в просвещении».

Переключаясь в этих аспектах с другими «патриотами из «Боуды»», К. И. Там, однако, расходится с ними по вопросу о репертуаре, существенному в будительской театральной программе. В 30-е годы XIX в., особенно же в конце 40-х годов это станет одной из главных проблем, вокруг которых развернутся дискуссии, выявившие наличие в чешском театре двух лагерей — сторонников переводного репертуара (во главе их стояли И. Й. Колар и Ф. Б. Миковец), позволявшего-де молодому чешскому театру «расправить крылья», быстрее достичь уровня европейской театральной культуры, и страстных защитников отечественных пьес. Начало этого спора, имевшего принципиальное значение для всего развития национальной театраль-

⁴⁰ Перевод был сделан не с оригинала, а с немецкого перевода Ф. Фишера, который, в свою очередь, опирался на старый немецкий перевод Виланда (1777).

⁴¹ Помимо драмы «Макбет» К. И. Там перевел «Разбойников» Шиллера и «Медею» Готтера (1786).

⁴² J. Vondráček. Op. cit., str. 130—131.

Krátké

Pogednání

o

v ž i t ě u,

kterýž vstavičné stogich, a dobře spořádané
divadlo způsobiti může.

Scyfáno, a ressem, genž k osvícení lidského ro-
zumu, a k vyléčení svých křaganů
přispěti chtěj,

obětováno

od

Prokopa Šedivého,

hladatele her při vlastenském Pražském
divadle.

W Praze, 1793.

Титульный лист
брошюры Пр. Шедивого «О пользе театра».
Прага, 1793 г.

ной культуры, можно видеть уже в середине 80-х годов XVIII в., в частности, в предисловии К. И. Тама. Сообщая о своем плане «выпустить в свет «Разбойников» — знаменитую возвышенную трагедию Фридриха Шиллера — немецкого Шекспира», он выражает уверенность, что чехи «извлекут из нее больше пользы, чем из иных грубо материальных («hmotných», т. е., видимо, не столь возвышенных.— Л. Т.) чешских книг». К. Там ценит хорошие иностранные произведения выше, чем слабые оригинальные произведения.

В деятельности К. Тама как переводчика явно проявлялась тенденция утвердить новую программу чешского театра, окончательно оформившуюся уже в середине XIX в., в обстановке резкой дифференциации чешского общества и обострения различий в понимании и оценке чешской театральной культуры. К параллели Вацлав Там — Й. К. Тыл, обычно проводимой чешскими исследователями⁴³, мы бы добавили параллель Карел Там — Й. Й. Колар.

Новые импульсы в понимание общественного значения театрального искусства принесли взгляды Пр. Шедивого⁴⁴, выраженные в его брошюре «Краткое рассуждение о пользе, которую может принести хорошо организованный постоянный театр» (1793). Работа Шедивого не оригинальное сочинение, а изложение статьи Шиллера «Какое воздействие может оказать хорошо организованный постоянный театр» (1787). Однако долгое время брошюра считалась работой Шедивого, пользовалась большой популярностью у современников (в течение 1793 г. она была издана дважды) и воспринималась как первый чешский труд по теории театра.

Следует отметить, что иногда Шедивы отступает от немецкого оригинала. Там, где речь идет о моральном и просветительном воздействии театра, он следует строго за Шиллером, поскольку мысли немецкого теоретика перекликаются с тогдашней ситуацией и потребностями чешского театра. В центральной же части, где Шиллер говорит о необходимости «национального театра», Шедивы пишет о «постоянном чешском

⁴³ Напр., М. Kačer. Op. cit., str. 92.

⁴⁴ Прокоп Шедивы (1764—1810) был сыном пражского пивовара. После окончания школы ордена пиаров поступил на философский факультет Карлова университета, который оставил через год, посвятив себя театру и литературе. Шедивы написал и перевел около 30 пьес. Он считается родоначальником жанра фарса на темы из городской чешской жизни, пользовавшейся в начале XIX в. большой популярностью у современников. Как актер принимал участие в чешских спектаклях театра «У Гибериу» (сценическое имя Грау).

театре». Шедивому приходится сужать эту мысль и менять формулировку применительно к тогдашним чешским условиям, в которых идея национального театра в течение последующих ста лет концентрируется вокруг создания самостоятельного театрального здания как очага национальной театральной культуры.

Итак, программа формирования национальной культуры в области театра, созданная на раннем этапе чешского национального возрождения молодой будительской интеллигенцией, в первую очередь «патриотами из «Боуды»», в своих основополагающих пунктах строилась на том, чтобы сделать чешский театр трибуной чешского языка и морально-нравственного и патриотического просвещения соотечественников. Позже, в 30—40-е годы XIX в., на эту программу опирается поколение Й. К. Тыла в своей борьбе за национальный театр.

5.

Эта программа в значительной мере раскрывается и в театральной практике первых чешских будителей, в их собственном драматическом творчестве.

Только за два первых сезона — 1785—1787 гг. существования профессиональной чешской сцены на ней было поставлено более 120 чешских спектаклей, что свидетельствует о бурном размахе чешского театра. За краткий период своей деятельности чешский театр способствовал появлению обширной драматической литературы: если в 1786 г., т. е. накануне открытия «Боуды», он имел в своем распоряжении лишь семь пьес, то через шесть лет их было свыше 300⁴⁵. При этом оригинальные пьесы составляли около трети всего чешского репертуара. Для развития чешского театра на этом этапе показательна параллельность чешского и немецкого репертуара, главным образом, венского Burgtheater. Зависимость была настолько сильной, что проявлялась не только в соотношении переводной и оригинальной драматургии, но и накладывала отпечаток на характер оригинального чешского творчества.

Для репертуара чешского театра этого времени характерны переводы-переделки с немецкого, типичным признаком которых становится локализация сюжета и действующих лиц, приближение их к местным условиям. Следует отметить, что это явление присуще не только чешскому театру конца XVIII — первой половины XIX в., но и многим европейским сценам. В чеш-

⁴⁵ J. Dobrovský. Dějiny české řeči a literatury. Praha, 1936, str. 171.

ских же условиях, при отсутствии отечественной драматургии, отвечающей на запросы общества, и отставании чешского художественного языка, приспособление чужих пьес помогло формировать репертуар чешского театра на начальном этапе его развития. При этом театральные энтузиасты постигали правила драматургического ремесла и искусства, испытывали чешский язык в художественной речи.

В жанровом отношении этот период неоднороден. В первые годы деятельности чешского театра преобладают комедии, музыкальные спектакли, оперы. Большое место отводится балетам и пантомимам, что можно объяснить ориентацией театра на чешскую и немецкую публику. Для начала 80-х годов характерным становится рост оригинальной драматургии, преимущественно патриотических пьес (они составляли немногим менее половины всего чешского репертуара). Этот жанр составлял ядро чешской драматургии 80—90-х годов: «Сельский бунт в Чехии» Стуны (1786), «Ян Жижка из Троцнова» Тандлера (1787), «Бржетислав и Итка» (1786), «Власта и Шарка» В. Тама (1788), «Драгомира, овдовевшая чешская княгиня» Штвана (1786), «Олдржих и Божена» Зимы (1789) и некоторые другие. Предпочтительное отношение будительской интеллигенции к этому жанру далеко не случайно. Он давал наибольшие возможности для воплощения теоретических принципов театра, каким его представляли себе будители.

О жанре патриотической пьесы мы можем судить по оригинальной патриотической драме в пяти действиях «Олдржих и Божена» А. И. Зимы, изданной в 1789 г. и потому сохранившейся⁴⁶. Как известно, в процессе формирования национального самосознания большую роль сыграло историческое самосознание, обращение к прошлому народа, к отечественной истории. Из прошлого Чехия черпает свой репертуар «Боуда», а хроника Гаека становится главным источником почти всех исторических драм конца XVIII в. На нее опирается при создании своей патриотической драмы и А. Зима, заимствовавший из этой чешской хроники 1541 г. не только имена действующих лиц и основную фабулу (князь Олдржих берет в жены простую деревенскую девушку), но и целые отрывки.

Однако в историческое содержание автор вносит современный смысл. Драма пронизана просветительскими идеями периода йозефинизма. Князь Олдржих называется в пьесе «просвещенным властителем», верность крестьян противопоставляется

⁴⁶ А. J. Zima. Oldřich a Božena. Vlastenecká původní činohra v pěti jednáních. Praha, 1789.

Oldřich a Božena.

Wlastenská půwodnj Činohra w pěti
gednáních.

Wydaná

o d

Antonina Josefa Zýmy.



Wydána v Jana z domku Hohenberga w měs-
ím měsí Prázkem, 1789.

Титульный лист пьесы А. Зимы «Олдржих и Божена».
Прага, 1789 г.

вероломству шляхты, отрицаются сословные различия и т. д. Обращаясь к своим подданным, Олдржих заявляет: «Неразумные чехи!... Вспомните, кто и откуда родом был Крок, первый судья и правитель этой земли? Кто был мой пращур Пршемысл? Разве он не от крестьянского корня? Или я вас обидел, взяв в жены чешку, а не дочь немецкого императора? Неужели вам лучше через толмача разговаривать со своей княгиней? Она бы захотела иметь немецких прислужников, и мне пришлось бы платить им вашими же деньгами. Много их набежало бы в нашу землю, трудно пришлось бы нам с вами избавляться от них после»⁴⁷. Вот обращение Олдржиха к знати: «Молчите лучше о вашей знатности! Разве крестьянин не такое же божье творение, как князь, правитель и помещик?»⁴⁸ А вот рассуждение крестьян: «Следует сказать князю, что и среди простых людей можно найти верных людей, а не только среди панов, продающих свою честь за поместья и должности»⁴⁹. Своим патриотизмом, антишляхетской демократической направленностью пьеса Зимы близка целому ряду драматических произведений из репертуара «Боуды» и театра «У Гиберну»⁵⁰.

Итак, сюжеты чешских пьес черпались большей частью из истории Чехии и пронизывались патриотическими и демократическими идеями. От тем современных авторы, как правило, уклонялись. Исключение составляет лишь «Сельский бунт в Чехии» М. Стуны. Пьесы являлись не только развлечением для зрителей. Они были одним из главных средств воспитания, образования и пробуждения национального сознания народа, что дало основание — на наш взгляд, правомерное — некоторым исследователям говорить о том, что пьесы, идущие на чешской сцене в конце XVIII в., были скорее средством будительской пропаганды, чем составной частью художественной литературы.

Сравнивая репертуар «Боуды» и театра «У Гиберну» с тенденциями развития тогдашней европейской (особенно немецкой) драмы, можно заметить, что в нем совершенно отсутствуют элементы театральной шляхетской культуры и мещанской трагедии

⁴⁷ A. J. Zima. Oldřich a Božena. Fotolitografický otisk původního vydání z r. 1789. Vydala III třída české Akademie věd a umění v Praze, 1940, str. 84—85.

⁴⁸ Ibidem, str. 25.

⁴⁹ Ibidem, str. 29.

⁵⁰ В то же время она положила начало целой серии произведений на эту же тему. «Ни один эпизод из нашей истории не имел такого количества вариантов и не был столько раз пересказан, как женитьба князя Олдржиха на крестьянской девушке. Мало найдется еще таких поэтических и вместе с тем гибких сюжетов, столь привлекательных для поэта» (*Fr. Bál'ha. Hra za počátků národního obrození. «Svobodní slovo», 21.6.1959*).

и драмы. Репертуар этого времени можно охарактеризовать как проявление формирующейся театральной культуры низших городских слоев, прежде всего мелкой буржуазии. На основе этого правомерно приравнивать «Боуду», например, к театрам венских предместьев. В отличие от них специфику чешского репертуара следует видеть в изображении народной городской среды, в особой роли исторической драмы, которая хотя формально и росла из тех же корней, что и немецкая рыцарская драма, но, в отличие от нее, внешняя романтика ситуаций и образов здесь подкреплялась патриотической тенденциозностью, как мы это видели на примере патриотической драмы А. Зимы.

Переходя к вопросу о театральных чешских труппах, следует иметь в виду тяжелые условия, в которых чешский театр делает свои первые шаги. Школа актерского искусства чешские актеры проходили либо в немецких труппах, либо непосредственно на подмостках театра. К мысли о необходимости специального театрального образования будители приходят лишь в 30-е годы XIX в. Для раннего этапа возрождения вряд ли правомерно говорить о национальном стиле игры, хотя определенные тенденции чешского репертуара (развитие комедии в сторону реалистического изображения, введение сцен из быта нижних городских или сельских слоев в спектакли с пением и танцами, сюжетов из чешской истории в «рыцарские драмы» и т. д.) плохо сочетались с перенимаемыми от немецких трупп исполнительскими навыками, настойчиво ставили перед актерами задачу овладения иными приемами игры. Их исполнительскую манеру, несомненно, еще нельзя назвать реалистической. Жизненная достоверность и простота стиля их игры являлись скорее результатом интуитивной догадки самих актеров, а не осознанными принципами школы. Этим можно объяснить ту неровность их сценического исполнения, которая неоднократно отмечалась критиками. Так, например, автор статьи «Наблюдения в Праге и окрестностях», опубликованной в газете «Шёнфельдске новины» (1787), пишет: «Сразу видно, что они (чешские актеры.— Л. Т.) хорошо ориентируются в своем родном языке и что на нем у них все лучше получается. Можно часто наблюдать, как прекрасно они умеют соединить слова с соответствующими им движениями. Было бы искренне жаль, если бы присущую им остроту ума они не пожелали отточить еще больше. Ведь невозможно столь долго копировать свои спектакли с немецких образцов»⁵¹. Далее автор справедливо указывает на вред двуязычного репертуара для развития чешского театра.

⁵¹ Dějiny českého divadla, II. Praha, 1969, str. 62.

Исполнительское искусство может совершенствоваться лишь на родном языке, т. е. на чешском репертуаре.

И все же и в области исполнительского искусства, равно как и в репертуаре чешского театра конца XVIII в., усиливаются тенденции развития национального искусства, все чаще проявляется стремление оторваться от немецкой театральной культуры.

В оформлении спектакля наблюдается тенденция к развитию национального театрального искусства. В спектаклях с пением и танцами, в патриотической драме реалистические элементы подчеркиваются бытовой обстановкой, одеждой крестьян, ремесленников, служанок. Действие их обычно разворачивается на фоне городского повседневного быта в Праге или небольших чешских городах.

Несколько слов следует сказать о зрителях чешского театра 80—90-х годов XVIII в. Это вообще немаловажный компонент любой театральной жизни, но, пожалуй, особую, активную роль — роль фактора — он приобретает на начальном этапе развития национальной культуры, когда от поддержки населения не в последнюю очередь зависит успех подобного важного патриотического начинания.

О том, что публика приняла театр, ощущала потребность в представлениях на чешском языке, говорит сам факт появления «Боуды» и других сцен. Интерес к театру был велик. О нем писали в прессе, в честь него слагались оды, его поддерживали материально богатые горожане. Источником информации о вкусах, настроении публики, поведении зрительного зала во время чешских спектаклей является, в первую очередь, пресса, на страницах которой ни разу не появилось упрека в адрес зрителей. Напротив, неоднократно подчеркивается разница в реакции зрительного зала во время чешских и немецких спектаклей. Все то время, когда играют по-чешски, «в театр приходит больше народа. Если бы не ставили чешской пьесы сегодня, в такую прекрасную погоду, нас было бы во всем зале 5—6 человек... Когда играли по-немецки, многие вокруг меня дремали, иные переходили с места на место, так что к концу спектакля в партере оставалась едва ли не половина зрителей. Но к моменту, когда должна была начаться чешская пьеса, все опять заняли свои места»⁵² — читаем мы в отзыве на спектакль «Благодарность и любовь к Родине» Иффланда.

Театр ориентировался в основном на широкую публику — мелких предпринимателей, торговцев, ремесленников. Чешский

⁵² J. Vondráček. Op. cit., str. 174.

театр того времени посещали также чиновники, студенты, представители образованных слоев. Об ориентации на самые широкие массы зрителей говорит и низкая цена на билеты (10 крейцеров стоил билет в партер, 5 крейцеров на галерку). О «необычайно дешевых» билетах «Боуды» писала и пресса⁵³. В 80—90-е годы XVIII в. пражане уже могли обеспечить регулярное функционирование нескольких чешских сцен. Кроме того, театр мог рассчитывать, особенно в зимний период, на чешское население окрестных городов и сел. Пресса не раз отмечала ту поддержку, которую оказывает чешскому театру патриотически настроенное население всей страны⁵⁴.

Оживленная театральная жизнь Праги протекала в нескольких местах. Первый чешский профессиональный театр, как мы писали, располагался в «Боуде». Его строил известный мастер подобных сооружений «мещанин пражского Старого Места и придворный столяр» Франтишек Пфаннер. К сожалению, не сохранилось ни одного изображения театрального здания. Известно лишь, что оно стояло примерно на месте нынешнего Национального музея на Вацлавской площади и представляло собой низкое широкое строение, двойные деревянные стены которого были заполнены соломой. В партере и на галерке стояли простые лавки, украшена была лишь императорская ложа.

Столь же демократично выглядел и театр «У Гиберну». Сцена и зрительный зал располагались в бывшей библиотеке разрушенного монастыря францисканцев.

Для летней сцены чешского театра был выбран зал большого одноэтажного здания, стоявшего в загородном парке на Госпитальном поле за Пороховой башней. Парк этот был заложен книгоиздателем Я. Ф. Шёнфельдом. Он же в 1786 г. перестроил бывшую придорожную гостиницу в театральный зал, сдаваемый различным труппам. В 1787 г. здесь выступали актеры «Боуды» и оперная труппа Иржика и Крамериуса.

На этих сценах осуществлялись первые чешские постановки, значение которых трудно переоценить: они способствовали появлению оригинальной и переводной драматической литературы, развитию чешского литературного языка, доказали, что чешский театр жизнеспособен — имеет свой репертуар, своих актеров, своих активных и благодарных приверженцев.

Анализ социальной характеристики чешских будителей конца XVIII в. и художественных концепций эпохи позволяет заключить, что их питательной средой являются в основном

⁵³ Ibidem, str. 149.

⁵⁴ V. M. *Kramérius*. «Pražské noviny», 14.1.1786.



Иллюстрации к книге Я. И. Энгеля «Мысли о мимике»,
1802 г.



мелкобуржуазные городские слои, а главным выразителем — интеллигенция, вбирающая в себя выходцев из различных социальных условий, преимущественно из мещанских кругов и тесно связанная с городом своим происхождением, образованием, положением и деятельностью.

В течение всего периода прослеживается самая тесная связь деятельности будительской интеллигенции в области профессионального чешского театра с теми процессами, которые переживают в это время чешские города, с переменами их общественно-культурной жизни, зарождением новой городской культуры. С одной стороны, изменения в экономической, социальной жизни чешского города оказывали существенное влияние на формирование национальной культуры, придавая ей новый характер, вызывая изменения в ее содержании и формах. Это подтверждается, прежде всего, фактом зарождения профессионального чешского театра, характером его репертуара, что приводит к новым явлениям в исполнительском искусстве, в том числе к усилению его национального акцента.

С другой стороны, сама формирующаяся национальная культура, прежде всего, театр — важнейший инструмент общественного воспитания и просвещения народа — оказывает определенное воздействие на чешское городское общество, сближая отдельные слои городского населения, город и провинцию и т. д.

В материалах, обобщающих взгляды чешской будительской интеллигенции на роль и место театра в национальном обществе, часто выдвигается на первое место утилитаристски понятая патриотически-агитационная и языковая функция театрального искусства; за этот период не было создано произведений, вошедших в основной фонд чешского театра; еще велико влияние немецкой культуры на все стороны чешской театральной жизни; профессия актера еще не получает признания в глазах общества. Но наряду с этим необходимо отметить и другое — в начальный период чешского возрождения был заложен фундамент чешской национальной культуры. Чешский театр XIX в. многим обязан своим предшественникам. Он нашел у них не только глубоко прогрессивные идеи и формы, но и сценические приемы для их воплощения, сценический язык и элементы национального стиля исполнительского мастерства. Ему предстояло развить и углубить эти достижения будительского театра.

Демократическая программа национальной театральной культуры, выработанная будительской интеллигенцией 80—90-х годов XVIII в., предвосхитила многие принципы современного чешского театра.

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

*(из истории чешского национально-патриотического
движения за создание Национального театра)*



Процесс формирования нации происходит на основе определенных объективных предпосылок, важнейшими из которых являются экономические. Вместе с тем, как все убедительнее показывают комплексные исследования в области духовной культуры различных европейских народов, раскрывающие тесную взаимосвязь общеисторических и историко-культурных тенденций развития общества, значительную, а при определенных условиях и ведущую роль в этом процессе играют факторы надстроечного порядка — культурные, идеологические, политические и прочие, воздействие которых на указанный процесс наиболее полно проявляется через национальное самосознание как важнейший признак нации, «без которого... трудно даже представить себе существование нации»¹.

В истории европейских народов тому есть немало подтверждений. Достаточно вспомнить Польшу, где становление нации продолжалось после разделов страны в условиях отсутствия общенационального экономического рынка и где «против опасности национальной дезинтеграции» (или приостановки процесса формирования нации) «успешно и мощно действовали политические и культурные факторы»².

¹ Г. Е. Глезерман. Классы и нации. М., 1974, стр. 10.

² *Łepkowski. Formování polského národa v. 19. století.* — «In: «Ceskoslovenský časopis historický», 1971, N 6, str. 824. См. также: *T. Łepkowski. Polska — narodziny nowoczesnego narodu.* Warszawa, 1967.

Весьма существенной была миссия культурных факторов в Германии, где из пестрой мозаики пресловутых трехсот княжеств конституировалась единая немецкая нация. Академик В. М. Жирмунский писал: «Политическое объединение Германии подготавливается здесь как культурное объединение на национальной основе»³.

Значение культурных факторов особенно велико в поступательном развитии тех наций, которые, не имея собственной государственности, складываются в рамках такого государственного образования, где господствует более мощная и развитая, зачастую этнически чуждая, нация. Именно поэтому в формировании чешской нации и национального самосознания, в развитии чешского национально-освободительного движения, которые происходили в неблагоприятных условиях сначала Австрийской, а позднее (с 1868 г.) Австро-Венгерской монархии, столь весомую роль играли явления и факторы духовной жизни — прежде всего литература, наука об отечественной истории, искусство.

История чешского театра XIX в., специфика развития которого определялась во многом отсутствием вплоть до 1862 г. самостоятельной стационарной, отделенной от немецкой, сцены, дает богатый материал, подтверждающий неразрывную взаимосвязь и взаимодействие между ростом национального самосознания и степенью зрелости театрального искусства. С одной стороны, каждый всплеск национального самосознания благоприятно оживлял театральную жизнь, с другой — любое укрепление материального, правового положения чешской сцены, подъем ее художественно-эстетического уровня существенно способствовали воспитанию патриотизма, устойчивости национального самосознания, размаху национально-освободительного движения.

Важное место театра в период формирования нации, который обычно принято называть эпохой национального Возрождения, определялось следующими объективными причинами. Во-первых, театр обладал притягательностью и понятностью для относительно мало образованных, а частично вообще неграмотных представителей третьего сословия, которые быстро и неуклонно становились главным элементом театральной публики. Уже к 40-м годам в Чехии основную массу зрителей составляли не интеллигенция, ни тем более дворяне или крупная буржуазия, а мелкобуржуазная и ремесленно-торговая прослойка, более или менее образованное мелкое чиновничество, подмас-

³ В. Жирмунский. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972, стр. 171.

терья, прислуга, студенты⁴. Во-вторых, театр в ту пору был единственным видом искусства, способным объединять и одновременно влиять на большой коллектив людей, т. е. концентрировать общественную жизнь, формировать общественное, национальное мнение и взгляды.

Однако в полной мере чешский театр мог выполнять свою миссию как один из факторов консолидации национального коллектива лишь обретя самостоятельность по отношению к немецкому театру, господствовавшему в Праге. К достижению этой цели чешский народ и его политические и театральные деятели стремились на протяжении всего национального Возрождения, ибо свой, самостоятельный театр означает «полноту театральной жизни, поистине «национальный» уровень театрального искусства и даже нечто большее, нечто принципиальнейшее: зрелый «регулярный театр» — атрибут полнокровности национальной культуры и самого национального существования. Усилия по созданию постоянного «национального» театра являются характерными и большей частью одним из главных признаков борьбы за формирование национального общества нового времени»⁵.

Еще в 40-е годы положение единственной чешской профессиональной труппы — пражской — было катастрофическим. Оно все явственнее вступало в противоречие с потребностями крепнущего чешского элемента в столице и чешского населения страны вообще. Королевский сословный театр в Праге принадлежал фактически немецким актерам: спектакли на немецком языке игрались всю неделю. Чешской же труппе отводились ровно два часа в воскресные дни, по истечении которых по распоряжению властей занавес должен был закрываться. Это отрицательно сказывалось и на пьесах, тексты которых нужно было произвольно сокращать, и на уровне мастерства актеров, плохо оплачиваемых, вынужденных искать дополнительные средства к существованию либо в исполнении третьестепенных ролей в немецких спектаклях, либо просто в какой-то далекой от театра деятельности. Статус чешской труппы даже юридически не был оформлен: она не имела так называемого интенданта (директора-антрепренера), т. е. ее интересы никем и нигде не представлялись.

Многочисленные петиции и прошения, направлявшиеся в земские и центральные венские официальные учреждения с требованием уравнивать права обеих актерских трупп, оставались без-

⁴ «Dějiny českého divadla», II. Národní obrození... Praha, 1969, str. 106.

⁵ V. Štěpánek. Plzeňská činohra.—In: «Sto let českého divadla v Plzni, 1865—1965». Plzeň, 1965, str. 29.

результатными. Постепенно в среде чешской национальной интеллигенции и политических деятелей, представлявших интересы чешской нации на политической арене Австрии, созревает убеждение в том, что единственный путь, ведущий к самостоятельности чешского театра, состоит в строительстве отдельного театрального здания в Праге для чешской труппы.

В революционной ситуации 1848 г. театральный вопрос становится предметом активного обсуждения на страницах органов чешской прессы. Именно в условиях подъема революционного движения широких народных масс, обострения национальных чувств выдающийся деятель чешской культуры — драматург, режиссер, актер Йозеф Каетан Тыл, выражая объективные потребности в национальном самоутверждении и обобщая пока еще расплывчатые идеи относительно путей решения театральной проблемы, формулирует положение о создании чешского национального театра. Он считает, что в его создании должны принять участие самые широкие слои чешского народа, а именно в сборе средств на его строительство. Впервые эта мысль была высказана Тилом в апреле 1848 г. на страницах журнала «Вчела»: «Театр вообще убедительно свидетельствует об уровне национальной жизни, *у нас же и теперь он должен являться золотым цветком новой свободы, должен стать могучим рычагом для возвеличивания нации... А не попытаться ли нам теперь *выстроить храм национальной Музы на средства нации?**»⁶.

Предложение Й. К. Тыла отражало как настроение всех слоев и политических течений чешского общества, ибо в его поддержку выступили все политические фракции, все либеральные и радикальные деятели, так и достаточно высокую степень зрелости национального самосознания: мощный отклик, который оно нашло в широких кругах чешского населения, свидетельствовал о том, что значительная масса чехов уже начинала ощущать себя членами единого национального коллектива, перед которым стоят общие задачи. Это отнюдь не означает, что чешское общество тех лет было в социально-классовом отношении единым, недифференцированным. Но на начальных этапах «национальная консолидация выступала необходимым условием формирования наций буржуазного общества и их освобождения от инонационального гнета»⁷, а также, добавим, осуществления общенациональных задач в области культуры.

Резкому росту национально-патриотических чувств и революционно-демократических устремлений чешского народа в

⁶ Йозеф Каетан Тыл. Театр. М., 1957, стр. 554, 557.

⁷ Г. Е. Глезерман. Указ. соч., стр. 16.

предреволюционные годы и в ходе самой революции 1848 года способствовала сама художественная практика театра. Сцена превращается в рупор демократических и национальных требований, выдвигавшихся чешскими политиками перед австрийским двором, становится проводником этих требований в широкие массы, мощным средством идейного и эмоционального воздействия на публику с целью воспитания идеальных граждан, «сынов отечества», их боевого духа.

Первостепенное значение имел репертуар. В то время как традиционные формы поэзии и прозы в революционной ситуации оказались недостаточно подходящими, менее эффективными, чем обычно, драматургия, с колыбели Возрождения рассматриваемая и используемая как действенное средство для распространения важных идей в широких кругах публики, еще энергичнее выполняла эту функцию в сложившейся обстановке. Благодаря отмене цензуры стало возможным появление на сцене пьес открыто тенденциозных, идейно созвучных атмосфере революционного кипения. Практически каждый чешский спектакль в пражском Сословном театре в сезоне 1848/49 г. имел конкретное политическое назначение. Так, 24 апреля была поставлена пьеса Тыла «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы». Впервые в чешской литературе и на чешской сцене были изображены массовые волнения рабочих, отчетливо зазвучала социально направленная критика. Картины бунта рабочих на кутногорских серебряных рудниках в XV веке непосредственно перекликались с тогдашними социальными схватками чешского пролетариата. Трудно себе представить более эффективное художественное воплощение одного из главных лозунгов чешских радикалов 1848 года — справедливого решения вопросов труда и заработной платы.

Основу репертуара в эти годы составляли пьесы о гусизме. Обращение к славной эпохе в истории чешского народа было легко объяснимым и закономерным: драматурги и актеры искали и находили в ней яркие примеры героического служения народу, активности народных масс. Были поставлены драмы «Вацлав IV, король чешский» Й. В. Фрича, «Монастырь святого Томаша» Э. Л. Сверака и др. Самым значительным произведением гуситского цикла стала героическая драма в стихах «Ян Гус» Тыла, своего рода манифест революции 1848 года. «Борьбу Гуса за чистоту церкви Тыл изобразил — в соответствии с историей — как борьбу за реформу государства»⁸.

⁸ «Dějiny českého divadla». II. Národní obrození... str. 335,

Премьера драмы, состоявшаяся в Сословном театре 26 декабря 1848 г., вылилась в национальную демонстрацию. «Еще никогда, пожалуй, не было такого наплыва публики, как в этот раз, уже в половине третьего перед театром стояли толпы народа, ежеминутно увеличивавшиеся. Театр был набит битком»⁹. Образ великого борца, жертвующего жизнью ради своих идеалов, воодушевлял чешских патриотов, руководимых радикалами.

В высшей степени справедливо известное замечание Ф. Энгельса о том, что «в Богемии ко всякому серьезному национальному движению... присоединяется также еще сильная примесь гуситских традиций»¹⁰.

Говоря о театре революционного года, нельзя не упомянуть о таком ярком факте, свидетельствующем о высокой гражданственности и национальном сознании чешских актеров, как участие многих из них в июльском Пражском восстании, ставшем кульминационным моментом революционных событий в чешских землях. В вооруженных схватках с правительственными войсками и в строительстве баррикад принимали участие Йозеф Иржи Колар, Ян Кашка, Карел Шимановский, Йозеф Прокон и др.

*

Первые практические шаги, направленные на осуществление идеи Тыла, стали предприниматься с конца 1850 г., когда было образовано «Общество по созданию Чешского национального театра в Праге», основная цель которого была сформулирована в его уставе, написанном самим Тылом. Так родилось чешское национально-патриотическое движение «Народ — себе», ставшее вскоре весьма известным по всей Европе. Председателем «Общества» был избран патриарх чешской историографии Ф. Палацкий. Среди его членов — известный драматург В. К. Клищера, поэт и собиратель фольклора К. Я. Эрбен, биолог с мировым именем Я. Е. Пуркине, видный политический деятель Ф. Л. Ригер, В. Ганка и др.

Важность этого события в чешской национальной жизни исключительна. Цели, преследовавшиеся организаторами «Общества», отнюдь не ограничивались рамками узкотeatральных проблем, а имели общекультурный и общенациональный характер. Создание «Общества» было вызвано стремлением реорганизо-

⁹ «Včela», 27.XIII 1848. Цит. по: «Listy z dějin českého divadla». Praha, 1954, str. 232.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, стр. 24.

вать национальный фронт для сдерживания наступившей после подавления революции 1848 года общественно-политической и культурно-идеологической реакции. Вожди национального движения пытались в критическую минуту национальной истории, в момент нарастания новой волны германизации и преследования всего чешского сохранить прочные позиции для защиты национальных интересов, создать центр, который давал бы возможность консолидировать разобщенные национальные силы и который можно было бы легально использовать для воздействия на широкие массы, поддерживая в них национальное самосознание и готовя их к новой борьбе. Не было ни одной другой сферы культурной жизни, более удобной для этих целей, чем театр.

В начале 1851 г. были составлены списки всех общин в чешских землях с данными об их населении и национальном составе. В соответствии с этим в тот или иной населенный пункт высылалось определенное количество подписных листов, текстов обращения общества «Слово к искренним друзьям народа чешского» (см. приложение к данной статье) и устава общества на чешском или немецком языке. О масштабах этой акции свидетельствуют, в частности, следующие цифры: было разослано свыше 12 тыс. экземпляров обращения на чешском языке и 8 тыс. на немецком, 2 тыс. чешских и 2 тыс. двуязычных экземпляров устава «Общества», масса других печатных материалов, связанных с подготовкой сборов.

«Обществу» удалось добиться права назначать по своему усмотрению сборщиков в Праге, закрепляя за ними определенные улицы и кварталы (по стране пожертвования должны были сдаваться специальным уполномоченным местных общинных властей).

По всей Чехии, а также в Словакии и Моравии и в других частях Австрийской империи, проходили специальные академии и «беседы»¹¹, спектакли любительских театральных кружков, балы, лотереи, сбор с которых шел в пользу национального театра.

Особенно активны были «младшие собраты» пражской профессиональной труппы — любительские театральные общества. Об их месте в национальной жизни тех лет красноречиво свидетельствуют следующие фразы из донесения начальника пражской полиции Леопольда фон Захер-Мазоха наместнику в Праге, касающегося состояния театра в Чехии и датированного

¹¹ Мероприятия культурно-просветительного характера, типичные для чешской культурной жизни рассматриваемого периода.

5 июля 1852 г.: «Многочисленные любительские кружки в провинции также являются вредной помехой. Размножение этих любительских кружков противопоказано не только с точки зрения искусства и нравственности, но и с точки зрения высших полицейских соображений. В районах с чешским населением любительские кружки являются самым эффективным средством распространения чешской национальной пропаганды»¹².

В условиях так называемой баховской реакции «Общество по созданию чешского театра» сталкивалось с рядом серьезных трудностей политического, национального, административного характера, и новый подъем в его деятельности начался уже после 1860 г., когда правительство Баха ушло в отставку и был обнародован известный «октябрьский диплом» (указ), открывший благоприятные возможности перед всем чешским национальным движением.

В 1861 г. количество членов «Общества» было увеличено со 120 до 300 человек. Среди новых членов, как правило, представители нового поколения деятелей чешской культуры младочешской ориентации (в национальной партии все яснее выкристаллизовывались две фракции — либеральная, младочешская и консервативная, старочешская, которые вели между собой борьбу за лидерство в национально-политической жизни).

Не вдаваясь в подробности споров между младочехами и старочехами, ведшихся на заседаниях Комитета «Общества», отметим, что младочехи, критикуя старочешскую театральную программу, выступали не столько против ее основной идеи — первоначального строительства небольшого временного театра на земские средства (ибо не хуже старочехов представляли себе финансовые затруднения «Общества»), сколько против опасности, что появление временного театра приведет к чрезмерному затягиванию окончательного решения театрального вопроса.

21 января 1862 г. земский комитет принял решение о строительстве в Праге временного театра для чешской драматической и оперной трупп на средства земского бюджета в размере 80 тыс. золотых. «Общество по созданию Чешского национального театра» принципиально согласилось с этой инициативой земских учреждений и передало в их ведение часть земельного участка, приобретенного осенью 1852 г. на берегу Влтавы под строительство большого здания национального театра.

Пражский Временный театр был открыт 18 ноября 1862 г. Здание театра, вмещавшее около 1000 зрителей и отличавше-

¹² «Listy z dějin českého divadla». II. Praha, 1954, str. 251.

еся строгой элегантностью и простотой, было построено в течение шести месяцев талантливым архитектором Войтехом Игнацем Ульманом (1822—1897), создателем многих монументальных общественных зданий в чешской столице. Ульману удалось мастерски распорядиться небольшим земельным участком и скромными средствами. Потолок, богато украшенный лепкой в стиле Ренессанса, был расписан Яном Коуцким (Каутским, 1827—1896), отцом знаменитого социал-демократического деятеля Карла Каутского, пейзажистом и театральным декоратором, основателем известной венской фирмы по производству театральных декораций. Коуцкому принадлежали также эскизы занавеса, на котором были изображены памятные исторические места Чешской земли — Пражский Град, Тын, Вышеград, Бланик, Ржип.

Первой постановкой «Королевского земского временного театра в Праге» (таково было его официальное название) стала историческая трагедия В. Галека «Король Вукашин». С этого памятного дня чешское театральное искусство навсегда обрело самостоятельность и получило возможность развиваться естественно и независимо в соответствии с задачами национальной культуры, с потребностями чешской нации. В течение двадцати лет (1862—1883) идейно-художественная практика Временного театра определяла уровень всей театральной жизни в стране, ибо она оказывала существеннейшее и принципиальное воздействие и на театры в других чешских городах, и на любительские труппы в провинции, и на бродячие театральные общества. Значение Временного театра этим, однако, далеко не исчерпывалось. Появление самостоятельной чешской сцены служило — уже в силу объективного качества театрального искусства: его синтетичности — мощным импульсом для развития ряда других областей национальной культуры, прежде всего, драматургии, музыки, изобразительного искусства.

Наряду с Национальным Музеем, «Умнелецкой беседой» — творческим объединением литераторов, художников, музыкантов, «Глаголом пражским», «Соколом» Временный театр относился к небольшому числу основных очагов духовной жизни чешского народа, центров, где формировалась чешская национальная художественная культура, чешское национальное самосознание.

Одной из первых благотворное влияние долгожданной самостоятельности чешского театра ощутила на себе отечественная драматургия. Новая сцена, где уже со второго сезона играли ежедневно, остро нуждалась в расширении репертуара, и это — естественно — побуждало чешских драматургов к более интен-

сивному творчеству. Правда, в течение 60-х годов чешская драматургия не дала сколь-нибудь значительных произведений, особенно на современную тему. Преобладал жанр исторической трагедии, лучшими образцами которой были уже упоминавшийся «Король Вукашин» В. Галека, его же «Сергиус Катилина», пьесы Я. Неруды, И. В. Фрича, Г. Пфлегера. Авторы старались использовать исторический материал для провозглашения современных политических и общественных идей, реже — для решения внутренних проблем человека второй половины XIX в. и его взаимоотношений с действительностью, обществом, народом.

Большим успехом пользовалась историческая пьеса бесспорно крупнейшего по таланту драматурга Временного театра Эммануила Боздеха (1841—1889) «Барон Герц». В ней выведен яркий образ министра шведского короля Карла — беспринципного политика, готового ради власти и денег служить любому господину. В образе барона зрители без труда угадывали австрийского канцлера Бейста, одного из злейших врагов чешского национального движения.

На исторические сюжеты Э. Боздех писал и комедии интриги («Эпоха котильонов» 1867; «Экзамен на государственного деятеля», 1872 и др.), для которых характерны остроумный диалог, резкие сюжетные повороты и явная поверхностность.

Наиболее важной в кругу пьес с современной тематикой, появившихся на сцене Временного театра в 70-е годы, оказалась драма Франтишека Венцеслава Ержабека (1836—1893) «Слуга своего господина», премьера которой состоялась 21 ноября 1870 г. Конфликт современных реальных характеров решался как конфликт труда и капитала, рабочих и предпринимателей. Именно это делало пьесу Ержабека, при всей ее мало-сценичности, актуальной в смысле дальнейших перспектив современной, общественно значимой проблематики на чешской сцене. В рецензии на премьеру Я. Неруда прозорливо писал: «Вопрос, в каком соотношении должен наконец-то находиться капитал к материальной и духовной рабочей силе, до сих пор является вопросом без ответа. Начинаяющаяся ныне эмансипация рабочих масс (союзы) — это лишь начало или попытка найти какой-то ответ»¹³.

Эффективным фактором роста духовной и эстетической зрелости чешского общества и развития национальной художественной культуры служило постоянное и целеустремленное обращение ведущих актеров и режиссеров Временного театра к клас-

¹³ J. Neruda. České divadlo, IV. Praha, 1958, str. 155.

сическим образцам мировой драматургии, к созданиям Мольера, Гете, Шиллера, Гюго. Особенно популярным в Чехии второй половины XIX в. становится Шекспир.

Первой пьесой Шекспира, сыгранной во Временном театре, была комедия «Много шума из ничего» (26 ноября 1862 г.). За 20 лет существования театра чешский зритель увидел «Отелло» и «Гамлета», «Венецианского купца» и «Короля Лира», «Юлия Цезаря», «Ричарда III» и «Укрощение строптивой», т. е. все основные создания английского гения. При этом большинство шекспировских пьес в условиях, когда пять реприз считались уже немалым достижением (ограниченный контингент публики в те годы требовал постоянного обновления репертуара), исполнялись с неизменным успехом по многу раз. Так, 20—30 и более реприз выдержали «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь».

Ярким свидетельством широкого распространения творчества Шекспира в чешском обществе, во-первых, и активной роли Временного театра как важнейшего центра национальной культуры, во-вторых, явилось празднование в апреле 1864 г. 300-летней годовщины со дня рождения великого драматурга, проходившее в Праге с небывалым размахом и торжественностью. Программа шекспировского фестиваля, продолжавшегося шесть дней, включала в себя драматические спектакли «Много шума из ничего», «Ромео и Джульетта», «Кориолан», «Венецианский купец», оперу Дж. Россини «Отелло» и вечер «Слава Шекспиру», в котором принимали участие лучшие художественные силы чешской столицы — драматическая и оперная труппы и оркестр Временного театра, скрипичный ансамбль консерватории, вокалисты пражских храмов, члены «Умнелецкой беседы», «Глагола пражского», «Сокола».

Шекспировские торжества в Праге, едва ли не самые грандиозные в Европе, были задуманы не только как дань уважения одному из величайших титанов человечества, но и как демонстрация зрелости чешской национальной культуры, зрелости чешской нации, шагающей, несмотря на отсутствие национальной независимости, в ногу с общеевропейским культурным развитием. «Только подлинно просвещенный народ способен воздать должное искусству гения... Чествование Шекспира — дело, важность которого выходит за пределы возвышенных художественных целей, имеющее бесспорный вес и в национальном и в политическом отношении... это самое прекрасное подтверждение духа нашего народа», — писал Я. Неруда¹⁴.

¹⁴ J. Neruda. České divadlo, II. Praha, 1951, str. 297.

Необыкновенной пышностью отличалось устроенное в последний вечер шествие шекспировских героев — один из примеров интегрирующей роли, которую играл Временный театр в художественной жизни страны. В шествии участвовали около 250 профессиональных актеров и любителей, среди последних — многие популярные деятели национального движения. Б. Сметана написал к шествию специальный торжественный марш. Композиция шествия и эскизы костюмов, решенные в празднично-романтическом духе, принадлежали одному из самых значительных чешских художников XIX в. Карелу Пуркине.

Успехи шекспировских постановок во Временном театре были неразрывно связаны с именем Й. И. Колара (1812—1896), крупнейшего чешского актера прошлого века. «Все театральное творчество Йозефа Иржи Колара можно назвать первым большим целеустремленным усилием по вовлечению чешского театра в орбиту европейской культуры»¹⁵. И едва ли не главной формой выражения этого усилия было неустанное стремление Колара перевести, играть, ставить, пропагандировать среди соотечественников произведения великого английского драматурга.

Подлинным украшением великолепной коллекции шекспировских образов, созданных Й. И. Коларом, в которых колоссальный трагический талант актера раскрывался наиболее полно, был король Лир. «Лир, уже сам по себе великан по своей поэтической и философской мощи, является одновременно вызывающей наибольшую гордость драгоценностью чешского актерского искусства. Когда мы видим г-на Колара-старшего, первого нашего трагика, в этой гигантской роли, мы гордимся чешским талантом», — таково было мнение современников.

Шекспировские драмы принесли неоценимую пользу развитию собственно актерского мастерства в стенах Временного театра, где в эти годы шел медленный, но неуклонный процесс перехода от романтического, мелодраматического стиля к сценическому реализму. Работа над образами Шекспира с их могучим, всеобъемлющим, осязаемым реализмом была в этом отношении наилучшей школой. Подтверждением может служить, например, сопоставление исполнения роли Джульетты знаменитой чешской актрисой Отилией Скленаржовой-Малой (1844—1912) в начале ее артистической карьеры и в период расцвета ее таланта. Если в 1864 г. в трактовке образа доминируют

¹⁵ L. Křosová. Josef Jiří Kolár. Profil dramatika a divadelníka. Praha, 1968, стр. 15.

романтические черты, явно обеднявшие игру актрисы в драматических сценах схватки с «враждебной стихией», то в 1877 г. ее Джульетта — психологически достоверный, живой человек, характер которого естественно изменяется в соответствии с испытаниями, выпадающими на его долю.

Принципы сценического реализма, рождавшегося на подмостках Временного театра, с наибольшей полнотой отразились в творчестве другого крупнейшего чешского актера второй половины прошлого века — Франтишека Колара (1829—1895), племянника знаменитого трагика. Одной из вершин чешского театрального искусства стал исполнявшийся Фр. Коларом почти пятьдесят лет образ ткача Основы из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Игра Колара-Основы, доведенная до блеска как в отношении глубины психологического раскрытия образа, так и с точки зрения его внешней характеристики, была почти легендой в художественной жизни Чехии тех лет. Не видеть хотя бы однажды Колара-Основу считалось непростительным для образованного чеха, со встречи с Основой для многих чехов началось знакомство с отечественным театром.

Масштабы сценического — актерского и режиссерского — дарования Фр. Колара дополнялись его замечательным талантом художника-рисовальщика. Еще в 1850 г. Колар окончил Академию художеств и после появления «Гумористических листов», первого чешского иллюстрированного журнала, стал его постоянным участником, чутко реагируя на все, в том числе политические, проблемы чешского общества. Его рисунки широко обсуждаются, будоражат национальные чувства, а потому нередко становятся предметом судебных разбирательств.

Идеальное сочетание изобразительного и сценического таланта сделали Фр. Колара единственной в своем роде фигурой в практике чешского театра XIX в., особенно в области режиссуры. Чрезвычайной популярностью среди публики пользовались его многочисленные «живые картины», изображавшие кульминационные события национальной истории и мировой культуры. Такие картины были связаны, как правило, либо с содержанием спектакля, служа дополнением к нему, либо с какой-нибудь датой, отмечаемой театром.

В сложном комплексе элементов национального самосознания в славянских странах важное место занимала идея славянской взаимности, прогрессивная трактовка которой служила существенным стимулом развития национально-освободительных движений, борьбы за национальную и славянскую самобытность, прежде всего в сфере культуры. Идеи славянской взаимности наиболее очевидно материализовались в небывалом инте-

ресе к культуре русского народа, характерном для славянских стран, особенно для Чехии, в период формирования наций.

И в этом отношении заслуги Временного театра несомненны. Именно на его сцене в 60-е годы впервые появляется русская реалистическая драма.

Первой русской пьесой, поставленной во Временном театре, была гениальная гоголевская комедия «Ревизор». Это не было случайностью. К началу 60-х годов творчество Н. В. Гоголя пользовалось в Чехии широкой популярностью. Достаточно вспомнить, к примеру, что уже К. Гавличек-Боровский в бытность свою в России домашним учителем в семье славянофила С. П. Шевырева познакомился с гоголевскими произведениями и стал усиленно переводить их на родной язык («Мертвые души», «Шинель», «Нос»), а в 1846—1847 гг. Я. Поспишил издал сочинения Гоголя в четырех томах. Задолго до постановки во Временном театре был известен и «Ревизор». В 1857 г. В. Ч. Бендл (Страницкий) предлагал перевод комедии дирекции Сословного театра, но пьеса была запрещена. Австрийским властям была хорошо известна обличительная сила «Ревизора», поэтому они препятствовали распространению комедии как на чешском, так и на немецком языке. Еще в 1854 г. австрийский комиссар г. Карлсбада запретил А. Видерту¹⁶ публичное чтение немецкого перевода комедии, назвав ее «пасквилем на Россию», с которой «Австрия находится в дружеских связях»¹⁷.

Премьера «Ревизора» во Временном театре состоялась 21 апреля 1865 г. В ней были заняты лучшие актеры труппы: Фр. Колар — Городничий, Ф. Ф. Шамберк — Хлестаков, Й. Мошна — Бобчинский. Осипа и Анну Андреевну исполняли старые актеры «тыловской дружины» Я. Кашка и М. Гинкова.

Пражская публика приняла гоголевскую комедию восторженно. Несмотря на недостатки перевода, неудачи отдельных актеров, исчезновение нескольких колоритных персонажей, «Ревизор» покорял глубокой жизненностью своих сцен, высмеянные гоголевские чиновники были сродни своим австрийским бюрократическим коллегам. «Ревизор» сохранялся в репертуаре Временного театра на протяжении всего его существования и был сыгран свыше 15 раз.

¹⁶ А. Ф. Видерт (1829—1886), немец по национальности, родился и большую часть жизни провел в России. Критик, переводчик произведений русских писателей на немецкий язык, позднее — преподаватель в учебных заведениях обеих столиц.

¹⁷ М. П. Алексеев. Первый немецкий перевод «Ревизора». — «Гоголь. Статьи и материалы». Л., 1954, стр. 213—215.

Вскоре после пражской постановки «Ревизор» шагнул на сцены других чешских театров, в частности, в г. Пльзень (премьера 12 октября 1867 г.), он становится любимой пьесой любителей кружков в провинции.

В конце 60-х годов во Временном театре появляются сразу четыре новые русские пьесы: 25 мая 1867 г. состоялась премьера первой части драматической трилогии А. В. Сухова-Кобылина «Картины прошлого» — комедии «Свадьба Кречинского», а затем последовал цикл драм А. Н. Островского — «Бедность не порок» (1867), «Доходное место» (1869), «Гроза» (1870).

Постановщик всех четырех пьес — Фр. Колар. Стремясь в своей режиссерской и актерской работе — бок о бок с такими актерами, как Й. Мошна, О. Скленажова-Мала, — к сценической правде, он нуждался в соответствующем литературном материале, в реалистической пьесе. Таким материалом для него служили лучшие произведения русской драматургии второй половины XIX в., о которых Я. Неруда писал: «Столько правды мы не найдем даже во французских пьесах, которые хотя и черпают смело из жизни, используют привычные шаблоны в разработке многих моральных проблем, и уж ни капли правды мы не найдем в сверхшаблонных немецких пьесах»¹⁸.

Говоря о Временном театре как ведущем центре национальной культуры в 60—70-е годы, нельзя не упомянуть о том блестящем расцвете, которого достигла в его стенах чешская национальная опера, ее наивысшие успехи связаны с именем великого чешского композитора Б. Сметаны. Как мы уже отмечали, во Временном театре наряду с драматической труппой существовала и музыкально-драматическая. Работая под одной крышей, в тесном общении, они оказывали друг на друга немалое творческое воздействие. Ряд актеров драматического коллектива регулярно участвовал (отнюдь не в качестве статистов) в музыкальных спектаклях театра.

На сцене Временного театра прошли премьеры всех основных созданий чешской оперной классики. В первую очередь, это оперы Б. Сметаны «Брандербуржцы в Чехии» (1866), «Проданная невеста» (1866), знаменовавшая собой победоносное утверждение национальных черт в чешской музыкальной культуре и развивавшая идею о самобытности и своеобразии жизненного и культурного уклада чешского народа, «Две вдовы» (1874), оперы А. Дворжака, В. Блодека, Л. Э. Мнехуры.

Бесспорно, что 1866—1874 гг., когда Сметана в качестве заведующего музыкальной частью театра мог работать бок о бок

¹⁸ J. Neruda. České divadlo, V. Praha, 1966, str. 380.

с И. И. Коларом и Фр. Коларом и когда самым влиятельным театральным критиком являлся глава реалистического направления в чешской литературе, человек исключительного художественного вкуса Я. Неруда, были в творческом отношении самими плодотворными во всей двадцатилетней истории Временного театра.

Отметим, что именно во Временном театре первых триумфов добилась и русская опера. В 1866 г. был поставлен «Иван Сусанин» (в Праге находилась сестра Глинки — Л. И. Шестакова), а на следующий год — «Руслан и Людмила». Руководил репетициями и дирижировал премьерой М. А. Балакирев. «Представление русских опер на чешской сцене казалось чешским патриотам чем-то вроде политического события, началом тесного единения славянских племен», — писал В. В. Стасов¹⁹.

*

Существование Временного театра не снимало и не могло снять с повестки дня задачу построения репрезентативного Национального, или, как говорили современники, «достойного» театра на средства самой нации, которые продолжали стекаться в кассу «Общества по созданию Национального театра», свидетельствуя о глубоких корнях, пущенных идеей Тыла в самых широких народных массах.

К сожалению, борьба между окончательно размежевавшимися группировками старочешских и младочешских политиков значительно осложняла положение театральных дел. Эта борьба пагубно сказывалась и на работе Временного театра, которым попеременно руководила то старочешская, то младочешская дирекция. Столкновения были подчас настолько острыми, что грозили расколом театрального коллектива, члены которого, естественно, не оставались в стороне от этой борьбы. Так, например, в 1875 г., когда руководство театром принадлежало младочехам, старочех И. С. Скрейшовский призывал артистов разорвать контракты с дирекцией и выйти из театра, обещая найти им новое помещение для выступлений. Лишь благодаря решительной позиции таких актеров, как И. Мошна, И. Франковский единство драматической труппы было сохранено.

В 1864 г. по указанию Ф. Л. Ригера с театральных афиш, начинавшихся официальным названием «Королевский временный земский театр в Праге», было снято слово «временный». Это свидетельствовало о негативном отношении старочешских

¹⁹ В. В. Стасов. Собр. соч., т. III. СПб., 1895, стр. 207.

вождей к необходимости создания Национального театра. Историк Национального театра Я. Бартош справедливо писал о Ригере в одной из своих работ: «Мистицизм идеи национального театра был ему непонятен. То, что составляло ее основу, — вера — было ему чуждо. Он не понимал ее эмоционального смысла, а ведь она... инспирировала в народе сознание собственной силы»²⁰.

Резкий поворот к активизации «Общества» произошел в 1865 г., когда вместо Ригера его председателем был избран Ф. Урбанек, а заместителем — известный младочешский лидер К. Сладковский, ставший по существу руководителем «Общества».

16 мая 1868 г. в Праге происходила одна из грандиознейших национальных манифестаций в истории Чехии, в которой принимали участие десятки тысяч людей — жители столицы, представители всех чешских городов и общин, делегаты из славянских стран. Огромная процессия, которую возглавляли члены «Общества» в национальных костюмах, сокольские союзы, цехи ремесленников в историческом убранстве, студенческие корпорации и т. д., направлялась на берег Влтавы, где на строительной площадке, в нескольких десятках метров от Временного театра, состоялась торжественная закладка фундамента Национального театра.

Выступивший на манифестации К. Сладковский говорил об исключительной роли театра в жизни чешского народа: «Театр был последним публичным учреждением, где язык наших отцов сохранялся несколькими верными их сыновьями, пришла пора, и театр стал публичным учреждением, откуда наш язык с такой заботливостью был возвращен снова нашему народу. Театр был последним публичным учреждением, которое — пусть в горстке людей — сохраняло и укрепляло национальное самосознание, пришел час — театр стал первым публичным учреждением, из которого лучи национального самосознания мощно и глубоко расходятся в самые толщи нашего народа. Театр был последним душеприказчиком вымиравшего и первым помощником возрождающегося народа нашего»²¹.

Финансовые возможности комитета «Общества» позволили ему в середине 60-х годов объявить конкурс на лучший проект здания Национального театра, на который были присланы четыре работы: В. Ульмана, Й. Никласа, Й. Зитека и анонимного

²⁰ J. Bartoš. Národní divadlo a jeho budovatelé. Praha, 1934, str. 134.

²¹ Založení Národního divadla, 1868. Vydáno na paměť padesátého výročí. Praha, 1918, str. 35.

автора из Вены. Окончательному выбору лучшего проекта предшествовали их широкое обсуждение в печати, сбор отзывов специалистов, публичная выставка проектов в Праге. Отклики были почти единодушны: наиболее удачным был признан проект пражского архитектора Йозефа Зитека (1832—1902), важнейшим достоинством которого была целостность художественной концепции. В 1870 г. «Общество» заключило с Зитеком контракт на строительство Национального театра.

В работах по внешнему убранству здания, оформлению интерьеров зрительного зала, фойе, лож принимали участие выдающиеся мастера чешского искусства — художники М. Алеш, Фр. Женишек, скульпторы Й. В. Мысльбек, Б. Шнирх и др.

Торжественное открытие пражского Национального театра состоялось 11 июня 1881 г. В этот день была впервые поставлена новая опера Б. Сметаны «Либуше». То, к чему стремились несколько поколений чешских будителей и патриотов, стало реальностью.

Однако судьбе было угодно — да будет простительно столь эмоциональное выражение в научной статье — подвергнуть еще одному жестокому испытанию сознательность и самоотверженность чешской нации. 12 августа по причинам, оставшимся до конца не выясненными, Национальный театр сгорел дотла. Но стоило газетам, вышедшим на следующий день в траурных рамках, разнести эту потрясающую весть по чешским землям, как вся чешская нация в едином порыве, не желая мириться с жестоким ударом, нанесенным стихией, принялась снова собирать средства на восстановление Национального театра. Об интенсивности всенародных сборов свидетельствуют, например, такие цифры: если с 1850 г. по 12 августа 1881 г., т. е. за тридцать лет, доходы «Общества» составили 1 миллион 651 тысячу золотых, то с 13 августа 1881 г. по 1 января 1883 г. — 1 миллион 173 тысячи золотых.

18 ноября 1883 г. состоялось второе и окончательное открытие крупнейшей чешской сцены — Национального театра в Праге. В зрительном зале, над авансценой, по сей день золотыми буквами сияет знаменитый лозунг «Народ — себе», исчерпывающе выражающий смысл и значение славного патриотического движения чешской нации.

ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ВЕНГЕРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.



1.

В 1796 г. в Пеште прекратила свое существование первая постоянная труппа венгерских актеров под руководством Ласло Келемена. Продержавшись пять театральных сезонов в жесткой конкуренции с немецким театром, она дала более 450 спектаклей, играя то в помещении Немецкого театра в Буде, то в Пеште, где для этой цели приспособили круглую башню «Ронделлу», имевшую отдаленное сходство с шекспировским «Глобусом».

Хотя репертуар труппы Л. Келемена в основном составляла, как и в театрах других земель австрийской короны, немецкая мещанская мелодрама в духе Гафнера и Коцебу, тем не менее венгерские актеры успели познакомить своих первых зрителей и с мировой классикой. Они сыграли «Отелло» Шекспира (правда, в немецкой обработке Шредера), трагедии Вольтера «Альзира» и «Меропа», комедии Мольера «Скупой» и «Мнимый больной», «Слугу двух господ» Гольдони, «Добрячка» О. Голдсмита, «Гордость и бедность» Л. Гольберга, а также драму Г. Э. Лессинга «Солдатское счастье, или Минна фон Барнхольм».

Поводом для роспуска труппы Л. Келемена послужили финансовые трудности. К тому же муниципальные власти отказали в дальнейшей аренде «Ронделлы» под предлогом сноса здания. Финансовые дела труппы и материальное положение актеров были действительно не блестящими — актеры систематически недополучали две трети жалования и жили впроголодь. Но при желании театру Л. Келемена легко можно было помочь. Долги театра к моменту его окончательного закрытия 31 мая

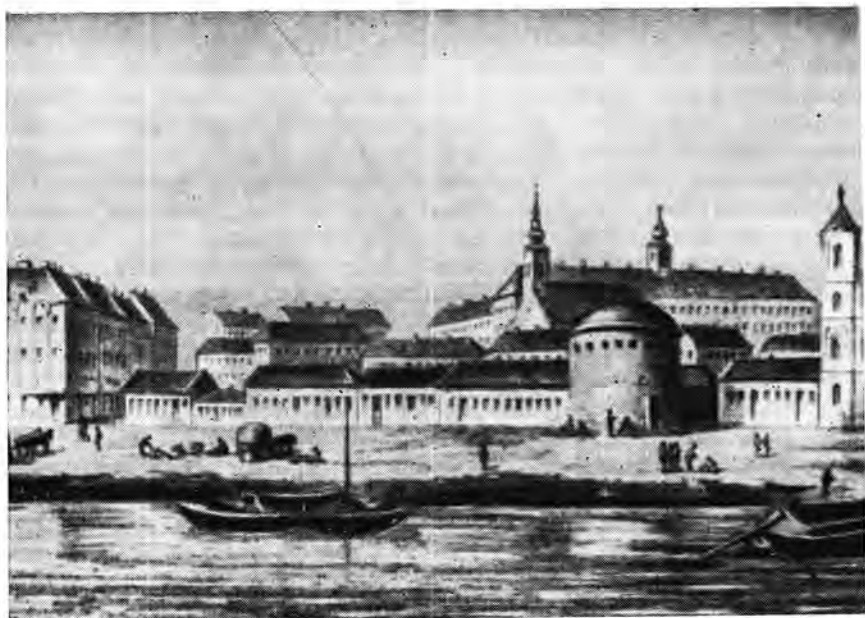
1796 г. исчислялись в 1774 форинта 56 крайцеров, что не составляло в то время даже годового дохода средней руки чиновника. Однако вместо вспомоществования театру местные власти предпочли в погашение долгов пустить с молотка реквизит и декорации и тем самым надолго захлопнули двери венгерской столицы перед постоянной венгерской труппой¹.

Материальные и финансовые трудности служили, по существу, лишь ширмой, скрывавшей истинные мотивы пресечения деятельности первого постоянного венгерского театра. Характерно, что незадолго перед его закрытием патриотически настроенные круги начали кампанию по сбору 400 000 форинтов на постройку постоянного помещения. Подписной лист, предполагавший взнос в 1000 форинтов от каждого патриота, был уже пущен по рукам и быстро собрал 44 подписи, среди которых были имена лидеров дворянской оппозиции М. Вешшелини, И. Подманицки, Д. Кеглевича, Д. Фештетича, прогрессивных деятелей эпохи просвещения Г. Берзевици и Ф. Казинци. Уже было решено распространить подписной лист по всей стране, чтобы собрать нужные четыреста подписей, но в феврале 1795 г. Наместнический Совет, выполнявший функции верховной власти, сделал недвусмысленный намек на нежелательность этой кампании. Муниципальные власти Пешта и комитета Сабольч, выступившие ее инициаторами, «покаялись» перед Наместническим Советом в своих «непродуманных и поспешных» действиях. Они заверили верховные власти в своей полной лояльности и в том, что «впредь сие движение не будет иметь продолжения ни в нашем комитате, ни в других областях страны»².

Политическое положение Венгрии, входившей в состав монархии Габсбургов, действительно мало благоприятствовало разворачиванию каких бы то ни было массовых национальных движений. В 1795 г. был раскрыт антиправительственный республиканский заговор «венгерских якобинцев». Руководителя заговора Игнаца Мартиновича и пятерых его ближайших сподвижников публично казнили, многие другие участники были заточены в тюрьмы. Был брошен в печально знаменитую Куфштейнскую крепость и известный писатель Ференц Казинци, один из инициаторов создания фонда в пользу венгерской национальной сцены. Зародившиеся было в правление Иосифа II надежды

¹ До нас дошел перечень оставшихся после закрытия театра декораций: тюрьма; интерьер зеленой комнаты из 6 деталей; «комната призраков» («Gejster-Zimmer»); рисованная панорама парадного парка и леса; панорама парадного зала; рисованная декорация улицы. *Bayer József. A Nemzeti Játékszin története*, I. Budapest, 1807, p. 222 (далее — *И. Байер*).

² *И. Байер*, стр. 205.



*Башня «Ронделла» в Пеште,
где состоялись первые спектакли венгерских актеров*

на поддержку со стороны имперского правительства различных национально-культурных начинаний и учреждений так же быстро погасли, как и возникли. Иосиф II, которому не удалось сломить противодействие консервативного венгерского дворянства, отказался от проведения ряда намеченных реформ. Преемники Иосифа Леопольд II и особенно Франц I, вступивший на престол после скорострительной смерти Леопольда, стали проводить политику «твердой руки». Габсбурги перестали заигрывать с мадьярами. Заручившись поддержкой венгерской знати и духовенства, австрийские власти решили изъясняться с оппозиционным венгерским дворянством и интеллигенцией на языке репрессий и запугиваний.

В свете общей обстановки после казни «венгерских якобинцев» более обнаженно выступают и истинные причины роспуска первой венгерской труппы. Правящий дом Габсбургов, с беспокойством следивший за ростом культурных и национальных запросов разноязычных народов своей империи, видел хотя бы на примере французской революции могучую роль культуры

в пробуждении национально-патриотических и гражданских чувств своих подданных. Жестоко расправившись с политическим движением «венгерских якобинцев», Габсбурги возвели дополнительные препятствия и на пути становления венгерской культуры. Австрийская монархия не без основания видела в развитии национальной культуры одну из форм национального пробуждения, борьбы закабаленных народов за независимость и общественный прогресс. Однако, не желая вызывать излишние толки прямым вмешательством в венгерские дела, австрийская администрация пыталась создать впечатление, будто национальные культурные начинания, как, например, театр Л. Келемена, распадаются сами собой, якобы из-за отсутствия необходимости в них.

Передовые умы того времени разгадали этот маневр. В 1797 г. крупнейший венгерский поэт-просветитель Михай Витезь Чоконан, наиболее яркий выразитель демократических взглядов своего времени, писал по этому поводу в письме к Ф. Кохари: «Все наши мечты оказались сном, и тем скорее они прошли, чем слаще снились. Мы снова погрузились в ночь!... Едва начали что-то делать, как тут же пришлось все бросить. Опять пришлось вернуть хлипкое колесо нашей фортуны к той точке, в которой оно находилось двадцать лет назад. Другие нации за это время сделали гигантские шаги на пути к совершенствованию, увеличив тем самым разрыв между собой и нами до таких размеров, что вскоре, пожалуй, до нас перестанет доноситься даже их голос, подстегивающий наше развитие; мы же тем временем плетемся, как раки на своих клешнях».

И далее, касаясь непосредственно театра, Чоконан писал в том же году: «Наш театр скончался еще в колыбели и глаза его в родной отчизне закрыли чужие руки; немцы же умеют не только у себя дома извлечь пользу из театра, но сумели и у нас насадить его, питаясь венгерским хлебосольством. Наши типографии либо зачехли, либо вынуждены печатать только тривиальное чтиво.— Страсть к чтению в нашем народе снова остывает, число книг с каждым годом уменьшается, и то оживление, которое так вдохновляло нас в 1790 году, исчезло, испарилось, оставив по себе в сознании нации лишь печальный стон: — О, господи!, если по воле твоей и впредь каждый шаг будет сопровождаться таким отступлением, то не давай, о, господи, нам больше возможностей свободно вздохнуть, ибо каждый раз это оставляет по себе лишь горечь в душах наших!»³. Расчеты австрийских колонизаторов и высшей венгерской знати

³ Цит. по: «Haladó kritikánk Bessenyeitől Adyig». Budapest, 1952, p. 411.



humillimus, ac de
 Servus
 Ladislaus Kekelme
 Comes Societatis Hungaricae
 Ungari Proprietarius.

ЛАСЛО КЕЛЕМЕХ

на то, что дело формирования венгерского национального театра заглухнет или, по крайней мере, надолго задержится из-за отсутствия постоянной сцены, оправдались лишь отчасти. Начавшийся процесс уже нельзя было остановить.

Постоянная труппа Л. Келемена выполнила свою главную миссию — пробудила интерес к театральному искусству на родном языке и положила начало формированию театра в стране. Вынужденные покинуть столицу актеры Ласло Келемена не изменили своему призванию; как подлинные подвижники они отравились по градам и весям, утверждая своим искусством родной язык, пробуждая патристические чувства и национальное самосознание в самых широких народных слоях. Начиная новый этап в истории отечественной сцены, который получил в Венгрии название «эпохи бродячего театра», а деятели его — «апостолы венгерской культуры».

2.

Бродячие актерские труппы как одна из форм народного театра существовали в Европе (да и в некоторых странах Востока) еще в раннее средневековье. Кочующие комедианты, гистрионы, выступали с шутовскими и сатирическими зрелищами, в которых действовали живые актеры или куклы. Во Франции XIII—XV вв. они назывались жонглеры, в Англии — менестрели, в Германии — шпильманы, в России — скоморохи, в Польше — франты, в Турции — карагезы и т. д. На смену им в XVI—XVII вв. пришли передвижные профессиональные или полупрофессиональные труппы, организованные на основе антрепризы или в актерские артели на паевых началах. Хотя давали они уже серьезные спектакли, но постоянной сцены не имели и выступали на ярмарках, в гостиничных дворах и в редких случаях в специальных театральных помещениях, которые местные власти предоставляли им из милости во временное пользование. По характеру репертуара и стилю исполнения эти передвижные труппы на Западе представляли собой как бы упрощенный, «плебейский» вариант привилегированных придворных или магнатских театров.

На востоке Европы дело обстояло несколько иначе. За исключением Польши здесь не получил развитие придворный театр, да и в Польше он по существу предоставлял подмостки только иностранным гастролерам (как и магнатский театр князей Эстергази в Венгрии). Таким образом, передвижные труппы, игравшие на родном языке, были в восточноевропейских странах на определенном этапе едва ли не единственной формой не

только народного, но и в целом зарождавшегося отечественного театрального искусства.

В Венгрии, в силу ряда исторических причин, о которых речь пойдет ниже, передвижной, «бродячий театр» являл собой переходную эпоху от полупрофессионального театра к развитому национальному сценическому искусству, к созданию отечественной театральной школы. Венгерский «бродячий театр» в начале XIX в. не был, разумеется, искусством гистрионов, — он строился по образцу театральных коллективов XIX в., однако свой эпитет «бродячий» он получил не случайно. Будучи до 1837 г. (когда был основан первый постоянный Национальный театр в Пеште) единственной формой бытования венгерского театрального искусства, бродячие труппы разъезжали по стране в поисках сцены и зрителей, нигде долго не задерживаясь. Даже получив во временное пользование специальное театральное помещение в каком-либо городе, эти труппы не довольствовались одной сценой, а считали своим долгом выезжать со спектаклями в другие города и села, приобщая к искусству широкие слои венгерского населения. Таким образом, «бродячим» этот театр можно было назвать не только по необходимости постоянно искать себе пристанище, но и по творческой и гражданственной позиции, которую избрали деятели этого театра, поставив перед собой цель пробудить национальное самосознание путем «хождения в народ».

Обычно передвижная труппа венгерских актеров в начале XIX в. состояла из 9—10 актеров (6—7 мужчин, 3—4 женщины), суфлера, режиссер-директора, разносчика ролей, костюмера, капельмейстера. Позже численность труппы почти удвоилась. Такую мобильную структуру впервые апробировал еще Ласло Келемен, когда в конце 1795 г., ввиду неминуемого краха своего предприятия в Пеште, отправился в провинцию искать подходящее убежище для своих единомышленников. С частью пештской труппы Келемен поехал на восток страны, в Надьварад, откуда вскоре переехал в Сегед, затем в Кечкемет. С горсткой актеров он искал счастья в Мишкольце, в Лошонци, где окончательно разорившись, вынужден был прекратить борьбу и в 1801 г. устроился учителем пения в маленьком городке Рацкеве. Хотя Л. Келемен не сумел осуществить свою мечту, он и здесь первым указал отечественному театральному искусству путь к завоеванию общественного признания.

Часть учеников Л. Келемена отправились искать актерское счастье в Дебрецен и Трансильванию. Наиболее перспективным для будущих судеб венгерской сцены оказался трансильванский город Коложвар, ныне — Клуж. Среди тех, кто пришел

туда из Пешта, можно было увидеть ведущего актера Михая Эрни с женой — актрисой Франциской Эрнинэ (в Пеште в сезоне 1790—1792 годов она выступала под девичьей фамилией Термецки), известного актера Яноша Адама Ланга, ставшего впоследствии режиссером второй венгерской труппы в Пеште (1807—1813 гг.) и др.

Таким образом центр формирования венгерского театра переместился в начале XIX в. в Клуж, который продолжил театральные начинания Пешта.

Клужским актерам повезло — им покровительствовал известный лидер дворянской оппозиции магнат М. Вешшелини-старший, который имел почти безграничное влияние в своих трансильванских владениях. Это был пылкий патриот и просвещенный вельможа. В делах театра он принимал самое непосредственное участие, вплоть до присутствия на репетициях и поддержания дисциплины среди актеров. Любовь к театру и осознание его высокой миссии сочетались в нем с замашками человека, привыкшего властвовать. Вешшелини нередко прибегал к унижительным мерам, вплоть до того, что заставлял провинившихся актеров драть друг другу уши. Вот этому деспотичному, своевольному и вместе с тем глубоко влюбленному в театр человеку и предстояло сыграть большую роль в становлении венгерского театрального искусства.

Миклош Вешшелини обладал обширными связями, был богат, к тому же отличался практической сметкой, способностью умело вести дела. Он здраво рассудил, что ни один венгерский город, включая столицу с ее наполовину немецким населением, не сможет продержат круглый год венгерскую театральную труппу. Кроме того, отечественный театр был профессионально еще настолько неразвит, что необходимо было накопить элементарный опыт, создать свой репертуар, чтобы завоевать публику.

Переместившись на периферию, венгерский театр в феодальной, только пробуждающейся к национальному самосознанию, в основном крестьянской стране значительно приблизился к народу и должен был приспособиться к новым условиям своего существования. В период с 1796 по 1837 г., т. е. на протяжении сорока лет, бродячий театр доказал свою жизнеспособность. Как показало время, эта форма существования театра оказалась в Венгрии наиболее действенной. Пышная немецкая опера и довольно многочисленные передвижные немецкие драматические труппы, естественно, обслуживали лишь привилегированные дворянские и бюргерские круги. «Бродячий» же венгерский театр посещался главным образом коренным населением страны, преимущественно из третьего сословия и разорившегося



ПАЛ ЯНЧО

местного дворянства, составлявших в общей сложности 90% зрителей.

Венгерских актеров в Коложваре, в отличие от Пешта, поддерживал не только М. Вешшелини, но другие местные магнаты и городские власти. Они предоставили венгерской труппе помещение покинувшей город конкурирующей немецкой труппы Дивальда. Венгерские актеры получили от нее в наследство декорации, которые были приобретены на средства Яноша Кочи-Патко — сына состоятельного купца, вставшего во главе предприятия.

Основавшись в крупном трансильванском городе, пользуясь поддержкой местного купечества, ремесленников, зарождавшейся интеллигенции, коложварские актеры, однако, не ограничили свою деятельность пределами одного города. У них были далеко идущие планы. Они хотели распространить театр по

всей стране, видя в нем главное средство развития национального языка и культуры.

При помощи пожертвованной М. Вешшелини на развитие национального театра огромной по тем временам суммы в 20 000 форинтов, коложварские актеры начали свою патриотическую и культурническую миссию.

Их план сводится к тому, что труппа актеров под руководством Я. Кочи-Патко, состоявшая в первое время из 12—14 человек, связанных друг с другом не только товарищескими, но и родственными узами, должна была в зимние месяцы играть на основной сцене в Коложваре, а весной, летом и осенью выезжать на подготовленные площадки в близлежащие города. Сначала главными гастрольными центрами для них были Дебрецен, Надьварад (ныне — Орадя) и Варад (ныне — Арад). Там им отводили относительно удобные, хотя и весьма скромные помещения — либо специально построенный деревянный сарай, либо постоялый двор. Актеров ждали их постоянные зрители из патриотически настроенного дворянства, студенческой молодежи и разночинной интеллигенции.

Вскоре маршруты выездных спектаклей расширились.

В 1806 г. труппа коложварского венгерского театра, благодаря щедрой поддержке местных патриотов и росту числа зрителей, почти удвоилась и достигла 30 человек. Такую большую труппу город уже не мог содержать. Тогда часть актеров осталась на зимних квартирах в Коложваре, а другая часть отпочковалась и образовала новый коллектив. Эту вторую труппу, состоящую в основном из молодежи, возглавил бывший актер театра Л. Келемена Михай Эрни. Получив благословение и рекомендательные письма от М. Вешшелини, труппа отправилась в мае 1806 г. сначала на север, в Дебрецен, а затем в город Сегед, на юг страны.

Весьма выразительное свидетельство об этой первой венгерской гастрولي оставил молодой актер этой труппы Йозеф Бенке, ставший как бы первым летописцем «бродячего театра»: «Нас обуревали смешанные чувства надежды, страха, радения, доброй воли. Мы знали собственные слабости, но преодолеть свой страх нам помогла чистая совесть. Каждый стремился проявить себя как можно лучше: мы сознавали свое несовершенство, но понимали и то, что от этого эксперимента зависит все наше будущее»⁴.

За шесть месяцев гастролей в Дебрецене молодые актеры прошли не только большую школу сценической практики и ма-

⁴ «Almanach 1807-ге», р. 26. Цит. по: *И. Байер*, т. 1, стр. 348.

стерства, но и сумели завоевать дебrecенскую публику, которая поначалу встретила их недоверчиво. Тот же И. Бенке писал в своем дневнике, что к концу сезона «между публикой и исполнителями сложились отношения полного взаимопонимания и согласия в том, что они стремятся к одной цели»⁵.

В молодой труппе М. Эрни царил исключительно благоприятствующая творчеству атмосфера. Деятельность актеров была проникнута сознанием высокой миссии служения родине и искусству. В труппе не было места закулисным интригам, в ней царил дух коллективного творчества. «Театральное товарищество — подобно колесу, — писал об этой творческой спаянности И. Бенке, — груз распределяется по всей его окружности, и цель одна, к которой мы все стремимся, и награды одинаковы. Из этого и рождается ощущение собственной необходимости в работе, чувство того, что ты нужен так же, как и другой, и третий, рождается убеждение в том, что потребность во мне, как в актере, с точки зрения публики, точно такая же, как и в любом другом моем партнере по сцене»⁶.

С октября 1806 г. первая передвижная труппа основалась в Сегеде, где прежде венгерская речь не звучала с театральных подмостков. Актеров встретили специальной депутацией, обеспечили теплыми квартирами. Эти знаки внимания очень ободрили начинающих актеров, впервые почувствовавших «себя людьми» — как выразился И. Бенке. Особый успех выпал на долю заключительного спектакля по мелодраме А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние».

Исключительно теплый прием венгерские актеры встретили в Сегеде не случайно. Здесь следует учитывать не только патристическую настроенность зрителей, но и еще одно немаловажное обстоятельство. Перед тем в Сегеде долгое время играла немецкая труппа, которая подготовила местных зрителей к театральному зрелищу, воспитывала вкус и учила понимать спектакль как художественное целое. Эта подготовительная работа немецких, вернее австрийских, заезжих трупп имела немалое значение. Австрийский театр, находившийся на более высокой ступени развития, оказывал известное положительное воздействие на пробуждение интереса к театральному искусству у народов австрийской империи. Так, под влиянием выступлений австрийских актеров еще в 1801 г. местные власти в Сегеде решили арендовать специальное театральное помещение, которое называли «Венгерский театр Нравов». Характерно, что глав-

⁵ Там же, стр. 350.

⁶ Там же, стр. 351.

ной практической целью создания театра при этом выдвигалась задача «совершенствование венгерского языка», посредством которого можно будет содействовать нравственному и гражданскому воспитанию⁷.

Хотя провинция оказалась более гостеприимной в отношении венгерского театра, чем холодная полунемецкая столица, после успеха в Дебрецене и особенно в Сегеде труппа М. Эрни, с благословения и при поддержке М. Вешшелини, отправилась на новый сезон в Пешт. Тем самым была предпринята вторая попытка завоевать для отечественной сцены венгерскую столицу.

Летом 1807 г. труппа М. Эрни добилась разрешения пештских властей на временные гастрели. Этому содействовало в значительной степени то обстоятельство, что на проходившем в то время заседании сейма был остро поставлен вопрос о признании венгерского языка. Театр был призван содействовать этому. Венгерская столица вновь, как десять лет назад, услышала с подмостков родную речь.

Труппа М. Эрни играла в столице семь сезонов, с 1808 по 1814 г., доказав тем самым, что столица «созрела» для стационара. Правда, у венгерских актеров все еще не было постоянного помещения, они кочевали из одного здания в другое, играя то в Буде, то в Пеште, арендуя то пышную немецкую сцену, то скромную и тесную «Ронделлу». Высший Наместнический Совет был вынужден благосклоннее отнестись к идее национального театра, хотя материально продолжал поддерживать немецкоязычную сцену. Выходящая в то время на венгерском языке популярная газета «Отечественный и зарубежный Вестник» с живым интересом следила за жизнью венгерского театра. «Чувство трогательной радости наполняет сердце каждого патриота при виде толпы зрителей, желающих посмотреть на Венгерских актеров — в этом мы видим проявление нового расцвета нашей Нации. Стены древней крепости в Буде (где в помещении немецкого театра проходили первые спектакли венгерской труппы.— А. Г.), которые раньше служили немалыми памятниками нашей прошлой славы, теперь являются живыми свидетелями возрождения нашего Национального достоинства»⁸.

Сравнительно долгому и плодотворному существованию труппа М. Эрни была во многом обязана сначала известному меценату Ласло Вида, который отдавал театру большую часть своего времени и средств, а затем, с 1813 г.— Иштвану Кульчару — редактору газеты и деятельному участнику просвети-

⁷ «Hazai Tudositások», 1806.52. számában.— Op. cit., p. 353.

⁸ Цит. по *И. Байер*, т. II, стр. 378.

тельского движения. За восемь лет труппа неоднократно меняла свои помещения, и когда немецкому театру было предоставлено новое здание в Пеште, то венгры были счастливы вновь получить помещение обветшавшей «Ронделлы». На средства И. Кульчара «Ронделла» была отремонтирована и вновь приспособлена для театральных представлений. Здесь было сыграно более 300 драматических спектаклей, несколько десятков музыкальных пьес и пантомим⁹.

Большой заслугой И. Кульчара, как руководителя труппы, было то, что наряду с немецкой мелодрамой Иффланда, Ф. Шредера и Коцебу, венгерские актеры стали играть мировую классику — «Гамлета» Шекспира, «Эмилию Галотти» Лессинга, «Слугу двух господ» Гольдони, «Разбойников» и «Коварство и любовь» Шиллера, «Стеллу» Гете. С успехом шли на сцене и пьесы представителей зарождающейся отечественной драматургии: А. Дугонича (трагедия «Добрый советник», 1807), И. Катона (комедия «День Луки», 1812, и «Ужасная башня», 1814) и М. Эрни («Аттила, король гуннов», 1811).

Вторая пештская труппа пробудила новую волну интереса к национальному искусству, утвердила в общественном сознании мысль о необходимости постоянного театра как средства завоевания и воспитания народного зрителя, совершенствования актерского мастерства и развития национальной драматической литературы. В этом смысле большое значение для судеб национальной сцены имело то обстоятельство, что «на венгерских спектаклях второй пештской труппы отшлифовался драматургический талант Йозефа Катона и в ее рядах начала свой путь актриса Шенбах-Сейппатаки Роза, известная впоследствии под именем Дерине»¹⁰.

Весьма показательно, что продолжительное пребывание венгерской труппы в столице нарушило существовавшую до сего времени монополию немецкого театра и создало прецедент, который позволил, хотя и не без сопротивления австрийских властей, дать первые спектакли на языках и других народностей, населявших многоплеменную австрийскую монархию. Так, в сентябре 1812 г. в помещении «Ронделлы» состоялся первый спектакль на сербском языке любительской труппы И. Вунча, которая разыграла перед довольно многочисленным сербским населением Пешта и его окрестностей пьесу венгерского актера

⁹ Полный перечень спектаклей второй венгерской труппы с указанием авторов и количества представлений по годам (1808—1814) см. в кн. *И. Байер*, т. I, стр. 388—417.

¹⁰ *Magyar Színháztörténet*. Szerkesztette Hont Ferenc. Budapest, 1962, p. 107.

сербского происхождения Иштвана Балого «Карагеоргий, или Освобождение Белграда от турок»¹¹. В дальнейшем эта пьеса вошла в репертуар профессионального сербского театра и игралась сербскими труппами в Сентэндере, Сегеде, Темешваре и на юге страны.

Труппа М. Эрни, проработавшая в Пеште семь сезонов и выдвинувшая из своей среды выдающихся актеров Розу Дерине, Йожефа Бенке и других, не только способствовала формированию национальной драматургии, но и открыла путь к созданию полустационарного театра. В условиях наступившего подъема освободительного движения, когда идея национального самоутверждения завоевала горячих сторонников не только в Пеште, но и в отдаленных от нее комитатах, «бродячий театр» Венгрии вступил в следующую стадию своего развития. Он разбивал свои подмостки в периферийных городах, предоставлявших актерам материальную помощь, выезжал с подготовленными спектаклями на кратковременные гастроли в другие населенные пункты. В 20-х годах XIX в. в Венгрии насчитывалось уже более десяти таких полустационарных трупп¹². Среди них ведущее положение заняла труппа Иштвана Балого, имевшая своим центром богатый и древний задунайский город Секешфехервар.

Иштван Балог — актер и драматург из Пешта — сформировал свою труппу из пештских и трансильванских актеров. Объездив с ними в парусиновых повозках, запряженных лошадьми или волами, всю верхнюю Венгрию, он в 1818 г. воспользовался приглашением богатых горожан Секешфехервара, где и проработал вплоть до 1825 г., регулярно выезжая со своими спектаклями в города Задунавья — Комаром, Дьер, Печ.

Труппа Иштвана Балого не случайно первоначально называла себя «театром Республики» — это было товарищество актеров, пользующихся равными правами на сцене и равной долей в доходе. Передвижничество они возвели в принцип, не без основания видя известное преимущество в отсутствии постоянно-го внимания к деятельности бродячих театров со стороны местных властей.

Репертуар труппы складывался, как и повсюду в то время, преимущественно из мелодрамы, или, как называли в Венгрии этот модный жанр, «чувствительных зрелищ» (*érzékenyjáték*) типа «Гуситов в Наумбурге» и «Октавиа» Коцебу. Однако со

¹¹ Подробнее о сербском театре в Венгрии см.: *Bor Kálmán. A szerb színjátszás kezdetei és Pest — Buda.* — «Szomszédtság és közösség, Délszláv-magyar kapcsolatok». Budapest, 1972.

¹² «Magyar színháztörténet», Budapest, 1962, p. 111.

временем все более значительное место в труппе начала занимать классическая трагедия — «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Карл Моор» («Разбойники») Ф. Шиллера, «Макбет», «Отелло», «Король Лир» Шекспира, «Фауст» Гете, комедия Кальдерона «Жизнь — это сон», а также трагедия входившего в зенит славы австрийского драматурга Ф. Грильпарцера «Сафо». Анализ репертуара труппы И. Балого и других полустационарных трупп венгерских актеров в этот период позволяет сделать вывод, что театр мыслился ими как открытая публичная сцена, ориентирующаяся в первую очередь на крепнущее третье сословие, к которому примыкало и мелкое дворянство.

Венгерский национальный театр начал свой путь как бы с середины дороги, пропустив этап площадных народных зрелищ, даже не пытаясь гальванизировать их. Едва встав на ноги, он сразу включился в просветительную фазу развития национальной культуры. В отличие от австрийского театра, он не знал народных масок Гансворста и Бернардона, по существу не имел традиции даже кукольного представления, подобно театру М. Копецкого в Чехии. «Бродячий театр» в Венгрии, родившийся на заре нового века, был в полном смысле слова детищем своего времени и нес на себе его яркий отпечаток. Время требовало «улучшения и облагораживания» нравов — и «бродячий театр» ставил «Дитя любви» А. Коцебу, «Несчастный брак» Ф. Шредера, «Скупого» Мольера, «Человека делает воспитание» безвестного автора и десятки подобных им пьес — переделок и адаптаций. Общественная обстановка взывала к патриотическим чувствам, и «бродячий театр» чутко откликался на это веление времени и ставил «Графа Бенёвского», «Осаду Смоленска», «Кориолана под стенами Рима». Как только появлялись первые еще несовершенные опыты отечественной патриотической драмы, то и они, еще не будучи напечатанными, представляли на скромных подмостках, вызывая псдчас преувеличенный восторг — «Зрини» Кернера в переводе П. Семере, «Татары в Венгрии», «Воевода Штибор» и «Илка» К. Кишфалуди, «Приход венгров из Азии» А. Бараня, «Венгерские инсургенты» И. Терека и др.

В этом беззаветном служении времени, интересам демократических низов венгерских городов и сел и проявлялась главным образом глубокая демократичность венгерского «бродячего театра».

Возглавив на определенном отрезке пути формирование национального театра, секешфехерварские актеры взяли под свое покровительство зарождавшуюся отечественную драму. Именно

они открыли для венгров драматургический талант Кароя Кишфалуди, когда во время гастролей в Пеште в 1819 г., получивших широкий отклик у городского зрителя, представили его первую историческую драму «Татары в Венгрии». Знаменательными эти гастроли были еще и потому, что впервые директор немецкого театра Ф. Брунsvик предоставил сцену нового здания для регулярных спектаклей венгерской труппы, игравшей при полном зале. Здесь впервые в составе секешфехерварской труппы выступила перед пештской публикой уже известная в стране актриса Дерине, исполнившая главную роль в музыкальной комедии «Колпак с бубенчиками» Э. Цикандера.

Но даже успех Дерине померк перед беспримерным успехом у пештской и приехавшей на столичную ярмарку провинциальной публики патриотических драм К. Кишфалуди.

В середине 20-х годов XIX в. эстафету традиций венгерского «бродячего театра» приняли актеры из города Кашша (ныне — Кошице на территории современной Словакии). Деятельность этой труппы знаменовала собой последний этап в борьбе нестационарного театра Венгрии за свое полное признание. Выходцы из кошицкого театра образовали ядро будущей труппы постоянного Национального театра в Пеште, торжественно открывшегося в августе 1837 г. Среди них были крупнейшие актеры, заложившие основы первого постоянного венгерского театра — Габор Эгрешши, Карой Медьери, Жигмонд Сентпетери, Йожеф Сердахеи, Янош Барта.

Было несколько причин, обусловивших ведущее положение труппы города Кашша на последнем отрезке пути венгерского «бродячего театра» к театру стационарному. Во-первых, культурная традиция этого старинного и известного еще в средние века торгового города, где на протяжении многих поколений жили вместе немцы, венгры, словаки и представители других национальностей. Атмосфера национальной терпимости и доброжелательства во многом содействовала здесь развитию искусств. Не случайно первый венгерский журнал «Музеум» вышел именно в Кашше (1787 г.), здесь собрался триумвират первых венгерских просветителей Казинци — Бароти — Бачани.

В 1781 г. в городе было построено двухэтажное каменное здание, в котором регулярно выступали приезжие немецкие труппы. В 1821 г. Кашшу впервые посетили венгерские актеры, приехавшие из Мишкольца. В их числе была и Роза Дерине, вспоминая впоследствии, какое большое впечатление оказал на нее гостеприимный город ¹³.

¹³ Deryné. Emlékezései, I. Budapest, 1954, p. 266.



Театр в г. Кашша

Когда в 1828 г. в Кашше открылся венгерский театр с 26 актерами (14 мужчин, 12 женщин), там стали играть не только драматические, но и музыкальные спектакли — «Севильский цирюльник», «Танкред», «Дон Жуан», горячо встреченные зрителем. О серьезных творческих целях и культуре театра свидетельствовало, в частности, и то, что именно в Кашше состоялась первая в истории венгерского театра постановка драмы Й. Катона «Банк-бан», осуществленная по инициативе актера Миклоша Удвархен. Театр в Кашше выступил первооткрывателем лучшей пьесы венгерского классического репертуара.

3.

Характер деятельности и творчества первых бродячих трупп с самого начала отличался большой демократичностью. В определяющей мере это обуславливалось тем, что, как уже отмечалось, основными зрителями их была не аристократия, подчас не знавшая даже венгерского языка, а непривилегированная часть общества, средние и низшие слои. Стиль игры во многом обуславливался обстоятельствами, в которых приходилось выступать бродячей труппе: малоприспособленное помещение с пло-

хой акустикой, освещаемое свечами, часть зрителей при этом стояла, переговаривалась, могла курить. Все это требовало от актера форсированного голоса, преувеличенного жеста, яркого и резко выраженного грима и костюма, не оставляющего сомнений в том, богат ли или беден персонаж, добр он или зол.

Большое влияние на начальном этапе существования бродячего театра оказало на него немецкоязычное австрийское искусство. Собственно, весь опыт мирового театра воспринимался венграми на первых порах через немецкую и австрийскую театральную школу, включая технику речи и движения. А так как немецкий театр, в свою очередь, многое заимствовал от французов и англичан, усилив, согласно своей национальной традиции, патетическую декламационную манеру французского классицизма, то и в Венгрии на первых порах развития театра преобладала «завывающая» декламация. Те из актеров, кто пытался ввести естественную разговорную речь, нередко подвергались осуждению публики, которая требовала чтения нараспев, «на немецкий манер»¹⁴. Слабое освещение заставляло актера применять густой и яркий грим. Случалось, что во время представления на сцену выходил служитель, приносил новые свечи или снимал нагар.

В театре той поры применялись исключительно рисованные декорации. На полотне, фанере или бумаге рисовали несколько сюжетов, пригодных на разные случаи жизни и для разных пьес, независимо от изображаемой исторической эпохи: это были занавеси и задники с изображением леса, парка или темницы, фанерные декорации «дворца вообще», «залы вообще», «крестьянского дома — вообще» и т. п. Как свидетельствует Д. Немети, товарищ Ш. Петефи по актерским годам, актеры часто сами рисовали декорации к спектаклям: «Беседку, увитую розами, дикую скалу, надгробный памятник и тому подобное. Я,— пишет Д. Немети,— досадовал на хозяйку дома, которая, глядя на мои художества, принимала розы за яблоки»¹⁵.

Гардероб был у каждого актера свой и даже у самых известных провинциальных «звезд» он не отличался большим разнообразием. Известно, например, что в «Короле Лире» актеру кечкеметской труппы Деижю, игравшему заглавную роль, пришлось срочно сшить королевскую пурпурную мантию из оконных занавесей, которые пожертвовала одна из провинциальных

¹⁴ Подробнее об этом см. в кн. Й. Патаки, который приводит свидетельство из дневников И. Балора. (*Pataki József. A magyar színészet története. Budapest, 1922, p. 74*).

¹⁵ *Hatvany Lajos. Így élt Petőfi, I—II. Budapest, 1967, k. 1, p. 430.*

поклонниц театра¹⁶. Даже крупнейшая трагическая актриса венгерского бродячего театра Канторне, которую современники не случайно сравнивали с Ристори и Рашель, вынуждена была для роли Марии Тюдор купить за гроши дешевую ткань, которую общими усилиями труппы превратили в подобие королевского платья. Правда, после грандиозного успеха в этой роли расчувствовавшееся дворянство преподнесло ей настоящую мантию стоимостью в 800 форинтов, что намного превосходило ее годовой заработок. Но подобные жесты не спасали общего бедственного положения венгерских актеров.

В дополнение к вопросу о культуре спектакля в венгерском театре не лишне заметить, что большинство из актеров не имели ни малейшего представления об историческом костюме и мало заботились о стилевой достоверности. Уже не раз цитировавшийся нами И. Балог, оставивший ряд ценных свидетельств быта и нравов венгерских актеров эпохи «бродячего театра», вспоминал о своих ученических годах: «Я учился различать римский, турецкий, старогерманский, испанский и французский костюм, но из разговоров старших актеров понял, что немецкого театрального костюма, как такового, собственно, не существует, ибо все, что мы считаем немецким, на самом деле занесено французами. Узнал я также, что театральное искусство идет еще от римлян; через итальянцев оно распространилось по Европе, но и мы и немцы подражаем скорее французам, чем итальянцам, да и то лишь внешне. Узнал я также и о том, что сочинить хорошую пьесу дело трудное, ибо настоящий сценический гений рождается очень редко»¹⁷.

Главным условием «посвящения в актеры» в ту эпоху было выдержать экзамен по декламации. Если молодой человек обладал привлекательной внешностью, памятью и умел нараспев «красиво» декламировать, — он имел все шансы выйти на сцену в главной роли. Так стал актером известный герой-любовник венгерского бродячего театра Целестин Перге, который, как рассказывают свидетели его дебюта, явился утром к директору клужского театра с предложением выступить в роли героя, а вечером уже играл на сцене эту роль без всякой предварительной репетиции.

Такое «посвящение» в искусство было скорее правилом, чем исключением. Режиссуры как таковой театр еще не знал. Режиссерами часто называли, собственно, администраторов и интендантов.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Цит. по: *Gyulai Pál. Válogatott művei*, II. Budapest, 1956, p. 79—80.

В начале века венгерского крестьянина не полагалось изображать на сцене в подлинном народном платье, в белых полотняных шароварах, похожих на длинную юбку. По свидетельству того же И. Балого, в общественном сознании того времени это считалось насмешкой над «венгерским патриотизмом». Даже бетяров¹⁸ и пастухов актерам в то время приходилось изображать в обычном городском костюме. Только к середине века, когда в 30-х годах с легкой руки драматурга Эде Сиглигети родился особый жанр так называемой «народной пьесы», где действовала деревенская беднота, одетая в подчеркнуто национальные одежды, и не только в праздник, но и в будни персонажи были разодеты в расшитые стоячие юбки и в шляпы с пером, театр впал в другую крайность — в увлечение «простонародностью». Она входила в моду, менялись вкусы, и театр не только отражал эти изменения в общественной психологии, но и сам все более заметно формировал вкусы публики, активно воздействуя на нее. За всеми этими изменениями общественного вкуса стояли глубокие социальные мотивы, в данном случае — идея национального единения «верхов» и «низов», провозглашенная либеральным дворянством в так называемую «эпоху реформ», предшествовавшую революции 1848 г.

При всей ограниченности и скромных возможностях венгерской передвижной сцены ей были присущи и некоторые положительные качества, определившие в конечном счете ее место и заслуги в истории национальной культуры. В числе их главнейшим является высокое чувство подвижничества, сознание важности актерской миссии для национального и общественного подъема в стране. Ощущение своей исторической миссии помогало бродячим актерам сносить многие невзгоды и лишения. Это же качество отличало их от гастролирующих по стране немецких трупп, которые материально находились в лучших условиях и профессионально отнюдь не уступали венграм, но, играя на немецком языке, естественно не могли достичь полного контакта с венгерской аудиторией. Сравнивая дух творчества, царивший в венгерских и немецких бродячих труппах начала века, основоположник венгерского театроведения Й. Байер писал: «В то время как немецкий актер, можно сказать, чувствовал себя слугою публики и имел главной целью ее развлечь, венгерский актер рассматривал свою деятельность как общественную, более того — политическую миссию. Актерское искусство было для него средством служения более высокой цели,

¹⁸ Бетяр (венг.) — так назывались в Венгрии беглые крестьяне, уходившие в разбойники.



Театр в г. Коложвар

а именно — идее расцвета нации и языка. Венгерский актер служил идее, а не публике, и если потрафлял ее вкусам, то не ради ее самой, а ради этой высокой идеи. Разумеется, отдельные представители венгерского актерства и в столице, но особенно на периферии позволяли себе злоупотреблять своим долгом, но это были редкие исключения. В целом же наши актеры обладали ясным сознанием возложенной на них высокой миссии»¹⁹. Еще одно свидетельство на этот счет дает И. Балог: «Если в Старой Англии — писал он в своих мемуарах «Записки старого актера» — придворных комедиантов называли слугами короля, то нас вполне можно было назвать гражданскими слугами, ибо мы были теми духовными гайдуками, которые если не получалось иными средствами, то палками насильно вбивали в головы людей идеи просвещения и национального сознания»²⁰.

Дух товарищества и коллективного творчества, сознательное служение общественному долгу помогали актерам преодолевать многие трудности и добиваться высоких художественных до-

¹⁹ И. Байер, I, стр. 435.

²⁰ Bolog István. «Egy aggszínész életéből». «Magyar Thália», Játékszini Almanach 1853-re. Pesten, p. 137.

стижений. Моор Йокаи — крупнейший писатель середины века, многие годы проведенный среди актеров и хорошо знавший их быт и нравы — утверждал, что «венгерские бродячие актеры имели свои неписанные, но неукоснительно выполнявшиеся законы общежития, по строгости и справедливости своей напоминавшие спартанские законы»²¹. Перед ними были равны все — новички и «звезды». Самой прекрасной чертой бродячих актеров была, как отмечал Йокаи, способность каждого приспособиться к общим интересам. В каких бы отношениях друг с другом ни состояли члены этого маленького коллектива, когда речь заходила об общем благе, они умели подчинять свои симпатии и антипатии интересам главного дела, успех или неудачу которого разделяла в равной степени вся актерская семья. М. Йокаи призывал литераторов брать пример с актеров: «Господствующий среди актеров дух товарищества, атмосфера доброжелательства, чувство общественного долга могли бы служить хорошим уроком для наших литературных кругов»²².

Атмосфера «бродячего театра» стимулировала рождение и развитие выдающихся актерских индивидуальностей, художественные достижения которых были весьма высоки еще на первой, довольно примитивной стадии развития национального искусства. Складывался не только новый тип актера — патриота, но и новая эстетика театра, особый стиль игры, легший затем в основу венгерской национальной актерской школы. Общая тенденция развития этого стиля заключалась в отходе от декламационности и ложного пафоса и приближение к более простой, насыщенной внутренним переживанием и жизненной достоверностью театральной правде.

Дадим несколько портретов актеров венгерского театра этой переходной эпохи. Один из первых сознательно прокладывал новые пути в искусстве венгерской сцены Йожеф Бенке, который выделялся своей начитанностью и культурой. Современники описывали исполнение им роли отца Эмилии Галотти в одноименной трагедии Лессинга как образец новой актерской техники и стиля. В момент, когда Одоардо Галотти узнает о том, что герцог обесчестил его дочь, Бенке вместо заламывания рук и завываний вдруг застыл в полной прострации, как бы потеряв дар речи. «Я, — рассказывает далее Роза Дерине, — играла Эмилию и, наблюдая за Бенке из-за кулис, едва дышала. Публика в зале тоже замерла. Вдруг из самых глубин души

²¹ *Jókai Mór. Népszokások a magyar színészek országából.* — В кн.: *Jókai Mór. Összes művei. Cikkek és beszédek*, IV, 1 rész. Budapest, 1968, p. 391.

²² Там же, стр. 393—394.

актера раздался неопишимо горький хохот. И также резко Бенке оборвал свой смех, как-то отчужденно огляделся вокруг и, как бы приходя в себя, глухо спросил: «Кто это смеялся?»... Я обхватила голову руками с таким чувством, точно теряю рассудок. А люди в зале устроили бурную овацию и долго не отпускали актера со сцены в знак признания того, что Бенке был настоящим актером даже в современном смысле слова»²³.

Описанная Дерине мизансцена ярко показывает оригинальное и смелое театральное решение сложного образа, способное выдержать и современные эстетические мерки.

Самой характерной актрисой «бродячего» театра была, без сомнения, Роза Дерине (1793—1872 гг.). Ее искусство вобрало в себя многие сильные и слабые стороны «бродячего театра» в пору его зрелости. Дерине являлась популярнейшей актрисой своего времени. Дочь омадьярившегося немца-аптекаря Йозефа Шенбаха пришла в Пешт совсем еще девочкой, когда там работала труппа Л. Вида. После удачного дебюта в музыкальной пьесе «Первый капитан» (по Гесснеру, музыка Г. Паха) и в пользовавшихся особым успехом «Золотых временах, или Инкль и Ярико» (либретто Ф. Кастелли, музыка Э. Шенка) перед дебютанткой встал вопрос о выборе псевдонима. Поскольку на венгерской афише немецкое имя выглядело по тем временам странно — она избрала псевдоним Сейппатаки, что в буквальном переводе означало ее девичью фамилию (Шенбах — Красивый ручей). Выйдя замуж за актера И. Дери — «бонвивана» той же труппы (подобные браки были часты в актерской среде), актриса стала известна под именем Дерине.

Роза Дерине обладала разносторонним талантом. Почти с одинаковым успехом она выступала в музыкальных пьесах, операх (у нее было колоратурное сопрано) и в драматических спектаклях. Ее оперный репертуар был на уровне европейского театра своего времени — первая в Венгрии спела Розину в «Севильском цирюльнике», Амениду в «Танкреде» Россини, Памелу в «Волшебной флейте» Моцарта, а однажды даже исполнила альтовую партию Ромео в «Монтечки и Капулетти» Беллини. И тем не менее самыми главными ролями Дерине, принесшими ей широчайшую известность, были не эти классические оперные партии, а выступления в непритязательных драматических спектаклях малоизвестных и давно забытых авторов. Она играла обычно современных девушек и светских дам. Такой была ее Марча в комедии «Замок фей» Хиршфельда,

²³ *Deryné. Emlékezései*, I. Budapest. 1955, p. 218—219. (Свои воспоминания Дерине писала в семидесятых годах XIX в. — А. Г.)

переведенная с немецкого актером «бродячего театра» Яношем А. Лангом, а также сентиментальная Лисли в известной пьесе Ф. Гольбейна «Альпийская (или Снежная) роза».

Играла Дерине и во многих пьесах модного в то время Авг. Коцебу, адаптированного обычно на венгерский лад — Афаназия в «Графе Бенёвском», Боришка в «Больших затруднениях», Розы в «Близком родстве» и особенно сирота в «Дитя любви». О широком диапазоне Дерине свидетельствуют и сыгранные ею героические роли в спектаклях по историческим драмам — таковы были Ева в «Зрини» Теодора Кернера (перевод П. Семере), Зельмира в трагедии К. Кишфалуди «Татары в Венгрии» и др.

В соответствии с господствовавшими тогда вкусами Дерине создавала образы страдающих от родительского произвола или от нелюбимого мужа героинь, сирот, покинутых своими богатыми родителями. Ее персонажи обычно ждали освобождения или облегчения своей участи извне, надеялись на «счастливый случай» и не помышляли сами управлять своей судьбой.

За долгую сценическую жизнь (с 1810 по 1852 г.) Дерине объездила множество городов и крупных сел Венгрии. Пожалуй, не было ни одного постоянного двора в стране, где она не выступала бы в составе той или иной театральной труппы. Даже в те периоды, когда Дерине играла в стационарном помещении (например, в годы работы в кошицком театре — 1828—1833), не было сезона, чтобы Дерине с труппой не давала спектаклей в ближайших селах и городах. Показателен в этом смысле сезон 1830 г.: с мая по июнь Дерине играла в Эперьеше (ныне — Прешов), с 12 по 17 июля — в Унгваре (ныне — Ужгород), с 20 по 23 июня — в Берегсасе (ныне Берегово), с 28 июля по 1 августа — в Марамарошсигети, с 7 августа по 13 сентября — в Коложваре (Клуж), с 20 сентября по 15 октября — в Дебрецене и только с ноября 1830 по апрель 1831 г. мы снова видим ее на сцене кошицкого театра. И так каждый год.

Спектакли бродячего театра с участием Розы Дерине часто принимали характер живого диалога актеров со зрителями. Нередко по требованию публики Дерине приходилось петь романсы под гитару в самых серьезных спектаклях. Вот как вспоминала об этом сама актриса:

«...В Мишкольц мы выезжали регулярно; здесь всегда была хорошая публика. Здесь любили трагедию и драму. Оперы мы давали редко, поскольку новых не было, а старые уже все видели. Зрители, между тем, очень хотели музыки, песен. Однажды мы играли какую-то серьезную пьесу, — не припомню ее

названия. Только я начала какой-то чувствительный монолог, как вдруг пожилой господин в первых рядах сказал громко: «Лучше спойте нам что-нибудь, Дерине!» Я повернулась к нему боком, затем спиной, как бы в знак того, что не хочу его слышать. Но господин не унимался, а публика с тихим ликованием следовала, как я выйду из этого положения. Я с героической решимостью остановилась на полужае, пожала плечами, глянула в зал и сказала: «это невозможно». «Э, да что там, — отвечивал он. — Свой монолог вы доскажете потом, а теперь спойте нам что-нибудь». Последовали переговоры со зрителями. Я им говорю: «Без гитары я не пою». «Так достаньте гитару». Отвечаю: «Хорошо, я пошла сейчас ко мне на квартиру за гитарой и после окончания акта я вам спою. Хорошо?» — «Хорошо, Дерине, bravo!» И весь зрительный зал хором подхватил: «Bravo! bravo!» Вот было смеху потом за кулисами. Актеры хватились за бока, я едва смогла довести до конца свой монолог. Принесли инструмент, я что-то спела и только после этого мы смогли доиграть пьесу до конца»²⁴.

Глава венгерских романтиков поэт М. Верешмартти вспоминал об ее игре: «Дерине нравится публике и это понятно, ибо в ней есть чему нравиться: ее игра ясна, проста, понятна и жива; ее голос звучен и чист. Но главное, что следует высоко оценить в ней, что придает жизнь ее игре, это то, что она играет с подлинной радостью». Несколько позже, в сентябре 1837 г., рецензируя спектакль «Фавориты» по пьесе Каролины Биршфейфер (С. Birchpfeifer), Верешмартти, однако, считал нужным упрекнуть Дерине, исполнявшую роль Екатерины II, в том, что она играет «в духе старой школы, отдавая дань классицистской манере, но без должного эффекта»²⁵.

Радость творчества, неиссякаемый оптимизм искусства Дерине являлись ее характерной чертой. В «бродячем театре» она видела свое призвание. Когда в 1837 г. ее пригласили в труппу открывшегося Национального театра Пешта, она не смогла там долго удержаться и через год снова отправилась в провинцию с бродячей труппой.

Большой талант актрисы сочетался с ее высокими человеческими и гражданскими качествами. Она резко отклонила выгодные предложения дирекции богатого немецкого театра о переходе в немецкую труппу и об организации ее зарубежных гастролей, ответив, что не покинет венгерскую сцену ни за какие богатства. Слова Дерине: «Меня вырастила Родина, пусть

²⁴ *Deryné. Emlékezései*, I. Budapest, 1955, p. 256.

²⁵ *Vörösmarty Mihály. Összes művei*, 14. Budapest, 1969, p. 86.

она меня и похоронит» — стали широко известны в актерской среде.

Характерной фигурой венгерского театра этой поры была современница Дерине, знаменитая трагическая актриса Канторне — Анна Энгельгардт (1791—1854 гг.). Примечательно, что она тоже вышла из немецкой семьи, сначала работала во вспомогательном составе в немецкой бродячей труппе, но вскоре попала в Пешт, стала ученицей Адама Ланга. С 1810 г. выступает на сцене под именем Канторне (по мужу, тоже актеру) в ведущих трагических ролях. Огромный трагедийный талант актрисы позволял ей даже на том раннем этапе национального театра создавать разнообразные и сложные характеры — от деспотичной и кровожадной леди Макбет в трагедии Шекспира, мстительной Медеи и наивной Сафо в одноименных трагедиях Франца Грильпарцера. Особую главу в творчестве Канторне составили ее роли в отечественной драме. Она сыграла Илку и Марию Сечи в одноименных трагедиях К. Кишфалуди и была первой исполнительницей роли Гертруды в знаменитом «Банкбана» И. Катона на подмостках кашшайского театра в 1833 г.

Канторне обладала всеми качествами трагической актрисы: высокого роста, крупная и гибкая одновременно, с сильным и красивым голосом, с большим темпераментом и глубоко чувствующей душой, она не признавала никаких компромиссов в искусстве и как бы олицетворяла собой идею святого служения музе трагедии — Мельпомене.

В отличие от Розы Дерине, часто шедшей на поводу у публики, Канторне не делала уступок ни зрителям, ни своим товарищам по сцене. Такой же требовательной она была и по отношению к себе. Современники отмечали, что в день, когда ей предстояло выступать в трагедии, она с утра готовилась к выходу на сцену и ни с кем не вступала в разговор. Драматург Э. Сиглигети отмечал, что Канторне была неузнаваема в ролях леди Макбет, Лукреции Борджа, Марии Тюдор, в Гертруде из «Банкбана» или в роли матери Гамлета. «В «Марии Стюарт» она играла Елизавету, и ее партнеры по сцене невольно отступали на задний план перед ее величественной и совершенной игрой»²⁶. Воспитанная на классицистских традициях, Канторне, тем не менее, как свидетельствуют немногочисленные описания ее игры, склонялась к новой романтической школе и утверждала на венгерской сцене игру возвышенную, ярко театральную, наполненную большим внутренним чувством. Как отмечали со-

²⁶ *Szigligeti Ede. Magyar színészek életrajzai. Budapest, 1907, p. 11.*



АННА КАНТОРНЕ

временники (в частности, ее партнер по сцене актриса Лендвайне), Канторне не имитировала пафос, а прочувствовала его.

Особой силой и нюансировкой была богата ее речь, культура сценического слова, являвшаяся едва ли не главным средством ее актерской выразительности. Игру ее приезжали смотреть из Вены артисты «Бургтеатра», в том числе знаменитая Софи Шредер.

В «Марии Тюдор» В. Гюго Канторне, играя заглавную роль, сухо, коротко и неумолимо произносила смертный приговор юноше, который был по пьесе ее любовником. А через минуту, оставшись одна, она выходила на авансцену неровным шагом и, воздев руки к небу, произносила сдавленным от полного отчаяния голосом одно только слово: «Боже», и руки ее, как переломанные крылья, обессиленно падали. Потом, еще через мгновение, она страстным шепотом заканчивала фразу: «Сделай так, чтобы Фабиано вернулся!».

В другой сцене она низким грудным голосом спрашивала па-лача, указывая в окно на Фабиано: «Видишь эту красивую го-лову?», а затем без всякого перехода, резко брала высочай-шую, срывающуюся ноту: «Она — твоя!».

Свой жизненный путь Канторне, не умевшая и не желавшая ладить «с сильными мира сего» и потому не принятая, к вели-чайшему огорчению передовой общественности, в труппу посто-янного Национального театра, закончила в провинции. Большая, в полной нищете она не могла уже выступать на сцене, но и расстаться с театром тоже была не в силах — первую великую трагическую актрису Венгрии видели в последний раз в каче-стве кассира бродячей труппы, гастролировавшей по Трансиль-вании, в городке Марошвашиархей (ныне — Тыргу — Муреш).

Национальный венгерский характер актерского искусства полнее и ярче проявлялся у комедийных актеров, чем у траги-ков, искусство которых более общезначимо. Видимо поэтому в истории мирового театра сохранилось значительно больше имен знаменитых трагиков, чем тех лицедеев — «поденщиков сцены», исполнявших комедийные роли, — на которых, собствен-но, и держался весь национальный репертуар. Один из тех, кто активно способствовал утверждению самостоятельного характе-ра венгерской актерской школы, был Карой Медьери. Всю жизнь он мечтал играть серьезные роли в классических траге-диях, но славу и широкую известность принесли ему остроха-рактерные и комедийные образы в давно забытых и малозначи-тельных пьесах. С поразительной силой внешнего и внутреннего перевоплощения он играл нотариусов, сельских старост, певчих, губернаторов, ремесленников, цыган-музыкантов, евреев-корч-марей, словаков-лесорубов, немцев-учителей и т. д. и т. п.

Карой Медьери (настоящее имя Штанд) родился в январе 1798 или 1799 г. в семье управляющего имением в Тотмедьери (отсюда и будущий псевдоним актера). В 17 лет обеспеченный и образованный юноша оставляет родителей и уходит с труп-пой бродячих актеров, обрекая себя на скитания и нужду. Пер-вые восемь — десять лет своей актерской карьеры К. Медьери провел в парусиновых повозках кочующих актеров, разъезжая по стране. Это были годы накопления жизненного и творческо-го опыта. В его памяти отложилась целая галерея человеческих образов, характеров и привычек. Объездив Задунавье, Альфельд и Трансильванию, Медьери в 1828 г. остановился на несколь-ко сезонов в театре города Кашша в лучший период его су-ществования. Под руководством Винце Берзевици он работал вместе с Розой Дерине, Сентпетери, Удвархейи, Эгрешши, Лен-

дваи и другими пионерами национальной сцены. Здесь К. Медьери играл до 1833 г., когда с частью труппы он перешел в Буду, а затем в Национальный театр в Пеште. На ней с небольшим перерывом он играл вплоть до своей смерти 12 декабря 1842 г.

Самой сильной стороной таланта Медьери было, по свидетельству современников, стремление к индивидуализации. Он никогда не повторялся на сцене и в каждой даже малозначительной роли находил нечто особенное и характерное. Следует помнить при этом, что Медьери играл в то время, когда венгерская сцена еще переживала период ученичества, когда на подмостках господствовала декламация. Играя в многочисленных переводных пьесах и адаптациях немецких мелодрам, К. Медьери каждый раз вносил в роль национальную и индивидуальную характерность. В известном венском фарсе Нестроя «Лумпациус вагабундус» он, играя портного Нитку, создал с помощью мимики и речевого юмора острый сатирический характер. В «Велизарии» Шенка, которым 27 августа 1837 г. открылся Национальный театр в Пеште, он сумел даже в сентиментальную роль благородного отца вкрасить элементы естественности и простоты, за что, кстати, получил упрек строгой критики. Известный поэт-романтик М. Верешмарти в своей театральной хронике отмечал, что К. Медьери показывал многосторонность своего актерского дарования лучше всего в комедиях.

К дару внутреннего перевоплощения и острой индивидуализации Карой Медьери прибавлял блестящее владение актерской техникой. Особенно он был силен в мимике. Э. Сиглигети сравнивал его лицо с каучуковой куклой. Широко пользовался Медьери гримом, характерным костюмом, речевым юмором. Реализм его игры почти всегда был на грани гротеска, пародии или буффонады, в зависимости от жанра пьесы. Играя в «Венецианском купце» Шейлока — лучшую свою роль, вошедшую в историю венгерской сцены как шедевр реалистического мастерства на заре развития национального театра, — Медьери при всей масштабности и трагическом пафосе этого шекспировского персонажа не отказался от яркой речевой характеристики, построив роль на еврейском акценте. Современники отмечали, что это не помешало, а, напротив, помогло актеру создать глубоко трагический образ, особенно запомнившейся сценой, когда Шейлок-Медьери заливался сардоническим смехом, торжествуя победу над разорившимся Антонио.

Сама внешность Медьери помогала комедийному эффекту. По выражению другого крупного актера того времени Г. Эг-

реши, Медьери был похож на перевернутую грушу: огромная взлохмаченная голова на маленьких ножках. Смешные усики, похожие на запятые, квадратное лицо с поминутно меняющимся выражением — все выдавало в нем актера-комика «милостью божией». Не удивительно, что публика никак не желала серьезно воспринимать его в трагических ролях. Известно, что когда Медьери, с блеском игравший шута в «Короле Лире», заполучил в этой пьесе главную роль, о которой он долго мечтал, то дело чуть не кончилось провалом. Привычка зрителей видеть Медьери в комической роли, а его партнера по сцене Г. Эгрешши — в трагической оказалась сильнее мастерства этих двух больших актеров, которые на одном из спектаклей поменялись ролями. Зато в роли Полония из «Гамлета» Медьери взял реванш, создав остро сатирический тип коварного царедворца.

Хотя Медьери добивался характерности и индивидуализации не только на венгерском материале, все же именно в отечественной комедии национальный характер его искусства выразился наиболее полно. Пелешского нотариуса Зайтаи из одноименной очень популярной комедии Й. Гаала он играл много лет подряд, каждый раз создавая новый вариант своего героя — от гнусавого и смешного в своей натянутости и надутости сельского старосты до добродушного и наивного в своей непосредственности крестьянского рубахи-парня. В стремлении к индивидуализации воплощаемых характеров Медьери можно поставить в ряд с англичанином Гарриком, немцем К. Зейдельманом, французом Леметром. (Интересно, что в 1839 г. Медьери сыграл роль Гаррика в комедии Дейнхардштейна «Гаррик в Бристоле» — в этой роли его видел молодой Ш. Петефи.) Карой Медьери был и остался первым венгерским комиком, который возвел мастерство перевоплощения в ранг высокого реалистического искусства. Уже после смерти Медьери, который умер хотя и в славе, но в нищете, Шандор Петефи посвятил ему стихотворение, в котором преклонялся перед его актерским талантом и бескорыстным служением искусству.

Характер исполнительского мастерства передвижных и полустационарных трупп позволяет, таким образом, сделать вывод, что несмотря на весьма примитивные условия, в которых приходилось играть актерам, венгерский театр в этот начальный период своего развития быстро проходил стадию ученичества и утверждал в своем искусстве, творчестве своих лучших мастеров, самостоятельный характер отечественной сцены, демократичность ее форм и идей, высокое сознание просветительской и патриотической миссии «бродячего театра» в развитии национальной культуры.



Сцена из спектакля И. Надя «Выборы», 1843 г.

Подытоживая рассмотрение венгерской театральной культуры на рубеже XVIII—XIX вв., сделаем некоторые выводы.

Борьба за национальный театр в Венгрии являлась частью общенационального дела, одной из форм утверждения национальной культуры и самосознания. Многофункциональность театра, вообще свойственная его природе, выступала при этих обстоятельствах с особенной яркостью. В качестве посредника между искусством и жизнью театр принимал активное участие в утверждении и обновлении национального языка и литературы, в воспитании национальных чувств и идей, в формировании национальной культуры в целом.

Еще в первом прошении труппы Л. Келемена к городским властям Пешта выдвигался в качестве главного аргумента тезис о служении венгерскому языку, его развитию и совершенствованию. Служение родному языку рассматривали в качестве главной задачи и первые венгерские драматурги, включая И. Катона и М. Верешмарти.

«Бродячий театр» Венгрии развивался в постоянном взаимодействии и плодотворном сотрудничестве с национальной литературой и другими смежными видами искусств. Он способство-

вал демократизации литературы на родном языке и росту читательских запросов. Можно сказать, что в Венгрии не литература помогала формировать зрительскую аудиторию театру, а, наоборот, театр вербовал для зарождавшейся национальной литературы ее первых читателей. В этой связи интересны свидетельства современников о том, что значил для популяризации венгерской литературы и воспитания вкуса к чтению успех той или иной театральной постановки отечественной драмы. Когда в 1833 г. в Кошицах впервые была поставлена драма Й. Катона «Банк-бан», изданная небольшим тиражом еще в 1820 г. и покрывавшаяся с тех пор пылью на полках книжных лавок, на следующий день после представления в книжный магазин Л. Вайды в Кошицах явились многочисленные покупатели. «С большим трудом удалось найти экземпляры «Банк-бана» на самых верхних полках, где они более десяти лет валялись без всякого спроса. За один день Вайда продал около двухсот экземпляров и тем самым имел хороший доход», — писал знаток старого венгерского театра А. Варади²⁷.

С другой стороны, важную роль сыграла в развитии венгерского театра организованная в 1830 г. Венгерская Академия наук. Уже на одном из первых своих заседаний (2 мая 1831 г.) она приняла решение о создании в системе Академии специального Театрального Комитета из трех человек (ими были литераторы М. Верешмарти, Ф. Толди, Г. Дебрентен), которым было поручено составить список пьес иностранных авторов для первоочередного перевода, имея в виду интересы национальной сцены. Из 71 пьесы, которые члены комитета считали необходимым перевести на венгерский язык для поднятия национального театра на уровень требований времени, было 25 пьес английских авторов (почти все пьесы Шекспира, «Школа злословия» Шеридана, «Игрок» Э. Моора и др.), 18 французских пьес («Сид» Корнеля, «Андромаха», «Британик», «Федра» и «Аталия» Расина, «Заира», «Альзира» и «Танкред» Вольтера, 6 комедий Мольера, включая «Тартюф» и «Мещанин во дворянстве», мелодрамы Делавиня, Леграна и др.), 20 немецких классических пьес, начиная с Лессинга и кончая Шиллером и Гете (последний был представлен «Гецом», «Ифигенией» и «Эгмонтом»), а также 8 итальянских пьес, где на первом месте фигурировал Альфиери с «Орестом», «Виргинией» и двумя частями «Брута I».

Большие надежды возлагала передовая венгерская общественность на театр в плане нравственного воспитания нации.

²⁷ Váradi Antal. Régi magyar színpéldék. Budapest, 1911, p. 454.

Венгерское театральное общество в 1792 г. заявляло, что на подмостках театра «бесстрашный разум даст бой суевериям», бичом сатиры будет изгоняться «все дурное и утверждаться доброе, вечное». Обращаясь к простому народу, театр должен будет «смягчать сердца, обострять чувства, пробуждать гуманность, воспламенять любовь к родине». В программном заявлении венгерского театра в Клуже (1803 г.) вновь подчеркивалась воспитательная роль театра — «прародителя всех наук и искусств». Беря за образец театр древних греков, основатели венгерской сцены в Трансильвании, совсем в духе европейского возрождения, доказывали прямую зависимость гражданских добродетелей от влияния искусства — от «прославления на сцене великих подвигов Агамемнона и других».

Театр жил в сознании простых людей Венгрии того времени как носитель некоего протестующего, оппозиционного начала. Недаром «бродячих» актеров в Венгрии звали в народе «апостолами правды». Характерен в этой связи дошедший до нас рассказ о том, как к Шандору Петефи, когда он скитался с актерской труппой по стране, подошел однажды местный корчмарь и, потрепав его по плечу, сказал: «Так вы актер? Я этому очень рад — ведь я тоже кальвинист»²⁸. В этом случае, рассказанном самим поэтом, звание актера для простого обывателя символизировалось с протестантством, причем не только в религиозном, но и в более широком смысле.

Уже на раннем этапе своего существования театр способствовал пробуждению в Венгрии эстетической мысли и художественной критики, оказывал стимулирующее влияние на развитие литературы и других смежных с ним искусств. В одном из первых теоретических трактатов «Цель и польза театра»²⁹ актер и литератор Йожеф Бенке, исследуя природу театрального искусства, видел в нем «чудодейственное средство» для воспитания в народе патриотических, высоких нравственных и гражданских чувств. В качестве манифеста своих театральных убеждений Бенке перевел и издал в 1810 г. известный трактат Шиллера «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение».

При всем значении, которое имел венгерский «бродячий театр» для дальнейшего развития национальной культуры, он был ограничен в своих возможностях. Драматург И. Катона в своей статье «Почему в Венгрии не может встать на ноги драматическое искусство» (1821 г.) называл следующие причины: отсутствие постоянного театра, «национальная кичливость», нераз-

²⁸ *Jókai Mór. A magyar színészet hőskora. Révai Kiadás, s. a., p. 17.*

²⁹ *Benke József. A theátrum tzelja és haszna. Budán, 1809.*

витость книгопечатания, строгость цензуры, отсутствие критики и, наконец, недостаточное вознаграждение за литературный труд. В этом перечне причин, среди «обычных» препятствий, стоявших, как правило, на пути формирования национального театра в других странах Центральной и Юго-Восточной Европы, наибольший интерес вызывает вторая, как социальная и эстетическая проблема. Будучи борцом за национальное освобождение, Катона вместе с тем был чужд национальной предвзятости, чего нельзя было сказать о многих его современниках. Это позволило венгерскому художнику, в ряде вопросов опередившего свое время, выступить в своих произведениях и критических работах не только против национального угнетения, но и против националистических предрассудков. Об этом говорят и его драмы на венгерскую тематику, — прежде всего знаменитый «Банк-бан», и цикл его ранних драм на гуситскую тему (в частности, историческая драма «Ян Жижка — вождь таборитов»). Но с особой определенностью Катона говорит в своих критических статьях о национальной предвзятости в эстетических оценках современного ему зрителя. Подходя к оценке художественного творчества с позиций широкого и многостороннего изображения человеческих характеров, Катона писал, что «зрителя и читателя надо заставить понимать, что не всегда «мадьяры» — «мы мадьяры», — лучше всех; произведение искусства может быть совершенным и тогда, когда зритель не найдет в нем «прекрасного мадьяра»³⁰.

Это замечание Й. Катона, сделанное по поводу пьесы его соотечественника и современника К. Кишфалуди «Илка», в которой героиня — венгерка с легкостью одерживала победы над турками, показывало общий эстетический уровень не только венгерской драматургии эпохи «бродячего театра», но и его зрителей. Они радовались и выражали восторг по поводу «благородных», провенгерских поступков героев драм, а не тому, с каким искусством и талантом эти персонажи были обрисованы и сыграны на сцене. В таком восприятии искусства зритель венгерского «бродячего театра» не был исключением, а лишь подтверждал общую закономерность. Нравственный критерий восприятия искусства в массовых аудиториях обычно опережал эстетическую оценку. Как показывает опыт развития искусств, это явление обнаруживается в различные эпохи, включая и более поздние. Стоит вспомнить в этой связи характерный пример, когда в 1909 г. В. И. Ленин и Н. К. Крупская посетили маленький парижский театр, игравший непритязательную пьесу

³⁰ Katona József. Összes művei, II. Budapest, 1959, p. 81.

перед рабочей аудиторией. Н. К. Крупская поделилась тогда в письме в Россию своими (а, возможно, и Владимира Ильича) ценными наблюдениями над природой художественного восприятия массовой и малоискушенной в искусстве аудитории: «Аплодировали не хорошей или дурной игре,— писала она,— а хорошим или дурным поступкам»³¹.

*

На исходе 20-х — в начале 30-х годов XIX в. венгерский «бродячий театр» как особая форма театральной организации начал постепенно уступать место более развитым формам театрального творчества. Несмотря на свои ограниченные возможности, «бродячий театр» имел огромное значение в культурной жизни страны. Подготовив зрителей и актеров, привив вкус к сцене в широких демократических кругах, связав судьбу национальной сцены с идеями освободительной и общественной борьбы, «бродячий театр» Венгрии выполнил тем самым свою миссию в жизни нации и в середине 30-х годов передал эстафету своего искусства постоянному Национальному театру, который был торжественно открыт в Пеште в 1837 г.

³¹ Н. К. Крупская. Педагогические сочинения, т. 11. М., 1963, стр. 111.

А. В. Данилова

ОТ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ

(к истории сербского, хорватского и словенского театров)



Формирование национальной театральной культуры у словенцев, сербов и хорватов, вступивших на путь капиталистического развития раньше других югославянских народов, протекало в течение длительного периода времени и весьма неравномерно. У словенцев театр на родном языке зарождается в 80—90-е годы XVIII в., у сербов — в 10—20-е годы XIX в., у хорватов — лишь в 30—40-е годы XIX в. Постоянные профессиональные театры открылись у этих народов еще позже: у сербов и хорватов — в 1860 г., у словенцев — в 1892 г. Такой затяжной процесс становления национального театра объясняется прежде всего неблагоприятными историческими условиями, и в первую очередь национальным гнетом. Несмотря на некоторое несовпадение этого процесса во времени, общие задачи национального возрождения определяли известное сходство в процессах формирования театральных культур у разных югославянских народов.

В данной статье мы ограничимся исследованием начального этапа становления словенского, сербского и хорватского театра. На этой стадии особое значение имеет переход от любительского театра к театру профессиональному.

Начальный этап развития словенского, сербского и хорватского театра освещен в общих работах по истории этих театров¹, причем особенно полно — в сербской театроведческой ли-

¹ С. Шумаревић. Позориште код срба. Београд, 1939; А. Trstenjak. Slovensko gledališče. Ljubljana, 1892; Р. Cindrić. Hrvatski i srpski teatar. Zagreb, 1960.

тературе². За последние годы, в связи с юбилеями Сербского и Хорватского национальных театров, появился ряд сборников, в которых также можно найти материалы по отдельным вопросам интересующей нас темы³. На русском языке опубликованы краткий очерк истории театра югославянских народов в рамках истории западноевропейского театра⁴, очерк истории далматинско-дубровницкого театра XVI—XVII вв.⁵ и две статьи о творчестве сербского драматурга первой половины XIX в. Й. Стернии Поповича⁶.

В условиях национального угнетения театральное искусство югославянских народов на родном языке наталкивалось на большие трудности. В наследство от прошлого оно получило лишь весьма слабые зачатки школьного театра, и то преимущественно в Хорватии, где сохранялись самые давние на славянском юге традиции театральной культуры (ренессансный театр Далмации и Дубровника в XVI—XVII вв.). Спектакли на народном языке (на севере Хорватии — кайкавский диалект, на юге — штокавский и чакавский) устраивались лишь в иезуитской гимназии (до роспуска ордена в 1773 г.), затем в семинарии (с 1792 г.) и Дворянском конвикте в Загребе. Первое театральное представление у сербов состоялось в 1736 г. Организатором спектакля и автором текста — «Трагедия, сиречь печальная повесть о гибели последнего царя сербского Уроша V и о падении сербского царства» — был воспитанник Киевско-Могилевской духовной академии М. Козачинский, работавший по приглашению сербских церковных властей несколько лет ректором Латино-славянской школы в г. Сремски Карловцы. После возвращения Козачинского в Россию в 1737 г. спектакли в школе устраивались еще в 1740 и 1753 гг. В центральной Сербии, находившейся под властью турок, театр появляется только в 30-е годы XIX в.

Профессиональный, светский театр в словенских, сербских (Воеводина) и хорватских землях был представлен до XIX в. исключительно итальянским оперным искусством и австрийски-

² М. Томандл. Српско позориšte у Војводини, књ. I. Нови Сад, 1953.

³ «Зборник прилога историји југословенских позоришта». Нови Сад, 1961; «Hrvatsko narodno kazalište». 1894—1969 (Enciklopedijsko izdanje). Zagreb, 1969.

⁴ «История зарубежного театра», ч. 2. М., 1972.— Театр народов Югославии (Автор Н. М. Вагапова).

⁵ «История западноевропейского театра», т. I. М., 1956.— Зарождение славянского театра на Балканах (автор С. С. Игнатов).

⁶ Н. И. Кравцов. Йован Стерния Попович.— «Краткие сообщения Института славяноведения», вып. 22. М., 1956; Й. Стерния Попович. Комедии. Л.—М., 1960. Предисловие В. Зайцева.

ми драматическими труппами, игравшими на немецком языке. С возникновением постоянных театров, предназначенных для гастролирующих иностранных трупп («Сословный театр» в Любляне, 1765 г., «Театр Амаде» в Загребе, 1797 г.), драматический театр на немецком языке становился все более заметным фактором культурной жизни хорватов и словенцев. По мере развития любительского театра словенские и хорватские актеры использовали профессиональный опыт австрийских актеров, начинали свою работу в австрийских труппах. В свою очередь, австрийские труппы предоставляли свою сцену для любительских спектаклей, включали в свой репертуар пьесы на темы хорватской и словенской истории. В Воеводине, ввиду иной социальной структуры населения, сильного влияния православной церкви, не поощрявшей светский театр вообще, а также традиционных связей с русской культурой, гастролирующие иностранные труппы не играли заметной роли в культурной жизни⁷.

В конце XVIII — начале XIX в. хорватский и сербский школьный театр стал обращаться и к светскому репертуару, как к переводному («Попугай», 1797 г. и «Ненависть к людям и раскаяние», 1800 г. А. Коцебу в Загребе), так и к оригинальному («Комедия о нежном воспитании детей» И. Крестича в Воеводине 1793 г.). Это дало основание историку сербского театра М. Томандлу говорить о «светском школьном театре» в Воеводине⁸. Однако школьный театр не мог стать базой для создания театра национального. До конца своего существования он сохранял замкнутый, религиозно-дидактический характер. На попытки сербских учителей придать школьным спектаклям более открытый характер церковные власти наложили запрет в 1818 г.

Формирующееся национальное искусство ориентировалось здесь больше на немецкоязычный профессиональный театр. Деятели национального возрождения добивались постановок на его сцене спектаклей на родном языке. Хорватам и словенцам, имевшим более тесные контакты с зарубежным театром, чем сербы, удалось привлечь, минуя школьную сцену, иностранных профессиональных актеров для спектаклей на родном языке. Так, в 1780—1790 гг. итальянские певцы с большим успехом исполняли на сцене люблянского «Сословного театра» арии из опер

⁷ Об особенностях формирования сербской национальной культуры подробнее см.: М. Б. Богданов. Исходные основы и главные тенденции формирования сербской национальной культуры.— В сб. «Культура и общество в эпоху становления наций». М., 1974.

⁸ М. Томандл. *Op. cit.*, с. 21—30.



Здание «Театра Амаде» в Загребе, 1797—1834 гг.

в переводе на словенский язык и словенские народные песни⁹. На сцене «Театра Амаде» в Загребе — на том же этапе становления национального театра — состоялись первые публичные спектакли на кайкавском диалекте в исполнении немецких актеров. Ставились одноактные комедии А. Коцебу в переводе Д. Раковаца «Старый жених и корзины» (1832 г.), «Старый лейб-кучер Петра III» и «Обманутый обманщик» (1833 г.)¹⁰.

Иной путь создания сербского, хорватского и словенского национального театра был найден в развитии любительского театрального движения. Это была новая ступень в развитии театрального творчества по сравнению с любительским школьным театром. Любительское театральное движение первой половины XIX в. было полностью отделено от церкви и характеризовалось участием в спектаклях актрис, что давало возможность полноценно интерпретировать современную драматургию. До появления постоянно действующих профессиональных театров на народном языке любительские труппы у югославянских наро-

⁹ S. Skerlj. Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih. Ljubljana, 1973, s. 442, 444.

¹⁰ Đ. Surmin. Hrvatski preporod, knj. I. Zagreb, 1903, s. 157.

дов в конце XVIII — первой половине XIX в. заложили основы светского общедоступного искусства на родном языке, став необходимым этапом становления профессионального постоянного театра.

Раньше других светский любительский театр возник в Словении, которая в последней трети XVIII в. вступила на путь капиталистического развития. В 60—70-е годы там уже сложились необходимые предпосылки для появления национально-просветительской идеологии. Первое поколение деятелей словенского национального возрождения, среди которых преобладали еще духовные лица, начало борьбу за утверждение словенского языка в общественной жизни, школе и литературе. Этот период проходит под знаком деятельности монаха Марко Похлина — автора первой грамматики словенского языка (1768 г.). Предисловие к грамматике сыграло важную роль в пробуждении национального самосознания словенцев. Автор призывает не стыдиться родного языка, ссылаясь на славное историческое прошлое словенцев и славян и делает попытку воссоздать древнеславянскую мифологию. Взгляды Похлина сложились под влиянием чешского национального возрождения (в частности сочинений в защиту чешского языка), но влияние это было не столько побудительным, сколько «усиливающим и направляющим»¹¹.

В начале 70-х годов XVIII в. вокруг Похлина образовался кружок единомышленников, осуществивших издание первого литературного альманаха на словенском языке «Писанице» (1779—1781 гг.), где основную литературную работу выполняли поэт В. Водник и монах Я. Д. Дев. Здесь в 1780 г. был опубликован первый драматический текст светского содержания на словенском языке — оперное либретто «Белин» (музыку написал словенец Я. Ф. Зупан). На создание первой словенской оперы оказала влияние интенсивная музыкальная жизнь Любляны в XVIII в., в частности большая роль музыки в иезуитском театре и широкая популярность итальянской оперы. Первое отечественное либретто является поэтической аллегорией, представляющей борьбу света и тьмы. По жанру это был типичный, хотя и запоздалый, пример барочной оперы, но сам текст свидетельствует о национальном мироощущении автора. Пользуясь введением к «Грамматике» Похлина, Дев заменяет античные имена действующих лиц аллегорическими древнеславянскими именами (вместо бога солнца Аполлона действует Белин — от слова «белый», олицетворение темных сил — Буря, три музы плодородия носят имена, образованные от славянских глаголов

¹¹ F. Kidrič. Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe. Ljubljana, 1930.

«сеять», «цвести» и «садить»). В прославлении родной природы, благоденствующей под солнцем родины, ощущаются патристические настроения автора. И хотя опера эта не была поставлена и партитура ее не сохранилась, она, безусловно, оказала влияние на развитие в Словении любительских «домашних» концертов¹².

В начале 80-х годов заявило о себе второе поколение деятелей словенского национального возрождения, целиком связанное со светской культурой. Во главе его стоял крупный промышленник и меценат барон Сигизмунд (Жига) Цойс. Кружок Цойса, объединявший на протяжении сорока лет (с 1779 до 1819 г. выдающихся деятелей словенской культуры, с большим успехом продолжил работу своих предшественников как в разработке литературного языка (новая грамматика словенского языка Б. Кумердея, 1780 г.), так и в области художественного творчества. Вырос художественный уровень словенской поэзии (стихи Водника первого десятилетия XIX в.), расширилась область литературного творчества, возникла подлинно светская драма на словенском языке.

Основоположителем словенской драматургии стал Антон Томаж Линхарт (1756—1795 гг.). Для выходца из многодетной семьи ремесленника наиболее вероятным жизненным уделом было духовное звание, и Линхарт два года посещал иезуитскую гимназию, затем несколько лет провел в монастыре, но оставил его и уехал в Вену. Занимаясь правом, он познакомился здесь с новейшими веяниями западноевропейской мысли, прежде всего с просветительской философией и современной литературой. В Вене им была написана трагедия из рыцарских времен и драма «Мисс Дженни Лав» (изд. в 1780 г.), обе на немецком языке. В последней пьесе нашли отражение тираноборческие мотивы немецкой драматургии «бури и натиска», но сильнее всего сказалось влияние немецкой «мещанской трагедии» с образами кровожадных героев и благородных жертв¹³.

По возвращении в Люблян (1780 г.) Линхарт присоединился к кружку Цойса: собирал памятники древней письменности, участвовал в издании грамматики Кумердея, переводил на словенский язык специальную литературу. Важнейшей работой Линхарта общекультурного характера был его «Опыт истории Краины и других областей Австрии, населенных южными

¹² J. Andreis, S. Đurič-Klajn, D. Cvetko. Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji. Zagreb, 1962, s. 349—350.

¹³ «Zgodovina slovenskega slovstva», knj. I. Ured. L. Legiša. Ljubljana, 1951, s. 390.

славянами» (т. I—II, 1788—1791), тоже на немецком языке — первый у словенцев исторический труд. В сочинении ярко выражается мироощущение Линхарта, рационалистический дух его философии, а также пробуждающееся национальное самосознание, вдохновившее автора на описание истории славян. Выступление Линхарта в защиту прав славян в империи Габсбургов звучало как протест против национального и социального угнетения. Не случайно Линхарт ближе всех своих современников стоял к пониманию Великой французской революции.

Сближение просветительских и демократических идей отчетливо проявилось и в его литературном творчестве этого времени. Отказавшись от экзотических мотивов, Линхарт после десяти лет активной работы в области национальной культуры тяготел к темам из жизни современного словенского общества. Общий уровень тогдашней словенской литературы, видимо, не создавал еще условий для появления самобытных драматических произведений, однако, обращаясь к распространенной в то время практике свободных переводов и переделок, Линхарт не только внешне приспособлял действие и характер персонажей к словенскому быту, но стремился затронуть проблемы современной словенской жизни.

В 1789 г. Линхарт переработал комедию австрийского драматурга Й. Рихтера, дав ей название «Мицка — дочь сельского старосты». Писатель оставил без изменения основной конфликт пьесы: легкомысленный барон ухаживает одновременно за деревенской девушкой и богатой городской вдовой, но им удастся раскрыть его лицемерие и проучить барона. Линхарт иронизирует над подражанием крестьян городским господам и в то же время сочувственно относится к простому народу. Перенеся конфликт на словенскую почву, он углубил противопоставление развращенных дворян и здравомыслящих крестьян¹⁴. Линхарту чужда идеализация крестьян, свойственная австрийскому драматургу. Приблизив своих героев к менее зажиточным слоям крестьянства, он показал их непритязательный быт, неграмотность, но вместе с тем и более сильное чувство собственного достоинства и активного протеста. В ответ на хитрости барона, отец Мицки, сельский староста, с гордостью говорит ему: «Я, правда, простой кмет, но за нос себя водить не позволю, будь вы хоть какими господами»¹⁵.

Еще ярче противопоставление высшего сословия и народа

¹⁴ Детальное сравнение обеих пьес см.: F. Koblar. Slovenska dramatika, I. Ljubljana, 1972, s. 28—29.

¹⁵ A. T. Linhart. Zbrano delo. Ljubljana, 1950, s. 29.

отражено в другой пьесе Линхарта — пятиактной комедии «Веселый день, или Женитьба Матичека» (1790), представляющей собой обработку бессмертной комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Линхарт прославляет прирожденный ум народа, его находчивость и подлинное душевное благородство. Он существенно переделал пьесу, сократив ряд эпизодов и написав десять новых сцен, в которых усилил критику дворянства и выступил в защиту прав словенских крестьян.

В кружке Цойса впервые созрела мысль о словенской сцене. В 1786 г. под руководством Линхарта образовалось «Общество любителей театра». Сначала оно носило общий просветительский и благотворительный характер, устраивая спектакли на немецком языке. Исполнение на сцене Сословного театра арий из итальянских опер в переводе поэтического текста на словенский язык Цойсом и Линхартом способствовало пробуждению у публики интереса к родному языку, но без драматического искусства нельзя было добиться его полного утверждения в театре. Поэтому перед «Обществом любителей театра» встала задача перейти на словенский язык.

Обе комедии для «Общества» Линхарт перевел в короткий срок, как бы на одном дыхании. «Мицка — дочь сельского старосты» была поставлена «Обществом любителей театра» в самом конце 1789 г., еще два спектакля состоялись в начале следующего года. Спектакли имели огромный успех. В выходившей на немецком языке «Люблянской газете» Цойс с восторгом приветствовал патриотический подвиг театральных любителей, отмечая, что «они заложили фундамент в деле развития своего родного языка, показав его возможности на театральной сцене»¹⁶. К этому следует добавить, что в пьесе Линхарта не просто звучал словенский язык. Благодаря героям из народа, это был сочный, живой, народный язык, знакомый автору с детства. Однако вторая пьеса Линхарта на сцену не попала. Время для постановки переработанной комедии Бомарше было неблагоприятным. В начале 90-х годов XVIII в. в Австрии усилилась реакция. В Словении был отменен ряд наиболее радикальных реформ Иосифа II. Люблянское «Общество любителей театра», за исключением немногих представителей интеллигенции (сам Линхарт, который был постановщиком «Мицки» и суфлером, его жена, исполнявшая заглавную роль), состояло из людей дворянского звания, что накладывало отпечаток на характер его деятельности. При недостаточной активизации культурной жизни среди третьего сословия, при первом же давлении извне

¹⁶ A. Trstenjak. Op. cit., s. 28.

«Общество» не нашло в себе сил к сопротивлению. Вполне возможно, что вторая пьеса Линхарта оказалась и труднее для исполнения. «Общество» не стремилось к профессионализации актеров и к демократизации театра. Все эти обстоятельства привели к постепенной ликвидации «Общества» и к временному замиранию театральной жизни на словенском языке. Кружок Цойса продолжал действовать, но к вопросам театра там больше не возвращались.

Со смертью Линхарта в 1795 г. зародившееся театральное любительство в Словении потеряло активного организатора и талантливого драматурга. Словенская речь прозвучала еще раз на сцене Сословного театра в детском спектакле 1802 или 1803 г., для которого известный словенский лингвист Е. Копитар перевел пьесу Коцебу «Петушиный крик» (под названием «Пётя-Петушок»), а Водник написал стихи к ней. С этой пьесы начинается период многочисленных переводов Коцебу в Словении. Словенские любительские спектакли возобновились только после революции 1848 г. в рамках Люблянской читальни.

За этот небольшой период деятельности словенского любительского театра была создана попытка утверждения словенского языка на сцене, однако в деятельности первых словенских любителей сказывался недостаток необходимой преемственности в работе и скудость репертуара. Всего две пьесы Линхарта — вот, в сущности, и весь словенский репертуар того времени. Постановкой «Мицки» в конце 1848 г., полстолетия спустя, «Театральное общество Люблянской читальни» возобновило борьбу за создание словенского театра ¹⁷.

У истоков сербского любительского театра стоит противоречивая личность Иоакима Вуича (1772—1847 гг.). Необычайно плодовитый писатель, Вуич, продолжая традиции сербской просветительской литературы конца XVIII — начала XIX в., оставил после себя огромное количество произведений самых разнообразных жанров — географические и педагогические сочинения, грамматика и автобиографические заметки, путевые записки, художественная проза и драматические произведения. Однако неоригинальность подавляющего большинства его сочинений рано обрекла Вуича-писателя на забвение. Уже современники оценивали его весьма невысоко, считая устаревшим ¹⁸. Но несмотр-

¹⁷ С тех пор годовщина постановки этой пьесы отмечается как день рождения словенского театра. — *B. Kreft*. *Ob stopetdesetletnici Linhartove «Zupanove Micke»* (1789—1939). — В его кн.: *Poslanstvo slovenskega gledališča*. Ljubljana, 1960.

¹⁸ *Ј. Скерлић*. *Историја нове српске књижевности*, изд. 3-е. Београд, 1953, с. 138.

ря на свою старомодность в литературном творчестве, Вуич принадлежит заслуга в организации сербской театральной жизни — он был первым театральным деятелем-профессионалом, организатором труппы, режиссером, драматургом и переводчиком.

Любовь к театру зародилась у Вуича еще в студенческие годы, которые он провел в Пожуне (Братиславе). В начале 90-х годов в Братиславе достиг высокого уровня немецкий театр, драматический и оперный. Вуич имел возможность познакомиться с развитым профессиональным искусством и современным европейским репертуаром. Работая затем домашним учителем в Триесте, Вуич становится страстным поклонником итальянской оперы. В результате увлечения театром первыми книгами Вуича стали переводы, а точнее адаптации пьес популярных немецких и австрийских авторов конца XVIII — начала XIX в. — драма в 3-х действиях «Фернандо и Ярика» К. Эккартсгаузена (1805 г.), одноактные комедии «Ревность из-за туфель» И. Рихтера (1805 г.) и «Летучая мышь» К. Ф. Геншлера (1809 г.), пьеса из крестьянской жизни в 2-х действиях С. Ф. Шлеттера «Награждение и наказание» (1809 г.). Своими изданиями Вуич пополнил небогатую еще к тому времени библиотеку сербских драматических переводов и адаптаций, однако не ограничился этим и вскоре сделал решительный шаг по пути их сценической реализации.

12 августа 1813 г. в Пеште состоялся первый публичный сербский спектакль, для которого Вуич перевел пьесу Коцебу «Попугай». Действие пьесы перенесено в Воеводину, в родной город Вуича Баю, а герою, вместе с именем Иоаким, приданы некоторые автобиографические черты. Спектакль Вуича стал качественно новым явлением в сербской театральной жизни, означая возникновение светского публичного театра. Впервые представление на сербском языке состоялось не в школе, а в специальном, приспособленном для театра здании (для этого была использована сценическая площадка, на которой выступала венгерская труппа), за представление взималась плата. Помимо учащихся школ, к спектаклю были привлечены студенты-сербы Пештского университета, а также актеры венгерского бродячего театра И. Балог и его жена Ю. Балог. Кроме нее, в спектакле в роли героини была занята еще одна женщина, сербка. Сам Вуич исполнял эпизодическую роль старого рыбака. Все члены труппы, кроме самого организатора, получили вознаграждение за выступление из одной трети вырученной суммы (одна треть была отдана венгерской труппе, другая — пожертвована сербской учительской семинарии, из которой были ученики, участвовавшие в спектакле).

В предисловии к сербскому изданию «Попугая» (1814 г.) Вуич подчеркивает свое бескорыстное служение народу, ссылаясь на патриотический дух своих сограждан, горячо поддержавших его начинание¹⁹. Однако попытки И. Вуича продолжить сербские спектакли встретили серьезные трудности. Как Вуич сообщает в предисловии, он хотел организовать в Пеште еще один спектакль в ноябре 1813 г., избрав для него свой первый драматический перевод («Фернандо и Ярика»), однако с сожалением должен был признать свое бессилие: городские власти запретили спектакль. Это запрещение было продиктовано не только нежеланием поощрять успехи сербского театра, но и общеполитической обстановкой в Австрии, складывающейся для сербов неблагоприятно после подавления первого сербского восстания (1804—1813 гг.) и мира с Турцией.

Лишенный возможности работать в Пеште, Вуич переносит свою деятельность в провинцию и дает в 1815 г. ряд спектаклей в городах с преобладающим сербским населением. В Бае он осуществил свое намерение поставить «Фернандо и Ярику», в Сегедине (Сегед) дал свой новый перевод (с венг.) — «Сербский вождь Георгий Петрович, иначе нареченный Черный, или Освобождение Белграда от турок» И. Балоба. В пьесе, сочиненной в 1812 г., показан победоносный этап сербского восстания, и ее представление стоило Вуичу немало хитрости и предприимчивости. После этого в театральном предпринимательстве Вуича наступает значительный перерыв. Он посвящает свое время путешествиям и литературным занятиям, в том числе переводу пьес, и только потребность в средствах для издания своих книг заставляет его эпизодически возвращаться к организации театральных представлений: в Земуне (1823 г.), Темишваре (1824 г.) и в Панчево (1824, 1833 гг.).

Этим заканчивается первый период деятельности Вуича, который в целом можно ограничить десятью-одиннадцатью годами активной работы. Одновременно это был и первый этап развития сербского любительского движения. В это десятилетие в основном сформировался репертуар театра Вуича, не претерпевший существенных изменений до конца его жизни, а также сам стиль его работы. Вуич не имел своей труппы, а организовывал ее, иной раз наспех, по прибытии в тот или иной город для одного, максимум трех спектаклей. В труппах Вуича, несмотря на его решительный разрыв со школьным театром, долгое время сохраняется присущая последнему ограниченность

¹⁹ Полный текст предисловия к этому редкому изданию воспроизведен в кн.: *Св. Шумаревић*. Позориште код срба. Београд, 1939, с. 95—96.

в выборе исполнителей: как правило, основной состав исполнителей формировался из учащихся. Нелегко было Вуичу найти в патриархальной сербской среде кандидатуру на женские роли, которые, судя по отзывам тогдашней прессы, исполнялись менее удачно, чем мужские.

За время, пока Вуич отошел от организации театрального дела в Воеводине, которое перешло в руки других энтузиастов, в орбиту сербской культурной жизни включился новый регион — вассальное сербское княжество, возникшее из Белградского пашалыка в 1830 г. в результате победоносного второго сербского восстания против турок (1815—1833 гг.). Руководитель восстания Милош Обренович стал первым сербским князем. Одновременно с переездом княжеского двора из Белграда в Крагуевац (1833 г.) туда же перешли и те немногие культурные учреждения, которые существовали в Белграде, — Высшая школа и типография; там организуется своеобразный «княжеский» театр, первое учреждение такого рода у сербов. На должность директора театра был приглашен Вуич, неоднократно бывавший ранее в Сербии и лично знакомый с князем Милошем.

«Княжеско-сербский театр» просуществовал с сентября 1834 г. по май 1836 г. За несколько лет до его открытия в городе устраивались школьные спектакли. Исполнителями в театре была учащаяся молодежь, чиновники княжеской канцелярии. Женские роли исполнялись мужчинами.

Репертуар, с которым выступали труппы Вуича, состоял из 27 пьес. Кроме шести, опубликованных им при жизни, 14 пьес сохранилось в рукописи, остальные потеряны. Почти все пьесы Вуич представил как им самим «сочиненные», а в переводах часто неправильно указывал язык оригинала. Поэтому сербскими историками и театроведами с конца прошлого века была проведена большая работа по выявлению источников драматических произведений Вуича. В настоящее время установлены источники 21 его пьесы. Больше всех Вуич заимствовал из произведений Коцебу (7), Иффланда (2) и Эккертсгаузена (2). Две пьесы были переведены им с венгерского, прочие заимствованы у различных немецких драматургов, ныне почти забытых²⁰.

Выбор Вуича определялся прежде всего уровнем тогдашней сербской публики, которая только начала приобщаться к театру, а также вкусом самого писателя. Вместе с тем репертуар театра Вуича нельзя назвать старомодным. Почти все его пере-

²⁰ Итоги этих разысканий подведены в ст.: М. Киновић. Позоришни рад Јоакима Вујића.— В кн.: «Зборник прилога историји југословенских позоришта». Нови Сад, 1961, с. 48—55.

воды пьес Коцебу появились еще при жизни этого драматурга, т. е. до 1819 г., или двумя-тремя годами позже²¹. Переводческая деятельность Вуича в области драматургии вполне отвечала общему уровню сербской переводной литературы того времени, в которой ощущается господствующее влияние сентиментализма²². Правда, высказывались предположения о косвенном знакомстве Вуича с творчеством Шекспира²³.

В драматургии Вуича преобладала сентиментальная, «мещанская драма» с трогательным восхвалением добродетели, преодолевающей все искушения и вознаграждаемой в финале, будь то честные, невинно пострадавшие буржуа («Жертва смерти», «Береговое право» Коцебу и др.) или благородные «дикари» («Ла Перуз», «Попугай» Коцебу), а также развлекательные одноактные комедии с осуждением мелких человеческих недостатков и обязательным назиданием («Ревность из-за туфель» И. Рихтера). Пьесы, предлагаемые Вуичем, были близки восприятию поднимающейся сербской буржуазии и доступны для исполнения импровизированными труппами, члены которых не имели никаких навыков выступления на сцене. Театр Вуича обладал известным стилевым единством. Его характеризует определенный круг образов, система художественных приемов, славяносербский язык, не лишенный живости и мелодичности²⁴.

Второй этап развития сербского любительского театра начинается в середине 20-х годов XIX в. Он отмечен появлением передвижных трупп и созданием отечественного репертуара.

Первая любительская труппа, после И. Вуича, возникла в 1823 г. в Нови Саде, который постепенно выдвигался в качестве экономического и культурного центра Воеводины. О деятельности труппы известно мало, как и о любителях из города Велика Кикинда, устраивавших спектакли в 1824 г. В следующем году по Воеводине гастролирует первая сербская передвижная

²¹ О популярности Коцебу на югославянских сценах первой половины XIX в. свидетельствует работа: *M. Curčin. Kotzebue im Serbokroatischen.*—«Archiv für slavische Philologie». Bd. 30. Heft. 4. Berlin, 1909. Заметим, что и в русских переводах большинство пьес Коцебу появилось в это же время.

²² *Д. Живковић.* Европски оквири српске књижевности. Београд, 1970, с. 24—28.

²³ *Вл. Поповић.* Шекспир у Србији.—«Српски књижевни гласник», књ. 18. Нови Сад, 1926, с. 263—265.

²⁴ С 1958 г. в репертуаре белградского театра «Ателье 212» постоянно находится спектакль по пьесам Вуича. См.: «Театр Јоакима Вујића» («Набрежноје право», «Љубовнаја завист чрез једне ципеле»). Предговор В. Петрић. Београд, 1965. Кроме того, по случаю 125-летия Княжеско-сербского театра была издана его комедия «Портной-подмастерье», 1960 (по К. Ф. Геншлеру).

труппа Н. Атанацковича, а в 1825—1827 гг. (с перерывами) в Нови Саде выступает труппа А. Николича, который с 1828 г. переходит в новую труппу, организованную М. Брежовским. Начиная с этого времени, сербские любительские труппы в Воеводине организованы подобно немецким и венгерским бродячим труппам: они имеют более или менее постоянный состав и руководителя, исполняющего и административные и режиссерские функции, приобретают в свою собственность реквизит, актеры подчиняются коллективной дисциплине, закрепленной в договоре между членами труппы или между руководством и городскими властями. Репертуар этих трупп довольно пестрый. Он отражает характер сербской драматической литературы предшествующего периода. Здесь мы видим и церковную драму («Аврамова жертва» В. Ракича, поставлена в труппе Атанацковича), и первые светские переводные пьесы конца XVIII — начала XIX в. («Злой отец и плохой сын» Э. Янковича, поставлена в труппе Николича; «Александр и Наталия» М. Елисеича, поставлена в труппе Атанацковича), и переработки Вуича («Попугай» Коцебу, поставлена в труппе Атанацковича).

Из этих первых трупп выросла целая плеяда будущих деятелей сербского любительского и полупрофессионального театра, которые создали необходимые предпосылки для становления сербского национального театра. Здесь всесторонне раскрылся незаурядный актерский, драматургический и организационный талант А. Николича. Мелодрамой «Альпийская пастушка» (1827 г., инсценировка повести Мармонтеля, переведенной Досифеем Обрадовичем в 1793 г.) он заложил основы музыкально-драматического жанра в сербском театре. В дальнейшем Николич выдвинется как один из организаторов театральной жизни в Сербии: в 1840—1841 гг. он возобновил работу Княжеско-сербского театра в Крагуеваце и был вместе с Й. Стерией Поповичем основателем первого сербского общедоступного театра в Белграде («Театр в Таможне», 1841—1842 гг.). Репертуар этих театров был насыщен его «пьесами с пением».

М. Брежовски стал известным организатором театра в Воеводине в 30—40-е годы XIX в. Крупнейшей его заслугой было создание «Сербского любительского общества» в 1837 г., которое после успешных гастролей по сербским городам переехало в Загреб, где заложило основы национального театра в Хорватии.

Важнейшим достижением сербского любительского движения в Воеводине в 20—30-е годы XIX в. было появление оригинальной отечественной драматургии.

В труппе Николича начали свою работу два сербских драматурга: Стефан Стефанович (1807—1828 гг.) и Лазар Лазаре-

вич (1805—1856 гг.). В 1825 г. труппой была поставлена первая оригинальная сербская драма — «Смерть Уроша Пятого» С. Стефановича, в создании которой принимал участие и Л. Лазаревич. Автор исполнял роль королевича Марко, Николич — короля Вукашина. В пьесе использован тот же исторический материал, что и в драме М. Козачинского почти столетием раньше, — эпоха самостоятельного сербского княжества до битвы на Косовом поле (1389 г.) и судьба последнего представителя династии Неманичей. Но при всем совпадении исторической темы пьеса Стефановича существенно отличается от первенца сербской драматургии.

Если «Трагедия...» Козачинского была типичным образцом школьной историко-аллегорической драмы, то пьеса Стефановича стала родоначальницей национальной исторической трагедии. Она написана народным языком (хотя и не свободна от архаизмов), полна живого ощущения исторического прошлого сербского народа. В столкновении узурпатора Вукашина и слабохарактерного, доброго Уроша драматургу удалось передать конфликт характеров и остроту чувств. Государственные интересы выступают здесь не как отвлеченные аллегории, а в качестве основной пружины драматического действия. На одном полюсе — Вукашин с его неудержимым стремлением к престолу, попирающий законы и права подданных, на другом — молодой царь, которому не по силам бремя, взваленное на его плечи рождением; он чувствует себя жертвой, призванной искупить вину своего отца Стефана Дечанского — отцеубийство ради завладения престолом. На противоборстве этих двух характеров, их целей и жизненных принципов построен основной конфликт трагедии. На стороне Вукашина — лукавый царедворец и интриган Арсевич, на стороне Уроша — нежная, преданная жена Елизавета, а между Вукашином и Урошем — народ, страдающий и от притеснений Вукашина, и от слабости Уроша. За напряженными сценами борьбы за власть, за идиллическими картинками детства Уроша, за реалистическими зарисовками народной жизни (сцена в монастыре) встает трагедия народа накануне падения сербской независимости.

Трагедия Стефановича проложила пути романтизму в сербской драматургии. Восторженный поклонник Вука Караджича, Стефанович осуществил его главные принципы в литературе: построил свое произведение на мотивах сербского эпоса, отразил дух народного творчества и национальный характер, ввел в «высокий жанр» живой разговорный язык. В то же время возвышенность и эмоциональность сценического диалога роднят произведение сербского писателя с шиллеровскими трагедиями,

а монументальность и глубокая трагичность его образов свидетельствуют о плодотворном влиянии Шекспира²⁵. Некоторые художественные слабости этой драмы восемнадцатилетнего юноши свидетельствуют о недостатке драматургического мастерства, но они не затемняют подлинно трагедийного таланта Стефановича²⁶.

Л. Лазаревич продолжил разработку докосовских сюжетов сербского эпоса, представив в исторической драме «Владимир и Косара» романтическую любовь зетского князя и дочери болгарского царя Самуила. Пьеса вышла в 1829 г., пользовалась большой популярностью у сербских читателей и была поставлена в Нови Саде в 1836 г. любительской труппой под руководством И. Милошевича. Он же поставил в 1837 г. и одноактную комедию Лазаревича «Друзья», изданную тоже в 1829 г. Это была первая оригинальная сербская комедия.

Оба жанра складывающейся национальной сербской драматургии получили наиболее полное развитие в творчестве Йована Стери Поповича (1806—1856 гг.) — писателя, деятеля сербского просвещения и театра второй четверти XIX в. Его драматургическое наследие составляет 11 исторических трагедий и 12 комедий²⁷. Мы остановимся на тех его произведениях, которые были написаны им до 1840 г. Этот год является для нас рубежом не только в отношении судьбы И. Стери Поповича, который вслед за А. Николичем уезжает в Сербию (сначала в Крагуевац, потом в Белград), но и поворотным пунктом в развитии любительского театра у сербов и хорватов.

Первые исторические драмы И. Стери Поповича: «Невинность, или Светислав и Милева» (1827 г.) — «страдательная повесть» о любви сербского рыцаря и дочери сербского царя Лазара, выданной после поражения сербских войск на Косовом поле за турецкого султана; «героическая драма» «Милош Обилич, или Бой на Косовом поле» (1828 г.) и обработка народ-

²⁵ В. Живојиновић. Из књижевности и позоришта, књ. I. Београд, 1928, с. 88—89.

²⁶ Б. Ковачевић. Стефан Стефановић и његово дело.— В кн.: *Ст. Стефановић. Смрт Уроша Петог*. Београд, 1951, с. 7. Следует отметить, что «Смерть Уроша Петого» — одна из немногих исторических трагедий XIX в., которая идет на современной сцене до сих пор. См.: М. Николић. «Смрт Уроша Петог» — прилог Вуковој слави.— «Борба», 3 октября 1964 г.; его же: «Бисер српске класике». — «Борба», 13 октября 1964.

²⁷ Важнейшие работы о творчестве И. Стери Поповича собраны в кн.: «Књига о Стерији». Београд, 1956. Общую характеристику жизни и творчества см. также: Н. И. Кравцов. Йован Стерија Поповић.— Краткие сообщения Института славяноведения, вып. 22. М., 1956; а также в предисловии В. Зайцева к кн.: *И. Стерија Поповић. Комедии*. Л.— М., 1960.

ной баллады на тему мифа об Эдипе «Наход Симеун, или Несчастное супружество» (1830 г.). Таким образом, в сравнении со Стефановичем и Лазаревичем И. Стерия Попович расширил рамки мотивов и жанровую структуру сербской исторической драмы, подтвердив новыми произведениями плодотворность идеи Вука Караджича о создании национальной литературы на основе народного творчества. Однако исторические драмы Поповича проигрывают трагедии Стефановича в художественной убедительности. Отталкиваясь от фольклорных сюжетов, И. Стерия Попович шел не по пути их углубления до подлинного трагизма, а предпочел наивную и занимательную интригу. Его драмы отходят и от исторической, и от психологической достоверности, они переполнены самыми невероятными приключениями в духе рыцарских романов. В предисловии к драме «Светислав и Милева» Попович, мотивируя выбор исторической темы, пишет о «пресвятой любви к праотчеству» у каждого народа. Он видит свою патриотическую задачу в том, чтобы дать «простым земледельцам... невинную забаву и увеселение», а сербской молодежи — поучительные примеры добрых и дурных поступков²⁸.

Просветительскому убеждению, что театр — это школа жизни, — И. Стерия Попович остался верен и в комедиях, ибо «в шутке высказанная истина воздействует сильнее, чем сухая материя, и человек лучше исправляется, когда сам начинает смеяться над своей глупостью»²⁹. После исторических драм им были написаны комедии «Враль и подвирало» (1830 г.), «Скупой, или Кир-Яня» (1837 г.), «Тыква, возмнившая себя чашей» («Ворона в павлиньих перьях», 1838 г.) и «Злая женщина» (1838 г.).

В первой комедии Стерия Попович высмеивает иноземное воспитание девушек, которые, вернувшись из Вены, становятся жертвой проходимцев, подделывающих под аристократов; во второй подобные претензии на благородство превращаются в чванство и самодурство; в двух остальных подвергаются обличению скупость и своенравие. В своих комедиях И. Стерия Попович дает галерею типов, характерных для воеводинской жизни того периода. Главным объектом сатиры является разбогатевший буржуа.

Если в своих произведениях исторического жанра Стерия Попович ориентировался на писателей-сентименталистов — авторов приключенских романов, прежде всего М. Видаковича и Ж. П. Флориана, то в комедиях образцом для сербского дра-

²⁸ *Ј. Стерија Поповић*. Целокупна дела, књ. II. Београд, 1928, с. 158—159.

²⁹ *Op. cit.*, књ. I, с. 13.

матурга стала комедиография Мольера³⁰. С творчеством Мольера связаны главные персонажи комедий Поповича, сам принцип типизации, когда характер персонажа сводится к одной доминирующей черте, а также значительная роль фарсовых элементов. Комедиография и театр стали главным делом жизни Й. Стерии Поповича, которого можно считать первым сербским драматургом-профессионалом. С горечью писал он в предисловии к «Скупому» о трудных условиях, в которых приходится работать писателю, решившемуся посвятить себя литературному труду: «Положение сербов сейчас таково, что если бы кто, за исключением богатых и обеспеченных людей, отважился заняться исключительно сочинением книг и пренебрег бы другими занятиями, то он весьма быстро дошел бы до крайней нужды»³¹.

Драматургия Поповича 20—30-х годов XIX в. создала прочную репертуарную основу для развития сербского театра. С появлением оригинального репертуара и при существовании ряда передвижных любительских трупп все более очевидной становилась настоятельная необходимость создания постоянно действующего сербского театра, а его отсутствие воспринималось уже как факт явного запаздывания в развитии национальной культуры. В обширной редакционной статье журнала «Летопис» (1837 г.), издаваемого Матицей сербской, идейный вождь сербской интеллигенции в Воеводине Теодор Павлович сформулировал задачи сербского общества в области театра — «Театр, Народный театр, Национальный театр». Ссылаясь на присущий сербскому народу сценический талант, он обращается к соотечественникам с призывом организовать постоянные театры в городах Земуне, Панчево, В. Кикинде и др., где существовала известная традиция любительских спектаклей. На базе этих общедоступных народных театров можно будет, считает Павлович, создать в будущем театр национальный: «Нужно только, чтобы в каждом таком городе нашлись два-три патриота, которые восприняли бы это близко к сердцу и взяли бы организовать своих сограждан. Пусть молодые сербы и сербки не стесняются и не стыдятся выступать в театре (а со временем найдутся и постоянные актеры), пусть все объединятся ради одной цели. Все это вполне достижимо. Нужна только горячая любовь к отечеству, ревностное желание и сильная воля»³².

В 1837—1838 гг. в Нови Саде организовалась труппа Макси-

³⁰ Сл. Јовановић. Страни одјеси у Стеријином делу.— В кн.: «Книга о Стерији».

³¹ Ј. Стерија Поповић. Целокупна дела, књ. I, с. 13.

³² «Новый сербский летопись». Нови Сад, 1837, књ. 41, с. 24.

ма Брежовского, выступавшая под названием «Сербское любительское общество». В сравнении с предшествующими объединениями любителей, эта труппа обладала рядом преимуществ. Она была составлена из любителей, имевших уже опыт работы на сцене, — в старой труппе Брежовского (1828 г.) или в других труппах. «Общество» вскоре стало выступать в других городах, в связи с чем приобрело название «Передвижное любительское общество». Оно имело довольно разнообразный репертуар, в котором наряду с переработками зарубежных пьес самого Брежовского видное место заняла оригинальная сербская драматургия — исторические драмы и комедии Й. Стерии Поповича. Начинался процесс профессионализации сербских актеров.

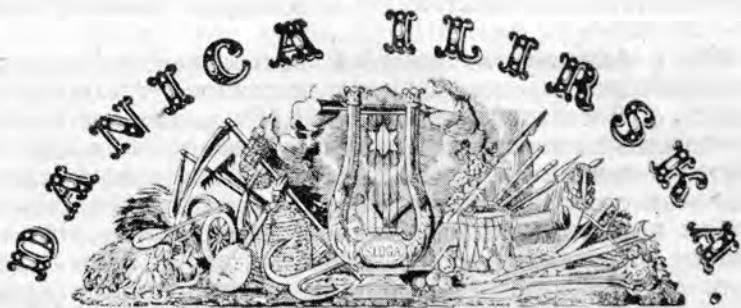
«Передвижное любительское общество» находилось в тяжелых материальных условиях, постоянно испытывая конкуренцию со стороны немецких и венгерских трупп. Из кризисного состояния труппу вывело предложение Иллирийской читальни в Загребе выступить перед хорватской публикой.

С 1835 г., начиная с издания первой хорватской газеты Людевитом Гаем, в Хорватии разворачивается национальное движение, получившее название иллиризма³³.

В течение 1838 г. в крупнейших городах Хорватии — Загребе, Вараждине, Карловаце, Крижевцах возникают читальни, которые становятся организаторами национальной жизни. Распространяются такие обычаи, как патриотические собрания («беседы»), вечера, балы, на которых звучит родная речь. Первая «музыкально-декламационная академия» состоялась в актовом зале загребского университета. Читались патриотические стихи и исполнялись арии из опер на «иллирийском» языке³⁴. Через год состоялся «иллирийский музыкальный вечер» в доме графа Я. Драшковица — председателя Загребской Иллирийской читальни. На вечере исполнялись арии из опер. «Даница» — литературное приложение к хорватской газете — с гордостью отмечала, что они звучали на «иллирийском» языке так же сладко, как и на итальянском, и подчеркивала важность таких меро-

³³ В поисках исторических корней своего народа деятели иллиризма обращались к древним обитателям Балкан — иллирийцам, считая их предками славян. Терминами «иллирийцы», «иллирийский» пользовались деятели национального возрождения и в других славянских странах. Сторонники иллиризма в Хорватии предлагали литературно-языковой союз южных славян под эгидой «Великой Иллирии» и призывали отказаться от отдельных наименований народов (хорваты, сербы, болгары и т. д.). В 1843 г., когда движение приобрело политический характер, термин был запрещен. Подробнее об этом см.: И. И. Лещиловская. Иллиризм. М., 1967, стр. 111—114.

³⁴ «Danica», br. 14, 1838.



Broj 46.

U Subotu 16. Studenoga 1839.

Tečaj V.

I hrčane oves kutak jede,
kamo li brbi pribijene.

NEK. TOM. III.

Domovini.

Daljne gore, bistré vođe, évatuce doline,
Of da bi vas moje oko moglo zagledati.
Moćno bi se radovala iz grudih dubine,
Od prestanka celovanja nebi htela znati.
Velikan bi glasom krasnost vašu upévala
I još većim, da sam dète među vam gojeno;
Nasladnostu po livadah bi se svedli šetala.

ei broj zemljakah svojih na občinstu koristi domovine
pohude; — nu svi o jedinom rađe, svi za jedinom
onom i velikom sverhom teže da čuvaju, čiste, o-
brazuju i razširuju mi jezik maternski.

Odluku se u tom izboru osobito u najnovije vré-
me puci roda slavjanskoga; obéi vez istoga narodno-
ga plemena podpaluje sve više i više zanimite njihove
koristi, i kao članovi istoga porodičnoga tela, radoje
se svaki koji ujedno, odé, feni, vinu, mlek na stani

*Первая страница журнала «Даница илирска»
от 16 ноября 1839 г. с программной статьей
об основании Национального хорватского театра*

приятный для всеобщего признания национального языка³⁵. Хорватские патриотические песни («будницы») исполнялись на сцене немецкого театра в пьесах на сюжеты из хорватской истории³⁶.

Ведущая роль в организации театрального дела в Хорватии принадлежит Димитрию Деметеру (1811—1872 гг.). Познакомившись с Л. Гаем еще в «Иллирийском клубе» в Граце в 1827 г., Деметер с того времени настойчиво проводил идеи иллиризма в

³⁵ «Danica», br. 16, 1839.

³⁶ «Крепость Окич, или Драгоила, дочь хорватов» (1833), «Грот Магдалины близ Огулина» (1835), «Черный крест на Медведграде» (1835) — все в постановке австрийской труппы П. Швейгерта.—*Đ. Surmin. Op. cit., knj. I, s. 196.*

литературе и театре. В 1838 г. вышел из печати первый том его «Драматургических опытов». В предисловии Деметер изложил свою программу.

Как и большинство деятелей национального возрождения югославянских народов, Деметер подходит к театру в первую очередь с просветительских позиций. Он напоминает, что театр является одним из главных средств просвещения народа, ибо сочетает приятное с полезным, а его значение у хорватского народа возрастает потому, что он должен стать средством утверждения родного языка. Деметер вынужден признать, что для основания постоянного национального театра в Хорватии еще нет благоприятных условий, но не отказываясь от этой цели в будущем, предлагает в качестве первоочередной задачи создание отечественной драматургии³⁷. Так, в силу особых обстоятельств общественной и культурной жизни Хорватии к созданию драматургической базы национального театра там приступили только в конце 30-х годов.

Деметер называет свои произведения «опытами», хотя к тому времени у него уже были написаны две драмы на новогреческом языке — «Виргиния» и «Дион»³⁸. Первые пьесы, созданные на хорватском литературном языке, — обработки пьес дубровнических авторов XVII в.: «Любовь и долг» — «Зориславы» А. Гледжевича, а «Кровавая месть» — «Сунчаницы» Ш. Гундулича³⁹. Это обращение к национальной классике, ее адаптация к новым условиям представляет собой единственное в своем роде явление на начальном этапе становления национального театра у югославянских народов, для которого были более характерны переводы и переделки с немецкого.

Деметер был страстным поклонником дубровницкой литературы и многое сделал для ее популяризации в период иллиризма. Ему принадлежит первая в период возрождения работа о дубровницкой литературе — статья в «Данице» о жизни и творчестве И. Гундулича⁴⁰. В своей концепции новой хорватской литературы он придавал большое значение дубровницкому

³⁷ D. Demeter. Dramatička pokušenja, dio I. Zagreb, 1838.

³⁸ Д. Деметер — грек по национальности. Получил классическое образование, увлекся древнегреческой трагедией. Обе его драмы на новогреческом не изданы. О раннем творчестве Деметера см.: Š. Juric. Grčke lirske pjesme Dimitrija Demetra. — «Grada za povijest književnosti hrvatske», knj. 28. Zagreb, 1962, s. 465.

³⁹ Тексты дубровницких драм находятся в сл. изданиях: А. Гледевич. Djela. — «Stari pisci hrvatski», knj. 15. Zagreb, 1886; J. Hamm. Gundulićeva «Sunčanica». — «Grada za povijest književnosti hrvatske», knj. 28. Zagreb, 1962.

⁴⁰ «Danica», br. 50, 1838.

наследию, хотя и сознавал, что ренессансная драматургия не отвечает требованиям новой эпохи, а возможности ставить ее на сцене как классику еще не было⁴¹. Поэтому он отказался от первоначального намерения опубликовать несколько дубровницких драм и решил переделать две из них, приспособив к идейно-эстетическим требованиям своего времени.

Его привлекли драмы более позднего времени благодаря их исторической тематике и напряженному драматическому действию. Обработка заключалась прежде всего в отказе от некоторых внешних элементов дубровницкой драмы (пролога и хоров). Место действия, имена, национальная принадлежность героев изменены, как при всякой адаптации зарубежных драм, а основной конфликт и характеры остались прежними. Деметеру не удалось избавиться от основного недостатка дубровницкой исторической, а в сущности, — псевдоисторической драмы: от нагромождений всякого рода недоразумений, случайностей, узнаваний, что было пружиной драматического действия. Главный вклад Деметера состоял в том, что он усилил патриотический пафос дубровницких драм и внес в них идеи иллиризма: любовь к славянам, их героическому прошлому, призыв к «согласию».

Наиболее отчетливо идеи иллиризма выступили в оригинальной трагедии Деметера «Теута», которая вышла во втором томе его «Драматургических опытов» (1844 г.). Материал для нее драматург взял из истории иллирийских племен III в. до н. э., отдавая таким образом дань заблуждениям деятелей хорватского возрождения относительно предков славян. В пьесе показано могущество некогда свободного иллирийского царства и губительность для государства раздоров и предательства, прославляется освободительная борьба иллирийцев против завоевателей — римлян.

С дубровницкой традицией было связано, хотя и в меньшей степени, творчество другого драматурга иллиризма Ивана Кукулевича Сакцинского (1816—1889 гг.). В героической драме «Юран и София, или Турки под Сисаком» И. Кукулевич Сакцински провозгласил основные идеи иллиризма: любовь к родине и призыв к единению. Но в поэтическом слогe и драматур-

⁴¹ Предположение Деметера вполне подтвердилось. Дубровницкие классики появились на сцене Хорватского национального театра, основанного в 1860 г., лишь в конце 80-х годов, когда национальное сценическое искусство достаточно окрепло. Так, были поставлены «Дубравка» И. Гундулича (1888 г.), «Станац» М. Држича (1895 г.) и «Павлимир» Ю. Пальмотича (1896 г.), а перед второй мировой войной «Дундо Марое» М. Држича (1938 г.), «Рабыня» Г. Луича и «Тирена» М. Држича (обе в 1939 г.).

гическом методе он тоже следовал за дубровницкой псевдоисторической драмой XVII в.: в развитии драматического действия очень много случайного, немотивированного, таинственного⁴².

Появление первых драматических произведений «иллирийской» литературы было отмечено П. И. Шафариком, статью которого из «Журнала Чешского музея» перепечатала «Даница». Чешский славист приветствовал исторические драмы Деметера и Кукулевича как первый шаг на пути к созданию национального театра, а также поддержал их дубровницкую ориентацию⁴³.

Пьесы Деметера не ставились в период иллиризма⁴⁴. Первой хорватской пьесой, которая шла на сцене, оказалась пьеса Кукулевича, ставшая самым популярным произведением 40—60-х годов. Впервые ее поставили любители в г. Сисаке в октябре 1839 г. (два спектакля) и эту дату можно считать началом развития хорватского любительского театра. Спектакль собрал огромную по тем временам аудиторию — около 400 человек, причем не только из города, но и из окрестных сел. Военный оркестр исполнял народные мелодии, в конце спектакля исполнялись иллирийские «будницы». Спектакль получил характер массовой национальной манифестации. «Даница» приветствовала и пьесу и исполнителей, прекрасно отдавая отчет в том, что это всего лишь начало: «Наше намерение состоит сейчас не в том, чтобы выносить критику или соразмерять успех этого первого национального представления в Сисаке с европейскими театрами, имеющими многолетний опыт работы. Мы всегда должны помнить о том, что даже самый строгий критик должен принимать во внимание обстоятельства места, времени и действующих лиц. Единственная цель данной статьи — это сообщить нашим уважаемым соотечественникам о горячей любви ко всему народному, которой дышат наши братья в Сисаке»⁴⁵.

Появление оригинальных хорватских пьес и успех первых любительских спектаклей побудили директора немецкого театра Г. Бернштейна использовать патриотический подъем для привлечения к театру местного населения. В конце 1839 г. он опублико-

⁴² Проза И. Кукулевича в этом аспекте проанализирована: М. Sicel. *Pjesničko i pripovjedačko djelo Ivana Kukuljevića Sakcinskog*. — В его кн.: *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb, 1971.

⁴³ «Danica», br. 4, 1838.

⁴⁴ Из первых пьес Д. Деметера была поставлена только «Кровавая месть» (1870 г.), которая быстро сошла с репертуара. «Теута» была поставлена в 1864 г., т. е. через 20 лет после ее создания. С 1873 г. постановки эпизодически возобновлялись до 1932 г.

⁴⁵ «Danica», br. 41, 1839.

вал в «Данице» обращение «Об основании иллирийского национального театра», в котором предлагал конкретные шаги для создания постоянного хорватского театра. Ссылаясь на опыт других славян, прежде всего чехов, он призывал объединить усилия профессиональных актеров, среди которых есть славяне (чехи и поляки), и любителей-хорватов. В качестве первого спектакля он предлагал поставить уже апробированную на любительской сцене драму Кукулевича. Однако призыв остался без ответа: в Загребе, несмотря на все успехи национального движения, долгое время не было сделано ни одной попытки организовать кружок любителей.

И все же мысль о звучащей на сцене родной речи не оставляла деятелей иллиризма. Они решили обратиться к «Передвижному любительскому театру» как единственной среди южных славян полупрофессиональной труппе, которая к тому же представляла на сцене уже достаточно сформировавшийся (на основе штокавского диалекта) литературный язык. В условиях Хорватии эта труппа, имевшая постоянных членов и отработанный репертуар, могла стать заметным стимулом для развития хорватской театральной культуры. Иллирийская читальня связывала большие надежды с деятельностью этой труппы, брала на себя обязательства давать бенефисы и организовывать выступления ее в других городах Хорватии, а также, если позволят обстоятельства, содействовать созданию постоянного театра в Загребе, что гарантировало бы актерам обеспеченное существование⁴⁶.

Получив в Загребе название «Отечественное театральное общество», труппа стала давать регулярные спектакли на сцене театра (теперь вместо «Театра Амаде» это был так называемый Старый театр на пл. Марка в здании, принадлежащем загребскому торговцу К. Станковичу). Вместо двух месяцев, как было записано в договоре, новосадцы выступали в Хорватии в течение полутора лет (с июня 1840 г. по декабрь 1841 г.) в Загребе, Карловаце и Сисаке. Всего было сыграно свыше 80 спектаклей (а часто в одном спектакле шло несколько небольших пьес), что составляло в среднем от 5 до 10 спектаклей в месяц⁴⁷.

В состав труппы первоначально входили 14 человек, в том числе две актрисы. Затем к ним присоединились хорваты-любители и несколько актеров австрийской труппы, работавшей тог-

⁴⁶ Полный текст договора см. в кн.: М. Томандл. *Op. cit.*, s. 98—100.

⁴⁷ П. Циндрић. Новосадско Летеће дилетантско позориште у Загребу (1840—1842). — В кн.: «Зборник прилога историји југословенских позоришта».

да в Загребе. Таким образом, в хорватских спектаклях была занята большая группа людей — около 50 человек. Постановку осуществляли директор австрийской труппы Г. Бернштейн, режиссеры В. Шмидт и И. Ванини, а также сербский актер Т. Исакович. Общее руководство труппой, а также исполнение функций драматурга «Иллирийская читальня» возложила на Д. Деметера. Он вел финансовые расчеты, проводил репетиции, ведал репертуаром. Деметер активно занимался в это время переводческой деятельностью, пополняя репертуарный список. Он же в основном редактировал и сербские тексты из новосадского репертуара. Деметер являлся также главным театральным рецензентом «Даницы». Находясь в самом тесном контакте с новосадской труппой, он оставил на страницах «Даницы» своеобразный отчет-хронику о ее гастролях в Хорватии.

Отдавая дань уважения устроителям, «Отечественное театральное общество» начало свои гастроли пьесой Кукулевича «Юран и София», а вскоре поставило еще одну его драму — «Степко Шубич, или Бела IV в Хорватии». Из других хорватских пьес шла «Хорватская верность» Д. Деметера. И та и другая — не оригинальны, а являются переработкой пьес Коцебу («Бела IV») и, соответственно, К. Т. Кернера («Немецкая верность»). Основу репертуара «Отечественного театрального общества» составила сербская драматургия 20—30-х годов, на которой вырос сербский любительский театр в Воеводине: две первые трагедии и четыре комедии И. Стерии Поповича, обе пьесы Л. Лазаревича, трагедия Ст. Стефановича. От более раннего репертуара остался лишь перевод пьесы Вуича — «Фернандо и Ярика», однако точных доказательств ее постановки в Загребе нет. Сербская драматургия была хорошо принята в Загребе. Д. Деметер выделяет И. Стерию Поповича как одного из самых плодovitых и способных драматургов, ставит его в пример остальным славяносербским писателям, отмечая в целом чистоту и народность его языка. Вместе с тем Деметер решительно выступает против применения в драматургических произведениях и на сцене просторечия, с помощью которого создается комический эффект многих пьес Стерии Поповича ⁴⁸.

В числе зарубежных пьес в репертуаре «Отечественного театрального общества» преобладает развлекательная комедия, представленная прежде всего популярными немецкими авторами, среди которых первое место прочно занимал Коцебу. Классические мотивы проникают только в виде немецких адаптаций (например, «Ромео и Юлия» К. Ф. Вайсе). Единственным

⁴⁸ «Danica», br. 41, 1840.

произведением классической европейской драматургии, поставленным в художественном, а не вольном переводе, был «Анджело, тиран падуанский» Гюго. Однако деятели иллиризма сознавали, что их любительский театр не готов к исполнению классики. «Эта драма по праву считается одним из лучших произведений гениального основателя романтической школы,— писал Деметер,— но чтобы добиться должного эффекта, для нее требуются более опытные исполнители»⁴⁹.

Уже после первых же спектаклей «Общества» «Даница» обращала внимание сербских актеров на необходимость повышения своего мастерства. При этом она указывала, что Загреб дает в этом отношении хорошие возможности благодаря существованию постоянного театра на немецком языке, у актеров которого «есть чему поучиться»⁵⁰. И все же спектакли новосадской труппы прошли с огромным успехом. Причиной этого было не столько исполнительское мастерство актеров, сколько общий патриотический подъем, захвативший общество. «Патриотизм и восторг идут к нам не со сцены, скорее наоборот: они идут от нас на сцену, побуждая ее к новым стараниям, к новым знаниям»,— отмечал в своем отчете секретарь Иллирийской читальни писатель и филолог В. Бабукич⁵¹. Он призвал сторонников национального движения поддержать этот энтузиазм и постараться удержать этот уже сложившийся театральный коллектив в Загребе.

Через год председатель читальни Я. Драшкович сообщил, что правление обращалось к директору австрийской труппы с предложением взять членов «Отечественного театрального общества» к себе. Согласие было получено при условии, что спектакли хорватской труппы будут приносить доход, а читальня возьмет на себя заботу об их материальном обеспечении⁵². Однако сбор финансовых средств шел весьма медленно. Попытка получить государственную помощь тоже не имела успеха. На хорватско-венгерском сейме 1838—1840 гг. венграм удалось добиться закона о государственных средствах на развитие венгерского театра в Пеште. Между тем хорватское собрание 1840 г., на котором обсуждались насущные вопросы развития национальной культуры, постановило содействовать организации национального театра, но только за счет добровольных пожертвований⁵³.

⁴⁹ Ibidem., br. 14, 1841.

⁵⁰ Ibidem., br. 24, 1840.

⁵¹ Ibidem., br. 27, 1840.

⁵² Ibidem., br. 26, 1841.

⁵³ D. Surmin. Op. cit., s. 151, 163.

Осенью 1841 г. «Отечественное театральное общество» отчетливо ощутило ненадежность своего существования. Резко уменьшилось количество выступлений, начали появляться двуязычные спектакли (например, в пьесе «Зриньски, или Осада Сигета» Т. Кернера австрийские актеры играли турок на немецком языке, а хорватские — хорватов)⁵⁴. Некоторые актеры стали покидать труппу. В феврале 1842 г. почти весь оставшийся ее состав выехал в Белград, воспользовавшись приглашением сербского правительства. Объявление белградской газеты «Новине срbsке» о наборе актеров или людей, желающих стать таковыми, в постоянную труппу (речь идет об организации «Театра в Таможне») «Даница» перепечатала под заголовком «Основание Национального театра в Сербии»⁵⁵. После безуспешной попытки создать постоянную труппу в Загребе развитие хорватского театра приостановилось. Ему мешали малочисленность актерских кадров и скудость репертуара. Несмотря на это, Театральный комитет во главе с Деметером взял в свои руки организацию театрального дела. Любительские спектакли были возобновлены в 1844 г.

Итак, за рассматриваемый период в театральной культуре сербов, хорватов и словенцев произошел коренной перелом. Вместе с установлением новых общественных отношений, характерных для эпохи перехода от феодализма к капитализму, возникли и иные, свойственные новому общественному укладу формы культурной жизни. В области театра этот переход обозначился решительным поворотом к светскому театру и появлением новой формы организации театральной жизни — любительского театра, подготавливавшего становление профессионального национального театрального искусства.

Любительский театр возникал на базе просветительской и национально-освободительной идеологии и так или иначе был связан с определенными силами в обществе, включаясь, подчас и организационно, в рамки определенной общественной программы. Так было в Словении и особенно в Хорватии, где театр был призван выполнить миссию утверждения народного языка. В Сербии (Воеводине) развитие театра протекало в обстановке общего культурного подъема. Здесь же раньше всего начался процесс профессионализации актеров и драматургов. При зарождении любительского движения у сербов, хорватов и словенцев

⁵⁴ N. Batušić. Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskiom kulturnom životu od 1840. do 1860.— «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», knj. 353. Zagreb, 1968, s. 408.

⁵⁵ «Danica», br. 3, 1842.

преобладали вольные переводы и адаптации пьес главным образом популярных немецких и австрийских драматургов, однако в 30-е годы XIX в. сложилась сербская национальная драматургия — и национально-патриотическая трагедия, и социально-бытовая комедия, а в начале 40-х годов закладываются основы хорватской национальной драматургии, преимущественно в жанре трагедии. В словенском театре за этот период еще не было создано национальной драматургии.

Далеко не все драматические произведения той поры выдержали испытание временем, однако многие остались памятными датами в истории национального театрального искусства. На основах, заложенных любительским театральным движением в этот период, и начали работать в 60-е годы первые профессиональные театры югославянских народов.

ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА В РУМЫНСКОМ ТЕАТРЕ 30-Х ГОДОВ XIX В.



Театр любого народа питается прежде всего национальной, народной почвой. Однако немалую роль в его развитии играют и те влияния, которые испытывают складывающиеся национальные культуры со стороны внешнего мира, народов других стран, располагающих более развитой литературой и искусством. Особенно это относится к культуре народа, в силу различных исторических условий находившегося на протяжении нескольких веков как бы на перекрестке дорог, связывающих разные части нашего континента. В этом смысле показательна история театра Румынии.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проследить специфику формирования румынского репертуара в условиях многосторонних культурных связей и определить его роль в театральной культуре страны в 30-е годы XIX столетия.

Путь, пройденный румынским театром в эти годы, был сложным и необычным. Актерские школы возникли здесь еще до появления профессионального театра, а постоянный репертуар сложился до появления национальной драматургии, что приводило в недоумение многих исследователей. Известный румынский критик Титу Майореску, например, восклицал: «У нас не было ни одной мало-мальски стоящей пьесы, а мы уже создавали национальный театр...»¹ Это было сказано тридцать лет спустя после заката первых театральных обществ (конец

¹ I. Masoff. *Teatrul românesc*, v. 1. București, 1961, p. 535.

30-х годов) и всего лишь за десять лет до постановки в 1884 г. «Бурной ночи» Караджале. За эти четыре десятилетия румынский театр проделал огромный путь. Интересно поэтому проследить наиболее характерные особенности формирования репертуара театра в условиях бурного развития всей национальной культуры Румынии.

1.

В начале XIX в. в Дунайских (Румынских) княжествах усиливалась борьба за национальное и социальное раскрепощение, за их объединение в рамках единого государства. Одновременно княжества становились базой и средой для развития национально-освободительного движения других балканских народов, важным центром размещения их революционных и культурно-просветительских организаций.

Восстание Тудора Владимиреску (1821), несмотря на свое поражение, привело к ликвидации фанариотского господства. Потерпев поражение в прямой политической борьбе, освободительное движение в княжествах приняло, как и в других странах Юго-Восточной Европы, характер культурно-просветительского движения. Борьба за национальную культуру стала важнейшим средством подъема национального самосознания и подготовки к новому этапу политической борьбы.

Легальные и нелегальные культурные общества, создававшиеся в стране (в 1827 г., 1831 г. и т. д.), оказывались звеньями той цепи, что связывала революцию 1821 г. с революцией 1848 г., а культурные цели, намечавшиеся ими, были лишь видимой частью огромного комплекса национально-освободительных задач.

Особенно благоприятные условия для осуществления задач национального возрождения в Дунайских княжествах создались в результате победы России в русско-турецкой войне 1828—1829 гг. После заключения Адрианопольского мира русская администрация провела в княжествах (1829—1834 гг.) важные общественно-политические и культурные реформы. Среди последних наиболее значительными были — объявление румынского языка официальным языком государства, введение образования на родном языке, содействие ряду культурных национальных начинаний, в том числе театру.

Основным звеном, от которого зависело решение многообразной проблематики культурного возрождения, был язык. Деятелям культуры в княжествах предстояло решать сложную задачу: развивать национальный литературный язык посредством переводов и одновременно создавать оригинальные произ-

ведения, обогащая и обновляя родную речь, придавая литературному языку нужную гибкость и выразительность, чтобы он был в состоянии передать содержание прогрессивных современных литературных и научных идей. А для этого приходилось преодолевать опасные рифы «латинизации», «итальянизации», французомании и прочих языковых увлечений той поры.

Большая заслуга в решении этих задач принадлежит румынскому театру, выдвинувшемуся в этот период на передовые рубежи национальной культуры, доступному широким массам и действенному орудию борьбы против реакционной идеологии феодального класса, за утверждение идей равенства и национального освобождения. В то время в Румынских княжествах сложились два центра театральной культуры: один на севере — в Яссах, другой в столице Валахии — Бухаресте.

Во главе театрального движения в Бухаресте встали два энергичных единомышленника: Ион Элиаде Рэдулеску (Элиаде) (1802—1872) и Костаке Аристия (1800—1880). Началом их деятельности была организация драматического класса при Бухарестском «Филармоническом обществе» — что свидетельствовало о широте и основательности их намерений.

Элиаде, человек разносторонних дарований, редкого трудолюбия, по праву заслужил почетное имя «отца румынской литературы» — не только потому, что он один из наиболее крупных поэтов той поры, автор знаменитой баллады «Крылатый дух», многих басен, нескольких пьес, но главным образом потому, что он оставил заметный след в самых разных областях культурной жизни первой половины XIX в. И. Э. Рэдулеску — преподаватель первой румынской школы и автор «Румынской грамматики», реформатор языка и влиятельный член литературных обществ, главный редактор и активный автор первой газеты на румынском языке «Куриерул ромынеск» (1828—1848 гг.), а затем и первого театрального журнала «Газета театрулуй национал» (1835—1836 гг.). Талантливый переводчик, он также автор первой в истории румынской культуры программы переводов шедевров мировой литературы на румынский язык, книгоиздатель, автор трудов по теории литературы, обширных мемуаров, большого числа статей и драматических хроник, оказавших глубокое воздействие на молодые силы румынской культуры, один из самых активных деятелей театрального движения первой половины XIX в.

Костаке Аристия происходил из греков, настоящая его фамилия Кириакос. Личность разносторонняя и щедро одаренная, Аристия выдвинулся на первых же спектаклях греческого школьного театра, где он с одинаковым успехом исполнял мужские



ПОРТРЕТ И. Э. РЭДУЛЕСКУ
(по рисунку И. Негулича)

и женские роли. По достоинству оценив способности молодого актера, княжна Ралу, покровительствовавшая школьному театру, направила его в 1817 г. в Париж с целью «изучать декламацию и присутствовать при игре великого Тальма»². Как полагают большинство румынских театроведов, Аристия ограничился ролью зрителя на спектаклях Тальма, он так и не получил звания «частного ученика Тальма», какое обычно присваивалось воспитанникам французского актера. Нет сомнения, однако, что общение с выдающимся артистом и реформатором сценического искусства оставило глубокий след в жизни и творческой деятельности румынского актера³.

² Istoria teatrului în România, v. I. București, 1969, p. 314.

³ I. Massoff. Op. cit., p. 534.

Аристия был не только актером, выступавшим в основном в греческих постановках, не только преподавателем декламации и французского языка, но, и по признанию его учеников, хорошим живописцем, архитектором, скульптором, поэтом. Как многие деятели национального возрождения, он обладал многогранным талантом.

Напомним, что Аристия был еще и автором французских грамматик и словарей, одним из первых переводчиков на румынский язык произведений В. Альфьери и Мольера, Гомера и Плутарха. На примерах их творчества он хотел показать своим ученикам, «как изъясняются священнодействующие поэты и цари, увенчанные талантом»⁴. Но прежде всего он был настоящим патриотом, горячим поборником освобождения Греции и Дунайских княжеств от турецкого владычества. В 1821 г. Аристия был с теми, кто восторженно встречал Тудора Владимиреску на улицах Бухареста, затем участвовал в битве с турками у Дрэгэшан, где рядом с ним сражались многие актеры школьного театра.

После поражения восстания 1821 г. Аристия вынужден был скрываться в Австрии, Италии, а затем на Корфе. По возвращении в Бухарест он снова среди тех прогрессивных деятелей новой интеллигенции, которые продолжали борьбу за национальное и культурное раскрепощение Румынии.

Феодалная реакция часто называла этого замечательного театрального деятеля «свихнувшимся преподавателем декламации». Он никогда не отделял себя от общественной жизни. Это органическое единство и наложило отпечаток на всю его деятельность, во многом обусловив секрет его воздействия на своих учеников и зрителей. Как отмечал исследователь Джордже Ионеску-Джион: «Редко можно было встретить человека, который мог бы с такой глубиной и силой привить чувство любви к родине и к великим действиям во имя ее блага...»⁵

В 1848 г., в пору бурных революционных событий, Аристия командовал батальоном национальной гвардии и вдохновлял бойцов на баррикадах чтением отрывков из «Саула» Альфьери, переведенного им еще в 1835 г.

Большую роль в основании «Филармонического общества» (или «Филармоники», как называли его коротко) и развитии профессионального театра 30-х годов сыграл также Ион Кым-

⁴ G. Călinescu. Ion Eliade Rădulescu și școala sa. București, Editura tineretului, p. 108.

⁵ V. Brădășteanu. Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului. București, 1966, p. 84.



КОСТАКИ АРИСТИЯ

пиняну (1798—1863). Человек прогрессивных умонастроений, Кымпиняну представлял боярское меньшинство, которое готово было пожертвовать своими феодальными привилегиями, рассчитывая занять руководящие посты при новом режиме.

В 1831 г. Кымпиняну и Элиаде основывают вместе с Аристией культурное общество. Политическая часть программы общества предусматривала равенство всех граждан перед законом, свободу печати, бесплатное образование, а также отмену рабства цыган. Среди первоочередных задач в области культуры программой предусматривалось создание национального театра.

По убеждению основателей общества, театр представлял нечто большее, чем «школу нравов». Он призван был пробуждать национальное сознание в народе, чувства национального достоинства. Элиаде мечтал о театре, который бы обращался «ко всем городским классам». Он уделял много внимания специфике воздействия этого вида искусства на публику, утверждая, что театр позволяет людям зрительно и конкретно осознать себя как людей, увидеть смысл своей борьбы в разные эпохи.

*

Находясь на пересечении путей из Западной и Центральной Европы на Юго-Восток и Восток континента, Валахия, Молдавия и Трансильвания часто служили как бы «перевалочным пунктом» иностранных гастролеров, следовавших из Италии, Франции, Германии в крупнейшие города России, где, по выражению одного из современников, был «истинный рай для актеров».

В Бухаресте, Яссах, Клуже, Брэиле, Крайове и других городах выступали в конце XVIII и начале XIX в. немецкие, французские, польские, русские и другие труппы. Подолгу задерживались здесь русские труппы, сопровождавшие действующую русскую армию. В Яссах хорошо знали таких русских актеров, как Иван Карвовский, Андрей Сербулов, П. Матюшевский. Репертуар был очень пестрый — от серьезных опер «Волшебная флейта» и «Севильский цирюльник», спектаклей «Отелло», «Гамлет» и «Разбойники» — до фривольных водевилей, перенесенных со сцен парижских бульварных театров. И хотя язык постановок был доступен немногим, нельзя не видеть положительного отзвука, который вызвали представления иностранных трупп в рядах молодой буржуазии и мелкобоярской интеллигенции. Эти труппы первыми ознакомили румынских зрителей с образцами мировой классической драматургии и достижениями европейского сценического искусства того вре-

мени. Зарубежные гастролеры в лучших своих постановках познакомили румынское общество с идеями западноевропейского просвещения и несомненно послужили толчком к организации первых любительских спектаклей в начале XIX в. Известны случаи прямой поддержки со стороны зарубежных гастролеров полулюбительских румынских театральных начинаний. Так, немец Й. Вахман, работавший в труппе Мюллера, станет капельмейстером и руководителем музыкальной секции Филармонического общества, а С. Ранфл — режиссером и главным помощником К. Аристии.

Не случайно поэтому пресса 30-х годов, уделявшая с позиций национально-просветительского движения большое внимание проблемам формирования румынского театра, с одной стороны, критиковала легковесные комедии и водевили заезжих трупп, а с другой стороны — настойчиво подчеркивала положительное значение освоения сценического опыта зарубежных театров. В 1836 г. Элиаде писал, что спектакли французской труппы «должны послужить образцом для начинающих румынских актеров»⁶. Он призывал осваивать опыт французского театра.

Особая роль в подготовке румынского профессионального театра в Княжествах принадлежит светскому школьному театру. Речь идет в данном случае не об иезуитском школьном театре, а о любительских, собственно, спектаклях учеников духовных семинарий или светских школ, игравших на венгерском, немецком, а нередко также и на румынском языках. На примере такого театра в Блаже можно проследить процесс постепенного перерастания любительских театральных представлений с небольшим числом зрителей из учеников и преподавателей в хорошо организованные постановки, осуществленные «драматическим обществом», во многом приближающимся к формам профессионального театра. Окрыленные успехом постановки «Аулулари» (1825 г.) Плавта и небольшой пьесы в стихах языковеда-патриота Тимотея Чипарю «Пастушья эклога» (1826 г.), семеро слушателей богословской семинарии в Блаже образовали вместе с преподавателями «драматическое общество», целью которого был регулярный показ румынских пьес. «Общество» просуществовало с 1832 по 1836 г. и показало на сцене семинарии, кроме «Пастушьей эклоги», несколько комедий и «легких драм», в том числе поэтическую сценку Джеордже Барицу «Отчужденные», вполне светского содержания, в которой явно звучала надежда на лучшие времена для народа.

⁶ I. Massoff. Op. cit., p. 183.

К началу XIX в. относится расцвет греческого школьного театра в Валахии. Надо сказать, что греческий язык и культура «периферийного эллинизма» служили в те годы важнейшим проводником идей западноевропейского просвещения в Румынии. Эти идеи способствовали зарождению в княжествах новой общественной психологии, мировоззрения, свободных от богословского догматизма. Последние исследования видных румынских ученых показывают, что греческая культура в значительной мере содействовала удовлетворению объективных потребностей развития румынского общества⁷.

Преподаватели греческих учебных заведений в столицах двух княжеств переводят на греческий язык многие произведения западноевропейских просветителей и энциклопедистов, а также сами выступают в качестве авторов учебных пособий по метафизике, логике, математике. Непосредственно через греческие переводы румыны знакомятся с западноевропейской литературой. В конце XVIII и начале XIX в. в румынских княжествах получают широкое распространение на греческом языке произведения Мармонтеля, Руссо, Вольтера⁸.

Постепенно к переводу французских произведений на греческий язык приобщаются и румынские литераторы — Йордаке Голеску, Янку Вэкэреску, Константин Ману и другие, осуществившие переводы Монтескье, Вольтера, Лафонтена, Ламартина.

В этом процессе значительным оказался вклад греческого школьного театра в Бухаресте, прежде всего в период 1819—1820 гг., когда вся его деятельность была подчинена единой цели — служить интересам Этерии, задачам освобождения народов Юго-Восточной Европы от турецкого порабощения. Однако современная греческая драматургия фактически не располагала пьесами, проникнутыми мотивами освободительной борьбы, а модная западная драматургия была представлена главным образом мелодрамами. Вот почему руководители театра обратились к творчеству Вольтера и Альфьери. Тираноборческие мотивы в их пьесах вполне соответствовали целям революционного театра Этерии — «духовно подготовить молодых греков в Румынских княжествах для священной борьбы за независимость

⁷ G. Ivaşcu. Istoria literaturii române. Bucureşti, 1969, p. 287.

⁸ По сведениям современного историка греческой литературы К. Димараса, в последней трети XVIII в. произведения Вольтера издавались в Юго-Восточной Европе на греческом языке 40 раз. (Les lumières et la formation de la conscience nationale chez les peuples du sud-est Européen. Bucureşti, 1970, p. 68.)

Эллады», как свидетельствовал Николае Филимон, автор широко известного романа «Старые и новые мироеды»⁹. Первой постановкой театра была пьеса «Смерть Юлия Цезаря» Вольтера, имевшая большой успех, а «впечатление, произведенное на зрителей, было столь велико, что по выходе из театра многие греки распевали гимны мести»¹⁰.

Вслед за этим были поставлены «Брут», «Меропа», «Заира», «Магомет», «Агафокл» Вольтера, «Орест» и «Филипп II Испанский» Альфьери, «Федра» Расина, «Фемистокл» Метастазιο. «Тот, кто пожелает узнать, — писал Н. Филимон, — произвели ли эти пьесы свое действие, пусть обратится к полям Дрэгэшан, где происходили кровопролитные битвы. Ответ на этот вопрос они найдут, видя свободный от турецкого ига народ и новое государство, появившееся на карте Европы»¹¹. Этерийский журнал «Калиопи» от 15 апреля 1819 г. сообщал: «Зрителей было такое множество, что едва умещались стоя, хотя зал был вместителен. Царило огромное воодушевление, непрестанно слышались крики «браво», рукоплескания, от которых содрогался весь зал...» Так современники устанавливали прямую связь между постановками пьес и антитурецкой борьбой.

Успеху зарубежной просветительской драмы в немалой мере содействовала и «свободная» манера перевода пьес, позволившая приблизить их содержание к духовным потребностям местных зрителей. Например, переводчик «Брута» Христарис вводил в греческий перевод такие понятия, как «тиран», «свобода», стремясь усилить ими патриотическое звучание монологов Брута и его сына Тита¹².

Наряду с переводными ставились и оригинальные пьесы новогреческих драматургов — шли «Аспазия» и «Поликсения» Нерулоса, «Смерть Патрокла» Христопулоса, «Смерть Филоктета» и «Демосфен» Пикколоса¹³.

Патетическая манера игры актеров вызывала необыкновенный восторг зрительного зала. В сценах, когда Эгист убивал тирана Полифента или когда Фемистокл предпочитал предательству родины собственную гибель, зрители, по свидетельству очевидцев, «плакали навзрыд», а актеры, «совершенно позабывшись», непритворно рвали на себе одежды. После многократного повторения «на бис» подобных сцен зрители выходили на

⁹ Н. Филимон. Старые и новые мироеды. М., 1954, стр. 139.

¹⁰ Там же, стр. 139.

¹¹ Н. Филимон. Указ. соч., стр. 139.

¹² I. Masoff. Op. cit., p. 519.

¹³ Istoria teatrului..., p. 146.

улицу и оглашали город криками «Долой тиранию!». Характерно, что большинство молодых актеров стали активнейшими участниками революционных событий в стране. Вспоминая эти годы, Чезар Боллиак напишет впоследствии, что именно под впечатлением спектаклей греческого школьного театра у учеников первой румынской школы, открытой Георге Лазэром, родилась идея национального театра ¹⁴.

Понятно, что в атмосфере театральных увлечений, проникнутых пафосом национально-освободительного движения, молодым румынским питомцам греческой школы захотелось создать свой театр и противопоставить его греческому. Несомненно, греческий театр, открыто пропагандировавший идеи национальной свободы и борьбы против тирании, оказал существенное влияние на характер румынских театральных представлений. С самого начала театр рассматривался ими как трибуна для провозглашения идей национального и социального раскрепощения. Тем более, что один из активнейших создателей румынского театра, К. Аристия, вначале сам был актером греческого театра, прошедшим в дни Этерии школу вооруженной борьбы против турецких угнетателей.

Весной 1818 г. Георге Лазэр, получив разрешение властей на открытие школы «особых предметов и наук, преподаваемых румынам на их родном языке», выступил с программой-манифестом, в которой призывал прогрессивную молодежь строить основы новой национальной культуры. В том же году при активном содействии преподавателя французского и латинского языков Эрдели, одного из первых переводчиков Мольера на румынский язык, и преподавателя философии Эуфросина Потеки, ученики Школы св. Саввы показали отрывки из классических пьес. По некоторым сведениям, на открытии нового школьного театра присутствовал Тудор Владимиреску — руководитель восстания 1821 г. ¹⁵

И. Э. Рэдулеску, ставший с 1819 г. вдохновителем румынских спектаклей, отметил большую роль мецената Янку Вэкэреску: «Сей любитель искусств был причиной тому, что в Бухаресте открылся... первый румынский театр... Он сам переводил пьесы и помогал деньгами, содействуя образованию первой драматической труппы из учеников Школы св. Саввы» ¹⁶.

На сцене театра в 1819 г. была поставлена «Гекуба» Еврипида в переводе ученика школы А. Нэнеску. Роль Гекубы

¹⁴ C. Bolliac. Opere, v. 1. București, 1956, p. 40.

¹⁵ I. Massoff. Op. cit., p. 86.

¹⁶ Istoria teatrului..., p. 147.

сыграл сам Элиаде. В прологе к пьесе, сочиненном Я. Вэкэреску («Ода Сатурну — к открытию театра в Бухаресте в лето 1819 года») были такие стихи:

*Сей театр — ваш! Как светоч глаз
Его вы берегите,
И славой увенчает вас
Желанных муз обитель.*

*Он может нравы улучшать,
Усилить ум и память
И речь родную украшать
Румынскими словами.*

Стихи эти имели значение подлинной программы, определявшей роль театра как центра воспитания, «улучшения нравов», утверждения национального языка.

После «Гекубы» были поставлены несколько небольших комедий, затем последовала постановка «Скупого» Мольера с участием М. Богдэнеску, которая играла женские роли одновременно и в греческом школьном театре. По свидетельству современников, была поставлена также трагедия Корнеля «Помпей». Кроме того, для «драматического общества» Я. Вэкэреску перевел «Регула» австрийского драматурга фон Коллина, а также «Гермиону, невесту иного мира» Циглера — с целью «пробудить и в Румынии чувство самопожертвования во имя родины»¹⁷.

Прошло более десяти лет, прежде чем в Бухаресте снова зазвучали представления на румынском языке. «Литературное общество», созданное в 1831 г., приложило немало усилий для получения официального разрешения на такие спектакли.

В «Доме Андронаке на улице Сэриндар» закладываются основы курса «драматического искусства», который Аристия читал ученикам Школы св. Саввы. Здесь же шли репетиции и первых спектаклей. На средства, собранные в среде просвещенных бояр, новой интеллигенции, офицеров и т. д., удалось осуществить постановки «Брута I» и «Ореста» Альфьери, «Заиры» Вольтера, а также сцен из «Амфитриона» и «Скупого» Мольера.

В конце 1833 г. было наконец получено официальное разрешение на открытие «Театральной, драматической и лирической школы», которая должна была готовить актерские кадры. Руководителями ее стали К. Аристия и И. Э. Рэдулеску.

¹⁷ I. Massoff. Op. cit., p. 96.

3101001 ПАЧАТКАМІ ТЕАТРАЛІ:

V. Գրքի հարց անդամները չսխալվեցին: Հիմա քիչ մնաց, քան թե մենք ինչ քանակությամբ օգտվենք ինչ քանակությամբ:

		Q3ma 6m mei 214	
2m	1-6	10-12	20
3m	1-6	11-12	13
4m	1-6	12-13	13
5m	1-6	13-14	19
6m	1-6	14-15	13
7m	1-6	15-16	17
8m	1-6	16-17	13
9m	1-6	17-18	18
10m	1-6	18-19	21
214			700



Обращение Филармонического общества
о сборе средств для строительства Национального театра,
1883 г.

В условиях борьбы за национальное самоутверждение проблема формирования репертуара национального театра приобретала особое значение. Элиаде и его соратники понимали, что задача создания оригинальной драматургии неосуществима в короткие сроки. К этому надо было подготовиться через переводы, накапливая одновременно оригинальные произведения. Можно было понять знаменитый в ту пору призыв Элиаде: «Пишите, дети мои, пишите, как угодно, только пишите!» — прозвучавший в статье, посвященной переводу «Илиады».

Именно переводам предстояло на первых порах стать катализаторами литературного и театрального развития. Призывы «умножать переводы» звучали отовсюду, даже со страниц «Грамматики» Элиаде. «Разве мало тех, кто знает языки — призывал другой общественный деятель эпохи просвещения Динику Голеску. — Разве трудно перевести каждому, кто знает язык, хотя бы одну маленькую книжку?» Он призывал переводчиков собираться для обсуждения вопросов языка. В его доме Элиаде читал свои переводы из Буало, Ламартина, комедию Мольера «Амфитрион».

Немалую роль в пробуждении интереса к переводам играли русские офицеры, которые наряду с французскими эмигрантами и преподавателями французского языка выступали на румынской земле популяризаторами не только русской, но и французской культуры.

В предисловии к «Грамматике» Элиаде подчеркивал мысль о том, что хорошие переводы облагораживают родной язык, который «воспринимая прекрасные обороты известных авторов, превращает их в свои»¹⁸. В своей практике он стремился к тому, чтобы образы драматургии других народов звучали на его родном языке, с тем чтобы создать специфический сценический язык с его выразительностью, динамичностью, разговорным началом. Так переложения и переводы в ту начальную пору явились важным культурным актом и «были равноценны оригинальным произведениям»¹⁹.

Еще в программе «Румынского литературного общества» 1827 г. задача «образования национального театра» связывалась с необходимостью «всячески поддержать переводы на родной язык». Будущие основатели «Филармонического общества» ставили перед театром прежде всего нравственную, духовную

¹⁸ C. Trifu. Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc. București, 1970, p. 135.

¹⁹ «Convorbiri literare», 1973, N 1, p. 9.

цель. Исходя из нее и происходил отбор переводов из западноевропейской драматургии. Репертуар отражал температуру политической и духовной жизни общества.

В отборе пьес для перевода — особенно на первоначальном этапе деятельности «Филармоники» — сказалась специфика проявления просветительских тенденций в Дунайских княжествах той эпохи. В основе идей румынского Просвещения лежало стремление к утверждению национального самосознания. В румынской культуре тех лет понятие «родины» все чаще употребляется как синоним «нации». В ткань Просветительства вплетаются отзвуки идеологических и социально-политических течений XIX в., материалистических теорий в науке, идей национально-освободительных и буржуазно-демократических движений. Если на Западе Просвещение лишь благоприятствовало развитию национального самосознания, то на Балканах оно стремилось оказать решающее воздействие на формирование национального самосознания. Выдвигая на первый план культурные задачи, это движение придавало культурным факторам большое социальное значение, как двигателям общего прогресса. Представители Просвещения выступали одновременно как национальные деятели, а национально-просветительское движение — как одна из главных тактических и идеологических линий программы буржуазно-демократических и революционных сил в балканских странах²⁰.

Вот почему румынские просветители стремятся отобрать в европейской культуре те произведения, которые полнее всего соответствовали бы задачам, стоящим перед их внутренним общественным развитием. В соответствии с уровнем зрелости национальной культуры их внимание привлекали на данном этапе не романтические драмы Гюго, а просветительские трагедии Вольтера, Альфиери и комедии Мольера.

Первые переводы, сделанные в конце XVIII — начале XIX в., представляют собой версии, осуществленные не для постановки на сцене, а для чтения. Между оригиналом и румынским вариантом существует посредник — чаще всего греческий перевод, реже — русский, немецкий. Текст — по образцу греческих переводов — значительно упрощен, адаптирован и, естественно, передает интонации, свойственные посреднику.

Один из первых известных переводов был осуществлен Ал. Белдиманом. Это «Милосердие Тита» Метастазии, греческий перевод которого появился в Венеции в 1779 г. Следующим был

²⁰ И. Конев. Просвещение в балканских странах и румыно-болгарские литературные отношения («Revue des études sud-est européennes», t. X, 1972, N 5, p. 541—543).

перевод «Хосрова». В обоих вариантах ощущаются элементы локализации, приближения к условиям жизни румынского общества. Более серьезное впечатление производит перевод «Ахилла в Скире», опубликованный И. Слэтиняну в Сибии в 1797 г. Так как греческий вариант был осуществлен более квалифицированно, то и румынский переводчик сумел во многом сохранить достоинства итальянского оригинала. На одном из экземпляров перевода приводился список действующих лиц с указанием исполнителей, — что свидетельствовало о намерении поставить пьесу²¹.

Известно также, что И. Будаи-Деляну, автор знаменитой «Цыганиады», перевел с итальянского несколько сцен I действия «Фемистокла» Метастазия. Язык перевода выразителен, здесь мы встречаем и первые итальянизмы в румынском языке.

Постепенно появляются переводы для сцены. Это «Гекуба» Еврипида в переводе А. Нэнеску (1819), «Миртил и Хлоя» в переводе Г. Асаки (1816) и др. В 1820 г. Алеку Белдиман печатает в Буде «Ореста», Эрдели осуществляет перевод «Скупого», Я. Вэкэреску — «Вечернего часа» Коцебу и «Британика» Расина (1827), Элиаде — «Амфитриона» Мольера, а затем «Магомета» (1828) Вольтера.

Шаг за шагом закладываются основы румынской переводческой культуры, накапливается опыт освоения зарубежных культурных ценностей, обогащаются выразительные возможности языка. Говоря о переводе «Британика», Элиаде отмечал значительность проделанной Вэкэреску работы. Хотя в его варианте было еще много усложненных мест, тяжеловесных оборотов, язык румынского перевода представлял значительный этап в развитии переводческой культуры. Позднее Александру Одобеску подчеркивал наряду со стремлением переводчика сохранить верность оригиналу его сознательные попытки «преодолеть слабость румынской речи, насыщая ее сжатыми, выразительными формами, подчиняя ее еще не установившуюся структуру сложным инверсиям классических языков, придавая ее звучанию силу, точность, гибкость, которые литературные языки обычно приобретают лишь после долгого развития.

Большого размаха переводы достигают в период, связанный с деятельностью «Филармонического общества». Это был наиболее важный и плодотворный этап на протяжении всей первой половины XIX в. Вот свидетельство цифр. За период с 1780 по 1860 г. было переведено на румынский язык 156 пьес. Из них одна треть (51) в изучаемое нами десятилетие. В эти же годы

²¹ Istoria teatrului..., p. 265.

ЗАИРА

ТРАҒЕДИЕ ҖН ЧИНЧІ АКТЕ

DE

ВОЛТЕР.



ТРАДҖСҖ

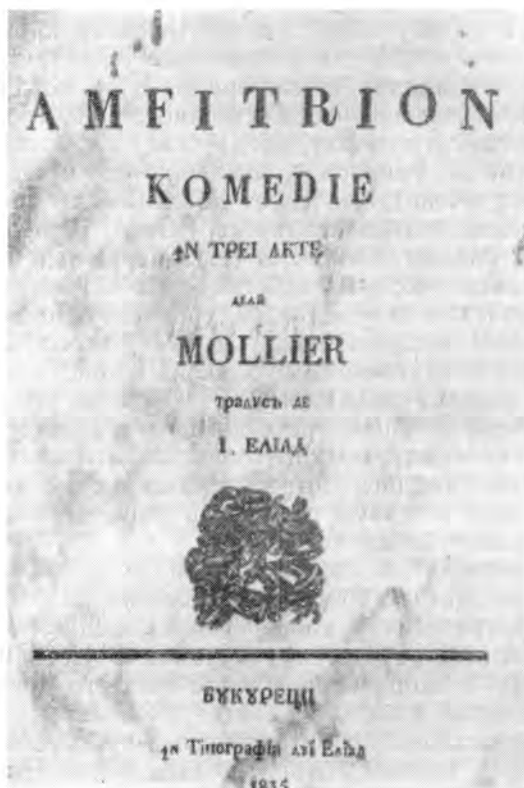
DE

Г. СИОН.

*Титульный лист перевода пьесы Вольтера «Заира»,
1884 г.*

появилось лишь 18 романов и 20 поэтических сборников²². В 1836 г. «Газета театрулуй национал» сообщала о переводе 42 пьес, из которых 13 вышло из печати, 4 печатались, а 25 находились в рукописи. 12 пьес принадлежали Мольеру, 3 — Вольтеру, 4 — Коцебу, остальные — Расину, Лесажу, Гольдони, Шиллеру, Альфieri. Всего же до 1848 г. было переведено произведений Мольера — 14, Вольтера — 11, Коцебу — 11, Альфieri — 5, Шекспира — 5, Гесснера — 5. Увлечение переводами было столь велико, что приходилось давать в прессе объявления, наподобие того, в котором неким Гр. Негря уведомлял «ревнителей румынской словесности», что он перевел роман «Матиль-

²² P. Cornea. De la Alexandrescu la Eminescu. București, 1966, p. 48—50.



*Титульный лист перевода пьесы Мольера «Амфитрион».
Бухарест, 1835 г.*

да» и предупреждает их, дабы они не повторяли сей труд²³. Как относилась публика к этому репертуару, как воспринимала она эти просветительские трагедии из чужой жизни, были ли они созвучны национально-освободительной атмосфере в княжествах или имели лишь узкий культурно-просветительский резонанс?

В предисловиях к своим переводам литераторы, в частности Ал. Белдиман, неоднократно ссылались на «общественный вкус». Он был взлелеян так называемыми «народными книгами» XVII и XVIII вв. («Эротокрит», «Эзопия», «Синдипа», «Эфио-

²³ С. Trifu. Op. cit., p. 69.

рика» и др.) и потому тяготел к экзотическим картинам природы и душещипательным и поучительным сюжетам. При дворах феодалов играли идилии и пасторали. Чуть позднее мелодраматические произведения «божественного» Пьетро Метастазιο обозначали следующую эпоху, когда шли к классике от эпигонов: к Мольеру — от Ж. Реньяра, к Шиллеру — от Флориана и Гесснера. Этим же, очевидно, следует объяснить то обстоятельство, что произведения сентименталистов (Юнга, Бернандена де сен Пьера, Руссо, Мадам Коттэн и др.) появились в румынских переводах раньше творений классицистов. Носители этого «вкуса» не располагали необходимым уровнем общей культуры и подготовкой для восприятия передовых философских идей.

Рядом с этой «читающей публикой» выросла другая; это были те, кто помнил события 1821 г. и бурный успех пьес Вольтера и Альфиери на сцене греческого театра. Вместе с передовыми представителями мелкого боярства эти деятели восходящей буржуазии явились выразителями новых общественных идеалов. На них в первую очередь и рассчитывали создатели «Филармонического общества».

К 30-м годам XIX в., когда на Западе происходил расцвет романтической драмы, в Румынии только начинали ставить просветительские трагедии и мольеровские комедии. Выбор «Магомета», был, конечно, тоже не случайным. Посвященная папе Бенедикту XIV и запрещенная после третьего представления в 1742 г., преданная анафеме константинопольским патриархом, пьеса «предерзостного, премерзостного и прегнусного господина Вольтера» была тяжким обвинительным актом против фанатизма и обскурантизма. Именно это и было созвучно антитурецкой атмосфере в Румынии 30-х годов. Выпад против деспотизма, использующего предрассудки масс в своих целях, был окрашен в яркие антитурецкие тона. Вспомним: пьеса была выбрана для публичного выступления учеников «Филармоники», для их выпускного экзамена. И хотя к этому времени были отрепетированы два спектакля — «Амфитрион» Мольера и «Магомет», выбор пал все же на последнюю пьесу. Для этого пришлось преодолеть сопротивление тех членов «Филармонического общества», которые стояли за «восстановление и уважение договоров Турции с Румынией» (среди них был даже И. Кымпиняну). Пришлось также выжидать несколько месяцев, пока турецкий паша не покинул столицу Валахии, идти на риск запрещения постановки, которое и последовало сразу же после второго представления.

Постановки «Фанатизма» и «Альзиры» Вольтера, «Саула» и «Виргинии» Альфиери и других пьес, отличающихся своей анти-

деспотической, антифеодальной направленностью, имели огромное значение для подготовки общественного сознания Румынии к революционным событиям следующего десятилетия. Вольте-ровский «Магомет» был вторично показан в октябре 1834 г. и только затем последовали постановки «Альзиры» Вольтера, а далее «Мнимого больного», «Брака поневоле», «Плутней Скапена», «Лекаря поневоле», «Смешных жеманниц» Мольера.

Крассицкая комедия занимает ведущее место в репертуаре «Филармоники», особенно после того, как представления стали даваться регулярно два раза в неделю. За исключением «Дон Жуана», «Лекаря поневоле» и «Тартюфа» весь мольеровский репертуар, написанный в прозе, был показан на сцене в течение двух лет. «Это был, возможно, тот случай,— пишет румынская исследовательница Констанца Трифу,— когда Мольер собрал за короткий отрезок времени наибольшее число зрителей»²⁴.

Но дело было не только в количестве постановок. Самый шумный успех постановок театра «Филармоники» тоже связан с именем Мольера. Да и по числу переводов он был вне конкуренции (14 пьес — почти треть всего количества переводов — за это десятилетие). «Кто сможет определить силу благотворного воздействия пьес Мольера?» — спрашивал один из рецензентов «Газета театрулуй национал». При этом надо отметить, что представители творческой молодежи увлекались в те годы не Мольером. Если сперва у всех на устах были отрывки, а то и целые акты трагедий Расина, Вольтера, то вскоре сердцами молодых завладевают романтические драмы. Чезар Боллиак, Костаке Негруци горячо отстаивают творения В. Гюго, переводят их. Против комедии выступает Барбу Катарджиу, утверждавший, что «сатира больше жалит, нежели приносит пользу». И все же комедии Мольера пробивали себе путь на сцену все в большем количестве. Элиаде, терпеливо выслушивавший доводы сторонников романтической драмы, печатавший их переводы, упорно продвигал на сцену комедии Мольера, да и сам перевел «Амфитриона».

Румынский литератор Е. Стамате, предлагая в 1850 г. новый перевод «Смешных жеманниц», пытался доказать созвучие эпохи Мольера румынской действительности того времени. Конечно, сравнение было слишком прямолинейным. И все же созвучий было вполне достаточно, чтобы понять, почему антифеодальная сатира предпочиталась в театре Румынии середины XIX в. романтической драме. Мольеровская сатира помога-

²⁴ С. Trifu. Op. cit., p. 45.

ла обличать подкуп, лицемерие, жадность господствующих классов и тех, кто, принадлежа к буржуазии, стремился получить боярские привилегии. Приемы адаптации и локализации, к которым прибегали почти все переводчики пьес Мольера, на чем мы остановимся ниже, тоже свидетельствовали о том, что эти пьесы были весьма актуальными при решении задач национально-просветительского характера.

Не следует также забывать, что определенную роль в подготовке восприятия творчества Мольера имели переводы пьес самого способного его эпитона Ж. Фр. Реньяра. Здесь следует учесть и то обстоятельство, что первым румынским актерам было гораздо легче играть комедии в прозе, чем в стихах. В этом случае и успех был более «зримым», и роль не требовала такого точного заучивания, как стих трагедии. Напротив, удачное вмешательство актера в текст, вставка, вызванная тем, что тот или иной отрывок выпадал из памяти, вызывали бурную реакцию непритязательного зала.

При всем обилии мольеровских постановок в 1835—1836 гг. нельзя не заметить, что ни «Дон Жуан», ни «Тартюф» не были показаны румынскому зрителю. Более того, чем дальше, тем чаще «серьезные» его комедии заменяются комедиями-балетами. В этом проявлялась борьба двух линий в репертуарной политике «Филармоники», отражавших позиции разных сил в самом Обществе, у его членов-учредителей.

Все чаще на сцене театра появляются водевили и «мещанские драмы» Коцебу. О снижении дидактической направленности репертуара в конце 30-х годов с тревогой писали некоторые театральные деятели. Иоан Войнеску 2-й в своих статьях высказывал сожаление по поводу того, что трагедия исчезла со сцены, уступив место «маленькому чудовищу» — водевилю. По мнению Б. Катарджиу, румынским актерам нужна трагедия. Лучшим средством для исправления нравов были, — по его мнению — слезы, которые в изобилии лили зрители на представлениях «Ненависти к людям и раскаянии» Коцебу или на мелодраме Дюканжа и Дино «Тридцать лет из жизни игрока».

Итак, если трагедии и предстояло «взять реванш» за временное поражение на сцене молодого театра, то сделать это она должна была не при помощи высоких образцов романтической драмы («Эрнани», «Рюи Блаз», «Анджело», «Лукреция Борджия» В. Гюго уже были к тому времени переведены на румынский язык), а посредством мещанских мелодрам Коцебу, как это было почти повсеместно в театрах восточной Европы.

Снова возникла парадоксальная ситуация: румынская культура, готовясь освоить новые высоты европейской театральной

культуры — в данном случае романтическую драму, обращается вновь к второразрядным произведениям, не к высотам данного стиля, а к эпигонским, облегченным образцам. Драмы Гюго будут поставлены в начале второй половины XIX в. А пока на сцене «Филармонического общества» властвует Коцебу. После «Ненависти к людям» следует «Глупый Штефу», «Путаница», «Слепой садовник» и т. д. Так было при освоении просветительской драмы, так случилось и сейчас: это свидетельствовало об известной закономерности в освоении мирового опыта, обусловленной прежде всего уровнем зрелости воспринимающей культуры. Слезливая мелодрама Коцебу казалась румынской публике того времени действенное и ближе, чем драмы Гюго или даже Шекспира, требовавшие большей эстетической подготовки для восприятия заложенных в них идей.

3.

Для зачинателей театрального движения в Дунайских княжествах важно было не столько само произведение, сколько воздействие, которое оно оказывает на зрителей. Это значило, что и по содержанию и по своей стилистике перевод по возможности ориентировался на созвучие с современностью, которая была пропитана национально-просветительскими идеями. В переводах драматических произведений этой поры можно найти целую гамму всевозможных приспособлений к современности — от замены имен действующих лиц до перенесения места действия в Румынию и введения кусков новых текстов. Как заметил Г. Гукровский по поводу русских локализаций, «переводчик повышал эстетическую действенность данной пьесы, так сказать, в ее относительности к материалу местного быта путем замены черт чужого местного колорита своим, замены чужих имен русскими и т. д.»²⁵ По-своему объяснил значение подобного вмешательства в текст оригинала русский переводчик XVIII в. В. И. Лукин: «Многие зрители от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают...»²⁶

Классическим примером такой попытки усилить общественное воздействие перевода является работа Элиаде над «Магометом» Вольтера. Как он сам признавался позднее, чтобы сделать отдельные места в пьесе более убедительными для румынского зрителя, он добавлял к тексту Вольтера собственные

²⁵ См.: сб. «Международные связи русской литературы». М.— Л., 1963, стр. 16.

²⁶ Там же, стр. 27.

стихи. Финал трагедии Элиаде изменил радикально. В оригинале Магомет горько оплакивает гибель Пальмиры, терзаясь угрызениями совести. Элиаде замечает по этому поводу: «Образ Магомета, по мысли переводчика, был ослаблен, принижен по сравнению с образом генерала Омара. Своим раскаянием он смягчает ненависть в душе читателя, даже вызывает сострадание. Переводчик своими стихами стремился сохранить его кровавый облик...»²⁷ И Элиаде заменяет монолог Магомета, в котором тот оплакивал любимую и предавался отчаянию, стихами, в которых Магомет воспринимал гибель Пальмиры как личный вызов ему. Для жителя княжества, несколько столетий находившегося под турецким игом, логика образа Магомета теперь получала особое значение, вызывая ненависть к тирану. Современники отмечали, что этот монолог «производил фурор»²⁸.

Известно, что К. Аристия, который еще в 1825 г. перевел «Жоржа Дандэна», придал пьесе резко антифеодалную направленность («античокоевскую»). В ней действовали господин Крэкэнеску и госпожа Крэкэняска (Кривоног и Кривоножка), а также Динка, Анкуца, Яни и Сэфтика. Поведение и все поступки этих героев изображались переводчиком так, как будто на сцене были представлены румынские «чокои».

Перед такой же необходимостью обработки Мольера оказался и Войнеску 2-й в переводе «Мещанина во дворянстве». Для усиления общественно-воспитательного заряда комедии он делает центральным действующим лицом местного боярина, т. е. румынского дворянина. Другие действующие лица были также заменены румынскими героями — Чуфля, Шолкан, Пэуна и т. д. «Мужлан во боярстве» — так звучало в переводе название пьесы. «Я сделал Журдэна местным боярином, — писал переводчик. — Я наделил его поместьями, писарями и мельниками...»²⁹ Писаря и мельники появились ради игры слов, которая не только подчеркивала невежество «мужлана-боярина», но и выявляла его сущность эксплуататора («морар» — мельник рифмовалось с моралью, «грэмэтик» — писарь — с грамматикой). В целях конспирации турок был заменен персианином и становился сыном Великого Шаха, а изъяснялся он, разумеется, на персидском языке.

Надо заметить, что опыт подобной адаптации и локализации был накоплен еще греческими переводчиками Мольера, и Аристия несомненно был с этим опытом знаком. В греческих пере-

²⁷ I. E. Rădulescu. Opere, v. II. București, 1943, p. 505.

²⁸ I. Massoff. Op. cit., p. 164.

²⁹ C. Trițu. Op. cit., p. 46.

водах пьес Мольера действовали обычно не мольеровские герои, а Дионисии, Еронимы, Зафирисы и т. д. Этим примерам следовали и румынские переводчики. В переводе Иона Гики «Смешных жеманниц» диалог изобилует «чисто бухарестскими выражениями», переводчик «Скупого» Янку Русет «превратил действующих лиц в современных румын»... Да и сам Элиаде значительно румынизировал текст «Амфитриона», чем и содействовал шумному успеху постановки. Более того, он перевел стихотворный текст прозой. Переработке подвергались не только комедии Мольера, но и пьесы других авторов, в том числе Коцебу.

Конечно, французско-валашская и немецко-валашская смесь иногда должна была выглядеть наивно и не очень убедительно. Было бы, однако, неверно преуменьшать значение того обстоятельства, что на сцене первого румынского театра появились герои-крестьяне в одежде румынских пахарей или бояре-чокои, представители уходящего класса, кого основатели «Филармоник» считали основной причиной бедствий на румынской земле. Это были робкие попытки наметить пути перехода от локализованных иностранных пьес к национальному репертуару, от театра на румынском языке к румынскому театру. От этих «переложений» ведут нити к первым драматическим произведениям Василе Александри, в которых румынский автор смело использовал сюжеты зарубежных пьес.

Интересные споры вызвал вопрос о метрике перевода стихотворных пьес. В связи с появлением перевода «Саула» Альфиери, осуществленного Аристией, Георге Асаки, который также переводил ранее эту пьесу, высказал несколько весьма едких замечаний. Он порицал Аристию за то, что тот заменил одиннадцатисложный энергичный стих оригинала александрийским стихом. По его мнению, следовало использовать шестнадцатисложный стих, ибо он больше соответствовал «румынскому героическому стиху». Он также обвинял Аристию в том, что тот засорил текст перевода чуждыми «гнусными» словами.

Критика Асаки не была лишена оснований. Заявив в предисловии к переводу, что «стиль Альфиери ближе к румынскому языку, нежели к любому другому»³⁰, Аристия предпочел заменить стих оригинала тяжеловесным александрийским стихом. Однако предложение Асаки об использовании шестнадцатисложного стиха, как истинно румынского, не имело оснований. Так же, как и утверждение, что румынская речь не приемлет ни ямба, ни трохея, ни дактиля.

³⁰ C. Trifu. Op. cit., p. 114.

Элиаде выступил в защиту перевода Аристии, сославшись на опыт новогреческой литературы. И так как он сам перевел «Магомета» шестнадцатисложным стихом, он не постеснялся признать: «Манера перевода «Магомета» показывает, что я родился и вырос в пору господства фанариотов»³¹. Здесь же Элиаде высказал ряд важных положений о языке перевода. Он ратовал за литературный, «культурный» язык, противопоставляя его традиционному, архаичному. Он говорил о праве писателя экспериментировать в поисках новых форм. Язык народа — это материал, и лишь писатель может выступить в роли архитектора. «Язык постепенно раскрывает свои тайны и поддается лепке, словно воск». Лепить же из него должен лишь талантливый художник. Речь шла не о стихийном накоплении языкового материала, а об осознанной деятельности, которая должна была содействовать формированию языка как фактора утверждения культуры.

Эти вопросы имели исключительно важное значение в эпоху, когда закладывались основы румынской национальной — в том числе и переводческой — культуры, когда впервые в таких масштабах осуществлялась работа по освоению зарубежной драматургии.

Своеобразным показателем обогащения и развития литературного языка в первом румынском национальном театре были статьи в «Газета театрулуй национал», которая, как известно, была целиком посвящена новому детищу румынской культуры. В итоговом обзоре за первый год работы театра говорилось: «Прошел лишь год с тех пор, как начались регулярные представления на румынском языке, и наш язык получил множество переводов самых знаменитых французских и немецких поэтов, а также и оригинальные произведения. Румынский театр наряду со школами открыл широкий путь для нашей литературы, привил литературные интересы всем юношам, окончившим эти школы. Велико чувство удовлетворения — увидеть дела свои представленными большой публике, получить множество доброжелательных зрителей, услышать их рукоплескания. За один только год румынский язык получил свыше сорока драматических вещей, из коих одни уже напечатаны, другие находятся в печати, а иные скоро увидят свет»³².

Публикуя отрывки из бесед Гете с Эккерманом, газета «Курьерул де амбе сексе» отдавала предпочтение рассуждениям относительно поэзии и театра. Среди статей, перепечатанных тем же журналом из французской газеты «Эпок», выделяется

³¹ C. Trifu. Op. cit., p. 114.

³² Contribuții la istoria limbii române literare în sec. al XIX-lea. București, v. II, p. 87.



ГЕОРГЕ АСАКИ
Портрет Дж. Скьявони

статья «О театральном искусстве», посвященная проблемам искусства актера.

В «Куриерул ромынеск» за 1834 г. Элиаде поместил подробное объяснение понятия «драматической поэзии» и различных драматических жанров — трагедии, комедии, драмы, оперы, водевиля, мелодрамы. Такого рода пояснительные комментарии к новым словам постоянно появлялись в печати не только в статьях Элиаде, но и у Г. Асаки в Яссах.

Богатый материал для сравнения содержат те номера периодических изданий («Куриерул ромынеск» и др.), где даны параллельные — румынский и французский — тексты одной и той же статьи. Нетрудно проследить, как буквально за несколько

лет язык румынских статей освобождается от робкого и неумелого эпигонства, от недоверия к новым словам, обогащаясь нововведениями и приобретая все большую самостоятельность.

Прошло совсем немного времени и Михаил Когэлничану выступил со своим знаменитым «Введением» к издаваемой им газете «Дачия литерарэ» (1840 г.), в котором резко осудил увлечение переводами. «Стремление к подражательству стало у нас опасной манией, оно убивает наш национальный дух». И еще более определенно: «Переводы еще не составляют литературы»³³.

Когэлничану был, конечно, прав, призывая в начале пятого десятилетия к созданию национальной литературы, которая бы отразила героические деяния своего народа в прошлом, красоту родной земли, обычаи ее исконных жителей. Но отдавал ли себе отчет румынский историк в том, что само отрицание переводов было в конечном счете следствием той пользы, которую они принесли в предшествующие десятилетия в виде многочисленных румынских вариантов иностранных пьес?

Видимо, в какой-то степени он это сознавал, ибо, возглавив вместе с В. Александри и К. Негруцци молдавский театр, в том же 1840 г. он заявил, что «театр более чем что-либо другое содействует развитию национальной литературы»³⁴ и тут же, как и его предшественники, приступил к... переложению, адаптации иностранных пьесок («Счастливый слепец» и «Две женщины против одного мужчины»). Иного пути для обогащения репертуара в то время не было.

И тем не менее стремление увидеть на сцене оригинальные пьесы и критическое отношение к увлечению заграничными образцами свидетельствовали о начале нового этапа в развитии румынского театра. Но подготовил и сделал возможным этот переход от театра на румынском языке (с переводным репертуаром) к подлинно румынскому театру переводный репертуар 30-х годов. Лучшей своей частью — пьесами Альфиери, Вольтера, Мольера — он помог определению самой сущности румынского театра как трибуны национальной и социальной борьбы, помог раскрыть богатства румынского языка. Переводный репертуар на определенном этапе удовлетворял растущие потребности публики и немало сделал для воспитания ее вкусов.

Огромно значение иностранного репертуара для воспитания актеров. На основе переводных произведений был найден определенный стиль исполнения, соответствующий эпохе и задачам,

³³ *Istoria teatrului...*, p. 210.

³⁴ *I. Massoff. Op. cit.*, p. 260.



Рисунок Г. Асаки
к первому спектаклю на румынском языке «Миртил и Хлоя».
Яссы, 1816 г.

которые ставили руководители «Филармоники». Переводы требовали неустанного повышения культуры исполнителей, ибо только таким путем можно было проникнуть в сущность образов и добиться той «естественности», которая представлялась теоретикам молодого театра основой исполнительского искусства.

Переводный репертуар, позволивший выявить на практике воспитательное воздействие театра, стал стимулом к созданию румынских пьес, в которых нашла отражение румынская действительность. А в начале 60-х годов XIX в. на опыте Филармонического общества и румынского театра будут учиться создатели болгарского национального театра. Как показано в исследовании Н. Драговой «Румынское влияние на развитие болгарского театра и болгарская драма до Освобождения»³⁵, Добри Войников, руководитель любительской болгарской труппы в Брэиле, широко использовал опыт «Филармоники», внимательно изучал воззрения Элиаде, стараясь сделать болгарский

³⁵ VII Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. Sofia, 1966 (Littérature), p. 228.

театр «школой морального, социального и национального воспитания масс».

То была новая веха на карте балканских культурных взаимосвязей и взаимодействий.

4.

В Молдавском княжестве, как и в Валахии, первым шагам национального театра предшествовали в различных школах любительские спектакли. Здесь шли вполне светские спектакли. В 1814 г. в Яссах на школьной сцене были поставлены «Смерть Цезаря» Вольтера и «Брут I» Альфieri на греческом и французском языках. Ставились также водевили, комедии, мелодрамы (при активном содействии преподавателей французского языка частных пансионов — бывших офицеров наполеоновской армии).

Первым спектаклем на румынском языке (1816 г.) была одноактная пастораль Гесснера и Флориана «Миртил и Хлое» в свободном переложении Георге Асаки. Осуществленная силами «Театра высшего общества», как именовался самодеятельный коллектив, состоявший из сыновей аристократических семей Гика и Стурдза, постановка «Миртила и Хлое» была для своего времени из ряда вон выходящим событием. В предисловии к изданию «Миртила и Хлое» (1850 г.) Асаки писал о постановке 1816 г. как о «смелой попытке пробить брешь в стене низкоклонства перед всем иностранным и обратиться на языке родины к сердцам патриотов»³⁶.

Асаки объяснял свой выбор тем, что было бы «слишком большой дерзостью показать на сцене героические деяния либо салонные интриги, на что в то время дерзали одни лишь иноземные языки, и потому наша скромная муза надела одежды селян... и вид национального костюма согрел сердца зрителей, а слух их стал привыкать к языку, почитаемому доселе диалектом»³⁷. Окрыленные успехом ученики Асаки — юные отпрыски боярских семей — ставят вскоре «Альзиру» Вольтера.

Эпизодические румынские любительские спектакли имели место и в последующие годы. В 1834 г. в новом здании «Театра варьете» был показан «Праздник молдавских пастухов» (текст Г. Асаки) — спектакль, воспевающий былую славу молдавских воинов. В том же году, по случаю воцарения господаря Михаила Стурдзы, был осуществлен спектакль «Драгош, первый самостоятельный князь Молдовы». Эта героическая драма Асаки строилась с использованием исторических событий, освященных

³⁶ Gh. Asachi. Scrieri literare, v. II. București, 1957, p. 253.

³⁷ Teatrul național «V. Alexandri». Iași, 1957, p. 74.

народными легендами. 8 ноября этого же года ученики Французского пансиона госпожи Кенэм показали в «Театре варьете» на румынском языке любительскую постановку «Воинский праздник». Автором пьесы и исполнителем главной роли был Матей Милло, будущий премьер румынского театра. Его же усилиями в поместье Н. Канты была им осуществлена в 1835 г. постановка собственной пьесы «Скала у липы», в которой Матей Милло сыграл роль старого пасечника. Как и в последующих его пьесах («Романтический поэт» и «Постельничий Санду Куркэ»), здесь преобладают элементы социальной сатиры, направленной против господствующего класса.

Вести об успехах «Филармонического общества» в Бухаресте не могли оставить равнодушными передовые умы Молдавии. К. Негруцци, изъявивший желание стать членом «Филармоник», писал в предисловии к пьесе В. Дюканж и М. Дино «Тридцать лет из жизни игрока»: «Переводчик молит всевышнего подарить ему Мафусаиловы лета, дабы он дожил до того, чтобы услышать и на нашей сцене язык родины и увидеть вместо Полишинеля и Арлекина изображение добродетелей и героических деяний Штефанов и Александров»³⁸.

Асаки и другие энтузиасты театра хорошо сознавали, что для дальнейшего развития театра необходимо специальное учебное заведение, которое дало бы серьезную профессиональную подготовку актерам. Их усилия не сразу увенчались успехом. В ноябре 1836 г. начались занятия в «Филармонико-драматической консерватории». Курс декламации вел Асаки. Спустя несколько месяцев были подготовлены две мелодрамы Коцебу «Ла Перу 3» — и «Луковая вдова» в переработке Гр. Асаки.

Премьера состоялась 23 февраля 1837 г. В «Прологе», написанном Асаки для этого торжественного случая, выступал Гений. С факелом в руке он призывал Молдавию в образе Феи следовать за ним к высотам Парнаса. Так аллегорически была выражена большая национальная идея. При этом он ссылался на пример Валахии.

«О, прекрасная Молдавия, выбирай же:

Мрак или солнце!

Ведь твои родные сестры дней напрасно не теряли»

И Молдавия отвечала:

«Выбираю путь тернистый, что открылся предо мной».

После исполнения «национальной увертюры» Херфнера — дирижера французской труппы — с галерки посыпались листов-

³⁸ I. Massoff. Op. cit., p. 220.

ки в трехцветном обрамлении с текстом «Пролога». Публика плакала, ибо «поняла, сколь силен наш язык в декламации».

Начинался новый этап в истории театра Молдавии, первый ее театральный сезон, с драматическими хрониками, своими театральными афишами. Во всех этих начинаниях особенно велика роль Асаки. Деятельность «молдавского Элиаде» составляет целую главу в культурном развитии Молдавии. С его именем связана организация национальных школ всех ступеней, включая высшую, издание первых газет «Албина ромыняскэ» и др., основание научных обществ (врачей и натуралистов и др.), открытие типографии и литографии, выпуск учебников по математике и популяризаторских книг о науке, развитие светской живописи и графики, учреждение государственного архива, создание бумажной фабрики.

Большой заслугой Асаки было введение румынского языка в школу. Уже в 1813 г. он, несмотря на нападки со стороны греческих учителей, читал курс теоретической математики, геодезии и архитектуры на родном языке.

Через многие лирические произведения Асаки, пронизанные любовью к родине, к красоте ее природы, проходит мотив уважения к простым труженикам. Еще в молодости поэт проявляет интерес к народным песням, которые «словно эхо давних времен, дают наблюдателю богатый материал, чтобы судить о жизни народа и обычаях предков». В 1822 г. он уже располагал своей коллекцией народных песен, записанных им за тридцать лет до первого известного сборника В. Александри. В архиве Асаки хранились также записи народных песен, подаренных ему в 1823 г. Вуком Караджичем, с которым Асаки близко познакомился в Вене, где он жил в качестве дипломата Молдавского княжества.

Много сил Асаки отдал переводам. Благодаря его усилиям на румынском языке получили распространения произведения Анакреонта, Горация, Вергилия, Метастазия, Альфиери, Флориа-на, Грея, Байрона, Шиллера, Гете, Карамзина, Жуковского, Кайданова, Мицкевича и др.

Он явился основателем яесской Консерватории, которая выполняла ту же функцию на севере страны, что и «Филармоническое общество» на юге. В отличие от Элиаде и Аристия, ориентировавшихся на французскую драматургию, Асаки предпочитал Коцебу. Им были переведены семь пьес Коцебу: «Ла Перуз», «Луковая вдова», «Педагог», «Эдвард Шотландский», «Потерянный сын», «Дочь фараона», «Первый приезд вельможи в столицу».

Решающую роль в подборе такого репертуара сыграли не

только вкусы местной публики, но и взгляды Гр. Асаки, для которого высшим эстетическим критерием была просветительская мещанская драма, пронизанная «семейным» дидактицизмом. Драма для него была нравственным кодексом, а театр мыслился как средство улучшения нравов, воспитания патриотических и гражданских чувств.

Показательным в этом смысле было отношение Асаки к репертуару бухарестского «Филармонического общества». Получив от валашского переводчика Расти вместе с поздравлениями по поводу первых успехов «Консерватории» сборник из 17 пьес, поставленных в Бухаресте, под общим названием «Репертуар национального театра», молдавский просветитель тепло поблагодарил бухарестских коллег за участие и помощь, однако ни одной из посланных пьес не поставил. Зато опубликовал сборник «Репертуар румынского театра в Молдавии», с дополнением драматических произведений, сыгранных в Консерватории.

Умеренность мировоззренческих позиций Асаки сказалась и в его работе по адаптации переводимых пьес. Он избегал намеков на острые политические проблемы и стремился больше к театральному эффекту. В частности, в текст «Ла Перуза» он ввел несколько хоров, дуэтов, терцетов, которые, благодаря сопровождавшей их музыке Беллини, усиливали мелодраматический эффект спектакля.

Решению задач пробуждения национального самосознания помогала другая часть репертуара Ясского театра, состоявшая из оригинальных пьес, написанных самим Гр. Асаки. Это были исторические драмы, обращенные к героическому прошлому Молдавии. Они писались под благотворным влиянием русской культуры, имевшей в Молдавии всегда большое распространение.

В 30—40-е годы XIX столетия влияние передовой русской культуры в румынских землях было особенно сильным. Недалеко за Прутом действовала группа «Союза благоденствия», затем ячейка «Южного общества» декабристов во главе с М. Ф. Орловым. Среди русских офицеров, находившихся в эти годы в княжествах, было много таких, которые разделяли взгляды декабристов. М. Когэлничану в одной из своих статей писал: «Русские армии, в рядах которых было достаточно великих мужей, поднявшихся высоко из весьма низкого состояния, находясь в Молдавии, разорвали путы предрассудков, скрывавших от нас европейскую цивилизацию, и открыли нам доступ к справедливой либеральной идеям Запада»³⁹.

³⁹ История литературной молдовенешты, вол. I. Кишинев, 1958, р. 150.

Современный историк румынского театра приходит к выводу: «Русские офицеры ввели европейские танцы и европейскую музыку, открыли клубы, где устраивались регулярно вечера». В пору пребывания русских частей в Молдавии сюда приезжали русские театральные труппы. Да и сами офицеры устраивали любительские спектакли, а некоторые из них сочиняли и пьесы. «И ничто не могло передать удивление жителей страны, — пишет тот же историк, — когда они увидели, как русские офицеры устраивали концерты и сами играли в трагедиях»⁴⁰.

Каталоги русских книг, хранящиеся ныне в Ясском университете и других библиотеках бывшего Молдавского княжества, свидетельствуют о том, что уже в те времена там распространялись ценнейшие произведения русской литературы, включая прижизненные издания Антиоха Кантемира, Пушкина, Крылова, Карамзина и даже экземпляр запрещенного «Путешествия» Радищева. Из театральных произведений в Ясской библиотеке были пьесы Княжнина, Хераскова, Сумарокова, «Персей» Ростовцева, альманах Ф. Булгарина «Русская Талия», «Урок кокеткам» Шаховского, «Семья Старичковых» и «Драматический альманах» А. Иванова и др. Многие произведения Державина, Жуковского, Пушкина, Крылова появляются в переводе на румынский язык.

Уже говорилось о том, что многие произведения европейской литературы пришли в Румынию через переводы на русский язык. В дополнение к сказанному отметим — в ясских библиотеках хранятся русские переводы «Альзиры», «Театра» Коцебу, «Театра» Флориана и др. Известно, что «Орест» Вольтера, «Индийская хижина» Бернандена де сен Пьера, «Ночи» Юнга пришли в княжества через русские переводы. Все это свидетельствует о действенности этих исторически сложившихся устойчивых контактов с русской культурой, особенно в пору, когда интенсивность культурного и литературного обмена достигает особого размаха.

Асаки сумел верно уловить объективно прогрессивную роль России в судьбах Дунайских княжеств тех лет: «России мы обязаны быстрым развитием наших позитивных знаний на протяжении целого века и благотворными учреждениями страны»⁴¹. Убеденный, что надо знать как можно лучше жизнь русских людей, которые, по его словам, «провели всеобъемлющую реформу нашей политической жизни и национальных обычаев»,

⁴⁰ I. Massoff. Op. cit., p. 524—525.

⁴¹ G. Bezuiconi. Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse. București, 1962, p. 262.



Список действующих лиц пьесы Г. Асаки «Петру Рареш».
Яссы, 1837 г.

он отправляется в 1830 г. в Россию и публикует затем свои путевые записки. Цель свою он видел в том, чтобы все изучать на пользу родины, заимствовать для нее полезные начинания и улучшения в общественной жизни⁴². Интересно отметить, что Асаки в поисках путей сближения с западом поехал на восток, хорошо понимая, что опыт интенсивного развития России мог оказаться плодотворным для его родины. Перечисляя культурные учреждения столицы России, которые могли служить образцом для молдаван, Асаки писал: «Театров в Петербурге

⁴² Г. Асаки. Журналул унуй кэлэтор молдован ын Русия, Кишинэу, 1964, п. 80.

четыре, представления в них даются на русском, французском, итальянском и немецком языках. Национальный театр тщится выполнить назначение свое, кое при мудром его осуществлении становится полезным учреждением, школой нравов, сатирой на дурные обычаи и органом весьма высоких чувствований. Российская муза представила некоторые свои опыты, кои были отмечены публикой рукоплесканиями...»⁴³ Придя к выводу, что в истории России и Молдавии много общего, особенно в XVIII в., он приступил к переводу «Истории Российской империи» Ивана Кайданова, «основанной на трудах блистательного Карамзина». Историческая концепция Асаки и — что особенно важно — его стремление воспеть в литературных произведениях прошлое родины сформировались под непосредственным воздействием произведений Карамзина, показавшего, по словам самого молдавского просветителя, что история «позволяет узнать минувшие события из деяний знаменитых деятелей, кои в свое время определяли судьбы народов».

Первые пьесы Асаки были пронизаны явным общественным пафосом. В «Празднестве молдавских пастухов» (премьера — 12 апреля 1834 г., в день проводов генерала Киселева), как отмечала «Албина ромыняскэ», изображалась «воинская доблесть древних молдаван, беды, столь часто посещавшие страну, благодеяния новых установлений и благодарность жителей доброму своему наставнику»⁴⁴.

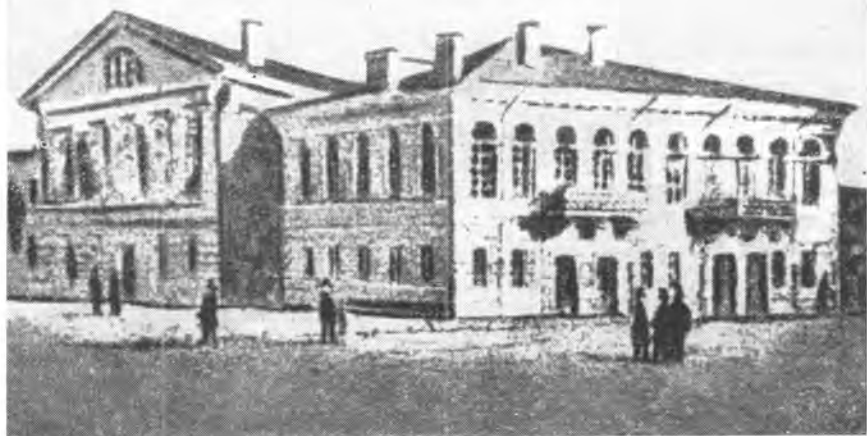
В августе того же года, по случаю вступления на престол М. Стурдзы, Асаки поставил героическую драму «Драгош, первый самостоятельный князь Молдавии». Не без основания современники видели ее достоинства прежде всего в патриотической и нравственной направленности содержания⁴⁵.

Более серьезным достижением Асаки явилась историческая драма «Петру Рареш», написанная под несомненным влиянием концепций Карамзина (постановка 1837 г.). Эпоха Рареша, незаконнорожденного сына Стефана Великого, была яркой страницей в истории Молдавии и ее борьбы за независимость против турецких захватчиков. В пьесе чувствуются влияния мелодраматических приемов Коцебу, монологи порой растянуты, тяжеловесны, герои внеисторичны, но тем не менее вся атмосфера спектакля, воспевающего достойного сына народа в пору свободного существования Молдавского княжества, производила сильное впечатление на зрителей.

⁴³ Г. Асаки. Указ. соч., стр. 67.

⁴⁴ Gh. Asachi. Op. cit., v. II, p. 17.

⁴⁵ Gh. Sorescu. Gh. Asachi. București, 1970, p. 200.



*Здание «Театра Клопу» в г. Яссы,
40-е годы XIX в.*

Мечта К. Негруцци и других прогрессивных деятелей культуры Молдавии увидеть на сцене «изображение добродетелей и героических деяний Штефанов и Александров»⁴⁶ получила в этой пьесе Асаки свое реальное воплощение. То, чего не удалось осуществить в театре «Филармонического общества», было сделано театром ясской Консерватории.

Но именно эта наиболее прогрессивная часть репертуара вызывала недовольство представителей господствующей верхушки. По свидетельству одного из компетентных историков румынского театра, Т. Бурады, особую озабоченность властей вызывали исторические драмы Асаки. Озабоченность «объяснялась тем эффектом, который мог быть произведен в общественном мнении и национальном самосознании»⁴⁷. Это была своеобразная форма признания прогрессивной деятельности молодого театра и той части репертуара, которую составляли драмы Асаки.

⁴⁶ I. Massoff. Op. cit., p. 222.

⁴⁷ Ibid., p. 543.

Деятельность ясской Консерватории оставила глубокий след в дальнейших судьбах румынской культуры. Она утвердила румынский язык на сцене, положила начало организации постоянного театра, сделала первые шаги к профессионализации актеров, что вело к созданию благотворного культурного климата для развития национального театра в Румынии в последующие десятилетия.

В 1838—1840 гг. румынский театр был представлен лишь маленькой труппой Костаке Караджале — любимого ученика Аристии. Покинув Бухарест после распада «Филармонического общества», К. Караджале переехал в Молдавию. Здесь он вскоре создал новую труппу, в которой вместе выступали яские и бухарестские актеры. В репертуар труппы Караджале включил как лучшие произведения бухарестской театральной школы (например «Саул» Альфиери в переводе Аристии), так и первые оригинальные молдавские пьесы, в частности исторические драмы Асаки «Штефан Великий» и «Петру Рареш». Тем самым К. Караджале положил начало объединению двух театральных школ страны и заложил основы национального репертуара румынского театра, в котором видное место занимали произведения классической западной драмы и национальной драматургии. Развивая традиции гражданского театра Аристии, он творчески использовал их при постановке исторических драм Асаки, подготовив тем самым почву для объединения театрального дела в стране и формирования общенационального румынского театрального искусства, получившего свое наиболее полное выражение во второй половине XIX в. в творчестве его прогрессивных драматургов и актеров.

БОЛГАРСКИЙ ТЕАТР 60—70-Х ГОДОВ XIX В. И НАЦИОНАЛЬНО- ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ



Первые очаги современной театральной культуры появились в поработенной Болгарии в середине XIX в. Важную роль в их создании сыграли представители складывавшейся болгарской интеллигенции — учителя, литераторы, либерально настроенная буржуазия. В школах и библиотеках-читальнях, решавших как культурно-просветительские, так и политические задачи, ставились первые болгарские спектакли, которые закладывали основы национального репертуара, помогали формировать театральную эстетику. Одним из главных пунктов своей программы театральные деятели считали включение театра в национально-освободительную борьбу. Поэтому общественная направленность, социальный пафос были определяющими принципами творчества драматургов и актеров эпохи болгарского национального Возрождения. Театр все более становился выразителем национального болгарского сознания, воспитывая патриотические чувства в широких кругах народа.

Болгарский театр 60—70-х годов XIX в. еще не был театром профессиональным. Его сценические возможности были ограничены и подчас даже примитивны. В своей стилистике он сочетал аллегоричность и условность с натуралистическими деталями (например, по ходу действия спектакля в Панагюриште актеры стреляли из настоящих ружей). Художественные недостатки спектаклей во многом компенсировались энтузиазмом исполнителей, их верой в национальное пробуждение. Этому способствовала вся атмосфера революционной настроенности общества,

благодаря которой спектакли нередко превращались в своеобразную ренетицию реальных политических действий. Кроме того, в сознании части зрителей идеи, пропагандируемые с подмостков, требовали немедленного отклика.

Присутствовавший в Браиле на представлении драмы Д. Войникова «Стоян-воевода» Киро Тулешков в своих воспоминаниях пишет о том впечатлении, которое производил спектакль на зрителей: «Полная тишина. Публика напряженно следит за действием. Разыгрывается сцена, когда Зинан паша хочет отуречить болгарскую царевну Марию, обещая ей все блага мира. Мария от всего отказывается. И когда Зинан паша приказывает слуге отвести Марию в темницу и мучить до тех пор, пока она не согласится принять магометапство, в зале вдруг раздаются негодующие возгласы; сидящие в первых рядах вскакивают и устремляются к сцене. Впереди всех, потрясая револьвером, бежит старый гайдук. «Как посмел этот злодей поднять руку на нашу царевну!» — кричит он на весь зал, готовый вскочить на сцену и выстрелить в Зинана пашу. Его хватают за руки, пытаются объяснить, что все это было 500 лет назад. Старика едва удастся успокоить»¹. Но и вся публика уже негодует, взволнованная действием, происходящим на сцене, и помыслы старого гайдука ей кажутся вполне оправданным.

В большой степени непосредственное эстетическое восприятие первых спектаклей болгарского театра определялось самой атмосферой эпохи национального Возрождения, отличавшейся высоким взлетом патриотических чувств, культом всего национального. Так, по свидетельству Захария Стоянова, панагюрские революционеры, шедшие на бой с турками в дни Апрельского восстания выглядели весьма театрально: все — от шапки с пером до закрученных усов — свидетельствовало о склонности борцов за свободу к яркому, зрелищному эффекту. Они шли на бой как на праздник, а в театр приходили как на бой. Эта подчеркнута праздничная, возвышенная черта движения национального Возрождения была созвучна народным традициям болгарской театральной культуры, характеризовавшейся тесными контактами между зрителями и исполнителями, различия между которыми порой стирались.

Своеобразие восприятия театрального зрелища в Болгарии эпохи Возрождения отразилось на идейном содержании и художественной структуре театральных представлений. Прежде всего это сказалось в весьма свободной связи между автором,

¹ В. Велчев. Нови податки за живота и делото на Добри Войников. — «Родина», 1939, кн. 2, стр. 42.

актером и зрителями. В передаче авторского замысла на первой, допрофессиональной стадии развития болгарского театра большую роль играла импровизация. Чтобы придать большую убедительность и жизненность отдельным драматическим ситуациям, актеры не боялись отходить от основного текста и обращались не столько к своему партнеру по сцене, сколько непосредственно в зал, к зрителям.

Примером широкого введения в спектакль импровизации может служить постановка пьесы Д. Войникова «Велислава — княгиня болгарская» в г. Галац 3 мая 1870 г. и в Браиле 17 апреля 1870 г. Импровизированные реплики чаще всего приобретали актуальное политическое звучание. Иногда после музыкального вступления декламировались стихи или монологи, не имеющие прямого отношения к представленной драме, но политически острые. Актриса Екатерина Василева вспоминает, что в этом же спектакле, исполнявшемся в 1871 г., она с большим успехом декламировала сочиненный ею монолог патриотического содержания².

Болгарский театр на данном этапе своего развития отличался слиянием сцены и зрительного зала. Призывая с подмостков к борьбе за национальное освобождение, театр был как бы посредником между искусством и жизнью, сам становился фактом и фактором реального общественного процесса. Этому способствовало также устройство сцены, обычно не отделенной от зрительного зала.

Усиление отпора Османской империи в связи с конфликтом между Румынией и Турцией, обострение национального вопроса в результате австро-прусской войны, активизации русской политики на Балканском полуострове, увеличившая надежду на освобождение, — вся эта политическая обстановка не могла не сказаться на развитии театрального искусства в стране. Важным этапом в формировании болгарского театра была деятельность труппы Д. Войникова в годы революционного подъема, ставившая спектакли для болгарской эмиграции в Румынии. В 1865 г. Д. Войников по примеру румынского Филармонического общества в Бухаресте основывает в Браиле «Болгарское театральное общество», которое затем, с одобрения румынского правительства, переезжает в Бухарест и дает там спектакли. Представления болгарской труппы Д. Войникова часто посещали и румыны, причем официальные румынские чиновники демонстрировали тем самым свои симпатии к России и Болгарии и выражали свою независимость по отношению к Турции.

² См.: E. Vassileva. В «Annales de la dynastie russe». Paris, 1923, p. 28.

В архиве Ивана Касабова³ о Д. Войникове говорится как о члене организованного в 1866 г. в г. Браиле болгарского революционного центра (БТЦК). Из переписки Касабова и Войникова явствует, что Войников вместе с другими тремя членами тайной организации создает в Браиле театральное общество, действовавшее под руководством бухарестского центра болгарского освободительного движения. В редактируемой им в 1867—1870 гг. газете «Дунавска зора» он выступил с политическим кредо, пламенно призывая: «Болгарин, сын отчизны, восстань от рабства! Долго, слишком долго страдал ты под игом! Земля и небо устали слушать твои тяжкие вздохи страдания. Взгляни на солнце правды, узнай, что такое свобода, и всем сердцем пожелай ее. Разбуди ее и призови: свобода! — и земля ответит тебе: свобода! Прозри и призови: правда! — и небо ответит тебе: правда! Распрямись и протруби: народность! — и тысячи борцов отзовутся: народность!»⁴

В состав первой труппы Д. Войникова входили многие известные деятели болгарского освободительного движения, такие, как Б. Нешов, братья Н. и Г. Йордановичи, П. Икономов, З. Илиев, Л. Станчович, Хр. Станчов, С. Д. Мынзов, Н. Пандурский, Е. Ярымчакова, Е. Василева, А. Запрянова, М. Попович, Хр. и М. Христодуловы-Константиновы (Кисимовы), Т. Чорапчиева (Кирова), К. Сапунов, Хр. Божинов и многие другие.

Называя театр «школой общества», Д. Войников считал, что общественная функция театра состоит в пробуждении национального самосознания зрителей. Обращение к героическому национальному прошлому независимого болгарского государства должно было, по его мнению, способствовать воспитанию патриотических чувств. Поэтому Д. Войников пишет для труппы исторические пьесы, пронизанные свободолобными идеями, создавая традицию обращения к национально-освободительной теме в болгарской драматургии.

Уже первая пьеса Д. Войникова «Стоян-воевода», подписанная инициалами Х. Д., которой открылся театр в Браиле (1866), была характерным примером зарождавшейся болгарской патриотической драмы. Бунтарское начало доминировало в ней над нравственно-просветительским, а гражданско-патриотическая проблематика перерастала в национально-политическую. Идеиная направленность драмы была явно нацелена на современность. Исторические события служили лишь поводом для утверждения актуальной национально-освободительной те-

³ Народная библиотека им. Кирилла и Мефодия, ф. 154, арх. ед. 4, л. 4.
⁴ «Дунавска зора», 1869, бр. 13.

матики. В центре драмы был мужественный образ болгарского воеводы, сочетавшего в себе черты бунтаря и легендарного народного мстителя.

Образная система драмы строилась по принципу контрастности: герои делились на положительных и отрицательных в зависимости от того, принадлежали они к туркам или болгарам. Идеализация болгарских персонажей была явной, образы турецких поработителей были нарисованы только черной краской. Индивидуализация характеров в драме почти отсутствовала, они превратились в схемы-обобщения. Образы исторических героев — Шишмановца, сына царя Владислава, и дочери царя Страшимира княгини Марии — осовременены. Им приданы черты борцов за национальное освобождение.

В Болгарии, а также за ее пределами, в Браиле и Бухаресте, спектакли драмы Войникова выливались в политические демонстрации. Монументальные статичные мизансцены, патетические жесты, стихотворная напевность — все подчинялось идее национально-освободительной борьбы, насыщая спектакль открытой тенденциозностью. Пронизанный героико-революционной романтикой, спектакль в исполнении войниковской труппы приобретал декламационный патетический характер. Патетика в какой-то степени должна была компенсировать недостаточную психологическую разработанность образов пьесы. Активное общение со зрителями давало возможность актерам оправдать ряд немотивированных ситуаций.

Главную роль в спектакле играл Иван Тодоров, прозванный Капитаном за свое участие в отряде Панайота Хитова, где он и героически погиб в 1867 г. Без сомнения, участие в представлениях Ивана Тодорова усиливало революционное воздействие образа его героя на болгарских зрителей.

Спектакли войниковской театральной труппы, как правило, сопровождалась музыкальными вставками и так называемым «обращением к публике» перед началом спектакля. Это «слово», или «обращение», произносилось видными деятелями болгарского просвещения. Так, например, на первом представлении драмы «Стоян-воевода» в Браиле в 1866 г. такое «слово» произнес известный болгарский просветитель Ангелаки Савич. Впервые прием произносить вступительное слово перед спектаклем Войников ввел на представлениях в Шумене, затем он перенес его в спектакли в г. Браиле.

Вступительное «слово» содержало разъяснение идеи пьесы. Оно как бы подготавливало зрителя, вызывая в нем чувство патриотической настроенности. Вот что пишет Киро Тулешков в своих мемуарах: «Зал шумел. Публика стала терять терпение.

Наконец, занавес поднялся, и на сцену вышел Ангелаки Савич, известный под именем «Папаша Савич». С большим подъемом он стал говорить, что настало время, когда, спустя 500 лет, болгарский народ должен, наконец, доказать миру, что он жив...»⁵. Тулешков вспоминает также, что в постановке спектакля Д. Войникову помогала видная румынская актриса Фани Тардини. «В Румынии играла тогда одна актриса, мадам Фани— пишет он,— которая вместе с созданной ею неплохой труппой актеров разъезжала по стране, давая на румынском языке представления различных пьес. Однажды Фани приехала с труппой в Браилу. Войников пригласил актрису посетить одну из его репетиций, с тем чтобы она могла видеть игру «новых актеров». Актриса с благодарностью приняла приглашение и была польщена тем, что впервые имела возможность помочь болгарам в их театральном искусстве»⁶.

Необычайно широкий интерес, проявляемый к драме «Стояноево», которая с большим успехом шла в театрах Бухареста, Браилы, Галаца, побудила Войникова в том же 1866 г. обратиться к драматизации исторической повести русского писателя А. Ф. Вельтмана «Райна, княгиня болгарская», произведению, известному в Болгарии благодаря двум переводам (Мутевой и Грума, оба 1852 г.), а также серии литографий художника Н. Павловича. Обращение драматурга к произведению, отражающему дружбу и взаимопомощь двух братских славянских народов — русского и болгарского, неслучайно. Политическая обстановка, создавшаяся на Балканском полуострове в результате Крымской войны (1853—1856), возродила в болгарском народе надежду на близкое освобождение от турецкого ига с помощью русского народа. Сюжет исторической повести Вельтмана давал возможность Д. Войникову разработать и акцентировать моменты, созвучные идеям национально-освободительной борьбы.

В. Г. Белинский в своей статье «Русская литература в 1843 году» пишет об этой повести следующее: «Райна, королева болгарская» — не повесть, а фантазмагория, подобно всем произведениям г. Вельтмана. Действующие лица говорят в ней двумя манерами: то языком совершенно понятным для нас, но отличающимся колоритом древнеболгарским, то языком романов нашего времени. Один из главных героев фантазмагии — русский князь Святослав, которого г. Вельтман рисует нам так

⁵ К. Тулешков. Записки мн. Народная библиотека им. Кирилла и Мефодия, ф. 4, арх. ед. 3, л. 72.

⁶ Там же, л. 75.

обстоятельно, как будто бы сам жил в его время. и все видел своими глазами. Удивительнее всего в этой повести, что места-ми она не лишена интереса»⁷.

В истории болгарского театра произведение Д. Войникова «Княгиня Райна» не считается оригинальным, его определяют всего лишь как переделку прозаического произведения для сцены. Это определение идет от П. Пенева, обвинявшего Войникова в плагиате. На самом деле «Княгиня Райна» — это один из первых драматических опытов Д. Войникова, еще не сложившегося драматурга и опиравшегося на литературный источник среднего уровня. Чтобы преодолеть инерцию повествовательного начала, он использует относительно элементарные способы: иногда пересказывает текст, иногда прибегает к описательным монологам, вводит дополнительные коллизии, прерывающие развитие действия. Финальные события повести переработаны в «немые сцены», которые в постановочном отношении должны были служить романтически приподнятым завершением основной патриотической темы спектакля. Этот своеобразный драматургический прием, требующий от актеров импровизационного решения финала, нашел свое применение в последующих пьесах Войникова и стал характерным вообще для болгарской драматургии эпохи Возрождения.

Развитие действия драмы строится на конфликтном столкновении представителей двух враждующих лагерей. Отрицательного персонажа Сурсувула Войников в отличие от Вельмана делает активным действующим лицом. У него он выступает как романтический злодей, воплощение коварства и мести. Ему противопоставлен боярин Влад, патриот своей родины. В повести Вельмана этот образ отсутствует, но Войникову он необходим по двум причинам. Во-первых, потому, что образ царя Петра — положительного персонажа — статичен, а это обуславливает его инертность, бездейственность. Законы же возрожденческой драмы требуют противопоставленности равнозначных по активности отрицательного и положительного героев. (Прием столкновения антиподов широко пользовались В. Друмев, С. Миларов, К. Величков и другие болгарские драматурги.) Во-вторых, введение образа Влада помогает Войникову преодолеть мистическую трактовку событий: коварство Сурсувула у Вельмана открывается Петру в сновидении. Войников вводит качественно новый мотив — патриотизм. Изображение тревожной эпохи Первого болгарского царства пронизано идеями национально-освободительной борьбы.

⁷ В. Г. Белинский. Избр. соч. М.— Л., 1949, стр. 528.

Повесть Вельтмана отражала и определенное отношение к коронованной особе. Для Вельтмана царь — воплощение силы, объединяющей государство. Поэтому он представлен в драме в блеске и великолепии своей власти. Импозантная фигура болгарского царя на сцене театра порабожденной Болгарии производила огромное впечатление на зрителей. Вспоминая о представлении пьесы в Габрово, Райчо Королев пишет: «Как только поднялся занавес и на ярко освещенной сцене предстали царские палаты и стоявшая у входа стража, позлащенные шлемы и копья которой сверкали, а на троне в красном бархате, расшитом золотом, с украшенной драгоценными камнями короной на голове и скипетром в руке зрители увидели царя, они замерли от восторга»⁸.

Под влиянием русской реалистической драмы Войников впервые вводит в болгарскую драматургию народ как активно действующее начало. Народные сцены превращаются в главное звено в построении сюжета драмы. В пьесе «Княгиня Райна» сцена с участием народных масс в действии строится по принципу нарастающего напряжения, которое переходит в открытый социальный конфликт.

Вера Войникова в освободительную миссию России не позволяла в Сурсувуле видеть защитника Болгарии от войск русского князя, как это представлено у Вельтмана. В драматизации Войникова отрицательному образу Сурсувула противопоставлен образ русского князя Святослава, который убивает Сурсувула и освобождает Болгарию от тиранов. Такое изменение сюжета русской повести на болгарской сцене отвечало чаяниям болгарского народа, смотревшего на Россию как на избавительницу от многовекового турецкого рабства.

Уже первые спектакли пьесы «Княгиня Райна», сыгранные в 1866 г. в Браиле, имели большой успех. В том же году войниковскую труппу приглашают в Большой бухарестский театр. О спектаклях, шедших на его сцене, с одобрением отзывалась румынская и болгарская пресса того времени. Румынский актер Матей Мило высоко оценивал реалистическую манеру исполнения болгарских актеров и особенно восторгался игрой одного пятнадцатилетнего актера, создавшего образ старухи Тулы. Об игре этого мальчика вспоминает в своих мемуарах также Киро Тулешков. В этом спектакле все женские роли еще исполняли мужчины. Только в 1868 г., когда ставится новая пьеса «Крещение Преславского двора», впервые принимают уча-

⁸ Р. Королев. Историята на Габровското училище.— «Материали за изучаване на учебното дело в България», кн. 5. София, 1926.

стие женщины-артистки М. Попович (Ирина) и А. Йованова-Радионова (Родослава).

Эта историческая драма была написана Д. Войниковым в 1868 г. ко дню славянской письменности и поставлена в Браиле 24 мая того же года. Газета «Дунавска зора» писала, что «участники спектакля, преимущественно молодежь, отлично исполняли свои роли. Представление принесло театру доход почти в 400 австрийских золотых. Тут наши соотечественники проявили щедрость, как никогда раньше...»⁹.

В центре пьесы «Крещение Преславского двора» — принятие христианства во времена правления царя Бориса (852—888). На этом фоне показана деятельность двух славянских просветителей. Д. Войников старается акцентировать не столько общеисторическое значение изображаемых событий, сколько созвучие их с современными политическими конфликтами. Борьба между приверженцами христианской религии и язычниками раскрывается Войниковым не только в идеологическом, но и в политическом плане. В решении этого конфликта автор стоит на прогрессивных исторических позициях. В объединении государственной власти с христианством того времени драматург видит прогрессивный акт, противостоящий языческому многобожию, узаконивающему феодальную раздробленность и многовластие средневековой Болгарии.

Премьера «Крещение Преславского двора» знаменательна тем, что в роли языческого жреца Святолида выступил Христо Ботев. Как вспоминает Захарий Стоянов, он интерпретировал этот образ в героико-романтическом плане. Стоянов подробно описывает необыкновенное сценическое обаяние и величие Христо Ботева при исполнении этой роли, обладавшего прекрасными актерскими данными: «В роли Святолида будущий герой Старой Планины был в апогее своей поэтической фантазии и своего величия. Как только он вышел на сцену и заговорил, его вдохновенная пламенная речь, его благородные жесты вызвали гром аплодисментов в зале. Он был действительно величествен в этот момент. Когда по ходу действия объявили, что болгарский царь Борис принял христианство, он вскочил, разъяренный как тигр, и топнул ногой. Публика замерла. А когда, встав на колени и простирая руки, он страшным громовым голосом воззвал к богу Перуну, сидящие в зрительном зале дамы в страхе закрыли лицо руками...»¹⁰. Страстность и революционный призыв, прозвучавшие в исполнении Хр. Ботева этой роли, за-

⁹ «Дунавска зора», 13 май 1869 г.

¹⁰ З. Стоянов. Хр. Ботев. Опыт за биография, София, 1966, стр. 28.

ставили публику, воспитанную в традициях мелодрамы, содрогнуться. Участие революционного поэта придало спектаклю характер определенной политической тенденциозности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что либеральная газета болгарской эмиграции в Браиле не упомянула о сценическом выступлении Хр. Ботева, а румынское правительство, которое вошло в компромисс с Високой портой, вскоре запретило показ спектакля¹¹.

Газета «Дунавска зора» писала, что браилский спектакль «Крещение Преславского двора», кроме традиционного музыкального сопровождения и пения, включал «восемь зрелищ». Монументальность и живописность этих зрелищ подробно раскрывались в соответствующих ремарках. Вот как сам автор и режиссер спектакля объясняет, например, «зрелище пятое», вводя эпизод, окрашенный своеобразным романтическим настроением: «Сцена представляет собой внутреннюю часть царских палат; на стенах иконы; посредине на богато украшенном возвышении купель, крест и два зажженных по сторонам факела. Справа — царь, царица, два их сына и сестра царя Ирина, слева — приближенные Миродан, Хакен, Милица, Вылчан и другие, в глубине сцены — царская стража. У самой купели — святой Кирилл с книгой в руке и святой Мефодий с крестом».

Часто романтическая интерпретация национально-патриотической идеи основывалась на влияниях, чуждых динамической природе театра. Возможно, что Д. Войников, работая над «немыми» сценами, находился под впечатлением литографий, травюр и картин известных художников эпохи Возрождения — Найдена Братковича, Николая Павловича, Хенрика Дембицкого и др. В эпоху Возрождения постановщики спектаклей нередко обращались к вариантам аналогичного сюжета в изобразительном искусстве, черпая в них идеи для создания декораций, костюмов, для построения мизансцен.

Наряду с развитием чисто театральных элементов в болгарском театре совершенствуется и драматургия. На страницах периодической печати разворачивается полемика в связи с пьесой Войникова «Велислава, княгиня болгарская» (1870). Любен Каравелов, рецензируя ее в газете «Свобода», указывает на ряд недостатков. Войников учел его замечания и переработал пьесу. Он перерабатывает и другие свои произведения для сцены. Известны три варианта драм «Георгий Тертер» (1871), «Десислава» (1874) и «Фросина» (1875).

«Фросина» — наиболее высокое в художественном отношении произведение. Это первая болгарская историческая драма в

¹¹ См.: Д. Касъров. Энциклопедически речник, т. I, 1899, стр. 327.

стихах, гражданский пафос которой раскрыт в личных судьбах Фросины и Милицы. Концентрируя внимание на нравственно-этических проблемах, на художественном изображении внутреннего мира героев, драматург обращается к лучшим образцам народного творчества. Однако с точки зрения идейного содержания пьеса представляет известное отступление от революционной проблематики предыдущих произведений автора, каким, например, была драма 1867 г. «Войводов и Цвятко», до нас не дошедшая. Поводом для ее написания послужила героическая смерть двух болгарских революционеров Николы Войводова и Цвятко Павловича. Вот почему, когда в 70-е годы, т. е. накануне важнейшего для Болгарии исторического события — Апрельского восстания 1876 г., Войников вновь обращается к просветительской тематике, эти пьесы почти не ставятся в Болгарии.

Идя от синкретичного народного театра и от театра школьного, театр Войникова становится вполне сформировавшимся возрожденческим театром со своей постоянной труппой, своим репертуаром, который обогащается пьесами, глубоко психологичными, соединяющими драматизм ситуаций с изображением национально-освободительного движения. Участие в представлениях революционеров Хр. Ботева и Ивана Тодорова, внимание Г. Раковского к театральной деятельности болгарской эмиграции придавало ей социальную значимость.

Пьесы Войникова и других драматургов, чьи произведения ставились в его театре, не имели единого художественно-стилистического решения. Они отличались своеобразным синкретизмом, вообще характерным для возрожденческой просветительской драматургии. Сентиментальность семейно-бытовых сцен переплеталась с романтическим изображением исторических героев и революционным пафосом. Войников прежде всего ставил задачу пробуждения национального, патриотического сознания болгарского зрителя, веры в могущество и величие болгарской державы. Поэтому спектакли зачастую были перегружены монументальными, статичными мизансценами, костюмы и декорации отличались помпезностью и пышностью. В исторической драматургии Войников использовал элементы самых разнообразных стилей и течений. В ряде случаев драматург следует нормативной эстетике классицизма, чем и обусловлены в его пьесах риторика, патетика и соблюдение закона трех единств действия. Героям дается черно-белая характеристика. Они делятся на положительных и отрицательных также по их отношению к родине: положительные борются за национальную независимость, отрицательные стремятся к ее подавлению. Специфичность его

пьесам придает пронизывающая их тема патриотизма, которая сочетается с революционно-освободительной идеей свержения тирании османской империи и создания свободного болгарского государства.

Войников вообще предпочитает темы, которые способствуют раскрытию идеи патриотизма. Его исторические драмы выражают и бескорыстную любовь к родине, и страдание, связанное с ее рабским положением. В них и тоска болгарской эмиграции по родине, и мечта о ее освобождении. Так один из героев драмы «Воцарение Крума Страшного» хочет переплыть Дунай, чтобы участвовать в борьбе за освобождение родины. В этой драме Войников называет Болгарию «одной из самых прекрасных земель на свете», «чудесным садом», «земным раем...»

Тема долга по отношению к родине сближает драматургию Войникова с драматургией классицизма. Но в то же время драматургия болгарского писателя отличается от последней в решении основного конфликта — между личным и общественным. Для французских классицистов характерно верноподданническое отношение к королю-солнцу, тогда как у Войникова этот конфликт был результатом духовного страдания писателя — политического эмигранта, обеспокоенного судьбой своей поработенной родины. Обращаясь к основным принципам поэтики классицизма, Д. Войников не всегда последователен в их проведении. Так, ревностно отстаивая в теории («Критика пьесы «Иванко») принцип Буало об отделении трагического от комического, драматург на практике часто отходит от него. Комедийные сцены с участием слуг («Велислава», «Крещение Преславского двора», «Воцарение Крума Страшного») насыщены бытовыми деталями, полны народного юмора. Войников не соблюдает единства действия, места и времени. Действие в его драмах движут отрицательные герои. Так, в пьесе «Княгиня Райна» оно обрывается с убийством злодея Сурсувула. В драме «Стоян Воевода» действие трижды переносится из одного места в другое: в леса, сельское поместье, городской дом. В драме «Княгиня Райна» действие происходит во дворце, на площади и в монастыре и т. п.

Контрастная характеристика, которую Войников использует при создании образов своих героев, в значительной степени близка к стилистике классицизма. Персонажи резко делятся на положительных и отрицательных. Положительные идеализированы. В обрисовке отрицательных сгущены темные краски. Следует указать на то, что в большинстве драм в эмоциональной характеристике героев преобладают сентиментальные мотивации. Положительные герои мелодраматичны. Столь многокрасо-

чая в своей полярности, повышенно эмоциональная обрисовка персонажей пьес того времени соответствовала требованиям зрителя, жившего в обстановке тяжелых моральных унижений. Каждый случай человеческого страдания задевал его, воспринимался как личный, вызывал сопереживания. Поэтому удачным считалось представление, на котором и зрители и артисты были растроганы до слез. «Потоки слез» были свидетельством своеобразного катарсиса, эстетического очищения от рабского страдания, а также пробуждения гражданского сознания.

Наряду с элементами классицизма и сентиментализма в драматургии Войникова наблюдаются и черты романтизма. Как писатель-романтик, склонный видеть историю в свете героических деяний отдельной личности и масс, Войников придает прошлому своей страны величие, образам ее исторических героев — торжественно-приподнятое звучание. Во имя патриотических идеалов эпохи художник свободно обращается с историческим материалом. Однако говорить о романтизме как о целостном, законченном направлении здесь нельзя. Это всего лишь отдельные его элементы — историческая романтика, романтический подход к изображению исторических событий, романтические герои. Эти элементы — не плод изолированного от действительности сознания и не выражение духовного кризиса писателя. Историческая романтика Войникова заключала в себе мятежный, бунтарский дух, поскольку была рождена национально-освободительными идеями эпохи болгарского Возрождения. К ней с полным правом можно отнести определение Г. Бакалова (высказанное по поводу творчества Г. Раковского): она призвана была «величием того, что было, вдохнуть веру в величие того, что будет»¹². Именно утверждая эту веру, и «отец болгарского театра» Д. Войников служил делу национального освобождения своей родины.

В исторической драме Войникова романтические элементы тесно переплетаются с реалистическими. С последними, воплощающими народное начало в драматургии, было связано умение художника отразить в своем творчестве мироощущение эпохи, подлинные надежды широких народных масс. Однако говорить о реализме как о сложившемся методе здесь еще не приходится. Обращение к прошлому, вызванное определенными гражданско-патриотическими задачами, не предполагало сколько-нибудь документального воспроизведения подлинных событий. История лишь помогала решать национальные проблемы возрожден-

¹² Г. Бакалов. Избранные произведения, т. 4. М., 1964, стр. 325.

ческой эпохи. В зависимости от этих проблем и строился исторический сюжет. Стремясь к философской поэтизации истории, Войников все же не достигает высот художественного обобщения, раскрывающего действительность в ее целостности. Его драматургия и театр несут на себе печать двух временных измерений — настоящего и прошлого. В этом своеобразие его историзма и реализма.

Театр Войникова был создан на общественно-демократической основе и непосредственно связан с актуальными проблемами времени. Его тематическая направленность служила идеям болгарского национального освобождения, и в этом заключалась его воспитательная роль. Войниковский театр формировал революционные традиции, которые потом легли в основу развития национального болгарского театра.

В национально-освободительный период борьбы революционно-демократическая сущность болгарского театра находит особенно яркое выражение в представлениях, организуемых в читалищах. В 70-е годы XIX в. в стране насчитывается более 100 читалищ, из которых около 60 становятся активными центрами театральной культуры. Наряду с историческими драмами Д. Войникова и В. Друмева здесь ставятся пьесы на современные темы, переводные трагедии и комедии. Театральный репертуар полностью подчинен общенациональным задачам и именно так воспринимается зрителями. Даже такая архаическая пьеса, как «Многострадальная Геновева», разыгрываемая в жанре мелодрамы, воспринималась как аллегория и символ современных событий, о чем свидетельствуют воспоминания Богомила Даскалова. Он приводит любопытные толкования зрителей: «Геновева — это многострадальная Болгария, Голос — турок, граф — свобода, а дед Иван — Россия. Зеленая молодежь, а как умно готовит народ к свободе!»¹³.

Болгарские революционеры используют театральные представления для пропаганды революционно-демократических идей. Документы, ныне хранящиеся в читалищах и музеях, свидетельствуют о том, что эти спектакли были открытым революционным призывом к национально-освободительной борьбе. Вот что писал о спектаклях в читалищах один из зрителей, Никола Начов: «В короткий период, менее чем за 10 лет, эти представления сделали большое благородное дело. Цари и царицы, вельможи, воеводы, взины, гайдуки — во всем своем славном величии вставало со сцены прошлое Болгарии. «Неужто все это было ког-

¹³ Б. Даскалов. Травна в миналото, бр. 5, септември 1927 г., стр. 33.

да-то?», — спрашивал очарованный зритель. Часто взволнованная представлением молодежь выходила на сцену и вместе с актерами начинала стрелять из пистолетов, ружей. Завязывалось импровизированное представление с участием народа. Эти спектакли были настоящей репетицией революционных событий, разыгравшихся в 1876 году...»¹⁴.

Сцена читалища в Шумене, на которой 26 декабря 1873 г. шла пьеса «Воцарение Крума Страшного», превращается в революционную трибуну. В пьесе были заняты члены революционного комитета «Царь Крум». В главной роли — председатель комитета Панайот Волон, ставший в 1876 г. главным руководителем 4-го революционного округа. Интерпретация образа главного героя Крума имела патетический характер и производила сильное впечатление революционной настроенностью.

Турецкие власти не могли не видеть в этих театральных представлениях пропаганды, призывов к открытому революционному протесту. В документах турецкой полиции, на страницах периодической печати отмечалось, что участники театральных представлений «учатся царствовать, ибо хотят вернуть свое царство». Официальные круги всячески препятствуют развитию театрального дела в стране, запрещают отдельные пьесы, преследуют театральных деятелей, в чем им помогают также чорбаджии. Например, газета «Турция» в своем постоянном обзоре приводит ответ цензора Эрнеста-эфенди управляющему театром в Русе в связи с предстоящим представлением драмы «Крум» (вероятно, речь шла о пьесе Войникова «Воцарение Крума Страшного», которая ставилась в это время и под названием «Крум, старый болгарский царь»): «Господин управляющий, излишне напоминать, что вам было запрещено играть драму под названием «Крум, старый болгарский царь». Если, несмотря на запрещение, вышеуказанная драма будет исполняться, ваш театр будет немедленно закрыт. Официально заявляю, что всякий раз, когда вы соберетесь ставить пьесы, прошу представлять их мне на разрешение»¹⁵.

Участие в болгарском возрожденческом театре содействовало окончательному формированию большого числа героев-революционеров. Об одном из них, перуштинском герое Кочо Чистимском, настоящим патриоте сцены, пишет Захарий Стоянов в своих «Записках о болгарских восстаниях»¹⁶. О революционной деятельности актрисы Тодорки Мизарчиевой (по кличке

¹⁴ Сб. Калофер в миналото. София, 1927, стр. 251.

¹⁵ «Турция», 15 января 1873 г.

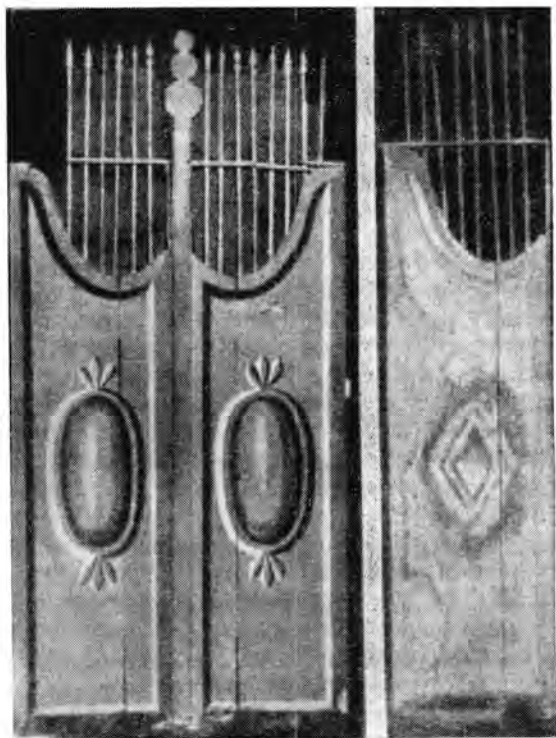
¹⁶ См.: З. Стоянов. Записки по българските въстания, т. I. София, 1965, стр. 223.

Длинные волосы), курьере Центрального революционного комитета, которая на глазах у турок бесстрашно переправляла оружие через Дунай вместе с легендарной старой Тонкой и Наталией Каравеловой, пишет Н. Обретенов в «Воспоминаниях о болгарских восстаниях»¹⁷. Средства, вырученные от представлений, шли на покупку оружия и подготовку Апрельского восстания. Театральные подмостки были ареной воспитания борцов за национальное освобождение.

В 1873 г. болгарская возрожденческая драматургия обогащается таким значительным художественным произведением, как пьеса В. Друмева «Иванко, убийца Асена I». Эта драма глубоко пронизана национально-освободительными идеями. В ней драматург исторический материал трактовал с позиций современной эпохи. Правда, сугубо просветительские взгляды, которых придерживался автор, не позволяли придать пьесе политическую направленность, что особенно сказалось в трактовке образной системы и лишало пьесу революционного пафоса. В своем произведении В. Друмев основное внимание уделил проблемам церковной борьбы. Но в соответствии с антиираническими настроениями времени он не мог не показать, как борьба против «фанариотства» — чужеземного греческого духовного владычества перерастает в борьбу национально-освободительную. Прошлое рассматривается в пьесе в непосредственной связи с современными интересами народа. История выступает как контрапункт настоящего. Большое значение поэтому приобретает введение в драму народа как активной действующей силы. Народ поднимается, чтобы отомстить за смерть Асена, прогнать узурпаторов и восстановить «народную правду». Введение народа как главного арбитра и участника исторических событий говорило о демократической позиции драматурга. Образ народа воплощает общественное сознание и гражданские чувства. Если у Войникова народные образы, будь-то певец, гусярь или странник, всегда оценивавшие события со стороны, — фигуры пассивные, то у Друмева народ — это активный участник действия.

Так, с пьесой В. Друмева, несмотря на известную авторскую ограниченность просветительского, культурно-реформистского толка, в болгарскую национальную драматургию входит элемент подлинного историзма, первая попытка объективной оценки роли народных масс. Люди, представленные в пьесе, — не безликий фон, они наделены определенным общественным сознанием, особым гражданским чувством. Драматург останавливается на том решающем историческом моменте, когда в процессе консолида-

¹⁷ См.: Н. Обретенов. Спомени за българските въстания. София, 1970, стр. 14.



*Декорации ко второму действию пьесы «Иванко» В. Друмева.
Театр в читалище. Казанлык, 1879 г.*

ции единых общественных устремлений народ формируется в нацию.

«Понятие «народность» в начале XIX в. имело несколько значений: народность как изображение народа, как национальное своеобразие, как связь с народным творчеством и др.», — пишет советский исследователь В. Ванслов¹⁸. И действительно, понятие народности многозначно в границах романтического подхода, представленного в драме, оно проявляется в изображении народа, в раскрытии его национального своеобразия. Друмев достигает этого посредством введения «народных сцен», посред-

¹⁸ В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966, стр. 225.

ством определенной реалистической разработки деталей, передающих самобытность национального характера, национальную специфику.

В. Друмев в этой пьесе выступает как представитель историзма и как романтик. Историзм дополняет и обогащает романтические элементы драмы, позволяет ввести в нее элементы реализма. Связь этих двух подходов к изображаемому предмету влечет за собой утверждение болгарского национального характера, героизацию образов, взятых из истории. Именно это в своей совокупности приводит к тому, что драматург не может до конца остаться в узкопросветительских рамках первоначального замысла. Драма кончается бунтом: воины под предводительством Ивана и Петра начинают борьбу за освобождение. Так в финале идея личной ответственности, характерная для просветителей, переходит в идею ответственности общественной, перерастающей в активное народное движение.

Главный герой драмы Иванко — цареубийца и узурпатор. Преследуемый страхом после содеянного убийства, он бежит в Византию, но вновь возвращается, чтобы собрать войско и выступить против врагов Болгарии. Автор стремится представить Иванко национальным героем. Наряду с этим, романтизируя историю, автор пытается раскрыть индивидуальный характер: он исследует психологические мотивы поведения героя, его внутренний конфликт, в результате чего образ теряет целостность. Иванко показан вне общества, и его личность не вырастает до обобщенной фигуры национального героя.

Тем не менее театральные постановки этой пьесы отличались сильным патриотическим звучанием. Останавливаясь на роли Иванко, Хр. Ботев говорил, что, несмотря на «малодушие» и «нерешительность» Иванко, он принимает эту роль, поскольку она связана с «убийством коронованной особы». В исполнении Ботева цареубийца превращался в национального героя. Подобная интерпретация образа была и у других актеров¹⁹.

Пьеса Друмева, с большим успехом ставившаяся во многих городах Болгарии — в Свиштове, Казанлыке, Разграде, Карлово, Горной Оряховце, вызывала бурную реакцию со стороны реакционных и прогрессивных деятелей. В заметке о постановке пьесы в Стамбуле в газете «Напредък» говорится: «Поскольку директор не внял необходимому указу правительства, перед началом спектакля пришлось иметь дело с полицией. Впоследст-

¹⁹ Свидетельство этого нам оставил сам автор В. Друмев, который в письме к Варненскому и Преславскому митрополиту Симеону от 13 января 1875 г. жалуется, что его пьесу неверно поняли при постановке.

вии же, именно ввиду того, что спектакль состоялся вопреки воле властей, вышеуказанный театр был закрыт на 15 дней по распоряжению Садразамина»²⁰. В этом же номере указывалось, что спектакль был встречен восторженными аплодисментами публики и имел большой успех. В других статьях (газета «Български глас» от 3 августа 1876 г.) особо отмечалась исполнительская работа болгарских актрис Донки К. Ивановой и Аники М. Чернявской, заслуживающая высокой похвалы.

Драматург К. Величков, активный участник театральных постановок, так характеризовал театральную ситуацию того периода: «Все, кто присутствовал на представлениях во времена турецкого господства, знают, с каким волнением воспринимала их публика. Это было не развлечение. С большим подъемом относились к ним и те, кто устраивал эти представления, и те, кто приходил их смотреть... Приближались великие события, которые требовали от всех новых сил. Представления разжигали сердце и возбуждали умы, рождали надежды...»²¹. Действительно, в поработанной Болгарии интерес к театру был непосредственно связан с нарастающим революционным подъемом. Периодическая печать отмечала постоянно возраставшее количество театральных постановок и трупп, особенно в среде болгарской эмиграции в Турции.

В канун Апрельского восстания революционер из Дряново Киро Петров создает театр, который дает представления в Белой Церкви и окрестных селах. Большинство членов театральной труппы — учителя, как Петко и Антон. В нее входили также К. Пенчев, Сл. Колев и др. Вскоре они приняли участие в сражениях повстанческого отряда Бачо Киро и погибли. Сам Киро Петров тоже выступал в качестве актера. Он исполнял роль Стояна-воеводы. В театре были и женщины-актрисы, как сестра Киро Петрова Анка (Цача Ненсва).

Киро Петров ставил перед своим театром чисто агитационные задачи, связанные с реальной политической ситуацией. Целью этого театра была пропаганда вооруженного восстания. Ведущей идеей каждого представления был призыв к восстанию, что находило соответствующую реакцию у зрителей. Вооруженное столкновение в пьесе «Стоян-воевода» представлялось не просто сражением между болгарами и турками, а революционным выступлением против феодальной системы в целом. Спектакль пользовался необыкновенным успехом. Только в одной Белой Церкви было дано подряд шесть представлений. Что-

²⁰ «Напредък», 11 януари 1875 г.

²¹ К. Величков. Съчинения, т. I. София, 1911, стр. 269.

бы усыпить бдительность властей, Киро Петров прибегнул к оригинальному решению: представление начиналось первым действием пьесы «Многострадальная Геновева», дозволенной цензурой. Один из участников спектакля, Петко Франчов, позднее вспоминал: «В короткое время мы разучили пьесу «Геновева», но не всю, а только первое действие, где граф Зигфрид уезжает сражаться с сарацинами. Затем начиналась драма «Стояновоевода»²². Такой прием позволял открыто пропагандировать со сцены революционные идеи.

Если в некоторых театрах либерально настроенные круги болгарской буржуазии лишь заигрывали с революционной тематикой, то в театре Киро Петрова революция была как бы реальностью. Его спектакли зачастую превращались в репетицию восстания. Нередко, однако, случалось, что идея борьбы за национальное освобождение терялась в декоративности постановки, особенно в исторических пьесах. Д. Василев свидетельствовал: «Особенно причудливыми были костюмы. Тут использовалось и церковное облачение, и головные уборы австрийских и румынских офицеров, — одежда, совсем не в стиле пьесы и эпохи»²³. Иван Вазов, видевший спектакли театра эпохи Возрождения, в своей повести «Отверженные» пишет, что одной из существенных причин того, что выбор пал на драму Или Блыкова «Погибшая Станка», было то, что хыши²⁴ не имели возможности представить того богатства обстановки, которого требовала историческая драма²⁵.

Пишность костюмов, статичность как основная черта исполнительской манеры актеров, величественность их жестов, певучесть в произнесении монологов были во многом обусловлены традициями народных обрядовых действий и представлений.

Патетика исполнения в основном была связана с импровизациями. Она усиливала агитационно-публицистический накал выступления, способствовала пропаганде идей национально-освободительного движения. В представления включались революционные песни, импровизированные сцены с революционной тематикой. Бунтарское начало чаще всего брало верх над нравственно-просветительским.

Любовь болгарского народа к театру была одной из основных черт болгарской национальной культуры эпохи Возрождения.

²² «Читалище», 1920, кн. 7—8, стр. 89—90.

²³ Д. Василев. Опыт за история на българския театър. Варна, 1942.

²⁴ Хыши — болгарские революционные эмигранты в Румынии в период турецкого ига.

²⁵ См.: И. Вазов. Съчинения, София, 1956, стр. 94.

ния. Как актеры, так и зрители черпали в театральном искусстве веру в свой народ, в национальное освобождение. Болгарский театр откликался на основные проблемы эпохи — освобождение народа от османского ига и подготовку буржуазно-демократической революции. Боевая устремленность болгарского театра отвечала целям и задачам национально-освободительной борьбы.

Участие революционных демократов в театральных представлениях содействовало формированию черт, определивших национальный репертуар патриотического характера и политическую направленность болгарского театра.

Так намечался путь будущего расцвета болгарского театра.

Пер. с болгарского
О. А. Северной

Т. А. Путинцева

ПРОБЛЕМЫ АВСТРИЙСКОГО ТЕАТРА В ЕГО СВЯЗЯХ С ТЕАТРОМ ВЕНГРОВ И СЛАВЯН

(конец XVIII — начало XIX в.)



Становление национального театра каждого народа неминуемо проходит во взаимодействии с театральными культурами сопредельных стран. Пожалуй, один из разительных примеров тому — театр Австрии, страны, государственная жизнь которой веками складывалась из искусственного конгломерата многочисленных национальностей, поработенных монархией Габсбургов. Феодальное государство раздиралось национальными противоречиями. Австрийские властители видели спасение для своего господства в политике национальной розни. Франц II в разговоре с французским посланником утверждал: «Мои народы чужды друг другу: тем лучше. Они не заболевают одновременно теми же болезнями. Когда во Франции является лихорадка, она охватывает всех вас в тот же день. Я ставлю венгерцев в Италию, итальянцев — в Венгрию. Каждый сторожит своего соседа. Они не понимают и ненавидят друг друга. Из их нерасположения рождается порядок, из их вражды — общий мир»¹.

В «лоскутной империи» каждая национальность, преодолевая немалые трудности, стремилась к утверждению основ своей национальной культуры. У каждого народа были свои нравы, обычаи, свои художественные традиции, свой фольклор. В стремлении сохранить и упрочить свою власть Габсбурги подавляли стремление к самостоятельности, принижали национальное до-

¹ А. Д. Градовский. Система Меттерниха. Собр. соч., т. 3. СПб., 1899, стр. 604.

стоинство других народов, пытались пресечь или, по крайней мере, затормозить становление их национальных культур.

«...Австрийский дом был с самого начала представителем варварства, косности и реакции в Европе. Его могущество основывалось на тупой ограниченности патриархальных отношений, укрепившихся за непроходимыми горами...»² Феодално-бюрократический режим подавлял свободолобивую творческую деятельность лучших представителей чешской, словацкой, венгерской, хорватской культуры. Но вместе с тем непростительно смешивать «охранительную» политику в области культуры, проводимую Габсбургами, с австрийской культурой в целом.

В истории Австрии было немало обстоятельств, разделявших народы друг от друга, но искусство, особенно театральное, было той сферой общественной жизни, в которой, вопреки национальной розни, насаждавшейся Габсбургами, объективно происходил постоянный духовный взаимообмен между разноязычными народами.

Известный австрийский писатель XIX в. Адальберт Штифтер в своей статье «О связи театра с народом» называет театр придунайских народов «составной частью общей культуры», выходящей, по его словам, далеко за пределы одной страны и всей империи³.

Театр в Австрии, как и в других странах Восточной Европы, по своему политическому, эстетическому и художественному значению действительно выходил за рамки только культурного учреждения и часто становился ареной политической борьбы, где сталкивались реакционные и прогрессивные устремления.

На конкретных примерах можно проследить, как тесно переплетались на протяжении XVIII — начала XIX в. судьбы прогрессивных австрийских, венгерских, чешских, словацких театральных деятелей, как не только противостояли друг другу, но и помогали и обогащали друг друга австрийское, чешское, венгерское театральное искусство.

Главным истоком национального австрийского театра, как и у всех народов, было народное творчество, в котором черпали свои силы композиторы, поэты, актеры, режиссеры, драматурги. Особенно важное значение имела в австрийском театральном искусстве фольклорно-песенная традиция. Пение и музыка легли в основу первых народных публичных зрелищ, составляли своеобразие репертуара предместных театров, а позднее привели к утверждению как в Австрии, так и в Венгрии особого

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 472—473.

³ Wolfgang Binal. Deutschsprachiges Theater in Budapest. Wien, 1972, S. 17.

жанра «народной пьесы» и оперетты. Тирольские «йодли», эти особенные по ритму, мелодике и манере исполнения песни на очень высоких голосовых регистрах, венгерские куруцкие песни, чешские «соуседки», австрийские «лендлеры» имели корни, уходящие в живой быт и фольклор народов.

Песенно-танцевальное богатство постепенно приобретало театрализованную форму, выносилось на подмостки, привлекало публику. Немалую роль сыграло также исконное влечение каждого народа к искусству импровизации. Отсюда возникло и особое пристрастие к образам итальянской комедии дель арте, вскоре замененным австрийскими народными персонажами, о которых речь пойдет ниже.

История австрийского театра первых лет его существования насыщена противоборством импровизированного народного зрелища придворным искусством итальянской оперы, классицистской французской трагедией, «слезной» немецкой драмой. Для придворного театра строились специальные помещения, воздвигались пышные декорации, пускалась в ход замысловатая театральная машинерия, заказывались дорогие костюмы; народные же актеры, комедианты работали в совершенно иных условиях. Они разбивали свои непритязательные подмостки посреди ярмарок, на улицах, в ратушах, сараях, даже в помещениях цехов. Но таков уж непреложный закон народных представлений во всех странах и во все времена — именно у них возникла живая, близкая, ни с чем не сравнимая по отдаче и восприятию связь с самым широким зрителем. Большое распространение получил в Австрии бродячий театр. Он был занесен в австрийские земли английскими, голландскими и итальянскими комедиантами еще в средние века. Бродячие комедианты появлялись повсюду, где хоть ненадолго прекращались военные междоусобицы. Итальянские актеры со своим Арлекином выступали чаще при венском императорском дворе (это вполне соответствовало итальянской ориентации австрийского двора), голландские комедианты держались обособленно на нижненемецких землях, где местный диалект позволял понимать голландский язык, английские бродячие труппы, предпочитавшие самую массовую аудиторию, народные низы, кочевали по австрийским землям, начиная с конца XVII в., после того как, гонимые пуританами, они вынуждены были покинуть свою родину. Репертуар их был велик и разнообразен — от драм Марло, Кида и Чапмена до грубого бурлеска. Зрелище, состоявшее обычно из акробатических номеров, танцев, шутовских интермедий, центральной фигурой которых был Пикельгеринг, своеобразный комический персонаж с гротесковыми манерами, мимикой, акробатикой, было доступно самым

широким демократическим кругам. Стремясь к близкому контакту с иноязычными зрителями, английские комедианты вкрапливали в свои представления отдельные немецкие слова, а впоследствии (труппа Грина) и вовсе перешли на немецкий язык. Постепенно переходили на немецкий язык и другие труппы, что позволило выступать в них и австрийским актерам. Английскими комедиантами были созданы и определенные традиции для трупп австрийских земель — импровизационность, наличие комического героя, бытовой характер комедийных сценок, подвижная и легко трансформирующаяся условная сценическая площадка.

Окончательный переход к австрийским бродячим труппам произошел в стране накануне Тридцатилетней войны. Правда, выступления отдельных бродячих актеров были известны и раньше: в 1571 г. действовала труппа «Маттиаса Ханна из Вены с помощниками из Праги», в 1593 г. — труппа актера Ганса Пфистера из Тюбингена, в 1596 г. — труппа Даниэля Гаубтмана, выступавшая в Праге, и т. д. Однако по своему характеру представления этих бродячих трупп являлись скорее отголоском предыдущего этапа развития театра — искусства майстерзингеров. Главные герои этих спектаклей — Арлекин и Пикельгеринг — постепенно уступали место одному общенародному персонажу, не только ставшему на долгое время постоянным героем театральных представлений, но и положившему начало формированию национального профессионального театра. Таким первым излюбленным героем австрийского демократического театра стал образ Гансвурста, созданный искусством Иозефа Страницкого (1676—1726).

Основоположник австрийского профессионального театра Иозеф Страницкий происходил из мещанской чешской семьи. Уже сам по себе этот факт знаменателен. Смешение и взаимосвязь различных этнических слоев сказывались на самой заре развития австрийского театра. У его ведущих представителей язык, на котором говорили в семье, исторические сказания и песни, звучавшие вокруг, народные традиции и обряды, почитаемые в повседневном быту, накладывали свой отпечаток на формирование вкусов и мировоззрения. Пример со Страницким — не единичен. На всем протяжении истории австрийской культуры, литературы, театра мы будем сталкиваться с этой многонациональной стихией становления и развития творческой личности. Родившись в среде одного народа, они затем вращались в другой иноязычной среде, творили на ее языке и служили делу ее культуры в целом.

Страницкий получил образование в протестантской школе, еще в юности он много ездил по Италии. Работу в театре начал

как владелец кукольного балагана, с которым он побывал в различных городах Европы (Прага, Данциг, Стокгольм, Вена). Свою сцену он раскидывал прямо на площадях, среди шумной разноголосой ярмарочной толпы, живо откликавшейся на незатейливый юмор его представлений. В свою очередь, здесь же на площадях Страницкий и черпал непосредственно материал для сюжетов и диалогов своих пьес. Куклы его, согласно записям магистрата города Праги, были метровой величины, выглядели как «статуи, облаченные в платья, и представляли собой кавалеров и дам». Их двигали проволокой, и они могли «издавать *vivam vocem*»⁴.

Вскоре профессия кукольника перестает удовлетворять Страницкого. В 1705—1706 гг. он организует труппу драматических актеров, которая начинает пользоваться всеобщей любовью. Когда в 1709 г. в Вене было построено здание Кертнер-тортеатра, все население города приняло участие в споре двора с городскими властями — кому отдавать его: заезжим итальянским труппам или труппе Страницкого. На первых порах победил двор — и здание заняли итальянцы. Тогда население стало игнорировать их спектакли, гастролеры попали в финансовый кризис и покинули город. Весной 1711 г. Страницкий вместе со своими актерами смог занять помещение и открыть там первый публичный постоянный театр Австрии.

В труппе его театра было 10—12 человек из различных земель. Среди них Генрих Радемин, сам писавший пьесы и выступавший ранее в труппах Чехии и Моравии, Иоганн Лейнхаас, позднее возглавивший одну из трупп в Праге, и др. Страницкий, выступавший как актер и драматург, создал образ, который впоследствии получил огромную популярность во всех австрийских и немецких землях. Это был Гансвурст, простак и хитрец, трус и ловкач, насмешник и обжора — таковой существует в фольклоре и театральных представлениях почти у каждого народа. Его двойник Арлекин процветал в Италии, Пикельгегринг — в Англии, Пэлишинель во Франции, Петрушка — в России, есть такой герой и в арабских странах — Джеха, и в Турции — Карагёз. Хотя Страницкий назвал своего персонажа Гансвурстом, т. е. так же, как звали его собрата в Германии, тем не менее он был плоть от плоти австрийского народа и наделен своими особыми национальными чертами, манерами, костюмами. Если попытаться точнее охарактеризовать героя Страницкого, то его Гансвурст совсем не напоминал немецкого тезку — глупца и

⁴ Н. Kindermann. Theatergeschichte Europas, Bd. III. Salzburg, S. 554; «*vivam vocem*» — «живой голос» (лат.).

тяжелодума. Гансвурст Страницкого — это подвижный, здоровый весельчак из народной среды, легко импровизирующий свои незатейливые диалоги, в которых он охотно высмеивал знать и духовенство. И костюм его ничем не похож на экзотическую одежду персонажей комедии дель арте или того же Пикельгеринга с его огненно-красной бородой и в спальном чепчике. Австрийский Гансвурст был одет в будничный костюм зальцбургского крестьянина: рукава с буфами, голубые подтяжки, желтые штаны, подвязанные широким поясом, и грубые кожаные башмаки. На голове — остроконечная шляпа, за поясом — обыкновенная палка.

Репертуар труппы Страницкого складывался из весьма разнообразных пьес — «Жизнь и смерть доктора Фауста», «Каменный ужин» (вариант легенды о Дон Жуане), «Амфитрион», несколько венских «главных государственных действий», сюжеты из итальянских оперных либретто, насыщенные местным народным юмором, за которым не только пропадал прежний пафос жанра, но и приобретался по контрасту комедийный эффект.

Драматургия была, однако, лишь общей канвой, по которой в разных обликах «шил» свои узоры австрийский Гансвурст. Исполнение его роли требовало от актера немалого мастерства и способностей к перевоплощению. Действенность этого образа основывалась на постоянном непосредственном контакте со зрителями, что составляло особую специфику театральной игры. Зрители не просто следили за его поступками, но и охотно обсуждали с ним злободневные темы, волновавшие их, вступали в прямой диалог с актером. География выступлений Гансвурста Страницкого была широкой, и это естественно раздвигало тематические рамки разыгрываемых им сюжетов. Многие сцены и разговоры заимствовались Страницким из славянского и венгерского фольклора. Позднее эта традиция органично перешла в драматургию Раймунда и Нестроя.

Деятельность Страницкого послужила как бы первым звеном в развитии австрийской народной комедии, включавшей в себя мотивы, сюжеты и темы из жизни народов, населявших «лоскутную империю» Габсбургов. Характерным героем этой народной комедии стал комический персонаж, сочетающий простоватость характера с большим здравым смыслом. Причем всем своим обликом, манерами, речью, сатирическим пафосом этот персонаж всегда и повсюду соответствовал тому времени, когда он родился, и месту, где возник. Комический герой, сменявший его, не мог являться и не являлся копией предыдущего, он приобретал свой облик, свои черты характера, свои манеры и рассуждения, снова точно отвечающие вкусам и требованиям иного периода

и иного географического места (австрийского или венгерского, чешского или хорватского). Так, развиваясь, видоизменяясь и индивидуализируясь, комические герои австрийского народного театра впоследствии вливались в национальную драматургию различных народов как ее специфическая часть. Можно проследить в специальном исследовании, например, весь путь, какой проделал Гансвурст Страницкого, чтобы в конечном итоге эволюционировать в такие законченные литературные образы, как Флориан в «Алмазе короля духов» или Валентин в «Расточителе» Фердинанда Раймунда.

Гансвурста Страницкого сменил Гансвурст Готтфрида Прехаузера (1699—1769), покоривший публику уже с того момента, когда Страницкий впервые сам представил Прехаузера публике и тот, упав на колени и рыдая, просил зрителей хоть немного посмеяться над ним. Талантливый комик, импровизатор, отстаивающий свое право оставаться и на сцене живым, реальным человеком, он быстро стал любимцем Вены. Современники отмечают его удивительную способность к перевоплощению. Так, в одной из пьес («Волшебный барабан») он играл одновременно фокусника, гусара, крестьянина, поляка, сапожника, астролога и торговца. Во всех обликах проявлялся у Г. Прехаузера тип простоватого парня, который, согласно мировому фольклору, оказывается на деле во много раз умнее образованных дураков.

Следующий представитель народного театра Австрии, Йозеф Курц (1717—1784), завоевал еще один рубеж: сын комедианта и в буквальном смысле крестный сын Страницкого, он создает образ нового героя — ловкого и хитрого весельчака Бернардона, который был острее, тоньше своего предшественника Гансвурста. Новый персонаж еще больше расширяет сферу своего влияния в австрийских землях. С 1737 г. Й. Курц играет в труппе Прехаузера, но затем, с 1760 г., становится во главе странствующего театра, который, помимо Австрии и Германии, особенно часто выступал в Праге и Варшаве. Современники отмечают высокое техническое мастерство актера, его мимику, искусство импровизации. Курц — Бернардон также исполнял несколько ролей в одном спектакле. Так, в пьесе «Бернардон-отшельник» он играет одновременно баса, тенора и дисканта, а в пьесе «Тридцать три плутовства Бернардона» — лакея, перса-раба, голландского крестьянина, кучера, светскую даму и туземца-людоеда. Представления Курца, получившие как у австрийцев, так и чехов, и поляков название «бернардониады», отличались профессионализмом и по актерскому исполнению, и по драматургической основе ролей. Тексты пьес Курц обычно писал сам, часто используя сказочные сюжеты, искусно вводя в них бытовые сценки из

Godefridus Prehauser.



Inter Viros Comicos electus Hans-Miror.

Готтфрид Прехаузер в роли Гансвурста

современной жизни. И опять-таки герои этих сценок отличались национальным разнообразием. Музыкальную часть спектаклей по-прежнему составляли народные мелодии и народные песни — немецкие, венгерские, чешские, польские. Вместе с тем к постановкам привлекались профессиональные композиторы (молодой Гайдн, например), в представлениях звучали вставные арии, законченные оркестровые куски. Впервые возникшие у Курца сказочные сюжеты и фантастические образы со временем станут характерной частью народного театра Австрии, Чехии, Венгрии. На спектакли Курца начинает приходить вся венская публика, включая аристократию.

Творческую жизнеспособность Бернардона доказало и его триумфальное шествие по странам Европы. В Германии в это время Гансвурст был уже изгнан со сцены, связь с традициями немецкого народного театра была разрушена. В Австрии же театральные деятели противостояли официальному направлению и всеми силами сохраняли на своей сцене привычный образ демократического героя. Шутки Бернардона приносили не по душе двору и властям, входившая в силу австрийская цензура пыталась усмирить язвительного простака, но поскольку значительная часть представлений основывалась на импровизациях Курца, внести исправления в текст практически было почти невозможно. Тогда театральное здание в Вене передали сначала барону Ле Престу для постановок придворных балетов и опер, затем графу Ференцу Эстергази, при котором искусство оперы и балета хотя и достигло больших художественных вершин (в творчестве Глюка, Новерра, Вестрис), однако грозило полностью вытеснить драматические спектакли. Неутомимый Курц трижды пытался вернуться в Вену, но безуспешно. Народный театр утвердился в предместьях города, где сердцами демократических зрителей овладел уже другой персонаж — Касперль Лароша.

Тогда-то и предпринял Курц — Бернардон поездки со своей труппой по соседним странам, пробуждая повсюду, где он выступал, интерес к театральному искусству.

Особенным успехом пользовались выступления Курца — Бернардона в Чехии, где до него побывали австрийские заезжие труппы Иоганна Шиллинга, Карла Андреаса, Паульсена, Иоганна Фельтена и других, ставившие «государственные действия» и пьесы из репертуара английских комедиантов. Этот период в истории австрийского театра получил даже название «Эры Бернардона»⁵.

⁵ O. Teuber. Geschichte des Prager Theater, Bd. 1. Prag, 1883, S. 218.

Труппа Курца — Бернардона разыгрывала искрометно веселые, простые по сюжету, насыщенные песнями, танцами и пантомимой народные представления, понятные как австрийским, так и чешским зрителям. Начиная с 1753 г. игралось представление «Путешествие Бернардона в ад», за которым последовало «Спасение Бернардона из ада» и «Путешествие Бернардона домой». Курц появлялся в этих спектаклях в самых разнообразных и неожиданных обликах — гусара и доктора, кавалера и сторожа, цыганки и цирюльника. Среди его персонажей встречались даже такие странные образы, как «человек без головы» или «женых, унесенный чертом». В одном из фарсов на мифологическую тему Курц выступил в ролях Амура, Венеры, Юпитера, Меркурия, Пандоры, Павиана, танцующего медведя и старухи. Современники вспоминают, что на подобных спектаклях «все сорок лож зрительного зала были набиты битком, партер от смеха прижимался к полу, а галерка готова была рухнуть на-земь»⁶.

Пребывание Курца в Праге было прервано войной, вплотную подступившей к стенам города. В 1760 г. Курц снова вернулся в чешскую столицу, с ним заключили контракт, согласно которому здание «Театра у Котцу» предоставлялось ему только на три года, да и то в очередь с итальянской оперной труппой.

Связь между венской и пражской актерскими школами осуществлялась, таким образом, весьма оживленно и действенно.

Один из руководителей австрийской труппы «Театра у Котцу» комик Иозеф Бруниан, поклонник и последователь Курца, не только включал в свою игру отдельные чешские выражения и местные реалии, но и высказывался за постановку пьес на чешском языке. Актер его труппы Иоганн Бергопзомер, прекрасный исполнитель характерных ролей, о котором пражская критика писала, что в достоверности его образов не было «ничего, что было бы противоестественно человеческой натуре», впитал в себя местные традиции и когда был приглашен в 1774 г. на сцену Венского национального театра, отличался реалистичностью актерской игры. Характерно, что с 1789 г. Бергопзомер уехал вновь из столицы, на этот раз в Венгрию. Такие перемещения австрийских актеров из одной национальной среды в другую, разумеется, не могли не отразиться на их театральном творчестве, на межнациональном характере их живого искусства.

⁶ Н. Kindermann. Theatergeschichte Europas, Bd. V. Salzburg, 1962, S. 617.

Первой остановкой на пути австрийских передвижных трупп был обычно Прессбург⁷ (по-венгерски — Пожонь, ныне — Братислава), являвшийся столицей Венгрии до 1784 г. Здесь известны выступления бродячих австрийских актеров еще с 1720—1730 гг. Заканчивали они свою поездку по Венгрии чаще всего в Трансильвании.

В 1770 г. в Офене (Буда) и Пеште выступала известная труппа Меннингера, затем состоялись гастроли Курца (1773 г.), изгнанного из Вены Марией-Терезией, затем здесь давали спектакли труппы Феликса Бернера, Вендибера и Шмидта. Миграция трупп была непрерывной. Актеры Курца после выступления в Пеште давали свои представления в других венгерских городах, потом выезжали в Словакию, а затем посещали Варшаву.

В 1770-е годы большой общественный и культурный резонанс приобрели выступления в Венгрии и Чехии австрийских актеров под руководством Карла Вара, выходца из труппы Курца. Многократное пребывание этой труппы в 1773 г. в Прессбурге (Братиславе) и в 1777 г. в Пеште привело к большому оживлению театральной жизни в этих городах. Последователь просветительской деятельности Лессинга, Карл Вар добился не только относительной систематичности спектаклей, но и привил немецкоязычному кругу привилегированных зрителей вкус к серьезному репертуару, которым в это время был славен венский Бургтеатр. Труппа К. Вара ставила «Эмилию Галотти» Лессинга, «Клавиго» и «Стеллу» Гете, «Детубийцу» Вагнера, «Гамлета», «Макбета», «Отелло», «Короля Лира» Шекспира, причем Вар использовал в пьесах Шекспира новые переводы Виланда, которые в Берлине и Гамбурге (в знаменитой постановке Шредера) пойдут лишь три-четыре года спустя. Поставил Вар также пьесу одного из актеров своей труппы Штарке «Ласло Хуняди», черпавшую сюжет из венгерской истории. Спектакль этот, хотя он и шел на немецком языке, особенно ценился венгерской частью публики.

В 1779 г. Карл Вар принял руководство театром в Праге, а в Пеште начала свои выступления труппа Гильфердинга, о которой Киндерман пишет: «Ее репертуар отражал все ступени просветительского развития от Готшета до Лессинга»⁸. Одновременно с драматическим репертуаром гастрوليрующие австрийские труппы обращались к постановке балетов, обычно имев-

⁷ В данной статье названия городов даны преимущественно в немецкой транскрипции, в соответствии с официальными государственно-административными наименованиями того времени.

⁸ Ibid., S. 683.

шие особый успех. По сведениям, приводящимся в книге В. Би-наля, «Отелло» выдерживал два спектакля, «Севильский цирюльник» Бомарше — три, а балет — в среднем по семь-восемь представлений.

Однако год от года количество зрителей возрастало на всех спектаклях, соответственно увеличивались расходы, связанные с постановками, и цены на билеты. Требовались и новые специально построенные помещения. В театральном строительстве, этом немаловажном факторе для профессионализации и внедрения театрального искусства, также большую положительную роль играли первые австрийские актеры. Да и сами строители, воздвигающие театральные здания на австрийских, венгерских или чешских землях, принадлежали разным нациям. Так, например, при строительстве здания Ностицкого (впоследствии Со-словного) театра в Праге, открытого в 1783 г. «Эмилией Гал-лотти» Лессинга (строил театр архитектор Антонин Гафенэк-кер), в оформлении его принимал участие местный художник Иозеф Платцер, сын пражского скульптора Игнаца Платцера и ученик венского архитектора Фердинанда Хоенберга, автора проекта шеннбруннского дворцового театра.

Венская театральная архитектура служила в тот период не-ким образцом для венгерских, чешских и словацких театраль-ных построек. Венгерская аристократия по австрийскому об-разцу возводила театры во дворцах князей Эстергази и Гро-шалаковича, графов Каройи и Эрдёи. Не успели в предместьях Вены приспособить здания для австрийских бродячих актеров, как переоборудуются деревянные помещения для театра в Сло-вакии и Венгрии: для труппы Гильфердинга — в Кашау, для труппы Феликса Бернера — в Раабе, а для труппы Майера в 1783 г. даже строится маленький театр на берегу Дуная в Офене, где стали давать регулярные спектакли. Именно в этом здании в 1790 г. состоялся первый спектакль венгерских про-фессиональных актеров под руководством Ласло Келемена.

Материальной базой австрийских трупп, таким образом, пользовались впоследствии во все возрастающем объеме и мест-ные национальные театры. Каменное здание театра было по-строено для австрийской труппы в 1776 г. в Прессбурге, в 1788 г. — в Германштадте, в 1789 г. — в Кашау, в 1795 г. — Темешваре, в 1798 г. — в Раабе (Шопрон) и т. д. Можно ска-зать, что большинство театральных зданий в Чехии и Венгрии возводили в тот период венские архитекторы. Венские же ху-дожники часто оформляли там спектакли.

При смешанном составе местного населения жизнеспособ-ность германоязычного театра во многом зависела от админи-

стративного положения того или другого города. Например, в Темешваре жизнедеятельность театра обеспечивалась главным образом присутствием австрийских воинских частей и чиновничьего аппарата баната. Однако когда австрийская труппа сталкивалась с труппой венгерских актеров, как это было, например, в Клаузенбурге, то она часто проигрывала ей в успехе у местной публики, поддерживающей своих национальных актеров.

В период подъема национального движения в Чехии, Венгрии и других странах существовавшие там австрийские труппы приспосабливали свой репертуар к местным условиям.

Актеры, входившие в состав трупп, вступали в контакт с чешскими, словацкими и венгерскими актерами, боровшимися за свое национальное искусство. Многие венгерские актеры вышли из немецкой среды, как, например, Роза Дерине, Канторне, Медьери. Проследим, например, судьбу австрийских актеров — супругов Шульц, оказавшихся в самой непосредственной связи с развитием театрального искусства Венгрии.

Иоганн и Жозефина Шульц, приехавшие из австрийского города Граца, выступали в труппе, которая два раза в неделю давала спектакли в большом театральном здании, выстроенном в Прессбурге у Рыбачьих ворот ко дню коронации Марии-Терезии. Известно, что это были лучшие актеры не только этой труппы, но и труппы Иозефа Мозера, руководителя пражских актеров, выступавших в Бадене. Овдовев, фрау Шульц в 1766 г. вышла замуж за выдающегося комика Иоганна Маттиаса Меннингера и вместе с ним успешно выступала в 1765—1767 гг. в Прессбурге, в 1774—1775 гг. — снова в Пеште и, кроме этого, в Бадене, Граце и других городах империи⁹. С 1768 г. в Граце к труппе Шульца—Меннингера присоединяется 23-летний австрийский комик Иоганн Ларош — в будущем прославленный создатель образа Касперля, пришедшего на смену Бернардону Курца. Присоединился к труппе Шульца и драматург Карл Маринелли, заполнивший репертуар как австрийских, так и венгерских театров конца XVIII в. остроумными комедиями, черпавшими сюжеты из истории и жизни разных народов. К их числу относится трехактная комедия «Венгр в Вене» (1773), которая прошла около ста раз в самой Венгрии, а позднее игралась в венском Леопольдштадт-театре и стала далекой провозвестницей музыкальных комедий и оперетт. Это и пьеса «Важно лишь

⁹ Деятельность Меннингера подробно зафиксирована в «Протоколах совета города Бадена». См. *Fr. Hadamowsky. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781—1860. Wien, 1934, S. 42—43.*

начало», которой труппа Меннингера в 1774 г. открыла свои выступления в Пеште в круглой башне бывшего турецкого бастиона на берегу Дуная, так называемой «Ронделле», переоборудованной в театр. Это и комедия «Артист» (1774,) в которой Маринелли показывает, как высоко ставит он личность и положение актера, какой почетной считает его культурную миссию, и пьеса «Наводнение» (1775), представившая многообразную галерею жителей Пешта в момент стихийного бедствия. Важным звеном в этой цепочке творческих взаимосвязей являлось то, что в 1781 г. именно Меннингер и Маринелли были основателями первого театра венских предместий — Леопольдштадт-театра, сыгравшего большую роль в развитии всей австрийской театральной культуры. Открывался театр той же пьесой Маринелли «Важно лишь начало», известной по своей постановке в пештской «Ронделле», а также комедией «Вдовы со своими дочками, или Девушки хотят иметь кавалеров», в которой Касперль—Ларош выступал, как обычно, одновременно в нескольких ролях.

Предместные театры Вены и связанные с ними венская народная комедия стали своеобразным этапом австрийской театральной культуры нового времени эпохи формирования наций. Музыкально-драматические театры предместий, конкурируя с придворными театрами, отличались прежде всего своей демократической направленностью. Почти двухвековая история этих театров знала немало перемен, постепенно каждый из них приобретал свое творческое лицо, исполнительский стиль, репертуар: Леопольдштадт-театр был открыт в 1781 г., Иозефштадт-театр (под руководством К. Майера) — в 1788 г., Виденер-театр, организованный Э. Шиканедером, — в 1789 г. (с 1801 г., после перестройки, он получил название Театер ан дер Вин). В первое время все эти театры руководствовались едиными сценическими задачами и постановочными принципами, так как выросли от одного корня — демократической культуры австрийского народа и служили ей.

Программа, стиль этих театров складывались, главным образом, из традиций ярмарочного площадного зрелища, из естественной тяги народа к яркому, праздничному, нарядному представлению, к музыкальности, основанной на фольклорных мелодиях, к танцам, к юмору, балаганщине и буффонаде. Живые реальные персонажи соседствовали с аллегорическими и мифологическими. В этом пестром смешении разнородных и все-таки единых элементов театрального искусства создавался особый оригинальный и целостный зрелищный жанр. Отныне ему суждено было большое будущее: трансформируясь, преобра-

зуюсь, драматическое искусство вступало в нем в связь с музыкальным, грубоватый юмор постепенно насыщался серьезными нотами, балаганщина облачалась в достоверность, фарс превращался в сатиру.

Парадоксально, но помещения, в которых происходило это балаганно-площадное по своей сути зрелище, рассчитанное на самого широкого зрителя и вобравшее в себя богатое наследие народных традиций, строилось по принципу камерного театра: скромный маленький зал, вытянутый в длину, маленькая сцена, партер, придвинутый вплотную к сцене, без просцениума. Расположились эти театры в самой гуще многолюдных народных предместий — за пределами Ринга, т. е. за прежней городской чертой, за древними крепостными стенами, где селились обычно простолюдины, главным образом ремесленники, составлявшие основной контингент зрителей. Неподалеку в Леопольдштадте, на большом острове, что находится между Дунаем и его рукавом, называемым Дунайским каналом, возник и излюбленный парк венских жителей — знаменитый Пратер. В Иозефштадте позже расположились различные учебные институты. Таким образом предместные театры оказались в центре народной и студенческой Вены, и успех спектаклей зависел от этой публики, вкусам и настроениям которой стремились отвечать злободневные по тематике, яркие и выразительные по форме театральные представления.

Занавес Леопольдштадт-театра символически изображал победу Касперля над его противниками. Странствующая труппа Маринелли—Меннингера, обосновавшаяся в театре, делала ставку на жизненную силу и актуальность нового образа — разбитного венского парня Касперля, созданного молодым актером-комиком Иоганном Ларошем (1745—1806), удачно подхватившим традицию народного комического героя. Впоследствии эту традицию продолжили Карл Бернбрунн, создатель персонажа Штаберля, комический актер Антон Газенхут, изображавший смешного мальчишку — официанта по прозвищу Тардолль, и Игнац Шустер — Кнакерль и Цвикерль и другие.

Ларош был родом из Словакии, до Леопольдштадт-театра играл в чешской труппе Бруниана. На открытии театра Касперль—Ларош говорил: «Мне самому делается смешно, когда я начинаю изучать свою родословную. Дедушка мой был француз, отец — шваб, мать — австриячка, а я сам наполовину венец, хотя и родился в Прессбурге»¹⁰. Ларош выступал на сцене чуть ли не через день. По традиции Страницкого и Курца,

¹⁰ H. Kindermann. Op. cit., Bd. V, S. 274.

в одном и том же спектакле он играл несколько ролей — тряпичника, носильщика и маляра, могильщика и продавца лимонов. Одетый в простой крестьянский костюм, с живописной бородкой на рябом лице, с удивительно разнообразной мимикой, хвастливый и простодушный, Касперль Лароша пользовался необычайной любовью публики повсюду, где бы он ни выступал. Современники вспоминают, что стоило ему перед выходом на сцену выкрикнуть одно-два слова из-за кулис, а потом чуть высунуть голову, как в зале возникали такой шум и смех, что дальнейших слов уже не было слышно. Он «еще и рта не открыл, а у зрителей рот уже до ушей», писали современники Лароша¹¹. Обладая природным юмором, он не был, однако, комиком, рассчитывавшим на легкий комедийный эффект. Любой текст он менял по своему усмотрению, придавая ему необходимую актуальность, общественное звучание. Острые реплики, сатира, не отличающаяся, правда, особой утонченностью, вызывала порою не только восторженный прием у демократического зрителя, но и гневное отрицание в официальных кругах. Против него появились памфлеты, названия которых говорят сами за себя: «Касперль — насекомое нашего века», «Кое-что специально для покровителей Касперля...» и т. д. Вокруг простых и веселых народных представлений разворачивались политические баталии, и в этом также одно из доказательств истинной народности Касперля — Лароша.

Из обширного репертуара артиста остались одни названия, многие из авторов были анонимны, тексты почти не сохранились, но имя его вошло в историю не только австрийского, но и всего европейского театра. Многие из драматургов того времени строили свои пьесы специально в расчете на искусство комика Лароша, и все действие пьесы обычно разворачивалось вокруг него. Особенно известны пьесы Маринелли «Наказанные разбойники Андрассек и Юрассек» — пьеса, построенная на правдивой истории, где Касперль играет обиженного мальчика и лицемерного турецкого принца Хуцибуци, а также «Любовная история из жизни Касперля, выступающего в шести образах». Писал Лароша и драматург Карл Фридрих Геншлер (1759—1825), впоследствии сменивший Маринелли на посту руководителя театра. Композиторы сочиняли для Лароша специальные куплеты (например, Венцель Мюллер, автор более двухсот опер, зингшпилей и водевилей, получивший особую известность благодаря своей музыке к пьесам Раймунда). В этих и других пьесах-сценариях образ Касперля постепенно приобретал все

¹¹ *Fr. Hadamowsky. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781—1860, S. 48.*

более локальные венские черты, теряя популярность в других частях австрийской империи. Поэтому, когда, просуществовав около сорока лет на сцене венских предместных театров, он занял место центрального персонажа кукольных театров, то сфера его выступлений сосредоточилась опять-таки в пределах театра германоязычных земель.

Сценический жанр предместных театров постепенно пропикал и в австрийские труппы, работавшие в Чехии, Моравии и Венгрии, где часто подвергался местной, национальной обработке. Труппа Эугена Буша, выступавшая в Венгрии, при постановке фарсовых спектаклей обильно использовала постановочную машинерию, насыщала спектакль музыкой и пантомимой, переплетала реальность и аллегорию. Однако, в отличие от Вены, где таким зрелищам был обеспечен полный успех, в Венгрии это вызывало недоумение и протест. Тогда Буш открыл в Пеште летний Крейцер-театр, названный так из-за дешевизны билетов, стоящих несколько крейцеров. Здесь появился свой веселый, неутомимый Касперль, которого играл местный комик Франц Штёгер. Его манера игры, речевой юмор, отдельные вставные выражения, а также темы и сюжеты спектакля приобретали все более местный венгерский характер, живо откликаясь на последние актуальные события венгерской жизни. Спектакли с его участием повторялись несколько раз подряд и пользовались необыкновенным успехом. За вход платили гроши, причем не за весь спектакль сразу, а по-актно, так что если кому-нибудь представление не нравилось, можно было не платить больше и уходить из зала. Театр, однако, работал с прибылью. Борясь с цензурой и нападками властей, он просуществовал, тем не менее, немалый срок — с 1797 по 1803 г.

Взаимоотношения между заезжими австрийскими труппами и нарождающимся национальным театром венгерского и славянских народов складывались просто и противоречиво. С одной стороны, как мы уже видели, естественный обмен культурными достижениями с более развитым театральным искусством Австрии приносил другим землям империи несомненную пользу, с другой — творческая конкуренция неминуемо создавала напряженную атмосферу вражды и неприятия друг друга. С момента открытия венгерского Национального театра в 1837 г. австрийских гастролеров стали просто освистывать. В условиях подъема национально-освободительной борьбы венгров и славян значение германоязычного театра в этих землях естественным образом принималось или игнорировалось вовсе.

В новых исторических условиях связь театрального искусства австрийцев, венгров и славянских народов приобрела иные

формы, соответствовавшие и новому этапу развития театра, когда импровизация уступила место литературному тексту, авторскому замыслу, а актер подчинился драматургу и режиссеру. Этим было положено начало венской народной комедии, авторами которой стали Карл Майсль (1775—1853), Иосиф Алоиз Глейх (1772—1841), Адольф Бауэрле (1786—1859). В это же время жанр народной комедии возникает и в Чехии, и в Венгрии, и в Словении. Отличительные черты в основе своей повсюду одинаковы: использование местных сказаний и «рыцарских» сюжетов, «волшебная» тематика с появлением злых и добрых духов, пародирование мифологических образов, персонификация аллегорий, элементы гротеска и карикатуры и вместе с тем живая связь с современной жизнью, реальным бытом, фольклором, юмором, местными обычаями и характерами того или иного народа. Новый жанр требовал и нового сценического оформления. В Австрии для этой цели было использовано наследие венского театра эпохи барокко — с кулисной сценой, сложной машинерией, световыми эффектами. Показательно, что даже Фердинанд Раймунд, превосходный мастер слова, сюжета, характера, никогда не упускал из вида постановочных возможностей своих произведений. Примером может служить его письмо к директору Пражского театра Штепанеку, в котором он наряду с текстом своей знаменитой комедии «Король Альп, или Человеконенавистник» одновременно предлагал «модель машинерии первого акта» (1829).

Авторы венской народной комедии были чрезвычайно плодотворны. Алоиз Глейх написал свыше 200 комедий, отдавая предпочтение условным волшебным и сказочным мотивам. Карл Майсль — создатель 177 комедий и фарсов, использовал в большей степени пародийные элементы, иронию, сатиру. Драматург и издатель «Венской театральной газеты» (1806—1859) Адольф Бауэрле приближал венскую народную комедию к реальной жизни и образ маленького человека из народа наделял бытовыми чертами и социальной характеристикой. Но все они, какой бы сюжет ни трактовали, имели тесный контакт с современностью, ориентировались на демократического зрителя разных областей Австрии. В многообразии и жанровой насыщенности этой драматургии было нечто такое, что служило всем, доходило до представителей разных народов и объединяло их — общие темы, образы, социальные тенденции, местный колорит. Вот, например, утопическая пародия Майсля «1722, 1822, 1922», интересная своими прогнозами на будущее. С точки зрения Майсля, XX в. выглядел примерно так: вместо фиакров на улицах двигаются «летательные аппараты», вместо очков на гла-

зах носят небольшие подзорные трубы, шляпы у людей легким движением руки превращаются в зонтики, в деревне, сидя на автоматическом плуге, крестьянин изучает книгу, посвященную искусству управления государством, юрист, знающий шесть иностранных языков, из-за обилия «интеллигентных профессий» поступает в местную газету дворником, на военный парад выезжают такие «невероятные машины с ружьями и пушками, которые делают войну невозможной», прислуга получает министерское жалование, пока ее вообще не заменили автоматическими слугами, все конторские службы выполняют так же механизмы, уже существуют «думающие машины», но они пока еще очень дороги и т. д. К некоторым завоеваниям будущего Майсль относится с явной иронией, но тем не менее в свое время, в 1822 г., он возвращается со страхом и отвращением.

По мере роста национальной драматургии и театра у других народов, входивших в состав Австрийской империи, отношения их с австрийским театром все более усложнялись и запутывались.

Руководитель одного из австрийских театров в Венгрии Филипп Вайль попробовал было обработать на «австрийский лад» народные пьесы популярного венгерского автора Эде Сиглигети, но потерпел в этом явное поражение, проигрывая венгерскому образцу в первичности художественных приемов, в национальном колорите и т. д. В результате даже возникло обвинение Вайля в плагиате, и его произведения были запрещены для постановки на территории Венгрии. В ответ австрийские власти на таком же основании потребовали запрещения всяких переделок для венгерской сцены пьес ведущих австрийских драматургов того времени — Раймунда и Нестроя. Это возвело дополнительные препятствия на пути проникновения драматургии этих прогрессивных писателей в страны Центральной и Юго-Восточной Европы, но, тем не менее, именно пьесы Раймунда и Нестроя оказали особое принципиальное влияние на развитие всего восточноевропейского театра.

Драматургия Фердинанда Раймунда (1790—1836) была высшим достижением венского народного театра. Опираясь на основные законы народной комедии, используя сказочные и фарсовые элементы, Раймунд сумел придать общим мотивам австрийского и славянского фольклора поэтическую глубину, сделать свои произведения достоянием мировой культуры. С театрами Вены он был связан буквально с детства: с четырнадцати лет работал кондитером в Бургтеатре, с восемнадцати, став актером, странствовал с бродячей труппой по Австрии, Чехии, Румынии, затем выступал в Иозефштадт-театре и, на-



*Сцена из комедии Ф. Раймунда «Расточитель»
в Леопольдштадт-театре, 1834 г.*

конец, поступил в труппу Леопольдштадт-театра (с 1817 по 1830 гг.), где перенял весь комедийный репертуар, затмив своими ролями и образ Касперля — Лароша и маску Штаберля—Шустера. В соответствии с традицией народной комедии он добивался в пьесах Майсля и Глейха многочисленных превращений своего героя. Так, в комедии «Идор, странник из подводного царства» Глейха его герой был обречен на скитание по земле в образах ненавистных ему людей, и Раймунд превращался то в глупого деревенского парня, то в чиновника, то в странствующего музыканта, то в богатого рантье. Везде он был другим, приобретая различные комические нюансы и вместе с тем наделяя все эти характеры живыми человеческими чертами — ведь по замыслу комедии Идор, «побывав в шкуре» всех этих людей, начинает любить их и понимать их поступки.

Подобно многим комикам мирового театра, Раймунд мнил себя трагиком и мечтал о трагическом репертуаре, в то время как его истинным призванием была, конечно же, комедия. Но это уже была комедия иного рода, отвечавшая требованиям иного времени. Комическое все больше раскрывалось у него в

широкой гамме человеческих чувств, соответствовавших жизненной правде, и в этой гамме не могли быть забыты и трагические ноты. Поэтому постепенно, даже в рамках, заданных драматургическим материалом, у Раймунда появляется нечто свое, оригинальное.

Так, в «Музыкантах на Хоemarkте» Глейха, играя роль музыканта Адама Кратцерля, Раймунд раскрыл в комедийных ситуациях трагизм характера,— этого автор не предусматривал вовсе. В театральном искусстве Раймунд ощутил возможность серьезного отношения к жизни, раскрытия психологического богатства человека, создания сложных многоплановых характеров. Это в корне меняло и манеру исполнения — грубый бурлеск, площадная буффонада Гансвурста или Касперля уступали место мягкой психологизации. Актер Раймунд при этом невольно наталкивался на сопротивление литературного материала. В 1821 г. он пишет: «С нашими поэтами дело становится все хуже. Они занимаются своим искусством только для того, чтобы выкачивать деньги, а не получать настоящую славу, можно придти в отчаяние от того, что за мазню приходится читать». С 1823 г. Раймунд начинает сам писать пьесы. С этого момента австрийская драматургия приобретает новые качества, обращаясь в творчестве Раймунда к внутренней жизни человека, познавая различные стороны человеческой психологии, призывая к нравственной справедливости и человеческой доброте.

Почти все восемь пьес Раймунда, начиная с «Мастера барометров на волшебном острове» (1823), прошли на сцене Леопольдштадт-театра, и «Дом смеха», какого называли, превратился в «Дом комедии», наполненный своим, иногда даже трагическим пониманием жизни.

Австрийские литературоведы справедливо отмечают роль Раймунда в расширении австрийской лексики путем введения локальных диалектизмов.

Драматургия Раймунда значительна и по своей идейной направленности, и по художественной силе, и по тем сценическим возможностям, которые она щедро предоставляла театру. Раймунд обогатил австрийскую драматургию внимательным критическим взглядом на действительность. То, что раньше было просто шуткой, приобретало теперь серьезное социальное значение, буффонные слезы ярмарочных героев получали теперь подчас трагический подтекст, и даже машинерия, которая ранее служила всего лишь зрелищной стороне спектакля, теперь становилась логически необходимой. Все богатство народной сцены вылилось в яркую, острую, отточенную форму, которой Раймунд владел безукоризненно. Персонажи его пьес приобретают со-

циальные характеристики, судьбы людей ставятся в прямую зависимость от их социального положения и от тех новых противоречий, которые начинали обнаруживаться в современном ему обществе.

Несмотря на фантастическое обрамление пьес Раймунда, в них действуют реальные персонажи — ремесленники и крестьяне, преуспевающие австрийские буржуа и теряющие свое бывшее величие дворяне. У Раймунда был удивительный дар — объединять реальный мир с миром фей, духов и аллегорий. Это единство достигалось настолько естественно и незаметно, что зрители не замечали, как образы одного ряда сменялись на сцене образами другого. На сцене словно оживали три места действия — земля, небо и ад, но это не имело ничего общего с религиозным действием, напротив, метод секуляризации и персонификации позволял Раймунду решать сложные общественные и нравственные проблемы. Среди действующих лиц пьес Раймунда встречаются Зависть, Старость, Надежда, Юность, Ненависть, Довольство и другие, и все они служат раскрытию живых человеческих отношений, представляют живые человеческие черты — страдание и счастье, эгоизм и жертвенность, подлость и благородство.

Работая в годы жесточайшего режима Меттерниха, Раймунд вел, хотя и скрытую, полемику с ним. В своих произведениях он стремился вернуть веру в нравственные ценности. В пьесе «Девушка из страны фей, или Крестьянин-миллионер» (1826), разоблачающей губительность богатства, Довольство говорит: «Утешайся и надейся», — и это звучало в пьесе не как проповедь смирения, а как преодоление скепсиса и потери веры в добро. В пьесе «Алмаз короля духов» (1824) он поселяет персонажей в Стране Правды, а единственной драгоценностью объявляет любовь девушки. Раймунд в своих пьесах восставал против эгоизма, недоверия, сердечной пустоты, равнодушия и душевной черствости.

Музыка и танец в пьесах Раймунда органично вплетались в драматургическую канву. Песни из его спектаклей распевала вся Вена.

«Страдающий юморист» — так называли в театральном мире Раймунда с легкой руки одного из актеров Бургтеатра. С Раймундом-драматургом успешно конкурировал Раймунд — талантливый актер. Он играл бедняков и ремесленников, отстаивающих свое человеческое достоинство: Флориана, Фортунатуса Вурцеля, народного певца Соловья («Скованная фантазия»), Раппелькопфа («Король Альп, или Человеконенавистник»), столара Валентина («Расточитель»).

Если по своим традициям и художественной манере, жанру, пьесы Раймунда неразрывно связаны с недавним прошлым, с местными формами народного театра, то по своему значению они вышли далеко за пределы узконациональных форм и характеров, утвердились в репертуаре многих европейских театров, стали достоянием последующих поколений. Глубоко показательно, что, впервые приехав на гастроли в Советский Союз в 1966 г., Венский Бургтеатр показал именно «Крестьянина—миллионера», пьесу, которая в момент написания выдержала сто представлений подряд и затем сразу же была поставлена в театрах Праги, Пешта, Братиславы, Брно, городах Германии — Берлине, Гамбурге, Дрездене и др.

После нелепой трагической смерти Раймунда Грильпарцер сказал, что вместе с ним «умерло то, что было в Австрии и чего не хватает всей Германии — подлинная народность театра в лучшем смысле этого слова».

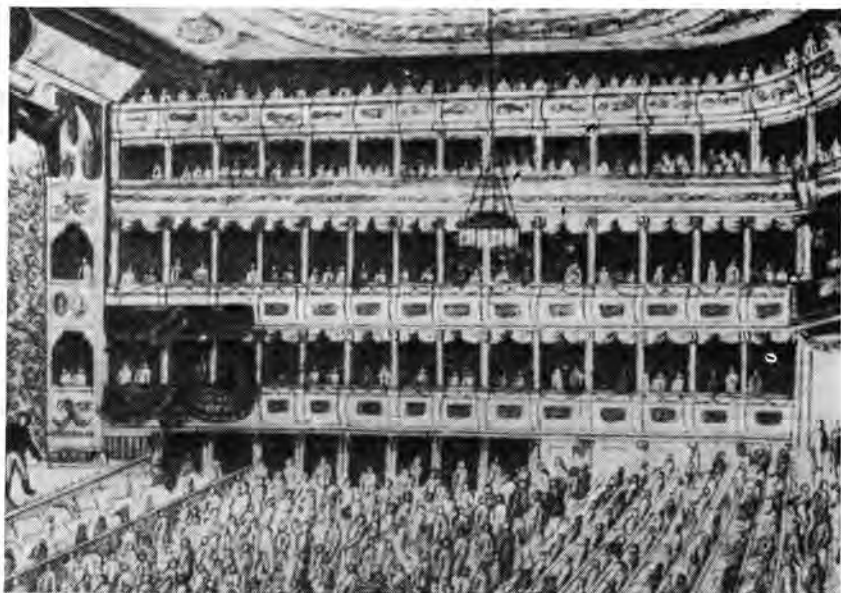
На торжественном открытии памятника Раймунду в 1898 г. (скульптор Франц Фогль) один из самых популярных театральных деятелей Вены конца XIX в. Герман Бар говорил: «Что связано для нас с Раймундом? Почему мы храним ему верность? Почему мы не можем перестать любить его? Спросите любого венца — пусть даже он скачет на спектаклях, он чувствует, что мы сделались иными, и это благодаря нашему Раймунду»¹². Сатирическая острота пьес Раймунда, их художественная законченность и глубокая народность внесли новый элемент в театральное искусство Центральной Европы.

Раймунд был одним из первых режиссеров Австрии, в театре он создал актерский ансамбль, из которого сам стремился не выделяться. Его режиссерской манере свойственна игра на контрастах — комического и трагического, фантастического и реального. Таков был основной принцип всей его театральной деятельности — актера, режиссера, драматурга.

Гуманистическая направленность, социальная значимость, народность и яркая зрелищная форма обеспечили драматургии Раймунда повсеместный успех и вызвали к жизни многих единомышленников и последователей в других странах Восточной Европы.

Его пьесы переводились на польский, чешский, венгерский и другие языки. Пьесы Раймунда во многом отвечали потребностям рождающегося театра и драматургии славянского и венгерского народов, ибо содержали в себе не только острый социальный момент, но и богатый мир народной фантазии и

¹² *H. Bahr. Wiener Theater. Berlin, 1899, S. 423.*



Зрительный зал старого Бургтеатра

фольклора, где боролись добро и зло, богатство и бедность. Сказочные темы и образы сочетались в них с реальной тканью действия. Актуальное выступало под маской фантастического, отрицательные стороны реального быта искусно переплетались с элементами возвышенной романтики, аллегории разоблачали угнетателей и внушали веру в победу справедливости.

Вклад в развитие венской народной комедии сделал Иозеф Каэтан Тыл, который справедливо считается центральной фигурой в борьбе за самостоятельность чешской сцены. Автор «Волынщика из Стракониц», «Кутногорских рудокопов» и трагедии «Ян Гус», в бытность свою режиссером и руководителем чешской труппы близко соприкасался с деятельностью австрийского театра, в 1829 г. сам играл в австрийской труппе, был хорошо знаком с пьесами Раймунда и Нестроя и впоследствии многое сделал для их перевода на чешский язык и распространения на чешской сцене¹³.

¹³ Подробнее см.: Л. Н. Титова. Австрийские драматурги на сцене пражского сословного театра в первой половине XIX в.— Сб. «Славяно-германские культурные связи и отношения». М., 1969, стр. 278—284.

Иоганн Непомук Нестрой (1801—1862), чье имя также связано с предместными театрами Вены (Иозефштадт-театр — 1830, Леопольдштадт-театр — 1831—1860), развивал и углублял традиции народного театра в сатирической направленности и политической заостренности, критики современного общественного уклада. Отрицая фантастический мир драматургии Раймунда, он уже первую свою пьесу «Изгнание из волшебного мира, или Тридцать лет из жизни босняка» направил против творческого метода и поэтично-волшебной образности Раймунда. Но так сильны были в это время корни народной комедии, что и сам Нестрой не избежал ни сказочной поэтики, ни гротеска, ни фольклора. Принято считать, что одна из лучших комедий Нестроя — «Злой дух Лумпацивагабундус» (1833) — написана в отрицание творческого мировоззрения Раймунда, привлекавшего к решению человеческих конфликтов фантастических духов и волшебников. Основная идея комедии, действительно, сводится к тому, что судьба людей находится в их собственных руках, и никто не вправе рассчитывать ни на какие волшебные силы. Но вместе с тем основу сюжета комедии составляет спор доброго и злого духов, разрешить который надлежит героям-ремесленникам. Таким образом, проблема добра и зла и у Нестроя персонафицируется в сказочных образах. Традиции венской народной комедии, пусть в ином преломлении, продолжали влиять на весь творческий путь Нестроя.

Жанр венской народной комедии оказался наиболее действенным в тех трудных политических условиях, когда возникала национальная драматургия Австрии и подвластных ей народов. Он допускал иносказательное выражение прогрессивных идей, которые едва ли иначе пропустила бы меттерниховская цензура в условиях, когда Австрия стала «железным обручем, надетым на несколько народов», как писал А. И. Герцен.

Подозрительность полицейского режима, «пассивная, колеблющаяся, трусливая, грязная и коварная австрийская политика»¹⁴ приводит к запрещению всех собраний, всякого «опасного» печатного слова, доходит до абсурда: преступлением считалось носить вместо традиционных коротких штанов длинные или повязывать шею широким галстуком, как это делали якобинцы. «И на всех границах, где только австрийские власти соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, в дополнение к кордону таможенных чиновников был выставлен кордон литературных цензоров, которые не пропускали из-за границы в Австрию ни одной книги, ни одного номера газеты, не подвергнув

¹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 473.



Актерские ложи и галерка старого Бургтеатра

их содержания двух- и трехкратному детальному исследованию и не убедившись, что оно свободно от малейшего влияния тлетворного духа времени»¹⁵. Жандармы и чиновники вмешиваются в сценические представления, не допускают в спектаклях сцен заговоров, восстаний и революций, появления на подмостках духовных лиц в облачении, нишут специальные рапорты о сословной и национальной принадлежности зрителей и об их реакции на происходящее на сцене. Жесточайшая цензура, гнет которой испытал еще Моцарт, в 1793 г. потребовала уничтожить в текстах пьес все, что, по ее мнению, противоречило нормам государственности или затрагивало религиозные темы. Вместо слов «стар как Мафусаил» цензура заставляла писать «стар, как Нестор», вместо «бог» — «небо», запрещалось произносить со сцены такие слова, как «молиться», «свобода» и др. Согласно цензурным требованиям в спектаклях не смел звучать орган, нельзя было показывать на сцене могилы, церковные дворы, похоронные процессии — в связи с этим долгое время полностью исключалась возможность постановки «Ромео и Джульетты» Шекспира. «Разбойники» Шиллера были категорически запрещены цензурой

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 33.

для постановки с 1795 по 1805 г. Трудно перечислить все те переделки и «редакции», которым подвергались даже классические пьесы¹⁶. В «Натане Мудром», например, патриарх был превращен в комтура (главнокомандующего) духовно-рыцарского ордена госпитальеров, а монах — в его слугу. В «Орлеанской деве» Агнес Сорель вместо любовницы дофина стала его законной женой, а граф Дюнуа уже не мог называться «сыном любви», так как превратился в кузена короля. По нормам узаконенной морали не могло быть допущено, чтобы высокопоставленные отцы дурно обращались со своими сыновьями и дворянские дети — со своими родителями, и посему в шиллеровских спектаклях венского Бургтеатра президент фон Вальтер в «Коварстве и любви» становится дядей Фердинанда, а старый граф Максимилиан фон Моор в «Разбойниках» — дядей Карла и Франца.

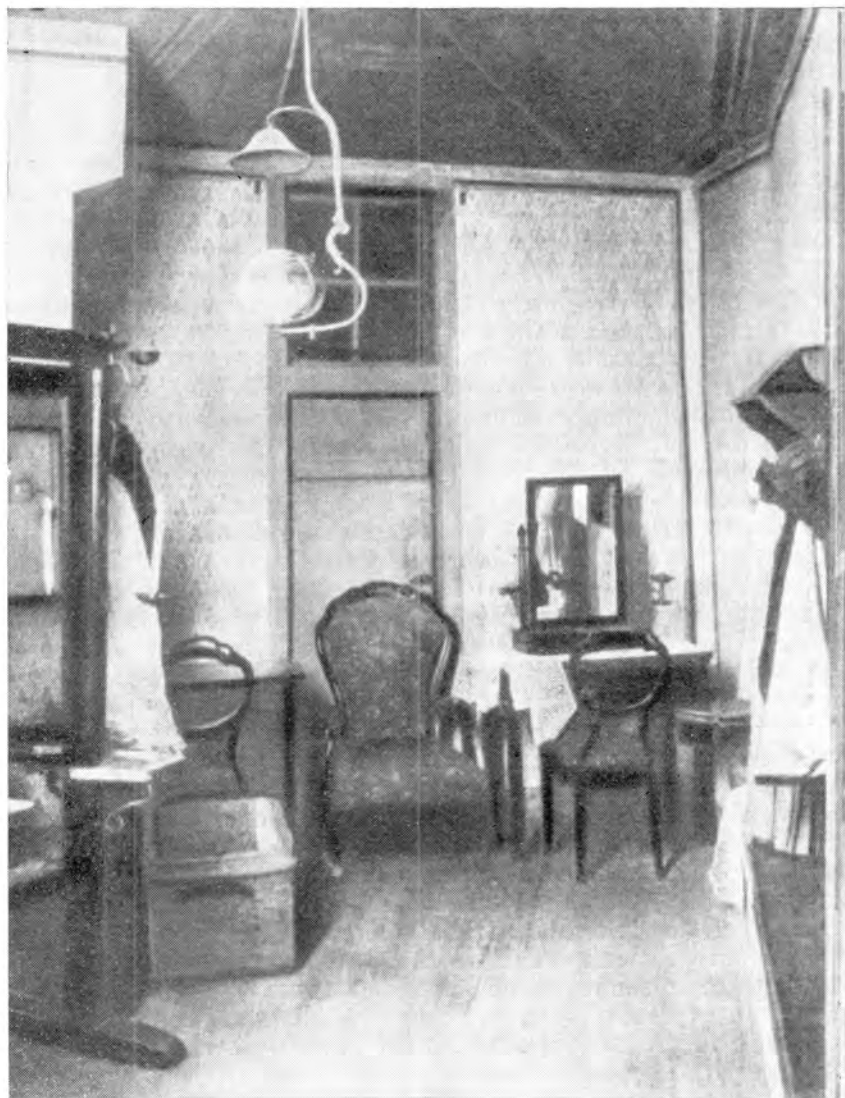
Все это часто служило причиной того, что лучшие произведения мировой классики или вовсе не могли быть представлены на сцене австрийских театров, или появлялись в Бургтеатре с опозданием, после того, как они были уже сыграны в венских предместных театрах или маленьких театрах периферии. Правда, никакая «редакция» не могла изменить жеста, мимики, импровизации. Иоганн Нестрой называет цензуру этого времени «младшей из двух позорных сестер, старшей была инквизиция». Поэтому в период формирования национальной драматургии, в момент перехода от импровизации к слову фиксированному, напечатанному, у всех драматургов Австрии и ее земель не могли не возникнуть трудности и препятствия.

К началу XIX в. Вена становится крупнейшим европейским культурным центром. В ней 350 тысяч жителей и по народонаселению она находится на третьем месте после Лондона и Парижа.

Немецкий язык в Австрии к этому моменту уже не придерживался общегерманских языковых канонов. Помимо следов влияния средневековой латыни, он испытал засилье салонной и даже бытовой лексики французского языка, считавшегося некоторое время официальным языком австрийского дворянства, как, впрочем, и дворянства других европейских стран. В XVIII в. «Франция вводит в международный оборот множество новых слов, относящихся к новым явлениям и понятиям политической жизни буржуазного общества»¹⁷, — пишет исследователь

¹⁶ *Fr. Hadamowsky. Schiller auf die Wiener Bühne. Wien, 1934; F. Herterich. Das Burgtheater und seine Sendung. Wien, 1948.*

¹⁷ *В. М. Жирмунский. История немецкого языка. М., 1965, стр. 374.*



Гардеробная актеров Бургтеатра

немецкого языка В. М. Жирмунский. «Франкомания» высмеивалась в комедиях Раймунда, становясь образным художественным приемом в сатирическом изображении австрийского мещанства.

Однако лексико-фразеологический состав австрийского языка не ограничивался одним только французским влиянием. Многие иноязычные заимствования были сделаны австрийскими авторами и из итальянского языка, и особенно из славянских языков. Показательно, что эти заимствования приходили в Австрию через средненемецкие диалекты и сохранялись даже тогда, когда выходили из употребления там. Постоянный контакт со славянскими народами, преемственность языковых традиций народностей, входивших в состав австрийского государства, интеграция в австрийский язык множества языков и наречий сопредельных стран и взаимодействие различных местных диалектов давали о себе знать всегда в литературном языке австрийских прозаиков, поэтов и, в первую очередь, драматургов¹⁸.

Вопреки стараниям Меттерниха искусственно разжечь antagonизм между разноплеменными народами, демократические направления в искусстве каждого из них, напротив, служили как бы объединяющим началом в отношениях отдельных народов друг с другом и играли благородную роль в укреплении культурных и политических связей между ними. Театр активнейшим образом способствовал этому. Переход к национальному искусству повсюду осуществлялся постепенно. Некоторое время опыт австрийских театров служил в известной степени первой школой театральной грамоты. Репертуар венгерских и славянских театров в значительной мере пополнялся пьесами, которые появлялись в Вене. Но переноса их на свою сцену, чешские, хорватские, венгерские авторы приспосабливали их к местным условиям, акцентировали национальный колорит. Сказочные сюжеты видоизменялись применительно к собственным сказкам, персонажи получали не только новые имена, но и национальный характер, пьесы оснащались местными песнями и музыкой. Вольная композиция подобных произведений позволяла вставлять новые куплеты, вводить в действие новых персонажей.

Когда Меттерних провозглашал свой известный тезис, что «народ нужно отравлять вином и искусством, чтобы ему некогда было думать», он, по-видимому, имел в виду прежде всего страсть венцев к музыке, которая имела здесь давние тра-

¹⁸ Своеобразие немецкого языка в Австрии служит материалом многих специальных лингвистических исследований. См. А. И. Домашнев. Национальные и региональные варианты современного немецкого языка. Л., 1969.

диции. Она была возведена в ранг государственной политики. На памятнике Марии-Терезии в Вене среди ее приближенных наряду с полководцами и дипломатами изображены Глюк, Гайдн и маленький Моцарт. Музыка пронизывает всю жизнь имперской столицы. В Вене кончает свою жизнь Гайдн, Бетховен пишет все свои симфонии, впервые получает известность Шуберт, концертируют молодой Шопен и Лист. Гектор Берлиоз, рассказывая о своем пребывании в Вене, не случайно воскликнул: «Надо было бы написать целую книгу, чтобы полностью отдать должное каждому и перечислить подробно все музыкальные сокровища Вены»¹⁹. Расцвет музыкального творчества в Вене объяснялся относительной свободой от меттерниховской цензуры. Австрийские драматурги могли испытывать по этому поводу некоторую зависть к композиторам. В «Разговорных тетрадах» Бетховена сохранилась запись беседы с Грильпарцером, который в ответ на слова Бетховена об отношениях между композитором и цензурой сказал: «Если бы только они знали, что вы думаете про себя, сочиняя свою музыку!»²⁰.

В начале XIX в. в художественной жизни Вены все более ведущую роль стал играть новый государственный театр Австрии — венский Бургтеатр. Хотя он был открыт еще в 1741 г. при дворце, под названием Королевский театр, долгое время на его сцене шли лишь оперные и балетные представления итальянских и французских трупп. Когда же в театре стала действовать постоянная австрийская драматическая труппа, со временем снискавшая славу одной из лучших трупп Европы, и театр возглавили крупнейшие литераторы, драматурги и театральные деятели, то в развитии театральной культуры Австрии наступил новый этап. В годы меттерниховской реакции со сцены Бургтеатра словами пьес Шекспира или национальных драматургов провозглашались идеи добра, справедливости, национальной терпимости. Связь с традициями народной венской сцены придавала спектаклям Бургтеатра реалистическую достоверность, доходчивость. Стилю Бургтеатра была присуща напевность речи, пришедшая от местного диалекта, полнокровный юмор и живость игры.

Судьба Бургтеатра представляла собой довольно редкий пример того, как по существу, привилегированный театр, под воздействием демократического зрителя, превратился в театр общенациональный. Не случайно в дальнейшем организационные принципы Бургтеатра, его творческие поиски и репертуар слу-

¹⁹ Гектор Берлиоз. Мемуары. М., 1961, стр. 574.

²⁰ Франц Грильпарцер. Пьесы. М., 1961, стр. 22.

жили уроком для многих национальных театральных начинающих соседних народов, а в самом искусстве Бургтеатра во все возрастающей мере находила отражение их жизнь и культура.

Один из лучших актеров Бургтеатра Людвиг Лёве, начинавший свое творчество в Праге, в немецкой труппе, принес в Вену свое особое искусство романтической приподнятости. Еще в 1811—1821 гг., играя в Праге на немецком языке, он покорял пражан своей эмоциональностью, причем снискал в столице Чехии любовь не только немецкого, но и чешского зрителя. «Я еще вижу его,— писал Тыл в своем рассказе «Директор театра».— И кто бы мог его забыть, однажды увидев?.. Я еще вижу его кипящего страстью великана, чарующего среброзвучной речью, рыцарской осанкой, пламенным взором и пышной одеждой,— я еще вижу Людвига Леве!.. А с каким наслаждением наши взоры устремлялись на него при встречах в общественных местах! Я с радостью вспоминаю то время, то золотое время. Образ Леве владел моим сердцем, моими мыслями, я тешился мечтами о прекрасном будущем, обещавшем подарить мне такую же славу и увенчать мое чело вечно юным лавром»²¹

Людвиг Лёве начиная с 1829 г. каждое лето гастролировал в Пеште, знакомя венгерских зрителей с лучшими образами мирового репертуара: Гамлетом и Петруччио Шекспира, Карлом Мором и Физско Шиллера, Родерихом и Яромиром Грильпарцера, Бомарше из «Клавиго» Гете. И даже когда с открытием венгерского Национального театра венгерские зрители игнорировали австрийских актеров, Лёве представлял здесь собою исключение. Наоборот, он вызвал недовольство венгерских зрителей тем, что на какое-то время перестал выступать на венгерской сцене. Узнав о такой реакции, он тотчас же выступил в Национальном венгерском театре в венгерской пьесе, идущей, естественно, на венгерском языке, правда, на этот раз в роли... бессловесной.

Наряду с Лёве неизменным поклонением венгров и чехов пользовалась его постоянная партнерша Софи Шредер (Федра Расина, Сафо и Медея Грильпарцера, Изабелла из «Мессинской невесты» Шиллера).

Постоянно действующие театры с высокохудожественным репертуаром и труппой профессиональных актеров возникают в начале XIX в. не только в других крупных городах Австрии — Линце, Зальцбурге, Инсбруке, Граце (кстати, само название этого австрийского города, основанного в Штирии в XII в., происходит от чешского слова «градец»), но и в Венгрии (1790 г.—

²¹ Иозеф Казтан Тыл. Избранное. М., 1954, стр. 46—47.



ФРАНЦ ГРИЛЬПАРЦЕР
Портрет Ангели

театр в Офене и 1837 г.— Национальный театр в Пеште), Чехии (1812 г.— Сословный театр в Праге), Словении (1765 г.— Сословный театр в Любляне), Хорватии (1797 г.— Амадеов театр в Загребе).

Широко используя классическую драматургию (Шекспир, Шиллер, Гете, Лессинг), они охотно ставили пьесы и современных драматургов Австрии. Фарс «Лумпацивагабундус» Нестроя прошел триумфально по всем сценам региона. Вместе с тем эти театры проявляли в своем репертуаре все большую самостоятельность. Венгерский Национальный театр, например, обращаясь к драматургии западноевропейской, предпочитал уже вовсе не те пьесы, которые в это время шли на сцене венского Бургтеатра. Руководители венгерского театра первыми «открыли» современную французскую драматургию, которая прошла сначала на сцене Национального театра и лишь потом нашла дорогу в венский Бургтеатр.

В то же самое время австрийские писатели и драматурги проникали в своем творчестве в историю, быт и нравы соседних народов. В произведениях известного австрийского писателя-романтика Николауса Ленау (1802—1850), родившегося в Венгрии, в дворянской семье, венгерские, немецкие и славянские мотивы переплетаются столь же прихотливо и естественно, как и во всей культуре Австрии. Ян Гус и Ян Жижка, Лютер и Гуттен, Костюшко и «северные борцы», «победители Бастилии», мятежные крестьяне славянских стран и воинственные мадьяры — для него герои одной значимости в великом пути борьбы народов против деспотизма и порабощения. Чешский национальный герой Ян Жижка вдохновил и австрийского поэта Альфреда Майснера и венгерского драматурга Катона на создание произведений о гуситских войнах.

Общий сплав национальных достижений в области культуры, усиленных ростом национально-освободительного движения, направленного против империи Габсбургов, определяет новый подъем в развитии национального театра. Одним из наиболее ярких художников, создававших произведения на межнациональную австро-славяно-венгерскую тематику, был крупнейший австрийский драматург-романтик Франц Грильпарцер (1791—1872).

Если Раймунд явился основателем народной драмы Австрии, то Грильпарцера можно назвать патриархом классической австрийской драматургии. Поклонник Гете и Шиллера, Грильпарцер в то же время считал поэзию Германии слишком рассудочной, «умственной» и стремился противопоставить ей сердечную теплоту, неподдельность чувств и романтическую приподнятость. Человек огромного литературного дарования и вместе с тем фили-

стер в личной жизни, он создал образы сильных романтических героев, трагедии больших страстей. Не случайно уже после успеха второй пьесы Грильпарцера «Сафо» (1818) Байрон заметил, что мир скоро научится выговаривать трудную фамилию ее автора.

Меттерних не терпел произведений, посвященных отечественной истории. Грильпарцер, так же как и другие австрийские драматурги этого периода, широко прибегал к сюжетам из истории соседних народов. Восставая против политической цензуры, Грильпарцер среди многих других произведений (драмы «Сафо», «Праматерь», «Сон есть жизнь», трилогия «Золотое руно», комедия «Горе тому, кто лжет», новеллы «Бедный музыкант» и «Сандомирский монастырь», стихотворения и т. д.) создает трагедию «Величие и падение короля Оттокара» (1825), где вскрывает самые истоки истории Австрии — объединение многонациональных княжеств в единое государство в середине XIII в.

Исторические факты, тщательно перед этим изученные, излагаются в трагедии об Оттокаре с явным стремлением к исторической достоверности. Уже в самой постановке темы звучит волнение художника за судьбы отдельных народов, живущих бок о бок друг с другом.

В наследии Грильпарцера много пьес из истории Чехии («Либуша») и Венгрии («Верный слуга своего господина») и др. На примере судеб народов Австрии Грильпарцер создавал значительные политические драмы, поднимавшие общечеловеческие темы. Используя материал исторических событий и сказочного фольклора, он выступал в защиту прав человека, против политики национального угнетения. Уважение к людям разных национальностей пронизывает многие пьесы Грильпарцера, который не скрывает своих симпатий к тем из своих героев (как, например, Медея из трилогии «Золотое руно» или Рахиль из пьесы «Еврейка из Толедо»), кто любит жертвенно и преданно и пытается отстоять свое право на счастье.

В период формирования национальных культур у народов Центральной и Юго-Восточной Европы Грильпарцер отразил в своем творчестве широкий комплекс проблем, волновавших в равной степени демократического австрийского зрителя и зрителей стран, боровшихся за национальную независимость.

Так, захватническая политика Габсбургской Австрии, находившая свое выражение и в подавлении национальной культуры закабаленных ею народов, приходила в противоречие с прогрессивным демократическим австрийским искусством, которое вступало в постоянные творческие контакты с театральным искусством соседних народов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Материалы и документы



В Приложении, публикация которого вызвана малой разработанностью проблематики книги и отсутствием на русском языке материалов на тему исследования, редколлегия сочла целесообразным дать ряд документов эпохи, дополняющих и иллюстрирующих содержание отдельных статей. Читатель сможет познакомиться с некоторыми важными первоисточниками по истории театра стран Центральной и Юго-Восточной Европы на рубеже XVIII—XIX вв.

Объем Приложений весьма ограничен и ни в коей мере не претендует на полноту охвата исследуемого материала. Редколлегия рассматривает публикацию выборочного материала скорее как попытку ввести читателя в общую атмосферу эпохи, в которой происходило становление национального театра, а также стремится обратить внимание специалистов на сложность и обилие специфических проблем, стоявших перед деятелями культуры в период формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе.

Отбор публикуемого материала и перевод его на русский язык сделали авторами соответствующих статей, которые использовали редкие источники, указанные в примечаниях к каждой публикации. Кроме материалов и документов в Приложении дан «Указатель имен и произведений» (составитель — Т. Е. Киселева), «Указатель» в известной степени отразит картину формирования репертуара мировой и отечественной драматургии в театрах рассматриваемого региона.

ПОЛЬША

*Предисловие к комедии А. Чарторыского «Девушка на выданье» (Варшава, 1774 г.) **

«[...] Одно из главнейших правил драматического произведения состоит в том, чтобы добродетель вознаграждалась или, по крайней мере, восхвалялась, и казалась достойной подражания, даже если счастье и не сопутствует ей, а порок должен быть наказан, либо внушать отвращение даже в том случае, если он и преуспевает [...].

Никто, видимо, не будет возражать против того, что театр может приносить огромную пользу. Он способен исправлять нравы, склонять к добродетели, отвращать от пороков, искоренять недостатки, воспитывать достойных граждан, людей совершенных в общественной и частной жизни. То, чего не в состоянии сделать дружеские увещевания, проповеди, нравоучительные книги, часто можно достичь с помощью театра. Многие, затаив дыхание, смотрят мольеровского «Скупого» и лицемера Тартюфа, лгуна Корнеля и т. д. Причина этого ясна. Мы зачастую неохотно внимаем предостережениям друга, ибо нам кажется, что он руководствуется личными мотивами или же что он заблуждается. Наш эгоизм бывает оскорблен постоянными упреками. Некоторые придерживаются мнения, что книжная мораль — это скорее концепция автора, чем истина, да и вообще, многие ли читают? Священник на амвоне и раздражает, и заставляет скучать. На театральное представление же идут, чтобы развлечься и незаметно получают там урок и пример [...].

«Нас трогает не столько то, что мы слышим,— говорит Гораций,— сколько то, что мы видим». Наблюдая выведенный на сцене характер и узнав в нем соседа, мы смеемся, но потихоньку, чтобы также не услышать в ответ смех. В драматических произведениях сам способ предостережения, смягчая горечь упреков, усыпляет эгоизм и обиду [...]

Я считаю, что события и герои, взятые из истории своего народа, привлекают внимание, трогают и воздействуют на сознание зрителя сильнее, чем чужие...

Природа человека одинакова везде, но проявляется она по-разному. Страсти людские везде одинаковы, схожи и недостатки, но способы проявления их у каждого народа различны, потому-то не так легко распознать природу, представшую перед нами в обычаях, привычках, манерах, одеждах, чуждых для нас. Другое дело, когда мы видим ее в привычном для нас виде.

Французские, английские, итальянские обычаи известны нам не столь хорошо, как собственные, и пренебрежение к ним не так заденет нас, как если речь идет о наших обычаях. Скупость, гордость, лесть — пороки, свойственные каждому народу, но англичанин, итальянец, француз проявляют скупость и гор-

* Перевод сделан по кн.: *L. Bernacki. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, I. Lwów, 1925.

дость не так, как поляк; Гарпагон Мольера не может так сильно захватить воображение польского зрителя, как польский ростовщик.

В героях трагедии человека узнать легче, хотя действие ее происходит в Риме или в Лакедемонии, ибо трагедия всегда представляет нашему воображению великие добродетели и пороки. Все люди обнаруживают больше сходства в великих пороках и добродетелях, чем в повседневных привычках, словом, в тех пороках и добродетелях, которые выхватывает из частной жизни перо комедиографа.

Вряд ли нашему народу ранее были знакомы театральные зрелища. Думаю, причиной этого были частые бури, гремевшие над нашей страной в прошлом веке. После них последовал шестидесятилетний летаргический сон, во время которого не появилось ни Марона, ни Мецената. Слабым же побегам зародившегося через несколько лет театра не дали распуститься новые бури. Желать воскрешения польской сцены — значит быть хорошим гражданином, ибо счастье страны зависит от улучшения нравов народа.

В стране, где каждый имеет разум, живой характер и острый ум, драматургия очень скоро достигла бы совершенства, так как народ, посещая спектакли, приобрел бы вкус к театру, что в свою очередь оказало бы благотворное влияние на авторов. У нас есть драматические произведения, но сейчас они пылятся в шкафах. Увидев свет, они принесли бы славу и народу и их авторам. Ксендз Ст. Конарский написал трагедию под названием «Эпаминонд». Ксендз Орловский перевел «Альзиру» Вольтера. Изящный перевод «Антиоха» Корнеля сделал пан Вислоух... Полные утонченного остроумия комедии ксендза Фр. Богомольца заставляют нас сожалеть о том, что положение этого автора препятствует развитию его таланта.

Первой в польском театре была поставлена комедия пана Белявского. Он удачно обрисовал некоторые характеры. Будем надеяться, что опыт придаст его пьесам и нужную размеренность.

Краткое время существования польского театра показало, что вскоре мы будем иметь столь хороших актеров, каких не имел в период зарождения своего театра ни один другой народ.

Кто хочет быть хорошим актером, должен все свое время посвятить совершенствованию в этом искусстве. Он должен следовать натуре, внимательно всматриваясь в нее и во всем ей подражать. Эту мысль я поясню следующим образом: актеру либо актрисе следует так перевоплотиться в изображаемую им особу, настолько приблизиться к правде, так перенять тон, жесты, движения, сообразные с её возрастом, состоянием, обстоятельствами, в которых она находится, чувствами, переживаемыми ею, чтобы обманутый зритель, совершенно забыв об актере, думал лишь о представляемой особе. Недостаточно, например, изображая старца, носить очки, играя рассерженного человека — хвататься за палку и т. д. Если актер не обладает чувством меры, если его поведение на сцене не соответствует характеру представляемой особы, он... уподобляется ярмарочному шарлатану. Чувство меры должно научить актера, когда и как вести себя [...]

Я не советовал бы тем, кто чувствует призвание к драматургическому поприщу, дословно переводить иностранные пьесы, ибо чужие характеры, многим незнакомые, не могут быть интересны. Я предпочел бы, чтобы драматурги, сохраняя сюжет, а возможно и интригу, вели ее с помощью лиц, представляющих наших отечественные обычаи.

ИЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «МОНИТОР» *

1. И. Красицкий, статья из цикла «Апология театра»*

«Открытие театра в Варшаве дало мне повод подумать о той пользе, которая может от этого произойти. Как развлечение, театр — самое разумное и позволяющее приятным образом проводить время. Что касается актерской профессии, то собрание замечательных талантов, которыми должен обладать совершенный актер, делает эту профессию весьма уважаемой. Я окончательно пришел к выводу, что театр — это светская наука и школа света, которая, незаметно развлекая, дает уроки, обращаясь к нашему зрению и слуху, смеясь, исправляет нравы, как сказал Гораций: *Ridendo castigat mores*. Рассматриваемые таким образом театральные зрелища должны заслуживать особого внимания, и как добрый гражданин я считаю, что появление в Варшаве театра знаменует начало перемен к лучшему. ...

Мы не можем, правда, требовать от первых выступлений совершенства — к нему ведет путь медленный и трудный. Но мы не должны и отворачиваться от первых, может быть, и неприятных опытов, имея в виду, что они — это ступеньки к произведениям совершенным; и если наше преждевременное презрение их уничтожит и отобьет в актерах смелость и желание, то мы останемся в состоянии, которое не приличествует никому из мыслящих людей...

Наш век учит нас не бояться слабости ростков; начинающееся предприятие не может сразу достичь вершин совершенства. Осуждать его за это значит только ослабить инициативу наших сограждан. Великим душам тесно в обычных рамках, они могут выйти из них, но так как далеко не каждому дан великий разум и редкий век рождает обилие талантов, нам следует идти дорогой, проторенной другими народами, на которую вступить нас побуждает слава, чувство соревнования и наше собственное благо».

2. И. Красицкий. Статья из цикла «Апология театра»**

«Польский театр, которого до сих пор не было в Польше, недавно открылся и стал приличным и полезным развлечением, и на публичной сцене уже можно было видеть некоторые комедии.

* «Monitor», L, z dnia 22 września 1765 A. D. In: *St. Ozimek. Udział «Monitora» w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765—1785)*. Wrocław, 1957, str. 143, 145—146.

** «Monitor», LXIII, z dnia 6 sierpnia 1766 A. D. In: *St. Ozimek*, str. 146—147.

Будучи хорошо принятыми, они многих побудили взяться за перо. Но так как способы сочинения драматических произведений и правила комедии не всем одинаково известны, я решился изложить их в нескольких словах, то есть рассказать о некоторых положениях, или правилах, лежащих в основе совершенной комедии. Знание их необходимо не только сочинителям комедий, но и зрителям и читателям, так как, зная эти правила, они смогут лучше судить о достоинствах и недостатках театральных пьес.

Комедия и трагедия основаны почти на одних и тех же законах, и между ними есть только то различие, что в трагедии представлены значительные герои, как то: монархи, князья, рыцари, а в комедии — люди, принадлежащие низшим сословиям.

Трагедия имеет целью представить нечто великое и совершенное, серьезное, комедия — обычное и приличествующее низшим сословиям. Трагедия должна иметь и стиль и мысли высокие и изящные, комедия же бывает написана стилем обычным и касается заурядного. Трагедия основана на грустной интриге, комедия — на веселой. Трагедия под конец возбуждает в зрителях сострадание к несчастной добродетели, комедия же возбуждает смех и приводит к неприятию пороков, противоположных добродетелям. Правда, и в комедиях встречаются персоны чрезвычайно достойные, и в них трактуются темы, могущие стать темами трагедии, но мы, следуя Плавту, не считаем эти комедии комедиями и называем их трагикомедиями. Задача комедии состоит в том, чтобы показать красоту добродетели и безобразие порока, заслуживающего осмеяния и отвращения, причем комедия достигает этого не столько поучениями и моральями (хотя они должны наличествовать), сколько живым изображением как персон добродетельных, так и склонных к порокам».

3. *Статья Л. Митцлера де Колоф **

«Из всех приличных развлечений лучшим мне представляется комедия, трагедия или опера, так как они не только доставляют народу недорогое удовольствие, но и полезны. Цель комедии, этого вида зрелища, которое столь притягательно для людей, есть или скорее должно быть, искоренение пороков и обычаев, достойных осмеяния. Поэтому хорошо написанные комедии могут быть сразу и приятны и полезны для зрителей. У древних римлян были очень хорошие комедии, которые не всегда были пристойны.

Театр, открытый в Варшаве, приносит много хорошего, только бы не представлялись на его сцене вещи несоответствующие, не произносились слова, могущие оскорбить нежный слух, выходящие за рамки пристойности и учтивости, слова, могущие испортить добрые нравы [...].

У нас не переводятся прекраснословные ораторы, которые громят с амвонов пороки и защищают добродетель, ораторы, которые со всей силой восстают

* «Monitor», LXIII, z dnia 3 września 1774 A. D. In: *St. Ozimek*, str. 171—172, 173.

против зла и всех его проявлений, показывая их плоды. Хорошо написанные трагедии и комедии также могли бы служить проповедями, нужными для народа и полезными для него. Особенно это касается комедии. Ничто не производит на разум столь сильного впечатления, как осмеяние порока. Кроме того, простой народ, ремесленники и все трудящиеся граждане, получают от театра еще и ту пользу, что, проработав с шести утра до шести вечера, могут отдохнуть за небольшую цену, не греша против общественных устоев и ненадолго прерывая свои дела».

ЧЕХИЯ

*1. Прошение пражского мещанина Франтишека Иржика городскому магистрату от 10 августа 1784 г.**

Достославный магистрат!

Нижеподписавшийся покорнейше просит соизволения открыть в Новом Месте чешско-немецкий театр и просьбу свою обосновывает следующими соображениями:

1. Поскольку Прага уже имела одновременно несколько театров и разрешение играть получали известные иностранцы, проситель надеется, что его желание будет удовлетворено, поскольку он чех и пражский мещанин, живет со своим семейством честно, поведения безупречного, жалоб на него не было, что может подтвердить достославный магистрат.

2. Его труппа будет состоять в первую очередь из патриотов (*vlastence*), которые могут представить свидетельство не только о своем умении, но и о моральных достоинствах, что — по мнению просителя — не менее важно, поскольку гораздо большее впечатление производит тот, кто, проповедуя мораль, сам высокоморален.

3. Сам император выразил благосклонное отношение к чешскому языку, учредив кафедру чешского языка в Вене; проситель надеется, что регулярные постановки чешских пьес — лучшее средство для поддержания и внушения любви к нашему родному языку, который уже со времени правления Карла IV получил всеместное распространение в среде ученых.

4. Каждый разумный человек, знакомый с историей, знает, что актерское искусство оказывало и оказывает влияние на нравственность государства, что во многих случаях оно облагораживает нравы, воспитывает народ; поскольку, однако, большая часть населения лишена возможности — по незнанию немецкого языка — испытывать удовольствие от театральных представлений, проситель убежден, что и эта часть населения получит от регулярных чешских спектаклей и подлинное наслаждение, причем с большей охотой, удовольствием и за более дешевую плату, нежели от грубых развлечений... (1784 г.)

* Цит. по: *Fr. Bat'ha. Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze.* — In: «Divadlo», 1958, č. 10, str. 751—752.

*2. Прошение чешских актеров управлению земского губернаторства от 21.12.1785 г.**

«Достойное земское губернаторство!

Нижеподписавшиеся актеры покорнейше просят предоставить им привилегию в землях чешского королевства и разрешить в следующих городах: Плзене, Хебе, Будеёвицах, Градце Кралове, Литомержицах, а также и в Новом Месте Пражском со своей вновь набранной чешской и немецкой труппой, состоящей из сынов и дочерей Чехии, ставить регулярно чешские народные пьесы, а также немецкие оперетты, пьесы, пантомимы и балеты.

Свое нижайшее обращение просители подкрепляют следующими соображениями:

1. Через три месяца — срок, чрезвычайно краткий для актера, — члены пражского Национального театра будут уволены и с 1 марта 1786 г. вместе со своими женами и детьми вынуждены будут искать иное занятие, поскольку директор Бондини, по его собственным словам, не в состоянии содержать две большие труппы.

2. Согласно Высочайшему повелению Его имп. Корол. Величества каждый сын Чехии, ищущий работу на своей родине, может рассчитывать на поддержку и помощь в своем благородном стремлении. Мы полагаем, что это относится и к нам.

3. Мы хотим также хотя бы в малой степени способствовать развитию и распространению чешского языка и одновременно облагораживанию сердец и нравов своих соотечественников постановками чешских и немецких пьес.

4. Каждый народ гордится, если он может иметь театр на своем родном языке. Почему же надо ставить в вину чехам их стремление принять участие в таком благородном развлечении, как театр. В качестве примера можно привести чешские спектакли в Праге, в которых просители принимали участие.

5. Труппа актеров, набранных заново, состоящая лишь из сынов и дочерей Чехии, обязуется в каждом городе давать один спектакль с благотворительной целью.

6. Учреждение этой привилегированной театральной труппы сможет оказать отпор различного рода непристойностям и безобразиям, творимым так называемыми комедиантами, множество которых бродит по чешской провинции и не приносит населению ни удовольствия, ни развлечения.

Нижеподписавшиеся просят как о великой милости отнестись благосклонно к их просьбе и — поскольку кроме всего иного просьба эта касается их будущей работы — надеются на ее благополучное и скорейшее удовлетворение.

От имени всех просителей

*Франтишек Гёпфлер
Винценц Карел Антонг
Франт. Ксав. Севе
Антонин Заппе.*

В Праге, 21 декабря 1785 г.»

* Цит. по: *J. Vondráček. Dějiny českého divadla*, I. Praha, 1956, стр. 96—97.

*3. В. Там. Из письма о чешском спектакле «Благодарный сын» в староместском Национальном театре 24 июля 1785 г.**

Горя нетерпением увидеть чешскую пьесу, приехал я в воскресенье в Прагу и в шесть часов отправился в театр. Когда часы пробили три четверти седьмого, в первых рядах кресел сидело едва ли восемь человек, а в задних — человек двенадцать! «Мы пришли слишком рано, — сказал мой спутник, — начало, видимо, в восемь. — Нет, — ответил я, — в семь, посмотрите в афишу. Не стоит удивляться, ведь идет чешская комедия, и мои соотечественники не пришли, видимо стыдясь своего языка». Пока мы так рассуждали, зрительный зал стал понемногу заполняться. Мой сосед обратился ко мне со словами: «Сударь, вы ошибаетесь. Как раз потому, что сегодня будут играть по-чешски, придет много народа. Если бы не ставили чешской пьесы, сегодня, в такую прекрасную погоду, нас сидело бы во всем зале 5—6 человек. — Неужели до такой степени изменились взгляды моих соотечественников за те пять лет, что меня здесь не было? — воскликнул я, ликуя. О, простите, что я так заблуждался!» И мое сердце радостно забилося в ожидании спектакля.

Первая пьеса «Жестокость и великодушие» шла на немецком языке. Многие вокруг меня дремали, иные переходили с места на место, так что к концу пьесы в партере сидела едва ли половина зрителей. Однако к моменту, когда должна была начаться чешская пьеса, все опять заняли свои места. Занавес поднялся...

Гёпфлер мастерски играл роль отца. Не думайте, что я пишу это потому лишь, что Гёпфлер — мой соотечественник, ибо даже если бы он был моим смертельным врагом, я все равно должен был бы превозносить его. Это подтверждает и одобрение всего зала. Душевный пыл, с каким он рассказывал кантору о своем сыне [...], слезы, которые он проливал над письмом своего Фрица, серьезный тон, когда он говорил об императоре, и, наконец, дрожь в коленях, когда он спускался по лестнице, спеша навстречу сыну, все эти сцены, да и многие другие, показали мне, что в лице Гёпфлера мы имеем актера, который с любовью учится у жизни. А на что же более должен опираться в своей работе актер?»

*4. В. Там. Рецензия на спектакль Ностицкого театра «Сын — дезертир»***

Это первый чешский спектакль на сцене нашего пражского Национального театра (т. е. Ностицкого. — Л. Т.). Идея постановки принадлежит бывшему режиссеру Франтишеку Индржиху Булле, который из любви к своему родному языку попросил своего брата Карла Буллу перевести пьесу. А поскольку многие члены труппы — чехи, репетиции шли весьма успешно, и уже 20 января 1785 г. состоялось первое представление пьесы. Вторично она шла в Национальном театре 25 января, а 6 февраля — на сцене Малостранского театра

* М. Kačer. Václav Thám. Praha, 1965, str. 119—120.

** Ibid., str. 118.

(т. е. театра графа Туна.— *Л. Т.*). Зрительный зал каждый раз был заполнен до отказа, а одобрение и желание чаще видеть чешские пьесы было всеобщим. Актеры играли с небывалым воодушевлением. Особо отличились Гёпфлер в роли отца, Антоиг в роли Пунка, Заппе в роли Петра и приглашенный из любительской труппы Клаудиус в роли Флинка. Остальные роли исполнялись в основном немцами, а потому нельзя их укорять за некоторые ошибки.

Когда Гёпфлер после окончания спектакля начал благодарить публику по-немецки, как это было у нас принято прежде, со всех сторон стали раздаваться голоса: по-чешски! — что он и сделал, а потом долго не мог продолжать говорить из-за несмолкающих аплодисментов.

На втором спектакле после второго действия с галерки разбрасывались листовки с текстом оды в честь чешского театра, которые зрители расхватали и читали. И хотя это должно радовать сердце каждого патриота — а в большинстве случаев так это и было, — нашлось все же несколько роптавших местных чужеземцев, считающих позором постановки чешских комедий в наш век галломании. К счастью, это были те немногие, кто либо совсем не говорит по-чешски, либо совершенно лишен разума [...].

Язык перевода выразительный и истинно чешский, без надуманных слов. Корректуру читали братья Тамы, которые и издали ее за свой счет.

Нетрудно заметить, что чешские спектакли могут в высшей степени способствовать не только расцвету чешского языка, но, прежде всего, просвещению разума и воспитанию хорошего вкуса. Однако для осуществления регулярных чешских спектаклей — на что пока мы можем лишь уповать — мы считываем на помощь более влиятельных патриотов» (1785 г.).

*5. Письмо Вацлава Тама Иржи Рибача от 30 марта 1787 г.**

«Драгоценный друг!

Я давно бы уже написал вам, если бы не мое теперешнее положение. С тех пор как я назначен на должность при суде городского управления, в так называемую Полицию, у меня, разумеется, остается меньше времени, нежели прежде, чтобы заниматься чешскими делами. Тем не менее я о них не забываю. Если бы не переводы на чешский язык пьес, уже вышло бы из печати третье собрание моих стихотворений. Ныне я не буду с этим медлить. Я только ждал, пока будет напечатана переведенная моим братом пьеса «Разбойники». Теперь она уже закончена, и в ближайшее время мое собрание будет печататься. Я не забыл включить в него любезно посланные мне стихотворения ваши. Безусловно, они принадлежат к числу лучших. Если бы вы могли в

* Печатается по оригиналу, хранящемуся в Государственной библиотеке Сечени в Будапеште: *Commercium litterarum cum viris eruditis regni Bohemiae et Moraviae ab Dobrovskiy, Durich, Anton, Dlabáčz, Zlobičzkij, Rieger, Ceroni J. J. 1785—1800. L. 144—146.* Письмо опубликовано в: *J. Jakubec. Dopis Václava Stacha z r. 1785 a Václava Tháma z r. 1787 Jiřimu Ribayovi. In: «Listy filologické» 1924, č. 1, str. 290.*

ближайшее время сообщить мне несколько имен любителей чешской поэзии, то оказали бы мне этим немалую услугу, поскольку все узнали бы, что и на чужбине интересуются чешским языком... Я особо рекомендую вам пьесу «Разбойники» как в отношении перевода, так и в отношении содержания. Надеюсь, что она вам понравится и найдет у вас немало ценителей. Я же вас особо прошу сообщить мне об этом. Как только стихотворения и некоторые другие работы будут собраны, мы пошлем их вам... Я хотел бы единственно, чтобы вы были здесь и видели постановки чешских пьес. В газетах вы об этом много читали, и мы счастливы, что принимали в этом участие. Вчера, в четверг, мы слушали хор из знаменитой итальянской оперы «Il Re Theodogo», которую я поставил на чешском языке и был удостоен похвал всего общества и населения. Каждый ныне осознает, что язык наш в пении не уступает итальянскому.

Пока достаточно, я обязан вернуться к своим заключенным, ибо отныне это мой долг. В ближайшее время ожидаю от вас несколько строчек. Остаюсь всегда ваш

верный друг
Вацлав Там.

В Праге 30-го марта 1787.

От брата вновь передаю уверение в искренней и патриотической любви. Вскоре он будет писать вам».

*6. Из обращения «Общества по созданию Чешского национального театра в Праге» * (1851)*

«Слово к искренним друзьям народа чешского

Новый и высший этап в истории, возвративший нам вековые и неотъемлемые права, накладывает на нас одновременно и новые, более высокие обязанности. В одном ряду с другими народами Австрии, мы должны, опираясь на собственные силы, вступить ныне в соревнование со своими соседями, стремясь не отстать от них ни в одной из сфер деятельности, необходимых для благоденствия, для чести и славы любого народа. Отстав на этом пути из-за своей неблагоприятной судьбы, мы должны с еще большим усердием напрячь все силы, чтобы быть достойными своих предков и послужить добрым примером всем тем, кто, быть может, после нас будет стремиться к той же цели. Ревнительство есть благородное качество, если оно направлено на благородные дела.

Чешский патриот может с надеждой и удовлетворением воочию видеть прогресс, которого достиг в наши дни бодрый национальный дух на пути образованности и просвещения. Язык наш, некогда превосходивший совершенст-

* «Dějiny českého divadla», II. Národní obrození. Praha, 1969 (вклейка между стр. 356—357).

вом и славой другие, и совсем недавно еще стесненный и удручающий, снова вступает в соревнование с иностранным, чешская речь, речь самого многочисленного в Европе племени, прежде вытесненная в сферу религиозного и домашнего употребления, опять завоевывает свои права в школах и учреждениях; принимаемые нами плоды мудрых наук и искусства впредь уже не должны представлять в иноземном облачении, литература чешская стремительно достигает высот, о которых даже не мнили отцы наши. Но как ни прекрасны наши виды на будущее, не будем заблуждаться относительно наших успехов. Мы только в начале своего пути, и все это — благородные семена, которые зачухнут, не дав ни цветов, ни плодов, если мы пожалеем душевного рвения на алтарь родины и нации.

Мы не имеем того, без чего Европа вряд ли признает нас культурным народом. Мы имеем в виду самостоятельный национальный театр — школу жизни и нравов, в которой разнообразные цветы просвещения сплетаются в животворный венок и своим появлением на свет все вместе дают новые вспышки и семена благородных устремлений и поступков. До сих пор чешская Талия, лишенная собственного пристанища, должна была прислуживать, словно батрачка, к стыду своему и в укор хозяйке. Ибо будучи осуждена на подневольное существование, поставленная в положение бесправной приживалки, она не имела ни корней в прошлом, ни надежд на будущее.

Пора покончить с этим плачевным положением и, освободившись от унижительной и недостойной для нас и соседей наших зависимости, построить драматической Музе Чешской собственности храм — питомник прекрасного для всего нашего, разветвленного по Чехии, Моравии, Силезии и Словакии народа. В наших общих интересах способствовать тому, чтобы чешская актерская труппа стала самостоятельной и свои силы посвятила исключительно выполнению своих обязанностей, если мы хотим, чтобы наш театр приносил пользу, которую по праву следует от него ожидать. Справедливость этого уже единодушно признается всеми истинными сынами чешской отчизны.

И высокочтимый Земский комитет Королевства Чешского, учитывая, с одной стороны, ту поддержку, которой вот уже более полувека пользуется немецкий театр в Праге, а с другой стороны, принцип равноправия народов, гарантируемого имперской конституцией, счел своей обязанностью приступить к решению этого вопроса и позаботиться о создании самостоятельного чешского театра. Однако, земских средств достаточно пока лишь на ежегодные субсидии театру, но отнюдь не на строительство нового театрального здания...

Поэтому все сыновья отчизны, которым дорого национальное благо, должны протянуть друг другу руки ради общенационального дела и постараться совместными усилиями и взаимной поддержкой создать учреждение, которое необходимо для пользы нашей и чести нашей. Уже не раз взывали мы в общественных интересах к патристическому чувству чехов и всегда находили отклик. Ныне время требует неизмеримо больших жертв, чем когда бы то ни было. Не будем по этому поводу тратить лишних слов, зная, что уже само дело достаточно говорит тому, чье сердце бьется ради родины и нации.

Наше общество создано с ведома и разрешения земского правительства — оно имеет цель оказывать помощь в реализации вышеуказанного предприятия. Общество намерено стать центром сосредоточения всех патриотических усилий, стремлений и пожертвований. После учредительного собрания, состоявшегося 12 сентября 1850 г., мы провели многочисленные консультации о способах своих действий и добились в конце концов, что декретом достопочтенного земского комитета от 6 декабря 1850 г. (№ 5671) Обществу предоставлено право осуществить в свое время строительство и полное формирование труппы чешского национального театра в Праге; нам обещаны также дотации и вспомоществования, которые для этой цели выделены Земским комитетом. Королевский наместник в Чешских землях его превосходительство барон Мечери соизволил декретом от 24 января 1851 г. за номером 500 установить, что для сбора добровольных пожертвований вне Праги нижепоименованное общество должно обращаться к руководителям общин, поскольку они, благодаря своему положению, более всего могут способствовать достижению положительных результатов и могут служить гарантами, необходимыми при подобных публичных сборах. Г-н Мечери сообщил также, что уже обратился к министру финансов с просьбой разрешить податным инспекторам в Чехии оформлять получаемые от руководителей общин средства на постройку чешского театра в качестве политических депозитов и переводить их в главную земскую кассу, которой уже отдано соответствующее распоряжение сословным комитетом.

Итак, проложен путь, на котором давняя мечта многочисленных патриотов может, наконец, осуществиться, но для этого необходимо самозабвенное усердие всех верных сынов отчизны. Бог даст, не будет напрасной наша надежда и господа общинные старосты, как доверенные лица народа, со всей внимательностью отнесутся к этой национальной акции, а патриоты, проживающие в общинах, будут активно поддерживать сбор средств. Каждое пожертвование, крупное или мелкое, должно отмечаться в специально отпечатанных, снабженных печатью и подписью комитета, регистрационных листах, а в Праге гг. сборщики получат такие листы от общества; желающие, впрочем, могут обращаться также либо в главную земскую (сословную) кассу, либо непосредственно в нижепоименованное общество, канцелярия которого находится в новом доме Чешского Музея (номер 858-2) в Праге, или же вручить свое пожертвование кассиру общества г. Франт. Рживначу, книготорговцу, в том же здании музея. Имена всех патриотов-пожертвователей и суммы, ими внесенные, будут неукоснительно публиковаться в органах печати. Патриоты могут по своему усмотрению решить, желают ли они выплачивать свой вклад по частям в течение нескольких лет или внести всю сумму сразу.

«Объединенными силами» осуществляются во всех странах славные и великоленные проекты; поэтому мы питаем отрадную надежду, что в результате единодушного усердия и сплоченной поддержки всех друзей искусства и народа Чешского воздвигнуто будет в скором времени здание национального театра, являющее собой одновременно памятник обретенного конституционного

равноправия и украшение столицы народа Чешского — нашей богатой славными традициями, прекрасной Праги.

От имени общества по созданию Чешского национального театра в Праге. Председатель:

Д-р Франт. Палацкий

Члены комитета:

М. Бергер; Д-р Э. Даничек; Ф. Диттрих; К. Эрбен; Я. Гаклик; Д-р М. Горачек; Я. Юнгман; Ф. Мильтнер; Я. Новотный; В. Пицек; Д-р В. Порт; Ф. Пштрос; Д-р Ф. Ригер; Ф. Рживнач; П. Троян; Д-р В. Воровка; Аббат И. Зейдлер».

ВЕНГРИЯ

*1. Прошение труппы Ласло Келемена к городским властям Пешта 15 октября 1790 г.**

Уважаемый Городской магистрат.

Никогда и нигде не стояло столько препятствий для развития языка и, пожалуй, никакой иной язык не находился в столь поработанном как изнутри, так и извне состоянии, нежели наш язык мадьярский. Столько темных сил и обстоятельств объединились для подавления этого языка, что, казалось, он вконец будет уничтожен,— дело шло к тому, что из всех языков единственно венгерский не чувствовал себя свободным в своей собственной отчизне.

Были, конечно, во все времена добрые и образованные патриоты, которые, не считаясь с жестоким веком, трудились по мере своих способностей на ниве развития и культивирования родного языка. Но поскольку эти энтузиасты не получали никакой поддержки ни от великих мира сего, ни от самой венгерской нации они вынуждены были оставить эту работу. Ныне, когда мадьярский язык провозглашен официальным, государственным языком страны, когда на нем издаются законы и учится молодежь с тем, чтобы освоить его и понести дальше, долгом чести каждого истинного патриота является развитие и распространение этого языка по мере своих знаний и способностей. При этом ставится задача, елико возможно, ознакомить с ним всю страну, каждого ее обитателя. Исходя из этого, а также поддерживаемые любовью к родному языку, убежденные в том, что любой язык совершенствуется и развивается лишь на практике, мы, группа патриотов доброй воли, решили основать постоянное Венгерское театральное товарищество с целью дать, наконец, благой родной венгерской нации возможность приобщиться к радости, приносимой театральным зрелищем.

В наше время в Европе нет уже ни одной самостоятельной страны, где бы многочисленные театры не разыгрывали на родном языке театральные спек-

* Цит. по: «Magyar játékszin. Antológia». Budapest, 1954, p. 13—14.

такли. И у нас на родине в последнее время столько расплодилось немецких трупп, что, пожалуй, нет такого более менее многолюдного города, где бы со сцены успешно не распространялся немецкий язык. А язык мадьяр, напротив, пребывает в запущении и презрении, что может привести, в конце концов, к исчезновению и самого национального характера; не исключена опасность, что мы и не заметим, как венгры исчезнут на венгерской земле.

Мыслимое ли дело, чтобы в собственном отечестве венгр не смог на своих же деньгах познать радость театрального искусства, если только он не знает по-немецки. Учитывая это обстоятельство и задумываясь над необходимостью создания венгерского театра, кто не пожелал бы ему скорее родиться и достигнуть успеха?... Удовлетворить это всеобщее желание и хочет Венгерское театральное общество, которое готово в любую минуту, как только получит разрешение и место, давать спектакли в честь своей нации и показывать театральные представления на венгерском языке...»

*2. О целях театра (из письма Венгерского театрального общества к Пештскому комитату от 27 ноября 1792 г.) **

«...Здесь вы услышите благозвучный голос Свободы, здесь,— где бесстрашный разум сражается с суевением и насилием,— будет исправляться образ мыслей, здесь, где безжалостный бич сатиры изгонит все дурное и злое, в то же время будут сеяться семена добра и пользы; хороший вкус — это подлинная мать добродетели — будет влиять на простой народ [...] Здесь размягчатся сердца, обострится чувство, пробудится гуманность, возгорится прекрасный огонь любви к родине [...]

К созданию именно такого высокого Института и стремится ныне Венгерское театральное общество; но трудности и бедствия на пути венгерского театра еще не кончились — на земле родной отчизны он влачит жалкое существование, подобно батраку, ютящемуся в тесной хижине.

*3. Из программы венгерского театра в Клуже (1803 г.) ***

«...Поскольку счастье людское зависит единственно от просвещенного разума и благородного сердца, что дается лишь путем воспитания того и другого, постольку святой долг каждого стремиться к тому, чтобы все люди получили достаточное образование. Средством образования и воспитания могут служить хорошие примеры, и чем они чище и благороднее, тем короче и прямее их дорога к сердцу, тем лучше и быстрее они просвещают умы. Чем нагляднее эти благие примеры и чем менее навязчивы и назидательны они, тем действительнее влияют они на сердца, формируют и просветляют разум.

В этом и состоит главная польза театра, которую открыли еще древние греки — прародители всех наук и искусств. Вот почему сцена была важной

* Цит. по: «Magyar játékszin. Antológia», 15—16 л.

** Ibid., 20—21 л.

частью их жизни и политики, вот почему греки считали ее достойной величайшего внимания, как средство, которое поддерживает их национальный характер и родной язык, формирует сердца молодежи, поскольку благородные образцы и примеры превращают юношей в мужей, а дурные примеры только портят и развращают их.

Секрет того, что Греция воспитала многочисленных Леонидов, Фемистоклов, Аристофанов, состоит в том, что греческая молодежь видела на сцене божественное прославление великих подвигов Агамемнона и других. Это пробуждало в ней желание совершать подобные же славные дела; это чувство пускало корни в сердцах поколений, оно росло вместе с ними, мужая и становясь неистребимым. Вот почему сцена, театр заслуживают большого внимания со стороны каждого народа...»

4. Из воспоминаний Розы Дерине — актрисы бродячего театра *

(1793—1815 гг.). [...] Уже неоднократно распространялся слух, что здание «Ронделлы» ** на берегу Дуная портит общий вид города и будет вскоре снесено. Наш интендант — господин Иштван Кульчар готов был рвать на себе волосы от злости и уже думал о том, в какую копышню на городском базаре он сможет переселить нашу труппу, чтобы нас и там не настигли немцы и вновь не разрушили бы кровлю над головой. Бедные мадьяры! В своей собственной столице они не находят места, чтобы собраться на представление! И не потому, что публика проявляла неудовольствие. Напротив, зрители нас очень любили и с огорчением прислушивались к слухам о том, что венгерским актерам вскоре предстоит окончательно покинуть Пешт. Публика протестовала. И действительно, наша труппа из небольшой группы актеров выросла за эти годы в такой сплоченный организм, слилась в такой крепкий, хорошо сыгранный ансамбль, выступавший с усердием и энтузиазмом, что, вспоминая сейчас об этом, я наполняюсь гордостью за своих замечательных партнеров по сцене и рада, что была пусть маленькой, слабой веточкой этого могучего, высокого и чистого древа венгерского театрального искусства. Не думайте, дорогие читатели, что в те далекие-далекие времена, о которых я вспоминаю, не было подлинных актеров-художников. О, нет, даже подходя к театру с сегодняшних мерок, я смею вас уверить, что и в то время были по-настоящему большие актеры, серьезные, культурные художники. Только было их, разумеется, не так уж много. Вот, например, один из них — Йозеф Бенке, весьма образованный, чрезвычайно серьезно относившийся к своему призванию актер. Он говорил по-немецки, по-французски и по-английски; переводил иностранные пьесы; позднее стал преподавателем, но вскоре опять вернулся в театр; я — еще молодая актриса — высоко ценила его...

* Цит. по: *Déryné. Emlékezései*, I. k. Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1955, 35, 237 l.

** Ронделла — помещение, где играли венгерские актеры в Пеште с 1808 по 1815 г.

В «Эмили Галотти» [...] есть один короткий эпизод, но тот, кто умеет глубоко чувствовать, ощутит такое потрясение, когда его играет Бенке, что неминуемо схватится за голову: не сошел ли он сам с ума! [...] Старик Галотти не произносит ни слова, но та внутренняя борьба, которая происходит в нем, выразительно отражается на его лице, выдавая признаки наступающего безумия [...] Долгая-долгая пауза вся заполнена борьбой старого отца с самим собой [...] Я играла Эмилию и следила за Бенке из-за кулис, едва смея перевести дух. Публика в зале хранила гробовое молчание. Внезапно из самых глубин груди артиста вырвался неописуемо горький хохот. И также внезапно оборвался. Галотти озирается вокруг, приходит в себя из какого-то забытья и глухим голосом вопрошает: «Кто здесь смеется???»

Я обими руками схватилась за голову: не схожу ли я с ума? Зрительный зал разразился бурей долго не умолкающих рукоплесканий в знак признания того, что Бенке — великий артист.

Еще многих подобных актеров тех времен могла бы я перечислить... Я хочу лишь подчеркнуть, что большинство актеров этой труппы пришло в Пешт из Трансильвании, из Клужа. Именно Клужу — моей второй любимой родине — довелось стать колыбелью венгерского театрального искусства. В этом городе — прекрасная и образованная публика, там ценят искусство и покровительствуют ему. В те времена там работала исключительно большая труппа, в которой было много настоящих художников. Из наиболее выдающихся актрис — Кочине, Секейне, Муранице. Среди мужчин — Кочи, Селестини и много других.

(1815—1823 гг.) [...] В Мишкольц мы наведывались регулярно; здесь всегда была хорошая публика, любили смотреть трагедии и драмы. Оперы мы давали редко, поскольку новых не было, а старые уже неоднократно ставились. А зрители, между тем, хотели услышать музыку, песню. Однажды мы играли какую-то пьесу, — не припомню ее названия. Я как раз произносила чувствительный монолог, как вдруг какой-то пожилой господин крикнул из зала: «Спойте, Дерине!». Я повернулась к нему боком, затем спиной, как бы в знак того, что не хочу его слышать. Но господин не унимался, а публика, тихо улыбаясь, ждала, как я выйду из этого положения. С героической решимостью я остановилась на сцене, пожала плечами, взглянула в зал — он сидел в кресле первого ряда, — и сказала: «Но ведь это невозможно». «Э, да что там, — отвечал он. — Свой монолог вы доскажете после, а теперь спойте нам что-нибудь». Последовали переговоры со зрителями. Я им говорю: «Но нельзя же петь без гитары». «Так достаньте гитару». Отечаю: «Хорошо, я пошлю сейчас ко мне на квартиру за гитарой, и после окончания акта я вам спою. Хорошо?». «Хорошо, Дерине, браво!» И весь зрительный зал хором подхватывает: «Хорошо, хорошо, браво!». Вот было смеху потом за кулисами. Актеры хватались за бока, я едва смогла довести до конца свой монолог. Принесли инструмент, я спела какую-то арию, а потом мы продолжали играть объявленную пьесу дальше».

5. М. Верешмарти. О труде венгерского драматурга * (1842)

«Едва ли можно представить себе национальный театр без оригинальной отечественной драмы. Без нее театр незаконно или, по крайней мере, преждевременно присваивает себе имя Национального; он — тело, приводимое в движение чужой душой, маска, за которой мы тщетно ищем подлинное лицо. Кто удовольствуется тем, чтобы считать театр единственно и исключительно лишь школой языка? Ведь для этой роли существуют другие, более полезные и целесообразные учреждения. Кто не ждет от театра уроков национального достоинства, примеров для подражания, воодушевления добродетелью, к которым мы, венгры, ощущаем глубокую симпатию. Всего этого невозможно почерпнуть из иностранных пьес, как бы они не были значительны. Идея, выраженные в них, не могут столь легко стать нашей плотью и кровью.

Оригинальная пьеса — душа национального театра. Ценность национального театра полностью зависит от ценности национальной драматургии. Подъем и расцвет последней является подъемом и расцветом национального театра: одно обуславливает другое. Нам знаком строгий приговор наших театральных критиков о том, что у нас нет национальной драмы. Тем больше причин требовать, чтобы она родилась. Немыслимо, чтобы среди шестимиллионного народа не нашлось ни одного человека, в коем не скрывался бы высокий талант драматурга, и чтобы мы не смогли найти способ помочь ему объявиться. Такие таланты должны быть окружены доброжелательной атмосферой, им надо дать возможность по-настоящему проявить себя и сделать все, чтобы они трудились предпочтительно в данном жанре... Раз и навсегда следует признать, что до тех пор у нас не будет своей литературы, пока литературный труд не сможет прокормить писателей [...] Вознаграждение, которое дается писателю — это не только материальная плата за труд, — это признак спроса, распространения его произведений, а также в некотором роде критерий почета и уважения к нему, столь необходимые, дабы автор не пал духом и дабы деятельность его не пошла по ложному пути. Самочувствие каждого человека зависит от ощущения им пользы, приносимой его трудами. Поместите самую феноменальную душу в пустыню, и талантливый человек превратится в затворника. Никакой оратор немислим без слушателей. Все это общезвестные истины, но их, к глубокому сожалению, приходится повторять неоднократно [...].

Итак, больше внимания и участия к венгерским писателям, если вы желаете, чтобы они творили, больше заботы о драматургии, как о наиболее трудном и вместе с тем наиболее жизнедейственном жанре нашей изящной словесности.

Страна, которая среди многочисленных забот непрестанно думает о своем театре, не может не желать, чтобы главное в театре — оригинальная драма —

* Цит. по: *Vörösmarty M. Összes munkái. Teljes Kiadás, 7. k. Budapest, 1885, 256 l.*

получила бы поддержку и не заглохла; и в этой области художественного творчества мы не хотим отставать от культурных наций.

Само будущее театра — если не ближайшее, то уж, во всяком случае, будущее в широком смысле этого слова, — постоянно требует всеми силами помочь развитию национальной драматургии [...] Только оригинальная венгерская драма способна сделать национальный театр самостоятельным и независимым от иностранной моды и влияний.

Отечественная драматургия — это двойное богатство нации. Оно обогащает национальную литературу и одновременно, если это подлинно талантливая драматургия, оказывает широкое воздействие на народную жизнь, из которой черпает самое себя.

ЮГОСЛАВИЯ

*Г. Бернштейн. Об основании иллирийского национального театра **

«Радостным знамением нашего времени, благословением долголетнего мира стало повсеместное и достойное похвалы стремление сохранить неоскверненной самобытность различных народов, поднять ее до высшего совершенства. Чехи и поляки, венгры и иллирийцы с равным усердием и прилежанием стараются уберечь от гибели произведения искусства древности, собирают исторические документы, пристально исследуют исторические события, сказками и повестями, историческими картинами и поэтическими произведениями хотят привлечь к общему делу как можно больше своих соотечественников, и все они при этом преследуют одну цель, стремятся к одной и той же задаче — к сохранению, очищению, совершенствованию и распространению своего родного языка. В наше время этим особо отличаются народы славянского племени; общие корни этих народов помогают им в работе, направленной на благо своего отечества, каждый из них как часть единого целого радуется, наблюдая, как другой родственный народ быстро продвигается вперед, ибо знает, что и для него самого каждый такой успех будет иметь благотворные последствия.

Поднять родной язык до такой степени совершенства, чтобы он стал литературным языком образованных слоев, одним словом, облагородить язык, живущий в устах народа, — всего этого можно достичь лишь в том случае, если слово действительно оживет, если ораторы, проповедники, музыканты и поэты, непосредственно обращающиеся к народу, будут распространять усовершенствованный и очищенный язык.

Нет лучшего посредника в этом деле, чем театр. Это признали образованные люди всех народов; влияние театров так велико не только в нравст-

* Статья принадлежит Генриху Бернштейну — директору немецкого театра в Загребе в 1839—1841 гг. Опубликовано в переводе Людевита Гая в журн. «Danica ilirska», 1839, 16 ноября.

венном, но и в языковом отношении, что их — как средство образования и одновременно приятного развлечения — стремились иметь у себя правители всех народов.

Народы, которые сейчас прилежно трудятся над сохранением и усовершенствованием своего родного языка, также обратили свое внимание на то, чтобы у себя тоже учредить свой театр. Так за короткое время появились национальные театры — венгерский в Пеште, чешский — в Праге и Брно, более того, в Праге построено специальное здание для спектаклей на чешском языке.

Трудным было начало, тяжкое это дело, однако постепенно исчезли почти все препятствия, умножилось число истинных друзей отечества, и сейчас, несколько лет спустя, мы можем видеть, как процветают эти театры.

А разве нельзя здесь, в столице Хорватского королевства, в центре древней Великой Иллирии, где собралось столько благородных мужей с немеркнущими заслугами в области родного языка, организовать что-либо подобное, попытаться учредить иллирийский национальный театр?

Обратимся к нынешнему чешскому театру в Праге. Несколько немецких актеров, владевших чешским языком, объединились с патриотами, учащимися, горожанами и т. д. Заслуженный Штепанек взялся за это дело и вознамерился поставить спектакль на чешском языке. Эта попытка ему удалась, позже стало появляться все больше и больше любителей искусства и родного языка, способствующих развитию этого патриотического начинания. Спектакли становились с каждым разом все совершеннее и привлекали все большее внимание чешского общества: за короткое время дело продвинулось настолько, что ныне чешские спектакли ставятся регулярно, и все это предприятие, такое скромное вначале, сейчас окончательно окрепло.

То, что стало возможным в Чехии, может быть и у нас; будучи славянином, я охотно сделаю все, что в моих силах; ни труда, ни расходов не пожалею, чтобы основать это достойное учреждение, которое служило бы к чести народа, и надеюсь, что успех не заставит себя долго ждать.

Среди членов здешнего театрального общества немало славян (чехов и поляков), которые могли бы вместе со мной принять участие в этом деле. Итак, если бы нашлось 7—8 любителей искусства, обладающих необходимыми данными и заинтересованных в этом патриотическом начинании, мы могли бы попытаться счастья (поскольку театр, декорации, костюмы, хор и оркестр уже есть), избрав для первого спектакля какое-либо патриотическое произведение, например, прекрасную драму уважаемого Кукулевича «Юран и София».

Если бы это удалось, в чем сомневаться не приходится, то можно было бы играть на иллирийском языке — сначала изредка, по большим праздникам, а затем и каждое воскресенье. Наши поэты, а также переводчики лучших произведений с других языков вскоре оказали бы помощь в этом деле. Таким образом был бы заложен фундамент национального иллирийского театра.

Я обращаюсь сейчас к достойным мужам, заслужившим благодарность сограждан своим похвальным участием в развитии родного языка, с тем, чтобы они обдумали мои слова. В случае их одобрения я готов сделать все, что в моих слабых силах для достижения этой благородной цели.

Даже попытка в этом направлении уже заслуживала бы похвалы, и если какие-либо препятствия помешают осуществлению нашего намерения, нам останется только утешаться классическим изречением «Хотеть многого — уже достаточно».

РУМЫНИЯ

*1. Н. Филимон. Театр в Валахии **

«Существовал ли театр в нашей стране до Караджа, мы не знаем; историки ничего не сообщают нам об этом, и даже народные предания упоминают лишь о бродячих фокусниках — арабах и турках, которые вытягивали из рта ленты, протыкали иглами мускулы рук, доставали из носа зерна и снимали с головы множество шапок.

При Карадже появился первый антрепренер, который построил дощатый театр теней во дворе бана Манолаке Брынковяну. Этот театр просуществовал недолго. Затем княжна Ралу построила в Чишмяу Рошне зал, в котором устраивала пышные балы и представления для боярских семейств, коротавших там длинные зимние вечера.

Немного спустя в Бухарест прибыла труппа мелодраматического театра, представлявшая трагедии, драмы, комедии и даже оперы. Ее ведущими актерами были: комик — Георге (он же директор), мадам Дилли — исполнительница характерных ролей, мадемуазель Дилли — инженеру и господин Стейпфельс — первый любовник.

Репертуар этой труппы состоял из лучших произведений итальянского и немецкого драматического и музыкального искусства, а самым большим успехом у нашей театральной публики пользовались такие пьесы, как: «Саул», «Ида», «Пла-де-Толомей», «Разбойники», «Фауст», а также оперы: «Газза Ландра», «Моисей в Египте», «Ченерентола», «Волшебная флейта», «Идоменеу» и некоторые другие.

В ту пору эллинская нация готовилась порвать цепи, уже четыре столетия державшие ее в рабстве. Просвещенные и патриотически настроенные мужи этой нации, жившие в Румынии и в соседних с нею странах, учредили в Бухаресте центр, который руководил деятельностью многочисленных комитетов, боровшихся за свободу своей родины. Среди вступивших в эллинский революционный комитет в Бухаресте были: Анастасие Кристополу — Анакреон современных греков, Яковаке Ризу — также известный поэт, Скуфа, позднее представлявший свободную Грецию при многих европейских

* Цит. по: Н. Филимон. «Старые и новые мироеды». М., Госполитиздат, 1954, стр. 138—144.

дворах, доктор Кристали, Константин Бузэу и логофет Георге Серурие. Эти поистине благородные, мужественные люди, осознав, как сильно содействует театр формированию души народа, стоящего на низкой ступени развития, а также подготовке его к героическим делам, задумали создать театр на греческом языке.

Чтобы осуществить эту идею, целью которой было духовно подготовить молодых греков, обитавших в Румынских княжествах, для священной борьбы за независимость Эллады, они составили репертуар из пьес, пронизанных чувством патриотизма, воспевающих добродетели, самопожертвование и ненависть к тиранни.

Первой пьесой, представленной на сцене этого театра, была «Смерть Юлия Цезаря» Вольтера, переведенная на греческий язык логофэтом Георге Серурие. Она имела блестящий успех, а впечатление, оставшееся от нее в сердцах зрителей, было настолько велико, что по выходе из театра многие из греков, шагая по улицам, распевали гимн мести.

За этой пьесой последовали: «Гнев Ахилла», написанная Анастасием Кристополу; «Тимолеон» — Зампелиу; «Меропа», «Заира» и «Магомет» — Вольгера; «Орест» и «Филипп II» — Альфьери; «Поликсена» — Яковаке Ризу и «Аристодем» — Монти.

Тот, кто пожелает узнать, какое действие произвели эти пьесы, пусть обратится к полям кровопролитных битв поработенной Греции. Они найдут ответ, видя освобожденный от турецкого ига народ и новое королевство, появившееся на карте Европы.

В этих театральных представлениях участвовали питомцы греческой школы; особо отличившимися, благодаря своей одаренности, следует считать: К. Аристию, Теодора Гази, Константина Шомаке, доктора Формиона и Георге Машу.

Сначала все женские роли исполнялись мужчинами, прежде всего молодым К. Аристией, облик, прирожденная грация которого как нельзя подходила для передачи женского характера; позднее нашлась женщина по имени Маргиоала, которая с большим удовольствием взялась играть все женские роли.

Молодые румыны, обучавшиеся в греческой школе, видя, как чужеземцы за такой короткий срок создали столь необходимое для нации учреждение, решили взять с них пример. Объединившись, несколько талантливых исполнителей очень скоро поставили на сцене знаменитую трагедию Еврипида «Гекуба». Эта пьеса, впервые предоставившая румынскому языку возможность переступить порог храма муз, не имела большого успеха из-за соперничества исполнителей. Вслед за нею был поставлен «Скупой» Мольера и несколько других пьес. Но вскоре деятельность этой труппы прекратилась.

Между тем восстание Тудора Владимиреску, вернувшее румынской нации права ее предков, было в значительной степени вдохновлено идеями свободы и героизма, почерпнутыми молодыми румынами из пьес: «Смерть Юлия Цезаря», «Ахилл», «Тимолеон» и «Гекуба».

Пока продолжались политические волнения, во время которых румыны в тяжелой битве с угнетателями отстаивали свое право иметь единокровных господарей, театр был закрыт. Мельпомена и Талия покинули пределы Дуная и обосновались на родине Леонида, чтобы зажечь в груди его потомков священный огонь свободы, который очищает народы от проказы рабства.

После восстания на престол вступил князь Григоре Водэ Гика. Этот румынский господарь имел искренние намерения привести страну к счастью, однако ей было нанесено слишком много ран: чтобы исцелить их, потребовались и время и огромные жертвы.

Господарь Григоре Гика, как истинный отец нации, серьезно изучил положение страны и взялся за дело восстановления, начав с главного: привел в порядок финансы страны, истощенные господарями-фанариотами и вражескими нашествиями; он повел борьбу против злоупотреблений чиновников, позаботился о благосостоянии столицы — замостил ее улицы, основал румынские школы и, возможно, совершил бы и другие добрые дела, если бы русско-турецкая война не привела к низвержению его с престола.

В 1834 году господарем страны был поставлен Александру Димитрие Гика. Румыны повсюду стали пробуждаться от летаргии, в которой они пребывали до тех пор. «Куриерул ромынеск» — единственная в то время румынская газета, обратилась с патриотическим призывом к образованным гражданам отдать на алтарь возрожденного отечества плоды своих стараний и трудов.

Образовалось «Филармоническое общество». Его основателями были: И. Э. Рэдулеску, И. Кымпиняну и К. Аристия. Первый вносил ежемесячно по два золотых на создание литературных произведений, оплачивал типографские расходы по печатанию пьес, программ, объявлений и т. п.; второй вносил по четыре золотых в месяц, а Аристия жертвовал один золотой в месяц и обязывался давать уроки драматического искусства по шести часов ежедневно.

После шести месяцев борьбы со всевозможными трудностями обществу удалось поставить на сцене «Магомета» Вольтера со всей пышностью и тщательностью, какие только были возможны в те времена. Пьеса имела замечательный успех. Публика, которую обвиняют сегодня в том, что она не в состоянии понять классические произведения, была столь воодушевлена, что шумно требовала повторения пьесы.

Все молодые артисты, отличившиеся в этом представлении, были питомцами Общества: Нику Андронеску, исполнивший роль Магомета, Иоан Курие (Зопир), Диаманди Никулае, успешно игравший Зенда, и Ралица Михэйляну (королева Пальмира). Однако недруги румын, предвидя, что подобные пьесы могут вдохнуть в душу народа высокие нравственные и патриотические чувства, употребили все средства и добились того, что на сцену пришли комедии и с театральных подмостков зазвучали безнравственные речи, развращавшие ум и душу.

Моральное воздействие «Магомета» было неизмеримо велико, а доход Филармонического общества возрос в десять раз; число его членов увеличилось

до семидесяти человек, среди которых фигурировали самые благородные и образованные представители румынского общества.

Энтузиазм зашел так далеко, что некоторые члены общества и даже частные лица в священном патриотическом порыве начали отказывать по завещаниям свои средства Обществу. Но непримиримый враг нашего счастья, видя это благородное стремление румын к цивилизации, посеял рознь сначала между руководителями Общества, а затем — между И. Кымпиняну и правившим страной князем, после чего подкупом и интригами ему удалось разрушить Общество, которое, просуществовав оно до настоящего времени, привело бы к расцвету наше драматическое искусство и литературу.

Яблоком раздора явилась золотая медаль, которую предполагалось вручать наиболее заслуженным членам Общества. Говорят, будто бы Кымпиняну хотел, чтобы эта медаль была вручена ему одному; он начал проявлять диктаторские замашки, с другой же стороны, господарь Гика, с завистью наблюдая за растущей популярностью Кымпиняну и опасаясь, как бы тот не оказался на престоле, повел дело таким образом, что И. Элиаде и К. Аристия пришлось выйти из Общества, — и все пошло прахом.

Спустя некоторое время была предпринята попытка восстановить Филармоническое общество. За это с большим рвением взялся К. Аристия. Однако, увидев, что театр и литература остаются по-прежнему ареной политических интриг, он отступился от начатого дела.

По прошествии некоторого времени были предприняты шаги к открытию национального театра. На этот раз сам господарь возглавил это предприятие, дабы — по свидетельству современников — парализовать влияние Кымпиняну и разрушить вместе с тем и созданный им театр. Господарь вновь пригласил К. Аристия и предложил ему должность директора театра с жалованием пять — десять золотых в месяц и впридачу весь доход от представлений.

Но, как гласит поговорка, «кто обжегся на молоке, тот и на воду дует». Бедный Аристия обжегся дважды, к тому же новое предложение было отнюдь не холодной водой. Чтобы обезопасить себя от нового обмана, он попросил господаря изложить эти предложения в письменном виде. Эта просьба не выполнялась под различными предлогами, в том числе и потому, что господарь не желал открыто объявлять себя покровителем театра, чтобы не задеть обидчивого Кымпиняну.

Аристия все же принял предложение господаря и обжегся в третий раз, потому что после постановки «Саула» Альфьери, имевшей колоссальный успех, львиная доля которого, кстати, досталась молодому Курие, начались скрытые нападки на театр, послужившие, в конце концов, причиной прекращения его деятельности.

В 1844—1845 годах Костаке Караджале — ученик Аристия, покинул столицу Молдавии, где с большим успехом ставил спектакли, и вместе с К. Михэйляну и госпожой Анести Кроеффаче, Лэскэреску, Ралицей Стоенеску и Калиопе Караджале открыл в Бухаресте новый театр».

2. И. Э. Рăдулеску. Воспоминания * (1859—1860)

«Говоря о «Филармоническом обществе», следует сказать [...] о времени его зарождения и деятельности, о причинах, приведших к его основанию, а затем роспуску, о плодах его работы, учредителях, а также недругах и противниках[...]

Несколько бояр, переехавшие на жительство в Брашов, основали там в 1822 г. так называемое «Тайное общество», учредителями и руководителями коего были Николае Вэкэреску, отец княгини Марии Бибеску, его тесть Гр. Бэляну, а также К. Кымпиняну; к ним присоединились Иларион Арджешский, К. Голеску, И. Кымпиняну, Э. Флореску, Р. Войкулеску и, кажется, старый Доннани. Те, кто постарше, разбирались в тайнах политической борьбы, молодые же, неопытные, призваны были переводить книги на греческий язык — более доступный румынам в ту пору — и составлять румынский словарь. Еще раньше работу над словарем, а также румынской грамматикой начал Джордже Голеску.

До недавнего времени устав этого тайного общества, доверенный ему умершим братом, хранил И. Кымпиняну.

Я познакомился с покойным ныне К. Голеску после его возвращения из путешествия по Европе. Когда, в 1821 г. бояре эмигрировали, я был еще юн. Теперь, к возвращению Голеску, я был достаточно зрел. Я был преемником Лазэра, Голеску же искал единомышленников. Однако наши идеи не могли быть претворены в жизнь и мы оказались вынуждены основать новое тайное общество. Основные принципы и устав его были разработаны мною в 1827 г. и содержали следующие задачи: 1) пополнить Школу святого Саввы и поднять ее до уровня колледжа. По этому же образцу создать школу в Крайове; 2) открыть педагогические школы во всех уездных городах, привлекая к преподаванию в них выпускников колледжей; 3) открыть начальные школы во всех селах; 4) издавать газеты и журналы на румынском языке; 5) отменить монополию типографии; 6) всячески поддержать переводы на родной язык и способствовать их печатанию; 7) основать Национальный театр; 8) стремиться к освобождению от фанариотского режима путем мудрых реформ и обновления прежних учреждений страны.

«Литературное общество», 1827 г. В целях легальной пропаганды этих принципов было основано «Литературное общество», в которое вошли многие представители столичной знати, включая трех братьев князя Григоре Гики — Михалаке, Александру, Константин.

Собрания имели место в доме К. Голеску, где ныне дворец князя. Образовалось нечто вроде клуба. Среди прочитанных здесь книг была, прежде всего, «Грамматика» Элиаде, напечатанная в следующем году в Сибиу и обращенная ко всем членам этого общества, а также грамматика Дж. Голеску, напечатанная в 1840 г. в типографии Элиаде.

* Цит. по: I. E. Rădulescu. Issahar. Opere, v. I. București, 1916, p. 110—144.

К этому времени были переведены «Отчаяние, Промысел и Человек» «Озеро», «Вечерняя молитва» Ламартина и «Поэтическое искусство» Буало. Их читали на протяжении нескольких литературных вечеров. Здравствующие ныне члены общества могут подтвердить, какое всеобщее удовлетворение вызывали эти стихи, кои впервые доказывали румынам, на что способен язык так называемых «влахов» и «мужиков».

В недрах этого общества стала формироваться национальная концепция относительно того, что нужно нашему народу, дабы стать подлинной нацией. Под влиянием этого общества князь Григоре Гика с удовлетворением назначил комитет реформ, составивший на основе наших исторических традиций Органический регламент, за исключением статей, добавленных позднее русскими.

Членами Комитета были баны* Брыньковяну, Гр. Бэляну, Ал. Филипеску, Дж. Филипеску, ворник** Шт. Бэлэчану. Секретарями А. Виллара и И. Кэтуняну.

В то время попечителем школ был бан К. Бэлэчану, а затем его зять Дж. Голеску, брат Константина. С их помощью Школа святого Саввы получила новые кафедры. Была открыта школа и в Крайове. Впервые там стали преподавать грамматику, литературу и науки на родном языке. Первыми преподавателями были назначены двое моих учеников — Ст. Кэпэцыняну и Гр. Плешояну. Первый назначен был также инспектором.

Прежде чем уехать в Крайову, Кэпэцыняну стал третьим членом тайного общества, основанного мною и К. Голеску. Осенью 1827 г. в Бухаресте началась чума. Мы с Кэпэцыняну отправились на несколько дней в поместье Голеску, куда вскоре приехал и сам хозяин. Там, в алтаре храма К. Голеску, Элиаде и Кэпэцыняну подписали тайную клятву — пропагандировать и осуществлять принципы, указанные выше.

Кэпэцыняну уехал в Крайову, дабы открыть там вместе с Гр. Плешояну школу. Я провел зиму в поместье Голеску. Здесь Константин Голеску основал школу и интернат для юношей трех уездов — Мусчел, Арджеш, Дымбовица. Руководить школой стал Флоран Арон, которого я обучил ланкастерской методе.

По смерти К. Голеску я в одиночку продолжал пропаганду и осуществление намеченных принципов, ибо Кэпэцыняну находился в Крайове. Года два спустя я близко познакомился с И. Кымпиняну, моим одноклассником. Я поведал ему о программе тайного общества, о нашей клятве с К. Голеску и выразил свою горечь по поводу распада — из-за военных событий — Литературного общества.

И. Кымпиняну, который недавно потерял старшего брата Константина, тоже рассказал мне о началах тайного общества в Брашове, основателями которого были Н. Вэкэреску и К. Кымпиняну, и добавил, что хранителем его статуи является он.

* Бан — руководитель уезда.

** Ворник — наместник.

Так, две ветви, выросшие из единого брашовского корня, снова встретились: И. Кымпиняну и я, хранители двух разных статуты, но вдохновленные одними и теми же национальными чаяниями.

Мы подали друг другу руки и условились продолжить вместе наше дело.

«Филармоническое общество», 1835 г. Я занялся составлением устава нового содружества, названного «Филармоническим обществом», цель которого было действовать легально во имя осуществления нескольких пунктов программы, принятой нами с Голеску, а именно пункта 6 и 7, которые до сих пор не удалось реализовать.

Устав общества опубликован в «Куриерул ромынеск» № 77 за 1835 год...

«Филармоническое общество» поручило мне директорство школы, которая начала работать 29 августа 1834 г. По истечении семи месяцев, во время которых ее юные слушатели прошли курс литературы, декламации, музыки и подготовили постановки двух классических пьес — «Фанатизма» Вольтера и «Амфитриона» Мольера, в присутствии всех членов Общества и знатных жителей столицы, сколько их могло вместиться в залу тогдашнего театра, состоялся экзамен — спектакль «Фанатизм».

Считая пужным ознакомить читателей с некоторыми документами Общества, воспроизводим отдельные отрывки из вступительного слова, произнесенного нами перед экзаменом и опубликованного затем в «Куриерул ромынеск» № 39 за 1834 г.

«За эти семь месяцев было сделано — словно чудом — очень много, мы и мечтать о том не смели.

Ваше усердие и помощь сему начинанию оказало заметное воздействие и на иностранцев, оказавших нам свое содействие. Димитрие Вилие, первый применивший у нас ланкастерскую методу, которой ныне учат молодежь во всех школах княжества, не мог остаться в стороне от начинаний общества.

Я говорил, что за семь месяцев, словно чудом, было сделано многое. Возможно, милостивые государи, я преувеличиваю... Господа преподаватели скромнее меня, они представляют вам своих питомцев не с гордостью основателей театра, а просто для того, чтобы показать плоды своего труда...

Сегодняшнее испытание принесет свои плоды и в будущем. Я представляю вашей благосклонности этих юных учеников, осмелившихся пренебречь предрассудками нашего века и злословием язвительных умов.

Я убежден, милостивые государи, что, глубоко осознавая, сколь необходимо нам Национальный театр, вы также представляете себе, сколь много нужно молодому человеку для того, чтобы он смел почитать себя хорошим актером — привлекательная внешность, хорошая стройная фигура, гордая и смелая душа, огненное сердце, тщательное воспитание, весьма основательное знание искусств. Людей, сочетающих в себе природную одаренность с высокой образованностью, крайне мало. Вот почему во всей Европе не всегда можно встретить подлинно великих артистов. Пройдет много времени, прежде чем появится второй Тальма, если театр не станет почетным поприщем для юношества, если молодой человек, решивший преступить ложные представления

о сцене, по-прежнему будет в глазах сограждан и родителей неким политическим парией, комедиантом, отданным во власть случайностей, зарабатывающим на жизнь в зависимости от благосклонности зрителей. Если же будет образован совет под сенью правительства, и артисты почтут себя слугами государства, призванными воспитывать нравы и способствовать развитию национального языка, вот тогда мы увидим, как на сцену придут одаренные, образованные и хорошо воспитанные юноши, не боящиеся злых языков, как они создадут Национальный театр в назидание другим народам.

В этой школе, основанной вами, милостивые государи, вы выступаете не только как основатели Национального театра; румынская литература также многим вам обязана, ибо множество молодых людей соревнуются ныне в переводе драматических произведений»[...].

Итак, назовем же имена молодых людей, кто первыми в Румынии встали на котурны и показали нам классическую трагедию: Андронеску Нику в «Магомете», Курие Иоан в «Зефире», Диаманди Никулае в «Сеиде», Ралица Михэйляну в «Пальмире», Костоне Димитру в «Фаноре», Калиопе в «Пирате».

*Указатель имен и произведений**

- Август II 54
Август III 54
Александри Василе 23, 229, 232, 236
Александрович Томаш 62
 «Клеопатра, или Игрушка в руках судьбы», трактат 62
Алексеев М. П. 138
Алеш Миколаш 142
Альфieri Витторио 16, 174, 210, 214, 215, 217, 220, 222, 224, 229, 232, 234, 236, 242, 318, 320
 «Брут I» 174, 217, 234
 «Виргиния» 174, 224
 «Орест» 174, 215, 217, 221, 318
 «Саул» 210, 224, 229, 242, 317, 320
 «Филипп II Испанский» 215, 318
Анакреонт 101, 236, 317
Ангели 295
Андреас Карл 272
Андронеску Нику 319, 324
Антон 261
Антонг Винцент Карел 108, 304, 306
Арджешский Иларион 321
Аристия Костакe (Кириакоc) 25, 208—213, 216, 217, 228—230, 236, 242, 318—320
Арон Флориан 322
Асаки Георге (Asachi Gh.) 221, 229, 231, 233—242
 «Драгош, первый самостоятельный князь Молдовы» 234, 239
 «Петру Рареш» 239, 240, 242
 «Празднества молдавских пастухов» 240
 «Штефан Великий» 242
Атанацкович Ничифор 191
Бабукич Векослав 203
Багницкий 43
Байер Йозеф (Bayer József) 144, 154, 155, 162, 163
Байрон Джордж Ноэл Гордон 236, 297
Бакалов Георги 255
Балакирев М. А. 140
Балог Иштван (Balog István) 156, 157, 160—163, 187, 188
 «Записки старого актера» 162
 «Сербский вождь Георгий Петрович, иначе нареченный Черный, или Освобождение Белграда от турок» 156, 188
Балог Юлия 187
Бар Герман (Bahg H.) 286
Барань А. 157
 «Приход венгров из Азии» 157
Барблян Гульельмо 36
Барицку Джеордже 213
 «Отчужденные» 213
Бароти Сабо Давид 158
Барта Янош 158
Бартош Ян (Bartoš J.) 141
Батя Франтишек 95
Бауэрле Адольф 281
Бачани Янош 158

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- Бачо Киро 261
 Бах Александр 51
 Баян Паулин (Юрай) 27
 Бейст Фридрих Фердинанд фон 134
 Белдиман Алеку 220, 221, 223
 Белинский В. Г. 248, 249
 Беллини Винченцо 165, 237
 «Монтеки и Капулетти», опера 165
 Бельский Ян 65
 «Зейфадин, король Ормуза» 65, 75
 Белявский Юзеф 53, 300
 «Навязчивые» 53
 Бенда Франтишек 32, 46
 Бендл (Страницкий) Вацлав Ченек 138
 Бенедикт XIV 224
 Бенке Йозеф (Benke József) 152, 153, 156, 164, 165, 175, 312, 313
 «Цель и польза театра» 175
 Бергер М. 30
 Бергопзомер Иоганн 273
 Берзевици Винце 170
 Берзевици Гергей 144
 Бернер Феликс 274, 275
 Берлиоз Гектор 293
 Бернанден де сен Пьер Жак 224, 238
 «Индийская хижина» 238
 Бернбрунн Карл 278
 Бернштейн Генрих 200, 202, 315
 Бетховен Людвиг ван 293
 Бибеску Мария 321
 Биршфейфер Каролина (Birchpfeifer C.) 167
 «Фавориты» 167
 Биналь Вольфганг (Binal Wolfgang) 265, 275
 Блодек Вилем 139
 Блысков Илия 262
 «Погибшая Станка» 262
 Богатырев П. Г. 64
 Богданов М. Б. 180
 Богдэнеску М. 217
 Богомолец Франтишек 40, 41, 56—58, 62—68, 70, 71, 73, 76, 77, 82, 83, 300
 «Автор комедий» 64
 «Арлекин, обиженный на весь мир» 56, 66
 «Брак по календарю» 65, 70, 71
 «Добрый пан» 41, 70
 «Кантата» 40, 41
 «Монитор» 82
 «Несогласный брак» 70, 78
 «Пьяницы» 65, 70, 71, 77
 «Старушкевич» 68
 «Фигляцкий, кавалер с луны» 66
 «Чары» 70, 71
 Богуславский Войцех (Bogusławski W.) 20, 40—43, 45—49, 58, 69—73, 80—84
 «Доказательство благодарности народа» 72, 73
 «Король Генрих VI на охоте» 72, 73, 79, 80
 «Король Изкахар» 73
 «Краковяне и горы, или Мнимое чудо» 20, 46, 47, 72, 73, 81
 «Ланасса» 81
 «Модные мешанки» 58
 «Модные спазмы» 73
 Бодуэн Ян 71, 72, 81, 83
 «Лондонский фабрикант» 72
 Божинев Хр. 246
 Боздех Эмануил 134
 «Барон Герц» 134
 «Экзамен на государственного деятеля» 134
 «Эпоха котильонов» 134
 Болеслав Кривоустый 76
 Боллиак Чезар (Bolliac C.) 216, 225
 Бомарше (Пьер Огюстен Карон) 185, 275
 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» 185
 «Севильский цирюльник» 275
 Бондини Паскуаль 108, 304
 Борис, царь 251
 Ботев Христо 15, 251—253, 260
 Бояджиев Г. Н. 8
 Браницкие, графы 39
 Браткович Найден 252
 Брежовски Максим 191, 195, 196
 Бронишевский Гжегож 56, 81
 «Забавный Арлекин» 56
 «Око за око» 80, 81
 Бруниан Иозеф 273, 278
 Брунsvик Ф. 158
 Брыньковяну Маноласе 317, 322
 Буало Никола 219, 254, 322
 «Поэтическое искусство» 322
 Будай-Деляну Ион 221
 «Цыганиада» 221
 Бузэу Константин 318
 Булгаков К. А. 37
 Булгаков Я. И. 72
 Булгарин Ф. В. 238
 Булла Карел 94, 107, 112, 305
 Булла Франтишек 106, 305
 Бурада Теодор 241
 Буш Эуген 280

- Бэлза И. Ф. 8, 43, 44, 49
Бэлчану К. 322
Бэлчану Шт. 322
Беляну Гр. 321, 322
- Вагапова Н. М. 179
Вагнер Генрих Леопольд 274
«Детубийца» 274
Вазов Иван 262
«Отверженные» 262
Вайда Л. 174
Вайдманн Пауль 94
«Нищий студент, или Неслыханный случай ужасной грозы» 94
«Штепан Федингер, или Сельская война» 94, 106
Вайль Филипп 282
Вайсе К. Ф. 202
«Ромео и Юлия» 202
Вальдштейн, графиня 100
Ванини Иоганн 202
Ванслов В. В. 259
«Эстетика романтизма» 259
Вар Карл 274
Варади Антал (Váradí Antal) 174
Васбаха труппа 102
Василев Добрин 262
Василева Екатерина (Vassileva E.) 245, 246
Вахман Йозеф 213
Вебер Карл Мария фон 49
«Фрейшютц», опера 49
Вейгль Йозеф 50
«Швейцарская семья», опера 50
Велизарий 65
Веллеш Эгон 30
Величков Константин 249, 261
Велчев Велчо Петрович 244
Вельтман А. Ф. 248—250
«Райна, княгиня болгарская» 248, 249
Венгерский Томаш Каetan 41
Вендибера труппа 274
Вергилий Марон Публий 47, 236
Верешмартин Михай (Vörösmarty M.) 167, 171, 173, 174, 314
Вестрис 272
Вештелини Миклош 144, 150—152, 154
Вида Ласло 154, 165
Видакович Милован 194
Видерт А. Ф. 138
Виланд Христоф Мартин 112, 274
Вилне Димитрие 323
Виллара А. 322
Вислоух 300
- Владимиреску Тудор 207, 210, 216, 318
Владислав 54
Владислав, царь 274
Водник Валентин 182, 183, 186
Войводов Никола 253
Войкулеску Р. 321
Войнеску 2-й Иоан 226, 228
Войников Добри 16, 24, 233, 244—256, 258
«Велислава — княгиня болгарская» 245
«Войводов и Цвятко» 253
«Воцарение Крума Страшного» («Крум, старый болгарский царь») 254, 257
«Георгий Тертер» 252
«Десислава» 252
«Крещение Преславского двора» 250—252, 254
«Райна княгиня» 249, 250, 254
«Стоян-воевода» 244, 246—248, 254, 261, 262
«Фросина» 252, 253
Войтишек Антонин Фабиан 35
Волков Ф. Г. 16
Волькенштейн В. М. 74
Волькерт Франтишек (Роллерт) 50
Вольтер (Франсуа Мари А р у э) 16, 83, 143, 174, 214, 215, 217, 220—222, 224, 225, 227, 232, 234, 238, 242, 300, 318, 319, 323
«Агафокл» 215
«Альзира» 143, 174, 224, 225, 234, 238, 300
«Брут» 215
«Заира» 215, 217, 222, 318
«Магомет пророк, или Фанатизм» 215, 221, 224, 225, 227, 228, 230, 318, 319, 323, 324
«Меропа» 143, 215, 318
«Смерть Цезаря» 215, 234, 318
«Танкред» 174
Воровка В. 310
Врхликий Ярослав 32
Вунч Иоаким 16, 155, 186—191, 202
«Портной-подмастерье» 190
Выбицкий Юзеф 72
«Дворянин в мещанстве» 72
Вэкэреску Николае 321, 322
Вэкэреску Янку 214, 216, 217, 221
«Ода Сатурну — к открытию театра в Бухаресте в лето 1819 года» 217
- Гаал Йожеф 172
«Пелешский нотарнус» 172

- Габсбурги 184, 264, 265, 269, 296
 Гавличек-Боровский Карел 138
 Газенхут Антон 267
 Гази Теодор 318
 Гай Людевит 196, 197, 315
 Гайдн Иосиф 30, 48, 272, 293
 Гаклик Я. 310
 Галек Витезслав 133, 134
 «Король Вукашин» 133, 134
 «Сергиус Капилина» 134
 Ганка Вацлав 130
 Гарасимович 43
 Гаррик Давид 172
 Гаубтман Даниэль 267
 Гафенэккер Антонин 275
 Гафнер Фр. В. 143
 Гачев Г. 19
 Гегер Ф. 96
 Гегер Фр. 96
 Геймбахер Филип 96, 98
 Гельд Ян Тобальд 31
 Гельферт Владимир 27, 28, 33
 Геншлер Карл Фридрих 187, 190, 279
 «Летучая мышь» 187
 «Портной-подмастерье» 190
 Георге 317
 Гепфлер Франтишек Индржих 108,
 304—306
 Герле Вольфганг Адольф 90
 Герцен А. И. 14, 17, 288
 Гершкович А. А. 19
 Гесснер Соломон 111, 165, 222, 224,
 234
 «Альберт и Лотта» 111
 «Первый капитан» 165
 Гесснер С. и Флориан Ж. П.
 «Миртил и Хлоя» 221, 233, 234
 Гёте Иоганн Вольфганг 44, 135, 155,
 157, 174, 230, 236, 274, 294, 296
 «Гец фон Берлихинген» 174
 «Ифигения в Тавриде» 174
 «Клавиво» 274, 294
 «Стелла» 155, 274
 «Фауст» 157, 317
 «Эгмонт» 174
 Гехенбергера типография 102
 Гика Александру Димитрие 319, 321
 Гика Григоре Водэ 319, 320—322
 Гика Иона 229, 234
 Гика Константин 321
 Гика Михалаке 321
 Гильфердинга трупна 274
 Гинкова М. 138
 Гледжевич Антуан 198
 «Зорислава» 198
 Глезерман Г. Е. 125, 128
 Глейх Иосиф Алоиз 281, 283, 284
 «Идор, странник из подводного
 царства» 283
 «Музыканты на Хоемаркте» 284
 Глинка М. И. 15, 37, 52, 140
 «Записки» 37
 «Иван Сусанин», опера 140
 Глинка Ф. Н. 76
 Глюк Христофор Виллибальд 272, 293
 Гоголь Н. В. 138
 «Мертвые души» 138
 «Нос» 138
 «Ревизор» 138
 «Шинель» 138
 Голдсмит Оливер 143
 «Добрячок» 143
 Голеску Георге (Йордаке) 214, 321
 «Грамматика» 321
 Голеску Константин (Динику) 219,
 321—323
 Гольбейн Франц Игнац 166
 «Альпийская (или Снежная) роза»
 166
 Гольберг (Хольберг) Людвиг 143
 «Гордость и бедность» 143
 Гольдони Карло 143, 155, 222
 «Слуга двух господ» 143, 155
 Гомер 210
 «Илиада» 219
 Гораций Квинт 236, 299, 301
 Горачек М. 310
 Горна трупна 102
 Гостинский Отакар 32
 Готтер Фридрих Вильгельм 112
 «Медея» 112
 Готшед Иоганн Христоф 274
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 49
 Градовский А. Д. 264
 Грей Томас 236
 Грильпарцер Франц 25, 157, 168, 286,
 293—297
 «Бедный музыкант» 297
 «Величие и падение короля Отто-
 кара» 297
 «Верный слуга своего господина» 297
 «Горе тому, кто лжет» 297
 «Еврейка из Толедо» 297
 «Золотое руно», трилогия 297
 «Либуша» 297
 «Медея» 168, 294
 «Праматерь» 297
 «Сандомирский монастырь» 297
 «Сафо» 157, 168, 294, 297
 «Сон есть жизнь» 297

- Грина труппа 267
Гронович 43
Грох Мирослав 85
Грошалкович, князь 275
Грум 248
Гуковский Г. А. 227
Гундулич Иван 198, 199
«Дубравка» 199
Гундулич Шишко 198
«Сунчаница» 198
Гус Ян 129, 296
Гуттен Ульрих фон 296
Гюго Виктор 135, 168, 169, 203, 220, 225—227
«Анджело, тиран падуанский» 203, 226
«Лукреция Борджиа» 168, 226
«Мария Тюдор» 161, 168, 169
«Рюи Блаз» 226
«Эрнани» 226
- Даничек Э. 310
Даскалов Богомил 256
Дворжак Антонин 33, 34, 139
«Якобинец», опера 34
Дебрентеи Габор 174
Дев Янез Дамасцен 182
Деижи Жига 160
Дейнхардштейн Иоганн Людвиг 172
«Гаррик в Бристоли» 172
Делавинь Казимир Жан Франсуа 174
Дембицкий Хенрик 252
Деметер Димитрие 197—204
«Виргиния» 198
«Дион» 198
«Драматургические опыты» 198, 199
«Кровавая месть» 198, 200
«Любовь и долг» 198
«Теута» 199, 200
«Хорватская верность» 202
Державин Г. Р. 238
Дери И. 165
Дерине (Шенбах-Сейппатаки Роза; Deguné R.) 155, 156, 158, 164—168, 170, 276, 312, 313
Дегуш (Филипп Н е р и к о) 68, 83
Дешнер Саломея 42, 55
Диаманди Никулае 319, 324
Дивальда труппа 151
Дидро Дени 20
«Отец семейства» 20
Дилли м-ль 317
Дилли м-м 317
Димарас К. Т. 214
Диттрих Ф. 310
- Длабач Ян 98
Дмушевский Людвик Адам 38, 84
Добровский Йозеф (Dobrovský J.) 90, 95, 115
Домашнев А. И. 292
Домбровский Ян 73
Дониани, старый 321
Драгова Надежда 233
Драшкович Янко 196, 203
Држич Марин 199
«Дундо Марое» 199
«Станац» 199
«Тирена» 199
Дроздовский Ян 64, 73, 77, 81
«Бигос бродяг, или Школа повес» 70, 73, 81
«Вынуженные ухаживания» 64, 77
Друмев Васил 249, 256—260
«Иванко — убийца Арсена I» 254, 258—260
Дугонич А. 155
«Добрый советник» 155
Дусик Ян Ладислав 33
Душка Франтишек Ксавер 33
Дьяков В. А. 13
Дюканж В. и Дино М.
«Тридцать лет из жизни игрока» 226, 235
Дюфур Пьер 44
- Еврипид 216, 221, 318
«Гекуба» 216, 217, 221, 318
Екатерина II 62, 167
Елисеич Марко 191
«Александр и Наталия» 191
Ержабек Франтишек Венцеслав 134
«Слуга своего господина» 134
- Жевуский Вацлав 36, 55
«Владислав под Варной» 55
«Жулковский» 55
Жевуский Станислав 36
Жевуский Юзеф 36
Женишек Франтишек 142
Жижа Ян 296
Жирмунский В. М. 126, 290, 292
Жуковский В. А. 236, 238
- Заблокский Францишек 58, 64, 67, 68, 70, 71, 73, 78, 79, 81, 83
«Важные дела и что мне до них» 79
«Желтый колпак, или Новогодняя колenda» 70
«Мужья, исправленные женами» 78
«Сарматизм» 70

«Суеверный» 68, 78, 79, 81
 «Ухаживания франтика» 64, 68
 Завейский Чеслав 39
 Зайцев В. 179, 193
 Забуский Юзеф Анджей 68
 «Картина нищеты человеческой» 68
 Зампеллиу Иоганн 318
 «Тимoleon» 318
 Заппе Антонин 108, 304, 306
 Запрянова А. 246
 Захер-Мазоха Леопольд фон 131
 Зейдельман Карл 172
 Зейдлер Йозеф 310
 Зейме Иоганн Готфрид 72
 Зима Антонин Йозеф 32, 102, 103,
 116—119
 «Олдржих и Божена» 32, 103, 116—118
 «Тарсия из Тира» 103
 Зитек Й. 141—142
 Злобичский Йозеф В. 89, 106, 110
 Зунделович Я. 80
 Зупан Якоб Франтишек 182
 «Белин», опера 182

 Иванов А. 238
 «Драматический альманах» 238
 «Семья Старчиковых» 238
 Иванова К. 261
 Игнатов С. С. 179
 Икономов П. 246
 Илиев З. 246
 Ионеску-Джонн Джордже 210
 Иосиф II 27, 32, 110, 144, 145, 185
 Ирасек Алоис 31, 100
 «Тьма» 31
 «Ф. Л. Век» 31, 100
 Иржиш Франтишек 94, 104, 107, 108,
 111, 121, 303
 Исакович Т. 202
 Иффланд Август Вильгельм 101, 120,
 155, 189
 «Благодарность и любовь к Родине»
 101, 120

 Йировец Войтех 30, 33
 Йованова-Радионова А. 251
 Йокан Моор (Jókaí Mór) 164
 Йорданович Г. 246
 Йорданович Н. 246

 Казинци Ференц 144, 158
 Кайданов Иван 236, 240
 «История Российской империи» 240
 Калиопе (Караджале) 320, 324

Кальдар Антонио 30
 Кальдерон де ла Барка Педро 157
 «Жизнь — это сон» 157
 Каменьский Матей 40, 41
 «Деревенский флирт, или Зоська»,
 опера 42
 «Добротелыная простота», опера 42
 «Осчастливленная нищета», опера
 40—42, 44
 Каналетто Беллотто 77
 Кантемир А. Д. 238
 Канторне (Энгельгардт) Анна 168—170,
 276
 Каравелов Любен 252
 Каравелова Наталия 258
 Караджа, князь 317
 Караджале Костакe 207, 242, 320
 «Бурная ночь» 207
 Караджич Вук Стефанович 192, 194,
 236
 Каракостов Стефан Любомир 9
 Карамзин Н. М. 236, 240
 Карвовский Иван 212
 Карл IV 303
 Карл VI 29, 30
 Каройи, графы 275
 Карпинский Францишек 48
 Касабов Иван 246
 Кастелли Ф. 165
 Катарджиу Барбу 225, 226
 Катона Йожеф (Katona József) 14,
 19, 20, 155, 159, 168, 173—176, 296
 «Банк-бан» 19, 20, 159, 168, 173—176
 «День Луки» 155
 «Ужасная башня» 155
 «Ян Жижка — вождь таборитов» 176
 Катулл Гай Валерий 101
 Каутский Карл 133
 Кашка Ян 130, 138
 Кашпар А. 101
 Квестенберг Ян Адам 28
 Кеглевич Д. 144
 Келемен Ласло 16, 143, 146—149, 152,
 173, 275, 310
 Кемпинский Ян 83
 Кенэм 235
 Кернер Карл Теодор 157, 166, 202,
 204
 «Зрини» 157, 166
 «Зриньски, или Осада Сигета» 204
 «Немецкая верность» 202
 Кид Томас 266
 Киндерман Гейнц (Kindermann Н.)
 9, 268, 273, 274, 278
 Киселев П. Д. 240

- Кишфалуди Карой 157, 158, 166, 168, 176
 «Воевода Штибор» 157
 «Илка» 157, 168, 176
 «Мария Сечи» 168
 «Татары в Венгрии» 157, 158, 166
 Клаудиус 306
 Клейнер И. 80
 Климович М. (Klimowicz M.) 54, 71
 Клищера Вацлав Климент 130
 Княжнин Я. Б. 238
 Когэлничану Михаил 232, 237
 Козачинский Эмануил 179
 «Трагедия, сиречь печальная повесть о гибели последнего царя сербского Уроша V и о падении сербского царства» 179
 Колар Йозеф Иржи 112, 114, 130, 136—140
 Колар Франтишек 137—140
 Колев Сл. 261
 Коллес Генри 33
 Коллин фон 217
 «Регул» 217
 Кольберг О. (Kolberg O.) 47
 Конарский Станислав 67, 83, 300
 «Об успешном способе проведения совещаний» 67
 «Трагедия об Эпаминонде» 67, 300
 Конев И. 24, 220
 Кониаш Антонин 27
 Копецкий Матей 157
 Копитар Эрней 186
 Корнель Пьер 54, 62, 83, 174, 217, 300
 «Антиох» 300
 «Помпей» 217
 «Сид» 174
 «Цинна» 83
 Королев Райчо 250
 Костоне Димитру 324
 Костюшко Тадеуш 20, 296
 Котт Ян 57
 Коттэн м-м 224
 Коуцкий (Каутский) Ян 133
 Кохари Ф. 146
 Коцебу Август 16, 143, 153, 155—157, 166, 180, 181, 186, 187, 189—191, 202, 221, 222, 226, 227, 229, 235, 236, 238, 240
 «Бела IV» 202
 «Береговое право» 190
 «Близкое родство» 166
 «Большие затруднения» 166
 «Вечерний час» 221
 «Глупый Штефу» 227
 «Граф Бенёвский» 157, 166
 «Гуситы в Наумбурге» 156
 «Дитя любви» 157, 166
 «Дочь фараона» 236
 «Жертва смерти» 190
 «Ла Перуз» 190, 235—237
 «Луковая вдова» 235, 236
 «Ненависть к людям и раскаяние» 153, 180, 226, 227
 «Октавия» 156
 «Педагог» 236
 «Первый приезд вельможи в столицу» 236
 «Петушинный крик» («Петя-Петушок») 186
 «Попугай» 180, 187, 188, 190, 191
 «Потерянный сын» 236
 «Путаница» 227
 «Слепой садовник» 227
 «Старый жених и корзины» 181
 «Старый лейб-кучер Петра III» 181
 Кочине 313
 Кочи Патко Янош 151, 152, 313
 Кравцов Н. И. 179, 193
 Крамериус Вацлав Матей 89, 91, 95, 103, 111, 121
 Красицкий Игнаций 38, 42, 44, 63—65, 76, 78, 80, 82, 83, 301
 «Похвала театру» 63
 «Приключения Миколая Досьвядчиньского» 38
 «Пяльца» 64
 «Юбиляр» 78, 80
 Крестич Йован 180
 «Комедия о нежном воспитании детей» 180
 Кристали 318
 Кристиан II 76
 Кристополу Анастасие 317, 318
 «Гнев Ахилла» 318
 Кроеффаче Анасти 320
 Крупская Н. К. 176, 177
 Крылов И. А. 238
 Крюгер К. Ф. 94
 «Князь Гонзик» («В Котцах») 94
 Кузьмин М. Н. 87
 Кукулевич—Сакцински Иван 199—202, 316
 «Степко Шубич, или Бела IV в Хорватии» 202
 «Юран и София, или Турки под Сисаком» 199, 202, 316
 Кульчар Иштван 154, 155, 312
 Кумердей Блаж 183
 Курие Ион 319, 320, 324

Курпинский Кароль 37, 38, 45—48
 «Награда», опера 48
 «Шарлатан» («Чудесный маг, или Покойник в лицах»), опера 48, 49
 Курц Иозеф 270, 272—274, 276, 278
 «Бернардон-отшельник» 270
 «Путешествие Бернардона в ад» 273
 «Путешествие Бернардона домой» 273
 «Спасение Бернардона из ада» 273
 «Тридцать три плутовства Бернардона» 270
 Кымпиняну Ион 210, 212, 224, 319—323
 Кымпиняну Константин 321, 322
 Кэпэцыняну Ст. 322
 Кэтуняну Й. 322

 Лабиш Эжен Марен 16
 Лазаревич Лазар 191—194, 202
 «Владимир и Косара» 193
 «Друзья» 193
 Лазэр Георге 216, 321
 Ламартин Альфонс де 214, 219, 322
 «Вечерняя молитва» 322
 «Озеро» 322
 «Отчаяние, Промысел и Человек» 322
 Ланг Янош Адам 150, 166, 168
 Ларош Иоганн 272, 276—279, 283
 Лафонтен Жак де 214
 Лаццарини Микеле 46
 Леваньский Юлиан (Lewañski J.) 57, 60
 Леве Людвиг 24, 294
 Легран 174
 Лейнхаас Иоганн 268
 Леметр Фредерик 172
 Ленау Николаус 296
 Лендван Мартон 169
 Лендванне (Фанчи Илка) 170, 171
 Ленин В. И. 15, 21, 88, 176, 177
 Леопольд II 145
 Ле Прест, барон 272
 Лесаж Ален Рене 222
 Лессель Винцентий 39
 Лессель Францешек 39
 Лессинг Готхольд Эфраим 8, 108, 143, 155, 164, 174, 274, 275, 296
 «Минна фон Барнхольм» («Солдатское счастье») 143
 «Натан Мудрый» 290
 «Эмилия Галотти» 108, 155, 164, 274, 275, 313
 Лещиловская И. И. 196
 Линхарт Антон Томаж (Linhart A. T.) 183—186

«Веселый день, или Женитьба Матичека» 185
 «Мисс Джени Лав» 183
 «Мицка — дочь сельского старосты» 184, 186
 «Опыт истории Крайны и других областей Австрии, населенных южными славянами» 183, 184
 Лист Ференц 293
 Лихачев Д. С. 25, 76
 Лихачева В. Д. 25
 Лоренц Готтлиб Фридрих 44
 Лукин В. И. 227
 Лулич Ганибал 199
 «Рабыня» 199
 Лэскэреску 320
 Любомирский Станислав Гераклиуш 54
 Лютер Мартин 296

 Майер К. 275, 277
 Майобер Матей 102—105
 «Мои мысли о театральной эпохе» 103—105
 «Ода в честь distinguishedного героя Суворова, русского маршала» 104
 Майореску Титу 206
 Майсль Карл 281—283
 «1722, 1822, 1922» 281, 282
 Майсснер Альфред 296
 Майсснер Август Готтлиб 90
 Ману Константин 214
 Мариво (Карле де Шамблен) Пьер 79
 Маринелли Карл 276—279
 «Артист» 277
 «Важно лишь начало» 276, 277
 «Вдова со своими дочками, или Девушки хотят иметь кавалеров» 277
 «Венгр в Вене» 276
 «Любовная история из жизни Касперля, выступающего в шести образах» 279
 «Наводнение» 277
 «Наказанные разбойники Андрасек и Юрасек» 279
 Мария, княжна 247
 Мария-Терезия 87, 274, 276, 293
 Марков Д. Ф. 9, 15
 Маркс Карл 15, 21, 24, 130, 265, 288, 289
 «Капитал» 21
 Марло Кристофер 266
 Мармонтель Жан Франсуа 191, 214
 «Альпийская пастушка» 191
 Мартинович Игнац 144

- Массоф Иоан (Massoff Ioan) 9, 206, 209, 213, 251—217, 228, 232, 235, 238, 241
 Матюшевский П. 212
 Махачек Шимон Карл 50
 Машек Вацлав Винценц 35
 Машу Георге 318
 Медьери Карой (Шганд) 158, 170—172, 276
 Мелезинец Вацлав 95, 98
 Меннингер Иоганн Маттиас 274, 276—278
 Мерсье Жан Батист 68
 Мертлик Винценц 94
 Мегастазьо Пьетро 54, 215, 220, 221, 224, 236
 «Ахилл на Скире» 221
 «Милосердие Тита» 220
 «Фемистокл» 215, 221
 «Хосров» 221
 Меттерних Клеменс 285, 292, 297
 Мехура Леопольд 51
 «Мария Поточкая», опера 51
 Мечери 309
 Мигуле Вацлав 97
 Мизарчиева Тодорка 257
 Миковец Форднанд Бржетислав 112
 Миларов Св. 249
 Милло Матей 235, 250
 «Воинский праздник» 235
 «Постельничий Санду Куркэ» 235
 «Романтический поэт» 235
 «Скала у липы» 235
 Милошевич Йован 193
 Мильтнер Ф. 310
 Митцлер де Колоф Вавжинец 63, 64, 302
 Михэйляну К. 320
 Михэйляну Ралица 319, 324
 Мицкевич Адам 15, 16, 19, 44, 83, 236
 «Конрад Валленрод» 44
 «Лилии» 44
 «Песня филаретов» 44
 Мича Франтишек Вацлав 28, 29
 «Певучие раздумья» 28
 «Пронхождение Яромержиц в Моравии», опера 28
 Мнехура Л. Э. 139
 Мозер Иозеф 276
 Мокульский С. С. 8, 19
 Мольер Жан Батист 16, 40, 44, 54, 55, 68, 79, 83, 92, 135, 143, 157, 174, 195, 210, 216, 217, 219—226, 228, 229, 232, 299, 318, 323
 «Амфитрион» 217, 219, 221, 223—225, 229, 269, 323
 «Брак поневоле» 225
 «Дон Жуан» («Каменный ужин») 68, 92, 225, 226, 269
 «Жорж Дандэн» 68, 228
 «Лекарь поневоле» 83, 225
 «Мнимый больной» 143, 225
 «Мещанин во дворянстве» 174, 228
 «Плутни Скапена» 225
 «Скупой» 143, 157, 217, 221, 229, 299, 318
 «Смешные жеманницы» 225, 229
 «Тартюф» 71, 81, 174, 225, 226, 299
 Монтеке Шарль 214
 Монти Винченцо 318
 «Аристодем» 318
 Моношко Станислав 37, 38, 47, 49, 52
 «Страшный двор», опера 38
 Моор Э. 174
 «Игрок» 174
 Морозов П. О. 56
 Моцарт Вольфганг Амадей 30, 31, 44, 165, 289, 293
 «Волшебная флейта», опера 165, 212, 317
 «Дон Жуан», опера 159
 Мошна Индржих 138—140
 Мураиние 313
 Мутева 248
 Мыльников А. С. 86, 89
 Мынзов С. Д. 246
 Мысльбек Иозеф Вацлав 142
 Мюллер Венцель 279
 Мюллера труппа 213
 Мюнхеймер Адам 47
 Надь Игнац 173
 «Выборы» 173
 Начов Никола 256, 257
 Негруцци Костаке 225, 232, 235, 241
 Негря Гр. 222
 Негулич И. 209
 Неедлы Зденек 8, 27, 31—33, 35
 Нельви Джузеппе Мария 36
 «Воспоминания о моих путешествиях» 36
 Неманчи 192
 Немети Дьердь 160
 Немцевич Юлиан Урсин 67, 71, 72
 «Возвращение депутата» 67, 71
 «Казимир Великий» 72
 Неруда Ян (Neruda J.) 135, 136, 139, 140

- Неруло 215
 «Аспазия» 215
 «Поликсений» 215
 Нестрой Йоганн Непомук 25, 171, 269, 282, 287—290, 296
 «Злой дух Лумпацивагабундус» 171, 288, 296
 «Изгнание из волшебного мира, или Тридцать лет из жизни босяка» 288
 Нешов Б. 246
 Никлас Й. 141
 Николич Атанасие 191—193
 «Альпийская пастушка» 191
 Никольский С. В. 19
 Новерр 272
 Новотный Ян 310
 Нэнеску Александру 216, 221
 Обрадович Досифей 191
 Обренович Милош 189
 Обретенов Н. 258
 «Воспоминания о болгарских восстаниях» 258
 Огинские, князя 55
 Огиньский Михал Казимеж 39, 41
 «Изменившийся философ», опера 41
 Огиньский Михал Клеофас 39
 Одобеску Александру 221
 Орачевский Феликс 67
 «Развлечения, или Жизнь без цели» 67, 78, 80, 81
 Орлов М. Ф. 237
 Орловский 300
 Оснньский Людвик 84
 Островский А. Н. 139
 «Бедность не порок» 139
 «Гроза» 139
 «Доходное место» 139
 Павлович Николай 248, 252
 Павлович Теодор 195
 Павлович Цвятко 253
 Палацкий Франтишек 130, 310
 Пальмотич Юние 199
 «Павлимир» 199
 Пандурский Н. 246
 Патаки Йозеф (Pataki József) 160
 Паульсена труппа 272
 Пах Г. 165
 «Первый капитан», опера 165
 Пенев Пенчо 249
 Пенчев К. 261
 Перге Целестин 161
 Петефи Шандор 15, 160, 172, 175
 Петко 261
 Петрашко Станислав (Petraszko St.) 57, 59, 62
 Петров Киро 261, 262
 Петрова Анка (Цача Ненова) 261
 Пикколос 215
 «Демосфен» 215
 «Смерть Филоктета» 215
 Пицек В. 310
 Плавт Тит Марций 213, 302
 «Аулулария» 213
 Платцер Игнац 275
 Платцер Иозеф 275
 Плешояну Гр. 322
 Плутарх 210
 Подманички И. 144
 Попович М. 246
 Попович Стерия Йован 14, 179, 191, 193—196, 202
 «Враль и подвирало» 194
 «Злая женщина» 194
 «Милош Обилич, или Бой на Косовом поле» 193
 «Наход Симеун, или Несчастное супружество» 194
 «Невинность, или Светислав и Милева» 193, 194
 «Скупой, или Кир Яня» 194, 195
 «Тыква, возмнившая себя чашей» («Ворона в павлиньих перьях») 194
 Порт В. 310
 Поспешил Ян Гостивит 138
 Потекса Эуфросин 216
 Потоцкий Шенсный 79
 Похлин Марко 182
 «Грамматика» 182
 Прехаузер Готтфрид 270, 271
 Прокоп Иозеф 130
 Пуркине Карел 136
 Пуркине Ян Евангелист 130
 Пухмайер Антонин Ярослав 90
 Пушкин А. С. 15, 51, 238
 «Бахчисарайский фонтан» 51
 Пфаннер Франтишек 121
 Пфистер Ганс 267
 Пфлегер Густав 134
 Пштрот Ф. 310
 Пыпин А. Н. 50
 Радемин Генрих 268
 Радзивилл Мацей 39
 Радзивиллова Уршула 55
 Радзивиллы, князя 39, 55
 Радищев А. Н. 238
 «Путешествие из Петербурга в Москву» 238

- Раймунд Фердинанд 25, 269, 270, 279,
 281—288, 292, 296
 «Алмаз короля духов» 270, 285
 «Девушка из страны фей, или Кре-
 стьянин-миллионер» 285, 286
 «Король Альп, или Человеконена-
 вистник» 281, 285
 «Мастер барометров на волшебном
 острове» 284
 «Расточитель» 270, 283, 285
 «Скованная фантазия» 285
 Ракич Вичентие 191
 «Аврамова жертва» 191
 Раковац Драгутин 181
 Раковский Георги 253, 255
 Ранфл С. 213
 Рареш Петру 240
 Расин Жан 54, 83, 174, 215, 221, 222,
 225, 294
 «Андромаха» 174
 «Аталия» («Гофолия») 174
 «Британик» 174, 221
 «Федра» 174, 215, 294
 Рашек Ян 28
 Рашевский Збигнев (Raszewski Zbige-
 new) 67
 Рашель (Феликс Элиза Рашель)
 161
 Реньяр Жан Франсуа 224, 226
 Рживнач Франт 309, 310
 Рибан Иржи (Юрай) 89, 306
 Ригер Франтишек Ладислав 130, 140,
 141, 310
 Ризу Яковаке 317, 318
 «Поликсена» 318
 Ристори Аделаида 161
 Рихтер Йозеф 184, 187, 190
 «Ревность из-за туфель» 187, 190
 Россини Джоакино 135, 165
 «Отелло», опера 135
 «Севильский цирюльник», опера
 159, 165, 212
 «Танкред», опера 159, 165
 Ростовцев 238
 «Персей» 238
 Русет Янку 229
 Руссо Жан Жак 44, 214, 224
 «Пигмалион» 44
 Рыба Якуб Ян 33
 Рэдулеску И. Э., см. Элиаде
 Савич Ангелаки 247, 248
 Садразамин 261
 Сапега Ян 83
 Сапунов К. 246
 Сарбевский Мачей Казимеж 81
 «Поэтика» 81
 Свежавский Кароль 83
 Серак Эдуард Ладислав 129
 «Монастырь святого Томаша» 129
 Сева Франтишек Ксавер 108, 304
 Секейне 313
 Селестин 313
 Семере Пал 157, 166
 Сентпетери Жигмонд 158, 170
 Сербулов Андрей 212
 Сердахен Йозеф 158
 Серурне Георге 318
 Сиглигети Эде (Szigligeti Ede) 162,
 168, 171, 282
 Симеон, митрополит 260
 Скарга Петр 41
 Скленаржова-Мала Отилия 136, 137,
 139
 Скрейшовский Й. С. 140
 Скуфа 317
 Скьявони Дж. 231
 Сладковский Карел 141
 Словацкий Юлиуш 16, 19
 Слэтиняну И. 221
 Сметана Бедржих 15, 28, 52, 136, 139,
 142
 «Бранденбуржцы в Чехии», опера
 139
 «Проданная невеста», опера 139
 «Либуше», опера 142
 Собеский Ян 66, 76
 Совиньский Альберт 40
 Соколов А. П. 19
 Стамате Е. 225
 Станислав Август 41, 83
 Станкович Корнелие 201
 Станчов Хр. 246
 Станкович Л. 246
 Стасов В. В. 140
 Стах Вацлав 95
 Стахеев Б. Ф. 19
 Сташимир 247
 Стейнфельс 317
 Стефан Великий 240
 Стефани Ян 46—48
 «Краковяне и горцы», опера 46,
 47
 Стефанович Стефан 191—194, 202
 «Смерть Уроша Пятого» 192, 193
 Стоенеску Ралица 320
 Стоянов Захарий 244, 251, 257
 «Записки о болгарских восстаниях»
 257
 Страницкий Йозеф 267—270, 278.

- Стуна Матей 31, 96, 102, 116, 118
 «Сельский бунт в Чехии» 31, 102, 116, 118
 Стурдза Михай 234, 240
 Стурдза, семья 234
 Сумароков А. П. 238
 Сухово-Кобылин А. В. 139
 «Свадьба Кречинского» 139
 Сухожеевский Ян 71
- Тальма Франсуа Жозеф 209, 322
 Там Вацлав 31, 32, 90, 92, 94—96, 98, 100, 102, 104—108, 110, 112, 114, 116, 305—307
 «August» 106
 «Бржетислав и Итка, или Похищение из монастыря» 32, 92, 116
 «Власта и Шарка» 116
 «Счастливый инвалид» 94
 Там Карл Игнац 90, 95, 96, 98, 108, 112, 114, 306, 307
 «Защита чешского языка» 90
 Там В. и Там К. И. «Праздник чешского языка» 90
 Тананаева Л. И. 54
 Тандлер Йозеф Якуб 31, 96, 116
 «Ян Жижка из Троцнова» 116
 Тардини Фани 248
 Терек И. 157
 «Венгерские инсургенты» 157
 Термецки, см. Эрнинэ Франциска
 Тизенхауз Антони 55
 Титова Л. Н. 287
 Тодоров Иван 247, 253
 Толди Ференц 174
 Толстой Л. Н. 21
 Томандл М. 179, 180, 201
 Томашевский Дызма Боньча 80, 83
 «Супруги в разводе» 80
 Томашек Вацлав 51
 Тонка 258
 Трифу Констанца (Trifu C.) 219, 223, 225, 228-230
 Троян П. 310
 Трусколасский Доминик Томаш 84
 Тулешков Киро 244, 247, 248, 250
 Тун, граф 306
 Тучек Франтишек Винценц 35, 102
 «Ночной сторож, или Чешская Анничка» 94, 101
 «Сельский бунт в Чехии», опера 102
 Тыл Йозеф Каетан 14, 16, 19, 20, 24, 51, 91, 103, 114, 115, 128-130, 140, 287, 294
- «Воляшицки из Стракониц» 287
 «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» 20, 129, 287
 «Фидловачка» 51, 91
 «Ян Гус» 129, 287
- Удвархейи Миклош 159, 170
 Ульман Войтех Игнац 133, 141
 Урбанек Ф. 141
- Фаянс М. 43, 45
 Фелиньский Алоизий 83
 Фельтен Иоганн 272
 Фештетич Д. 144
 Филимон Николае 215
 «Старые и новые мироеды» 215
 Филипеску А. 322
 Филипеску Дж. 322
 Филипчикова Р. Л. 31
 Финкельштейн Е. Л. 8
 Фишер Ф. 112
 Флореску Э. 321
 Флориан Жан Пьер К л а р и д е 194, 224, 234, 236, 238
 Фогель З. 57, 61
 Фогль Франц 286
 Фодор Йозеф 46
 Формион 318
 Франковский Йозеф 140
 Франц I 145
 Франц II 264
 Францов Петко 262
 Фредро Александр 84
 Фрич Йозеф Вацлав 129, 134
 «Вацлав IV, король чешский» 129
 Фукс Иоганн Йозеф 30
 «Gradus ad Parnassum» 30
 «Каноническая месса» 30
 «Постоянство и сила», опера 30
- Ханн Маттиас 267
 Херасков М. М. 238
 Херфнер 235
 Хибинский Адольф (Chybiński Adolf) 35, 40
 Хиршфельд 165
 «Замок фей» 165
 Хитов Панайот 247
 Хмеленский Йозеф Красослав 50, 103
 Холлянд Иоганн Давид 39
 «Агатка, или Приезд господина» («Добрый господин — отец своих подданных»), оперетта 39, 40
 Хобенберг Фердинанд 275
 Хоминьский Йозеф Михал 35

- Христарис 215
Христодулов-Константинов М. 246
Христодулов-Константинов Хр. 246
Христулуос Афанасис 215
«Смерть Патрокла» 215
- Цехановецкий Анджеј (Ciechanowski Andrzej) 39
Циглер 217
«Гермиона, невеста иного мира» 217
Цикандер Э. 158
«Колпак с бубенчиками» 158
Цойс Сигизмунд 183, 185
- Чайковский П. И. 30
«Пиковая дама», опера 30
Чапмен Джордж 266
Чарторские, князья 39, 55
Чарторский Адам Казимеж 58, 63, 64, 67, 70, 73, 76 — 78, 82, 83, 299
«Девушка на выданье» 63, 83, 299
«Игрок» 77
«Кофе» 64, 67, 70
«Пышноскомпский» 78
Чацкий Щенский 82
«Письма по поводу «Мониторов» от друга к другу» 82
Челаковский Франтишек Ладислав 51
Чернушак Грациан 36
Чернышевский Н. Г. 8
Чернявская М. 261
Чипарю Тимотей 213
«Пастушья эклога» 213
Чистимский Кочо 257
Чоконан Витез Михай 146
Чорапчиева Т. (Кирова) 246
- Шамберк Франтишек Фердинанд 138
Шафарик Павел Йозеф 200
Шаховской А. А. 238
«Урок кокеткам» 238
Швейгерт Йозеф 197
Шевырев С. П. 138
Шедивы (Грау) Прокон 96, 113 — 115
«О пользе театра» 113, 114
Шекспир Вильям 16, 20, 44, 90, 92, 109, 112, 114, 135—137, 143, 155, 157, 168, 174, 190, 193, 222, 227, 274, 289, 293, 294, 296
«Венецианский купец» 135, 171
«Гамлет» 20, 135, 155, 168, 172, 212, 274, 294
«Двенадцатая ночь» 135
«Король Лир» 135, 136, 157, 160, 172, 274
- «Макбет» 92, 109, 112, 157, 168, 274
«Много шума из ничего» 135
«Отелло» 135, 143, 157, 212, 274, 275
«Ричард III» 135
«Ромео и Джульетта» 135—137, 289
«Сон в летнюю ночь» 135, 137
«Укрощение строптивой» 135, 294
«Юлий Цезарь» 135
- Шенбах Йозеф 165
Шенбах-Сейппатаки Роза, см. Дерине
Шене А. (Schöne A.) 76
Шенк Э. 165, 171
«Велизарий» 171
«Золотые времена, или Инкль и Яри-ко», музыка к пьесе 165
Шенфельд Ян Фердинанд 90, 121
Шеридан Ричард Бриксли 174
«Школа злословия» 174
Шестакова Л. И. 140
Шиканедер Эммануэль 277
Шиллер Фридрих 16, 90, 92, 112, 114, 135, 155, 157, 168, 174, 175, 222, 224, 236, 289, 294, 296
«Коварство и любовь» 155, 290
«Мария Стюарт» 157, 168
«Мессинская невеста» 294
«Орлеанская дева» 157, 290, 294
«Разбойники» («Карл Моор») 92, 112, 114, 155, 157, 212, 289, 290, 294, 306, 307, 317
«Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» 175
Шиллинг Иоганн 272
Шимановская Мария 38, 44
«Альпухара», баллада 44
«Три песни» 44
Шимановский Карел 130
Шиманьский Станислав 42
«Деревенский флирт, или Зоська» 42
Шимек К. 310
Шишмановец 247
Шкроуп Франтишек (Skroup Fr.) 49—51
«Дротарь», опера 50
«Фидловачка», опера 51
Шлеттер Салом Фридрих 187
«Награждение и наказание» 187
Шмидт Винчен 202
Шмидта труппа 274
Шнирх Б. 142
Шомаке Константин 318
Шопен Фридерик 15, 47, 49, 52, 293
Шредер Софи 169, 294
Шредер Фридрих Людвиг 143, 155, 157, 274
«Несчастный брак» 157

- Штарке 274
 «Ласло Хуняди» 274
 Штван Максимилиан 31, 96, 98, 101, 102, 116
 «Драгомира, овдовевшая чешская княгиня, или Кровавый пир Болеслава» 101, 116
 «Иржи из Подебрад» 101, 102
 «Счастливый Кашпарек» 101
 Штегер Франц 280
 Штепанек Ян Непомук 281, 316
 Штефани Готтлиб 67, 71, 94, 106
 «Сын — дезертир» 67, 71, 94, 106, 305, 306
 Штифтер Адальберт 265
 Штолл Ладислав 32
 Шуберт Франц 293
 Шульц Жозефина 276
 Шульц Иоганн 276
 Шустер Игнац 278, 283
- Эгрешши Габор 158, 170 — 172
 Эккартсхаузен Карл 187, 189
 «Фернандо и Ярика» 187, 188
 Эккерман Иоганн Петер 230
 Элиаде (Рэдулеску Ион Элиаде) 208, 209, 211—213, 216, 217, 219, 221, 225, 227 — 231, 233, 236, 319 — 322
 «Крылатый дух», баллада 208
 «Румынская грамматика» 208, 219, 321
 Эльснер Юзеф 38, 43, 45 — 49
 «Дума Лундгарды», опера 48
 «Король Локеток», опера 48
 «Лешек Белый», опера 48
 «Семь раз один», опера 38
 «Ягелло в Тенчине», опера 48
 Энгель Якоб Иоганн 122, 123
 «Мысли о мимике» 122, 123
 Энгельгардт А., см. Канторне Анна
 Энгельс Фридрих 21, 24, 130, 265, 288 — 290
 Эрбен Карел Яромир 130, 310
 Эрдёи, графы 275
 Эрдели 216, 221
 Эркель Ференц 15
 Эрнест-эфенди 257
 Эрни Михай 150, 152 — 155
 «Атилла, король гуннов» 155
 Эрнинэ (Термецки) Франциска 150
 Эстергази (князя) 148, 275
 Эстергази Ференц 272
- Юнг Эдуард 224, 238
 «Ночи» 238
- Юнгман Йозеф 51, 95, 97, 310
 «История чешской литературы» 95
- Ян III 54
 Ян Казимир 54
 Яндрович Марк 71
 Янкович Эмануило 191
 «Злой отец и плохой сын» 191
 Янчо Пал 151
 Ярымчаковская Е. 246
- Andreis J. 183
 Arató Endre 12
 Bapst G. 17
 Bát'ha Fr. 106, 108, 118, 303
 Batušić N. 203
 Bednarski St. 67
 Bernacki Ludwik 46, 299
 Bezviconi G. 238
 Binal Wolfgang 265
 Brădăţeanu V. 210
- Călinescu G. 210
 Cindric P. 178
 Cornea P. 222
 Cvetro D. 183
 Ćurčin M. 190
- Denise Arnošt 91
 Đurić-Klajn S. 183
 Durski St. 62
 Dziechcińska H. 74
- Freedley George 17
- Galle L. 63, 68
 Gleđević A. 198
 Gomulicki J. W. 49
 Gregor Joseph 17
 Gubrynowicz W. 71
 Gyulai Pál 161
- Hadamowsky Fr. 276, 279, 290
 Hamm J. 198
 Hátvány Lajos 160
 Hernas Cz. 66
 Herterich F. 290
 Holsick F. 46
 Hont Ferenc 9, 155
 Hübner Z. 71, 72
 Hudec K. 26
- Kačer M. 86, 95, 100, 106, 107, 114, 305
 Kidrič F. 182
 Kitowicz J. 70
 Klosová L. 136

Knejdl P. 90
Koblar F. 184
Kreft B. 186
Krzyzanowski J. 55
Kubešová J. 87

Łepkowski T. 125

Magier A. 70
Mejdřická K. 102
Mikulski T. 53
Mór Jókai 175
Moussinac Léon 17
Myška M. 87

Němeček Jan 34
Nowak-Romanowicz Alina 46
Novotný J. 86, 95, 111

Okoń J. 66
Opaliński L. 62
Ozimek St. 301, 302

Pavel J. 95
Piszczkowski M. 84
Plavec Jozef 49
Poplatek J. 59, 62
Pražák K. 100

Rădulescu I. E. 228, 321
Reeves John A. 17
Rudnicka J. 64

Jakubec J. 306

Šicel M. 200
Škerlj S. 181

Sorescu Gh. 240
Stěpánek V. 127
Surmin D. 181, 197, 203
Szwankowski E. 58

Teuber O. 272
Thon J. 90
Trstenjak A. 178

Vondráček Josef 95, 104, 107, 111, 112,
120, 304

Wierzbicka K. 55
Wołoszyński R. 63

Zawadzki W. 64, 72

Живковић Д. 190
Живојиновић В. 193

Јовановић Сл. 195
Juric Š. 198

Касъров Л. 252
Ковачевић Б. 193
Кићовић М. 189

Николић М. 193

Поповић Вл. 190

Скерлић Ј. 186

Шумаревић Св. 178, 188

Циндрић П. 201

Список иллюстраций

Дворец в Яромержицах, где была исполнена первая чешская опера «Происхождение Яромержиц»	29
Юзеф Эльснер. Литография М. Фаянса	43
Кароль Курпиньский. Литография М. Фаянса	45
Вид конвикта пиаров. Акварель З. Фогеля	57
Театр на площади Красиньских. Акварель З. Фогеля	61
Портрет В. Богуславского, предпосланный первому тому его «Драматических произведений» (Варшава, 1820)	69
Программа школьной драмы «Зейфадин, король Ормуза», 1762 г.	75
Сармат и галломан. Фрагмент картины Беллотто Каналлетто, 1773—1779 гг.	77
Пригласительный билет с изображением Ностицкого театра. Прага, 1793 г.	93
Гибернский костел, где в 90-х годах XVIII в. давала спектакли труппа «У Гиберну». Гравюра Фр. и Ф. Гегеров, 1792 г.	96
Конский рынок в Праге в конце XVIII в. (ныне Вацлавская площадь), где в 1786—1789 гг. находился театр «Боуда»	98
Бродячая труппа Вацлава Тама. Картина А. Кашпара	101
Подписи чешских актеров под прошением об открытии театра «Боуда». Прага, 1787 г.	105
Титульный лист первого чешского перевода трагедии Шекспира «Макбет». Прага, 1786 г.	109
Титульный лист брошюры Пр. Шедивого «О пользе театра». Прага, 1793 г.	113
Титульный лист пьесы А. Зимы «Олдржих и Божена». Прага, 1789 г.	117
Иллюстрации к книге Я. И. Энгеля «Мимика», 1802 г.	122, 123
Башня «Ронделла» в Пеште, где состоялись первые спектакли венгерских актеров	145
Ласло Келемен	147

Пал Янчо	151
Театр в г. Кашша	159
Театр в г. Коложвар	163
Анна Канторне	169
Сцена из спектакля И. Надя «Выборы», 1843 г.	173
Здание «Театра Амаде» в Загребе, 1797—1834 гг.	181
Первая страница журнала «Даница илирска» от 16 ноября 1839 г. с программной статьей об основании Национального хорватского театра	197
Портрет И. Э. Рэдулеску (по рисунку И. Негулича)	209
Костаки Аристия	211
Обращение Филармонического общества о сборе средств для строительства Национального театра, 1883 г.	218
Титульный лист перевода пьесы Вольтера «Заира», 1884 г.	222
Титульный лист перевода пьесы Мольера «Амфитрион». Бухарест, 1835 г.	223
Георге Асаки. Портрет Дж. Скьявони	231
Рисунок Г. Асаки к первому спектаклю на румынском языке «Миртил и Хлоя». Яссы, 1816 г.	233
Список действующих лиц пьесы Г. Асаки «Петру Рареш». Яссы, 1837 г.	239
Здание «Театра Копоу» в г. Яссы, 40-е годы XIX в.	241
Декорации ко второму действию пьесы «Иванко» В. Друмева. Театр в читалище. Казанлык, 1879 г.	259
Готтфрид Прехаузер в роли Гансворта	271
Сцена из комедии Ф. Раймунда «Расточитель» в Леопольдштадт-театре, 1834 г.	283
Зрительный зал старого Бургтеатра	287
Актерские ложи и галерка старого Бургтеатра	289
Гардеробная актеров Бургтеатра	291
Франц Грильпарцер. Портрет Ангели	295

Содержание

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

5

А. А. Гершкович

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

(к постановке проблемы)

7

И. Ф. Бэлза

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

И РОЛЬ МУЗЫКИ В ЕЕ РАЗВИТИИ

26

Л. А. Софронова

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПОЛЬСКОГО ТЕАТРА ЭПОХИ
ПРОСВЕЩЕНИЯ

53

Л. Н. Титова

ТЕАТР И ЧЕШСКАЯ ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА
КОНЦА XVIII В.

85

Ю. И. Ритчик

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

*(из истории чешского национально-патриотического движения
за создание Национального театра)*

125

342

А. А. Гершкович
ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ВЕНГЕРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.

143

А. В. Данилова
ОТ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ
(к истории сербского, хорватского и словенского
театров)

178

М. В. Фридман
ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА В РУМЫНСКОМ ТЕАТРЕ
30-Х ГОДОВ XIX В.

206

М. Брадистилова
БОЛГАРСКИЙ ТЕАТР 60—70-Х ГОДОВ XIX В.
И НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

243

Т. А. Путинцева
ПРОБЛЕМЫ АВСТРИЙСКОГО ТЕАТРА В ЕГО СВЯЗЯХ
С ТЕАТРОМ ВЕНГРОВ И СЛАВЯН
(конец XVIII — начало XIX в.)

264

ПРИЛОЖЕНИЕ
Материалы и документы

298

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

325

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

340

ТЕАТР
В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
XVIII—XIX вв.

*Утверждено к печати
Институтом славяноведения
и балканистики*

Редактор издательства
И. Г. Древлянская

Художник
Э. Л. Эрман

Художественный редактор
Т. П. Поленова

Технический редактор
Т. В. Полякова

Сдано в набор 1/X 1975 г.
Подписано к печати 18/III 1976 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага № 1. Усл. печ. л. 19,3.
Уч.-изд. л. 21. Тираж 3600. Т-00663.
Тип. зак. 3026. Цена 1 р. 71 к.

Издательство «Наука».
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
67	2 сл.	Posce	Polsce
93	подпись под иллюстрацией	1793	1791
97	5 сл.	Юнгманна	и у Юнгманна
211	подпись под иллюстрацией	Костаки Аристия	Георге Асаки. Портрет Дж. Скьявони
218	подпись под иллюстрацией	1883	1833
222	подпись под иллюстрацией	1884	1834
225	8 сл.	Крассицистская	Классицистская
231	подпись под иллюстрацией	Георге Асаки. Портрет Дж. Скьявони	Костаки Аристия
235	15 сл.	ру 3» и «Луковая	руз» и «Лукавая
236	4 сл.	«Луковая	«Лукавая
246	8 сл.	«Дунавска зара»	«Дунавска Зора»
250	7 сл.	Королев	Каролев
250	2 сл.	Королев	Каролев

Театр в национальной культуре

WWW.OSC-ITALIA



2011