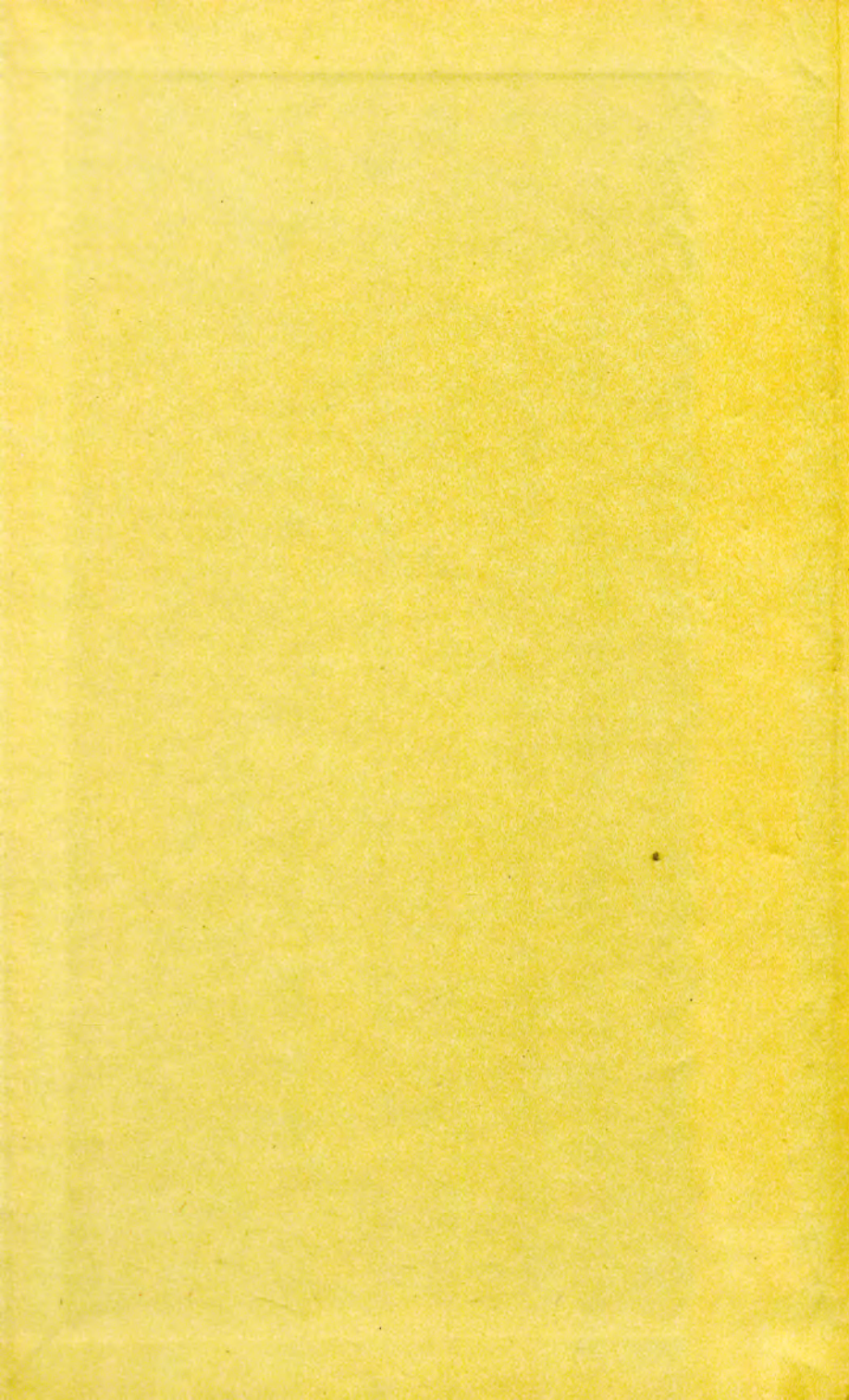




Л. Н. ТИТОВА

**ЧЕШСКИЙ ТЕАТР
ЭПОХИ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ**



Jed obložen; — zimi bledem hladat
Mügg zut pirsen — a jo tam zafy
Kajdam tak' izvori, mam 3 fufy
obložen madrigi To letuj fvanj
Cfy, tamo ga zut pany a pany,
Gryte manadi so — v potu tovj.
Ica fva tjavazj; tat' nufat a zavi
clanuj, — na pavituj izvori fvanj
Kafadvi — na bledem hladat —
A to nufat gfu Cufi nato Kumei,
clanuj a nato ginczumei,
N. obložen gajzej, so bled fvanj.

Rox.

Mügg? Tam so tam 3 gimi Kvanj

Kopf.

Gküzopsi ' To madrig gfu planj.
Kufj so bled na to kugler djuat?

Kan.

Kufj go vitre gajzej Mügg stjuat
Zut' tam so bled obat gubit
Klavan bled eit a rojim fvanj;
A vj fva si nufat vyfleduat,
Kufj si nufat a izvori gajzeuat.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Л. Н. ТИТОВА

ЧЕШСКИЙ ТЕАТР
ЭПОХИ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ

КОНЕЦ XVIII —
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX В.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1980

В книге рассказывается о периоде зарождения чешского театра, истории его развития и той роли, которую он сыграл в формировании чешской национальной культуры. Рассматриваются истоки и особенности чешского театрального искусства, прослеживаются взаимоотношения театра с литературой и искусством, раскрывается роль театра в развитии чешского национального сознания. Публикуются интересные сведения о выдающихся артистах, ярких и популярных спектаклях.

Ответственный редактор

А. П. СОЛОВЬЕВА

© Издательство «Наука», 1980 г.

Т 60103—180
042(02)—80 586—80 4402000000

ВВЕДЕНИЕ



Конец XVIII — первую половину XIX в. в Чехии принято называть эпохой национального возрождения. Она представляет собой значительную и яркую главу в истории чешского народа, его социально-экономического, политического и культурного развития, важный фактор становления чешского национального самосознания, чешской национальной культуры. Вызванная к жизни глубоким кризисом феодализма и развитием капиталистических отношений, эпоха национального возрождения знаменовала собой процесс формирования чешской буржуазной нации.

Отсутствие национальной самостоятельности, политика онемечивания, последовательно проводимая австрийскими властями, гонения, которым подвергались чешский язык и культура,— все это обусловило возникновение и активизацию новых социальных, экономических и идеологических процессов.

Движение за свободное национальное развитие чешского народа в конце XVIII — начале XIX в. возглавили «будители» — представители рождающейся чешской интеллигенции и буржуазных кругов, ставивших перед собой антифеодальные, буржуазно-просветительские и национально-патриотические задачи. Их деятельность сначала не выходила за рамки культурного просветительства, но уже в 20—30-е годы XIX в. стала приобретать зримую политическую окраску, а в 40-е годы получила характер острой политической борьбы. Движение будителей оказало огромное влияние на все сферы чешской духовной жизни. Ему во многом обязана чешская культура возникновением и развитием национальной литературы и искусства, созданием профессионального театра на родном языке.

Чешскому театру принадлежала активная роль в духовной жизни общества, воспитании национального са-

мосознания, формировании национальной культуры в целом. Театр выполнял не только функции эстетические, но и воспитательные, решал не только художественные, но и политические, общекультурные, общенсторические задачи.

«Мы, чехи и словаки, переживали особенно сильно в нашей национальной истории это исключительное действие театра. Всякий знает, что во времена нашего национального возрождения театру, собственно говоря, принадлежала руководящая роль... В те времена, когда у нас не было политической трибуны, театр служил этой трибуной», — писал З. Неедлы¹.

Согласно программе будителей, театр должен был стать важнейшим фактором развития родного языка, литературы, критической мысли, музыкального искусства, актерского мастерства. Для чешского народа создание национального театра превратилось в своего рода символ — утверждение права на развитие своей национальной культуры.

Все это обусловило те особенности, которые характеризуют чешскую театральную культуру эпохи национального возрождения, прежде всего ее демократичность. Это нашло отражение в жанровой структуре и репертуаре чешского театра, в широкой сети любительских театральных трупп, в сознательной ориентации театра на вкусы и интересы зрителей из самых широких демократических кругов, в тесной связи с национальным движением, общественно-политической жизнью, обращении к актуальным проблемам современности, что с особой силой проявилось в обстановке революционной ситуации 40-х годов XIX в., когда театр стал трибуной утверждения революционных идеалов, перенес на сцену проблемы и живую атмосферу времени.

Отличительной чертой чешской театральной культуры на всех этапах ее развития был ее музыкальный характер, то большое место, которое занимала музыка в репертуаре профессионального и любительского театра.

В силу определенных исторических причин профессиональный чешский театр стал складываться в эпоху, когда во многих европейских странах уже существовала высокоразвитая театральная культура. За период национального возрождения чешский театр достиг больших

успехов. Был создан национальный репертуар, воспитаны кадры чешских актеров, заложены основы театральной эстетики и критики, а главное, вопреки активному онемечиванию чешский театр стал выразителем передовой части чешского общества, его политических, национальных и социальных интересов.

Пробуждение интереса к вопросам чешского театра началось уже на раннем этапе национального возрождения.

Первым, кто еще в 80-е годы XVIII в. приступил к изучению истории чешского театра, был Вацлав Там. В 1816 г. вышла в свет краткая «История чешского театра от истоков до наших дней» Я. Гибла. Начиная с этого времени в печати стали появляться работы, посвященные различным сторонам чешской театральной культуры. Несмотря на субъективность в отборе и оценке драматических произведений, неполноту сообщаемых сведений, наконец на ошибки и неточности, они имеют ценность как попытка охарактеризовать формирующуюся чешскую театральную культуру, выделить наиболее заметных ее деятелей.

Богатый материал в этом отношении дают статьи И. К. Хмеленского, И. К. Тыла, К. Гавличека, публиковавшиеся в первой половине XIX в. на страницах журналов «Кветы», «Ческа вчела», «Часопис Ческого музея» и других изданий. Из них можно составить представление о репертуаре чешских театров того времени, об отношении к театру зрителей, об исполнительской манере актеров. Большой интерес представляет корреспонденция таких деятелей чешского национального возрождения, как И. К. Тыл, Ф. Л. Челаковский, К. Гавличек, а также мемуары Яна Кашки², Я. Малого³, И. Б. Пихля⁴.

На протяжении периода, отделяющего нас от исследуемой эпохи, интерес к культуре национального возрождения не ослабевал. За это время чехословацкими исследователями были созданы серьезные труды по истории чешского театра XVIII—XIX вв., написаны монографии о ведущих его деятелях⁵.

Среди капитальных исследований на первом месте, безусловно, стоит многотомная «История чешского театра»⁶, издание которой в настоящее время еще не завер-

шено. Вторым том этого фундаментального труда посвящен эпохе национального возрождения.

Из общих работ по истории чешского театра конца XVIII — первой половины XIX в., созданных в послевоенные годы, следует назвать труды Я. Вондрачека⁷ и Фр. Черного⁸.

Что касается отдельных проблем театральной культуры, то наибольшее внимание уделяется чешской драматургии конца XVIII — первой половины XIX в. как в обобщающих трудах по истории чешской литературы⁹, так и в специальных монографиях¹⁰. Много работ посвящено также музыкально-драматическому искусству, становлению чешской оперы¹¹, любительскому¹², кукольному¹³ театрам, бродячим чешским труппам¹⁴. В 1967 г. вышла в свет монография о чешской театральной периодике, включающая и эпоху национального возрождения¹⁵. Исполнительское мастерство чешских драматических актеров пражских сцен в конце XVIII — первой половине XIX в. анализируется в книге Фр. Черного «Изменчивый облик театра, или Два столетия с пражскими актерами»¹⁶.

В советском театроведении вопросы чешского театра эпохи национального возрождения рассматриваются в книге Л. П. Солнцевой «Театр Чехии и Словакии»¹⁷ и в «Истории западноевропейского театра»¹⁸.

Из деятелей чешского театра этого времени наибольшее внимание советских исследователей закономерно привлекло творчество «великого будителя», стоявшего у истоков нового чешского театра, — Йозефа Каетана Тыла¹⁹.

Вопросы театральной культуры эпохи национального возрождения, в особенности история народного и кукольного театров, получили освещение в работах П. Г. Богатырева²⁰. Анализ чешской музыкальной культуры, в том числе и музыкального театра XVIII — XIX вв., дан в трудах И. Ф. Бэлзы²¹.

Автор настоящей работы опирался на литературу и критику того времени, доступные мемуары и письма будителей. В работе использованы также материалы чешской периодики конца XVIII — XIX в., документы, хранящиеся в Музее национальной письменности, в пражском Национальном музее (редкие ранние издания,

репертуарные списки, афиши и др.), неизданная корреспонденция чешских будителей (Рукописный отдел Национального музея в Будапеште).

Учитывая основные тенденции и состояние изучения чешской национальной культуры эпохи возрождения, автор сосредоточивает внимание в основном на исследовании театра как составной части той общей, многосторонней борьбы чешского общества за национальное самозавоевание, национальную культуру, которая широко велась в эти годы.

Таким образом, в качестве главной выделяется проблема взаимоотношения театра с общественной жизнью, его общественного назначения. Меньшее внимание уделено его эстетической функции, исполнительскому мастерству, оформлению спектаклей и т. д.

Автор не ставит своей задачей давать последовательное изложение разнообразных фактов богатой и многосторонней театральной жизни Чехии конца XVIII — первой половины XIX в. В работе будут рассматриваться прежде всего те явления, которые представляются этапными или наиболее выразительными по отношению к избранным аспектам исследования.

Для начального периода национального возрождения (последней трети XVIII в.) таким узловым моментом, на наш взгляд, является рождение профессионального чешского театра, протекающее в тесной связи с общественно-экономическими и идеологическими процессами, — развитием городов, новых форм культурной жизни, формированием интеллигенции, определявшей программу развития национальной чешской художественной культуры.

Для следующего периода (первой четверти XIX в.) наиболее показательна и важна борьба за национальный характер, самобытность чешского театра, продолжающего развиваться в тяжелых условиях противодействия политике онемечивания. Это движение за национальную самобытность наиболее отчетливо проявляется в области драматургии. Оригинальные драматические произведения Я. Н. Штепанека и В. К. Клицперы составляют основу репертуара чешского театра, вступающего в активную борьбу с переводным репертуаром и немецким засилием в области театральной культуры.

В 30—40-е годы позиции театра значительно усиливаются. Особенно выразительно сказался на развитии национальной театральной культуры общественный подъем конца 40-х годов. Напряженная общественно-культурная жизнь сделала театр школой высоких гражданских идей, патриотизма и свободолюбия.

Неотъемлемой частью общекультурной борьбы в этот период явилась театральная, литературная, критическая и общественная деятельность И. К. Тыла.

В заключение хотелось бы подчеркнуть историческую значимость театра эпохи национального возрождения, важного и интересного этапа формирования и развития национальной чешской культуры, прогрессивные демократические традиции которого не утратили своего значения и для развития социалистической культуры Чехословакии.

Автор выражает признательность чехословацким коллегам — заведующему Кабинетом истории чешского театра Института чешской и мировой литературы ЧСАН доктору Владимиру Прохазке, доктору Адольфу Шерлу, доктору Борживою Србе, доктору Эвжену Турновскому, оказавшим большую помощь при подготовке книги к изданию.

Автор благодарит также своих коллег по сектору историко-культурных проблем Института славяноведения и балканистики АН СССР, в котором была выполнена настоящая работа.

¹ Чехословацкий театр: Сборник информационных статей о чехословацком театральном искусстве. Прага, 1948, с. 5.

² *Kaška J.* Zápisky starého komedianta.— *Rodinná kronika*, 1864.

³ *Malý J.* Vzpomínky a úvahy starého vlastence. Praha, 1872.

⁴ *Pichl J. B.* Vlastenecké vzpomínky. Praha, 1936.

⁵ *Filípek V.* Josef Kajetán Tyl, jeho snažení a působení. Praha, 1859; *Turnovský J. L.* Život a doba Josefa Kajetána Tyla. Praha, 1892; *Hysek M. J. K.* Tyl. Praha, 1926; *Blahnik V. Kr. J. K.* Tyla Had z ráje.— *Divadlo*. Praha, 1926; *Kačer M., Otruba M.* Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha, 1961; *Kačer M.* Václav Thám. Praha, 1965; *Justl V.* Václav Kliment Klicpera. Praha, 1960; *Klosová L.* Kolárové, tři herecké portréty 19. století. Praha, 1965; *Novotný J.* Matěj Václav Kramerius. Praha, 1973.

⁶ *Dějiny českého divadla*. Praha, sv. 1, 1968; sv. 2, 1969; sv. 3, 1977.

⁷ *Vondráček J.* Dějiny českého divadla. Praha, sv. 1, 1956; sv. 2, 1957.

⁸ *Černý Fr.* Nástin dějin českého divadla: Národní obrození. Praha, 1955, sv. 3.

- ⁹ Literatura česká XIX století. Praha, 1902—1905, sv. I—III; *Jakubec J.* Dějiny literatury české. Praha, 1934, sv. II; Dějiny české literatury. Praha, 1960, sv. 2.
- ¹⁰ *Štěpanek V.* Počátky velkého národního dramatu v české literatuře. Praha, 1959.
- ¹¹ *Plavec J.* František Škroup. Praha, 1941.
- ¹² *Vondráček J.* Ve službách Thalie: Kapitoly z dějin divadelního života do roku 1860.— In: Ve službách Thalie. Olomouc, 1944, sv. 1.
- ¹³ *Bartoš J.* Loutkářské hry českého obrození. Praha, 1952; *Он же.* Loutkářská kronika. Praha, 1963.
- ¹⁴ *Knap J.* Zöllnerové. Praha, 1958; *Он же.* Umělcové na pouti. Praha, 1961.
- ¹⁵ *Lajské M.* Divadelní periodika v Čechách a na Moravě. 1772—1963. Praha, 1967.
- ¹⁶ *Cerný F.* Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci. Praha, 1978.
- ¹⁷ *Солнцева Л. П.* Театр Чехии и Словакии. М.: Искусство, 1977, с. 24—58.
- ¹⁸ История западноевропейского театра. М.: Искусство. 1960, т. 4, с. 373—408.
- ¹⁹ *Лещинская Г. И. К.* Тыл: Краткий обзор жизни и творчества.— В кн.: Тыл И. К. Избранное. М.: Гослитиздат, 1954; *Она же. И. К.* Тыл.— В кн.: Тыл И. К. Избранное. М.: Гослитиздат. 1956; *Солнцева Л. П. И. К.* Тыл и театр.— В кн.: Тыл И. К. Театр. М.: Искусство, 1957; *Соловьева А. П. И. К.* Тыл.— В кн.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 91—103.
- ²⁰ *Богатырев П. Г.* Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин—Петербург, 1923; *Он же.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971, с. 13—165.
- ²¹ *Бэлза И. Ф.* Очерки развития чешской музыкальной классики. М.: Музгиз, 1951; *Он же.* История чешской музыкальной культуры. В 3-х т. М.: Изд-во АН СССР, т. 1, 1959; М.: Наука, т. 2, 1973.

ЗАРОЖДЕНИЕ ЧЕШСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА



Если оглянуться на нашу национальную жизнь, нельзя не заметить, что театр всегда играл в ней одну из важнейших, если не ведущую, роль. Уже в начале нашего национального возрождения, в конце XVIII в., театр был манифестацией того, что народ пробуждается ото сна и начинает новую жизнь.

З. Неедлы

Формирование чешской национальной культуры было сложным и долговременным процессом. Он длился более столетия и проходил в условиях, когда чешский народ находился под властью Габсбургов и каждый шаг на пути к национальному самоутверждению вынужден был отстаивать в борьбе с немецкой экономической, идеологической и политической экспансией.

Развитие капитализма, породившее этот процесс, протекало в Чешских землях весьма динамично. Особенно после мощных крестьянских антифеодальных восстаний 1775 г. и наступивших после этого реформ Иосифа II (реформа крепостного права, патент о веротерпимости, отмена церковной цензуры и т. д.). Последние хотя и проводились ради сохранения феодальной системы и укрепления абсолютизма (теперь уже под маркой «просвещенного»), тем не менее объективно содействовали становлению буржуазных отношений. Так, право на откуп от барщины (без земли) приводило к созданию резерва рабочей силы, которая затем устремлялась в города, что обуславливало важные социально-экономические последствия. Некоторое сужение прав церкви открывало возможности для раскрепощения мышления.

Под натиском капитализма в конце XVIII в. интенсивно проходили процессы урбанизации, преодоления

сословной замкнутости, разрушение феодальных и учреждение буржуазных институтов, соответствующих капиталистическим отношениям и потребностям формирующейся нации.

В это время молодой чешской буржуазии уже не пришлось вести борьбу со «своим» феодальным дворянством, потому что последнее было почти совсем онемечено. Зато с самого начала ее опасным соперником стала немецкая буржуазия, намерением которой было полностью подчинить себе экономику Чешских земель и начавшийся складываться национальный рынок. Эту задачу облегчала ей политика Габсбургов, направленная на усиление национального гнета, в частности объявление единым официальным языком школ и государственных учреждений немецкого языка, многочисленные запреты и т. д. Неслучайно поэтому на начальном своем этапе национальное движение проходило главным образом в культурно-просветительских формах.

Основным содержанием деятельности будителей стала борьба с феодально-религиозным мировоззрением (слепой верой в догматы церкви, вековыми предрассудками, невежеством) в сочетании с пропагандой научных знаний, культ разума, расширением светского мышления и призывами к нравственному совершенствованию народа. Эта деятельность носила отчетливо национальный характер, диктовалась стремлением покончить с «эпохой тьмы» и пробудить в народе чувство национального самосознания.

Быстрые темпы развития капитализма в Чешских землях содействовали расширению социальной базы будительского движения, в особенности после того, как чешская интеллигенция стала выделяться в отдельную социальную прослойку. Еще будучи немногочисленной, она тем не менее сразу же встала во главе всех просветительских и национально-патриотических начинаний и пользовалась большим социальным престижем. Впрочем, авторитет «образованных людей» в Чешских землях и раньше был высок. Они и составили в основном «первую волну» будительского движения. «Второй волной» стала чешская интеллигенция 30-х годов XIX в.

Особенностью капиталистического развития в Чешских землях был быстрый рост городов, превращение их

в центры промышленности, общественной и культурной жизни. Ленин, говоря о прогрессивности «процесса отвлечения населения от земледелия к промышленности, от деревень к городам», считал его одним из характернейших признаков капитализма. Процесс этот рассматривался не только в экономическом аспекте, но и «... (в его более важном, пожалуй), в его моральном и образовательном значении»¹. Этот второй аспект связывался с ростом самосознания личности в новой среде, с желанием чувствовать себя «свободнее, равноправнее с лицами прочих сословий»².

К концу XVIII в. Чешские земли становятся наиболее развитой в промышленном отношении частью монархии Габсбургов, а Прага — вторым после Вены по численности населения и значению городом. Рост чешских городов, развитие промышленности, торговли вызывали изменения в социальном и национальном составе населения³, которое пополнялось за счет пришельцев из деревень, в основном чехов по своей национальной принадлежности.

Общественно-культурная жизнь чешских городов, таких как Прага, Брно, Градец-Кралове, проявлялась в самых разнообразных формах. Будители использовали все доступные средства для пропаганды просветительских и патриотических идей среди городских низов, ремесленников, мелких торговцев и чиновников, промышленных рабочих и буржуа чешского происхождения. Поводом для этого становились праздники, народные гулянья, так называемые беседы, выполнявшие роль своеобразных клубов, балы, вечера и другие увеселительные мероприятия, где говорить разрешалось только по-чешски. Источником просветительских и патриотических идей стало Чешское научное общество, основанное в 1774 г. Члены его вскоре приступили к чтению лекций по чешскому языку и национальной истории и изданию научно-популярных брошюр.

Важным событием в чешской культурной жизни было появление в 80-е годы XVIII в. периодики на чешском языке. Этот, по определению К. Маркса, «могучий рычаг культуры и образования народа»⁴, открывал перед будителями большие возможности для широкого распространения своих воззрений. Когда в начале 1786 г. один из

зачинателей будительского движения, основатель первого издательства на чешском языке М. В. Крамериус вошел в состав редакции газеты «Шёнфельдске цисаржске краловске поштовни новины», она имела лишь несколько десятков постоянных подписчиков, а уже через год их стало свыше 900⁵. Газета, отмечал М. В. Крамериус, нашла своих почитателей «не только в Чехии, Моравии, Венгрии, но и в Польше, на границах с Турцией, повсюду, где процветает наш родной славянский язык», и пользуется популярностью «как среди простого народа, так и среди известных и достойных светских и духовных лиц»⁶. Многие энтузиасты чешского языка и литературы стали группироваться вокруг первого национального издательства — «Чешской экспедиции» Крамериуса. Его продукция — публицистические, научные (главным образом филологические) и художественные произведения на родном языке — получала все большее распространение среди различных слоев чешского общества. Первоначально тиражи изданий не превышали 500—1000 экз., но затем стали быстро увеличиваться⁷.

Во второй половине 70-х годов XVIII в. при Нормальной школе в Праге была открыта читальня, а в 1781 г. — первая в Чехии публичная библиотека. К концу века библиотеки имелись уже во многих провинциальных городах и местечках. В последней четверти XVIII в. в Праге появляются первые книжные лавки. При них возникают временные кружки литераторов⁸.

Деятельность чешских будителей проходила в постоянном противоборстве с австрийскими властями и церковью, которые всемерно препятствовали начавшемуся процессу национального возрождения в Чешских землях. Не случайно конец XVIII в. в Чехии отмечен ужесточением политики онемечивания, запретами чешского языка, полицейским контролем над любым проявлением национальной жизни. В гимназии был закрыт доступ для тех, кто свободно не владел немецким языком, то же самое неукоснительно соблюдалось при поступлении на государственную службу. «Коренной чех, — писал Й. Юнгман, — отстранен от всех государственных должностей и не может быть даже... писарем ...в то время как спесивый иноземец вступает в государственное управление и получает прибыли»⁹.

В «Чешской экспедиции» М. В. Крамериуса



Чешский исследователь П. Кнейдл приводит данные о том, что в 80—90-е годы XVIII в. в Прагу приходили немецкие газеты 29-ти наименований, немецкие политические и научные еженедельники и ежемесячники — 9-ти наименований, а на чешском языке был разрешен выпуск лишь четырех периодических изданий¹⁰. А чешский будитель Фр. М. Пельцель в записях от 16 января 1781 г. так характеризовал положение в пражских костелах: «Во всей Малой Стране лишь в одиом костеле проповеди читаются по-чешски, причем в самом маленьком, у св. Вацлава, хотя там намного больше чехов-прихожан, чем немцев, поскольку шляхта и высшие слои, то есть одни немцы, вообще не посещают службу. Весь Уезд (одна из центральных улиц Малой Страны.— Л. Т.) заселен чехами, но несмотря на это, у доминиканцев, у кармелитов служба идет на немецком языке»¹¹.

Политика онемечивания находила опору и серьезную поддержку среди значительного по численности зажиточного слоя немецких и чешских торговцев и ремесленников. Такое положение еще долго будет сохраняться в чешском городе. Еще спустя полвека Й. К. Тыл в «Фидловачке» (1834) будет клеймить потерявших национальное достоинство пражских торговцев, переделывавших на немецкий лад свои имена.

В столь сложной ситуации протекала деятельность чешских будителей. Но они были людьми настойчивыми и не останавливались перед рогатками, которые на каждом шагу ставили им австрийские власти, вся идеологическая система и машина насилия государства Габсбургов.

Первостепенные задачи деятели национального возрождения видели в пропаганде славного прошлого чешского народа и в борьбе за распространение чешского языка. Будители с просветительских позиций и в патриотических целях пытались пересмотреть историю чешского народа, в особенности побелогорского периода, занимались сбором исторических документов и материалов, изданием памятников древнечешской литературы. Тогда же начались записи песен, сказок, легенд, преданий о героической борьбе чехов за свободу, о гуситах и крестьянских антифеодальных восстаниях, которые затем распространялись среди крестьян и городских низов в виде

публикаций или в устном исполнении. Важной формой борьбы против национальной дискриминации стало движение за права чешского языка, за расширение его коммуникативных функций и значения в общественной жизни.

В конце XVIII в. складывается особый литературно-публицистический жанр «защит», которые «носили характер своеобразного протеста против германизации, выраженного в форме научной мотивировки прав чешского народа говорить и писать на родном языке, в форме доказательств богатства, красоты и выразительности чешского языка»¹². Авторы «защит» нередко напоминали чешской шляхте о ее обязанностях по отношению к отечественному языку, стремились заставить ее активно включиться в движение за развитие национальной культуры. Эти трактаты отличались ярким публицистическим характером и высоким агитационным темпераментом. Приведем для примера отрывок из трактата К. И. Тама «Защита чешского языка от злобных его гонителей, посвященная многим патриотам, ленивым и небрежным в его изучении»: «Краснейте от стыда... Далеко отклонились вы от стези своих славных предков. Я обвиняю вас, проклятые помещики и аристократы, развращенные ленью и нерадностью... Чехов учите вы безразличию и преднамеренно отвращаете от участия в делах, полезных Родине... Пристрастились вы к чревоугодию, наслаждениям и распутству, надменность и скаредность охватили вас. О, лучше бы имена ваши истлели в веках, не дойдя до потомков!»¹³

В то время, когда часть будителей искала помощь у «просвещенной», еще не окончательно онемеченной шляхты, взывая к ее национальной совести, большинство опиралось на те общественные силы, которые были истинными носителями национального начала, в том числе и чешского языка,— крестьянство, городских ремесленников, мелкую буржуазию.

В начале 90-х годов XVIII в. свою задачу чешские будители формулировали следующим образом: «Ремесленникам и крестьянам, лишенным необходимого образования из-за исключения из школ, учреждений и общественной жизни чешского языка, открывать своими сочинениями путь к искусству и знаниям, способствовать

просвещению их ума, облагораживанию сердца, всемерно заботясь, таким образом, об их благе»¹⁴.

Чтобы реализовать свою программу, будители обращались к наиболее доступным и демократичным средствам эмоционального воздействия, способным привлечь внимание широких слоев населения. Поэтому неудивительно, что одним из главных таких средств уже на заре национального возрождения стал театр.

Театральные спектакли на чешском языке позволяли собирать представителей всех сословий, даже людей малограмотных, но прекрасно ориентирующихся в происходивших на сцене событиях. Тем более, что в репертуар намеренно включались такие пьесы, в которых говорилось о близких сердцу каждого чеха славных страницах отечественной истории, героическом прошлом народа. На большое эмоциональное воздействие, которое достигалось сочетанием доступной формы (язык) с духовно близким содержанием и рассчитывали будители. С самого начала деятельности они стремились превратить театр в свою трибуну, сделать его школой национально-патриотического воспитания. В данном случае большую роль сыграло то, что в создании театра как нового национального института деятели чешского возрождения могли опереться на прочные театральные традиции, существование которых исчислялось несколькими столетиями.

Упоминания о театральных представлениях в Чехии относятся еще к XIII в., когда они являлись частью ритуала богослужений, религиозных праздников и исполнялись на латинском языке. Позже такие представления стали непременным элементом народных гуляний, ярмарок, они происходили на городских площадях и, соответственно, получили светскую окраску и народный колорит. В такие спектакли вносились целые сцены, исполнявшиеся на чешском языке в сопровождении народных песен и танцев. В XIV в. широкое распространение имели пьесы на чешско-латинском и чешском языках, особенно сатирическая комедия «Знахарь», которая долгое время пользовалась большим успехом среди чешского населения Праги и других городов. В это же время в провинции популярностью пользовались театрализованные представления странствующих школяров и сту-

дентов — переделки библейских сюжетов, карнавальные комедии и остроумные сатирические диалоги, направленные против немецкого и чешского дворянства и высмеивавшие человеческие пороки. Их постоянными зрителями были крестьяне, ремесленники, мелкие торговцы и прочий простой люд. Завсегдатаями и активными участниками народных празднеств были кукольники, чье искусство особенно ценилось и привлекало много зрителей. Их бесхитростные спектакли из жизни простого народа, несложные по композиции сатирические сценки тем не менее затрагивали важные общественные вопросы. Для развития чешской театральной культуры определенную роль сыграла и появившаяся в XVI в. гуманистическая школьная драма, которая ставила своей целью нравственное исправление общества.

Поступательное развитие чешской культуры, в том числе и театральной, было замедлено после событий 1620 г., когда вследствие поражения на Белой Горе Чехия утратила государственную независимость и попала под власть Австрии. На чешский народ обрушились политические репрессии, решающая роль во всех областях жизни стала принадлежать немцам. Преследованиям подвергались любые проявления чешской культурной жизни, повсюду вытеснялся чешский язык и насильно насаждалась немецкая культура, вновь были восстановлены права католического духовенства, которому предназначалась важная роль в античешских и антиславянских планах Габсбургов.

Когда вследствие развития капиталистических отношений и под влиянием идей Просвещения начался процесс формирования национального сознания, этого важнейшего элемента складывающейся буржуазной нации, чешские будители достаточно четко уяснили себе, что речь должна идти не просто о реставрации чешского начала, а возрождении его на более высоком уровне, о целой системе качественных преобразований, соответствующих духу и требованиям нового времени. Отсюда исходили их устремления в области театра: создать театр активного и целенаправленного идеологического воздействия, театр на родном языке и с отечественным репертуаром, театр профессиональный, которому предназначена роль общественной трибуны.

Путь к профессиональному национальному театру в Чехии был трудным и длинным. По сути первым таким театром стал Временный театр в Праге, основанный в 1862 г. в обстановке нового подъема общественно-культурного движения в Чешских землях. В самом же начале национального возрождения из-за отсутствия профессиональных актеров-чехов театры, организованные стараниями будителей, были двуязычными, как «Боуда» и «У Гиберну» в Праге, которые вынуждены были обращаться к немецким труппам и копировали репертуар венских и пражских немецких театров.

Впервые чешский язык прозвучал со сцены публичного театра в 1771 г., когда импрессарио пражского театра «У Котчих»¹⁵ Иоган Бруниан, надеясь привлечь чешское население и повысить доходы, а также в порядке конкуренции с французским репертуаром, поставил пьесу И. К. Крюгера, переведенную на чешский язык Я. И. Зеберером «Князь Гонзик». Постановка не увенчалась успехом, и в течение долгого времени попытки подобного рода не возобновлялись.

В 1783 г. по инициативе и на средства Фр. Ностиц-Ринека, в Праге было построено специальное театральное здание, которое могло «выдержать сравнение с любым из современных театров Средней Европы»¹⁶.

Ностицкий театр, названный так по имени своего основателя, был торжественно открыт 21 апреля 1783 г. спектаклем «Эмилия Галотти» Лессинга. На его сцене увидели свет многие оперы Моцарта, две из которых — «Дон Жуан» (1787) и «Милосердие Тита» (1791) именно здесь были исполнены впервые. 20 января 1787 г. на спектакле «Свадьба Фигаро», исполнявшемся на сцене Ностицкого театра с огромным успехом, в качестве дирижера выступил сам композитор.

В 1785 г. на сцене этого театра были осуществлены постановки четырех пьес немецких драматургов в переводе на чешский язык¹⁷. Наряду с немецкими профессиональными актерами в них приняли участие чешские любители. Эти постановки обладали притягательной силой для чешского населения Праги уже потому, что шли на их родном языке. К тому же они откликались на события общественной жизни страны. Драма П. Вайдмана «Штепан Федингер, или Сельская война», например,

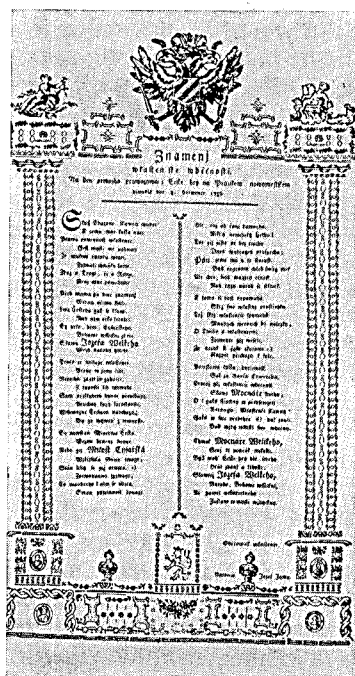
воскрешала события крестьянского восстания 1626 г. в Чехии.

Актуальность пьес и успех, которым они пользовались, вызывали беспокойство властей. Под их нажимом актеры, участвовавшие в чешских спектаклях Ностицкого театра, были уволены. Однако последним вскоре удалось добиться разрешения Иосифа II «регулярно ставить в городах чешские пьесы, немецкие оперетты, балеты». В красиво оформленных листовках, распространявшихся по всей стране, «патриоты из «Боуды» — так их вскоре стали называть в Праге, сообщали о своем намерении создать Патриотический театр и его целях: «Долгое время язык чешский находился в глубоком сне и немного было тех, кто мог пробудить его. Настало, наконец, время, когда горячая патриотическая любовь заставляет идти по славному пути»¹⁸.

*Ода в честь чешского театра
И. А. Зимы.
8 июля 1786 г.*

*Титульный лист
книжного издания
пьесы И. Крюгера
«Князь Гонзлик»
в переводе Я. Зеберера*

*Титульный лист
книжного издания
пьесы П. Вайдмана
«Штепан Федингер
или Сельская война»
в переводе В. Тамт*



За несколько недель на Конском рынке (ныне Вацлавская площадь) выросло деревянное строение театра «Боуда» (в переводе с чешского — лачуга, будка, сторожка) ¹⁹. Рядом с нарядным театром Ностица «Боуда» выглядела более чем скромно, но по своим целям это был настоящий «Vaterländisches Theater», как он официально именовался в газетах и на афишах.

«Боуда» была чешско-немецким театром. Несмотря на то, что раздавались голоса, ратовавшие за чисто чешский характер театра, практические соображения вынуждали принять другое решение. Пражская публика не могла в то время обеспечить финансовый успех даже такого небольшого театра, как «Боуда». Кроме того, в репертуаре театра было слишком мало оригинальных чешских пьес, ощущался недостаток и переводных. Организаторы театра выходили из положения, чередуя переводные



Knjže Sonzyk
Weselá
Cžino = Hra,
Od
Gednoho Zátahu
3 Německého wzatá.



Štěpán Jedynger
neb
Sedlák Wogna.

Hra
w pěti jednáních,
w Němčině sepsaná od Waidmanna.
W Českém vložena
od
Wáclava Tábora.

Na Pražském národním divadle
představená dne 16. Máje od Vondrušky
společností Německých herců.

— — — — — Example strikes
All human Hearts — — — — — Young.



W Proze,
v Hofenmüllerových dědicích, za Jana Weranta
Jaktora 1785.

или оригинальные пьесы с драмами, комедиями и балетами на немецком языке.

Театр торжественно открылся 8 июня 1786 г. пьесой Иффланда в переводе М. Штвана «Благодарность и любовь к Родине», выражавшей в иносказательной форме благодарность чешских актеров за высочайшее разрешение. Вслед за пьесой следовали немецкая комедия и балетная пантомима.

Этот день стал настоящим праздником для чешских будителей. «Никто бы не подумал, что патриотическая любовь к нашему чешскому народу пробудится так быстро,— писал М. В. Крамериус.— На открытие чешского театра... сошлось столько народа, что всем не хватило мест. Мы можем надеяться, что пьесы на чешском языке, которые будут идти четыре раза в неделю, в немалой степени будут способствовать развитию нашего языка и докажут нашим соотечественникам, что нечего его стыдиться»²⁰.

Спектакли «Боуды» носили полупрофессиональный характер. Актерами были, как правило, чешские «образованные люди», не имевшие профессиональной подготовки. Гонорара за свою работу актеры-любители не получали вплоть до 1824 г.— введения в пражском Сословном театре регулярных чешских представлений. Поэтому они были вынуждены либо устраиваться на государственную службу, либо в составе бродячих театральных трупп вести тяжелую жизнь «бедных комедиантов».

Большая популярность театра (после посещения «Боуды» Иосифом II в сентябре 1786 г. он стал пользоваться успехом и у «высших слоев» пражского общества), его пестрый репертуар не могли не вызвать беспокойства немецких официальных кругов, предпринимавших различные шаги, чтобы помешать его успешной деятельности. Директор Ностицкого театра Бондини в конце 1787 г. подал жалобу на «так называемых актеров-патриотов» за то, что они ставят немецкие драмы, что было привилегией лишь Ностицкого театра.

С 1 ноября 1787 г. пражский магистрат вдвое увеличил арендную плату. Это был большой удар для театра, дирекция которого не могла еще рассчитаться с долгами за строительство. Одной из причин финансового упадка театра явилась австро-турецкая война 1788 г. Она

легла тяжелым бременем на плечи низших слоев, которые составляли ядро зрителей «Боуды».

11 апреля 1789 г. в газете «Шёнфельдске поштовни новины» за подписью директоров театра Антонга, Севе и Заппа было напечатано следующее сообщение: «Ввиду некоторых обстоятельств театр на Конском рынке, в котором ставились чешские пьесы, недавно был закрыт». Под «некоторыми обстоятельствами» следовало понимать финансовые затруднения, с которыми не мог справиться первый постоянный чешский театр, не получавший никакой финансовой помощи и вынужденный работать в обстановке немецкого засилия и противодействия.

В сентябре 1789 г. Фр. Пфаннер, строивший «Боуду», по приказу пражского магистрата разрушил здание театра, чтобы «увеличить площадь и тем способствовать украшению города», как сообщалось в печати.

В течение более чем трех лет театр «Боуда» стимулировал оригинальное творчество и переводческую деятельность чешских драматургов, вызвал развитие любительских театральных трупп в ряде городов и сел Чехии. «Патриотический театр «Боуда» представляет собой важную страницу в истории чешской культуры эпохи национального возрождения.

В конце 1789 г. чешские спектакли переносятся на сцену нового чешско-немецкого театра, находившегося в бывшем монастыре гибернских францисканцев и получившего название «У Гиберну». Для летней сцены театра был выбран зал бывшей придорожной гостиницы — большого одноэтажного здания в загородном парке на Госпитальном поле. Продолжая традиции «Боуды», театр обращается к широким слоям населения, утверждает на своей сцене репертуар с ярко выраженными демократическими тенденциями. Однако усилившаяся в 1790-е годы реакция, вызванная в первую очередь страхом перед Французской буржуазной революцией, наносит удар всей чешской культуре, в том числе и театру. Все больше времени начинает отводиться немецким спектаклям. Из репертуара театра исчезают антифеодальные пьесы. В 1802 г. гибернская сцена перестает функционировать, и Патриотический театр переходит в так называемый Райманновский дом на Малой Стране, где спектакли на чешском языке идут вплоть до 1803 г.

Дальнейшая судьба чешского профессионального театра связана с Сословным театром²¹, на сцене которого после долгого перерыва лишь с 1824 г. регулярно идут спектакли на чешском языке. Сословный театр становится основной чешской сценой вплоть до открытия Временного театра.

Чешский театр в последней трети XVIII в. был представлен не только сценами Праги, но и довольно многочисленными любительскими. Любительский театр появился на раннем этапе национального возрождения и вместе с профессиональным, с которым был тесно связан и рождением которому, собственно, обязан, принимал активное участие в развитии национальной театральной культуры. В этот период народный театр теряет свои общественные функции. Свои традиции (исполнительское искусство, декорации и т. д.), а отчасти и репертуар, он «передал» любительскому театру. Смена эта происходила постепенно²².

Репертуар первых чешских любительских трупп включал как традиционные пьесы народного театра, тесно связанные с устной народной драмой, так и произведения, которые ставились на сценах первых чешских профессиональных театров. Последние — со значительным опозданием. Так, репертуар «Боуды» попадал на любительские сцены лишь в первые десятилетия XIX в.

Уже на рубеже XVIII — XIX вв. любительские театры играли значительную роль в развитии чешской театральной культуры. В начале XIX в., когда спектакли на родном языке в пражском Сословном театре были запрещены, только со сцен любительских театров звучала чешская речь. Наибольшее распространение чешский любительский театр получил в 30-е годы XIX в.

Важнейшим условием функционирования профессионального театра на чешском языке было создание самостоятельной драматургической базы. Будители должны были обосновать право на существование чешского театра своим оригинальным творчеством, причем в сложной обстановке соперничества с развитой немецкой театральной культурой. За сравнительно небольшой период деятельности «Боуда» способствовала появлению обширного драматургического материала: если в 1786 г., т. е. накануне открытия, театр имел в своем распоряжении

50 пьес, как об этом свидетельствует Й. Юнгман в своей «Истории литературы чешской» (1825). Только за три года деятельности «Боуды» он обогатил чешский репертуар двадцатью драматическими произведениями, среди которых — две оригинальные комедии, шесть переделок и 12 переводных пьес. Своими драмами на историко-патриотические темы он открыл новое направление в национальной драматургии.

Оригинальные пьесы, однако, составляли около трети всего репертуара театров «Боуда» и «У Гиберну». Для развития отечественного театра на этом этапе показательна параллельность чешского и немецкого репертуара. Зависимость была настолько сильной, что проявилась не только в соотношении переводных и оригинальных пьес, но и накладывала отпечаток на характер оригинального творчества.

Ядро чешской драматургии 80—90-х годов XVIII в. составляли исторические пьесы «Сельский бунт в Чехии» М. Стуны (1786), «Власта и Шарка» В. Тама (1788), «Олдржих и Божена» А. Зимы (1789) и другие. Они носили подзаголовки: «Оригинальная патриотическая драма», «Драма из патриотической истории», «Патриотическая пьеса с пением» и т. д.

Предпочтительное отношение драматургов к жанру исторических пьес было не случайным. Он давал наибольшее возможности для воплощения принципов театра, каким его представляли себе будители.

Об исторических пьесах конца XVIII в. можно судить по оригинальной патриотической драме в пяти действиях «Олдржих и Божена» А. Й. Зимы²⁴, изданной в 1789 г.

Как известно, в процессе формирования национального самосознания большую роль играло сознание историческое. Из прошлого Чехии черпала свой репертуар «Боуда», а «Чешская хроника» Гаека²⁵ стала главным источником почти всех исторических драм конца XVIII — начала XIX в.

На нее опирался при создании своей «патриотической драмы» и Зима, заимствовавший отсюда не только имена действующих лиц и фабулу (князь Олдржих берет в жены деревенскую девушку), но и целые отрывки. Однако, в это «историческое» содержание вложен вполне

современный смысл. Драма пронизана просветительскими идеями. Князь Олдржих называется в пьесе «просвещенным властителем», верность крестьян противопоставляется 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?»²⁶ А вот так говорит он со знатью: «Молчите лучше о вашей знатности! Разве крестьянин не такое же божье творение как князь, правитель и помещик?»²⁷ Своим патриотизмом, антишляхетской демократической направленностью пьеса А. Зимы типична для репертуара театров «Боуда» и «У Гиберну». Она положила начало целой серии произведений на ту же тему²⁸.

«Культивировались драмы с явной социальной тенденцией,— пишет чешский литературовед Ян Якубец.— В них изображались конфликты между привилегированными сословиями и простыми бесправными людьми. Писатель в духе идей йозефинизма стоял на стороне естественного права и искренней человечности, на стороне угнетенных, особенно крестьянина, которого и защищал от произвола знати и ее приспешников, главным образом управляющих. Бедняки, как правило, оказывались благородными людьми, которым противопоставлялся бесчувственный, скупой богач»²⁹.

Произведений на современные темы было значительно меньше. Прежде всего следует назвать пьесу с пением М. Стуны «Сельский бунт в Чехии» (музыка Фр. Тучека, премьера состоялась 23 августа 1786 г.)³⁰, воскрешавшую еще живое в памяти зрителей крестьянское восстание 1775 г. в Находском крае, при подавлении которого было пролито много крови. Многочисленные нападки на панов, монологи о равенстве всех людей, протест против несправедливости и угнетения, звучащие со сцены на чешском языке, с воодушевлением воспринимались пражскими зрителями.

Пьеса не сохранилась. О ней можно судить лишь по отзыву рецензента, который хвалит «стремление чешских театральных деятелей ставить пьесы, связанные с

нашими местными событиями»³¹. На сцене «Боды» звучала музыка Я. Антоша³², опера которого «Сельское восстание» («Sedlská rebelie», 1777 г.) была очень популярна в Праге в конце XVIII в. и также была посвящена драматическим событиям 1775 г.

Оригинальное драматургическое творчество проявляется в этот период и в «картинках из жизни» — пьесах с зарисовками отдельных эпизодов из чешской преимущественно городской жизни. Популярностью пользовались в конце XVIII — начале XIX вв. пьесы Пр. Шедивого: комедия в двух действиях «Мясные лавки, или Ставка в лотерее» (поставлена впервые 7 февраля 1796 г.) и комедия в двух действиях с пением «Пражские пивовары, или Кубичек получит по заслугам» (3 апреля 1819 г.).

Обе пьесы П. Шедивого состояли из ряда небольших ярких бытовых сценок из жизни торговцев и ремесленников. Действие пьесы «Мясные лавки» разыгрывается на площади перед лавкой и в «кафе пани Каченки». Перед зрителями проходит множество действующих лиц: мясники, ученики, погонщики скота, колбасники, зеленщики, повара, сторожа, пекари, писари, песельники. Здесь, и особенно во второй пьесе — «Пражские пивовары», масса песен, шуток, юмористически окрашенных сценок из жизни пивоваров — среды, прекрасно известной драматургу. Все пестрое пражское общество предстает в галерее образов автора. Шедивы явился создателем жанра чешского бытового фарса. Достижением драматурга стал живой разговорный язык этих пьес, остроумный и злободневный диалог, частично стихотворный.

Пьесы, шедшие на сценах первых чешских профессиональных театров в последней трети XVIII в., служили не только для развлечения. Они стали одним из главных средств воспитания, образования и пробуждения национального сознания народа, что дало основание некоторым исследователям говорить о том, что эти пьесы были скорее средством будительской пропаганды, чем составной частью художественной литературы. «Все эти драмы литературу не обогащали, но научили народ ходить в театр», — пишет Якубец³³. «Определенную ценность придает этим пьесам лишь патриотическое воодушевление, которое проявляется в попытках создания оригинальных

произведений из чешской истории», — считает другой исследователь чешской литературы А. Новак³⁴.

Безусловно, в просветительских пьесах этого времени над эстетической функцией нередко доминировала дидактическая. Эстетическое кредо драматургов «Боуды» было зачастую подчинено их общественно-воспитательным задачам. В то же время, говоря об эстетической функции театра на данном этапе, необходимо признать немалую роль оригинальных пьес и в просвещении и патриотическом воспитании народа, и в развитии чешской театральной культуры этого времени.

Сравнивая тенденции развития чешского профессионального театра конца XVIII в. с тогдашней европейской (особенно немецкой) театральной культурой, можно наметить ряд отличительных черт чешского театра. Прежде всего это его сильная демократическая направленность. В нем отсутствуют элементы театральной шляхетской культуры и мещанской трагедии и драмы. Специфику чешского театра можно видеть и в особой роли исторической драмы, пронизанной патриотической тенденциозностью, которая нашла богатое и плодотворное развитие на чешской сцене в XIX в.

В первых чешских спектаклях, осуществленных на сцене Ностицкого театра, «Боуды», «У Гиберну», театральные деятели-просветители уделяли значительное внимание проблеме крепостного права. Интерес к этому вопросу, представлявшему собой существенный момент внутренней политики йозефинизма, стал специфической чертой драматургии чешского театра последней трети XVIII в. В этом чешский театр значительно отличался от пражских немецких сцен, а также немецких театров в Братиславе, Брно, Кракове, Львове, Будапеште, Любляне и других городах монархии³⁵. Это было еще одним свидетельством демократических устремлений чешского театра уже на раннем этапе его развития. Пьесы о крестьянских восстаниях способствовали установлению более тесного контакта театра с публикой, которая состояла и из вчерашних крепостных.

Специфической чертой чешского театра уже на том, начальном этапе национального возрождения, был его музыкальный характер. Популярность на сценах первых профессиональных чешских сцен музыкально-драмати-

ческих жанров: мелодрам, пьес с пением и танцами, пантомим, «зингшпилей» — драматических произведений с большими вставками текстов для вокального исполнения, заставляют некоторых исследователей говорить о том, что «значительная часть» репертуара чешского театра этого времени «имела музыкальный характер»³⁶.

Вместе с тем чешский театр конца XVIII в. многими чертами напоминает театр венских предместий³⁷. Демократическая направленность, злободневность тематики, музыкально-драматический характер спектаклей, социальный состав их зрителей также допускают такое сопоставление.

Что касается стилевых особенностей чешского театра этого времени, то они отвечали представлениям просветительского классицизма. Шло формирование традиционных для классицизма жанров. Однако одновременно с развитием классицизма в чешском театре конца XVIII в. существовали и другие художественные тенденции — просветительский реализм, сентиментализм. Всю драматургию этого времени объединяло преобладание рационалистических элементов классицизма в соединении с просветительской тенденциозностью.

Школу актерского мастерства чешские актеры проходили либо в немецких труппах, либо непосредственно на подмостках театра. О национальной актерской школе Й. К. Тыл мечтал и полвека спустя, в 30-е годы XIX в., как о вещи почти неосуществимой. И все же, несмотря на очень тяжелые условия, в которых чешский театр делал свои первые шаги, несомненны его успехи и в области исполнительского мастерства.

В это время происходит переход от патетической декламации и риторики к профессиональному характерному исполнительству. Декламации и жестам актеров классицистической рифмованной драмы противопоставлялась естественность исполнения. Разумеется, эта «естественность» очень относительна. В действительности подчеркивалось лишь внешнее проявление психического состояния персонажей (плач, страх и т. д.), «причем определенное состояние чувств — жалость, печаль, гордость, радость — выражалось всегда определенными традиционными средствами и каждое такое состояние было, собственно, самостоятельной статичной схемой»³⁸. Разумеется,

актеры подчеркивали прежде всего наиболее патетические моменты.

Об этом свидетельствует единственное в тогдашней театральной критике конкретное описание актерского исполнения, которое мы находим в «Письме о чешском представлении «Благодарного сына» в Национальном театре в Старом Месте 24 июля 1785 г.», принадлежащее перу В. Тама. «Душевный пыл,— пишет В. Там,— с каким он (актер Гёпфлер.— Л. Т.) 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?»³⁹ Речь шла, таким образом, не о создании характера, а о раскраске отдельных душевных состояний, эмоций и страстей, об их выразительной сценической огласовке.

Для раннего этапа национального возрождения вряд ли правомерно говорить о национальном стиле игры, хотя определенные тенденции чешского репертуара (введение сцен из быта средних и низших городских или сельских слоев в пьесы с пением, сюжетов из отечественной истории в патриотические 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.

Этим можно объяснить ту неровность их сценического исполнения, которая неоднократно отмечалась критиками. Первым обратил внимание на несомненный вред, который приносит исполнительскому мастерству чешских актеров двуязычный репертуар «Боуды» и других пражских театров, автор статьи «Наблюдения в Праге и ее окрестностях» профессор Карлова университета А. Г. Майсснер. «От немецких пьес им (чешским актерам.— Л. Т.),— писал он,— следует избавиться. Они ду-

мают привлечь этим больше людей, которых, однако, немецкие пьесы не привлекают. Я не хочу поучать, а лишь дружески посоветовать, что будет лучше, если они оставят в театре лишь чешские пьесы. Сразу видно, что они 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 присущую им остроту ума они не пожелают отточить еще больше. Ведь невозможно столь долго копировать свои спектакли с немецких образцов»⁴⁰. Исполнительское искусство, по справедливому утверждению автора, может совершенствоваться лишь на родном языке⁴¹.

И, все же в области исполнительского мастерства, равно как и в репертуаре чешского театра последней трети XVIII столетия, усиливаются тенденции развития чешского национального искусства, все чаще появляется стремление оторваться от немецкой театральной культуры.

Действие пьес с пением, патристических драм обычно разворачивается на фоне городского повседневного быта в Праге или небольших чешских городах. Важным моментом спектакля становятся выразительно стилизованные костюмы, подчеркивающие социальную характеристику действующих лиц. Одежда крестьян, ремесленников, служанок также усиливает элементы конкретности, правдивости спектаклей.

Несколько слов следует сказать о зрителях чешского театра в 80—90-е годы XVIII в. Это вообще немаловажный компонент любой театральной культуры, но, пожалуй, особую, активную роль он играл на начальном этапе создания национального искусства, когда от поддержки зрителей не в последнюю очередь зависел успех такого важного патристического начинания, как театр.

О том, что зрители ощущали потребность в представлениях на чешском языке, говорит сам факт появления «Боуды». Интерес к театру был велик. О нем писали в прессе, в честь его слагались оды, его поддерживали богатые горожане. «Лед тронулся, жизнеспособность чешского театра была доказана популярностью его у населения, энтузиазм драматургов усиливался тем больше, чем сильнее распространялся интерес к чешским пьесам

среди народа», — писал К. Сабина о чешском театре этого времени⁴².

Источником информации о вкусах, настроении публики, поведении зрительного зала во время чешских спектаклей является периодическая печать, со страниц которой ни разу не слетело упрека в адрес зрителей. Напротив, неоднократно подчеркивалась разница в реакции зрительного зала во время чешских и немецких спектаклей. «Первая пьеса... 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», — читаем мы в уже упоминавшемся отзыве на спектакль «Благодарный сын»⁴³.

Театр ориентировался в основном на мелких предпринимателей, торговцев, ремесленников⁴⁴. Чешские спектакли 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 пресса⁴⁵.

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 сел⁴⁶. Пресса не раз отмечала ту поддержку, которую оказывало чешскому театру патриотически настроенное население всей страны.

В конце XVIII в. у будителей не существовало целостной концепции национальной культуры. Поэтому при характеристике взглядов «патриотов из «Боуды» приходится обращаться к тем довольно немногочисленным работам, в которых нашли отражение их мысли о чешском национальном искусстве, их представления о роли и месте театра в общественной жизни.

Организаторы и первые деятели нового чешского театра нередко излагали свои взгляды в предисловиях к оригинальным и переводным произведениям, в прошениях, рецензиях. Эти материалы требуют к себе критического отношения. Прошения, например, составлены за-

ведомо с учетом подозрительного отношения властей к любым проявлениям чешской общественной мысли. Истинные цели их авторов нередко завуалированы под «благонамеренные» фразы о чешско-немецком характере и благотворительных целях театра. Критические же статьи, скорее заметки в немногих немецких и чешских журналах, уделявших внимание культурной жизни Чехии, носили в основном информационный характер. К тому же их авторы чувствовали себя обязанными хвалебно отзываться обо всех патриотических начинаниях, дабы не отпугнуть от них немногих и зачастую нестойких приверженцев чешской культуры.

Подтверждение этому мы находим у Ф. Б. Штепнички: «... и наконец, мы должны напомнить на будущее автору, что если и были недостатки при постановке этих патриотических пьес, у него нет никакого права подвергать кого-либо общественному осуждению, во-первых, поскольку чешские актеры, играя лишь из-за любви к родине... часто не в состоянии подготовиться так, как немецкие, во-вторых, такое публичное перемывание костей не ведет к цели — к чему марать бумагу там, где достаточно слов?»⁴⁷ Некоторое исключение в этом отношении составляют работы М. В. Крамериуса, известного книгоиздателя и журналиста, близко стоявшего к чешскому театру.

Среди источников, проливающих свет на театральную жизнь конца XVIII в., следует назвать брошюру М. Майобера «Мои мысли по поводу чешской театральной эпохи», предисловие В. Тама к антологии «Стихотворения...» и прошение Фр. Иржика, датируемые одним и тем же годом, а два последних — одним и тем же днем (10 августа 1784 г.). Они свидетельствуют о том, что уже на раннем этапе национального движения чешский театр решал прежде всего задачи патриотического воспитания народа и развития чешского языка.

Брошюра М. Майобера⁴⁸ была написана в 1784 г., когда он играл в составе немецкой театральной труппы в г. Клатови. Она содержит репертуар труппы, список ее членов. В брошюре излагаются также взгляды Майобера на современное состояние театра и задачи, стоящие перед чешской театральной культурой. В работе впервые сформулированы просветительские воззрения на театр

в чешских будительских кругах. Уже само ее название свидетельствует о том большом значении, которое придавали будители процессам, происходившим в чешской театральной жизни. «Мы все еще мало думаем о пьесах в национальном духе, для которых можно почерпнуть такой богатый и разнообразный материал в чешской истории. А тот, кто полагает, что чехи ничего не сделали в области искусства и науки, тот демонстрирует полное незнание чешской литературы»⁴⁹.

Майобер указывал на большие воспитательные возможности театра, требуя от чешской драматургии правдивого воплощения «благородных и неблагородных дел ныне здравствующих лиц». «Пьесы мы пишем для того, чтобы облагораживать сердца и ум и проливать свет на скрытую истину», — заявлял автор.

Брошюра М. Майобера перекликалась с трактатами в защиту чешского языка и культуры. Автор гневно возмущал тем, кто отрицал наличие богатой и оригинальной чешской литературы в средневековье: «Я сам читал чешскую трагедию, которую два столетия назад сочинил клатовский судья. Лишь преступные дела сбесившихся епископов, уничтоживших горы литературных произведений, привели к тому, что мы так мало знаем о древнем чешском искусстве»⁵⁰.

Автор предстает в работе как страстный приверженец просветительских реформистских устремлений в области театра. Исходное положение М. Майобера — общее с положениями просветителей: театр — инструмент для воспитания ума, чувств и исправления нравов, это — храм правды, красоты и высокой морали. Майобер идет дальше своих предшественников в том отношении, что касается этической стороны театра, обращает внимание на нравственный облик актеров как на сцене, так и вне ее. Он требует, чтобы все причастные к театру лица измеряли свое поведение с теми идеалами, которые они пропагандируют со сцены. «Если мы убеждены, что театральное искусство оказывает облагораживающее влияние на нравы населения в государстве, на сердце и ум, почему же тогда мы допускаем к театру любого? Почему мы сначала не интересуемся его моральными принципами?» Майобер резко выступает против отношения к театральному искусству как к ремеслу «ради куска хлеба»,

из-за чего «актеры никогда не смогут переступить порога посредственности».

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»⁵¹. 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.

Работа Майобера проникнута патриотической убежденностью. Однако, хотя он и ратует за пьесы «в национальном духе» на материале прошлого Чехии, но не высказывает мысль о необходимости или возможности создания постоянного чешского театра.

Брошюра М. Майобера ценна как одна из ранних попыток сформулировать просветительскую программу в области чешской театральной культуры.

Еще более определенные требования к отечественной культуре выдвинул в своем предисловии к первому тому альманаха «Стихотворения...» (1784 г.) В. Там. Его предисловие к альманаху перекликается с известными документами в защиту чешского языка. В. Там выступает против еще бытовавшего в Чехии представления о том, что в прошлом не существовала чешская литература, не было чешских поэтов. Он обвиняет церковь в искоренении из памяти народа трудов предков и стремлении «погрузить наш ум в бабьи басни и суеверия»⁵², прославляет «благородный и всегда выразительный язык наш чешский».

Причину недостаточного внимания к отечественному языку и культуре В. Там видел в том, «что для многих первым и самым важным делом было... изгладить из наших мыслей и сердец память о глубокой учености и всемерном усердии наших отцов, облечь нас в грубую неискренность и позорную тупость»⁵³. Дабы «сердце и ум каждого искреннего патриота» от этого не «оцепенели», он намерен издать «особый труд» о чешской поэзии и драматургии, а также знакомит читателя с планом издания чешских пьес: «Многие драмы и оперы, которые я перевожу, я буду издавать том за томом для увеселения мыслей чехов»⁵⁴.

В. Там не ограничивался лишь планами создания чешского репертуара, но и заявлял (в письме И. Злобицкому от 20 декабря 1787 г.) о своем намерении «издать историю нашего театра со всеми идущими театральными пьесами» в уверенности, что «чешские литераторы будут это приветствовать»⁵⁵.

Главная задача, которую В. Там ставил перед отечественным театром, — борьба за права и развитие чешского языка. Это станет характерным требованием всех деятелей чешской культуры эпохи национального возрождения.

Предисловие Карла Буллы к книжному изданию переведенной им пьесы Г. Штефани «Сын-дезертир» (1784)⁵⁶ впервые знакомит нас с программой «патриотов из «Боуды» в области языка. В этой статье затрагиваются важные для формирования чешского театра вопросы создания сценического языка, его соотношения с разговорным, т. е. проблемы, с которыми столкнулись чешские драматурги при первых шагах создания национального репертуара.

«Усилие искусной руки резчика, превращающее грубый камень в скульптуру, либо придающее ему облик божий, подобно труду стихотворца, имеющего дело с языком»⁵⁷, — начинает свое предисловие К. Булла. Он различает в литературе эпiku, лирику и драматургию, которая «вместе с Шекспиром представляет нашим зорам нравы, характеры, добродетели, безрассудства и страсти людские»⁵⁸.

Драматические спектакли, на его взгляд, дают особенно блестящую возможность языку развиваться во всем своем богатстве и красоте. Это побуждает, пишет К. Булла, «вывести наш язык на сцену Патриотического театра»⁵⁹.

О себе как переводчике Булла говорит, что он «поставил перед собой неременную задачу вывести на сцену театра язык не искусственный, а такой, на котором ныне принято изъясняться в истинно чешских краях и понятный каждому, даже самому простому (зрителю). По этой причине я намеренно оставил и некоторые чужие слова. В заключение не могу утаить, что меня обрадовало бы сверх всякой меры, если бы кто-нибудь, кто специально занимается языком, постарался превзойти

меня и одарить нашу родину более совершенной работой»⁶⁰.

Хорошо осознавая трудности, стоящие перед чешским переводчиком, К. Булла счел необходимым упомянуть об отсутствии «примеров для подражания», 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, датированный тем же днем, что и предисловие В. Тама (10 августа 1784 г.), также помогает уяснить программу будителей в области театра. Речь идет о прошении Фр. Иржика⁶¹, поданном пражскому магистрату и содержащем обоснования в пользу учреждения постоянного чешско-немецкого театра в Праге.

Аргументация Иржика включает в себе два главных момента. В духе просветительства 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». 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 «благосклонность» императора, учредившего кафедру чешского языка в Вене. Аргументы Иржика утверждали, по сути дела, те главные идеи, которые легли в основу театральной деятельности будителей.

И хотя попытка создания чешского театра, предпринятая Иржигом, не встретила поддержки и не была осуществлена (пражский магистрат отослал бумагу управлению земского губернаторства, откуда ответа не последовало), в истории чешской культуры она занимает важное место.

Еще один документ, также прошение, подписанное участниками первых чешских спектаклей Ностицкого театра — Гепфлером, Антонгом, Севе и Заппе⁶². В 1786 г.



Пражский Сословный театр

они были уволены из театра и остались без всяких средств к существованию. Успехи чешских спектаклей натолкнули их на мысль основать свой театр.

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

Чтобы завоевать благосклонность властей, актеры обязуются ставить по одному спектаклю в пользу бедных в каждом городе, где будут проходить гастроли труппы. Ссылка на благотворительность с этого времени станет характерной чертой каждого документа подобного рода.

Разрешение Иосифа II «...в чешских городах регулярно ставить чешские пьесы, немецкие оперетты, интермедии и балеты», полученное в ответ на третье по счету прошение, имело важное значение для дальнейшей судьбы чешского театра. На основе этого «высочайшего решения» в Праге шли чешские спектакли вплоть до открытия Временного театра, на основе его, собственно, был открыт и пражский Национальный театр (1881).

Для характеристики взглядов будителей конца XVIII в. большое значение имеет творчество и деятельность одного из ведущих представителей будительского движения М. В. Крамериуса⁶³, перу которого принадлежит немало статей и рецензий, характеризующих общественно-культурную жизнь Чехии.

«Крамериусовы пражске поштовни новины» стали органом чешского будительского движения 80—90-х годов XVIII в. В этой газете, уделявшей большое внимание пражской культурной жизни, театр рассматривался как одно из важнейших средств просвещения и воспитания народа. С первого номера в газете была введена театральная рубрика. Предполагается, что автором большинства анонимных критических статей был сам Крамериус⁶⁴.

На страницах газеты помещались сообщения о спектаклях пражских театров, подчеркивалась популярность чешских пьес у пражан. Уже через три дня после выхода «Уведомления» о начале деятельности «Боуды» Крамериус писал о своей поддержке «похвального намерения наших любезных патриотов»⁶⁵,

Сообщая о премьере первой оригинальной чешской пьесы — «Бржетислав и Итка, или Похищение из монастыря» В. Тама, критик подчеркивал, что это событие знаменует собой не только расширение репертуара чешского театра, но и поворот к исторической патриотической тематике. Изображением некогда славного прошлого чешского народа и его героев историческая драма пробуждает национальное самосознание: «Радость нашего чешского народа, который слышит свой родной язык... в публичном театре, трудно описать... Сколько бы пьес не было здесь поставлено, они всегда привлекут множество зрителей. Это безусловно свидетельствует о том, что весьма и весьма многие не допустят изгнания из нашего театра дел давно минувших дней»⁶⁶.

Активно участвуя в деятельности чешского театра как переводчик пьес, Крамериус вместе с Фр. Иржиком организует спектакли на летней сцене в Розовой долине⁶⁷. Информировав об открытии новой пражской сцены, он особенно подчеркивает ее чисто чешский характер в отличие от чешско-немецкой «Боуды».

М. В. Крамериус видел задачу театра и в том, чтобы «предоставить возможность многим способным чехам сочинять оригинальные пьесы, либо переводить драматические произведения»⁶⁸.

Для понимания театральной программы будителей несомненный интерес представляет предисловие К. И. Тама⁶⁹ к его переводу трагедии Шекспира «Макбет» (1786), написанное в период непосредственной подготовки «Боуды», когда вырабатывался репертуар этого первого чешского профессионального театра.

Предисловие к переводу содержало взгляды К. И. Тама на цели и задачи театрального искусства. «Авторы пьес, — отмечал К. И. Там, — обычно стремятся путем изображения разнообразных характеров, нравов, страстей и судеб людских пробудить народ к добродетели и нравственному самоусовершенствованию, отвратив его от лжи и всевозможных пороков... Если же такие пьесы разыгрываются актерами в общедоступных театрах, тем паче, если они повествуют о современных нам событиях, они проникают в сердца, возбуждая в них благие порывы и благородные устремления. Следовательно, горячего одобрения заслуживают те страстные и усердные

патриоты, стараниями которых в прошлом году были осуществлены постановки театральных пьес на чешском языке в пражском Патриотическом театре в исполнении немецких актеров из «Боуды». Безусловно каждый, кто знает чешский народ, должен признать, что постановки пьес на родном языке не в малой степени способствуют распространению и возвеличиванию языка, а также просвещению и воспитанию народа. Кто иной может этому содействовать, чем люди зажиточные, ежели они хотят проявить себя истинными патриотами. Они должны осознавать, какую пользу могут принести регулярные постановки пьес на чешском языке, особенно тем, кто в наш просвещенный век еще нуждается в просвещении»⁷⁰.

К. Там вновь подчеркивает просветительские цели театра и роль последнего в развитии чешского языка. Перекликаясь в этом отношении с «патриотами из «Боуды», он, однако, ценит хорошие переводные произведения выше, чем слабые оригинальные пьесы и тем самым расходится с ними по вопросу о репертуаре. 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 сторонников переводного репертуара (Й. Й. Колар, Ф. Б. Миковец), который якобы позволит молодому чешскому театру «расправить крылья», быстрее достичь уровня европейской театральной культуры, и защитников репертуара, в основе которого лежали бы в первую очередь оригинальные чешские пьесы (Й. К. Тыл). Начало этого спора, имевшего принципиальное значение для всего развития национальной театральной культуры Чехии, относится, таким образом, уже к середине 80-х годов XVIII в.

В деятельности К. И. Тама как переводчика явно проявлялась тенденция утвердить новый взгляд на чешский театр, окончательно оформившийся уже к середине XIX в., в обстановке резкой дифференциации чешского общества и обострения различий в понимании и оценке чешской театральной культуры.

Новые взгляды на общественное значение театрального искусства были изложены в брошюре Пр. Шедивого⁷¹ «Краткое рассуждение о пользе, которую может принести постоянный и хорошо организованный театр» (1793). Строго говоря, работа Пр. Шедивого — не ори-

гинальное 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 в ряде мест Шедивы отступает от немецкого оригинала. Там, где речь идет о моральном и просветительном значении театра, он строго следует за Шиллером, поскольку мысли немецкого драматурга перекликаются с тогдашней ситуацией и потребностями чешского театра. В центральной же части, где Шиллер говорит о необходимости «национального театра», Шедивы пишет о «постоянном чешском театре». Чешскому будителю приходится сужать эту мысль и менять формулировку применительно к тогдашним условиям, требовавшим в первую очередь создания стационарной, отделенной от немецкой чешской сцены как необходимого условия успешного развития отечественной театральной культуры.

Программа формирования чешской театральной культуры, созданная будителями на раннем этапе национального возрождения, в своих основополагающих пунктах строилась на том, чтобы сделать чешский театр орудием в борьбе за права и развитие чешского языка, за морально-нравственное просвещение соотечественников и воспитание их в патриотическом духе.

Существенно, что эти казалось бы отдельные материалы — статьи, прошения, предисловия не остались изолированными, не связанными друг с другом фактами истории театральной культуры, а представляли собой единый поток, развернутое вступление к последующему этапу развития театральной мысли, с которым этот первоначальный период был тесно связан. На программу «патриотов из «Боуды» опирается в 30—40-е годы XIX в. поколение Й. К. Тыла в своей борьбе за национальный театр.

Уже на раннем этапе развития чешского театра устанавливаются контакты его деятелей с русской культурной и общественной жизнью. Здесь следует сказать о русской тематике в газете Крамернуса, приветствовавшего

победы русской армии в войне с Турцией и Швецией⁷²; о многочисленных одах чешских поэтов, в которых прославлялся героизм русских воинов, подчеркивалось значение России для всего славянского мира («Ода Москве» Я. Тандлера, «Ода в честь достоправного героя Суворова» М. Майобера и др.).

Первым известным фактом, позволяющим отнести зарождение непосредственных чешско-русских театральных контактов к началу XVIII в., стали гастроли «богемской» труппы в Петербурге в 1723—1724 гг. Труппа, состоявшая из 12 «комедиантов» — восьми чехов и четырех немцев, была приглашена в Россию по инициативе Петра I и давала спектакли в театре царевны Натальи Алексеевны⁷³.

В конце этого же столетия в Петербурге гастролеровала труппа пражских актеров общества Бруниана, в том числе и известная трагедийная актриса Э. Тиллова-Шольцова.

По свидетельству С. П. Жихарева, оставившего воспоминания о театральной жизни Москвы и Петербурга конца XVIII — начала XIX в.⁷⁴, после 1800 г. в Петербурге «открыл представления» импрессарио Мире, пользовавшийся поддержкой императрицы Марии Федоровны. По ее ходатайству «государь пожаловал Мире 30 000 рублей на поддержание немецкого театра и выписку актеров»⁷⁵. Это дало ему возможность «приобрести отличные таланты. На сцене его явились: из Вены — известный Вейрайх, бас-буффо, с женою, первой певицей; из Праги — Брюкль, актер на роли благородных отцов... и знаменитый Карл Штейнсберг, превосходный актер во всех амплуа: трагических, драматических и комических, актер по призванию, Гаррик в своем роде...»⁷⁶

Речь идет о Франтишке Кареле Штейнсберке (1757—1806), который был широко известен в чешской культурной жизни последней трети XVIII в. как публицист, автор просветительских брошюр, драматург, актер, антрепренер. На сцене театров «Боуда» и «У Гиберну» в 80—90-е годы шли его исторические пьесы в переводах на чешский язык В. Тама и Я. Тандлера (в том числе драма «Либуше, первая княгиня и прорицательница в Чехии», 1787). В 1797—1799 гг. К. Штейнсберг был директором театра «У Гиберну». Любопытно, что первой пьесой, на-

писанной им для чешского профессионального театра, была трагедия в двух частях «Емельян Пугачев» (1777)⁷⁷. О пьесе известно лишь из статьи пражского корреспондента готской театральной газеты. Неясно, была ли она издана или поставлена на сцене.

В Россию Штейнсберка привлек выгодный ангажемент. В 1803 г. кончился срок его контракта с Мире, и «превосходный актер не захотел более возобновлять его: ему опротивел Мире с своим легкомыслием, с своим полубарским тщеславием и мотовством; он решился ехать в Москву и там основать немецкий театр. Пригласив с собою некоторых актеров и актрис, также не возобновивших контрактов своих с Мире, и присоединив к ним несколько молодых актеров, он составил очень порядочную труппу и... переселился в Москву»⁷⁸.

Труппа Штейнсберка с большим успехом играла в Москве в помещении театра Демидова в Немецкой слободе. Жихарев оставил нам свидетельство, из которого состояла эта труппа. «Кроме Штейнсберка,— пишет он в своих мемуарах,— который несмотря на свое баронство и мальтийский крест может называться превосходным актером во всех амплуа, все актеры его труппы большей частью новички из петербургских мастеровых»⁷⁹. Перечисляя почти всех членов труппы, Жихарев называет: булочника, переплетчика, каретного обойщика, сидельца из винного погреба, столярного подмастерья, садовника, портного, писца из конторы нотариуса, золотых дел подмастерья и т. д.

Репертуар театра К. Штейнсберка включал оперы Моцарта «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро»; П. Враницкого «Оберон»; произведения Шекспира, Мольера, «Разбойники», «Дон Карлос», «Коварство и любовь» Шиллера.

Современники отмечали высокий художественный уровень спектаклей, писали об отличных актерах, приглашавшихся Штейнсберком на главные роли в операх. Так, им были вызваны в Москву из Праги лучшие исполнители моцартовских опер Гальтенгоф и Гунниус — «один — славный тенор, а другой — бас, знаменитый в Германии»⁸⁰. Работал у Штейнсберка и Нейком — «капельмейстер и сочинитель музыки, один из любимейших учеников великого Гайдна»⁸¹.

Деятельность в Москве труппы Карла Штейнсберка — активного участника пражской театральной жизни конца XVIII в. — интересная страница истории чешско-русских театральных связей.



Изменения в экономической, социальной жизни в Чешских землях оказали существенное влияние на процессы развития национальной культуры, придавая ей новое направление, вызывая изменения в ее содержании и формах. Это подтверждается прежде всего фактом зарождения профессионального чешского театра, характером его репертуара.

Факты свидетельствуют об особой роли театра в Чехии, о его важном значении в процессе формирования национального самосознания уже на начальном этапе возрождения. В 80—90-е годы XVIII в. закладываются основы чешского театра как театра просветительского, начинает свою деятельность первый профессиональный театр, программа которого найдет свое продолжение и плодотворное развитие в Сословном, Временном и Национальном театрах.

В материалах, обобщающих взгляды чешской 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 национального возрождения был заложен фундамент чешской национальной театральной 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.

- ¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 226.
- ² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 578.
- ³ *Myška M.* Město v proměnách průmyslové revoluce.— *Slezský sborník*. Opava, č. 2, s. 145—148.
- ⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М., 1956, с. 221.
- ⁵ *Novotný J.* Matěj Václav Kramérius. Praha, 1973, s. 63.
- ⁶ Цит. по кн.: *Novotný J.* Matěj Václav Kramérius, s. 308.
- ⁷ *Rybička A.* Přední křísitelé národa českého. Praha, 1883, s. 20.
- ⁸ *Thon J.* Vydávání českých knih v době Kramériusově.— *Slovesní věda*. 1951, č. 1, s. 128.
- ⁹ *Jungmann J.* Boj o obrození národa. Praha, 1948, s. 39.
- ¹⁰ *Knejdl P.* Které noviny a časopisy docházely do Prahy koncem 18. století? — In: *Sborník národního písemnictví*. Strahovska knihovna. Praha, 1969, č. 4, s. 274.
- ¹¹ *Pelcl F. M.* Paměti. Praha, 1956, s. 36.
- ¹² История Чехословакии. М.: Изд-во АН СССР, т. 1, с. 357—358.
- ¹³ Цит. по: *Vondráček J.* Dějiny českého divadla. Praha, 1956, sv. 1, s. 90.
- ¹⁴ Цит. по: *Denise A.* Čechy po Bílé Hoře. 2 vyd. Praha, 1911, d. II, kn. 1, s. 84.
- ¹⁵ «Котце» — помещения для торговли шерстью, которые по приказу Вацлава IV в 1377 г. были построены пражскими торговцами. Они занимали первый этаж торгового дома, переоборудованного в 1737 г. для театральных целей. Оформление и декорации были сделаны под руководством художника В. В. Райнера.
- ¹⁶ *Matějček A.* Národní divadlo a jeho výtvarníci.— In: *Dějiny Národního divadla*. Praha, 1934, sv. 2, s. 21. Театр был построен в центре Праги, на Каролинской площади придворным пражским архитектором А. Гафенекером по проекту графа Кюнигла. Автор декораций — Саккети, занавес работы дрезденского мастера Ф. Рейнгольда. Театр неоднократно реставрировался. В настоящее время он носит имя Й. К. Тыла.
- ¹⁷ Комедия «Сын-дезертир» Г. Штефани в переводе К. Буллы, пьеса с пением «Нищий студент, или Неслыханный случай ужасной грозы» П. Вайдмана в переводе В. Мертлика, историческая драма «Штепан Федингер, или Сельская война» того же автора в переводе В. Тама и комедия И. Я. Энгеля «Благодарный сын» также в переводе В. Тама.
- ¹⁸ Цит. по: *Vondráček J.* Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 111.
- ¹⁹ Здание театра имело 20 м в длину и 10 м в ширину. Двойные стены были сложены из толстых бревен, между которыми для утепления клали солому. Строил «Боуду» «мещанин пражского Старого Места и придворный столяр» Ф. Пфаннер. Внутри здание выглядело очень скромно. В партере и на галерке стояли деревянные лавки, в низких ложах по обеим сторонам — простые стулья. Над занавесом был изображен имперский двуглавый орел, под защитой его крыльев — чешский лев. Наверху шла латинская надпись: «В тени твоих крыльев побеждает лев». Богато была украшена лишь императорская ложа, расположенная напротив сцены.
- ²⁰ *Pražské poviny*, 15.VII 1786, č. 28.
- ²¹ 9 апреля 1798 г. Ностицкий театр был продан чешскому сословному правлению, купившему так называемую привилегию Иосифа II.

- С этого времени театр стал называться Сословным (Stavovským). Им управляла специальная комиссия (Theateraufsichtskommission).
- ²² Dějiny českého divadla. Praha, 1969, sv. II, s. 95.
- ²³ Dobrovský J. Dějiny české řeči a literatury. Praha, 1936, s. 171.
- ²⁴ Антонин Йозеф Зима (1763—1832) — сын портного из Табора. Работал фактором (управляющим технической частью) пражской типографии Гёхенбергера, где и издавал свои оды в честь чешского театра и пьесы: «Олдржих и Божена» и «Тарсия из Тира» (1789). Один из зачинателей новой чешской драматургии.
- ²⁵ «Чешская хроника» Вацлава Гаека из Либочан (издана в 1541 г.) была написана на основе древних исторических документов и материалов, а также устных народных преданий. Она служила источником многим чешским писателям и драматургам, в первую очередь «патриотам из «Боуды», Я. Н. Штепанеку, Й. К. Тылу. Однако следует заметить, что «Хроника» содержит много псевдоисторического, тенденциозного, легендарного материала, который не всегда осмыслен автором критически.
- ²⁶ Zima A. J. Oldřich a Božena. Vlastenecká původní činohra v pěti jednáních. Praha, 1940, s. 84—85.
- ²⁷ Zima A. J. Oldřich a Božena..., s. 25.
- ²⁸ «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 таких гибких сюжетов, столь привлекательных для поэта» (Bařha F. Hra za ročátků národního obrození. — Svobodní slovo, 21.VI 1959). Помимо пьес Зимы и Штвана на эту тему только в начале XIX в. были написаны: романс Й. Юнгмана (1806), поэма П. Шафарика (1814), драма В. К. Клицперы (1818), повесть Ф. А. Ракоса (1824), либретто Й. К. Хмеленского к опере Фр. Шкroupa «Олдржих и Божена» (1828).
- ²⁹ Jakubec J. Dějiny literatury české. Praha, sv. 2, s. 180.
- ³⁰ Матей Стуна (1765—1819) родился в семье пражского чиновника. Написал более двадцати пьес, известен и как актер, «особо отличавшийся в исполнении ролей благородных отцов». В 1791 г. Стуна уходит с бродячей труппой в Водняны, где затем поступает на службу в канцелярию городского магистрата. В 1794 г. был арестован за восторженные отзывы о французской революции (Mejdrická K. Čechy a Francouzská revoluce. Praha, 1959, s. 149).
- ³¹ Цит. по: Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 128.
- ³² Černý Fr. Thema der Bauernaufstände im Repertoire der ersten tschechischen professionellen Theatervorstellungen in Prag in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. — In: Acta Universitatis Carolinae. Praha, 1976. Philosophica et Historica 3. Theatralia IV, p. 73.
- ³³ Jakubec J. Dějiny literatury české, s. 180.
- ³⁴ Novák A. Stručné dějiny literatury české. Praha, 1946, s. 147.
- ³⁵ Černý F. Měnívá tvář divadla..., s. 12.
- ³⁶ Dějiny českého divadla, sv. II, s. 81.
- ³⁷ См. подробнее: История западноевропейского театра. М., 1964, т. 4, с. 257—291.
- ³⁸ Kačer M. Václav Thám. Praha, 1965, s. 40.
- ³⁹ Kačer M. Václav Thám, s. 120.

- ⁴⁰ Цит. по кн.: *Novotný J. Matěj Václav Kramerius*. s. 55. Статью А. Г. Майсснера перепечатал в отрывках в своем переводе на чешский язык М. В. Крамериус в газете «Schönfeldské noviny», 1787, č. 18.
- ⁴¹ Об этом писал и В. Г. Белинский: «Когда пьеса русская, т. е. в русских нравах, то и наши артисты хороши, и в их игре есть даже целостность и общность (ensemble)» (*Белинский В. Г. Полн. собр. соч.* М., 1953, т. III, с. 285).
- ⁴² *Sabina K. Vybrané spisy*. Praha, 1916, sv. 3, s. 111.
- ⁴³ Цит. по кн.: *Kačer M. Václav Thám*, s. 119.
- ⁴⁴ О демократичности чешского театра и его зрителей писал известный общественно-культурный деятель Польши Я. М. Оссольнский, вспоминая о своем пребывании в Праге летом 1792 г. См.: *Mikulka J. Pobyt J. M. Ossolińského v českých zemích*.— *Slovanský přehled*. 1976, s. 334.
- ⁴⁵ *Vondráček J. Dějiny českého divadla*, sv. 1, s. 149.
- ⁴⁶ *Hýbl J. Historie českého divadla od počátků až do nynějších časů*. Praha, 1816, s. 8; *Pelcl F. M. Paměti*, s. 48.
- ⁴⁷ *Pražské noviny*. 1804, s. 55. Франтишек Богумир Штепничка (1785—1832) — «протоколист чешского королевского суда», поэт и критик начала XIX в.
- ⁴⁸ Матей Майобер (1764—1812) — один из организаторов театра «Боуда», талантливый чешский актер, стоявший во главе нескольких театральных трупп (Клатови, Градец-Кралове, Прага), режиссер театра «У Гиберну» (1790—1799), преподаватель чешского языка в пражской Академической гимназии и романских языков в семьях аристократов, переводчик, в том числе либретто опер. Ему принадлежит также «Ода в честь достославного героя Суворова, русского маршала» (1799). Брошюра Майобера была обнаружена в 1950 г. историком чешского театра Я. Вондрачеком.
- ⁴⁹ *Beitrag meiner Gedanken zur Böhmens Theater epoche von Mathias Maiober*. Prag, 1784, S. 1—16.— *Památník národního písemnictví*, FK, I 76, příl. 5.
- ⁵⁰ М. Майобер имеет в виду гонения на чешскую культуру в период «тьмы», когда иезуиты сжигали старые чешские книги. Иезуитский монах Кониаш по собственному признанию сжег 30 тысяч чешских книг.
- ⁵¹ *Beitrag meiner Gedanken...*, s. 8.
- ⁵² Цит. по: *Kačer M. Václav Thám*, s. 95.
- ⁵³ *Kačer M. Václav Thám*, s. 96.
- ⁵⁴ *Kačer M. Václav Thám*, s. 97.
- ⁵⁵ Цит. по: *Bařha F. Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze*.— *Divadlo*, 1958, č. 10, s. 755.
- ⁵⁶ Перевод анонимный. Предисловие подписано В**. Имя переводчика известно из рецензии В. Тама на спектакль Ностицкого театра «Сын-дезертир».
- ⁵⁷ *Stephanie ml. G. Odběhlec z lásky synovské*. Praha, 1785. *Předmluva*, s. 1.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ Там же.

- ⁶¹ Франтишек Иржик (1731—1796) был тесно связан с группой та-
мовцев. Он неоднократно помогал «патриотам из «Боуды» мате-
риально, в частности в 1788 г. финансировал театр в Розовой до-
лине — летнюю сцену «Боуды». Известен и как переводчик: «Эми-
лия Галотти» Лессинга в его переводе неоднократно ставилась в
Ностицком театре и в «Боуде».
- ⁶² Текст прошения опубликован в приложении к работе.
- ⁶³ Матей Вацлав Крамериус (1753—1808), сын портного, закончил
философский и юридический факультеты Карлова университета.
В 1790 г. основал «Чешскую экспедицию», активно работал как
журналист, издатель, критик и переводчик пьес.
- ⁶⁴ См.: *Novotný J. Matěj Václav Kramerius*, s. 86.
- ⁶⁵ *Schönfeldské noviny*, 1786, č. 24.
- ⁶⁶ *Schönfeldské noviny*, 1786, č. 3.
- ⁶⁷ В 1788 г. там была поставлена пьеса немецкого драматурга С. Гес-
нера «Отверженный сын» в переводе Крамериуса под названием
«Альберт и Лотта, или Добродетель в опасности».
- ⁶⁸ *Schönfeldské noviny*, 1788, č. 24.
- ⁶⁹ Карел Игнац Там (1763—1816) — брат Вацлава Тама, по образо-
ванию филолог, по роду занятий домашний учитель, известен как
переводчик пьес (ему принадлежат переводы «Макбета» Шекспи-
ра, «Разбойников» Шиллера, мелодрамы «Медея Готтера»), автор
грамматики чешского языка, немецко-чешского словаря и других
работ.
- ⁷⁰ *Makbet. Truchlohra w pěti jednáních. Od Ssakespeara v češtinu
uvedená od Karla Hynka Tháma. V Praze, 1786. Předmluva.*
- ⁷¹ Прокоп Шедивы (1764—1810) был сыном пражского пивовара. По-
сле окончания школы ордена пиаров поступил на философский фа-
культет Карлова университета, который оставил через год, чтобы
посвятить себя театру и литературе. Шедивы написал и перевел
около тридцати пьес. Он считается основателем жанра «картинок
из жизни», пользовавшегося в чешском театре конца XVIII — на-
чала XIX в. большой популярностью.
- ⁷² *Novotný J. Matěj Václav Kramerius*, s. 92—93, 171—174.
- ⁷³ *Титова Л.* Из истории театральной жизни в эпоху Петра I. — Сов.
славяновед., 1972, № 5, с. 53—59.
- ⁷⁴ *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л.: Изд-во АН СССР,
1955.
- ⁷⁵ Там же, с. 537.
- ⁷⁶ Там же.
- ⁷⁷ *Vávra J.* Pražský žurnalista, dramatik a herec v Moskvě před 150.
lety. — *Slovanský přehled*, 1956, s. 161.
- ⁷⁸ *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 539.
- ⁷⁹ Там же, с. 16.
- ⁸⁰ Там же, с. 29.
- ⁸¹ Там же, с. 37.

БОРЬБА ЗА САМОБЫТНОСТЬ ЧЕШСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Из одинаковых сочинений всегда милее оригинальное... Подобно национальной одежде оригинальная литература больше всего к лицу народу.

И. Юнгман

Первые десятилетия XIX в. прошли в Чехии под знаком феодально-абсолютистской реакции, наступившей после Французской революции и наполеоновских войн. Австрия играла активную роль в Священном союзе, созданном феодальными монархиями для подавления национально-освободительных движений в странах Европы. В Чешских землях была введена строгая цензура, безжалостно подавлялось всякое проявление прогрессивных идей. Печальную известность в насаждении полицейско-бюрократического режима приобрел имперский министр иностранных дел, ставший затем канцлером, граф Меттерних — фактический правитель Австрии в 1809—1848 гг.

В Чешских землях продолжалась усиленная германизация. Были уничтожены органы чешского самоуправления. В этих крайне неблагоприятных условиях культурная жизнь страны замерла. Перестали выходить поэтические альманахи, журналы «Гласател чески» Неедлы и «Славин» Добровского, замолкли многие писатели, прекратил существование чешский профессиональный театр. Начало XIX в. — это самое тяжелое время для чешского театра эпохи национального возрождения. В отдельные периоды, например в 1809—1811 гг., вообще было запрещено давать представления на чешском языке. Постоянная чешская труппа распалась. Многие «патриоты из «Боуды», в том числе В. Там, вынуждены были покинуть Прагу. Но уже в 20-е годы XIX в. начался но-

вый подъем национально-освободительного движения, связанный с укреплением позиций чешской буржуазии¹ и развитием общественной мысли.

Значительным культурным и просветительским центром Чехии в это время становится Национальный музей (1818), сгруппировавший вокруг себя чешских ученых. В 1810 г. было создано «Общество содействия развитию музыкального искусства в Чехии», а в следующем году — открыта консерватория, первая в Центральной Европе.

Вопросы литературы и искусства получают освещение на страницах журнала «Начала изящных искусств» («Prvotiny pěkných umění», 1813—1817) — приложения к газете «Виденские новости», выходящей в Вене на чешском языке. Появляются серьезные исследования в области чешского языка и славянского языкознания (И. Добровский, И. Юнгман). Чешский язык, несмотря на препятствия со стороны австрийских властей, все шире входит в общественную жизнь.

Большую роль в развитии национального самосознания и на этом этапе сыграл театр, обращавшийся непосредственно к самым широким слоям населения. С общим подъемом национально-освободительного движения было связано оживление театральной жизни. Любительские спектакли Сословного театра, так называемые утренники Я. Н. Штепанека (1812—1824), уступили место профессиональным спектаклям на чешском языке.

В изменившихся условиях театру предстояло решать и новые задачи. На более развитом этапе национального возрождения было уже недостаточным ограничивать функции театра воспитательными и просветительскими функциями. От театра на чешском языке теперь нужно было перейти к чешскому театру, театру самобытному, обладающему своими специфическими национальными особенностями. Важным моментом программы будителей на этом этапе становится требование оригинальности, национального характера театрального искусства, «возникает культ «национального духа», национального языка, национальной истории, национального фольклора»². С этим было связано и требование высокого художественного уровня, «классичности» (Юнгман), «совершенства» (Хмеленский) произведений.

С повестки дня отнюдь не снимались задачи патриотического воспитания народа, но с этого времени внимание будителей в гораздо большей степени, чем в предшествующий период, приковано к эстетическим вопросам, к художественной специфике каждого вида отечественной культуры. Вслед за введением в драматургию национальной тематики, за утверждением на сцене родного языка разворачивается движение за профессиональное чешское искусство, за мастерство.

Одной из характерных, специфических черт формирования чешской национальной театральной культуры была значительная роль музыкально-драматического искусства. Музыкальный характер чешской сцены особо усиливается в первой трети XIX в. Огромной популярностью пользуются в это время оперные спектакли Сословного театра Праги. Их успех обеспечивали не только имена прославленных композиторов — Моцарта, Вебера, Россини и других, не сходявших с афиш Сословного театра, выполнявшего одновременно функции театра оперного и драматического, но и высокий профессиональный уровень чешского оперного ансамбля, сформировавшегося в 20-е годы. К этому времени относится начало деятельности крупного чешского композитора-будителя Фр. Шкroupa — творца первой национальной чешской оперы.

Эти моменты и составляют, на наш взгляд, наиболее характерные стороны развития чешской театральной культуры первой трети XIX в.

Свидетельством успехов чешского театра этого времени стал его национальный репертуар. Создание национального репертуара — наряду с зарождением профессионального театра и драматургии на родном языке — один из важнейших компонентов процесса формирования национальной театральной культуры.

Начало активного периода создания национального репертуара приходится на 20-е годы XIX в. В трудных условиях немецкого засилия в театральной жизни чешская драматургия вырабатывает свои специфические черты, добивается признания у чешского зрителя.

Репертуар был наиболее слабым звеном чешской театральной культуры начала XIX в., областью, где с особой силой проявлялась зависимость отечественного театра от немецкой культуры.

Деятели национального возрождения хорошо понимали, что задача создания оригинальной драматургии неосуществима в короткий срок, поэтому проблема репертуара чешского театра на его начальном этапе зачастую решалась при помощи переводов и адаптации иноязычных произведений.

Типичным признаком переводных пьес этого времени становится локализация сюжета и действующих лиц. Сам отбор пьес пронизан стремлением поставить театр на службу будительскому движению, приспособить к духовным потребностям чешского зрителя. Это были первые попытки наметить пути перехода от театра на чешском языке к чешскому национальному театру. От них ведут нити не только к пьесам Штепанека и Клицперы, но и к драмам Тыла. Не случайно сам Тыл, неоднократно заявлявший о важности и необходимости именно национальной литературы, особенно драматургии, для развития чешской культуры, начал свой творческий путь с целого ряда переводов, а также адаптаций зарубежных пьес.

Не менее важна была роль переводов и в развитии чешского литературного языка.

Переводной репертуар конца XVIII — начала XIX в. позволил удовлетворить на определенном этапе потребности театральной публики, много сделал для воспитания ее вкусов, для подготовки национальных кадров актеров, помог раскрыть богатство чешского языка, проверить его возможности в своеобразном соревновании с немецким. Переводной репертуар подготовил новый этап в развитии чешского театра — этап оригинальной драматургии.

С начала XIX в. все чаще на сцене чешского театра появляются оригинальные пьесы, предназначенные для широкой публики, а потому учитывающие ее характер, уровень ее развития.

Как правило, они не выходят за рамки привычных жанров, опираются на старые традиции.

Процесс творческого использования и развития традиционных жанров яснее всего можно проследить на примере так называемых рыцарских драм и мещанских фарсов. Эти жанры определяли проблемно-тематическое разграничение драматургии того времени. Рыцарская

драма строилась на материале национальной истории, фарс — на материале современной чешской жизни.

Жанр исторической пьесы на библейские, античные, мифологические сюжеты был весьма распространенным жанром чешской драматургии уже в XIV в. Генетически и типологически с ним была связана рыцарская драма.

Авторы рыцарских драм следовали нормативной эстетике классицизма, чем обусловлены в этих пьесах риторика, патетика, соблюдение трех единств, противопоставление возвышенного и низкого, однолинейная характеристика героев, которая обычно сводится к одному и тому же обязательному набору сословных качеств. Нескольким прилагательным и их антонимы практически исчерпывали этот набор. Рыцари были бесстрашны, находчивы, любезны, их враги — трусливы, безрассудны, лживы. «Нейтральных» качеств не существовало.

В первой половине XIX в. большой популярностью в Праге пользовалась пьеса немецкого драматурга И. Г. Д. Чокке «Абелино, великий разбойник» («Abällino der grosse Bandit», 1974), относящаяся к жанру рыцарских пьес. Эта драма об итальянском разбойнике, преследуемом инквизицией, обошла все немецкие сцены, а в чешском театре ставилась с конца XVIII в. Любопытно, что переводу этой пьесы на чешский язык предшествовала статья переводчика — Яна Гибла, ставшая, собственно, первой историей чешского театра, еще весьма краткой и неполной.

В конце XVIII в. в рамках подобных рыцарских пьес в Чехии появляются первые исторические пьесы, авторы которых отражали интересы реформаторской политики просвещенного абсолютизма. Примером может служить упоминавшаяся «патриотическая драма» А. И. Зимы «Олдржих и Божена». На фоне этих же рыцарских драм в начале XIX в. стали появляться «патриотические драмы» с тематикой из чешской истории, служившие актуальным общественно-политическим потребностям. Наиболее плодовитым автором таких пьес был Я. Н. Штепанек.

Ян Непомук Штепанек (1783—1844) родился в небольшом среднечешском городке Хрудиме. После окончания гимназии изучал теологию в Карловом универси-



Ян Непомук Штепанек

тете. С 1807 года активно участвовал в театральной жизни Праги как переводчик, драматург и актер. Воскресные «утренники» Штепанека в Сословном театре, на которых вскоре стали ставиться и его собственные историко-патриотические пьесы, привлекали большое внимание чешской общественности.

С 1824 г. Я. Н. Штепанек становится одним из директоров пражского Сословного театра. За десятилетний срок его пребывания на этом посту на сцене театра было поставлено около 320 чешских пьес³. Возобновление спектаклей на чешском языке в годы меттерниховской реакции расценивалось как большая победа националь-

ного движения, подготовка условий для создания самостоятельного чешского театра. На Штепанека была возложена должность казначея и ответственность за чешский репертуар театра⁴.

Я. Н. Штепанек написал и перевел около 130 пьес. Наиболее плодотворный период его драматургической деятельности — 20-е годы. В это время им были созданы лучшие исторические пьесы и комедии из современной жизни.

В 1820—1837 гг. в Праге вышли сборники его пьес под названием «Театр», ставшие основой репертуара любительских трупп во многих городах Чехии. А наиболее популярную комедию Я. Н. Штепанека «Чех и немец» еще при жизни автора играли в Словакии, Сербии и Хорватии.

Общественно-театральная деятельность Я. Н. Штепанека высоко оценивалась его современниками. «С чувством глубокой печали мы прощаемся с человеком, целью которого всегда было все хорошее и достойное, с человеком, широко известным своей многосторонней деятельностью, с человеком, которого бедняки звали своим отцом, а благотворительные организации по праву считали своим активнейшим членом. Мы прощаемся с ним как с патриотом, который, пробудив чешскую Талию ото сна, стал ее первым воспитателем. Я же прощаюсь с ним и как с другом и боюсь при этом, чтобы Прага не забыла его. Без него трудно будет удерживаться чешскому театру, ибо лишь огромный опыт и энергия Штепанека могли в течение целых десяти лет вести наш театр на ту высоту, на которой он находится ныне», — писал Й. К. Хмеленский в 1834 г., когда Штепанек уходил с поста директора Сословного театра⁵.

Наибольшее значение Я. Н. Штепанека — помимо его многолетней театрально-организационной и издательской деятельности — в создании оригинальных пьес. Его исторические пьесы оказали сильное влияние на развитие чешской национальной драматургии.

Свои взгляды на национальную историю как материал драматургии он высказал в предисловии к первому тому своих драматических произведений. Поскольку это одна из немногих статей Штепанека, к тому же раскрывающая историю подготовки регулярных чешских спек-

таклей Сословного театра, считаем возможным привести ее полностью: «Руководствуясь чистыми и благородными побуждениями,— пишет драматург,— общество истинных патриотов постановило дать в нашей столице в 1812 г. с разрешения достославного земского управления и при содействии директора театра Карла Либиха с благотворительной целью несколько спектаклей в королевском Сословном староместском театре на чешском языке. Меня попросили подготовить необходимые для этого чешские пьесы и руководить театром. Уже до мая месяца было дано четыре спектакля. Задача была полностью выполнена, а пожелание патриотов удовлетворено.

Поощряемое всеобщим одобрением, общество постановило дать в этом году еще один спектакль. Мне не казалось благодарной работой постоянно переводить немецкие пьесы, в то время как чешские хроники повествуют о возвышенных делах наших предков, а посему я положил написать для чехов оригинальную патриотическую пьесу «Осада Праги шведами в 1648 г.». Героическая защита своего города горожанами и студентами безусловно является событием, волнующим каждого истинного патриота.

Патриотический дух и труд ради всеобщего блага, пробуждение святой пламенной любви к родине не может быть осуществлено успешнее, чем путем ознакомления чехов со своей историей. Здесь они научатся чтить своих знаменитых предков и лучше узнают прошлое своей родины, почувствуют обязанности по отношению к ней и незамедлительно станут ревнителями всеобщего блага. Любовь же к родине и преданность своему государю — благословенные последствия этого.

Таковы были побуждения, которые вели меня к написанию этой драмы, особенно когда я понял, что эта пьеса украсит как единственный цветок необъятную пустыню чешского театра. Источником, которым я пользовался, было сочинение тогдашнего автора Норберта Заточила. Оно казалось мне наиболее достоверным, поскольку писатель был современником происходящих событий и находился в числе осажденных. Разумеется, я вынужден был — согласно законам драматургии — внести значительные изменения, однако я оставил в пьесе важнейшие факты. Композиция, разработка и все ос-

тальное — мое. Ежели мне удастся заслужить похвалу соотечественников, я буду достаточно вознагражден. Самое мое горячее желание — быть достойным этой похвалы и впредь»⁶.

Итак, Штепанек настойчиво советует драматургам искать темы в чешской истории, в тех ее эпохах и событиях, в которых наиболее ярко проявилось благородство и героизм чехов. В драматических произведениях такого рода он видит большой патриотический и воспитательный смысл.

Естественно, что автор, обращаясь к историческим событиям, не мог без изменения реализовать схему рыцарской драмы. Исторические пьесы Штепанека не имеют единого художественно-стилистического решения, что вообще характерно для драматургии первых десятилетий XIX в., которая использовала элементы разнообразных художественных стилей.

Опираясь на принципы поэтики классицизма (статичность фигур, контрастная характеристика героев и т. д.), Штепанек не всегда последователен в их осуществлении. Обычно образы главных героев его пьес — крупных феодалов, правителей обусловлены литературной и театральной традицией, в то время как образы, взятые из городской среды, — ремесленники, студенты — более правдивы и жизненны. Ситуации, в которых действуют герои его произведений, типичны для рыцарских драм. Комедийные же сцены насыщены бытовыми деталями. Нередко драматург вводит в пьесы типично романтический пейзаж («Бржетислав I»). Как правило, в драмах не соблюдается единство места и действия. В произведениях большое количество картин, требующих быстрой смены декораций. Действие их обычно разворачивается в лесу, на городской площади, в замке.

Драматург видит историю Чехии в свете героических деяний отдельных личностей, он прославляет прошлое своей страны. Во всем этом явно ощутимы романтические черты, хотя, безусловно, нельзя говорить о романтизме как методе драматического творчества Штепанека.

В его исторических пьесах происходит перераспределение смысловых акцентов. Высшими рыцарскими лобродетелями награждены положительные герои пьес Ште-

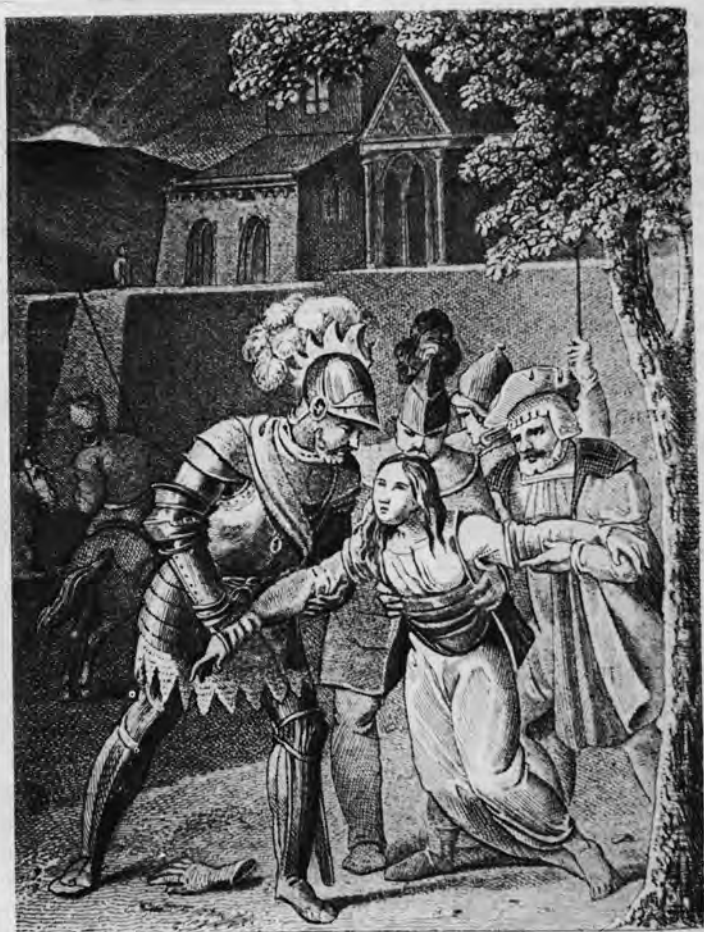
панека — горожане, ремесленники. Их верность родине и смелость в бою вызывают уважение даже у врагов. Это пьесы о боевом мужестве и самоотверженности чехов, преданности родине. Штепанек прославляет просвещенного властителя, воспекает патриотизм пражских ремесленников, но делает это не для того, чтобы раскрыть конфликты внутри общества, а чтобы подчеркнуть верность феодальным порядкам, выдвигая на первый план «нейтральную» в этом отношении тему обороны от внешних врагов, к тому же актуальную для Австрийской империи в период наполеоновских войн («Осада Праги шведами» (1812), «Бржетислав I — чешский Ахиллес, или Победа у Домажлиц» (1813), «Каринтийцы в Чехии» (1814, и др.).

Если путь к исторической пьесе шел через рыцарскую драму, то пьеса из современной жизни во многом опиралась на фарс. Мещанский фарс сыграл важную роль в становлении оригинального чешского репертуара. Специфика этого жанра предоставляла большие возможности для отражения национальной жизни. Такие пьесы привлекали тем, что в них отображались определенные стороны жизни современного общества. Естественно, это нельзя рассматривать как осознанное стремление усилить национальный характер театра, но тем не менее фарс давал ценный материал и в этом отношении. Во многом этому способствовали языковые и музыкально-выразительные средства пьес: обилие разговорных оборотов, богатое использование уличных песенок, городского фольклора. Ярко выраженный элемент народности сказывался и в стиливой природе фарса, и в сатирических выпадах против церкви, онемеченных зажиточных слоев.

Оригинальность первых пьес подобного рода (мы уже говорили о «картинках из пражской жизни» Пр. Шедивого) проявлялась прежде всего в зарисовках быта, в отдельных характерных сценах, взятых непосредственно из жизни.

Я. Н. Штепанек продолжал развивать этот жанр, расширяя его рамки, приближая к чешской действительности. Сатира его направлена против тех, кто угрожает национальным интересам («Пироги из Бероуна» 1818, «Чех и немец», 1816, «Пивовар в Сойковце», 1823). Драматиче-

Фронтиспис книжного издания пьесы Я. Н. Штепанека
«Бржетислав I или Победа у Домажлиц».
Прага, 1813



Fr. Lützendorf inv.

O. Rössler sculp.

*Břet. (rychle a hlasitě) Kdo? Kde?
Mil. V Sytolíbech - Wřpony!*

ский конфликт построен, как правило, на раскрытии интриг, мешающих развитию молодой предприимчивой национальной буржуазии. Пьеса из современной жизни «Чех и немец» была исключительно популярна в чешском театре 20—30-х годов XIX в. Этому способствовала интересная интрига произведения, живо развивающееся действие, обилие комедийных приемов, главным из которых было использование смешения чешского и немецкого языков. Она открыла целый цикл комедий из жизни небольших чешских городов.

Долго сохранялась в чешском репертуаре и другая пьеса Штепанека — «Алина, или Прага в другой части света» (1825). В основе ее сюжета лежала пьеса немецкого драматурга Баурле, однако Штепанек значительно переработал оригинал. Главным героем его комедии стал пражский люд — чешские ремесленники, пекари, пивовары. Внимание к социальным вопросам, песенки о пражанах и Праге, декорации, представившие на сцене Сословного театра любимые места пражан: Градчаны, Малую Страну, Карлов Мост, — все это оказало влияние на дальнейшее развитие чешской драматургии, в первую очередь на творчество И. К. Тыла, который с большим одобрением отзывался о пьесе и безусловно опирался на нее при создании своей «Фидловачки».

Многолетняя организационная и драматургическая деятельность Я. Н. Штепанека, его усилия, направленные на создание чешского профессионального театра, ряд оригинальных комедий, на которых было воспитано целое поколение чешских актеров, богатый и легкий язык его пьес делают Штепанека значительной фигурой чешского театра первой половины XIX в.

Национально-патриотические и демократические тенденции, намеченные «патриотами из Боуды», получили дальнейшее развитие в творчестве другого чешского драматурга этого времени — Вацлава Климента Клицперы (1792—1859). В то же время в драматургии Клицперы ярко выражены черты, ставшие характерными для последующего развития чешской театральной культуры: интерес к жизни мелкого городского люда — ремесленников, слуг, высмеивание онемеченной буржуазии, ее снобизма, ограниченности, а также обилие комических положений, песенные и стихотворные вставки, элементы реалистиче-

Фронтиспис книжного издания комедии Я. Н. Штепанека
«Пирог из Берауна».
Прага, 1824



*Wozt. Gsaw to ty koláč z
Berauna?*

ского изображения действительности. Клицпера — первый крупный чешский драматург, создатель национальной комедии. Его пьесы до сих пор идут на сценах чехословацких театров.

Родился В. К. Клицпера в небольшом городке Хлумец-над-Цидлиной в семье портного. В течение нескольких лет он сам обучался портновскому ремеслу, затем работал мясником. В 1808 г. поступил в пражскую Академическую гимназию, а затем в Карлов университет. С 1813 г. Клицпера участвовал в любительских спектаклях Сословного театра и одновременно начал писать пьесы. Его первая пьеса «Бланик» вышла в 1813 г. После окончания университета Клицпера преподавал в гимназии в Градце-Кралове — крупнейшем после Праги будительском центре Чехии.

«Это было время, когда Градец-Кралове, особенно заслугой преподавателей В. Клицперы и Й. Хмелы, начал жить совершенно новой жизнью, — пишет З. Неedly об общественно-культурной жизни города в 20-е годы XIX в. — Здесь начал быстро развиваться чешский язык, и вся общественная жизнь пошла по пути осознания естественного, оригинального «чешского духа». Главными средствами этого было развитие чешской литературы, которая в те годы, особенно когда Клицпера начал издавать свой «Альманах», а Я. Г. Поспишил основал чешское издательство, имела в Градце после Праги свой значительный центр. Эта жизнь захватила прежде всего молодежь, в первую очередь студентов, местных и других, которые приезжали сюда из многих городов, даже из Праги, чтобы принять участие в этой новой жизни (в 1827 г. сюда пришел Й. К. Тыл)»⁷.

20-е годы — вершина творческой и организационной деятельности Клицперы. В это время он создает свои лучшие драмы, исторические повести и стихотворения, активно занимается издательской деятельностью. Он опубликовал в издательстве Поспишила 30 пьес, 3 исторические повести, напечатал в журналах ряд стихотворений, выпустил в свет 4 сборника пьес «Театр В. Кл. Клицперы», а с 1825 г. начал издавать «Альманах драматических пьес», последний, шестой том этого Альманаха вышел в 1830 г.



Вацлав Климент Клицпера

В последние тридцать лет своей жизни Клицпера отдавал предпочтение педагогической деятельности. С 1846 г. он становится преподавателем, а затем и директором Академической гимназии в Праге, где его учениками были Ян Неруда, В. Галек и другие, в будущем ведущие деятели чешской культуры.

Драматическое творчество Клицпера включает преимущественно исторические драмы и комедии. Но в отличие от Штепанека, опиравшегося при создании исторических пьес на чешские хроники, Клицпера свободно обращается с историческим материалом, komponуя его в зависимости от требований классицистической поэтики.

Нередко в основе сюжета его пьес лежит сказка, легенда. В. К. Клицпера стал предшественником Тыла в жанре пьесы-сказки — одной из специфических форм национальной чешской драматургии. И хотя его сказки — как по своим художественным достоинствам, так и по силе общественного звучания — слабее пьес-сказок Тыла, созданных в канун революции 1848 г., некоторые пьесы Клицперы этого жанра имели немалое значение для своего времени и оставили несомненный след в чешском театре.

Наиболее популярной пьесой-сказкой Клицперы стал «Бланик» (1816). Сюжет пьесы, ее главный герой — Зденек Засмуцкий были хорошо известны из книги «Зденек из Засмука и его товарищи, или Рыцари, плененные в горе Бланик», изданной в 1798 г. на немецком языке в Праге и Лейпциге и переведенной Крамериусом в начале XIX в.⁸

В основу пьесы легла легенда о рыцарях, заключенных в горе Бланик и освобождающих родину в момент наивысшей опасности. Старую легенду Клицпера наполнил новым смыслом, усилив ее демократический пафос, выдвинув на первый план идею справедливости, равенства людей.

Ряд драматических удачных образов, богатое чувство сцены, способность строить драматически острые, композиционно сложные сцены — все это позволило автору избежать недостатков традиционного жанра, создать яркое произведение, ставшее лучшей частью репертуара чешского театра первой половины XIX в.

В ряде пьес Клицперы («Гадриан из Ржимсов», «Белые кони» и др.) рыцарская драма была в сущности лишь средством, позволяющим, используя ее отточенные традиционные образы, дать волю фантазии, создать новые ситуации, полные резких поворотов сюжета, неожиданных встреч и комических сцен.

В своем развитии, а вернее разрушении жанра рыцарской драмы Клицпера идет еще дальше Штепанек. Он создает настоящую пародию на рыцарскую пьесу. Ею стала комедия «Гадриан из Ржимсов» (1817), в которой талантливо высмеиваются рыцарские добродетели.

Герой пьесы — рыцарь Гадриан, убогий физически и душевно, не обладает ни одним из обязательных качеств

Титульный лист

«Альманаха драматических пьес» В. К. Клицперы.

Градец-Кралове, 1826



истинного рыцаря — ни бесстрашием, ни силой, ни красотой. Нелепа даже мысль о нем как женихе прекрасной Румыны. В пьесе получает блестящее применение любимое комедийное средство Клицперы — переодевание.

У чешских литературоведов мы находим свидетельство того, что Клицпера осознанно использует в пьесе традиции народного итальянского театра, комедии дель арте⁹. Именно таким образом (Собебор — Арлекин, Желмер — Пьерро, Румена — Коломбина) зазвучала комедия в инсценировке И. Гонзла в 1930 г.¹⁰

«Комедии Клицперы — немногие примеры запоздалого расцвета театра, — писал позже Гонзл, — которые за рубежом (главным образом в Италии и во Франции) в XVII и XVIII столетиях прославили всю театральную эпоху. Комедии дель арте в Чехии не было, поскольку ее взлет приходится на период нашего глубокого национального упадка. У нас нет и мольеровского юмора, помимический комедий Клицперы»¹¹. О близости пьес Вацлава Клицперы к комедиям Мольера писал и П. Гашковец¹².

Больших успехов достиг Клицпера и в жанре комедии из современной жизни («И доброе утро!», «Лгун и его род», «Меч Жижки», «Волшебная шляпа» и др.), оставив в этой области наследие, которое живо и поныне. Центр тяжести его сатиры — в критике человеческих пороков, в высмеивании лгунов, лицемеров, скряг, глупцов, образы которых взяты прямо из современного ему чешского общества. В ряде пьес превалируют черты бытовой комедии.

Одним из лучших произведений этого жанра стала пьеса «Волшебная шляпа» (1817), восторженно встреченная современниками.

Содержание пьесы несложно: друзья-студенты, оба без гроша в кармане, ожидают наследства. Когда же выясняется, что им досталась лишь старая треуголка, они разрабатывают план, как выудить деньги у богатого дяди одного из них — старого скряги, обобрававшего племянника, безжалостного ко всем окружающим. Студентам удастся продать скупому дядюшке «волшебную» треуголку, предварительно подстроив так, что он собственными глазами убеждается, что тому, у кого на голове эта шляпа, все достается даром¹³.

духовно здоровые люди. Один из интересных образов, созданных Клицперой в пьесе, — старый Погоржальский, музыкант-песельник. Он воплощает представления драматурга о народном чешском будителе. Его устами часто говорит сам автор. Образ Погоржальского стоит в начале целой серии образов народных музыкантов в последующих произведениях чешской национальной драматургии. На него, в частности, опирается И. К. Тыл при создании образа слепого скрипача Мареша («Фидловачка»).

Драматическая поэма в 6-ти отделениях «Братья в Архангельске» (первоначальное название пьесы «Близнецы», 1823) базируется на русском материале. Благодаря этому, а также хитроумному сюжету, драма неоднократно ставилась помимо Праги в Брно, Вене, дважды была переведена на немецкий язык.

Два брата-близнеца были разлучены сразу же после рождения. Один попал в Чехию, другой воспитывался в тяжелых условиях в Сибири. Через много лет они встречаются в Архангельске, где все считают, что речь идет об одном человеке, так как они очень похожи. Лишь Мария, за которой оба ухаживают, легко различает братьев — Федор, живший в Чехии, мягкий, легкомысленный человек, Александр — купец из Тобольска, серьезнее и положительнее. Пьеса содержала множество конкретных сведений о России и свидетельствовала о русских симпатиях Клицперы.

Несколько особняком стоит в творчестве В. К. Клицперы трагедия «Собеслав» (1824). Сама психологическая атмосфера произведения, повествующего о чешском князе Собеславе, человеке несчастном, неудовлетворенном, как бы предвещает позднейшие драмы И. К. Тыла (в первую очередь, «Честмир») и К. Г. Махи. Исследователь творчества Клицперы В. Юстл справедливо пишет, что трагедия «Собеслав» «...указывает путь от рыцарской романтики к Шекспиру и современному романтизму. Это была лишь отчасти последовательная и удачная попытка, однако очень важная для дальнейшего развития чешского театра и драматургии»¹⁵.

Средства выражения у Клицперы несомненно богаче, чем у Штепанека. Его произведения отмечены живой наблюдательностью и злободневностью. Он блестяще

владел мастерством неожиданного сюжетного поворота и ловкой интриги. Его пьесы, в первую очередь комедии, выигрышны для сценической интерпретации. Спецификой его драматического таланта является то, что при соблюдении внешних реалий большая роль отводится фантазии, выдумке, комедийной условности. Его задача как драматурга — дать «развлечение эмоциональное и веселое» (Брехт).

В. К. Клицпера отлично владел драматическими и сценическими формами и приемами, которые были ему хорошо известны по представлениям народного театра. В его комедиях и сказках можно найти много моментов, сближающих их с последними. Это и способность установить прямые, непосредственные контакты со зрительным залом, втянуть зрителей в сценическое действие, и частое обращение к комизму бытовых положений, и сочетание драматического элемента с комическим — важный фактор, способствующий развитию реалистических элементов в бытовой драматургии, и разработка элементов речевого комизма, и игра каламбурами. Все эти приемы народного театра использованы драматургом оригинально и самобытно.

Сценичность пьес Клицперы, близость его драматургии к народному театру, способность к выявлению и утверждению определенных черт национального характера обусловили популярность его драматических произведений на чешской сцене. Пьесы В. К. Клицперы, главным образом комедии, стали наиболее популярной частью чешского репертуара 20—30-х годов XIX в. Об этом, в частности, свидетельствует то обстоятельство, что именно на драматургию Клицперы опираются в своей практической театральной деятельности чешские будители. На сценах любительских театров исторические пьесы и комедии Клицперы занимают ведущее место в течение всего XIX в.

Ян Ладецкий в своей работе, охватывающей историю любительского театра в 1780—1894 годы, на основании анализа деятельности 159-ти любительских театральных коллективов, установил, что за это время было сыграно 18147 спектаклей, в том числе 10617 переводных и 7530 чешских. Из них 944 приходится на долю И. К. Тыла и 610 — на долю Клицперы¹⁶.

Комедии Штепанека и Клицперы, рассчитанные на самые широкие слои населения, несомненно сыграли существенную роль в процессе создания национального репертуара чешского театра. Кроме того, они заложили традицию, ставшую одной из характерных черт чешской театральной культуры вообще, — традицию синтетического спектакля, в котором драматическое действие, танец, пение сочетаются воедино. Это придает спектаклю яркость и красочность, позволяет насытить его богатым колоритом народной жизни, сохраняет драматичность и общедоступность народных зрелищ. Здесь проявляется ярко и другая характерная сторона чешского театра — его пристрастие к пародии, сатире, иронии, придающим комедиям и фарсам Штепанека и особенно Клицперы общественную остроту и публицистичность.

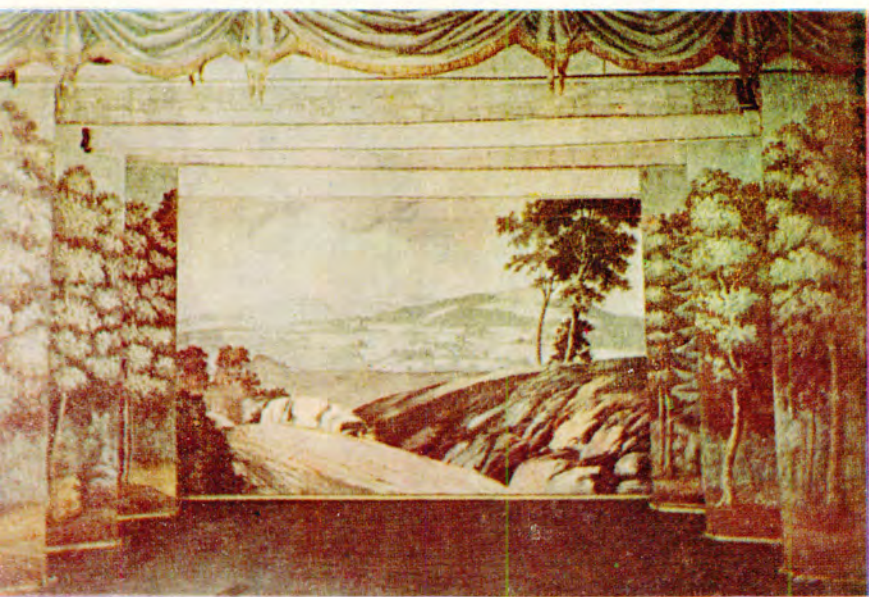
Говоря о драматургическом искусстве В. К. Клицперы, следует принять во внимание, что много лет он провел в Градце-Кралоуе, удаленном от театральных центров Чехии. Ему мешало отсутствие непосредственного контакта с театром, в котором он мог бы видеть свои пьесы. Драматург сам хорошо осознавал это, что видно из его предисловия к исторической повести «Точник» (1827): «Любезный друг! Оставить на время драматическую Музу? Зачем? Слава богу, такого совета я еще не получал ни от кого, и не думаю, что мне это кто-либо посоветует, пока я буду в состоянии держать в руке часть гусиного крыла. Так почему же? — «Драматические поэмы предназначены для театра. Без него они бледны, мертвы, как мраморные статуи. Лишь на сцене розы расцветают на щеках, лишь там жизнь, там они обретают душу, а Ваши произведения по ряду причин не могут быть поставлены — во всяком случае, они не идут на сцене!» Разумеется, это достойно сожаления! Однако, лишь тех, кто действительно — есть у меня несколько таких читателей — хочет увидеть мои характеры в столкновении, в живой, настоящей борьбе. И поэтому отказаться от моей Музы? Прогнать ее прочь? Да ведь вы требуете от меня в тысячу раз больше, чем я могу повредить! Для меня весь мир — драматическая поэма! Из всего, что я читаю, из всего, что вижу я невольно составляю сцены. Каким образом — это иной вопрос! Иногда ничего не удается, иногда, сидя за столом, я изображаю мир

Ян Кашка в роли Килиана («Пани Марианка, мать полка») И. К. Тыла.
Автопортрет.



Титульный лист книжного издания пьесы И. Г. Чокке «Абелино».
Прага, 1796.

Декорации пейзажа предгорья
на сцене замкового театра в г. Мнихово-Градиште, 1833 г.



иначе, чем он есть на самом деле. Этого я, разумеется, мог бы избежать, если бы чаще видел свои пьесы в живом виде, то есть на сцене...»¹⁷

О необходимости режиссерской доработки пьес Клицперы, о некоторой их «растянутости» писал Хмеленский, напоминая, что для каждого театра «это немалый недостаток». В 20-е годы время, отводимое в Сословном театре на чешские спектакли, было строго ограничено двумя часами. Это заставляло постановщиков сокращать текст произведения. Иногда занавес опускался во время действия, чтобы успеть проветрить помещение перед вечерними немецкими спектаклями. Это и имел в виду И. К. Хмеленский, упрекая Клицперу в том, что «многие его пьесы нельзя дать за два часа» и предлагая драматургу сократить их¹⁸.

Начиная с К. Сабины, который в 1840 г. впервые подчеркнул «необычайный талант» Клицперы, истинно чешский характер его творчества, далекого от «немецкого подражательства, столь характерного для Чехии того времени»¹⁹, многие критики XIX и XX вв. писали об оригинальности творчества Клицперы, народных истоках его драматургии²⁰. Лучше всего, пожалуй, об этом сказал крупнейший деятель чешского театра Э. Ф. Буриан, обратившийся в период межвоенного двадцатилетия к творчеству драматурга-будителя. «В основе концепции пьес Клицперы,— писал он,— лежат те же принципы, которые мы находим в колыбели чешского искусства, в народной поэзии. Если мы сравним композицию драм Клицперы с построением народных пьес (коляды, рождественские, пасхальные пьесы, а еще раньше — школьные пьесы), то узнаем характерные основы его творчества. Немецкое влияние, преобладающее в эпоху Клицперы (Коцебу и др.), не коснулось его потому, что он был надежно защищен народным слоем, который ему дала поистине будительски понятая традиция народных пьес, а также его гениальный талант наблюдателя, мгновенно схватывающий ситуации и характеры рядом с ним живущих, борющихся и работающих людей»²¹.

Итак, заслугой чешских драматургов первой трети XIX в., главным образом В. К. Клицперы, явилось преодоление эпигонских тенденций, немецкого влияния, господствовавшего в театральной жизни, которому они

противопоставили свою оригинальную драматургию. Существенным моментом их творческой и театрально-общественной деятельности была ее патриотическая направленность, проявившаяся не только в утверждении права чешского народа на сохранение и развитие своего языка и культуры, но и борьбе за ее самобытность и национальное своеобразие.

В 20-е годы прослеживается и другая линия развития чешской драматургии. Характерно, что инициатором ее выступают не драматурги, а критики. В ряде программных работ, появившихся в это время²², Й. Юнгман и его сторонники теоретически обосновывают художественные принципы, которые должны были лечь в основу новой национальной драмы. Это начало проявления интереса к драме как высшей художественной форме. Вершину драматургического творчества будители видят в драме Шиллера. Они ратуют за произведения, построенные по правилам классицистической поэтики, большое внимание уделяют вопросам драматургической техники. Их работы стоят у истоков чешской театральной эстетики.

Юнгман, Палацкий и Шафарик считали, что чешским драматургам пока еще не удалось создать зрелые произведения высокого художественного уровня, отразить важнейшие конфликты и проблемы современной национальной жизни. «Укажи мне хотя бы на одну национальную трагедию или комедию, достойную патриотической похвалы и зависти чужеземцев, достойную бессмертия,— пишет П. Шафарик,— и я за нанесенное гению родины оскорбление понесу наказание, которое заслуживает предатель»²³.

В то же время будители понимают трудности создания «большой» национальной драмы. Анализируя в 1821 г. драму Ф. Туринского «Ангелина», Палацкий видит причины неудачи автора в самой чешской действительности. Ведь материал, достойный лечь в основу драматического конфликта, автор должен найти прямо в жизни, в современном обществе, а это «дело в наше время отнюдь не простое, поскольку у нас отнят общественный характер жизни»²⁴.

Практика чешской сцены показала, что авторы, придерживавшиеся требований «Словесности» Юнгмана и

других работ подобного характера («Ангелина» Ф. Туринского, 1821; «Ярослав Штернберг в борьбе с татарами» Й. Линды, 1823, и др.), создали произведения в рамках книжной драмы, которые, естественно, не могли занять значительного места в репертуаре чешского театра.

Позже, в 1833 г., Й. К. Тыл будет констатировать, что эти попытки создания «большой» национальной драмы «остались лишь прекрасной надеждой» и не принесли ощутимых результатов²⁵.

Следует отметить, что влияние критических работ Юнгмана и его последователей сказалось не только в оригинальном творчестве чешских драматургов, но и в их переводческой деятельности. В 20-е годы усиливается интерес и внимание к мировой драматургии. Выходят в свет новые переводы Мольера («Лекарь поневоле» в переводе М. Сихры), Аристофана («Облака» в переводе П. Шафарика) и других авторов.

В 20-е годы в Сословном театре Праги большую популярность приобрели оперные спектакли. «Опера была тогда, при Яне Непомуке Штепанеке, высшей художественной и политической школой пражской чешской публики»²⁶.

В 1824—1834 гг. было поставлено около 100 опер, что составляло треть всего репертуара Сословного театра. В отдельные сезоны на оперу приходилась почти половина всех спектаклей (так, в 1827 г. из 35 чешских спектаклей 16 было оперных)²⁷.

В большинстве это были переводные произведения. Первыми переводчиками оперных либретто были Я. Н. Штепанек, Й. К. Хмеленский, С. К. Махачек, Й. Юнгман. Если основу драматического репертуара этого времени составляли оригинальные пьесы Штепанека и Клицперы, то в опере наблюдалось обратное явление. Лучшей частью инонационального репертуара стали произведения Моцарта. В эти годы в Сословном театре Праги были поставлены: «Дон Жуан» (1825), «Волшебная флейта» (1829), «Похищенне из сераля» (1829), «Все они таковы, или Школа влюбленных» (1831). Чешский театр достойно осваивал творчество великого композитора. О «моцартовской атмосфере» Праги 20-х годов XIX в. писали многие современники и критики.

С начала XIX в. предпринимаются попытки создания оригинальной чешской оперы.

Первым оперным спектаклем на чешском языке была «Швейцарская семья» Й. Вейгля (перевод либретто Махачека). Премьера оперы (23 декабря 1823 г.) стала большим событием общественно-культурной жизни Чехии. «Как страстно стремились будители, чтобы чешское пение зазвучало в пражском театре в оперном спектакле. Враги и завистники зло усмехались, равнодушные пожимали плечами, а те, кто желал добра и счастья своим соотечественникам в этом, как тогда говорилось, отважном предприятии, питали лишь небольшую надежду на успех. Поставлена была «Швейцарская семья» — и смотрите-ка! Устыдились враги, равнодушные признали достоинства нашего пения и даже восхищались им, а наши соотечественники торжествовали. Большой триумф чешского языка трудно было себе и представить...», — вспоминал позже об этом событии Й. К. Хмеленский²⁸.

Создателем первой оригинальной чешской оперы стал Франтишек ШкROUP (1801—1862)²⁹, сыгравший заметную роль в истории чешской национальной культуры. Сын и внук кантора из северо-восточной Чехии, он учился в гимназии Градце-Кралове, где преподавал В. К. Клицпера, прививший ему любовь к театру. В 1819 г. ШкROUP переехал в Прагу и активно включился в общественно-культурную жизнь города, участвуя в любительских спектаклях Сословного театра в качестве драматического актера и певца. С 1827 г. Ф. ШкROUP работал вторым дирижером, а в 1837 г. стал первым дирижером театра. Благодаря ему на чешской сцене прозвучали многие произведения как национальной, так и западноевропейской музыкальной культуры.

О. Гостинский, подчеркивая будительскую основу деятельности композитора, отмечал, что «...большее значение ШкROUPа для нас заключается не в эстетической оценке его творений, а в том месте, которое он занимает в истории нашей музыкальной культуры, неразрывно связанной с историей национального возрождения»³⁰.

Действительно, Ф. ШкROUP в 20-е годы занимал центральное место в музыкальной жизни страны. И в опере, в которой будители видели мощное средство воспитания национального сознания, и в Обществе музыкантов для



Франтишек Шкроуп

поддержки вдов и сирот, имевшем огромные заслуги в активизации пражской музыкальной жизни, заложившем традицию публичных концертов, что означало переход от музыки салонов на широкую сцену (Ф. Шкроуп — один из инициаторов этого Общества), и в Жофинской академии, явившейся непосредственной предшественницей «Глагола пражского», впервые исполнившей в 30—40-е годы XIX в. многие произведения Бетховена и Берлиоза (Шкроуп был одним из ее директоров), и в музыкальных концертах Сословного театра, проходивших при его не-

посредственном участии. ШкROUP был одним из основателей первого чешского музыкального журнала, которым по праву можно считать «Приложение к обновленному Венку». Наряду с музыкальными произведениями там печатались стихи, рассказы, повести, теоретические работы. В одном из номеров журнала была напечатана статья Людвига из Роттерсберга «Мысли о славянском пении», посвященная проблеме народности в искусстве. К работе журнала привлекались лучшие силы. Здесь была осуществлена та тесная связь литературы с музыкой, которая столь характерна для периода чешского национального возрождения.

Франтишек ШкROUP явился автором первой чешской оперы «Дротарь» (1826). Вот как рассказывает об истории создания оперы сам автор либретто Й. К. Хмеленский: «Это было в начале нынешнего года после вторичной постановки на чешском языке оперы Мегюля «Иосиф и его братья». Находясь в обществе нескольких пражских патриотов, слышал я сетования, что до сих пор нет у нас оригинальной оперы. Здесь же мне было предложено написать либретто. Я согласился, только не мог найти подходящего материала из нашей истории. «А что долго искать? — сказал ШкROUP, имеющий большие заслуги в области чешской музыки. — Я сам дам вам материал. Напишите текст под названием «Дротарь», а я положу его на музыку». Необычность этого предложения привлекла меня. Я быстро принялся за работу... Не имея примера для подражания в этой до сих пор не освоенной у нас области, я был вынужден идти своим путем»³¹.

Исследователи характеризуют произведение как «песенную оперу», пронизанную интонациями чешской песенности и танцевальными ритмами. «Она (опера) явилась серьезным шагом на пути к утверждению на оперной сцене не только чешского литературного языка, но и самобытной чешской музыкальной речи», — пишет И. Ф. Бэлза³².

Сотрудничество ШкROUPа и Хмеленского продолжалось и позже. Они стремились к созданию «большой» чешской исторической оперы. Так были написаны оперы «Олдржих и Божена» (1828) и «Брак Либуши» (1835), не удержавшиеся, однако, на сцене чешского театра. Несмотря на это, в творчестве ШкROUPа можно видеть пер-

вые шаги утверждения национальной самобытности чешской музыкально-театральной культуры.

Вместе с утверждением в музыкально-сценическом искусстве отечественного языка и национальной тематики, развертывалась деятельность за профессионализацию чешской музыкально-театральной культуры.

Первые чешские оперные спектакли исполнялись любителями, однако уже в моцартовских спектаклях 20-х

Словацкие дротари



годов были заняты профессиональные певцы Сословного театра. За довольно короткое время в театре был создан первоклассный оперный ансамбль во главе с К. Кометовой, Я. Дрской, М. Подгорским и другими талантливыми чешскими исполнителями. Его дополняли немецкие профессиональные певцы и чешские любители.

Существование профессионального чешского оперного ансамбля было знаменательным фактом в развитии чешской театральной культуры. Его высокий художественный уровень³³, признание не только чешской, но и немецкой театральной публики, патриотизм чешских исполнителей, выражавшийся в предпочтительном участии в чешских спектаклях, часто в ущерб личным интересам — все это свидетельствовало о значительном шаге вперед в борьбе за самостоятельный характер и высокий художественный уровень чешской театральной культуры.

Опера не была единственным музыкальным представлением театра того времени. Комедии, фарсы, пьесы с пением и танцами на чешской сцене обычно сопровождались вставными музыкальными номерами. Если к этому прибавить балеты³⁴, мелодрамы и пантомимы, то станет ясно преобладающее место музыкального театра в чешской театральной жизни 20-х годов. Музыка с этого времени становится неотъемлемой частью, существенным компонентом чешского театра. С начала 20-х годов в нее начинают проникать новые черты, характерные для изменившейся общественно-культурной атмосферы. Если тексты еще часто были связаны с чужеземными «оригиналами», то музыка уже строилась на национальных мелодиях, чешских песнях.

В связи с началом регулярных чешских спектаклей Сословного театра и общим оживлением театральной жизни в первой четверти XIX в. активизируется и театральная критика. Рецензии на чешские спектакли печатались в журналах «Чехослав», «Розмаитости», «Инды а ныни», «Кветы ческе», «Ческа вчела», «Часопис Ческего музея». Значительно расширился круг лиц, писавших о театре. В статьях выдвигались конкретные проблемы, имевшие первоочередное значение для развития театрального искусства — формирования национального репертуара, становления чешской актерской школы. Пуб-

ликовались также переводные статьи о драматическом и сценическом искусстве.

Критики 20-х годов опирались в своей деятельности на своих предшественников — будителей 80—90-х годов XVIII в.

Для театральной мысли конца XVIII в., как уже отмечалось, главным был вопрос об общественном назначении искусства, его воспитательной функции.

«Чешская журналистика прошлого века, к сожалению, не выполнила свою задачу по отношению к эстетическим потребностям народа, — писал К. Сабина. — Лишь с 1786 г., когда Крамериус взялся за редактирование газеты «Пражские новости», мы находим иногда упоминание о чешских театральных спектаклях. Однако эти статьи носили случайный характер... Мы не удивляемся тому, что такие чешские писатели, как Добровский, Войгт, Прохазка и иные, усердно и основательно занимавшиеся чешской литературой, писавшие о ней, совершенно не обращали внимания на зарождающуюся чешскую драму... Взоры их были обращены больше к чешскому прошлому, чем к настоящему. Менее понятно, что современные деятели театра: братья Тамы, Шедивы, Тандлер и другие, непосредственно содействовавшие оживлению драматической Музы в Чехии, пренебрегали самым эффективным средством пробуждения всеобщего интереса к театру, не сообщая о том, что делается в этой области... Эстетический момент лежал вне интересов тогдашних рецензентов... зато на момент национальный делалось все ударение»³⁵.

Можно не соглашаться с оценкой Сабины деятельности «патриотов из «Боуды», но акценты расставлены им верно. Критики, как правило, удовлетворялись констатацией заслуг театра в развитии языка, в воспитании народа. Лишь иногда оценивались чешская сценическая речь³⁶, вопросы актерского мастерства³⁷.

Эстетическим критерием чешской театральной критики конца XVIII в. была положительная реакция зрителей, которые, собственно, и выступали в функции критика. Практически это означало положительное отношение ко всему, что касалось чешского театра. Любое критическое замечание воспринималось как угроза национальному движению, ущемление интересов чешского народа.

И. К. Хмеленский, деятельность которого началась в 20-е годы XIX в., характеризовал состояние литературной и театральной мысли конца XVIII в. следующим образом: «Тогда господствовал у нас период восхваления, ибо почти повсеместно считалось, что все, что ни выйдет из типографии на свет божий, надобно хвалить, ежели мы хотим дожидаться чешских книг в достаточном количестве. Самым горячим стремлением в то время было рекрутировать писателей отовсюду. Слова «писатель» и «патриот» были синонимами. Ежели кто проявлял каким-либо образом свою любовь к родному языку, должен был заняться сочинительством, желал он этого или не желал, хотя бы и не имел к писанию ни способности, ни призвания. Кто же написал несколько прозаических или стихотворных строк — именовался патриотом, а то и достославным патриотом»³⁸. Вывод Хмеленского: «То время, когда Штепничка писал о театре, признавая все прекрасным и высокохудожественным, позади»³⁹.

Деятельность И. К. Хмеленского составила новый этап в развитии чешской художественной критики первой половины XIX в.

Йозеф Красослав Хмеленский (1800—1839) родился в г. Баворов. После окончания гимназии в Ческе-Будеёвице он изучает философию и право в Карловом университете. Работая чиновником суда в Праге и Оломоуце, Хмеленский много сил и времени отдает театральной и литературной критике, переводам, активно участвует в театральной и музыкальной жизни страны. «Помимо своих обязанностей государственного чиновника-юриста и литературной работы, — писал В. Тилле, — он использовал каждую свободную минуту для театральной деятельности — помогал... Штепанеку, давал советы актерам, особенно любителям, выступая консультантом по вопросам языка, писал рецензии, переводил либретто опер, редактировал драматургические тексты, всемерно способствуя развитию чешского драматического искусства»⁴⁰.

В 20—30-е годы Хмеленский сотрудничает в журналах «Чехослав», «Часопис Ческого музея», «Властимил», «Ческа вчела» и других, издает альманах «Китка», редактирует журнал «Венок из патриотических песен». В 1823 г. выходит из печати сборник его стихотворений.



Йозеф Красослав Хмеленский

И. К. Хмеленский по праву считается родоначальником чешской профессиональной театральной критики.

В критических статьях Хмеленского появляются уже обоснованные собственные суждения, конкретизирующие и объясняющие причины удовлетворения или недовольства зрителей той или иной пьесой. В лице Хмеленского критик перестает быть глашатаем зрительного зала, он говорит от своего имени и нередко спорит с публикой: «Кто бы осмелился выдавать свой вкус и свое личное мнение за всеобщее правило?»⁴¹

Обращаясь к творчеству того или иного драматурга, Хмеленский исходил из потребностей чешского театра, его будущего. Вопрос репертуара для него — вопрос о путях развития театра, узел, где сплетаются разнородные проблемы: судьба национальной драматургии, становление актерского искусства, воспитание чешской публики, которая «хороша, добра и благодарна» и для которой «наслаждение писать и играть».

Вслед за В. Тамом и М. В. Крамериусом Хмеленский поставил вопрос о предпочтении оригинальных пьес переводам: «Мы сами должны воспитывать публику... Если бы я был директором театра, — отмечал он, — то за целый год не готовил бы к постановке ничего, помимо оригинальных пьес»⁴². Только на них могут и должны совершенствовать свое искусство чешские актеры, «а то ведь в переводных произведениях они по большей части лишь копируют немецких исполнителей»⁴³.

Хмеленский заботится не только о создании оригинального репертуара чешского театра, но и о его сохранении для следующих поколений. Ссылаясь на свидетельство Вацлава Тама, сообщавшего, что за 1785—1790 гг. было написано и переведено более тысячи пьес, критик сожалеет о том, что большинство их утеряно, поскольку они не были изданы. «А мы, — пишет Хмеленский, — видя это явное зло, не стали предусмотрительнее. О множестве пьес, поставленных за 10 лет работы Штепанека в театре, нам ничего не известно, кроме лишь названий, да краткой оценки в моих статьях»⁴⁴.

Не менее активно ратует Й. К. Хмеленский за национальный характер чешской музыкальной культуры. С чувством глубокой обиды пишет он о тысячах чешских музыкантов, покинувших родину и рассеянных по европейским столицам. Он обвиняет их в отсутствии патриотизма, забвении интересов отечественного искусства. «Наши музыканты и художники, — пишет критик, — оправдываются следующим образом: «К чему нам сочинять серьезные произведения, например, оперы для одного лишь театра? Когда мы пишем музыку на немецкие тексты, наши произведения могут прославиться по всему государству и принести нам и славу, и выгоду. От утешения же соотечественников мы не разбогатеем, да и простой чести не заслужим ... Кто знает!» Научились же

переводить с чешского немцы и англичане, научатся французы и итальянцы. И потом — создавая оперы на немецком языке, вы носите воду ложкой в море, очень скоро вы будете забыты... в то время как чешские потомки будут с благодарностью вспоминать о вас вечно»⁴⁵.

Музыкантам, забывшим о своей родине и ее культуре, Хмеленский противопоставляет Фр. ШкROUPA, подчеркивая его заслуги перед чешским театром и музыкой. Главная заслуга композитора в том, что он бережно и с любовью относится к народному искусству и стремится наполнить свои оперы и музыку к пьесам чешских драматургов народными мелодиями и песнями. Особенно последовательно ему удалось это осуществить при создании музыки к пьесе И. К. Тыла «Фидловачка». В этом, по мнению критика, основная ценность пьесы, в этом он видит ее «национальный дух».

Вопросы о путях развития чешской оперы, характере национального искусства, соотношении оригинального и переводного репертуара занимали существенное место в чешской художественной критике первой трети XIX в. Дискуссии вокруг этих проблем разворачиваются и позже — в 30—40-е годы.

Существенным моментом критической деятельности Хмеленского была проблема художественного уровня, или, как он часто пишет, «совершенства» искусства. Вслед за Юнгманом он считал это важнейшей проблемой чешской художественной культуры на данном этапе ее развития. «Что нравилось десять — двадцать лет тому назад, не может нравиться всегда. Было бы плохо, если бы мы не совершенствовались в своем искусстве и не шли дальше»⁴⁶.

Хмеленский никогда не упускал возможности напомнить авторам о необходимости тщательно работать над произведением. Даже В. К. Клицперу, творчество которого он высоко ценил, критик не раз упрекает в отсутствии должной «шлифовки» пьес: «Клицпера кажется нам зачастую отчимом детей своей драматической музы, ибо он бросает их, едва лишь они увидят божий свет, считая... что они сами пробьют себе дорогу. Наша критика вскоре научится карать, так уж лучше пусть автор сам исправит что надо, чем это сделает острое, а то и колкое перо рецензента. *Sapientis est sententiam mutare!* Об

этом помнили великие мужи. Как любили эти мастера шлифовать свои произведения!»⁴⁷

Вся статья «Слово о критике», занимающая центральное место в публицистике Хмеленского, пронизана мыслью о необходимости повышения художественного уровня национального искусства и той помощи, которую может и должна оказать чешской литературе и искусству критика. «Всестороннее совершенство во всем,— писал он,— что предпринимается для пользы и чести чешского народа и нашей родины — вот наша главная задача, святая цель каждого истинного патриота ...а посему необходимо устранять все, что посредственно, что плохо, как можно скорее сметать это и душить. Достичь же этого можно лишь с помощью мудрой и осторожной критики»⁴⁸.

Следует добавить, что хотя Хмеленский и писал о необходимости «осторожной» критики, хотя он часто сетовал на то, что «рецензент в наше время должен быть го-меопатом — подавать критику пациентам в маленьких, хорошо подслащенных пилюльках»⁴⁹, его перо достаточно остро и порою беспощадно. Хмеленский строго придерживается своего же правила: «Каждая критика должна быть правдивой и обоснованной, касаться не лиц, но предмета анализа, хвалить то, что достойно похвалы, ругать то, что этого заслуживает, поддерживать автора, подающего надежду, ошибки же не только отмечать, но и тотчас же предлагать, каким образом их можно избежать либо исправить»⁵⁰.

В критической деятельности И. К. Хмеленского заслуживают внимания и другие моменты, в частности, вопрос сценического языка и актерского мастерства. Они отнюдь не носили частный характер, а были неотъемлемой частью борьбы критика за профессиональный чешский театр.

Ратуя за правильный, чистый сценический язык, Хмеленский выступал — впервые в чешской критике — за переводы пьес «со славянских наречий», прежде всего с русского и польского языков. «Безусловно, мы слышали бы меньше германизмов, когда бы переводили не только с немецкого! Из польских и русских пьес пока не переведено ни одной», — писал он⁵¹. И. К. Хмеленский первым, уже в 1825 г., т. е. в год выхода в свет в России

фрагментов этой запрещенной комедии⁵², обратил внимание чешских читателей на комедию Грибоедова «Горе от ума», подчеркивая при этом, что на родине драматурга ее появление вызвало «большой шум»⁵³.

К сожалению, пожелания Хмеленского ввести в репертуар чешского театра польскую и русскую драматургию на этом этапе остались невыполненными. Лишь в 50—60-е годы XIX в. произведения славянских драматургов займут почетное место на сценах пражских театров.

Столь же тесно с судьбой чешского театра, его местом в национальной культуре связана проблема исполнительского мастерства. В складывавшейся в эти годы теории актерского искусства явно ощутимы две линии. С одной стороны, стремление сохранить традиционные нормы классицизма, с его декламационностью и одноплановостью, с другой — сформулировать принципы актерского творчества, позволяющие более гибко и глубоко передать сложные человеческие чувства и переживания.

В статье «Слово к чешским актерам, для которых никогда нет денег», И. К. Хмеленский следующим образом высмеивает приемы, характерные для старой актерской школы:

«В рыцарской драме: выходя на сцену, производи как можно больше шума, дико вращай глазами, стучи по своему панцирю, рычи — заслужишь похвалу.

В обычной драме: если ты хорошо одет, хотя костюм твой вовсе не соответствует пьесе, и к тому же приятно вздыхаешь — все девушки будут аплодировать.

В трагедии: волочи еле-еле ноги, едва шепчи, когда же уходишь — кричи и бросайся прочь.

В комедии: все время смейся, вставляй или пропускай слова, не обращай внимания на партер — заглушай аплодисменты.

В фарсе: навесь на себя любые тряпки, скаль зубы, гримасничай и корчись — проймешь и галерку»⁵⁴.

Весьма настойчиво звучит в статьях Хмеленского тема духовного, внутреннего соответствия актера исполняемой им роли. «Бринке (Поглтонский) был не на своем месте. Эту роль следует играть более сердечно и серьезно», — пишет он, анализируя постановку комедии Клицперы «Меч Жижки»⁵⁵. В исполнительской манере Грабингера Хмеленского привлекали главным образом

эмоциональная насыщенность, верность характеру, энергичное выражение чувств⁵⁶.

В своих рецензиях критик обращал внимание на симптомы, связанные с последовательным становлением профессионального чешского театра. Хмеленский выступал за профессиональное искусство. Анализируя деятельность Я. Н. Штепанека на посту директора Сословного театра, он никогда не упускал случая подчеркнуть его роль в создании профессиональной чешской труппы: «В начале своей работы он должен был иметь дело с любителями, а ведь каждый знает, как трудно с теми, кто выступает ради собственного удовольствия, а не по обязанности, как тяжело удовлетворить актеров при распределении ролей, когда все желают играть лишь благодарные и приятные роли. Я уж не упоминаю о тех случаях, когда любители вообще не считают нужным являться на спектакль»⁵⁷. Уже в 1831 г. Хмеленский с удовлетворением констатировал: «Ныне одни только профессиональные актеры выступают и в драме, и в опере. Любители почти совершенно исчезли из нашего театра»⁵⁸.

Постоянный акцент Хмеленского на необходимости повышения профессионального уровня чешского искусства, его полемика с немецкой критикой (референт журнала «Богемия» А. Мюллер утверждал, что чешский театр может удержаться в Праге лишь как театр любительский), борьба за создание профессиональной труппы пражского Сословного театра имели значение не только художественное, чисто театральное, но и общественно-политическое, ибо профессиональный чешский театр мог успешно соперничать с немецкой сценой в борьбе за создание национальной театральной культуры.



В 20-е годы XIX в. движение за национальный чешский театр развертывалось прежде всего в области национальной драматургии, которая составляла важнейшую часть общественно-эстетической программы будителей. Чешские драматурги, в первую очередь Я. Н. Штепанек и В. К. Клищера, добиваются значительных успехов в создании исторической драмы, черпая «живую правду из патриотической истории» (И. К. Хмеленский), и

комедии из городской или сельской среды. Их оригинальные драматические произведения составляют основу репертуара чешского театра первой трети XIX в.

Будители взяли на себя в это время исключительно трудную задачу разработать художественные принципы, которые должны были составить основу новой драмы.

В этот период были заложены основы чешской профессиональной критики. Она переходит в руки компетентных лиц, становится одним из действенных факторов развития национальной культуры. Ведущий критик этого времени Й. К. Хмеленский в своих эстетических воззрениях опирается на практику сцены. Это придает его статьям живой, актуальный характер, помогает акцентировать внимание на тех вопросах, решение которых существенно для дальнейшего развития чешской театральной культуры, в первую очередь требование оригинального чешского репертуара, самобытных произведений, наполненных национальным содержанием, художественного совершенства, профессионального мастерства. Критические опыты Хмеленского во многом превосходят статьи Й. К. Тыла, К. Гавличека, Я. Неруды и других чешских критиков XIX в.

В первое двадцатилетие XIX в. был сделан большой шаг вперед в повышении художественного уровня чешского театра, в борьбе за профессиональное национальное искусство, усиление эстетического воздействия театральной культуры на зрителей, в первую очередь, в области музыкально-драматического искусства.

¹ Об усилении общественного и экономического положения чешской буржуазии, а также о росте ее национального самосознания в это время свидетельствует новая попытка создания чешского театра в Праге. Пражский мещанин М. Мюллер в своем прошении на имя властей (1821), выдвигая аргументы в пользу открытия театра, ссылается на пожелание богатых чешских мещан предоставить значительную денежную помощь на строительство самостоятельного чешского театра (*Vondráček J. Dějiny českého divadla. Praha, 1957, sv. 2, s. 359*).

² Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. М., 1963, с. 36.

³ *Dějiny českého divadla. Praha, 1969, sv. 2, s. 100.*

⁴ «Чешским театром Штепанек руководил сам, немецким же — Полавский и Кайнц», — пишет Й. К. Хмеленский (*Chmelenský J. K. Sebrané spisy veršem i prosou. Praha, 1870, d. V, sv. 1, 270*).

- Б дальнейшем все высказывания И. К. Хмеленского, за исключением специально оговоренных, цитируются по данной книге.
- ⁵ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 270.
 - ⁶ *Stěpánek J. N. Divadlo. Praha, 1820, d. I. Předmluva.*
 - ⁷ *Nejedlý Z. Bedřich Smetana. Praha, 1950, sv. 1, s. 306—307.*
 - ⁸ О развитии этой темы на чешском материале см.: *Máchal J. O některých knížkách lidového čtení.— In: Národopisný sborník československý. Praha, 1898, sv. 3, s. 24—26.*
 - ⁹ *Justl V. Václav Kliment Klicpera. Praha, 1960, s. 135.*
 - ¹⁰ Премьера состоялась в Городском театре Брно 8 октября 1930 г. В 1931 г. И. Гонзл получил за эту постановку Государственную премию.
 - ¹¹ *Honzl J. K novému významu umění. Praha, 1956, s. 143.*
 - ¹² *Haškovec P. M. Molierovská komedie a V. K. Klicpera.— In: V dvojím zrcadle. Praha, 1916, s. 99.*
 - ¹³ Мотив о волшебной шляпе часто встречается в народных песнях и сказках (*Tille V. České pohádky do roku 1848. Praha, 1909*).
 - ¹⁴ *Klicpera V. K. Dvojčata. Praha, 1825. Předmluva.*
 - ¹⁵ *Justl V. Václav Kliment Klicpera, s. 133.*
 - ¹⁶ *Ládecký J. Česká divadla ochotnická.— In: Příspěvky k dějinám českého divadla. Praha, 1895, s. 128.*
 - ¹⁷ *Klicpera V. K. Výbor z díla. Praha, 1955, s. 467—468.*
 - ¹⁸ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 282.
 - ¹⁹ Цит. по кн.: *Sabina K. O literatuře. Praha, 1953, s. 21.*
 - ²⁰ *Vácha Petr (Fucík J.). V. Kl. Klicpera.— Knihovnička Roje. 27.2 1941, č. 57; Frejka J. Klicperiana.— In: Klicpera V. K. Zlý jelen. Praha, 1943, s. 5; Honzl J. Klicpera a české národní obrození.— In: Klicpera V. K. Hadrián z Římsů. Praha, 1950, Doslov, s. 132.*
 - ²¹ *Burian E. F. V. Kl. Klicpera.— Program D-37, sv. 5, s. 58.*
 - ²² *Jungmann J. O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české, 1827; Он же. Slovesnost aneb Sbirka příkladů s kratkým pojednáním o slohu, 1820; Palacký F., Šafařík P. J. Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie, 1818.*
 - ²³ *Palacký F., Šafařík P. J. Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie, dopis 6.*
 - ²⁴ *Palacký F. Radhost I, 1871. s. 426.*
 - ²⁵ *Tyl J. K. Spisy. Praha, 1960, sv. 15, s. 36.*
 - ²⁶ *Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 107.*
 - ²⁷ Там же, с. 102.
 - ²⁸ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 300.
 - ²⁹ О жизни и деятельности Ф. Шкroupa см.: *Бэлза И. Ф. История чешской музыкальной культуры, т. 2, с. 68—77. Творческому пути композитора посвящена фундаментальная монография чешского исследователя И. Плавца: Plavec J. František Skroup. Praha, 1941.*
 - ³⁰ *Hostinský O. K padesátiletému jubileu písně Kde domov můj? — Osvěta, 1885, s. 71.*
 - ³¹ *Chmelenský J. K. Zpěvohra toužebně žádaná.— Národní divadlo. 1949, č. 12, s. 6—7.*
 - ³² *Бэлза И. Ф. История чешской музыкальной культуры. М., 1973, т. 2, с. 71.*
 - ³³ «Лишь наши оперы прославляли чешский язык, лишь наши оперы были поставлены так, что и завистник, и жестокосердный враг

- должны были признать справедливость похвал чешскому языку. Наши оперы были гордыми соперниками немецких, и постановки на чешском языке многих из них были осуществлены так, как в Праге немцы на своем языке их никогда и не видели», — писал Й. К. Хмеленский (*Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 271).
- ³⁴ Балетный ансамбль Сословного театра принимал большое участие в чешских постановках, главным образом, в пьесах-сказках, пантомимах и фарсах.
- ³⁵ *Sabina K. Vliv divadla českého na vývoj dramatické literatury.*— In: *Sabina K. Vybrané spisy.* Praha, 1916, sv. 3, s. 106, 109, 115.
- ³⁶ *Dobrovský J. Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur.* Prag, 1792, S. 15.
- ³⁷ См. отзывы в газете «Das Pragerblättchen» за 1785 г. на спектакли «Сын-дезертир» и «Нищий студент».
- ³⁸ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 318.
- ³⁹ Там же, с. 302.
- ⁴⁰ *Tille V. J. Kr. Chmelenský — kritik divadelní.*— *Národní listy*, 1900, č. 40, s. 1.
- ⁴¹ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 285.
- ⁴² Там же, с. 284—285.
- ⁴³ Там же, с. 285.
- ⁴⁴ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 276.
- ⁴⁵ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 291.
- ⁴⁶ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 303.
- ⁴⁷ Там же, с. 283.
- ⁴⁸ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 319—320.
- ⁴⁹ Там же, с. 295.
- ⁵⁰ Там же, с. 333.
- ⁵¹ *Chmelenský J. K. Divadlo české v Praze od 28. září 1830 až do 23. máje 1831.*— *CCM*, 1831, s. 448—449.
- ⁵² Несколько сцен из 1-го акта и 3-й акт пьесы были напечатаны в театральном альманахе: Русская Талия: Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. Пб., 1825, с. 257—316.
- ⁵³ *Dějiny českého divadla*, sv. 2, s. 179.
- ⁵⁴ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 297.
- ⁵⁵ *Chmelenský J. K. Sebrané spisy...*, s. 283—284.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Там же, с. 270.
- ⁵⁸ *Chmelenský J. K.*— *CCM*, 1831, s. 452.

ТЕАТР И ОБЩЕСТВО



Я считаю театр, основанный на принципах художественного мастерства и высокой морали, лучшей школой для народа, чем множество прекрасных написанных книг и утомительных речей. Театр есть жизнь и опять возвращается в жизнь — но, как я уже сказал: театр, каким я хотел бы его видеть!

И. К. Тыл

30—40-е годы XIX в. были временем интенсивного общественно-политического и культурного развития Чешских земель. Все больше обострялись социальные противоречия и бурными темпами шло развитие национально-освободительного движения. Рост недовольства крестьянства и городских низов вел к углублению социальных конфликтов.

С начала 30-х годов растет сопротивление полицейско-бюрократическому режиму Меттерниха. Предпринимаются первые попытки создания буржуазно-демократических политических организаций. Национальное движение на этом этапе приобретает массовый характер. Заметно увеличивается издание книг и журналов на чешском языке. Событием общественно-культурной жизни стало основание в 1831 г. национального издательства «Ческа матица» — базы развития не только чешской литературы, но и всей художественной культуры Чехии. Искусство переживает пору острых споров, эстетических поисков. Оно стремится определить свои отношения с действительностью, свое место в духовной жизни народа.

Говоря о факторах, влиявших на становление национальной культуры и всей общественной жизни Чехии 30-х годов, следует принять во внимание и некоторые внешнеполитические обстоятельства.

В 1830 г. в июле произошла революция в Париже, в августе в Бельгии, в ноябре восстание в Варшаве. Активизировалось революционное движение в Греции, Испании, Италии, Германии. Самый большой отклик, однако, вызвало в Чехии польское восстание 1830—1831 гг.¹ Оно происходило в непосредственной близости от Чешских земель.

Будители с воодушевлением восприняли известие о мужественной борьбе соседнего славянского народа за свою свободу. Вся прогрессивная чешская общественность этого времени «положительно относилась к восстанию как к борьбе, которая живо касалась и чехов»². Большое распространение получают в это время польские песни. В своих мемуарах Й. Фрич вспоминает, как в 1831 г. в Праге исполнялась песня, где было такое двустишие:

Смотри-ка, храбро начала Варшава,
Спеши же, Прага, вслед за ней!³

Некоторые чешские будители, например, Ф. Зах, а также многие студенты⁴ приняли непосредственное участие в польском восстании.

Один из активных участников пражской культурной жизни того времени Й. Пихл описывает собрания молодежи, на которых обсуждались проблемы «прогресса отечественной литературы и патриотической работы среди народа»⁵. Известия о польских событиях придавали им политический характер.

Представляет интерес и свидетельство польских эмигрантов, находившихся в это время в Чехии: «Чехи... считали нас родными братьями... Если когда-нибудь наступит революция великого славянского народа, можно рассчитывать на участие чехов. Молодежь с трудом сносит австрийское ярмо и способна на большие дела»⁶.

Польское восстание оказало освежающее влияние на всю чешскую жизнь и стало настоящей политической школой для молодого поколения будителей. Оно расширило и обогатило их программу национальной борьбы. Деятельность будителей в 30-е годы наложила отпечаток на характер всей последующей чешской культуры. Важнейшим наследием этого периода стал живой интерес к событиям общественно-политической жизни.

Характерные черты молодой чешской интеллигенции, получившей название «поколения 30-х годов», — «боевой характер, буржуазный демократизм и романтизм»⁷. Она смело включается в общественно-политическую жизнь, стремится осуществить свои идеалы, исходя из конкретной обстановки в стране, ищет подходящие «рычаги общественной жизни и органы национального духа»⁸, которые бы подготовили народ к решительному политическому выступлению.

Искусство этого периода идет по пути демократизации как в области тематики, так и форм организации культурной жизни. Будители 30-х годов обращают внимание прежде всего на те области культуры, которые являются «массовыми», способствуют формированию национального общества и организации общественного движения. Практически их общественно-культурная программа проявлялась в увеличении печатной продукции на чешском языке, издании журналов — «народных забавников», в организации балов и «бесед», в борьбе за создание самостоятельного театра на широкой народной основе, выдвижении в его репертуаре на первый план оригинальных пьес с сюжетами из современной чешской действительности, в широком развитии любительского театра.

Театр и драматическое искусство занимают важное место в деятельности этого поколения будителей. Доказательством этого служит бурное развитие любительского театра, возникновение нескольких новых чешских пражских сцен (театра на Розовой улице, Каеганского театра и др.); рост оригинальной драматургии, усиление внимания периодической печати к театральной жизни.

Театрально-критические отделы велись почти во всех периодических изданиях. Круг поднимаемых ими проблем очень широк: специфика драматических жанров, актерское мастерство, социальный состав зрителей, пути развития отечественного искусства. Начинают публиковаться материалы о крупнейших актерах Германии, Франции, Англии, обзорные работы о зарубежных театрах. Эти работы преследуют не только информационные цели. Это попытка соотнести отечественный опыт с уровнем европейского театра. Связь театра с общественной жизнью становится свободнее, непосредственнее, театр

откликается на современные проблемы живее, чем раньше, его общекультурная роль возрастает. Он все больше расширяет сферу своего влияния. Подтверждением этого служит бурное развитие в 30-е годы любительского театра.

Во многих странах Центральной и Юго-Восточной Европы на этапе формирования национальной культуры любительские труппы, игравшие на родном языке, представляли собой важную часть зарождавшегося отечественного театрального искусства. У южнославянских народов, например, любительский театр проделал огромную работу по подготовке репертуара и актеров для сербского, хорватского и словенского национальных театров, приобщению к театральному искусству широких слоев народа⁹.

Уже отмечалось, что развитие чешского любительского театра было тесно связано с зарождением профессионального театра. Но в Чехии эта взаимосвязь носит особый характер. Любительский театр вызывается к жизни городским профессиональным театром в процессе его формирования и развития. «Начало любительского театра в провинции отмечается лишь после первых чешских спектаклей в Праге. Взлет любительского театра совпадает с открытием «Боуды», — пишет чешский исследователь Ладецкий¹⁰. В свою очередь, любительский театр много сделал для становления профессионального театра, подготовив население небольших чешских городов и сел к восприятию театральной культуры, воспитав для него немало талантливых авторов, пьесы которых вслед за успешными постановками на любительских сценах вошли в репертуар профессионального театра. Ярким примером может служить творчество В. К. Клицперы, большинство пьес которого было написано для любительской труппы в Градце-Кралоуе.

Отличительной чертой чешского любительского театра является его тесная связь с будительским движением. С самого начала он стал на службу национальному движению.

Помимо народного чешского театра, ставшего одним из важнейших истоков любительского театра, о чем мы говорили выше, зарождению его способствовали и немецкие бродячие труппы, которые составляли одну из

специфических особенностей жизни чешской провинции в первые десятилетия XIX в. С конца 20-х годов в их репертуаре появляются пьесы чешских драматургов, сначала Я. Н. Штепанека, В. К. Клицперы, затем И. К. Тыла. Я. Арбес, например, в своих мемуарах вспоминает о И. Странском-Шемерере, антрепренере немецкой труппы, который в 30-е годы поставил в Бероуне 29 спектаклей на немецком и чешском языках, в том числе пьесы Штепанека и Клицперы. Обращение к чешскому репертуару Арбес объясняет в первую очередь кассовыми соображениями¹¹.

За долгие годы своей деятельности немецкие бродячие труппы создали известные предпосылки для существования чешских любительских сцен, передали им свой опыт, а отчасти и репертуар. Они сыграли определенную роль и в воспитании чешских зрителей, подготовив их к восприятию театральных представлений, а также воспитанию чешских актеров, в течение многих лет игравших в составе этих трупп.

Начиная с 30-х годов немецкие «принципалы» все чаще прибегали к услугам «любезных господ любителей»: в гастролях труппы Гильмера по южной Чехии в 1829 г. участвовали Тыл, Прокоп, М. Форхгеймова. В труппе Лутца в 1830 г. в г. Ческе-Будеёвице играли Храмоста и Елинек и т. д. Кроме того, немецкие антрепренеры предоставляли свои концессии чешским актерам, которые иным путем не могли добиться права на выступление с чешским репертуаром. В частности, под чужой концессией (Кулласа) последние годы жизни скрывался со своей труппой И. К. Тыл.

Немалую роль в развитии любительского театра сыграл и студенческий театр. Пражские студенты — зрители, а зачастую, и участники «Боуды», Сословного театра — стали связующим звеном между Прагой и чешской провинцией. Разъезжаясь домой на каникулы, они играли в своих городах любительские спектакли, знакомили население с репертуаром пражских сцен. Несмотря на то что деятельность этих любительских студенческих трупп носила сезонный характер, что в выборе пьес они ограничивались небольшим количеством опубликованных, а часто и переписанных от руки чешских пьес, терявшихся среди лавины немецких фарсов и комедий, значение

их деятельности нельзя недооценивать. Чешские студенты в небольших городах и селах были пионерами театральной культуры. Их самоотверженная работа в условиях противодействия официальных органов¹² в немалой степени способствовала развитию и становлению чешского любительского театра.

Бродячая чешская труппа. Начало XIX в.



Зарождению любительского театра способствовали уже упоминавшиеся беседы, или декламационные вечера. Программа этих вечеров обычно состояла из латинской поэзии и стихотворений чешских поэтов А. Я. Пухмайера, В. Неедлы, Ш. Гневковского. К 30-м годам они вылились в «патриотические академии», как их называла будительская пресса, где декламировали на чешском языке, пели, разыгрывали небольшие сценки. Из них родились общества «Чешские беседы», принимавшие активное участие в национальном движении. В данном случае они привлекают наше внимание потому, что стали своеобразной школой любителей.

Основой программ «бесед» и «патриотических академий» служили «декламованки» — небольшие стихотворения, носившие преимущественно шуточный характер. Тематика их касалась современной жизни, в них часто высмеивалось безразличие к общественным делам и проблемам. Поскольку авторы этих стихотворений ориентировались на широкие круги слушателей, язык «декламованок» был простой, включал множество разговорных оборотов. «Декламованки» читались для широкой публики с 20-х годов сначала как номера программ, пользовавшихся большой популярностью на «академиях». В провинции же их часто декламировали во время антрактов на любительских спектаклях и при других торжествах, как об этом свидетельствуют многочисленные сообщения в газетах «Кветы», «Ческа вчела» и других.

Важно подчеркнуть связь между «декламованкой» и драмой, в первую очередь народной. И здесь и там выступает ведущий, цель которого — установить контакт с публикой: сначала он приветствует зрителей, затем комментирует действие по ходу спектакля, обращает внимание на отдельные интересные места и прощается с публикой в эпилоге. Зрители воспринимали это как обязательную часть спектакля. Выступления ведущего иногда — главным образом в любительских спектаклях — заменялись чтением пролога или эпилога. Такие сольные выступления, создававшиеся для определенных спектаклей («Эпилог к театральному представлению любительского театра на Малой Стране», пролог «Путь чешских художников» для открытия «Общества Прокопа» и др.), нередко представляли собой стихотворения, тематически

не связанные с пьесой. Чаще всего в этой роли выступали «декламованки». Так традиционная форма народного театра — пролог получает новое содержание — «декламованку» 30—40-х годов с ее воспитательно-патриотической будительской тематикой.

При этом следует иметь в виду, что «декламованки» не только читались. Их стремились, насколько позволял текст, еще и играть. Следовательно, «декламованку» можно рассматривать как своеобразный драматический монолог¹³.

В состав любительских трупп входили, как правило, представители интеллигенции — канторы, учителя, а также мелкие предприниматели и торговцы, вокруг которых обычно сосредоточивалась культурная жизнь города или местечка. Нередко среди любителей можно было встретить подмастерьев, учеников, садовников, сборщиков податей и т. д. Об этом, в частности, свидетельствуют аргументы, выдвигавшиеся магистратом Кутна-Гора, запротивившим в 1840 г. деятельность местной любительской труппы. Австрийские власти боялись, что спектакли окажут «неблагоприятное влияние на нравственность низших слоев населения, из среды которых преимущественно набирается состав любительской труппы»¹⁴.

В 1830—1850 гг. любительские труппы активно действовали в 131 городе Чехии¹⁵. «Ныне нет почти ни одного города, где бы не было театра», — писал З. Неедлы, характеризуя общественно-культурную жизнь чешской провинции 30-х годов XIX в.¹⁶ Это была, собственно, уже третья волна любительских театров. Первая, как уже отмечалось, была вызвана деятельностью чешского профессионального театра «Боуда». Обращает на себя внимание расцвет любительских сцен и так называемых «домашних» театров¹⁷ в 20-е годы XIX в. В печати того времени можно встретить немецкий термин «Theaterwuth» («страсть к театру»), характеризующий усиление интереса к театральному искусству в широких кругах, преимущественно горожан. И наконец в 30-е годы любительский театр получает небывалое до того времени распространение по всей Чехии. Это отнюдь не свидетельствует о возвращении чешского театра к любительской стадии, а о расширении сферы его влияния, усилении его общекультурной роли.

Будители стремились не ограничивать воспитательное значение театра пражскими сценами. Этим объясняется то огромное значение, которое уделялось в 20—30-е годы театральной жизни чешской провинции. Использовались все возможности для помощи любителям — переписка, личное участие в постановках, пересылка текстов пьес, подробная информация в журналах «Кветы», «Властимил» и других о каждом новом любительском коллективе.

Любительский театр рассматривался будителями не только как подготовительный этап, предшествующий созданию профессиональной самостоятельной чешской сцены, но и как особая, имеющая свою ценность область театральной культуры, одно из важнейших средств воспитания народа и потому заслуживающая всяческой поддержки.

Наиболее интенсивное развитие любительский театр получил в восточной, средней и южной части Чешских земель. Многочисленные труппы любителей существовали и около Праги — в районе Мельника, Кутной-Горы, Бороуна.

Говоря об интенсивной любительской театральной жизни чешских городов 20—30-х годов XIX в., можно выделить Пльзень — второй после Праги большой город Чехии, насчитывавший в то время около 7000 человек. С начала 20-х годов во главе театральной жизни города стоял пльзеньский будитель Й. В. Седлачек. В одном из «патриотических известий», которые он регулярно посылал в газету «Пражске новины», Седлачек сообщал, что в городе «силами дилетантов при полном зале ставятся спектакли на чешском языке, которые встречаются с удовлетворением и похвалой»¹⁸. Из сохранившейся афиши спектакля «Освобождение Пльзени от таборитов в 1434 году» явствует, что перед началом спектакля читалась «патриотическая декламованка» Седлачека «Ода Пльзени», в последних строках которой восклицалось: «В храм патриотов вновь чешская муза войдет, и опять век золотой настанет!» По свидетельствам современников чтение пролога, а также исполнение по ходу пьесы гуситского хора «Кто же вы, божьи воины?», способствовали тому, что спектакль вылился в настоящую патриотическую манифестацию.

Активная жизнь любительского театра в крупном будительском центре Чехии — Градце-Кралове связана с именами В. К. Клицперы, Я. Г. Поспишила, Фр. Шкроупа, Й. К. Тыла. По инициативе Поспишила с 1818 г. здесь дважды в год устраивались «беседы», на которых исполнялись «декламованки», чешские песни, ставились спектакли¹⁹. Первые драматические произведения Клицперы были написаны для градецких любителей.

Сведения о любительском театре в Литомышле относятся к началу XIX в. С 20-х годов здесь «играли по-чешски... пьесы, известные из репертуара пражского театра», в первую очередь Штепанека, Клицперу и других авторов. Успех этих пьес был таков, что в 1838 г. магистрат постановил устроить в гостинице «У орла» постоянный театр «с большой сценой, вместительным зрительным залом и девятнадцатью ложами на деревянных столбах»²⁰.

Интерес к театру у жителей г. Индржихув-Градеч пробудился также очень рано. Уже в 1805 г. в нем работала большая группа любителей. В 30-е годы они выезжали со своим репертуаром в окрестные города и села²¹.

Можно назвать еще целый ряд мест, где в это время активно развивается любительский театр. Не случайно к 30-м годам относится строительство специальных зданий театров во многих чешских городах — Турнове, Опочно, Ческе-Будеёвице и других.

Любительские труппы обычно ставили перед собой патриотические и благотворительные цели. Поскольку любителям приходилось испрашивать разрешение на постановку каждой пьесы у властей, строго контролировавших их деятельность, они часто мотивировали свои просьбы причинами, помогавшими получить разрешение. Поэтому в прошениях любителей мы нередко находим ссылки на то, что театральные спектакли удерживают народ от пьянства, азартных игр, ссор, а также обязательное упоминание о благотворительных целях театра. Но и это не всегда помогало. На одном из прошений мы читаем, например, такую резолюцию: «Королевская областная канцелярия категорически запрещает просимое и советует больше внимания уделять своим основным обязанностям. Властям предписывается строго следить, чтобы в будущем горожане прекратили предаваться без-



основательной жажде ставить спектакли и не прикрывались ссылками на благотворительность»²².

Из боязни вызвать недовольство властей о патриотических, будительских целях театра упоминается очень осторожно: «Цели же новой чешской сцены... следующие: благотворительность и развитие родного языка». Для того чтобы обойти многочисленные запрещения, любители должны были выработать свою тактику, обладать настойчивостью и неустрашимостью.

Характеризовать игру исполнителей, выступавших в любительских спектаклях того времени, довольно трудно. О ней можно судить лишь по отдельным ремаркам, случайным замечкам современников. В чешской прессе того времени неоднократно подчеркивается, что поскольку любители играют по собственной воле, с благотворительной целью, не получая за это платы и не имея достаточного времени на подготовку, к их исполнению не должны предъявляться высокие требования. Типичным примером такого анализа игры любителей может служить отзыв на постановку пьесы Я. Н. Штепанека «Разбойники на Хлуме» (Яромерж, 1819). «Собравшихся было столько,—говорилось в отзыве,—что довольно просторный зал едва мог вместить всех желающих. Это еще раз подтвердило, что чехи проявляют гораздо большую склонность к чешскому языку, чем к любой другой чужой речи, в том числе и немецкой. Хотя до этого шли три немецких спектакля, ни на одном не было столько зрителей, как на чешском. Все играли превосходно, но в первую очередь громкой похвалы были удостоены: Алж. Паирова, игравшая Бибиану, за свое живое чувство, приветливую непринужденность и прекрасный костюм, далее Шерметова, Матейчек, Гользбах и Жочек... Все остальные также вызвали похвалу присутствующих... Немалый доход, полученный от спектакля, отдан несчастным погорельцам. Таким образом, была достигнута двойная цель — патриотическая и благотворительная»²³.

Что касается репертуара чешских любительских трупп XIX в., то он во многом совпадал с репертуаром пражских профессиональных театров. Отличия чешские иссле-

←
Чешские города, в которых в 30—40-е годы XIX в. существовали чешские любительские труппы (Карта)

дователи усматривают в обращении любителей к пьесам с библейскими сюжетами, все еще популярным среди крестьян и ремесленников, в большей распространенности оригинальных пьес с тематикой из современности, в активной переводческой деятельности участников любительского театра²⁴.

Специальные правительственные указы неоднократно подчеркивали, что репертуар любителей должен строго придерживаться пражских образцов. «Ни одно театральное общество в Чехии не может ставить пьесы помимо тех, которые прошли цензуру для пражского Национального театра (имеется в виду Ностицкий театр.— Л. Т.) и были разрешены к постановке,— говорится, например, в предписании губернского правления от 26 июля 1824 г.— Для того, чтобы как можно точнее придерживаться этого предписания, приказываю комиссару областной полиции потребовать от каждого директора театральной труппы ...список всех пьес, постановку которых он намерен осуществить. Этот список должен быть изготовлен в двух идентичных экземплярах и содержать точные данные: издана ли пьеса либо находится в рукописи, где была опубликована, в каком году и у какого издателя. Все это необходимо послать мне для официального рассмотрения. Пьесы новые, либо те, которые не вошли в упомянутый список, но которые директор труппы желал бы поставить на сцене, ныне и в будущем необходимо представлять мне для просмотра и вынесения решения»²⁵.

В начале XIX в. пьесы переписывались от руки, лишь позже, в 20-е годы провинциальные будители получили возможность пользоваться изданными текстами: в 1819—1825 гг. вышли три тома «Нового чешского театра» М. В. Крамериуса, «Театр» Я. Н. Штепанека (1820—1837), «Театр В. Кл. Клицперы» (1820—1822), «Альманах драматических пьес В. Кл. Клицперы» (1825—1830). Отдельными сборниками были выпущены комедии Штепанека и Клицперы. Эти пьесы, наряду с популярными в то время переводными комедиями Коцебу, и составляли основной фонд репертуара чешского любительского театра.

В отдельные периоды истории страны любительские театры были единственной сценой, где не исчез чешский

классический репертуар. Пьесы Штепанека, Клицперы, Тыла были близки и понятны любителям. Кроме того, круг пьес, входивших в основной репертуарный фонд любительских трупп, был ограничен техническими и другими возможностями их сцен, не располагавших сложными декорациями и приспособлениями²⁶. Оформление спектакля сводилось к простейшим предметам обстановки. В то же время эти пьесы заключали в себе возможности для создания эффективных в зрелищном отношении сцен, не требовавших сложного реквизита. Таковы многочисленные батальные картины, сцены приемов, уличные сценки. Благодаря всему этому пьесы драматургов-будителей удерживались в репертуаре любительского театра в течение всего XIX, а отчасти и первой половины XX в.

В воспоминаниях современников, в художественной литературе можно часто встретить указания на то, как живо и непосредственно реагировала публика на игру любителей. Описание одного такого спектакля в небольшом местечке на северо-востоке Чехии можно встретить, например, в романе А. Ирасека «У нас».

«Второе воскресенье рождественского поста было торжественным; половина Падолья повалила к «Синей звезде», чтобы постоять перед дверью, потолкаться у окон, заглянуть внутрь, посидеть в просторной горнице перед невысокой и неглубокой сценой с простыми декорациями.

В горнице, в каждом уголке, даже возле печи — всюду тесно набилась публика. Люди сидели, стояли, толпились, теснили друг друга, забирались на скамьи; стоял слитный гул, не прекратившийся даже когда учитель Черный и его музыканты-любители начали играть — на скрипке, контрабасе и флейте — веселые менуэты и другие танцы. Лишь когда Доубен с помощью большого ворота поднял довольно тяжелый занавес и началось представление «Бероунских пирогов», все затихло. Но ненадолго. Вскоре горница огласилась веселым смехом, громким хохотом, особенно когда на сцене появился голодный ростовщик Килиан Шнададр (часовщик Калина), который набросился на бероунские пироги, стал их есть, засовывать в карманы и снова жадно глотать...

Многие уже видели Калину в этой роли — почти двад-

цать лет назад; но и видевшие его хохотали вместе со всеми до упаду, до слез.

Особенно хорошо было то, что первое представление привлекло новых любителей, в которых вначале ощущался недостаток»²⁷.

Зачастую публика принимала участие в спектакле. Этому способствовали сами актеры, включая в свои роли намеки на события, происходящие в данной местности, высмеивая отдельных лиц, хотя это, естественно, было возможно лишь в небольшом местечке. Здесь достигался идеальный контакт со зрителем.

Любительские театры значительно активизировали общественно-культурную жизнь всей страны. Каждый чешский спектакль превращался в патристический праздник, значительное событие, привлекавшее большое количество зрителей. Любительские театры стали одной из наиболее распространенных форм объединения передовой общественности в городах и селах страны. Творческая и гражданская позиция деятелей этих сцен, ставивших перед собой цель пробуждения национального самосознания, развития отечественного языка и литературы, определила место и значение чешского любительского театра времени национального возрождения в истории чешской культуры.

30-е годы — это важный период в развитии профессионального чешского театра. Во второй половине 30-х годов профессиональный чешский театр формируется в Брно. При Г. Шмидте — опытном театральном деятеле, и особенно при В. Тиле, сменившем его на посту директора немецкого Городского театра (1838—1840), постановки пьес на чешском языке (главным образом, комедий и исторических драм Штепанека и Клицперы) приобрели регулярный характер. По количеству спектаклей на родном языке в этот период Брно не уступает Праге. Творцом чешского театра в Брно в период его расцвета был актер, режиссер и драматург Карел Рубер. В отличие от пражского Сословного театра брненская труппа состояла исключительно из профессиональных актеров.

В 1838 г. была предпринята первая попытка поставить чешскую пьесу на сцене немецкого городского театра в Оломоуце. Попытка эта увенчалась успехом. Популярная комедия Я. Н. Штепанека «Чех и немец» с эн-



Йозеф Каетан Тыл

тузиазмом была встречена чешским населением Оломоуца. Систематические спектакли на чешском языке стали идти в оломоуцком театре с 1848—1849 гг.

Широкое развитие любительского и профессионального театра на чешском языке значительно усилило его значение в культурной жизни чешского общества. Специфика театра — способность эмоционального воздействия на зрителя, возможность быстро откликаться на изменения в общественной жизни и обеспечить непосредственный контакт с широкой демократической аудиторией давали театру преимущество перед другими видами

искусств, и потому его возможности порой представлялись современникам безграничными.

Это помогает понять характер творчества и деятельности Й. К. Тыла, видевшего в театре школу национальной жизни, важнейшее средство воспитания народа и развития всей чешской культуры.

С именем Й. К. Тыла связаны многие области чешской национальной культуры. Он был крупнейшим деятелем будительского движения, драматургом, прозаиком, журналистом, режиссером, актером.

Йозеф Каetan Тыл родился 4 февраля 1808 г. в среднечешском городе Кутна-Гора в семье военного музыканта. Древний город со старинными зданиями, Влашским (Итальянским) надворьем, где в 1300 г. чеканились серебряные монеты для всей Чехии, прекрасными готическими храмами, таинственными шахтами (в XIII—XIV вв. там шла разработка залежей серебряных руд) оказал большое влияние на будущего писателя, воспевавшего в своих произведениях славное прошлое Чехии.

В 1822 г. Тыл уехал в Прагу и поступил в Академическую гимназию. Однако, уже через год, лишившись материальной поддержки, он был вынужден переехать в Градец-Кралове. То, что в период духовного созревания Тыл оказался в одном из главных культурных центров Чехии, стал свидетелем и участником активной литературной, издательской и театральной жизни, учился под руководством крупнейшего драматурга своего времени — В. К. Клицперы, оказало большое влияние на всю его дальнейшую деятельность.

В 1830 г. Тыл поступил на философский факультет пражского Карлова университета, но, не окончив и первого курса, оставил учебу и полностью отдался работе прозаика, драматурга, переводчика, актера, редактора.

Пожалуй, нет ни одного сколько-нибудь значительного события в общественно-культурной жизни Праги 30—40-х годов, в котором не принимал бы участия Тыл. Неутомимая энергия, разносторонность и широта интересов способствовали его исключительной популярности, снискав ему славу «любимца народа».

Разгром революции 1848 г. и усиление реакции вынудили Тыла уйти из Сословного театра, драматургом которого он был. В ноябре 1851 г. Тыл оставил Прагу и

начал свое последнее в жизни путешествие с бродячей театральной труппой в качестве ее директора, драматурга и актера. В эти годы он познакомил население 27 городов Чехии с лучшими произведениями отечественной и переводной драматургии.

Последние годы его жизни прошли в жестоких лишениях и тяжелой борьбе за существование. За несколько месяцев до смерти Тыла население г. Водняны последний раз увидело его в заглавной роли пьесы «Бедный комедиа́нт». Умер И. К. Тыл 11 июля 1856 г. в Пльзени в возрасте 48 лет.

В многочисленных статьях, рецензиях, очерках Тыла изложены его взгляды на роль и пути развития отечест-

Чеканщик серебряных монет.

Настенная роспись в костеле св. Барбары.

Ку́тна-Гора



венной литературы и театра. Глубоко продумывая процесс формирования национальной культуры, Тыл считал, что ведущую роль в нем должен играть театр. Он высоко ценил возможности театрального искусства, придавал большое значение присущему театру активному, воспитательному началу.

Театр для молодого поколения 30-х годов стал центром объединения национальных сил. «Театр мы считаем главным путем, по которому легче всего приблизиться к сердцу народа», — писал Тыл в 1835 г.²⁸

Мысль о значительности театрального искусства в современной ему чешской общественной жизни звучит не только со страниц журналов Тыла, но и в его художественных произведениях.

Говоря о ведущей роли театра в становлении национальной культуры, особое место Тыл отводил критике. По мнению Тыла, она должна вести за собой все остальные элементы театральной культуры — драматургию, исполнительское искусство, репертуар и пр. Вслед за Хмеленским Тыл заговорил о методах и задачах художественной критики, указывая на большое воспитательное значение, которое она оказывает на читателей.

«Знакомьте нас подробно с духовными отцами нашей нации и ее самого прекрасного цветка — нашей литературы; объясняйте нам смысл и направление их творчества, отделяйте правое от неправого, чтобы мы смогли смело заглянуть в таинственное зеркало их души и сердца и правильно понять их. Это необходимо для истинного познания нашего душевного состояния, нашей веры и надежды — это необходимо для нашего *самосознания*, о котором мы мечтаем и без которого не сможем совершить ни одного великого дела», — писал Тыл²⁹. Он выделил художественную критику в самостоятельную область и подчинил ее тем же воспитательным целям патриотической будительской программы, что и другие области своего творчества.

Задачу воспитания народа может выполнять лишь такая критика, утверждал Тыл, которая основывается «на более прочной базе, чем на одобрении отдельных лиц, на *базе правды и красоты*»³⁰.

Основная задача критики — оказать действенную помощь национальной литературе и искусству. Тыл борется

против критики, похожей на «старую няню», что «никогда не прикрикнет на свое дитя» или действующей «как холодная наставница, постоянно ругая своих воспитанников, поскольку не понимает их». Им он противопоставляет критику, которая «знает ошибки и достоинства своих питомцев, и тем и другим уделяет внимание, ничего не прощает и старается первые снять, а вторые усилить»³¹.

Начиная с 30-х годов на страницах журнала «Инды а ныни» и других изданий появляются статьи и рецензии И. К. Тыла, дающие глубокий анализ состояния чешского театра, важнейших сторон его деятельности.

Статьи и рецензии Тыла занимают значительное место в истории чешской театральной критики.

В 30-е годы Тыл подчеркивал прежде всего воспитательные, патриотические задачи театра. Он видел в нем наиболее удобную трибуну для патриотической агитации. Сцена для него — это кафедра, располагающая огромной аудиторией, где каждое слово приобретает большую действительную силу.

Тыл выступает здесь как продолжатель «патриотов из «Боуды», рассматривавших театр как очаг патриотического воспитания и «возбуждения духа» широких слоев народа. Однако, поддерживая и развивая взгляды тамошцев на общественную миссию театра, Тыл, говоря о театре «патриотическом» и «национальном», делает ударение на последнем. Он считает, что патриотическая цель достигнута, теперь же перед театром стоит задача стать делом всего народа.

Традиционно воспринимая в эти годы театр как средство агитации за национальный язык и литературу, Тыл не требовал подобно будителям конца XVIII в., чтобы театр «пробуждал», «защищал» чешский язык, поскольку в 30-е годы XIX в. уже не вызывало сомнений его право на существование и не оставалось опасений за его будущее. На театр теперь возлагались задачи «улучшать», «облагораживать» чешский язык. Этим объясняется большое внимание, уделявшееся Тылом как вопросам развития языка, так и борьбе против его искажений. В первый же год издания своей газеты «Инды а ныни» он поместил статью Я. Копецкого о чешском языке и собственный комментарий к ней³². В следующем году он

подверг резкой критике Фр. Шира за неправильное образование специальных терминов.

Большое значение Тыл придавал языку пьес, указывая на его специфику и отличие от языка прозаических и поэтических произведений. Он раскритиковал перевод драмы Мольнера «Вина» за то, что зрителю трудно было уловить содержание отдельных стихов. В то же время Тыл подчеркивал, что язык драматического произведения не должен быть лишен «поэтической красоты». Задача переводчика — постичь сущность оригинала и донести его до зрителя.

При переработке пьес Тыл старательно устранил все «нагромождения красот и образов», мешавшие пониманию текста. Даже пьесы своего учителя В. К. Клицперы он тщательно редактировал, исключал из них сложные прилагательные (*lepótvorný, blahodatný*), устранил инверсии, стараясь приблизить порядок слов к синтаксису обычной разговорной речи. С этой же целью он вставлял в предложения частицы и междометия, характерные для живой речи. Это должно было служить требованию простоты, ясности и естественности языка драматических произведений.

Театральная программа Тыла не оставалась неизменной в течение всей его деятельности и с годами приобретала все более конкретное содержание. В 40-е годы Тыл значительно расширил и углубил ее содержание. «Для нас театр особенно важен,— писал он в 1845 г.— По сравнению с другими театрами... наш театр (гораздо более любого другого) касается национальных дел... И в других местах требуют, чтобы театр был детищем национального бытия, рождался из родной почвы и в нее же возвращался, но наш театр наряду с этим должен пробуждать, должен согревать и пестовать то, что в других местах уже пробуждено, согрето и выпестовано»³³.

Перед отечественной литературой и искусством он ставил в этот период задачу не только отражать национальную жизнь, но и принимать активное участие в ее формировании, созидании. Говоря о театре, Тыл требовал, чтобы он показывал народу его жизнь со всеми ее положительными и отрицательными сторонами, указывал ему путь вперед, воспитывал его, ставил перед его глазами образец для подражания.

Требование приблизить театр к жизни, к отражению современных политических и социальных вопросов было достижением молодого поколения чешской интеллигенции, в первую очередь Тыла. Уже само понимание им сущности театра, выраженное словами: «Театр есть жизнь и снова возвращается в жизнь»³⁴, показывает всю глубину его театральной программы.

Говоря о целях и задачах отечественного театра, Тыл никогда не упускал из виду объективных условий, в которых проходило его развитие. Он писал о зависимости чешской театральной культуры от немецкого театра, об отсутствии материальной поддержки, недостаточной подготовленности чешских актеров, ограничении времени, отводимого на чешские спектакли и т. д.

Однако основной причиной «печального положения» отечественного театра Тыл считал порочную репертуарную политику. Главного врага он видел в системе предпринимательства, делавшей из театра вместо института национального воспитания средство наживы. Отсюда и убогость репертуара и бедственное положение актеров. В статье «Бродячие театральные труппы» (1845) Тыл гневно писал: «Человек, не имеющий никакого представления об искусстве вообще и актерском в частности, не подозревающий о значении театра, еще хорошо, если знакомый с его организационной стороной, материальной базой — такой человек получает разрешение, заманивает несколько человек и становится директором художественного заведения... Эти люди считают классической драмой ту, которая способна принести большой доход»³⁵.

Борьба за полноценный репертуар — один из основных моментов театральной программы Тыла. «Для нас главное — это репертуар. Лишь от него зависит успешное развитие языка и литературы. Лишь хорошие, строго подобранные пьесы помогут облагородить вкус народа»³⁶. Единственная большая программная статья Й. К. Тыла «О нашем театре» (1833) посвящена исключительно драме и репертуару.

Внимание будителей сосредоточивается в первую очередь на оригинальных произведениях, которые, по их мнению, способствуют формированию национальной культуры, и в то же время дают возможность другим на-

родам узнать и изучить чешский народ и страну, породившую такую культуру.

В период активизации процесса формирования нации, становления национальной культуры Тыл хорошо осознавал значение культурного наследия, важность защиты молодого искусства от чуждых влияний. И, из литературы, и из репертуара он стремился устранить избыток переводов. Он ратовал за оригинальное творчество, отражающее жизнь самых широких слоев чешского общества как в прошлом, так и в настоящем. «Коснемся каждой стороны их жизни,— писал он,— вызовем из могилы прошлое, опишем живое настоящее..., покажем богатство и бедность, навестим дворцы и хижины»³⁷.

Если в вопросах общественной функции театра Тыл исходил из деятельности будителей конца XVIII в., то в своей репертуарной программе он опирался прежде всего на творчество В. К. Клицперы.

Тыла многое связывало с Клицперой. Он часто говорил о нем, как о своем учителе, ссылаясь на его творчество, определяя свое отношение к национальной истории, отмечая занимательность сюжета, живость диалога его пьес, близость его комедий к народной драме. В творчестве Клицперы Тыл видел опору для дальнейшего развития чешской драмы прежде всего потому, что большинство произведений Клицперы отражали современную чешскую жизнь. Поэтому он ратовал за постановки пьес Клицперы в Сословном, Каетанском театрах, горячо одобрял деятелей провинциальных любительских трупп, включавших в свой репертуар исторические драмы и комедии Клицперы.

Значительное место в своей театральной критике Тыл уделял и проблеме исполнительского мастерства. В актерах он видел активных помощников драматурга. От их исполнения в значительной степени зависит успех спектакля. Тыл уверен, что слабая постановка даже самой хорошей пьесы приносит скорее вред, чем пользу. Поэтому одна из наиболее опасных болезней чешского театра, по мнению Тыла, это бедственное положение актеров, не получавших за свои выступления определенного вознаграждения, не имевших профессиональной подготовки. Тыл неоднократно подчеркивал, что нерегулярный характер чешских спектаклей не дает возможность акте-

рам работать над собой. Для того же, чтобы стать «глашатаями любимых учителей... ведущих приятной дорогой к облагораживанию сердца и духа, ко всему великому»³⁸, они должны иметь широкое образование, научиться серьезно и честно относиться к своим обязанностям.

Вслед за Хмеленским Тыл выступал против стандартов классицистического стиля, характерного для старой актерской школы. Он требовал глубокого понимания роли, психологической правдивости и с этой точки зрения анализировал исполнительское искусство того или иного актера. В рецензии, опубликованной в 1833 г., Тыл хвалит актера Шмилера за верное отражение характера своего героя, проникновение в его образ: «Пан Шмилер... превзошел наши ожидания. Он понял, что главные черты характера Фридолина — грустная меланхолия и тайное беспокойство, временами переходящее в тихое раздумье»³⁹.

Залог создания правдивого образа он видел в том, чтобы исполнявшаяся роль соответствовала характеру актера, его творческим возможностям. Поэтому в своих пьесах Тыл старался создать роли, соответствовавшие личным способностям отдельных мастеров чешской труппы.

Это подтверждает актриса Анна Райская, свидетельница создания его пьесы «Дочь поджигателя». «Тыл писал для каждого особую роль, — вспоминает она, — Розарку для Коларовой, Валенту для Хоура, Колинского для Колара, Шестакову для своей жены Скальной»⁴⁰.

В своих критических статьях Тыл касался всех сторон актерского мастерства — мимики, жеста, движений, дикции. Он выступал против традиционной напыщенной декламации, требовал от актера естественного разговорного тона, призывал актеров тщательно заботиться о своих костюмах, следить за тем, чтобы они соответствовали исполнявшимся ролям. В примечании к «Фидловачке» Тыл настаивал, чтобы «служанки были действительно похожи на служанок. Это относится и к подмастерьям, и вообще ко всем действующим лицам», так как от этого зависит, по мнению автора, успех «Фидловачки» как картины пражской жизни⁴¹. В своей работе с актерами он, собственно, формулировал законы реалистического театра.

Тыл подошел к принципиально новому пониманию ансамбля. Он считал, что игра актеров должна быть полностью подчинена требованиям пьесы, актер должен чувствовать себя частью спектакля. О духе ансамбля, единого коллектива, живущего одной целью, о необходимости поисков художественной целостности постановки, как о главном условии художественной удачи, подробно говорится в статье «Бродячие актерские труппы».

Тыл известен и как строгий режиссер. «Он не терпел небрежного произношения, жестов и поз», — вспоминали позже актеры, игравшие под его руководством⁴². «Все, что делается на сцене, должно быть прочувствовано, продумано и подано так, чтобы публика, желает она того или нет, переживала вместе с актерами», — писал Тыл⁴³. Он стремился не только научить актера навыкам профессионального мастерства, но и воспитать в нем человека высоких принципов и моральных норм. Тыл впервые в чешской критике трактует актера как самостоятельного творца сценического образа. Ясно выраженное им понимание театра как искусства, где драматургия и актерский талант выступают в нерасторжимом единстве, характеризует значительный этап в развитии чешской театральной мысли.

Большой интерес, проявлявшийся Тилом к различным вопросам актерского мастерства, был вызван как его деятельностью в качестве неофициального руководителя нескольких бродячих чешских трупп (в 1829, 1830, 1851—1856 гг.), «драматурга чешских пьес» Сословного театра (1846—1849), режиссера Каетанского театра (1834—1837), так и его собственным опытом актера-любителя. (В 1831—1841 гг. Тыл был чиновником воинской канцелярии и как военнослужащий не мог выступать на сцене под своим именем. Чаще всего он играл в спектаклях под псевдонимом Скальный или Горник).

Художественные взгляды Тыла имели большое значение для дальнейшего развития чешского театра. Именно он начал борьбу за ориентацию театра на актуальные проблемы современной общественной жизни Чехии, за полноценный национальный репертуар, повышение идейного и художественного уровня спектаклей.

Ориентация на самые широкие массы читателей обусловила простой и доступный стиль художественных про-

изведений и статей Тыла, в то же время определив и их жанровую структуру. Для них стала характерна, например, такая форма рассказа, как «разговор»: «Разговор «Пражского посла» с деревенскими жителями относительно того, что такое патриот», «Разговор с деревенскими жителями, из которого они и другие могут кое-что извлечь для себя, в частности, о важности школьного образования и обучения труду.

Нередко Тыл использовал еще одну форму бесед со своими читателями: «Открытые письма, которые «Пражский посол» бесплатно разносит из Праги в различные края и из областей в Прагу». Обращение к этому жанру⁴⁴ было для него естественным, поскольку органически вытекало из характера его публицистики, типичного для нее тона личной беседы, разговорной интонации, прямого обращения к оппоненту.

Мало чем отличается от этих «бесед» ряд статей Тыла, опубликованных в том же журнале «Пражский посол». Например, в статье «О комедии», где молодой купец Мусил убеждает дочку богача Ледвинку в красоте и благородстве театрального искусства: «Теперь в Чехии нет ни одного города, где бы не было чешского театра... Видите ли, это делается отчасти из любви к нашему родному языку, отчасти потому, что пьесы производят большое впечатление. С помощью театра делается много полезного, так как деньги, которые при этом получают, отдают бедным, или покупают на них одежду для нуждающихся школьников». Ледвинка считает, что «изображать глупцов хорошо лишь для тех, кто ничего не имеет, ничего не умеет, ни на что не способен». В ответ на это Мусил рассказывает ей, какого огромного труда требует от актеров их прекрасное и благородное искусство, сколько сил вкладывается в каждый спектакль его участниками. «Театр — это не пустая трата времени, как при игре в карты или за кружкой пива. Театр, особенно когда идет хорошая пьеса... оставляет прекрасное впечатление»⁴⁵.

Сам жанр театральной рецензии получает у Тыла нередко неожиданный поворот. Разбор спектакля становится поводом поговорить о важнейших проблемах развития отечественного искусства. Рецензия перерастает у него в выступление проблемного характера, выходит

за пределы разбираемой пьесы, ведет читателя к широким обобщениям.

Подобный прием особо характерен для «Театральных писем», публиковавшихся в 1833 г. на страницах газеты «Инды а ныни» и посвященных анализу отдельных постановок Сословного театра. Так, в первых строках «Письма 4-го» говорится о том, что 13 января на сцене пражского театра была поставлена драма Шиллера «Разбойники» в переводе К. Тама. Читатель ждет разбора спектакля, а вместо этого его отсылают к журналу «Розличности Пражских новин», где опубликована рецензия на спектакль, а Тыл пишет: «Сегодня мне хочется порассуждать», и вслед за этим продолжает: «Я спрашиваю, можно ли критиковать наши чешские пьесы?» Вся статья, таким образом, кроме первого абзаца, посвящается театральной критике, ее целям и задачам.

Упоминание о комедии Коцебу «Хитрее лисы» в «Письме 5-м» служит лишь поводом для рассуждения автора, на этот раз «о чешской комедии вообще».

Все эти приемы подчинены задаче поддерживать постоянный тесный контакт с читателем, приблизить к нему материал, сделать его более доступным, увлекательным, насколько возможно устранить преграду между критиком и читателем.

Статьи и рецензии Тыла сыграли большую роль и в развитии чешской эстетической мысли. В отличие от своего предшественника — Й. К. Хмеленского, фактически первого «профессионального мастера» театральной критики, Тыл поднял эту критику на высоту большого общественного дела, отвечавшего не только эстетическим потребностям сценического искусства, но и передовым идейным запросам своей эпохи. Этому способствовала разносторонность и глубина его общественно-культурных интересов, его органическая связь с чешской действительностью.

По размаху и глубине теоретического осмысления театральной жизни Тыл явился подлинным основоположником чешской театральной критики, утвердившим на своем опыте ее жанровую самостоятельность.

Традиции, заложенные Й. К. Тылом, получили дальнейшее плодотворное развитие в 60-е годы XIX в., прежде всего в творчестве Яна Неруды.

Тыл не только обосновал свою концепцию самостоятельного чешского театра с четко очерченной репертуарной программой, но и вел упорную борьбу за ее осуществление.

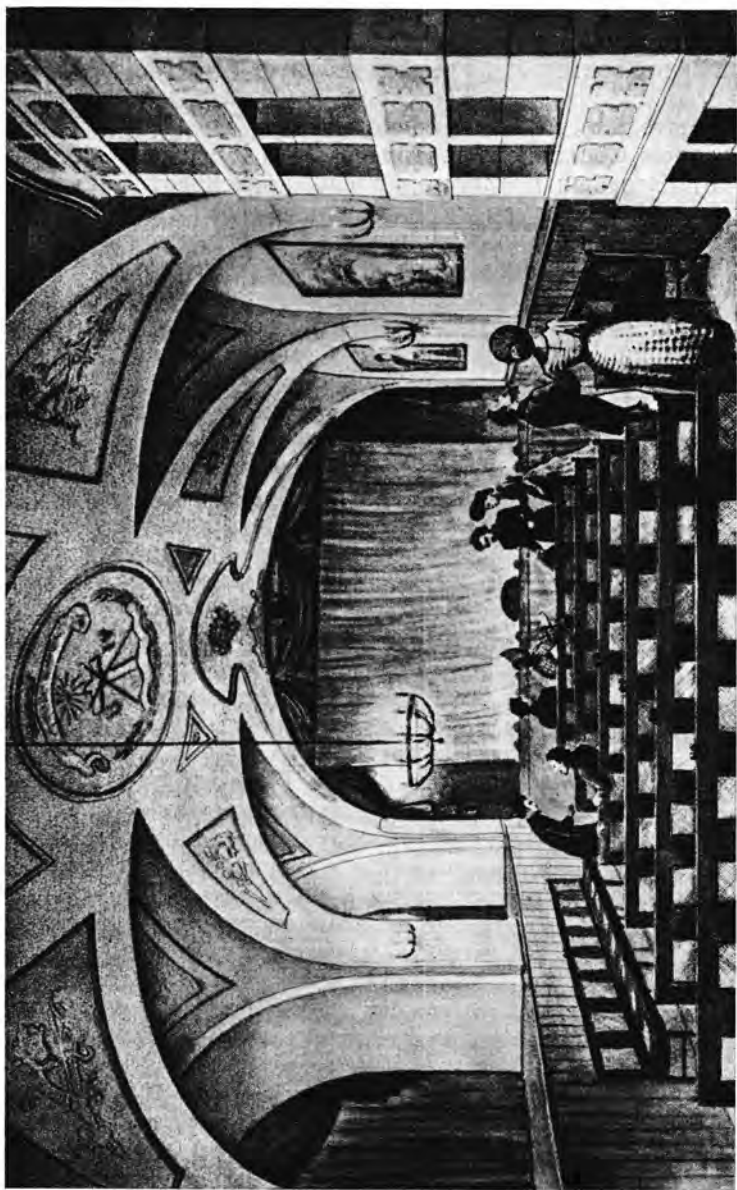
Деятельность Тыла приходится на время, когда директором Сословного театра стал Й. А. Штогер (1834—1846). Это был предприниматель, последовательно подчинявший репертуар кассовым интересам. С его приходом в театр резко ухудшилось положение чешской труппы⁴⁶. Она вновь стала полупрофессиональной. Национальная драматургия и опера отходят на второй план. В такой обстановке, на фоне общего упадка чешского профессионального театра, явно ощущавшегося художественной интеллигенцией, Тыл выступил с идеей создания театра, в котором он и его сторонники могли бы на практике воплотить свои представления о чешском театральном искусстве. Так возник Каетанский театр.

Для помещения театра была выбрана трапезная бывшего Каетанского монастыря, расположенного в Малой Стране. Зрительный зал, представлявший собой длинную узкую комнату, вмещал несколько рядов простых лавок, на которых могли сидеть около 80 человек. Еще около 100 человек могли стоять⁴⁷.

В прошении, поданном Й. К. Тылом директору сословной канцелярии, приводился состав труппы: «Ян Томичек, учитель; Ян Вогл, книготорговец; Карел Сильбрнагл, дилетант; Вилем Бурксдорф, статист; Ян Вурбст, художник; дамы — Анна и Мария Рожмитальские, Магдалина и Анна Форхгеймовы, Мария Шомкова»⁴⁸.

Ян Кашка — ведущий актер «тыловской дружины» в своих воспоминаниях пишет и о других членах каетанской труппы — литераторах К. Сабине, К. Г. Махе, Я. Малом. По своему социальному составу это был театр интеллигенции. Об этом упоминает в своих мемуарах и Я. Кашка, опасавшийся, как примут его — портного-подмастерье в театр, труппа которого состояла из одних студентов философии, права, медицины и молодых литераторов⁴⁹.

Перед первым публичным спектаклем 1835 г. Тыл разослал приглашения ведущим деятелям чешской культуры, в том числе, и Палацкому, в которых писал: «Побуждаемый мыслью языку нашему и одновременно бед-



В Кастанском театре

ному люду открыть хотя бы небольшой собственный храм, я создал небольшой театр в Каетанском доме»⁵⁰.

Несмотря на то что театр существовал около трех лет и дал всего 18 спектаклей, он стал источником возрождения чешской театральной жизни. Это был настоящий культурный центр своего времени.

«Каждый, кто выступал, был решительным патриотом, каждый знал, почему он выступает... Репетиций было много и проводились они с такой сознательностью и упорством, которых трудно было ожидать от актеров-любителей», — вспоминает об обстановке, царившей в Каетанском театре, Ян Кашка⁵¹.

Это был театр со своей четкой репертуарной программой. В противовес Сословному театру, мешанина из чешских и немецких спектаклей которого вызывала все большее недовольство критиков и зрителей, Тыл выдвинул на первый план пьесы В. К. Клицперы. В начале 1834 г. Тыл посетил Клицперу в Градце-Кралоуе, познакомился с его последними пьесами и договорился о постановке их на каетанской сцене. В театре были показаны лучшие произведения Клицперы: «Меч Жижки», «Лгун и его род», «И доброе утро!», «Волшебная шляпа», «Каждый что-нибудь для родины!» и другие. Комедии Клицперы в режиссуре Тыла получили горячее одобрение зрителей. Помимо драматической силы самих пьес этот успех был вызван длительной и заботливой подготовкой их постановок, отличной сыгранностью всей труппы.

Каетанская сцена ознаменовала шаг вперед в чешском искусстве инсценировки, с нее можно вести отсчет серьезной режиссерской работы. Увеличилось время на подготовку спектакля, значительно умножилось число репетиций, роли распределялись в зависимости от индивидуальных способностей актеров, высокие требования предъявлялись к языку.

Все это, однако, не смогло спасти театр от финансового кризиса и вскоре он был вынужден прекратить свое существование. Тыл пытался спасти положение, вводя в репертуар популярные в народе музыкально-драматические постановки, но и это не помогло. Неудачное местоположение театра, находившегося далеко от центра Пра-

ги, разногласия между ведущими его деятелями — Тылом и Махой также приблизили его конец.

Но и за короткое время существования Каетанский театр внес немалый вклад в развитие чешской театральной культуры. Он оказал большое влияние на театральную жизнь в Праге, актуализировал вопрос о необходимости создания самостоятельного чешского театра, собрал воедино коллектив литераторов и актеров, помог осуществить на практике критические требования молодого поколения, воспитал на своей сцене ряд талантливых актеров, составивших впоследствии ядро чешской труппы Сословного и Временного театров (Й. И. Колар, Я. Кашка, А. Манетинска и другие), пробудил желание писать для театра у многих авторов.

Каетанский театр — «одна из прекрасных глав в истории чешского театра. Его влияние на театральную жизнь страны неопределимо», — писал З. Неедлы⁵².

На сцене Каетанского театра впервые выступил талантливый чешский актер Ян Кашка (1810—1869). Его жизненная и творческая судьба во многом типична для чешских актеров «тыловской дружины».

Портной-подмастерье, страстно влюбленный в театр и, по его собственным словам, «охваченный всеобщим воодушевлением», пришел к Тылу, чтобы пожертвовать на создание Каетанского театра скромную сумму денег и испытать свои силы на сцене. Вскоре он становится незаменимым членом каетанской труппы — шьет костюмы, пишет декорации, и, наконец, играет. Распознав в нем большой талант комического актера, Тыл начал серьезно заниматься с Кашкой.

Вот как об этом вспоминал сам актер: «На первой репетиции я читал роль как по букварю, но Тыл взял меня в работу, указывал, что он хочет от меня и остался доволен сверх меры». «В роли Поглтонского, — пишет он далее, — пробовали свои силы уже несколько человек до меня. Когда я впервые прочитал роль, то окаменел. До сих пор я играл лишь серьезные роли, а от этой комической волосы мои встали дыбом. Как во мне Тыл открыл комический талант, я до сего дня не понимаю. Сам я о нем и не подозревал»⁵³.

Для него специально Тыл написал даже несколько ролей: Калафуны («Волынщик из Стракониц»), Гонзы

(«Видение Иржика»), Килиана («Пани Марианка»), Пенкавы («Упрямая баба»).

Талант Яна Кашки быстро покориł пражских зрителей. Чешская актриса О. Скленаřжова-Мала вспоминала: «Причина неотразимости комика Кашки лежала в специфике его юмора. Ни один мускул, бывало, не дрогнет на его лице... но это кажущееся оцепенение вызывает такой смех, что театр буквально дрожит от хохота»⁵⁴. Каждым словом он заставлял присутствующих видеть, чувствовать, переживать вместе с собой. Общая тенденция игры Кашки заключалась в отходе от декламации, ложного пафоса, утверждении на сцене жизненной достоверности, внимании к душевному состоянию героя. В роли Михалка в комедии Коцебу «Три отца сразу» Ян Кашка заслужил похвалу рецензента за то, что «его игра была естественной и продуманной, полной света и тени»⁵⁵.

Кашка создал целую галерею сценических образов. Особой популярностью пользовались образы из драматических произведений Тыла, в первую очередь его пьес-сказок. Вершина художественной удачи актера — деревенский музыкант Калафуна («Волынщик из Страколиц»). Кашка работал над этой ролью до конца жизни. В образе Калафуны он достиг такой верности изображения, что этот образ стал одним из высших достижений чешского театра. Такой же жизненностью и правдивостью отличались созданные Кашкой образы глупых деревенских сынков, влюбленных — Килиана («Пани Марианка — мать полка»), Гонзы («Видение Иржика»).

В роли Погоржальского — старого песельника из комедии Клицперы «Волшебная шляпа» — Ян Кашка впервые выступил на сцене Каетанского театра. С успехом сыграл он эту роль и в 1842 г. в театре на Розовой улице, а в 1863 г. уже на сцене Временного театра.

Глубина драматургического материала, жизненность и вечная «современность» образов, созданных Тылом, приводили к тому, что каждое новое поколение вновь вспоминало их первого исполнителя — Яна Кашку.

Ян Неруда считал Кашку самым талантливым актером тыловской реалистической школы, создателем национальных типов, имя которого достойно стоять наряду с именами лучших европейских актеров.

Ян Кашка оставил значительный след в истории огечественной культуры не только как актер. Он перевел для чешского театра около 50 пьес. В 1845 г. вышла в свет его брошюра «Театральный любитель, поучительная книга для любительских театров»⁵⁶, содержащая список чешских пьес, изданных и подготовленных к печати (из них 113 пьес Я. Н. Штепанека, 33 — В. К. Клицперы, 32 — Й. К. Тыла), а также советы, как учить и распределять роли, о костюмах, гриме, практически по всем вопросам, которые могут возникнуть у любителей с учетом их возможностей.

Во введении Кашка страстно защищает театр от нападков «недоброжелателей», обвинявших актеров в отсутствии нравственных устоев и тем препятствующих успешной работе любительских сцен.

Причину бурного роста любительского театра Я. Кашка видел в неудовлетворительном состоянии немецких бродячих трупп, заполнивших всю страну. Они играют на языке, который «мало кто понимает» и ставят «такие пьесы, которые ничего не дают публике, жаждущей просвещения и образования».

Анализируя репертуар чешских любительских трупп, Кашка рекомендует для постановок пьесы Тыла, Туринского, особенно же Клицперы, так как «из его комедий веет народный дух»⁵⁷.

Большой интерес представляют главы брошюры о costume, о котором Кашка пишет с большим профессиональным мастерством, о гриме («грим должен усилить естественное выражение лица»), о декламации («Здесь главное — *правда* и *красота*», — подчеркивает он вслед за Тылом), об «устройстве» театра, т. е. декорациях, размерах сцены, расположении будки суфлера и т. д. Это интересно еще и потому, что дает представление об оформлении чешских любительских спектаклей того времени. Работа Яна Кашки стала настоящим учебником сельских и провинциальных актеров, сыграла большую роль в развитии чешской театральной мысли.

С 1835 г. Кашка активно сотрудничал в журнале «Ческа вчела», на страницах которого были напечатаны его повести «Прекрасная вязальщица» и «Робкий жених», а также путевые заметки «От Праги к Шумаवे и обратно». В 1848 г. он принимал активное участие в револю-

ционных событиях в качестве начальника кавалерийского отряда Национальной гвардии, за что подвергался аресту.

Деятельность Кашки и других актеров «тыловской дружины» — Яна Лапила (1816—1867), Карла Шимановского (1826—1904), Анны Манетинской-Коларовой (1817—1882), Франтишека Крумловского (1817—1875), Йозефа Секиры (1812—1864) определяла в 30—40-е годы XIX в. творческий профиль чешской труппы Сословного театра. Они много сделали для формирования национальной актерской школы, их исполнительское искусство наметило линию дальнейшего развития чешской театральной культуры. Творчеством своих лучших мастеров в этих неблагоприятных для отечественной культуры условиях чешский театр утверждал высокое сознание своей патриотической миссии.

Вместе с развитием драмы и актерского творчества новые элементы проникают и в другие области театрального искусства. Строго классицистическая декорация сменялась декорацией романтического стиля, хотя здесь старые традиции удерживались дольше.

Критики (Хмеленский, Тыл), высказывающие в этот период мысль о том, что спектакль должен представлять собою некое художественное целое, обходят вопрос о декорациях. Однако с 40-х годов и в декорациях появляются элементы национального колорита, подсказанные стилистическими тенденциями драмы (главным образом, в творчестве художника Сословного театра Т. Месснера). Лишь с этого времени заказываются декорации специально для чешских спектаклей. Так, для постановки драмы Тыла «Ян Гус» (1848 г.) была подготовлена декорация Староместской площади Праги.

В 1846 г. новый директор Сословного театра Ян Гоффманн — оперный певец из Риги, предложил Тылу занять пост драматурга Сословного театра. Согласно условиям договора Тыл был обязан — помимо проведения всех репетиций, переделки слабых пьес и прочего представлять дирекции в каждый сезон две оригинальные и пять переводных пьес⁵⁸.

Однако условия, в которые был поставлен Й. К. Тыл в театре, по существу не давали возможности для самостоятельной работы. Прежде всего Тыл не был самостоя-

телен в выборе репертуара. Он подчинялся как сословной комиссии, так и Гоффманну, которые тщательно следили за идейным содержанием пьес и за доходами от спектаклей. Кроме того, пьесы для бенефисов, составлявшие половину чешского репертуара, выбирали сами бенефицианты исходя из кассовых сборов.

Тыл с огромным воодушевлением принялся за работу, стремясь по возможности осуществить свою программу чешского театра, получившую обоснование на страницах редактируемых им журналов и проверенную на опыте Каетанского театра. Годы работы Тыла режиссером Сословного театра стали наиболее плодотворным периодом его театральной деятельности и художественного творчества.

Во многом благодаря Тылу в репертуаре чешского театра в предреволюционные сороковые годы произошли значительные изменения. На первый план выдвигаются новые темы, жанры, художественные тенденции. В целом можно говорить о большой широте и разнообразии репертуара, об усилении в оригинальной драматургии тенденции к изображению современной национальной жизни. Обращение драматургов к воспроизведению действительности во всей ее конкретности вызывало, в свою очередь, определенные изменения в художественных средствах театра. Если переводной репертуар этого времени носил преимущественно романтический характер, то в оригинальном творчестве чешских драматургов, в первую очередь Тыла, отчетливо различимы реалистические черты.

Свои теоретические требования поколение 30-х годов претворяло в практике, сначала переводческой, а потом и драматургической. Если по отношению к литературе в целом остаются в силе высказывания Белинского и Чернышевского, что переводы составляют неотъемлемую принадлежность национальной литературы и подлежат изучению наряду с оригинальным творчеством, то по отношению к драматургии эти суждения имеют особо важное значение. Переводной репертуар несет на себе отпечаток общественной и эстетической борьбы, происходящей вокруг театра. Он становится важной частью чешской культуры, важным звеном, связывающим чешскую сцену с европейской классикой.

Уже в конце 30-х годов на чешскую сцену попадает французская романтическая комедия (Скриб), сентиментальные драмы А. В. Иффланда, произведения немецкого романтика Э. С. Б. Раупаха⁵⁹, пьесы-сказки и комедии из народной жизни Вены И. Н. Нестроя, Ф. Раймунда. Все эти пьесы принесли несомненную пользу чешским авторам, способствуя повышению художественного уровня оригинальной чешской драматургии. Пьесы зарубежных авторов-романтиков, в первую очередь Раймунда и Нестроя, явились одним из источников «драматических картин из жизни» Й. К. Тыла⁶⁰.

Романтической атмосфере чешского театра 40-х годов было близко творчество Шекспира и Шиллера. «Разбойники» в новом переводе Й. И. Колара и «Орлеанская дева» (перевод С. К. Махачека) с большим успехом шли на сцене Сословного театра.

Во второй половине 30-х годов обращается к творчеству Шекспира Й. К. Тыл. Он переводит драмы «Король Лир», «Макбет», отрывки из хроники «Генрих IV», «Ромео и Джульетта». Драма «Король Лир, или Неблагодарность детей» пользовалась особым успехом на чешской сцене. Хмеленский в восторженной рецензии хвалит Тыла за то, что он дал «мастерскую пьесу великого художника в отличном переводе»⁶¹. Даже критик немецкого журнала «Богемия» Мюллер, осуждавший Тыла, не мог пройти мимо «большого события чешского театра», которым стала постановка «Короля Лира».

Это была первая пьеса Шекспира, которая попала на чешскую сцену с сохранением стихотворного размера. Ввиду того что на чешские спектакли отводилось ограниченное время, Тылу пришлось значительно сократить текст. В духе немецких переводов он переделал и конец пьесы: король отказывается от власти, передает ее албанскому воеводе и удаляется на покой со своей любимой Корделией.

Если на рубеже 30—40-х годов знакомство с творчеством Шекспира связано с именем Тыла, то в дальнейшем его популяризации в чешской культуре способствовал Й. И. Колар, начавший переводить Шекспира с 1839 г. («Макбет», «Венецианский купец») и последовательно включавший его пьесы в репертуары чешского театра и позже.

Для деятелей чешского театра 40-х годов Шекспир — вершина мировой драматургии, художник, которого «еще никто не превзошел» (Тыл). Он воспринимался художественной интеллигенцией как союзник, демократ. Так его понимал автор первой серьезной чешской статьи о Шекспире Ф. М. Клацел⁶². Постановки его пьес в эти годы рассматривались как значительные культурно-политические события.

В то же время готовность чешской критики признать в Шекспире и Шиллере величайших драматургов мирового театра обогнала реальную возможность полноценного воплощения их пьес на сцене, способность усвоить

*Эскизы костюмов к постановке трагедии Шекспира
«Король Лир». Прага, 1830-е годы*



их художественные принципы в практике драматургии и актерского мастерства.

Говоря о переводном репертуаре чешского театра 40-х годов, в целом можно сказать, что в это время закладываются лишь первые контакты с зарубежными драматургами-романтиками. Пушкин, Словацкий, Гюго, Байрон интересуют чехов прежде всего как поэты и прозаики, что находит отражение и в переводческой практике будителей. Из драматургии А. С. Пушкина к этому времени переведены лишь отрывки из «Бориса Годунова»⁹³. Это была первая опубликованная русская драма в чешском переводе. В 1859 г. в переводе В. Ч. Бендла вышел ее полный текст.

В соответствии со своей художественной программой деятели чешского театра в 40-е годы строят репертуар на оригинальной чешской драматургии. В 30—40-е годы к драматическому творчеству обратились К. Г. Маха, К. Я. Эрбен, И. Лангер, Я. Мелихар, Фр. Рубеш и другие авторы. Но центральное место в репертуаре чешского театра этого времени занимает драматургия И. К. Тыла.

И. К. Тыл — один из самых плодовитых чешских драматургов, автор романтических драм, исторических пьес, картин из пражской жизни, драм-сказок, драматических поэм, трагедий, фарсов. Составитель библиографии его творчества М. Лайске называет 29 оригинальных пьес и 59 переводов и переработок Тыла. Его пьесы прочно вошли в репертуар национального чешского театра, а некоторые из них завоевали и международное признание. Пьесы, созданные им в канун революции 1848 г., стали первыми значительными произведениями чешского реализма в драматургии.

Первые пьесы Тыла, а к ним относятся: «Брженек Швиговский» (1831), «Выгонь Дуб» (1832) написаны в духе уже сложившейся традиции чешской исторической драматургии и представляют собой искусственное соединение занимательной фабулы с различного рода историческими аксессуарами.

Вскоре Тыл оставил историческую тематику и приступил к написанию «картины из пражской жизни» — «Фидловачки», созданной в традиционном для чешского театра жанре фарса.

Пригласительный билет на бенефис И. И. Колара.
«Макбет» Шекспира.
Сословный театр, 20 января 1839 г.



Čar.: Stáva tobě Makbetho, genj kralovati budeš!!

Dne 20. Ledna 1839.

w prospěch njže psaného poneyprw:

MAKBETH.

aneb
Proroctwj čaroděgnie.

Drama w 5 gednánjch od Shakspeara. Z anglického gazyka přeložil a pro české divadlo wzdelal **Giř Jos. Kolar.**

Osoby.

Dunkan, kral Skotskv.....	Pan Brava.	Seiward, wůdce anglickych	
Malkolm, geho syn.....	Pan Skalný.	pluku.....	Pan Podhorsky.
Makbeth } polnj wůdcew.....	Pan Grabinger.	Prwnj }.....	Pan Zechtl.
Banquo }.....	Pan Schmillen.	Druhý } zbohnjk.....	Pan Krämer.
Makduff }.....	Giř Jos. Kolar.	Třetj }.....	Pan Stranský.
Rosse } Skotštj šlechticow.....	Pan Kaška.	Lady Makbeth.....	Pana Manetinská.
Lenox }.....	Pan Nikolai.	Ogři komorná.....	Pana Müllerová.
Fleance, Banquw syn.....	Pan Mladý.	Prwnj }.....	Pana Forcheimová.
Selton, Důstojnj we wogře		Druhý } čaroděgnice.....	Pana Nikolaiová.
Makbethowé.....	Pan Braun.	Třetj }.....	Pana Fischrowá.
Šlechticowé, dworanjné, wogři, poslowé, duchowé a rozličné zgeroj.		Wrátný.....	Pan Hametner.

Děj se koná w Skotsku, na konec čtvrtého gednánj w Anglianech.

Ku kteremuž představenj své neyuctimějěj pozrowáj činj

Giř Joseph Kolar.

Фарс, популярный в чешской драматургии с начала эпохи национального возрождения, в 20—30-е годы расцветает в творчестве Штепанека и Клицперы. Характерные черты этого жанра — хлесткий, резкий комизм, сатира, тесная связь с народным театром, насыщенность музыкальными и песенными номерами — способствовали его проникновению в широкие слои народа.

Тыл неоднократно писал о переводных фарсах, шедших на сцене Сословного театра, ценил их юмор, остроту сюжетных ситуаций, способность отражать современную жизнь, создавать типичные образы, но при этом он всегда подчеркивал важность оригинальных произведений подобного рода. Еще в 1833 г. Тыл писал: «В воскресенье... хохотали мы, за животы держась. Шла «Алина, или Прага в другой части света», переведенная Штепанеком. Если бы у нас было больше таких переводных фарсов, или, еще лучше, хоть один свой! Думаю, что им обрадовалось бы больше народу, чем лишь твой Т. Г. (Тыл — Горник)»⁶⁴. Через год он развивает свою мысль: «Драматические произведения, которые мы называем «местными, или локальными фарсами», я никогда бы не переводил с другого языка, если бы не мог так их переделать, чтобы показать что-то новое, оригинальное, взятое из местной жизни, из местных нравов и обычаев»⁶⁵.

Стремясь как можно ярче, колоритнее отразить близкую ему жизнь Праги, Тыл создает свою «Фидловачку». Это тоже фарс, но произведение уже другого типа — построенное на реалистической основе, с полнокровными персонажами, которые являются выразительными представителями различных общественных слоев Праги 30-х годов.

Содержание пьесы несложно: это история любви Еника Кроутила и Лидушки, племянницы и воспитанницы богатой торговки маслом Мастилковой, которая хочет выдать Лиду замуж за «барона» Дудека. К концу пьесы Мастилкова мирится с отцом Еника, Дудека разоблачают и влюбленных обручают. Все действие пьесы разворачивается на фоне весеннего праздника пражских сапожников — «фидловачки».

История праздника восходит ко времени правления Иосифа II. Согласно легенде, пражский сапожный цех ежегодно дарил Иосифу II, который сам обучался са-

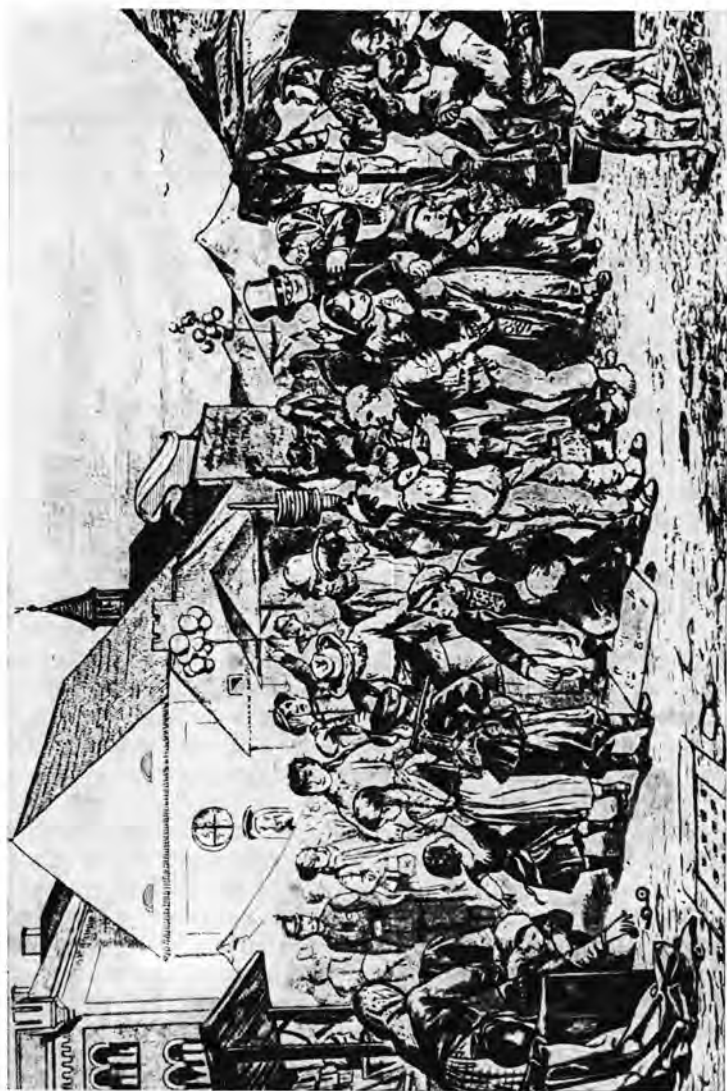
кончились, все серебряные инструменты были проданы, осталась лишь фидловачка — ложило (маленький инструмент для разглаживания кожи). Подмастерьям пришлось капитулировать. Обрато они возвращались через всю Прагу и несли березку, повесив на нее настоящие сапожные инструменты, а на самый верх — серебряную фидловачку. С тех пор праздничное шествие повторялось ежегодно.

Ряд образов пьесы создан в традиционном плане фарса: балагур Козелка, влюбленный холостяк Ондржей, жеманная, обидчивая старая дева Маркита, отцветшая театральная звезда Цибульчини, «шевалье» Дудек. Тыл считал их людьми аморальными: это глупцы, позеры и даже плуты.

Положительные фигуры пьесы — люди из народа, морально здоровые, решительные и благоразумные. Наиболее полно воплощают моральные идеалы молодого поколения Еник и Лидушка. Они красивы и благородны, способны на настоящее чувство, умеют хранить верность. Этих влюбленных характеризует целая гамма чувств — любовь, доверие, смелость, решительность. Их поведение мотивировано логикой обстоятельств. Образы Еника и Лиды выступают за рамки фарса. Лидушка, это прообраз девушек из позднейших драм Тыла — Либены («Честмир»); Терезки («Лесная дева»), Доротки («Волыщик из Страколиц»). Тема верной любви, воплощенная в программной песне Лидушки «Веет ветерок», зазвучала тридцать лет спустя в знаменитом дуэте из «Проданной невесты».

«Фидловачка» успешно продолжала линию сатирического обличения внешней «европеизации» быта и нравов, характеризовавшей чешских торговцев и чиновников в 20—30-е годы XIX в., начатую комедиями Клицперы. Тыл горячо осуждал тех, кто чуждается своего народа, его языка и обычаев. Уже современная Тылу критика характеризовала пьесу как злую сатиру на онемечившееся пражское общество. «Фидловачка» изобиловала веселыми, жизнерадостными сценами, наполненными песнями, танцами, шутками. Перед зрителями вставали картины жизни Праги, живые и реальные.

В успехе «Фидловачки» значительная роль принадлежала композитору Франтишеку Шкroupу. Именно бла-



Пражский праздник «Фидловачка». Рис. А. Я. Гарейса

годаря ему исследователи могли констатировать, что «Фидловачка» из «фарса разрослась в оперу»⁶⁶. Музыка ШкROUPа не стала чем-то посторонним, дополнительным, она срослась с текстом и подчеркивала общую направленность пьесы. В «картины из жизни пражской», как назвал автор пьесу в рукописи, были органически вплетены популярные народные песни. Они звучат как правило в народных сценах, и именно в них сосредоточена кульминация в развитии действия.

Там же, где на долю музыки выпадает особо значительная роль, Тыл пишет новую, самостоятельную песню, выразившую центральную идею произведения. Песня старого скрипача Мареша «Где родина моя?» звучала как патриотический призыв, обращенный ко всему чешскому народу:

Где родина моя?
Шум воды в лугах зеленых,
Шум лесов на горных склонах,
Зацвели сады весной,—
Всюду словно рай земной!
Это чешская земля,
Это — родина моя!
Где родина моя?
Знаешь ли ты край обильный,
Дух в здоровом теле сильный,
Край, где злу наперекор
Ясным мыслям есть простор?
Чехов славная семья,
Это — родина моя!

(Перевод М. Зенкевича)

В критической литературе о Тыле часто встречается мнение, что все значение «Фидловачки» заключается лишь в том, что с ней родилась песня «Где родина моя?». С этим трудно согласиться, хотя действительно, песня эта является кульминационным пунктом пьесы. Подобным же образом она стала центром, вершиной музыки ШкROUPа. «Песня эта,— писал И. Ф. Бэлза,— представляет собой как бы сгусток тщательно отображенных интонаций, выкристаллизовавшихся в чешской песенности на протяже-



Op. 19. P. 19.

andante assai, moto: = 55

Handwritten musical score for piano, consisting of 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- staccato* (above the 3rd staff)
- molte dimin.* (above the 4th staff)
- staccato* (above the 5th staff)
- molte dimin.* (above the 6th staff)
- staccato* (above the 7th staff)
- molte dimin.* (above the 8th staff)
- staccato* (above the 9th staff)
- molte dimin.* (above the 10th staff)
- staccato* (above the 11th staff)
- molte dimin.* (above the 12th staff)

The score is written in a cursive, handwritten style, with various musical symbols and dynamic markings.

нии столетий и неразрывно связанных с образом родины, раскрытом здесь и в музыке и в тексте»⁶⁷.

Вскоре песня стала известной во многих славянских странах. В 1835 г. она была опубликована в журнале «Богемия» и напечатана в первом же сборнике «Венка». Мелодичность и патриотический пафос ее способствовали тому, что песня стала обязательным номером репертуара праздников, «бесед». Большую роль в пропаганде и распространении песни сыграли ее первые исполнители — К. Стракаты и Й. К. Пишек, которые постоянно включали ее в свои концертные программы во время гастрольных поездок⁶⁸.

Зазвучала она и 13 июля 1856 г. в. Пльзени, когда Тыла провожали в последний путь. Пльзеньский будитель Й. Фр. Сметана написал на ту же музыку новый текст:

Где родина твоя?
Окончен твой путь,
Доиграна трагедия жизни,
Любимый певец наш!

С 1918 г. вплоть до нашего времени созданная Тылом и Шкroupом песня «Где родина моя?» является первой, чешской частью государственного гимна Чехословакии. Несколько раз возникал вопрос о замене гимна. Так, в 70-е годы XIX в. Б. Сметане было предложено написать музыку нового гимна, но композитор заявил: «Песнь, которую сам народ сделал своим гимном, останется им до тех пор, пока другая песнь не войдет в его сердце»⁶⁹.

Смелая постановка и попытка разрешения важнейших вопросов национального движения, глубокое и искреннее сочувствие автора судьбе своих героев из народа, создание галереи типичных пражских фигур, живой диалог, музыкальность — все это обусловило популярность «Фидловачки» и определило ее место в истории чешской драматургии.

После «Фидловачки» Тыл возвращается опять к исторической пьесе — жанру, которым он начал свое драматическое творчество, и создает трагедию «Честмир». Это

←

Партитура Ф. Шкroupа песни «Где родина моя?»

произведение высокого драматического напряжения, с отчетливо выраженной романтической тенденцией. Созданию пьесы способствовало знакомство Тыла с европейскими поэтами-романтиками, сама атмосфера чешского театра, на сцене которого была богато представлена романтическая переводная драматургия, осознание того, что для решения важных философских и этических проблем наиболее подходит жанр поэтической трагедии. При создании «Честмира» Тыл опирался на традицию старшего поколения чешских драматургов — Туринского, Линды и других.

Герой драматической поэмы Тыла — пастух князя Воймира Честмир, неудовлетворенный пустой, будничной жизнью, мечтает о славных героических деяниях, жаждет прославить свое имя и завоевать любовь Чаславы — дочери своего хозяина. Он покидает мир «холодных, пустых душ», долго блуждает в потемках, допускает ряд ошибок и искупает свою вину смертью в славном бою с лучанами. «Самая прекрасная цель для человека, — говорится в заключение пьесы, — освободиться от земных пут ради спасения народа»⁷⁰.

Тылу удалось создать в своей драматической поэме несколько характерных образов — Власлава, Крувоя, наполнить пьесу драматическими конфликтами и событиями, т. е. переступить границы книжной драмы и создать сценическое произведение.

О восприятии «Честмира» современниками можно судить по обширной рецензии И. К. Хмеленского на премьеру, состоявшуюся в Сословном театре 3 мая 1835 г. Критик горячо поддержал стремление к созданию оригинальных пьес на темы отечественной истории — «самого привлекательного материала для чешского драматического поэта», хотя и считал, что данный материал больше подошел бы для романа. Он хвалил автора за «чистую, правильную драматическую речь, живое действие» и считал поэму «доказательством драматической способности автора». В то же время он упрекал Тыла за «излишнее богатство действия». Так, сцена в саду (конец 3-го действия) «помимо того, что она взята из романа В. Скотта «Квентин Дорвард», не вызвана внутренней потребностью драмы, нелогична и противоречит характерам действующих лиц. Хмеленский не одобрил автора и

за отказ от классических трех единств, «столь строго выдерживающихся со времен греков и римлян». У Тыла «Честмир, едва выйдя из Жатца, вступает в замок Воймира и, покинув его, уже стоит на Вышеграде».

Интерес к философским и этическим вопросам, борьба гордого одиночки за лучшую, свободную жизнь, глубокие душевные переживания героев — все это сближает Тыла — автора «Честмира» с К. Г. Махой, наиболее полно выражавшим романтические идеалы поколения 30-х годов.

О планах Махи свидетельствуют сохранившиеся отрывки трагедий «Братья», «Король Фридрих», «Болезнь», «Братоубийца» и другие. Для этих произведений характерны мотивы разочарования в идеалах, крушения иллюзий, тема глубокой раздвоенности между действительностью и мечтой, между реальностью и вымыслом. Герои его пьес — типично романтические одиночки, люди со сложными характерами, выделяющиеся из окружающей среды, мечтатели, живущие идеальными устремлениями, но нигде не находящие их осуществления. Их реакция на сопротивление среды преувеличенно приподнята, эмоциональна, вызывается «вечными» моральными стремлениями духа, а не конкретными конфликтами действительности.

Мы уже говорили, что в чешском театре, к которому на всех этапах его развития предъявлялись большие общественные требования, не было условий для существования книжной драмы. Возможно поэтому драмы Махи, написанные прекрасным поэтическим языком, поднимающие большие этические проблемы, но лишенные сценичности и не обладающие способностью найти понимание у широких слоев зрителей, остались незавершенными.

Центральное место в репертуаре чешского театра 40-х годов XIX в. занимают «драматические картины из жизни» Й. К. Тыла. Эта группа пьес создается непосредственно в канун революционных событий 1848 г. Для творчества Тыла этого времени характерен переход от патриотической защиты общенациональных задач чешского общества 30-х годов к конкретной проблематике национальной жизни. Интерес к социальным проблемам, который утверждается в эти годы во всех жанрах его творчества, действительно требует иного аспекта в осве-



Карел Гинек Маха

щении сюжета и образов, в решении конфликтов. И хотя Тыл, создавая «Фидловачку», по существу разрушил канонические формы фарса, этот жанр все же не позволил ему в полной мере решить вопросы, возникшие в связи с острой социальной тематикой его драм. Становилась все более очевидной необходимость иного драматического жанра, в основе которого лежало бы реалистическое изображение национальной жизни.

Решительным шагом в этом направлении был «Пражский щеголь» и другие «драматические картины», поз-

волившие драматургу воплотить современную социальную проблематику. В этих пьесах Тыл создал целую галерею положительных образов народных героев, в том числе несколько прекрасных женских образов. Это Марианка — маркитантка, столь же «достойная чести, как и дамы в шелковых нарядах, а может быть и больше»⁷¹, простая деревенская женщина, сохранившая свою гордость, право на независимую жизнь, один из прекрасных женских образов Тыла, заслуживших высокую оценку Б. Немцовой; Розарка — мужественная, честная и решительная деревенская девушка, готовая искупить вину отца («Дочь поджигателя»), и многие другие образы, глубоко волновавшие зрителей.

Все эти положительные герои «драматических картин» — трудолюбивые, душевно богатые, великодушные и самоотверженные — противопоставлены миру беспощадных и бездушных хищников. Тыл старается показать, что простой человек из народа — носитель высоких моральных качеств и часто превосходит этим знатных господ.

Большая роль при создании положительных образов народных героев отводится языку. Дальнейшее развитие в этих пьесах получает практика, столь успешно начатая Тылом в «Фидловачке» — широкое применение народного языка для реалистической характеристики образов. Яркой иллюстрацией этого могут служить образы Козелки («Фидловачка»), Секачека («Пани Марианка — мать полка») и Картачека («Банкрот»). Речь этих типичных представителей народной Праги — балагура-подрядчика и двух старых солдат характеризует обилие разговорных оборотов, пословиц и поговорок, свободная рифмовка слов, придающая особую выразительность и образность их языку.

Драматизм ситуации закономерно влиял на психологическую насыщенность образов, что особо отчетливо проявилось в женских образах этих пьес. Кроме того, возросший опыт драматурга, умение сосредоточиться на меньшем количестве действующих лиц, позволили уделить большее внимание характеристике героев, создать индивидуализированные и сценически эффектные характеры, показать диалектику их развития.

Именно благодаря этому чешскими актерами было сыграно так много запоминающихся образов героев «драматических картин» Тыла. Достаточно назвать Валенту Эдуарда Вояна и Йозефа Шмаги, Мелихара Индржиха Мошны, Мадленку и Шестакову Марии Гюбнеровой.

«В нашем театре мы должны увидеть самих себя, с нашими слабостями, предрассудками и падениями, чтобы на живом образе убедиться, где и чего нам не хватает, чтобы с раскаянием ударить себя в грудь, немного посмеяться над собой, может быть немного и обидеться, а потом из царства прекрасных идеалов вернуться в прозаическую действительность с намерениями, полными добра и желания их осуществить», — писал Тыл⁷². Он

Афиша любительского спектакля в г. Писек.
«Дочь поджигателя» И. К. Тыла

PROGRAM (Hra bez předplacení)

S vysokým povolením provozuje dle
herecká společnost Jos. Kullasa pod zpravou p. Jos. Kaj. Týla ponějprv:

Paličova dcera,

díl I:

Pražská děvečka a venkovský tovaryš.

Cinohra v 5 jednáních od J. K. Týla.

O s o b y:

Kačí Morysa — — — — — P. Ilava. Pan Katerina Šmitková, zámožná pletice — — — — — Pan. Týla. Valenta, bratr její, venkovský tovarš — — — — — P. Týl. Hedvika, dříve jeho, v Praze ve službě — — — — — P. Rajšed. Hedvika, její sestry — — — — — o s o Kačího — — — — — P. Greinerová. Yvona, její dceř, královský tovaryš — — — — — P. Jelinek. Sound Vondraček — — — — — P. Mlá.	Marin Touzimek, mladý železn — — — — — P. Zelen. Bělica, jeho dceř — — — — — P. Kubiřevá. Podomek, zámožný kuchař — — — — — P. Stupáček. Pavel Kolínský, moudrý z Ameriky — — — — — P. Krumlovský. Pravos, mladý lidáček — — — — — P. Pálák. Slav Melichar, kuchař — — — — — P. Čížek. Lidáček, sluha Šmitkové — — — — — Pan. Jelinek. Hřivner, dohládač rožů vánočních — — — — — Pan. Vondraček. Děj se děje v Květiněch, městečku venkovském, dletem v Praze.
--	--

Veletění, Vysoce vážení! Na své pouli po mlie vlastní našl vstupujeme nyní na krátký čas před zdejší přítele ulečtilé divadelní záslavy, a majice přesvědčení [o lásce Vaší k věcem národním, donáme u proutě Váš náležitý iřavající přizod a hojnou podporu.

PLATY ZA VCHOD: Na sedadle celkove 20 kr. Na prvá mlie 10 kr. Na drabé mlie 5 kr. at.

Začátek v 7 hodin u večer.

REDITELSTVO.

Tisk Y. Vozarba v Písku.

стремился подчинить свои пьесы именно этому требованию, питая иллюзии, что критика со сцены отрицательных сторон буржуазии будет способствовать исправлению буржуазной чешской публики.

«Драматические картины из жизни» имели большое значение как в развитии творчества самого Тыла, так и всей чешской драматургии, обратив ее внимание на про-

блему социальных отношений в Праге и провинции, на пороки складывающегося буржуазного общества — стяжательство, стремление разбогатеть любыми средствами. Положительные образы этих пьес оказали значительное влияние на становление национального характера в чешской драматургии.

Сравнивая пьесы Тыла «Дочь поджигателя», «Упрямая баба», «Пражский щеголь» с чешскими пьесами, созданными во второй половине XIX в.: «Наши гордецы», «Войнарка», «Мариша», «Периферия», З. Неедлы писал: «И здесь, и там — сельская жизнь и пражская жизнь. И все-таки какая огромная разница между всеми этими пьесами и Тылом. Они конечно более проработаны, формально выше... И все же это совсем не то, что аналогичные пьесы Тыла. Те реалистичны, и только, в то время как реализм Тыла пронизан тем, что дает ему истинную реальность — стремлением что-то сделать из данной действительности, улучшить, возвысить ее»⁷³.

Эта группа пьес Тыла находится как бы на рубеже романтизма и реализма. В идеализации характеров, односторонности многих образов, главным образом положительных, искусственной конструкции сюжета, обусловленной нравственно-воспитательной тенденцией, с его цепью случайностей, внезапными нравственными перерождениями героев, муками совести (сближающими эти произведения с пьесами Штепанека и Клицперы) явно видны романтические черты. Мечта об идеальных отношениях между бедными и богатыми также ограничивает возможности реалистического отображения действительности. Однако правдивое отражение жизненных социальных конфликтов, яркие реалистические черты образов героев из народа, многие ситуации и сцены, которые нельзя назвать иначе, чем реалистическими — все это свидетельствует о том, что «драматические картины из жизни» были для Тыла значительным шагом вперед по пути к реализму. Эти пьесы во многом подготовили создание драм-сказок и исторических пьес — произведений, ставших вершиной творческого развития Тыла и сыгравших большую роль в общественно-культурной жизни Чехии периода революционного подъема конца 40-х годов XIX в.

*Индрих Мошна в роли Мелихара
(И. К. Тыл «Дочь поджигателя»)*





30—40-е годы XIX в. имели исключительно важное значение для формирования чешской театральной культуры. Благодаря Тылу в 40-е годы театр становится главной общественной трибуной чешского национального движения, вступая с этого времени в новую фазу своего развития. Театр значительно расширяет сферу своего влияния.

Начинает формироваться национальная актерская школа, закладываются традиции актерского реалистического мастерства. На чешскую сцену приходят произведения европейских драматургов-романтиков. Значительно обогащает чешский театр обращение к творчеству Шекспира и Шиллера.

В духе своей художественной программы Тыл строит репертуар Сословного театра на оригинальных пьесах, затрагивающих различные стороны национальной жизни. Во второй половине 40-х годов ему удается создать репертуар, независимый от немецкой сцены, осуществив таким образом одну из основных предпосылок формирования национальной театральной культуры.

Музыкальному театру, в том числе опере, уделяется меньшее внимание, чем в предшествующий период, хотя и в этой области предпринимаются попытки создания оригинальных произведений (Фр. Шкroup, И. Мацоурек), подчеркивается необходимость усиления национального характера музыки⁷⁴.

Чешский театр в середине 40-х годов XIX в. имел свой репертуар, своих актеров, пользовался поддержкой отечественной литературы, музыкального искусства. В этих обстоятельствах все более очевидной была настоятельная необходимость создания самостоятельного чешского театра, полностью независимого от немецкой сцены.

К концу 40-х годов, в связи с обострением общественно-политической обстановки в стране любительское театральное движение идет на убыль. В Чешских землях в этот период создаются полуполигальные и легальные политические организации, меняются формы национально-освободительной борьбы, и любительский театр, как одна из этих форм, постепенно теряет свое общественное значение⁷⁵.

- ¹ Slovanství v národním životě Čechů a Slováků. Praha, 1968, s. 122—123; *Krejčí K.* Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha, 1975, s. 90—99.
- ² *Nejedlý Z.* Bedřich Smetana. Praha, 1950, sv. 2, s. 299.
- ³ *Frič J. V.* Paměti. Praha, 1957, sv. 1, s. 47.
- ⁴ См.: История Чехословакии. М.: Изд-во АН СССР, 1956, т. 1, с. 346.
- ⁵ *Pichl J. B.* Vlastenecké vzpomínky. Praha, 1936, s. 210—211. И. К. Тыл, стоящий во главе общественно-культурной жизни Праги в 30-е годы, позже (в 1849 г.) будет так вспоминать о польских событиях: «Тогда каждое сердце, не затвердевшее в рабстве, желало им счастья, тогда, вероятно, весь мир желал им победы, кроме русского самодержца и Меттерниха. Но чаша их испытаний не была испита до дна. Они не дождалась победы. Наиболее ревностные сыны славного народа разошлись во все стороны, оставив все, кроме горячей любви к родине и неукротимой жажды мести. Много их проходило через Чехию... Друзья свободы помогли им перейти границу» («Sedlské noviny», 1849, s. 132).
- ⁶ Цит. по кн.: *Kočí J.* Naše národní obrození. Praha, 1960, s. 210.
- ⁷ *Nejedlý Z.* Tyl, Hálek, Jirásek. Praha, 1951, s. 15.
- ⁸ *Tyl J. K.* Moje poslední procházka s dvěma umrlýma.— *Květy*, 1847, s. 87.
- ⁹ См.: *Данилова А. В.* От любительского театра к профессиональному (к истории сербского, хорватского и словенского театров).— В кн.: Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв. М.: Наука, 1976, с. 143—177.
- ¹⁰ *Ládecký J.* Příspěvky k dějinám českého divadla. Praha, 1895, s. 117.
- ¹¹ *Arbes J.* Silhouetty divadelní. Praha, 1926, s. 140.
- ¹² Як Воцел, впоследствии известный чешский поэт, за постановку без разрешения городского магистрата Кутна-Гора в сентябре 1824 г. трагедии «Коррегио» по распоряжению властей был посажен под арест (*Vondráček J.* Dějiny českého divadla. Praha, 1956, sv. 1, s. 511).
- ¹³ *Sgallová K.* Český deklamační verš v obrozené literatuře. Praha, 1967, s. 35.
- ¹⁴ Цит. по кн.: *Beneš J.* Zkušenosti z ochotnické praxe. Praha, 1960, s. 38.
- ¹⁵ Dějiny českého divadla. Praha, 1969, sv. 2, s. 290.
- ¹⁶ *Nejedlý Z.* Bedřich Smetana. Praha, 1951, sv. 4, s. 514.
- ¹⁷ Примером может служить театр Тайзингера (1821—1824). Из небольшой домашней сцены богатого пражского мещанина он вскоре превратился в любительский театр, занимающий важное место в общественно-культурной жизни Праги того времени. На его сцене были поставлены все лучшие пьесы Клицперы, ряд произведений мировой драматургии, в том числе, «Разбойники» Шиллера. Об уровне подготовки его исполнителей свидетельствует то, что они неоднократно приглашались для участия в оперных и драматических спектаклях Сословного театра (*Horáček J.* Teizingrovo divadlo a V. K. Klicpera.— *Osvěta*, 1910, č. 40, s. 310—311).
- ¹⁸ *Vondráček J.* Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 546.
- ¹⁹ *Mikan J.* Divadlo a hudba v Hradci Králové. Praha, 1930, s. 6.
- ²⁰ *Nejedlý Z.* Bedřich Smetana, sv. 2, s. 202.

- ²¹ *Pravda J.* Vzpomínky na Jindřichův Hradec. Jindřichův Hradec, 1900, s. 417—418.
- ²² Цит. по кн.: *Vondráček J.* Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 523.
- ²³ Там же, с. 535.
- ²⁴ *Dějiny českého divadla*, sv. 2, s. 298.
- ²⁵ *Vondráček J.* Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 593.
- ²⁶ Любители играли, как правило, на импровизированных сценах — чаще всего в залах гостиниц, трактиров, школах, частных домах, зданиях бывших монастырей. Лишь с 30-х годов XIX в. в городах появляются специальные помещения, предназначенные для спектаклей любительских трупп.
- ²⁷ *Ирасек А.* Сочинения: В 8-ми томах. Т. 8. М.: Гослитиздат, 1958, с. 578.
- ²⁸ *Tyl J. K.* Spisy. Praha, 1960, sv. 15, s. 70.
- ²⁹ *Tyl J. K.* O umění. Praha, 1951, s. 205—206.
- ³⁰ *Tyl J. K.* Spisy, sv. 15, s. 17.
- ³¹ *Tyl J. K.* O umění, s. 204.
- ³² *Jindy a nyní*, 1833, s. 176—178.
- ³³ *Tyl J. K.* O umění, s. 113—114.
- ³⁴ Там же, с. 92.
- ³⁵ Там же, с. 105.
- ³⁶ *Květy*, 1842, s. 199.
- ³⁷ *Květy*, 1836, s. 286.
- ³⁸ *Tyl J. K.* O umění, s. 104.
- ³⁹ *Tyl J. K.* Spisy, sv. 15, s. 34.
- ⁴⁰ *Anna Turnovská-Rajská* vypravuje.— *Národní listy*. 1881, č. 15.
- ⁴¹ *Tyl J. K.* Spisy. Praha, 1957, sv. 17, s. 68.
- ⁴² *Laudová-Hořicová M. J. K.* Tyl — učitelem divadelního dorostu.— In: *Československé divadlo*. 1926, s. 172.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Эпистолярный жанр был характерен для многих чешских авторов того времени: Й. Я. Лангера («Из Коцоуркова», 1833), Ф. Л. Челаковского («Значительные письма незначительных лиц», 1830), а также для беллетристики самого Тыла: «Чешские гранаты», 1840, «Пять писем», 1842, и других. Этот жанр имел большой успех и в русской публицистике XVIII—XIX вв.— в творчестве Фонвизина, Карамзина, Герцена, Чернышевского.
- ⁴⁵ *Pražský posel*, 1847, s. 441—450.
- ⁴⁶ В 1834—1846 гг. профессиональные актеры составляли около трети чешской труппы Сословного театра. Положение изменилось в 1842 г., когда Штогер открыл так называемый Новый театр на Розовой улице и набрал для него специальную чешскую труппу. Однако Новый театр очень скоро стал чешско-немецкой побочной сценой Сословного театра.
- ⁴⁷ *Chmelenský J. K.* Diwadlo na Malé Stráně w Kajetanském domě.— *Česká včela*, 1835, s. 71.
- ⁴⁸ *Filípek V.* Josef Kajetán Tyl, jeho snázení a působení. Praha, 1859, s. 59.
- ⁴⁹ *Kaška J.* Zápisky starého komedianta.— *Rodinná kronika*, 1864, č. 80, s. 13—15; č. 81, s. 26—28; č. 82, s. 42—44; č. 84, s. 63—67; č. 86, s. 90—92.
- ⁵⁰ *Filípek V.* Josef Kajetán Tyl..., s. 59.

- ⁵¹ Kaška J. Zápisky...
- ⁵² Nejedlý Z. Bedřich Smetana, sv. 4, s. 510.
- ⁵³ Kaška J. Zápisky...
- ⁵⁴ Sklenářová-Malá O. Z mých vzpomínek. Praha, 1912, s. 47—48.
- ⁵⁵ Květy, 1843, s. 51—52.
- ⁵⁶ Diwadelní ochotník: Kniha poučná pro milovníky soukromých diwadel. Wydal Jan Kaška, člen diwadla českého w Praze. W Praze, 1845.
- ⁵⁷ Diwadelní ochotník..., s. 28.
- ⁵⁸ Договор Я. Гоффманна с Тылом, подписанный 2 апреля 1846 г., см.: Приложение к книге, с. 218—219.
- ⁵⁹ Пьеса Раупаха «Мельник и его дитя», поставленная в Сословном театре в 1836 г., удержалась на чешской сцене до середины XX в.
- ⁶⁰ См.: Титова Л. Н. Австрийские драматурги на сцене пражского Сословного театра в первой половине XIX в.— В кн.: Славяно-германские культурные связи и отношения. М.: Наука, 1969, с. 278—284.
- ⁶¹ Česká včela, 5.I 1836.
- ⁶² Kláče F. M. Shakespeare, Goethe, Schiller.— ССМ, 1847, s. 250—269.
- ⁶³ Tomíček S. Výňatky z Puškinovy básně Boris Godunov.— Květy, 1835, s. 89—91, 109—110, 129—130; Жакова Н. К. К истории переводов драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов» на чешской сцене.— В кн.: Взаимосвязи славянских литератур. Л., с. 111—130.
- ⁶⁴ Tyl J. K. Spisy, sv. 15, s. 23—24.
- ⁶⁵ Там же, с. 63.
- ⁶⁶ Plavec J. Kdo je František Škroup? Praha, 1946, s. 10.
- ⁶⁷ Бэла И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. М., 1951, с. 152.
- ⁶⁸ В Россию из города Марианске-Лазне песню привезла княжна Урусова. «Песня русским так понравилась, что трудно рассказать. Вместе с ними она путешествовала потом и далее» (Bačkovský F., Růžička R. J. K. Tyla Kde domov můj? v slovanských překladech a ozvěnách. Praha, 1884, s. 11). Автор юбилейной работы «Песнь песен чешского народа» Шембера ошибочно сообщает, что первый перевод песни на русский язык был сделан в 1891 г. Д. Н. Вергуном для русской делегации, посетившей Первый всеславянский студенческий съезд. На самом деле еще в 1876 г. был напечатан перевод песни П. Гусевой, начинавшийся словами: «Где мой дом, где край родимый?» (в кн.: Родное племя: Сборник в пользу раненых сербов и черногорцев и вообще в пользу пострадавших от войны и турецкого насилия жителей Болгарии, Боснии, Герцеговины и старой Сербии, изданный Дамским отделением славянского благотворительного комитета в Москве. 1876, кн. I, с. 95).
- ⁶⁹ Цит. по кн.: Smejkal J. V. Píseň písní národu českého. Praha, 1935, s. 55.
- ⁷⁰ Tyl J. K. Spisy, sv. 17, s. 239.
- ⁷¹ Tyl J. K. Spisy. Praha, 1954, sv. 18, s. 12.
- ⁷² Tyl J. K. Spisy, sv. 15, s. 121.
- ⁷³ Nejedlý Z. Tyl, Hálek, Jirásek, s. 29.
- ⁷⁴ F. L. R. (Rieger). Národních písní českých sebrané nápěvy.— Česka včela, 1847, s. 151—152.
- ⁷⁵ Dějiny českého divadla, sv. II, s. 311.

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ



*Театр убедительно свидетельствует
об уровне национальной жизни. Те-
перь же у нас он должен стать золо-
тым цветком новой свободы, могучим
рычагом для возвеличивания нации.*

И. К. Тыл

Эпоху чешского национального возрождения завершают бурные события 1848—1849 гг. Нараставшее в течение нескольких десятилетий национально-освободительное движение чешского народа вылилось в открытую политическую борьбу против абсолютизма и национального гнета.

Во второй половине 40-х годов многие страны Европы были охвачены революционным движением, сыгравшим важную роль в уничтожении феодальных порядков и установлении буржуазного строя. «Одним из активнейших борцов... и одним из зачинателей международного революционного движения конца 40-х годов»¹ стала Польша, начав революционный подъем краковским восстанием 1846 г.

Вслед за событиями в Польше и Франции в марте 1848 г. революция охватила Италию, Германию и австрийские владения, в том числе Чехию и Венгрию. Известия о февральской революции в Париже вызвали в Чехии большой подъем. Во главе революционных сил встали радикалы-демократы, развернувшие агитацию среди мелкой буржуазии, студентов, ремесленников, пролетариата и отчасти крестьян. Они распространяли политические листовки, призывавшие к вооруженному восстанию. Подъему революционного движения в стране способствовали известия о рабочих и студенческих демонстрациях в Вене, об отставке канцлера Меттерниха, о подготовке конституции. Революционное движение при-

нимало все больший размах. Нарастали крестьянские волнения. Одновременно с ними происходили брожения среди рабочих и ремесленников.

Центром революционных сил стала Прага, где 11 марта 1848 г. на так называемом Святовацлавском собрании была провозглашена первая политическая программа чешской буржуазии. Требования, сформулированные святовацлавским комитетом, касались обширного круга реформ, как национальных, так и социальных.

Во главе политической жизни на этом первом этапе буржуазно-демократической революции стояли радикалы-демократы во главе с Э. Арнольдом, К. Сабиной и Й. Фричем. Они выступали за освобождение крестьян от барщины, установление республиканского образа правления.

15 марта бургомистр Праги граф Стадион из ложи Сословного театра объявил об обещании императора даровать конституцию. Спектакль был прерван. Зрители вышли на улицы Праги. В эти бурные дни город был охвачен волнением, которое 12 июня 1848 г. вылилось в вооруженное восстание. В Праге была создана национальная гвардия. Площади и улицы города покрылись баррикадами. На помощь столице устремились отряды рабочих и ремесленников из других городов. Восстание грозило распространиться на всю Чехию.

Однако уже через шесть дней восстание было потоплено в крови австрийским генералом Виндишгрецем, известным своими расправами с пражскими рабочими (1844 г.) и венскими повстанцами (1848 г.). Отряды восставших, разрозненные, не имевшие единого руководства, не смогли противостоять мощной военной силе — в Прагу были стянуты войска из ряда городов, в том числе из Кутной-Горы и Градец-Кралове.

Восстание закончилось 17 июня, затем последовали массовые аресты его участников, начала действовать чрезвычайная военная комиссия. К концу июня восстание было подавлено и в провинции.

Поражение пражского восстания означало одновременно спад в ходе революции по всей империи. В поражении революции несомненную долю вины имели чешские либералы, которые в это время оказались во главе национально-освободительного движения. Сторонники

умеренных требований и легальных форм борьбы, они опирались на выдвинутую в канун революционных событий так называемую австрославянскую программу, которая предусматривала автономию славянских народов в рамках Австрийской империи при сохранении монархии. Их политика объективно означала компромисс с Габсбургами, направленный против революционных действий чешского, немецкого и венгерского народов.

На имперском сейме, который заседал с августа 1848 г. до марта 1849 г. в Вене и Кромержише, австрийскому правительству удалось ввести октроированную, т. е. навязанную сверху без одобрения парламента конституцию, которая ликвидировала почти все провозглашенные ранее свободы, а через три дня разогнать сейм. Последовательными остались лишь радикалы-демократы, которые весной 1849 г. под действием успешного наступления венгерской революционной армии, а также начавшейся борьбы за имперскую конституцию в Германии сделали попытку организовать новое вооруженное восстание, которое однако за несколько дней до намеченного срока было раскрыто и ликвидировано.

Абсолютизм был полностью восстановлен, начался период жестоких репрессий и реакции. В Праге и других городах было введено осадное положение, отряды национальной гвардии были разоружены. Радикалы-демократы были брошены в тюрьмы, часть их эмигрировала в другие страны.

С 1849 г. на целое десятилетие Чехия оказалась в тисках баховской реакции, названной так по имени яркого реакционера министра внутренних дел Александра Баха. Были отменены свобода печати, равноправие чешского и немецкого языков, земское самоуправление. Политическая жизнь замерла.

События 1848 г. явились важным рубежом в развитии национальной культуры чешского народа. Это было время невиданного взлета общественной мысли, время чрезвычайно сложное, наполненное острой идейной борьбой.

Отличительной чертой культурной жизни Чехии в условиях революционной ситуации конца 40-х годов был ее политический характер. Этому способствовала вся атмосфера «весны народов», провозглашение — хотя и на короткий период — свободы печати.

Со страниц периодических изданий открыто звучали политические речи. Со сцены Сословного театра Праги раздавались пламенные призывы к защите отечества, непримиримости к реакции. И то, что они нередко вкладывались в уста Гусу, Жижке и другим национальным героям, еще больше усиливало эмоциональный эффект, о чем свидетельствовали и реакция зрительного зала, и отклики в печати. Ходили по рукам статьи-памфлеты, красочно оформленные листовки с текстами политических песен, призывавших к борьбе, высмеивавших политику австрийских властей, прославлявших боевое прошлое народа. А поскольку они исполнялись на мелодии хорошо известных чешских песен, то мгновенно распространялись по всей стране. Большой популярностью стали пользоваться польские революционные песни². На балах и «беседах» обсуждались актуальные проблемы современной жизни, звучали едкие эпиграммы Карела Гавличка, исполнялись музыкальные произведения, даже в названиях которых проявлялись политические симпатии их создателей («Сон Жижки», «Далибор» и другие).

«Повсюду ругают немцев-чужеземцев... повсюду звучат песни. Балы и славянские беседы устраиваются ежедневно. Реют чешские знамена»,— писал гость революционной Праги поляк С. Целарский, проводя аналогии с Варшавой 1830 г.³

Сдвиги в общественном сознании нашли яркое отражение и в сфере культуры. При этом оказалось, что не все жанры и средства сохранили свою эффективность в новых условиях. Ведущую роль начинают играть те из них, которые способны реагировать на быстрые изменения в общественном климате и обеспечить непосредственный контакт с широкой демократической аудиторией. Этим в первую очередь объясняется бурное развитие публицистики⁴, драматургии, гражданской лирики, песни.

«В журналистике отныне заключена вся наша литература»,— констатировал журнал «Часопис Ческого музеа» в начале 1849 г.⁵ В 1848—1849 гг. в Праге выходило 37 политических газет, резко выросли их тиражи. Живой интерес к прессе способствовал воспитанию, политическому образованию широких масс. Это хорошо осознавали сами редакторы. «Мы глубоко убеждены,—

читаем в программном обращении газеты «Пражски вечерни лист», — что у большей части населения, которая до сего времени мало обращала внимания на литературу и общественную жизнь, пробужден интерес к чтению нашей газетой. Следовательно, на нас падает обязанность активного воздействия на политическое мышление»⁶.

Бурный размах журналистики создал условия для развития сатиры, в том числе политической сатиры, расцвет которой стал одним из ярких моментов культурной жизни этих лет⁷.

Уже с начала 40-х годов отсутствие сатиры в чешской литературе, в частности, публицистике, ощущалось как определенный недостаток.

Сатирический чешский журнал «Шотек», 1849 г.



С января 1849 г. стали выходить два сатирических издания: еженедельник «Шотек» — сатирическое приложение к газете «Народни новины» Гавличека и «Брейлѐ» Б. Мосера. На страницах «Шотека» публиковались эпиграммы К. Гавличека и политические песни.

Сатирические тексты сопровождались карикатурами. Гравюры С. Пинкаса и других художников, иллюстриро-

вавшие диалоги, уличные сценки, сообщения, усиливали воздействие печатного слова.

Особым общественным вниманием в рассматриваемое время пользовался театр. Демократическая его программа, разрабатывавшаяся в 30—40-е годы Тылом, борьба за ее воплощение создали предпосылки для появления острополитического театра. Революционная чешская буржуазия понимала всю силу его идеологического воздействия. О театре ведутся споры и дискуссии в печати («Пражские новины», «Пражский вечерний лист», «Богемия»), ряд эпизодов из театральной жизни этих лет поднимается до уровня важнейших событий общественно-культурной жизни страны (открытие Арены в Пштроске, премьера драмы Тыла «Ян Гус» и др.).

Политический характер чешского театра подчеркивало в глазах современников и то обстоятельство, что почти все его деятели принимали самое непосредственное участие в политических событиях — Й. К. Тыл, депутат сейма, Й. И. Колар, близкий к радикалам, Ян Кашка — один из организаторов национальной гвардии, автор брошюр-инструкций для нее. Актеры — К. Шимановский, Й. Грабингер, Й. Прокоп и другие сражались на баррикадах Праги. Выполняли важные функции в новых политических органах драматурги и критики — Й. Фрич, Ф. Б. Миковец.

Из всех элементов театральной культуры драматургия испытывала наиболее глубокое воздействие общественно-политической борьбы.

Важнейшим жанром в репертуаре чешского театра этого времени стала историческая драма.

Жанр исторической драмы давал возможность при помощи исторических аналогий, аллегорий высказывать актуальные политические идеи, требования социального равенства и национальной свободы. История часто служила лишь фоном для выражения авторских идей. Уже с этого времени историческая драма начинает определять лицо репертуара чешского театра второй половины XIX в.

Большинство оригинальных драм, поставленных на чешской сцене в конце 40-х годов, имело общую характерную черту. Это были пьесы о современности, но созданные на историческом материале.

Особую роль сыграли исторические драмы Й. К. Тыла, написанные в 1847—1851 гг.: «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» (1847), «Ян Гус» (1848), «Кровавые крестины, или Драгомира и ее сыновья» (1848), «Жижка из Троцнова и битва у Судомержиц» (1849), «Горожане и студенты, или Освобождение Праги от шведов» (1850), «Старое Место и Малая Страна» (1851).

Тыл фиксировал внимание на переломных, кризисных моментах исторического процесса. В условиях того времени историческая тематика приобретала актуальное политическое звучание.

Интерес к сюжетам, почерпнутым из национальной истории, отчетливо проявлялся уже в просветительской драме. История, воспринятая с просветительской точки зрения, предоставляла драматургу возможность обнаружить в различных по времени и месту действия обстоятельствах сходные нравственные конфликты. В начале XIX в. историческое прошлое рассматривалось чешскими авторами прежде всего с точки зрения традиций национальной самобытности народа. В 40-е годы, в обстановке революционной ситуации, в исторические драмы начинает проникать социальный анализ. Одним из первых проявлений этой тенденции стала драма Тыла «Кутногорские рудокопы». Первоначальное название пьесы «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» было подсказано автору одной из самых старых эпических чешских песен «Кровавый суд», в которой описывалась казнь десяти кутногорских рудокопов в Подебрадах в 1496 г.⁸

Пьеса была закончена в апреле 1847 г., но смогла появиться на сцене лишь через год, когда в Чехии на короткий период была снята цензура. Автор обратился к реальному историческому событию — восстанию рудокопов своего родного города Кутна-Гора в 1496 г. Однако политическое содержание пьесы выходило далеко за пределы простого воссоздания одного из эпизодов хроники. То принципиальное толкование, которое Тыл придал истории восстания, вело к широким ассоциациям, и прежде всего к мысли о национальной свободе и правах народа.

Тыл был свидетелем первых восстаний пролетариата в середине 40-х годов в ряде европейских стран (в том числе, известного силезского восстания ткачей), забав-

стовок чешских рабочих в Праге, Брно, Либерце. Неурожай и безработица в стране⁹, недовольство, вызванное голодом и бедностью, — все это обусловило остро современное звучание пьесы.

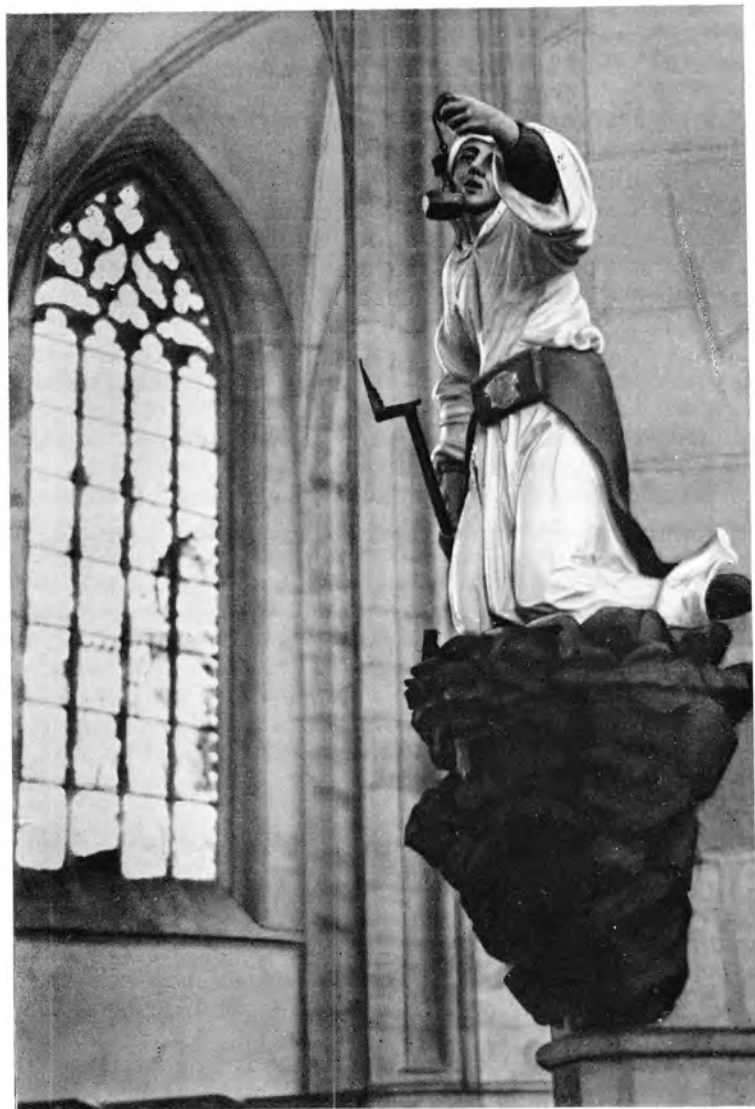
Если в центре большинства «драматических картин из жизни» лежали конфликты, отражавшие противоречие между бедностью и богатством, то в «Кутногорских рудокопах» Тыл впервые в чешской литературе показал столкновение трудящихся и эксплуататоров. В борьбе кутногорских рудокопов XV в. отражены вместе с тем и классовые противоречия кануна революции 1848 г. Вся система образов этой драмы определялась решением этого основного конфликта.

Молодой рудокоп Вит, борец за права трудящихся, за национальное достоинство, стоит за решительные действия, против любого соглашения с хозяевами. Предводитель восставших старый Опат — сторонник мирных переговоров, осторожен и нетороплив. Его трагическая смерть вместе с другими заложниками как бы дает ответ на вопрос — какой путь борьбы правильный. Эти различные воззрения на методы борьбы драматург нашел не в хрониках, а распознал в социальном опыте своего времени.

«Кутногорские рудокопы» стали одной из пьес переходного периода в развитии драматургии Тыла. Жизненность проблематики и конфликта, трагическая развязка пьесы, реалистические черты в обрисовке главных характеров — все это обусловило реалистическую концепцию драмы. В то же время пьеса вобрала в себя ряд романтических элементов, выполнявших различные функции в системе художественных средств произведения.

В духе сентиментально-романтической традиции, характерной для ранних прозаических работ Тыла, рисуются отношения влюбленных — хозяйского сына Гинека и дочери рудокопа Анежки. Однако вполне правдива и реальна трагическая развязка их отношений, во многом обусловленная различием в миропонимании. Хотя мелодраматические черты в образе хозяина рудников, явление духа казнённого Опата ослабляют идейное и художественное звучание пьесы, но романтические элементы в образе Вита — защитника прав рудокопов, непримиримого к врагам придают обобщающее звучание образу,

Костел св. Барбары в г. Кутна-Гора.
Фигура рудокопа



усиливают исторический оптимизм, перспективность его борьбы.

«Кутногорские рудокопы» занимают значительное место в истории не только чешской, но и мировой драматургии, как пролог к мировой литературе о пролетариате.

В конце 40-х годов XIX в. в Чехии наблюдается пристальное внимание к эпохе гусизма, рассматриваемого как пример мощного антифеодального движения в чешской истории.

В 1848 г. вышла первая часть «Истории народа чешского в Чехии и Моравии» Фр. Палацкого (третья, «гуситская» часть в это время им редактировалась). В Сословном театре были поставлены драмы Тыла «Ян Гус» (1848), «Жижка из Троцнова и битва у Судомержиц» (1849), Й. Фрича «Вацлав IV, король чешский» (1849), Й. И. Колара «Смерть Жижки» (1850), Ш. Бирх-Пфайфер «Король Вацлав и его палач» (1850), опера И. Мацоурека «Дуб Жижки» (1848). Обращается к гуситской тематике в своем творчестве и В. К. Клицпера (пьесы «Вацлав IV под стражей» и «Ян Гус»).

Сюжет о народной революции XV в., во-первых, легко соотносился с революционной проблематикой современности, кроме того, он давал возможность драматургам ставить большие нравственные проблемы — о роли личности в истории, роли народа в делах государства. Можно было, не воспроизводя конкретную обстановку, обнажить сущность драматических ситуаций современности.

Актуальность драмы Тыла «Ян Гус» заключалась как в аналогиях с современными событиями, так и в постановке философско-исторических и этических проблем.

Для Тыла гуситские войны — прогрессивное политическое движение, вершина чешской истории. Вождей этого движения, его участников он ставит в пример своим современникам в их борьбе за национальное и социальное освобождение. Тыл видел в гуситском движении крестьянскую революцию, а в Гусе — ее идеолога. Причины гусизма, по его мнению, заключались не столько в религиозных спорах, сколько в национальном и социальном протесте, назревшем в широких массах чешского народа.

Народ — активный герой пьесы. Автор указывает на силу восставшего народа как на решающий фактор гу-

ситского движения. Готовность народа вступить в борьбу придает силу Гусу, который выступает в драме не как церковный реформатор, а как защитник свободы народа, выразитель его интересов и чаяний, как борец. «Крови я испугался, забыв, что из крови рождается освобождение», — восклицает Гус. «От имени свободного народа» говорит с кардиналом Гануш — «свободный чех»:

Сбрось, святоша, маску,
Которой вы пытаетесь всегда
Дела свои прикрыть. Теперь мы знаем
Вас превосходно и не станем больше
Плясать под вашу дудку. Хватит сил
У нашего народа. Мы привыкли
Кровь за свободу проливать. Чрезмерно
Мы терпеливы были, позволяя
Вам вмешиваться в чешские дела.
Но есть предел! ¹⁰

(Перевод Е. Аникст)

Народные массы, толпы пражан неоднократно появляются на сцене. Характерно, что массовыми сценами начинается и заканчивается пьеса.

Тылу удалось в своей гуситской драме отразить революционную атмосферу времени. Успех пьесы носил характер политической демонстрации. Пражская чешская и немецкая печать отмечала, что за полтора часа до премьеры 26 декабря 1848 года вся площадь перед театром была заполнена народом — «театр был буквально осажден» ¹¹. «Слова горячего одобрения раздавались не только в зрительном зале, но и на близлежащих улицах, где толпы народа выслушивали подробные сообщения о каждом акте пьесы от своих знакомых, попавших в театр» ¹². А в зрительном зале «не было ни одной фразы, касающейся пороков церкви, которая бы не заглушалась громкими аплодисментами» ¹³. С такой реакцией зрителей чешский театр встретился впервые. Ее вызвала сила революционного звучания пьесы, смелость драматурга, развернувшего перед восставшей Прагой картину бескомпромиссной народной борьбы с реакцией и предательством.



*Сцена из спектакля «Ян Гус» Й. К. Тыла
в Национальном театре Праги, 1953 г.*

Само стремление указать народу на ту роль, которая по праву принадлежит ему в истории, придает произведению «важное и благотворное воспитательное значение... развивает в своих читателях способность уважать народ, надеяться на него, вдумываться в его интересы, смотреть на совершающиеся события с точки зрения этих интересов, называть злом все то, что усыпляет, а добром все то, что будит народное самосознание»¹⁴. Эти слова Писарева можно отнести и к исторической драматургии Тыла, прежде всего к лучшей пьесе этого жанра — драме «Ян Гус».

В едином драматургическом замысле пьесы были объединены две темы — героическая и гражданственная. Драма должна была не только прославить подвиг народа, но и разоблачить своекорыстие, лживость и деспотизм правящего класса и церкви. Совмещение героического и разоблачительного начал могло возникнуть лишь

в результате критического осмысления драматургом национальной истории. Демократический подход Тыла к изображению исторического прошлого обусловил то новаторство, которое было воспринято последующими поколениями создателей исторической прозы и драматургии, прежде всего А. Ирасеком.

Творческую смелость Тыла оценили и театральные деятели XX в. Индржих Гонзл писал, что драматург разбил традицию «драмы личности» и сделал значительный шаг вперед к «народной драме». В своих новаторских постановках пьесы «Ян Гус» в Пльзени (1936) и в пражском Национальном театре (1945) Гонзл акцентировал внимание на изображении народа. «Решение играть пьесу мы приняли в 1936 г., — писал Гонзл, — когда нацисты готовили свое оружие против Чехословакии и защита стала национально-политическим делом народа... Борьбой в 1415 г. гуситы завещали народу в 1936—1945 гг. отвагу и мужество, какими обладали «божьи воины», показывали, что вооруженный народ, который борется за свои права и за всеобщую правду, непобедим»¹⁵.

«Ян Гус» — первая драма Тыла, переведенная на русский язык¹⁶. Перевод, опубликованный в «Славянском ежегоднике» за 1880 г., сопровождался послесловием, скорее краткой биографической справкой, в которой сообщалось о театральной и общественной деятельности Тыла, упоминались его основные прозаические и драматические произведения¹⁷.

В 1898 г. в Москве появился второй перевод драмы «Ян Гус», который затем переиздавался в 1899 и 1901 г.

«Автор драмы, Иосиф Каетан Тыл, один из даровитых и плодовитейших представителей молодой чешской литературы сороковых годов, — писал один из переводчиков И. Гиляк. — В многочисленных произведениях, одушевленных горячим чувством патриотизма, всегда отличавшихся блестящей художественной формой, Тыл воскрешал перед чехами родную старину, тщательно и восторженно очерчивая ее идеальные стороны. История Гуса, по своему глубокому национальному смыслу, должна была по преимуществу вызвать вдохновение писателя-патриота, а драма «Ян Гус» явилась одним из красноречивейших свидетельств увлекательного таланта и патриотической деятельности Тыла...

Русское общество, искони питающее братское сочувствие к самобытному духовному и политическому прогрессу славянских национальностей, не может оставаться равнодушным к людям, отдавшим этому прогрессу все силы своего ума и таланта. И именно в настоящее время, в период нового обострения многовековой борьбы чешской нации за свою народность — этот интерес должен стоять еще выше, и имя драматурга-патриота должно привлекать особенное внимание всех, кто в состоянии оценить законные исторические стремления одной из просвещенных славянских национальностей»¹⁸.

«Романтическая картина из давней чешской истории в четырех отделениях Кровавые крестины, или Драгомира и ее сыновья» была написана Тылом в январе 1849 г. Тыл, присутствовавший на Кромержишском сейме в качестве депутата от «Славянской липы», стал свидетелем разгона сейма. (4 января 1849 г. на Кромержишском сейме было официально объявлено, что правительство выступает против первого параграфа прав, который гласил, что вся государственная власть исходит от народа и исполняется согласно конституции. После бурных дебатов сейм был распущен.) Своими соображениями по поводу сложившейся ситуации он поделился не с трибуны сейма, а со сцены театра пьесой о правителе, который по собственной воле отдал свой народ в руки врагов и был за это судим народом. Подобно другим произведениям Тыла этого периода драма была посвящена выяснению важнейших вопросов современной национальной жизни. Она отражала драматический момент революции 1848 г. Недаром орган радикалов — «Пражски вечери лист» приветствовал постановку пьесы, как событие не только художественное, но и политическое¹⁹.

Тыл показал трагическую судьбу правителя, который не прислушивался к голосу народа, а также судьбу народа, пассивно доверявшего своему правителю. Именно поэтому центральное место драмы заняла сцена беседы короля со старым Попелом, который от имени народа осуждает Вацлава, отдавшего страну во власть Германской империи: «Ты совершил то, на что не имел никакого права. Ты думаешь, что народ тебя на трон посадил для того, чтобы ты лишил его всего самого драгоценного? Думаешь, что потому он тебе свое право

передал и власть вложил в руки, чтобы по своей воле ты играл его свободой — и пот, и мозоли его продавал чужеземцам?... Так далеко не простирается твоя власть, чтобы без согласия народа решать его судьбу и все его будущее...»²⁰

В центре пьесы — Драгомира, вдова чешского князя Вратислава, мудрая правительница, страстно защищающая свободу славянских народов от немецких притеснителей. Ей ближе по духу младший сын — Болеслав. Убедившись, что Вацлав не изменит свою политику, Болеслав решается на убийство брата, пригласив на крестины сына.

Переосмысливая святовацлавскую легенду, в которой Вацлав был представлен как мученик²¹, Тыл впервые в чешской литературе сделал попытку воссоздать его образ в соответствии с исторической правдой. Он рисует его как правителя, не лишенного человеческих достоинств, уверенного в своей правоте, бесстрашного в достижении цели, умеющего одинаково хорошо владеть словом и мечом. Во имя распространения христианства он заключает договор с Генрихом, так как уверен, что мир, полученный такой дорогой ценой, послужит процветанию Чехии. Такая концепция образа привела к более глубокому пониманию драматического конфликта, получившего объективное развитие благодаря живым и правдивым характерам.

Драма написана выразительным, образным и взволнованным языком. Речь героев четко индивидуализирована. Все это сделало пьесу «Кровавые крестины, или Драгомира и ее сыновья» одной из лучших драм Тыла и обусловило ее популярность.

Тыл — автор «Драгомиры» нашел своих последователей в лице Й. Фрича — одного из ведущих деятелей радикально-демократической партии, который в 1854 г. написал пьесу «Драгомира», в творчестве Я. Врхлицкого («Драгомира» 1882, «Братья» 1889), Фр. Лангера, С. Лома и других чешских драматургов.

Исторические пьесы Тыла насыщены тем пафосом национального утверждения, которое было в высшей степени свойственно освободительному движению того времени. В конкретных условиях 40-х годов XIX в. исторические драмы Тыла с их патриотическим пафосом зани-

мали важное место в национально-освободительной борьбе.

Не случайно постановки этих пьес воспринимались в то время не только как факты театральной жизни, но как важные общественно-политические события.

Наряду с историческими драмами Тыла значительное место в репертуаре чешского театра конца 40-х годов занимали его пьесы-сказки, рожденные непосредственно в годы революционного подъема чешского народа: «Волынщик из Стракониц» (1847), «Упрямая баба» (1849), «Видение Иржика» (1849), «Черт на земле» (1850), «Лесная дева» (1850).

Одной из наиболее характерных черт, объединяющих эту группу пьес, является оптимизм, вера в неисчерпаемые творческие силы народа, его высокие моральные качества, которые противопоставляются разлагающей морали буржуазного общества, власти денег, сельским и городским эксплуататорам.

Большое место отводится в пьесах нравственным проблемам, среди которых первое место занимает тема любви. В женской, материнской любви проявляются лучшие качества людей, она дает силу преодолеть любые препятствия на пути к цели, спасает от смерти. Эта любовь сильна и могущественна. Борясь за свою любовь, герои сказок борются за свое место в жизни, за свободу. Тема верной любви приобретает здесь особую силу и звучание, становится большой и важной патриотической темой. Не случайно мотив любви часто переплетается с мотивом родины («Волынщик из Стракониц», «Лесная дева»).

В драмах-сказках раскрыты новые конфликты. Жизненные ситуации, в которые поставлены герои, да и сами они отличаются от героев «драматических картин из жизни». Если последние — часто абстрактные выразители общественно-воспитательных идей Тыла, в ряде случаев идеализированные, то герои сказок, как правило, являются активными участниками событий. Несомненно, свою роль сыграл опыт революционной активности масс в 1848 г. Теперь герои Тыла не безоружны против несправедливости, они активно борются и поэтому их судьбы и поступки стоят в центре пьес. Здесь развиваются характеры не их противников, как в «драматических картинах», а характеры самих народных героев, развивают-



Гана Квапилова в роли Доротки

(И. К. Тыл «Волынищук из Стракониц»)

ся и формируются в процессе столкновений с действительностью, как бы проверяются жизнью в борьбе за правду и добро. Все это отличает героев из народа пьес-сказок от их предшественников. Достаточно посмотреть, насколько не похожа, например, Мадленка («Упрямая баба») на девушек-служанок из «драматических картин» 40-х годов. Она не только отстаивает свои права, но и защищает других, хорошо разбирается в происходящем. В уста этой простой девушки из народа автор вкладывает

вает программную песню о свободе «Сбиты цепи и решетки».

В сказках находит свое дальнейшее развитие критика буржуазных отношений. Особенно показательны в этом плане сцена столкновения народа с фабрикантом Лоукотой («Видение Иржика») и критика Тылом американского капиталиста Дэвисона. Тыл убежден, что «американская свобода» растет на рабском труде коренного населения Америки («Лесная дева»).

Одной из характерных черт драм-сказок Тыла является соединение фантастики с реалистической типизацией. Сказочные силы и мотивы используются драматургом как удобное и в то же время традиционное популярное средство. Они включены непосредственно в сюжет пьес, часто помогают дополнить конкретные картины из жизни деревни, и, конечно же, глубже раскрыть богатый духовный мир простого деревенского человека. Речь идет, таким образом, о художественном соединении реальности и народной фантастики на основе действительности. Именно в этом состоит достижение Тыла. Специфика концепции этих пьес — один из источников их художественной ценности.

«Сказочность Тыла, — писал З. Неедлы, — это не уловка для того, чтобы избежать действительности. Как раз напротив. Это позволяет ему... проникнуть глубже, под поверхность, и найти там наиболее важную и глубокую действительность. Никто еще не пытался показать так глубоко чешского человека, как здесь Тыл. И с каким успехом!»²²

Сказочные силы пьес органически вошли в картину современной жизни. Они тесно связаны с чешским фольклором. Вилы танцуют на лугах, духи сторожат чешскую землю. Это добрые силы природы, чешских лугов, лесов и гор. Прекрасный образ материнской любви воплощает вила Росава, наделившая волынку Шванды чудесной силой, лесная дева Ясана, возвратившая своего Исидора на родину. Злотоглав — дух чешских гор, помогает всем добрым людям, Северин, охраняющий войско, спящее в горе Бланик, воплощает народную мудрость.

Наряду с творческим освоением жанра народной сказки для пьес-сказок Тыла стало характерным, пожалуй, в большей степени, чем для других его драматиче-

ских произведений, широкое привлечение песни, музыки, танцев. Многогранность дарования Тыла проявилась здесь с особой силой.

Музыкальная тематика лежит в основе ряда его беллетристических произведений (повести «Дон Жуан», «Севильский цирюльник», «Через пять лет»). В редактируемых им журналах часто появлялись статьи, посвященные новинкам музыкальной жизни, выступлениям отечественных и зарубежных певцов и музыкантов. Тыл переводит либретто опер. Вместе со Шкroupом и Хмеленским он редактировал приложение к сборнику «Венок».

Тыл считал музыку одним из важнейших компонентов спектакля. Музыкой, песнями были насыщены и «драматические картины из жизни». Так, пьеса «Пани Марианка — мать полка» шла в 1845 г. в сопровождении музыки Яна Шкroupа. Сохранились отрывки из нее — песни «Военная», «Охотничья», «Песнь Марианки». Но наиболее органическим соединением драматической прозы Тыла с музыкой, поэзией, танцами и пением стали его пьесы-сказки.

В годы революционного подъема огромную популярность в Чехии завоевывают массовые песни, истоки которых восходят к «крамаржским».

Крамаржские песни (от слова *krám* — лавка, магазин) — одно из интересных явлений чешской художественной культуры. Их возникновение связано с развитием книгопечатания, т. е. относится к XVI в. Тексты песен печатались на отдельных листках бумаги небольшого формата, распространялись на ярмарках, во время религиозных праздников и бережно хранились в каждой крестьянской семье.

В эпоху национального возрождения число этих песен увеличивается, обогащается их содержание. В период подготовки и в ходе революции 1848 г. крамаржские песни играют большую роль как средство агитации и информации. На них опирается Й. К. Тыл при создании песен к драмам-сказкам. Обращается к традиции этих песен в своей публицистике и поэзии К. Гавличек. В этот период крамаржские песни приобретают новую функцию: им дается актуальный политический текст, а старая народная мелодия позволяет этим песням мгновенно распространиться среди народа.

Этот новый тип сатирических песен узнается и в оригинальных песнях Тыла, включенных им в свои пьесы-сказки. Для примера приведем несколько таких песен, пользовавшихся особой популярностью в Чехии в период революции 1848 г.

Песня служанки Мадленки из пьесы Тыла «Упрямая баба»:

Сбиты цепи и решетки!
Все о том горланят глотки,
Мы ликуем и танцуем,
Ног от радости не чуем,
Гей, пришла свобода к нам...
Это божий дар — Свобода,
Это — ключ всех благ народа.
Кто согрет ее дыханьем,
Волн овейн колыханьем,
Тот становится сильней!

(Перевод М. Павловой)

Песня слуги Кубы из пьесы Тыла «Упрямая баба»:

Рай народам обещали,
Но они напрасно ждали,—
Пушки вытоптали всходы,
И гниют цветы свободы.

Только тот, кто подл и гадок,
Славит Чехии «порядок»
И желает, чтоб осада
Не кончалась,— так, мол, надо,
Это счастье, на года!

За политику такую
Надо вешать, господа!

(Перевод М. Павловой)

Песня солдата Сабельки из пьесы «Волынщик из Стра-
кониц»:

Миром деньги управляют,
Знай: дукат — вот наш герой.
Человек едва ли скажет,
Как всевластен золотой.

Будь ослом иль идиотом,
В том беды особой нет.
Встретят все тебя с почетом:
Дело — в горсточке монет...

(Перевод М. Талова)

Широкое привлечение фольклора, песен и музыки содействовало установлению тесных контактов пьес Тыла с народным зрителем, стало одной из «тайн» популярности и жизненности его пьес-сказок — наиболее народного жанра тыловской и вообще чешской драматургии. Не случайно именно драмами-сказками начал Тыл свое шествие по зарубежным сценам ²³.

К революции 1848 г. чешский театр пришел с богатым драматическим багажом и сценическим опытом. На оригинальном репертуаре чешского театра закладываются основы национального актерского стиля. В 40-е годы происходят значительные изменения в исполнительском искусстве. Нормы классицистической эстетики все больше уступали место реализму. Оригинальные пьесы, в первую очередь «драматические картины из жизни» и пьесы-сказки Тыла, прямо требовали реалистического исполнительского мастерства.

Ведущими чешскими актерами того времени, занятыми преимущественно в тыловских спектаклях, наряду с Я. Кашкой были Й. Секира, Й. Лапил, Магдалена и Анна Форхгеймовы и другие.

Йозеф Секира (1812—1864) особо отличался в ролях несчастных, обиженных судьбой людей, с трудом преодолевающих превратности судьбы. «От природы тщедушный, Секира казался в своих излюбленных ролях совершенно бестелесным,— вспоминал Я. Неруда.— Нищета не могла выглядеть более убогой, голод вызывать большее сострадание, дряхлость быть более жалкой, чем в созданных им образах» ²⁴. Й. Секира был бессменным исполнителем ролей Шванды, Филипа, Пенкавы в «драматических картинах» и пьесах-сказках Тыла. В своем исполнительском искусстве он много взял у венских комиков, в том числе сценическую импровизацию, но в то же время перенял у них и черты искусственности, манерности, стремление к внешним эффектам, некоторое утрирование.

Образы, созданные Йозефом Лапилом (1816—1867), отличались поэтичностью и благородством. Актер имел хорошие внешние данные, прекрасный звучный голос. Я. Неруда, характеризуя его исполнительское искусство, подчеркивал «здоровое чувство правды и естественности»²⁵. Одной из лучших ролей Лапила был Ворлицкий («Пани Марианка» Тыла).

На другом репертуаре, представленном в чешском театре этого времени, — классике, французских пьесах, оригинальных исторических драмах, в первую очередь И. И. Колара («Моника», «Смерть Жижки») и И. Фрича («Вацлав IV»), с успехом выступала другая группа чешского ансамбля Сословного театра — И. И. Колар, Анна Манетинска, Фр. Крумловский. В их творчестве довольно ярко проявлялось романтическое начало. Исполнительская манера этих актеров опиралась во многом на пражскую немецкую актерскую школу, в основе которой лежали возвышенный пафос, патетика, подчеркнутая декламационность. Превыше всего актеры романтического плана ценили художественную индивидуальность и стремились выразить ее, приспособлявая для этого драматический образ.

Самым крупным и талантливым актером этой группы был Йозеф Иржи Колар, обладавший несомненным сценическим дарованием, подлинно драматическим темпераментом, высокой сценической культурой. Колар боролся против актерского дилетантизма, говорил о том, что актер должен обладать большой культурой, глубоким умом, чутким сердцем. Он много работал над мимикой, речью, движением.

Впервые Колар выступил на сцене тыловского Каетанского театра в 1837 г., а закончил свою карьеру актера уже в Национальном театре в 1884 г. Наиболее зрелым периодом его творчества были 50-е годы, когда он сумел создать прекрасные шекспировские образы — Гамлета (1853), Ричарда III (1854), Шута в «Короле Лире» (1856). Успех и славу ему принесли также роли Карла Моора («Разбойники» Шиллера, 1851) и Мефистофеля («Фауст» Гете, 1855).

Несмотря на то что лишь небольшая часть жизни и деятельности талантливого чешского трагика Франтишка Крумловского (1817—1875) была связана с пражским

театром (он был ангажирован в чешскую труппу Сословного театра дважды — в 1842—1844 и 1849—1851 гг.), он остался одним из известнейших актеров. Фр. Крумловский представлял собой маховский тип «вечного странника», внутреннее беспокойство которого гнало его из одного города в другой, из одной странствующей труппы в другую. Он обладал богатым темпераментом, отличными внешними данными. Критики отмечали его мастерство ведения диалога, огромную силу внушения, наблюдательность. Своеобразием его артистической натуры было стремление выразить сущность образа не только через слово, но прежде всего через мимику и жест. Это был актер острохарактерного амплуа. Особо удавались ему героические образы в чешских трагедиях — князя Бржетислава («Бржетислав и Итка» Эберта), Одвальского («Горожане и студенты» Тыла). В этих ролях, по словам известного чешского актера XIX в. Якуба Войты Слукова, Крумловский выступал как «страстный апостол национального дела». В период своего краткого пребывания в венском Леопольдштадт-театре он с успехом исполнял роль Первого актера в «Гамлете». В 50—60-е годы Крумловский участвовал и в спектаклях из современной жизни, прежде всего в пьесах Тыла. Однако наибольшей популярностью у чешских зрителей пользовался созданный им образ Жижки в драме Й. И. Колара «Смерть Жижки». «Он был тогда в расцвете сил, — вспоминал режиссер Э. Хваловский, — внешность героя, голос звучал как колокол, роль Жижки была сыграна прекрасно. Я живо вижу перед собой Крумловского-Жижку, с головы до пят в сверкающих доспехах. Костюм этот не соответствует нашим теперешним представлениям, но герой Жижка тогда и не мог быть представлен иначе, как мужественным и вызывающим восторг рыцарем»²⁶.

Последние годы жизни Крумловского прошли в странствующих чешских и немецких актерских труппах.

Одна из наиболее талантливых чешских актрис XIX в. Анна Манетинска-Коларова (1817—1882) была принята в труппу Сословного театра в 1834 г. Она пользовалась успехом во многих амплуа, но славу ей принесли прежде всего шекспировские роли — Офелии, Дездемоны, леди Макбет, а также роль Моники в одноименной



Анна Манетинска-Коларова

трагедии Колара. Критика единодушно отмечала подлинно трагическое дарование актрисы, стремление к психологической правдивости, гармоническое сочетание внутренней и внешней выразительности, острое чувство театральности. «Ее искусство стояло на границе серьезного романтического трагедийного искусства, требующего сильного субъективного проявления, и искусства народных жанров, склоняющегося к более объективному изображению действительности. Эта великая актриса в свое исполнение вносила манесовскую красоту своего облика и присущий ей высокий интеллект»²⁷.

В 40-е годы, на заключительном этапе национального возрождения были сделаны большие успехи в формировании национальной актерской школы. Достигают идейной и художественной зрелости крупные актерские дарования. Чешскую труппу Сословного театра характеризует стремление утвердить на сцене отечественное сценическое искусство, повысить профессиональный уровень. В 1849 г. в Сословном театре удалось создать оплачиваемую чешскую труппу, состоявшую из 19 человек, но лишь на два года. С 1 октября 1851 г., в обстановке усиливавшейся реакции, директор театра Гоффманн уволил чешских актеров, оставив лишь тех, кто одновременно был членом немецкого ансамбля Сословного театра, в том числе, Й. И. Колара и А. Манетинску.

Особую актуальность в этот период приобретает давно назревший вопрос о необходимости создания национальной театральной школы, которая могла бы способствовать борьбе с театральной рутинной, повышению профессионального уровня чешских актеров. Об этом пишут многие деятели чешской культуры, в том числе К. Гавличек и Л. Риттерсберг. Были сделаны и первые шаги в этом направлении. В 1850—1851 гг. драматург Сословного театра Тыл трижды в неделю руководил «упражнениями в чтении, декламации и ораторском искусстве». Успехи чешской труппы Сословного театра отмечались не только чешской, но и пражской немецкой критикой.

В 40-е годы назрела необходимость в создании полностью самостоятельного отечественного театра. Тот факт, что в 1848 г. рождается идея создания Национального театра путем участия широких слоев народа в сборе средств на строительство театрального здания, свидетельствует о том важном месте, которое занимал театральный вопрос в общественно-политической жизни страны, в борьбе за национальное самоутверждение.

С первых шагов национального возрождения будители отстаивали идею национального театра, важного культурного института, принадлежащего всему народу. Традиция, заложенная «патриотами из «Боуды», получила развитие и на последующих этапах национального возрождения.

В 1845 г. был сделан серьезный шаг к отделению чешского театра от немецкого, к созданию самостоятельной

профессиональной чешской сцены. Представительная группа чешской интеллигенции и зажиточных граждан (около 140 человек)²⁸ подала прошение чешскому земскому сейму о передаче им так называемой «привилегии Иосифа II» — юридической основы постановок чешских пьес. «Просим передать нам привилегию на постановки всех театральных спектаклей, исключая немецкие, имея целью основать чешский театр,— говорилось в прошении.— Мы воспользуемся этой привилегией, пригласив заслуживающую доверия, подготовленную в художественном отношении дирекцию, подобрав подходящее помещение, специально приспособленное для этой цели и поставив перед собой задачу удовлетворить наш благородный народ театральными представлениями, коих он достоин и которые — с точки зрения искусства и морали — будут способствовать воспитанию вкуса наших соотечественников»²⁹.

В течение последующих лет разрабатывались основы и принципы «Товарищества чешского театра», которое должно было взять на себя все дела, связанные со строительством, а в будущем руководить деятельностью театра. Австрийское правительство, хорошо осознавая значение чешского театра в общественной жизни страны, запретило создание Товарищества.

В годы революции в кампанию за создание самостоятельного чешского театра в Праге включился К. Гавличек, требовавший для чешской труппы половины вечеров в Сословном театре³⁰. Он повторил здесь, собственно, идею, которую вынашивал еще в первой половине 40-х годов. Так, в письме К. Заппу из Москвы от 30 апреля 1844 г. Гавличек писал: «Необходимо как следует прикрикнуть на сословную комиссию, сказать им прямо в глаза: что же мы, чехи, у себя в Чехии... будем собирать милостыню на чешский театр? Где эти господа видели, чтобы народ, живущий в Европе и насчитывающий шесть миллионов, не имел даже своего театра? Мы не должны забывать, что мы, чехи, живем у себя дома, а немцев лишь терпим! Мне кажется, что с помощью архиепископа Штепана можно было бы добиться, чтобы сначала хотя бы дважды в неделю, с 7 до 10 вечера играли по-чешски, а по-немецки с 4 до 6. Когда же кончится срок контракта со Штогером, следует позаботиться, чтобы

кто-либо из патриотов взял театр в свои руки. Таким образом постепенно можно будет вытеснить немецкий театр. В первую очередь, должна будет исчезнуть немецкая опера, а немцы будут слушать чешскую, ежели та будет на достаточно хорошем уровне... Через двадцать лет я надеюсь вытеснить немецкий театр в Праге дипломатическими нападками... Мы же ныне должны позаботиться об оригинальных пьесах и хороших переводах»³¹.

В дискуссию о необходимости самостоятельного чешского театра активно включились после пражского июньского восстания радикалы-демократы. В своем центральном органе «Пражски вечерни лист» они пишут о своем согласии с точкой зрения К. Гавличека и поддерживают мысль о строительстве здания для чешского театра.

В решении театрального вопроса в этот период принимают активное участие и немцы. Так, граф Ностиц, поддерживаемый некоторыми чешскими интеллигентами, вносит предложение сделать Сословный театр только драматическим, а для немецкой и чешской оперы построить новое здание.

Иную позицию занял в этом вопросе Й. К. Тыл. В статье «Опасное выступление» (апрель 1848 г.) он предложил немедленно приступить к созданию самостоятельного чешского национального театра. Он приходит и к практическому решению этого вопроса: «Может быть нам удалось бы выстроить теперь храм национальной Музы на средства нации?»³²

Как театральный практик Тыл понимает, что временное, половинчатое решение нереально по многим соображениям — художественным, экономическим и пр. Он обращается не к властям, а ко всему народу. В статье впервые прозвучала мысль, претворенная в жизнь через 35 лет при строительстве пражского Национального театра³³. Тыл выдвинул в ней демократический принцип создания чешского национального театра. «Наш театр, — писал он, — должен находиться в сердце и в руках публики, он должен быть делом всей нации — тогда он расцветет, к нашей радости и славе!»³⁴

Определенным успехом в решении чешского театрального вопроса было утверждение «временного интенданта», т. е. директора чешского театра при Земском сейме,

Сбор денег на строительство Национального театра



Sbor pro zřízení českého národního divadla
v Praze.

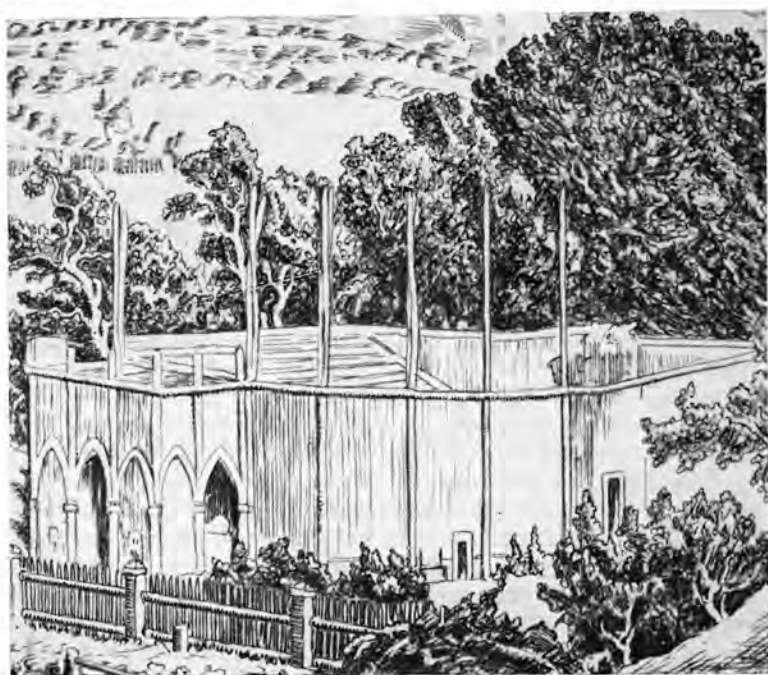


что расценивалось в то время как формальное признание властями равноправия чехов в культурной жизни. Первым интендантом театра стал известный политический деятель А. П. Троян. Его активная работа на этом посту уже вскоре принесла плоды.

Первым шагом к решению чешского театрального вопроса стало открытие в августе 1849 г. Арены в Пштроске — новой пражской сцены, которая была предназначена как для чешских, так и для немецких спектаклей³⁵. Поэтому ее существование отнюдь не снимало с повестки дня вопрос о необходимости самостоятельного чешского театра.

Осенью 1850 г. в Праге было основано «Общество по созданию чешского Национального театра». В своей дея-

Правжский летний театр «Арена в Пштроске»



тельности оно стремилось удержать позиции, достигнутые в области культуры в революционные годы, подготовить силы для осуществления давно вынашиваемого плана — создания полностью самостоятельной чешской профессиональной сцены.

50-е годы стали периодом решающей борьбы за дальнейшую судьбу чешского театра. События 1848 г. обострили противоречия между Тылом и защитниками новой программы чешского театра.

Оппозиция против демократической театральной программы Тыла зародилась, собственно, уже в середине 40-х годов. К этому времени относится начало деятельности Й. И. Колара.

Йозеф Иржи Колар (1812—1896) — актер и режиссер чешского театра, опытный театральный критик, плодовитый переводчик и драматург.

Свои представления о театре Колар высказал на страницах пражского немецкого журнала «Ост унд Вест», выходившего с начала 40-х годов. Колар писал в журнале о драме, балете, опере, литературе, изобразительном искусстве, как тогда было принято, в форме писем, названных им «Поэтические письма Мечтателя о чешском театре в Праге» и адресованных вымышленной берлинской актрисе Саре, позже — другу Д... в Пеште.

Главной задачей на данном этапе он считал внедрение в чешскую культуру, прежде всего театральную, образцов мировой классики как художественного эталона. Этим объясняется его внимание к творчеству Шиллера и Шекспира (в его переводе на сцене Сословного театра шли «Укрощение строптивой», «Макбет», «Венецианский купец»). Колар мечтал о создании чешской театральной культуры, которая бы соответствовала уровню современного европейского искусства, удовлетворяла требованиям интеллигенции, но одновременно могла бы привлечь и народного зрителя. Успех Шекспира на чешской сцене убедил его в том, что можно преодолеть противоречие между театром для народных слоев и для интеллигенции, как это уже удалось сделать романтической опере.

С середины 40-х годов взгляды Колара получили поддержку в статьях К. Гавличека, К. Сабины («Ческа вчела»), Ф. Б. Миковца («Ост унд Вест», «Богемия»,

«Праг»). Их требования приходят в резкое столкновение с театральными взглядами Тыла. Колар и его сподвижники считали, что пьесы Тыла примитивны, наивны, что они нуждаются в основательной переработке. Их «народность» и «тенденциозность», по их мнению, мешает чешскому театру «расправить крылья», достичь европейского уровня.

В революционные 1848—1849 гг. Колар не выступал резко против Тыла. Но в период наступления реакции, обострения положения в области культуры, немедленно сказавшемся в театре, он и его единомышленники переходят в наступление³⁶. На рубеже 40—50-х годов происходит смена двух концепций развития чешского театра.

*«Свобода печати» в Чехии в 1849 г.
Современная карикатура*



Согласно Колару, театр должен быть в первую очередь институцией «эстетически воспитывающей», причем на «чужих, признанных образцах»³⁷. В интересах этой программы Колар считал необходимым «выступить твердо, без малейших колебаний против нынешней режиссуры чешского театра, в особенности же против Тыла»³⁸.

Не отставал в своих нападках на программу Тыла и Ф. Б. Миковец. «Если и дальше репертуар чешского те-

атра будет настолько слабым, драматургу удастся изгнать из Арены последних чешских могикан»³⁹.

Буржуазная критика полностью отрицала весь домартовский период, когда, по словам Коллара, «патриотизм служил прикрытием незрелости, бессодержательности и праздности...»⁴⁰.

Результаты работы Тыла в театре резко снижало то обстоятельство, что цензура исключала из репертуара его лучшие драмы. Так, в феврале 1850 г. были запрещены постановки пьес «Ян Гус» и «Ян Жижка», в августе того же года — «Горожане и студенты». Сам Тыл находился под надзором полиции. В такой ситуации уход Тыла из Сословного театра был практической необходимостью, единственным остававшимся решением.

Ориентация чешского театра в послереволюционное время радикально изменилась. В его репертуар приходят французские комедии, польские пьесы, исторические, романтические переводные драмы (Шиллер, Байрон). Это было вызвано стремлением «выступить из национальной изоляции и активно включиться в мировой культурный контекст, стремлением, пропагандируемым так интенсивно, как еще никогда не было в истории чешского театра»⁴¹.

Особой популярностью в пражском театре в эти годы пользовались французские пьесы. Журналы были полны сведений о событиях французской театральной жизни. Каждая премьера «парижской новинки» встречалась с воодушевлением. Такая же тенденция проявлялась в эти годы и в немецком пражском театре. Однако на чешской сцене она становилась выражением стремления ограничить зависимость чешского репертуара от немецкого. Поэтому так часто подчеркивался приоритет чешской сцены в постановке французских пьес. Откликаясь на премьеру пьесы «Маркитанка» (1851), рецензент писал: «Это парижская новинка, которую мы на чешском языке вновь увидели намного раньше, чем она попала в руки немецких переводчиков»⁴². Или: «Чешский театр может гордиться тем, что поставил на своей сцене некоторые пикантные новинки из Парижа раньше, чем где-либо еще»⁴³. Таким образом, и постановки переводных пьес отражали конкуренцию между чешским и немецким театрами.

Наряду с произведениями французских драматургов большое внимание уделяется польским авторам, пьесы которых «близки и понятны» (Тыл) чешскому зрителю.

Связи чешского и польского театров имели давние традиции. Уже в 1573 г. в Чехии был напечатан первый перевод польской пьесы «Трагедия нищих»⁴⁴, переизданный затем дважды. В тридцатые годы XIX в., когда усилилось внимание «ко всему польскому», на страницах чешской печати («Кветы», «Ческа вчела») стали появляться подробные сообщения о театральной жизни Польши, о польских драматургах А. Фредро, Ю. Коженевском, В. Л. Анчице.

Большая роль в ознакомлении чешской общественности с культурной жизнью Польши принадлежала Адаму Ю. Росчишевскому. Из писем последнего, адресованных В. Ганке, отрывки из которых регулярно печатались в чешских журналах, главным образом в журнале «Кветы», чехи получали представления о деятельности В. Богуславского, о новостях львовской театральной жизни, новых работах А. Фредро, Коженевского, Анчица и других современных польских драматургов⁴⁵.

Большая роль в популяризации польских авторов принадлежала «Театральной библиотеке» Поспишила, почти в каждой книге которой печатались польские пьесы. Так, во втором номере (1851) были напечатаны «Дамы и гусары» Фредро (в переводе Ф. Волака), в третьем (1852) — «Пан Чапек, или Кто меня не знает», того же автора (в переводе Ф. Л. Ригера), в седьмом — «Дожинки» и «Старая вместо молодой» Коженевского и т. д.

Все это побудило пражский Сословный театр обратиться к польской драматургии. 50-е годы XIX в. — переломный период в процессе проникновения на чешскую сцену польской драмы, которая начинает конкурировать с немецкой и французской драматургией. В эти годы в чешский театр приходят пьесы Александра Фредро («Пан Чапек, или Кто меня не знает», «Дамы и гусары»), Юзефа Коженевского («Родриго и Изабелла», «Пятый акт»), Владислава Людвика Анчица («Сельские аристократы»)⁴⁶.

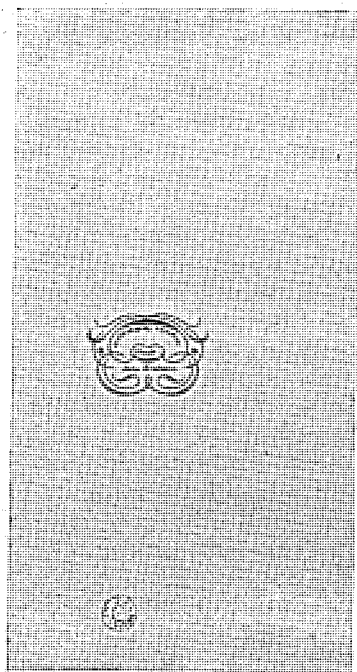
Следует подчеркнуть, что это были первые произведения славянских авторов на чешской сцене. (Правда, в 1842 г. в Сословном театре была поставлена сатириче-

ская комедия словацкого драматурга Ю. Палковича «Два удара и три оплеухи»). В последующие годы знакомство чешского театра со славянской драматургией значительно расширилось и углубилось.

В эти годы не ослабевало внимание чешских авторов к русской тематике. Несомненный интерес в этом отношении представляет пьеса Й. К. Тыла «Петр Великий, или Царский сын перед судом» (1851).

Сама пьеса не сохранилась. О ней известно лишь из документа, найденного в архиве пражской ратуши. Цензор — советник пражской полиции Вебер подробно, на шести страницах передает ее сюжет (весьма далекий от исторической правды).

*Пригласительный билет на бенефис К. Ежека.
«Петр Великий, или Царский сын перед судом»
Й. К. Тыла*



Перечисляя ряд особо «опасных» мест, цензор считает, что цель пьесы — «прославить простой народ и опорочить лиц правящих». Тылу было отказано в разрешении на постановку пьесы «как из-за тенденции произведения, так и из-за способа, с каким чешское население принимает подобные вещи»⁴⁷. Драматургу было предложено вычеркнуть следующие места: «Слава народу, который может воспротивиться воле правителей», «Я бы запряг самого царя, чтобы он попотел на моей работе» и другие, ясно говорящие о характере всего произведения и о смелости автора в годы начавшейся реакции. Посвященная одной из драматических страниц русской истории, пьеса содержала мотивы, которые могли приобрести в условиях послереволюционной Чехии весьма острое политическое звучание. Вот почему пьеса, посланная дирекцией Сословного театра на цензуру, была запрещена уже через несколько дней.

Систематически пьесы русских авторов ставятся на чешской сцене несколько позже — в 60-е годы XIX в.⁴⁸ Однако чешская общественность была знакома с творчеством русских драматургов гораздо раньше. В 1849 г. К. Гавличек перевел одноактную пьесу Гоголя «Лакейская»⁴⁹. В начале 50-х годов неизвестный переводчик осуществил стихотворный перевод комедии Грибоедова «Горе от ума»⁵⁰, о которой чешский читатель был информирован раньше⁵¹. В 1857 г. Й. В. Фрич драматизировал повесть Гоголя «Тарас Бульба»⁵². Он же поручил В. Ч. Бендлу перевести комедию «Ревизор». Перевод был сделан, однако дирекция Сословного театра не приняла его к постановке⁵³.

Все эти работы подготовили репертуар русских пьес на чешской сцене во второй половине XIX в., когда наряду с польской драматургией русская драма заняла свое место в репертуаре Временного, а затем и Национального театров.

*

Поражение революции и наступившая затем реакция нанесли удар всей чешской культуре. В области театра он ощущался особенно сильно. Это можно объяснить несколькими причинами. С начала 50-х годов было приос-

тановлено издание всех оппозиционных чешских и немецких журналов — «Пражски вечерни лист», «Народни новины», «Унион» и других. Борьба за самостоятельный чешский театр сосредоточилась лишь в «Обществе по созданию чешского Национального театра». Театр оставался безоружным против давления абсолютизма. Он переживал кризис, резко контрастирующий с его взлетом в революционные годы.

Этот кризис углубился наличием различных точек зрения на развитие театральной культуры в Чехии. «Концепция тыловская и коларовская на рубеже 40—50-х годов определились как непримиримо противоречивые, так что ни современники, ни потомки уже часто не обращали внимание на принципы, присущие обеим линиям»⁵⁴. Эта казавшаяся непримиримость позиций нанесла несомненный вред чешской театральной культуре.

Программы Тыла и Колара имели точки соприкосновения, но возможности их синтеза тогда не принимались во внимание.

Между тем исторические драмы Тыла конца 40-х годов не только не противоречили, но во многом соответствовали воззрениям его оппонентов. Несостоятельны во многом и те упреки в адрес Тыла, которые обвиняли его в изоляции от зарубежных влияний, в отсутствии «широкого кругозора». Важной стороной его деятельности было стремление к повышению уровня чешской драматургии путем усвоения достижений других, в том числе братских славянских народов⁵⁵. Будучи режиссером Сословного театра, он уделял значительное место зарубежной драме, переводил и ставил пьесы Шекспира, Шиллера. Несомненна его инициатива при постановках польских пьес. На традицию и опыт Тыла опирался И. И. Колар, знакомя зрителей Временного театра с творчеством польских авторов.

Концепция Тыла, рожденная в 30-е годы, в середине XIX в. в известной мере уже пережила себя, и вопрос о ее пересмотре назрел. Но бесспорно и то, что в своей борьбе, которая велась с прогрессивных позиций и несомненно способствовала развитию чешского театра, прежде всего в эстетическом плане, противники Тыла на данном этапе не включали в свою практику опыт тыловского направления, что обедняло их программу, лишало

ее того демократического пафоса, живой связи с народной традицией, которые были отличительной чертой тыловского театра.

В 60-е годы в чешскую театральную культуру начинают проникать новые веяния. Наряду с отечественной литературой, изобразительным искусством, музыкой театр принимает активное участие в общественно-политическом движении и национально-освободительной борьбе чешского народа.

¹ История Польши. М.: Изд-во АН СССР, 1955, т. II, с. 7.

² *Václavková J.* Písně roku 1848. Praha, 1948, s. 153—156.

³ *Začek V.* Čechové a Poláci r 1848. Praha, 1948, sv. 2, s. 138.

⁴ *Hrzalová H.* Rozmach českého novinářství v letech 1848—1849 a jeho význam pro vývoj české literatury.— *Česká literatura*, 1957, č. 4, s. 409—440; Она же. Jak vznikl a uskutečňoval se ideál demokratické literatury kolem r. 1848.— *Česká literatury*, 1959, č. 1, s. 40—60.

⁵ *Obzor českého časopisectví* za r. 1848—49.— *ČCM*, 1849, sv. 2.

⁶ К чтенářům.— *Pražský večerní list*. 1848, č. 92.

⁷ На это обращали внимание уже современники. Так, И. С. Томичек в своем обзоре русской литературы за 40-е годы, упоминая о русских последователях Гоголя, считал необходимым добавить: «У нас сейчас также много юмористов, одна сатира. одни Гоголи» (Цит. по кн.: *Tax J.* К vývoji obrozenecké satiry.— In: *O české satirě*. Praha, 1959, s. 29).

⁸ *Lidová poezie hornická*. Praha, 1950, s. 253.

⁹ В конце 40-х годов в Праге насчитывалось около 10 000 безработных (*Přehled československých dějin*. Praha, 1958, sv. 1, s. 671).

¹⁰ *Тыл И. К.* Избранное. М., 1954, с. 439—440.

¹¹ *Černý F.* Ohlas premiéry Tylova «Jana Husa» v divadelní kritice roku 1848.— In: *Listy z dějin českého divadla*. Praha, 1954, sv. 1, s. 235.

¹² *Turnovský J. L.* Život a doba J. K. Tyla. Praha, 1892, s. 194.

¹³ *Černý F.* Ohlas premiéry..., s. 233.

¹⁴ *Писарев Д. И.* Сочинения. В 4-х томах. М.: Гослитиздат, 1956, т. 4, с. 402.

¹⁵ *Honzl J.* K novému významu umění. Praha, 1956, s. 435.

¹⁶ О переводах И. К. Тыла на русский язык см.: *Titova L.* Josef Kajetán Tyl v Rusku.— *Program*, 1978, č. 6, s. 380—381.

¹⁷ *Славянский ежегодник. Альманах и сборник статей по славяноведению*. издаваемый киевским славянским обществом, под редакцией Н. П. Задепацкого. Киев, 1880, вып. 4-й.

¹⁸ *Тыл И. К.* Ян Гус. Драма в 5 действиях. Перевод с чешского И. М. Ивакина и И. И. Гиляка. М., 1899, с. 3—6.

¹⁹ *Pražský večerní list*, 12.II 1849.

²⁰ *Tyl J. K.* Spisy. Praha, 1954, sv. 20, s. 272—273.

²¹ См.: *Фучик Ю.* Избранное. М.: Гослитиздат. 1955, с. 119—121.

²² *Nejedlý Z.* Tyl, Hálek, Jirásek. Praha, 1951, s. 23.

- ²³ Пьеса Тыла «Волынщик из Стракониц» привлекла внимание ведущих чешских режиссеров XIX—XX вв.: Й. Шмаги (1885), Я. Квапила (1913), Й. Фрейки (1943), О. Крейчи (1958). Пьесу ставили свыше 30 театров Советского Союза, а также театры ГДР, Югославии, Австрии, Польши, Монголии, Китая.
- ²⁴ *Neruda J. Podobizny II. Praha, 1952, s. 218.*
- ²⁵ Там же, с. 218.
- ²⁶ Цит. по кн.: *Černý Fr. Měnivá tvář divadla, aneb Dvě století s českými herci. Praha, 1978, s. 43—44.*
- ²⁷ Там же, с. 45.
- ²⁸ Среди них — Й. Юнгмац, Й. Фрич, Ф. Л. Ригер, затем идут подписи мельников (21), землевладельцев (14), адвокатов (7), купцов (3), архитекторов (2) и т. д. Социальный состав подписавших прошение свидетельствует о достаточной степени зрелости национального самосознания чешского общества этого времени. Отрывки прошения и подписи под ним опубликованы в кн.: *Hof K. V. Dějiny velkého národního divadla v Praze od prvních počátků až do kladení základního kamene. Praha, 1868.*
- ²⁹ Там же, с. 3.
- ³⁰ *Havlíček K. Korouhev naše.—Pražské noviny, 19.III 1848.*
- ³¹ *Quis L. Korrespondence K. Havlíčka. Praha, 1903, s. 136—137.*
- ³² *Tyl J. K. O umění. Praha, 1951, s. 126.*
- ³³ Как известно, средства на строительство пражского Национального театра собирались по всей стране. На подписных листах стояли слова: «Народ — себе». Этот девиз начертан и над сценой здания театра.
- ³⁴ *Tyl J. K. O umění, s. 137—138.*
- ³⁵ Арена была построена по типу популярных тогда в ряде европейских стран летних загородных сцен. Они располагались обычно в парках, вблизи ресторанов. Арена в Пштроске представляла собой открытую, обнесенную высокой оградой площадку, вмещавшую около двух с половиной тысяч зрителей. К открытию новой пражской сцены Тылом был написан Пролог. Ручкопись Тыла, хранящаяся в Памятнике чешской письменности Праги, воспроизводится на форзаце настоящей книги.
- ³⁶ 25 февраля 1850 г. вступил в силу новый Театральный закон, согласно которому возвращалась цензура и целый ряд запрещений, действовавших в области театра до революции. Таким образом, была создана ситуация, в которой, по словам К. Гавличека, «театр просто не мог существовать» (*Slovan, 1850, s. 1770*).
- ³⁷ *Včela, 6.IV 1850, s. 40.*
- ³⁸ Там же, с. 35.
- ³⁹ *Lumír, 1851, s. 719.*
- ⁴⁰ *Včela, 1850, s. 98.*
- ⁴¹ *Dějiny českého divadla. Praha, 1977, sv. 3, s. 14.*
- ⁴² *Lumír, 1851, s. 118.*
- ⁴³ Там же, с. 94.
- ⁴⁴ *Tragedie neb hra žebračů z polské řeči do češtiny přeložená. Lito-myšl, 1573.*
- ⁴⁵ *Květy, 1839, s. 50—52; 1840, s. 20, 63—64, 231—233; 1841, 222—223; 1843, s. 404.*

- ⁴⁶ См. подробнее: *Титова Л. Н.* Польско-чешские театральные связи 30—50-х годов XIX в.— В кн.: *Межславянские культурные связи*. М.: Наука, 1971, с. 137—147.
- ⁴⁷ *Businský V.* Osud jedné Tylovy hry.— In: *Sborník Národního muzea v Praze*. Praha, 1957, Rada C, sv. II; č. 1—2.
- ⁴⁸ См.: *Ритчик Ю. И.* Русская драматургия на сцене пражского Временного театра (1860-е годы).— В кн.: *Межславянские культурные связи*, с. 148—158.
- ⁴⁹ *Lakajstvo: Dramatický obraz z ruštiny*, M. Gogola, přeložený od H. B. (Havlíčka).— *Národní noviny*, 26.IX 1849.
- ⁵⁰ *Lumír*, 1853, s. 239.
- ⁵¹ О пьесе упоминалось в биографическом очерке, посвященном А. С. Грибоедову, опубликованном Томичеком в 1839 г. (*Tomíček J. S.* Galerie slovanských spisovatelů.— *Česká včela*, 1839, s. 408—419). Еще раньше о комедии Грибоедова писал Хмеленский (*Čechoslav*, 1825).
- ⁵² *Frič J. V.* Paměti. Praha, 1960, sv. 2, s. 518.
- ⁵³ Там же, с. 504.
- ⁵⁴ *Dějiny českého divadla*, sv. 3, s. 14.
- ⁵⁵ См.: *Титова Л. Н.* Межславянские связи Йозефа Каетана Тыла.— В кн.: *История и культура славянских народов*. М.: Наука, 1966, с. 165—185.

ТРАДИЦИИ ТЕАТРА ЭПОХИ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



В эпоху национального возрождения театр стал важнейшим общественным институтом, средством «просвещения и воспитания народа» (В. Там), «школой отечественного языка и искусства» (М. В. Крамериус), что позволило ему отражать «национальную жизнь в самых разнообразных ее проявлениях» (Й. К. Тыл).

На начальном этапе значение театра определялось прежде всего самим фактом существования чешской сцены, ставшей центром культурной жизни страны.

В 20-е годы XIX в. борьба за национальный чешский театр особенно развернулась в области репертуара и критики. Драматургия Я. Н. Штепанека и В. К. Клицеры позволила начать осуществление одной из основных предпосылок формирования национальной театральной культуры — создания оригинального чешского репертуара. Полностью эта задача была решена позже — во второй половине 40-х годов XIX в.

В последующие годы все больше усиливалось движение будителей за приближение театра к действительности, за обращение к сюжетам, почерпнутым из народной жизни и из отечественной истории, которая давала чешским зрителям уроки патриотизма и гражданского мужества.

В обстановке революционной ситуации конца 40-х годов деятелям чешской культуры удалось сделать театр политической трибуной, которая «в определенном направлении действовала глубже, чем влияние свободной печати» (1848). Этот период отмечен появлением значительных драматических произведений, прежде всего исторических драм и пьес-сказок Й. К. Тыла.

Новый подъем национально-освободительного движения в 60-е годы XIX в. способствовал дальнейшему развитию театра. В наследство от эпохи национального возрождения он получил глубокие демократические тради-

ции. Свидетельством этого явилось творчество Б. Сметаны, который стал преемником идеалов революции 1848 г. В день торжественной закладки здания Национального театра он поставил свою оперу «Далибор» — глубоко национальное произведение, пронизанное высокой освободительной идеей.

В 60—70-е годы XIX в. продолжателем прогрессивных традиций чешского театра выступил Ян Неруда. Вслед за будителями он защищал демократический характер чешского театра, боролся за национальный репертуар, продолжал ориентацию театра возрождения на славянскую драму, придавая особое значение пьесам русских писателей-реалистов.

«Если суммировать высказывания Неруды о писателях эпохи чешского национального возрождения, о деятельности будителей, то станет ясно, что его привлекали прежде всего национальное своеобразие, оригинальность чешской литературы, ее творческие поиски и завоевания на пути создания отечественных шедевров, ее принципиальная гражданственность, воинствующий патриотизм и демократизм», — пишет исследователь творчества Я. Неруды А. П. Соловьева¹.

Особое внимание Неруда уделял творчеству Й. К. Тыла — автору комедий и фарсов, которые «сделаны на местном материале, на основе народной жизни»². Ту же ценность имеют для критика и драматические картины из жизни — «они действительно живые, причем по-чешски живые, следовательно надолго удержатся в чешском театре»³.

Еще выше оценивал Неруда исторические драмы Тыла, в первую очередь пьесу «Ян Гус»: «Время такого резко определенного характера, насквозь пронизанного одним цветом, не только оправдывает политически тенденциозный репертуар, — писал он, — но и прямо требует его... Народ является действующим лицом, мысль рассчитана на его активность, что придает пьесе высокую драматичность. Произведение имеет... сцены действительной силы»⁴.

Я. Неруда считал, что пьесы драматургов-будителей вполне подходят для репертуара Временного театра, который он рассматривал как «единственно возможный переход к достойному большому театру»⁵.

В своих критических статьях Неруда защищает идею Национального театра, подчеркивает его высокие и ответственные задачи по отношению к народу, к нации. Этой же цели подчинена деятельность Неруды в «Обществе по созданию чешского Национального театра». Я. Неруда хорошо осознавал роль театра в художественной культуре Чехии. «Наш пражский театр,— писал он,— имеет большие возможности для развития литературы, искусства, общественной чешской жизни. Это чувствует каждый и каждый знает, что театр является ее важнейшим политическим элементом»⁶.

Большое внимание в работах Неруды уделялось вопросам воспитания чешских актеров. Он неоднократно ставил в пример Яна Кашку, М. Гинкову и других актеров «тыловской дружины», воспитанных на принципах реалистического актерского мастерства.

70—80-е годы XIX в. характеризовались усилением процесса социальной дифференциации чешского общества. Отказ от демократических идеалов, наступление на наследие возрождения нашло отражение и в деятельности Национального театра, торжественно открытого в 1881 г.

Еще больше борьба в области культуры обостряется в 90-е годы. Не удивительно, что в такой обстановке пьесы драматургов-будителей стали играть очень редко. При анализе репертуара Национального театра первых пятидесяти лет его деятельности поражает подавляющее большинство зарубежных пьес.⁷ За творчеством будителей в этот период признается лишь историко-литературное значение: «Смешно думать, что его (Клицперы.— Л. Т.) пьесы могут что-либо значить для нашего театра сегодня»⁸.

Как правило, пьесы будителей подвергались коренной переработке, лишавшей их нередко сходства с оригиналом. Больше всего это относится к постановкам пьесы-сказки Тыла «Волынец из Страколиц». Режиссер Мушек внес в спектакль (1904 г.) ряд новых сцен с ритмическими движениями женщин в прозрачных одеждах, которых уносили сатиры. Режиссер Я. Квапил в постановке пьесы на сцене театра в 1913 г. оставил эти балетные номера, придав всему спектаклю «общеевропейский акцент».

Новый этап борьбы за наследие чешских классиков начинают передовые деятели театрального искусства 30-х годов XX в. С усложнением политической обстановки в стране, усилением угрозы фашизма во всей культурной жизни Чехословакии наблюдается обращение к демократическим традициям национальной культуры.

Во главе прогрессивного чешского театра в этот период стояли И. Гонзл, И. Фрейка и Э. Ф. Буриан. Индржих Гонзл — один из ведущих деятелей чешского театра, режиссер и теоретик, постановщик классических отечественных произведений на сцене Национального театра, первый вернул в театр лучшую драму Тыла «Ян Гус» своей пльзеньской постановкой этой пьесы в 1936 г., где Гус выступает как борец против феодализма, реакции, войны.

Много сделал Гонзл и для включения в репертуар современного чешского театра пьес Клицперы. Наиболее удачной его постановкой стала комедия «Гадриан из Ржимсов» (Брно, 1930; Пльзень, 1932).

Для «Д-34» — театра, руководимого борцом за новое социалистическое искусство Э. Ф. Бурианом, последним был написан манифест, ясно показывавший отношение к классическому чешскому наследию: «Театр имеет честь быть носителем традиций тех, кто боролся за полное чешской культуры... Ожидать сегодня от современного театра, что он будет творить без традиционного фундамента, может лишь тот, кому совершенно не знаком исторический процесс чешской театральной борьбы»⁹.

Буриан еще в 30-е годы видел, как обращается с наследием театра времени национального возрождения буржуазный театр, и показал это своей постановкой пьесы Клицперы «Каждый что-нибудь для родины» (1936).

Гонзл, Фрейка, Буриан, эта «троица самых отважных» творцов социалистического чешского театра, первыми связали традиции театра эпохи возрождения с современностью, смело раскрыли актуальное значение творчества драматургов-будителей, соединив его с задачами, стоявшими перед чешским обществом в 30-е годы XX столетия.

«В почти двухсотлетней традиции пражского чешского театра мы нашли бы лишь одну параллель к этому

театру — тыловский театр 1848—1849 гг.», — писал Фр. Черны, анализируя деятельность «Освобожденного театра» — известной антифашистской сатирической сцены 30-х годов¹⁰.

Благодаря своему национальному характеру, народности и демократизму творчество классиков закономерно выступало на первый план в напряженные и трудные периоды чешской истории. Особое значение оно приобрело в годы оккупации Чехословакии, когда наряду с музыкой Сметаны драмы Тыла стали символом свободного, непокоренного народа.

В тяжелые годы оккупации многие прогрессивные деятели культуры вспоминают о творцах театра возрождения. Ю. Фучик, находясь в подполье, пишет статью «Три чешских деятеля театра сто лет назад», посвященную В. К. Клицперу, Й. К. Тылу и Й. И. Колару¹¹.

И. Фрейка готовил книгу о будущем театре в свободной стране, в которой опирался на будительское понимание театра как важного общественного института. Большое внимание уделялось в ней использованию культурного наследия. Фрейка был уверен, что «создавать национальное искусство и развивать национальные традиции способен лишь передовой отряд деятелей театрального искусства, а не люди, считающие традицией повторение имен Алеша или Сметаны, наследия которых, к тому же, они не понимают»¹².

Вместе с И. Трнкой Фрейка поставил в 1943 г. на сцене пражского Национального театра сказку Тыла «Волынщик из Стракониц», а за год до этого, также с участием И. Трнки и В. Трояна, пьесу Клицперы «Злой олень». Предисловие Фрейки к книжному изданию пьесы¹³, названное им «Клицперiana», стало лучшей работой этого времени о чешском театре эпохи национального возрождения.

Возвращение к наследию драматургов-будителей в годы оккупации Чехословакии связано со всей политической и культурной обстановкой в стране. Поражение республики, угроза самому существованию нации возвращает театру высокий смысл символа национальной жизни, характерной для периода национального возрождения. Театр опять становится в сознании народа «чешским театром», святыней языка, залогом будущего.

Творчество будителей, родившееся в обстановке взлета общественной мысли, выразившее духовное пробуждение человека, нашло и в послевоенной свободной Чехословакии близкую себе духовную атмосферу.

Послевоенный чешский театр в своем развитии прошел несколько этапов. В первые годы главным было установление генеральной линии развития театральной культуры в свободной Чехословакии и борьба за ее осуществление. На театр традиционно смотрели как на одно из важнейших культурных учреждений. В соответствии с задачами культурной революции на этом этапе первые мероприятия были направлены на то, чтобы театральное искусство стало доступным широким трудящимся массам.

На сцену возвратились чешские пьесы, запрещенные фашистами («Мать» К. Чапека, «Периферия» Я. Лангера и др.). Национальный театр начал свою деятельность уже 14 мая 1945 г. «Проданной невестой» Б. Сметаны — спектаклем для красноармейцев и участников пражского восстания. Первые постановки театра после освобождения: «Фонарь» А. Ирсека, «Мариша» Мрштиков, «Дочь поджигателя», «Волынщик из Стракониц», «Ян Гус» Й. К. Тыла, «Либуше» Б. Сметаны свидетельствуют о широком обращении к чешской классике.

Для становления нового чешского театра большое значение имели две статьи З. Неедлы «О культуре национальной и народной» (1945), где был поставлен вопрос о путях исторического развития страны и ее культуры, и «Коммунисты — наследники великих традиций чешского народа» (1946), в которой раскрывались подлинные истоки национальной культуры, вырастающие из традиции освободительной борьбы чешского народа, и доказывалась необходимость изучения и освоения великого классического наследия.

Уже на первом совещании работников культуры (29 мая 1945 г.) его участники выдвинули задачу создания социалистической культуры на основе национальной демократической традиции. За осуществление этой задачи взялись ведущие деятели чешской культуры.

В своей программной работе «Старая или новая драматургия Национального театра?» И. Гонзл, бывший в то время членом художественного совета драмы Нацио-

нального театра, подчеркивал патриотическую задачу театра, говорил о необходимости сохранения традиции боевого духа Тыла, Гавличека, Фрича. Гонзл считал необходимым напомнить еще раз о творцах чешского национального театра, борцах за его самостоятельность и боевой политический характер. Наша цель, писал Гонзл, — «удержать в репертуаре чешскую классическую драматургию, вызвать к ней активный интерес зрителей»¹⁴.

И действительно, «Ян Гус» Тыла в его постановке (1945 г.) стал одним из наиболее успешных спектаклей репертуара первых послевоенных лет. Однако здесь наметился и огрубленный социологический подход к истолкованию драмы (финал ее — «сжатый кулак всех угнетенных и эксплуатируемых»).

Февральские события 1948 г. завершили в культуре «период поисков новых точек зрения, новых путей, новой ориентации. Период, во время которого окончательно выяснилось, что искусство, равнодушное к интересам народа и нации... утратило в новом обществе даже последнюю видимость прогрессивности и стало... главным тормозом дальнейшего успешного развития чехословацкой литературы»¹⁵. Только после Февраля могла быть полностью развернута культурная революция.

Существенным признаком культурной жизни страны конца 40-х — начала 50-х годов является повышенный интерес к национальной классике, главным образом к культуре национального возрождения. На это указал З. Неедлы в своей работе «И. К. Тыл» (1948 г.). На первый план выдвигаются произведения классиков чешской культуры — Сметаны и Дворжака в музыке, Тыла и Ирасека в театре. Издаются собрания сочинений классиков (серия «Национальная библиотека»), проводятся так называемые акции — Ирасека в 1948 г., Тыла в 1951 г., первые театральные фестивали («Жатвы»), значительное место в которых занимают произведения драматургов-будителей.

Эпоха национального возрождения в истории чешского театра и драматургия будителей послужили в эти годы объектом больших дискуссий. Перед чешским театром стояла задача найти современный сценический язык для передачи той драматургии, которая была отде-

Сцена из спектакля
«Лесная дева» И. К. Тыла.
г. Мост, 1965 г.



лена от зрителей не только полуторастолетней хронологической дистанцией, но и несоизмеримой разницей социально-политического и идейного уклада двух эпох.

Стремление приспособить для новой эпохи творчество классиков-драматургов нередко приводило к тому, что на первый план выдвигались те идеи, мысли и образы их пьес, которые звучали наиболее актуально. Не обошлось и без издержек. Постановщики и режиссеры довольно произвольно «расправлялись» с произведениями. Например, в театре г. Ческе-Будеёвице из пьесы-сказки Тыла «Волешик из Страколиц» были выброшены все сказочные силы, как «не соответствующие материалистическому мировоззрению». Из «сентиментального», «аполитичного» Тыла стремились сделать «первого социалиста».

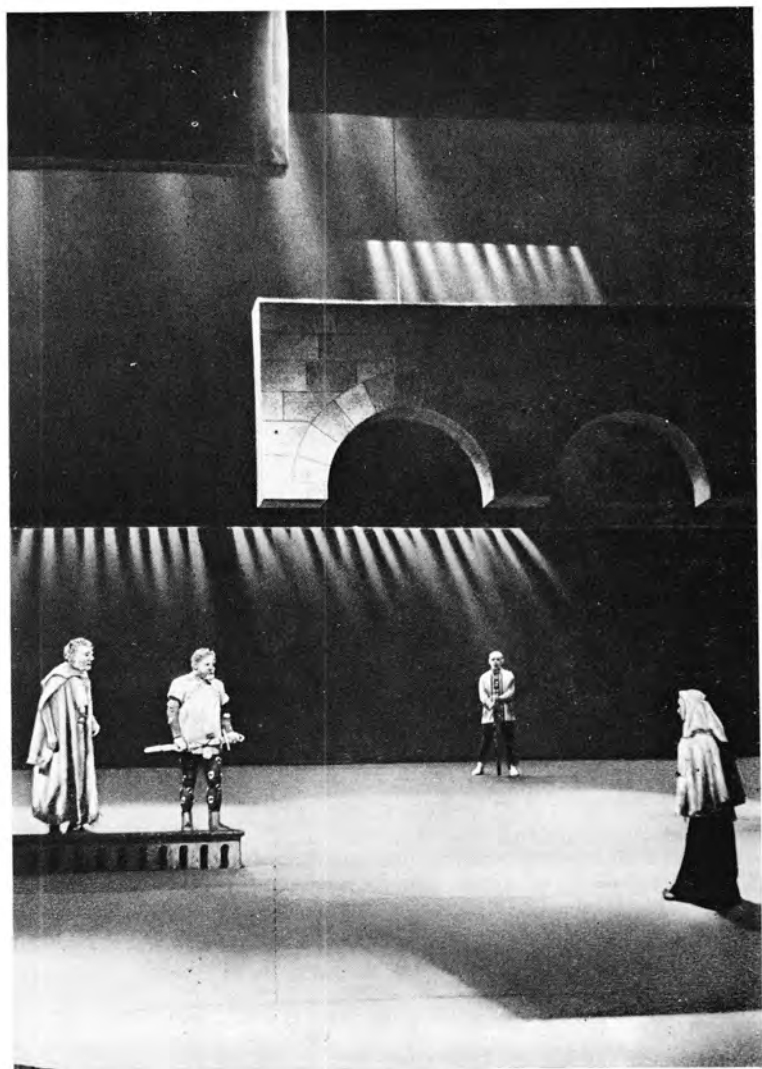
Весной 1951 г. в стране развернулась широкая дискуссия об отношении к классическому наследию. Поводом к ней послужила высокая оценка, данная в 1949 г. жюри театрального фестиваля таким спектаклям, как «Волешик из Страколиц», о котором говорилось выше, и других: «Видение Иржики» в пражском Виноградском театре, «Фидловачка» в театрах Либерце и Брно, «Кутногорские рудокопы» в пражском Национальном театре.

Дискуссия принесла ряд положительных результатов. Тыловские спектакли стали сигналом к решительному пересмотру методологических позиций театра в плане теоретического обоснования отношения к классическому наследию.

Конкретным результатом этого явился выход в свет большой критической литературы, освещающей деятельность и творчество Клицперы, Тыла, издание полных текстов их произведений, расширение репертуара. На сценах чехословацких театров появляются такие пьесы, как «Птицелов», «Женская война» Клицперы, «Горожане и студенты» Тыла. Драмы его проникают на зарубежные сцены.

Дискуссия показала, что наиболее прогрессивные традиции чешской культуры становились живой частью современной культуры Чехословакии, призвала деятелей театра покончить с «актуализацией» и искажениями. Плодотворное влияние дискуссии проявилось в ряде удачных постановок. Так, постановки пьес И. К. Тыла

Сцена из спектакля
«Драгомира и ее сыновья» Й. К. Тыла.
Национальный театр в Праге, 1966 г.



«Упрямая баба» на сцене пражского Национального театра (режиссер Я. Пруха, 1952), «Драгомира и ее сыновья» в том же театре (режиссер О. Крейча, 1960), «Кровавый суд» на сцене Словацкого Национального театра (режиссер Й. Будский, 1957) свидетельствовали об освобождении театра от схематического толкования классиков. Успех этих по-настоящему современных спектаклей сыграл большую роль в утверждении классической драматургии на современной чешской сцене.

Вопрос о традициях театральной культуры эпохи национального возрождения, о том, как ставить пьесы чешских будителей-драматургов, в чем должна заключаться современность классического спектакля по-прежнему остается одной из важнейших проблем, стоящих перед современным чешским театром.

В поисках новых путей развития театрального искусства, которые ведет современный чешский театр, творчески воспринятые традиции возрождения несомненно займут важное место.

¹ Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М.: Наука. 1973, с. 61.

² Neruda J. České divadlo. Praha, 1959, sv. 1, s. 149.

³ Там же, с. 154.

⁴ Neruda J. České divadlo. Praha, 1954, sv. 3, s. 138.

⁵ Neruda J. České divadlo, sv. 1, s. 263.

⁶ Neruda J. České divadlo. Praha, 1951, sv. 2, s. 120—121.

⁷ Из 1200 драм, поставленных на сцене Национального театра за это время, лишь 422 были чешские, остальные — переводные.

⁸ Česká revue, 1898, s. 1123.

⁹ Цит. по: Kočová Z. Kronika AUD. Praha, 1955, s. 235.

¹⁰ Černý F. Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci. Praha, 1978, s. 198.

¹¹ Fučík J. Tři českých divadelníků před sto lety. Praha, 1941.

¹² Frejka J. Železná doba divadla. Praha, 1945.

¹³ Frejka J. Klicperiana. — In: Klicpera V. Kl. Zlý jelen. Praha, 1943.

¹⁴ Honzl J. K novému významu umění, Praha, 1956, s. 312.

¹⁵ Gottwald K. O kultuře a úkolech inteligence. Praha, 1949, s. 39.

ПРИЛОЖЕНИЕ *



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 безвестные 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, 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 повсеместное 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 — испытать удовольствие от театральных представлений, проситель убежден, что и эта часть населения получит от регулярных чешских спектаклей и

* Переводы материалов, публикуемых в Приложении, осуществлены автором книги.

подлинное наслаждение, причем с большей охотой, удовольствием и за более дешевую плату, нежели от грубых развлечений.

В Праге, 10 августа 1784.

Франтишек Иржик
мещанин Старого Места
Пражского

Divadlo, 1958, č. 10, s. 751—752. Текст на русском языке опубликован впервые в кн.: Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв. М., 1976, с. 303.

Вацлав Там. Предисловие к первому сборнику альманаха «Стихотворения...»

Никто не станет отрицать, что чешская поэзия по праву может быть причислена к тем областям культуры, от неразвитости которых мы, чехи, страдаем и по сию пору. Однако из этого не следует, что наша отчизна не взрастила поэтов. Ведь каждому, кто даже поверхностно знаком с историей нашей родины, известно, что еще задолго до нынешних времен... в обычае было воспевать каждое событие, каждого героя и ученого мужа, процветавших в те времена в изобилии. Где же ныне эти песни, что слагали наши милые предки с таким усердием и поэтическим воодушевлением, куда они все пропали? Ведь помимо имен их создателей мы мало что находим.

Тщетное старание скрыло их от наших глаз, всепожирающий огонь поглотил большинство из них. Это привело к тому, что многие сочли своей первейшей и главнейшей обязанностью изгладить из наших мыслей и сердец глубокую ученость и всемерное усердие отцов наших, облечь нас в грубую безыскусность и позорную тупость, продолжая утверждать нас в этом и поныне. Заглянем лишь в список запрещенных книг — духовное чудовище в наш просвещенный век! — что служил справочником книжникам, и мы увидим в нем немало имен наших известных поэтов... сочинения которых осуждались на сожжение на кострах по малейшему намеку тогдашних негодяев из духовного звания.

Разве могут не содрогнуться от этого сердца и мысли каждого страстного и искреннего патриота?

Тот, кто имея духовный сан, обязан всемерно заботиться и о развитии различных искусств и шлифовке человеческого ума, а также о расцвете родного языка, тот, изглаживая из нашей памяти и приводя в негодность превосходные работы наших ученых предков, всеми путями стремится погрузить наш ум в бабьи басни и суеверия... К тому же они превратили благородный и всегда выразительный язык наш чешский — прозванный ими гуситским лишь для того, что-

бы этим именем, славным для нас, безобразным для них, могли искоренить его — в свой, незунтский язык — неблагозвучный, напичканный неуклюжими словами...

В первую очередь я хотел подчеркнуть древность и успехи чешской поэзии; поскольку же я намереваюсь издать особое сочинение об этом, а также о чешской драматургии, то здесь я останавлиюсь лишь на причинах, побуждающих меня выпустить в свет собрание чешской поэзии. Прежде всего, я хочу познакомить читателя с сохранившимися отрывками произведений чешских поэтов, затем показать, что и на нашем родном языке, как и на других, можно петь и слагать стихи и, наконец, познакомить читателей с теми, кто всемерно способствует распространению чешского языка и процветанию чешской поэзии...

Продолжайте же неустанно свой благородный труд на благо родины, которой вы всем обязаны, и не позволяйте запугивать себя подлыми речами упрямых старцев, особенно из духовного звания, укоряющих нас как молокососов... хотя сами они в молодости отдавались лишь одной праздности и безразличию и, по словам Гуса, «продавались за краюху хлеба», не заботясь ни о чем, кроме стяжательства... Эти гады, ползающие во тьме отчаянного невежества, не заслуживают того, чтобы к ним прислушивались. Ведь ясно же, что они поступают так отчасти из зависти, отчасти из-за глупости своей, ибо у искусства нет хулителей, а есть лишь невежды.

И наконец, пусть мои читатели любезно простят мне мои заблуждения и примут предлагаемые стихотворения с благодарностью, памятуя, что я первым решился на этот шаг. В таком случае переводимые мною ныне многочисленные драмы и оперы я стану издавать сборник за сборником для увеселения чехов. Мы не только ощущаем в них явный недостаток, но и не имеем даже еще пьесы, особенно из современной жизни, которой могли бы гордиться. А когда несколько таких сборников увидит свет, не составит особого труда организовать общественную постановку чешских пьес...

В Праге, 10 августа, 1784.

Издатель

Básně v řeči vázané. Praha, 1784. Předmluva. На русском языке публикуется впервые.

Матей Майобер. Мои мысли о чешской театральной эпохе, 1784 г.

Что может улучшить театр? Уже давно мы слышим жалобы на актеров и образ их мыслей. И чем больше мы уважаем театральное искусство, тем недоброжелательнее относимся к его творцам. Если же убеждены, что театральное искусство оказывает облагораживаю-

щее влияние на нравы населения в государстве, на сердце и ум, почему же тогда мы допускаем к театру любого? Почему мы сначала не интересуемся его моральными принципами? Ведь делается же это в любом коллективе, где собираются люди искусства. Так почему не там, где это больше всего нужно? Вы, влиятельные и разумные мужи, имеющие в руках власть, пока вы этого не сделаете, до тех пор истинное улучшение театральных дел не сдвинется с места. Ведь актер обязан, так сказать, знать основные принципы всех искусств.

Ежели партер аплодирует, актер не может сразу же считать себя великим художником. Он должен принять во внимание, что всегда несколько ревностных зрителей начинают хлопать, а к ним уже присоединяются и другие, многие из которых возможно дремали, только чтобы их не сочли равнодушными. Гораздо более следует радоваться, когда зрители слушают тихо и внимательно, поскольку именно это — похвала их сердца...

Нет существа на свете, которое бы больше мечтало о похвале, чем актер. Чтобы заслужить ее, он принимает после окончания спектакля изящную позу, раскланивается и вкушает похвалу. (Только никаких косых взглядов, господа! Я ведь не исключаю из их числа и себя). Это называется на театральном языке — человек должен отрекомендовать себя.

Тот, кто смотрит на театр как на ремесло ради куска хлеба, тот никогда не переступит порога посредственности. Кто не может оторваться от земли, душа того никогда не взлетит ввысь. Такой человек всю свою жизнь проживет как животное, а после смерти его никто не будет оплакивать.

Дружба разумного и благородного мужа для меня гораздо важнее расположения целой толпы недоумков. В моих глазах Крюгер — актер и поэт заслуживает большего уважения за то, что жил в дружбе с Геллертом, Рабинером, Крамером, Шлегелем, Гисеком, Гертнером, Эбертом и Захарией, чем если бы он заслужил восхищение и приобрел расположение некоторых князей.

Превратилась в пословицу фраза: «Вещь изношена так, как шляпа комедианта». Почему? Кто мне это объяснит!

Иные в театре льют слезы над поруганной честью, глубоко сочувствуют бедным, а как только возвратятся домой, сердца их становятся нечувствительными к бедности и горю.

Дорогие соотечественники, не было бы разве прекрасно и трогательно со всей правдивостью воплотить в драме благородные и

неблагородные дела еще живущих лиц? У нас ведь есть опыт в этом. Мы все еще мало думаем о пьесах в народном духе, а ведь для них в нашем чешском прошлом имеется такой богатый и разнообразный материал.

Тот, кто полагает, что чехи ничего не сделали в сфере искусства и науки, тот демонстрирует свое полное невежество в области чешской литературы. Я сам читал чешскую трагедию, которую двести лет назад написал в стихах клатовский судья. Кому не известна ярость епископа, позволившего сжечь массу чешских книг?...

Разумный актер сам говорит правду и дает возможность другим высказать ее. Лишь тот, кому правда глаза колет, против нее.

Истинные труды мы пишем для того, чтобы облагородить сердце и ум и вывести на свет скрытую истину, в то время как газеты пишут для того, чтобы заработать деньги. Я не берусь решить, не преследуют ли часто и те и другие одну цель.

Beitrag meiner Gedanken zur Böhmens Theater epoche von Mathias Maiober. Prag, 1784, S. 1—16.— Památník národního písemnictví. FK I 76, příl. 5. На русском языке публикуется впервые.

Прошение чешских актеров в управление земского губернаторства от 21 декабря 1785 г.

Достойное земское губернаторство!

Нижеподписавшиеся актеры покорнейше просят предоставить им привилегию в землях чешского королевства и разрешить в следующих городах: Пльзени, Хебе, Будеёвицах, Градце-Кралоуе, Литомержицах, а также 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.

Vondráček J. Dejiny českého divadla. Praha, 1956, sv. 1, s. 96—97; Опубликовано на русском языке впервые в кн.: Театр в национальной культуре..., с. 304.

Предисловие Карла Буллы к книжному изданию переведенной им пьесы Г. Штефани «Сын-дезертир», 1785 г.

Усилие искусной руки резчика, превращающее грубый камень в скульптуру, либо придающее ему облик божий, подобно труду стихотворца, имеющего дело с языком. Это подтверждает опыт различных языков, таких, как греческий, латинский и не так давно начавший расцветать немецкий язык. Обратившись к области, в которой совершенствуются поэты, мы увидим, что они либо с отцом Гомером воспевают героев, прославивших свою родину, стараясь при этом

уподобить свой язык языку бессмертных; либо с Пиндаром устремляются на крыльях остроумия в заоблачные дали; либо с Петраркой рисуют улады любви и страстные муки ее; либо с Шекспиром представляют нашим взорам нравы, характеры, добродетели, безрассудства и страсти людские.

Какую красоту и совершенство приобретает язык, особенно в последнем случае, то есть при описании всех обстоятельств нашей жизни, какие многообразные, порою самые скрытые мысли пробуждаются при чтении нежных и чувствительных сцен, все это может постигнуть и непросвещенный ум.

Побуждаемый всем этим, а также примером соседних народов, заботливо пекущихся о процветании своего родного языка, я вывожу сегодня наш язык на сцену Патриотического театра, не сомневаясь, что имя, которое театр носит вот уже два года, он заслужит по праву.

Что же касается меня лично и истинных достоинств моей работы, то из-за отсутствия примеров для подражания и трудностей, сопровождающих каждое начинание, хорошо осознавая при этом свое бессилие, я отнюдь не считаю этот перевод совершенным. Тем же, кто будет обращать внимание на отдельные слова, а не на весь текст и характеры, я хотел сказать, что поставил перед собой непремennую задачу вывести на сцену театра язык не искусственный, а такой, на котором ныне принято изъясняться в истинно чешских краях и понятный каждому, даже самому простому зрителю. По этой причине я намеренно оставил и некоторые чужие слова.

В заключение не могу утаить, что меня обрадовало бы сверх всякой меры, если бы кто-нибудь, кто специально занимается языком, постарался превзойти меня и одарить нашу родину более совершенной работой.

Stephanie ml. G. Odběhlec z lásky synovské. Praha, 1785. Předmluva.
На русском языке публикуется впервые.

Предисловие Карла Гинека Тама к книжному изданию переведенной им трагедии Шекспира «Макбет», 1786 г.

Никоим образом нельзя отрицать, что чтение театральных пьес приносит большую пользу, поскольку не только освежает мысли, но и проясняет разум, просвещает и облагораживает сердце и нравы. Авторы пьес обычно стремятся путем изображения разнообразных характеров, нравов, страстей и судеб людских пробудить народ к добродетели и нравственному самоусовершенствованию, отвратив его от лжи и всевозможных пороков. А посему они стараются доб-

родетель возвеличить, а ложь высмеять и осудить, живописуя нам яркими красками обе стороны со своими последствиями и выставляя их перед нашими глазами как настоящие.

Если же такие пьесы разыгрываются актерами в общедоступных театрах, тем паче, если они повествуют о современных нам событиях, они проникают в сердца, возбуждая в них благие порывы и благородные устремления. Следовательно, горячего одобрения заслуживают те страстные и усердные патриоты, стараниями которых в прошлом году были осуществлены постановки театральных пьес на чешском языке в пражском Патриотическом театре в исполнении немецких актеров из «Боуды». Безусловно, каждый, кто знает чешский народ, должен признать, что постановки пьес на родном языке не в малой степени способствуют распространению и возвеличиванию языка, а также просвещению и воспитанию народа. Кто иной может этому содействовать, чем люди зажиточные, ежели они хотят проявить себя истинными патриотами. Они должны осознавать, какую пользу могут принести регулярные постановки пьес на чешском языке, особенно тем, кто в наш просвещенный век еще нуждается в просвещении.

Эту трагедию сочинил Шекспир, англичанин, на английском языке. В сочинении героических трагедий он превзошел всех, заслужив бессмертную славу у потомков. Затем эта трагедия неоднократно переводилась немцами и была поставлена в немецких театрах, ныне же она выходит в свет на чешском языке. Ежели мои соотечественники примут ее от меня с благодарностью, то вскоре я думаю издать широко известную возвышенную трагедию «Разбойники» Фридриха Шиллера, немецкого Шекспира, питая при этом надежду, что чехи извлекут из нее большую пользу, чем из иных, бездуховных чешских книг.

Makbet. Truchlohra w peti jednáních. Od Ssakespeara v češtinu uvedená od Karla Hynka Tháma. V Praze. 1786. Předmluva. На русском языке публикуется впервые.

Воцлав Там. Из письма о чешском спектакле «Благородный 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 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, 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?

Kačer M. Václav Thám. Praha, 1965, s. 119—120. Опубликовано на русском языке впервые в кн.: Театр в национальной культуре..., с. 305.

Вацлав Там. Рецензия на спектакль Ностицкого театра «Сын-дезертир», 1785 г.

Это первый чешский спектакль на сцене нашего пражского Национального театра. 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. Зрительный зал каждый раз был заполнен доотказа, а одобрение и желание чаще видеть чешские

пьесы было всеобщим. Актеры играли с небывалым воодушевлением. Особо отличились Гепфлер в роли отца, Антонг 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 несмолкавших аплодисментов.

На втором спектакле после второго действия с галерки разбрасывались листовки с текстом оды в честь чешского театра, которые зрители расхватывали 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. Примером этого может быть тучный пан К-р.

Язык перевода выразительный и истинно чешский, без надуманных слов. Корректуру читали братья Там, 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 рассчитываем на помощь более влиятельных патриотов.

Каčer M. Václav Thám, s. 118. Опубликовано на русском языке впервые в кн.: Театр в национальной культуре..., с. 305—306.

Письмо Вацлава Тама Иржи Рибай 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 буду с этим медлить. Я только ждал, пока будет напечатана переведенная моим братом пьеса «Разбойни-

ки». 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 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 вышлем 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 De Theodoro», 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.

Commercium litterarum cum viris eruditis regni Bohemiae et Moraviae ab Dobrovskiy, Durich, Anton, Dlabačz, Zlobiczki, Rieger, Ceroni J. J. 1785—1800. L. 144—146. Письмо опубликовано на русском языке впервые в кн.: Театр в национальной культуре..., с. 306—307.

Прошение Вацлава Тама об отставке с поста комиссара полиции, 1789 г.

Уважаемый магистрат! Насколько удовлетворяло меня исполнение должности чиновника полицейского управления, занимаемое мною в течение пяти лет, из которых уже третий год я работаю комиссаром полиции, я доказал на деле, будучи при этом неоднократно отмечен магистратом. За время работы я заслужил благосклонность своих начальников, уважение подчиненных и выдвинулся в среде товарищей по службе. Работа была для меня любимым занятием, усердие — главной целью, старание руководило мною, а слава вдохнов-

ляла меня. В доказательство этого ссылаюсь исключительно на документы, хранящиеся в полицейском управлении, которые могут свидетельствовать в мою пользу. Дважды рисковал я на службе своей жизнью, ценя ее ниже булавки, в чем могу сослаться на свидетелей. Об этом говорят и результаты моей самоотверженности — первый вор, Прохазка, и злостный шулер Клари, которых я задержал. Были у меня и ошибки, ведь я человек, а ни один из нас не безгрешен. Молодости же особенно свойственно ошибаться. Однако она всегда стремится избежать ошибок, когда видит, что к человеку проявляют снисхождение, что его не хотят уничтожить, довести до разорения после первой же допущенной ошибки. Я надеюсь, что славный магистрат проявит снисхождение и ко мне, и хотя мои ошибки и кажутся ему значительными, даст мне свидетельство в том, что я проявлял усердие в работе, был быстр и ловок в исполнении поручений, удачлив в задержании разыскиваемых лиц, числом до двадцати пяти. Я весьма нуждаюсь в таком свидетельстве, так как слагаю с себя обязанности и прошу, чтобы в случае необходимости магистрат без колебаний оказал мне помощь, ведь я, как пражский мещанин и бывший сотрудник, имею право на поддержку и защиту, а также на то, на что может рассчитывать каждый — на справедливость.

В Праге, 21 сентября 1789 г. В. А. Там,
комиссар районной полиции Старого Места.

Sebesta E. Příspěvky k dějinám pražského divadla z konce 18. a počátku 19. století.—Československé divadlo, 29.II 1924, seš. 3, s. 37—40. На русском языке публикуется впервые.

Вацлав Там. Краткая история пражской драмы

До того как театральные пьесы в Праге стали показывать за деньги, они исполнялись на латинском языке в частных домах, а затем — на том же языке — начали устраиваться и общественные спектакли. Первым таким спектаклем, насколько нам известно, стала постановка «Miles gloriosus» Плавта, осуществленная в 1634 г. в новоместской ратуше. Четыре года спустя в Каролинуме давали «Сусанну». На этот спектакль собралось столько народа, что деревянный пол едва не провалился и магистры, опасаясь несчастного случая, запретили в будущем устраивать спектакли в этом помещении. В 1642 г. «Сусанну» удостоили своим посещением многие государственные лица, и поскольку спектакль понравился, пьеса вторично была показана в Пражском Граде в присутствии императора Фердинанда, его супруги, сыновей и первых лиц королевства. Некоторые склонны приписывать этому спектаклю особое значение, — король,

который очень хвалил постановку и актеров, прекратил воевать с турками, дабы доказать на деле свою любовь к искусствам и к тем, кто ими занимается. В следующем году в покоях королевы Гедвики был показан «Формион» Теренция. Позже на сцену выводились различные герои и библейские святые.

И наш известный поэт Колин из Хотержины в это время писал для театра и поставил «Иова и Иосифа». На этот спектакль он пригласил известного мецената Годейовского. Позже его заслугой на сцену вновь попал Плавт.

В Пражском Граде в присутствии некоего польского графа была поставлена чешская комедия, сюжетом которой стал спор двух городов — Праги и Гвездна о тело и реликвии св. Войтеха, пражского епископа. Необходимые декорации в Град были доставлены из города. Вместо занавесей были использованы испанские стены, занавес взяли из графских покоев, а статисты и музыканты принадлежали господину, на средства которого была поставлена комедия.

Дальнейшие сведения о чешских народных пьесах мы находим лишь в Кутной-Горе, где в 1700 г. перед зданием рудника разыгрывались различные спектакли, наиболее удачный из которых был поставлен во время праздника тела господня и назывался «Властислав».

Следует упомянуть и о школах иезуитов, которые были обязаны ставить в каждом классе ежегодно по спектаклю, пока по приказу Марии Терезии они не были закрыты.

Уже в 1690 г. в Прагу пришел итальянский актер, имя которого нам не известно, и организовал в Малой Стране театр. Дела его шли весьма успешно до тех пор, пока его не вытеснил какой-то немец-фокусник. Зрители бросили итальянца, чтобы смотреть на немца, и гротески Гансворста оттеснили нудного Арлекина. Выступала в Праге и в других городах королевства некая Фельдиннова, затем в 1715 г. Бруниус, а после него — известный Панталон Ленгаас, около 1730 г. — Курц и Виколини с пантомимами и немецкими комедиями.

До этого времени театр был лишь местом грубых развлечений, которые должны были отпугивать разумных людей, но наконец театр взял в свои руки Франтишек Антонин граф Шпорк и попытался облагородить вкус пражан. Притягательность новинки действовала, однако, меньше года, вновь победили грубые шутки и пошлость. Театр возвратился к старым порядкам.

В 1744 г. в Прагу приходит Шух с довольно приличной труппой известных актеров. Кох, Шубарт, Брук, Антуш и другие были лучшими среди них. Шух ставил фарсы и пьесы, но лучше всего ему удавались балеты. В это время пражскую сцену посетила прославленная Натине и завоевала здесь огромную популярность.

Затем в Праге чередовались итальянские, французские и немецкие труппы, пока наконец не появился Йозеф Курц как Бернардон. Он организовал театр так, как мы его еще и сегодня можем видеть в так называемых Котцах...

Kačer M. Václav Thám, s. 121—122. На русском языке публикуется впервые.

Прошение пражского мещанина Микулаша Мюллера императору Францу I, 1821 г.

Ваше Императорское Величество Франц Первый!

Покорнейшая просьба Микулаша Мюллера, пражского мещанина, милосерднейше разрешить поставить в Новом Месте Пражском театральное здание для чешских пьес и оперетт на тех же основаниях, что Патриотический театр, ныне прекративший существование, некогда разрешенный Его Величеством императором Иосифом II.

Ваше Величество!

Чешские историки согласно представляют доказательства о том, что уже в давние времена Чешское королевство располагало учеными, которые стремились возвести отечественную литературу на такую ступень совершенства, чтобы ее плоды могли по праву быть причислены к классическим произведениям. Но многочисленные военные беды и муки, которые в течение многих столетий сотрясали королевство, отвратили многих выдающихся ученых от научной работы и вынудили их заботиться лишь о своих семьях. То обстоятельство, что чешский язык был полностью вытеснен из школ и что в них был введен немецкий язык как средство облегчения управления государством, постепенно привело к такому упадку в области чешской литературы, что ныне можно назвать едва ли восемь имен чешских ученых, занимающих почетное место и заботящихся о том, чтобы чешская литература не исчезла окончательно.

Гордость народа своим материнским языком особенно зримо проявляется у венгров, поляков, русских, англичан, французов, итальянцев и других. Они пользуются своим языком в личной и официальной переписке, в школьном обучении и всемерно стремятся украсить его. Они выделяют также значительные средства на патриотические театры, целью которых является воспитание как высших слоев, так и простого народа и борьба с вредными предрассудками.

Лишь Чехия, это королевство, по праву гордящееся своей промышленностью и своей высокоразвитой наукой, которому его благородные правители издавна умели придавать истинно заслуженный блеск, лишь это королевство, что касается заботы о чешском языке,

отстало настолько, что очень редко чешскую речь можно услышать лишь среди самых низших народных городских слоев и сельского населения, а что касается высшего общества, то там просто стыдятся говорить по-чешски.

Одним из важных средств развития чешского языка, хотя ему и уделяется слишком мало внимания, является постоянный чешский театр, о котором уже в течение ряда лет никто не заботится. И все же самостоятельный чешский театр мог бы стать источником возрождения чешской литературы, если бы в нем ставились хорошие, затрагивающие патриотическое прошлое чешские пьесы и если бы в постановках участвовали актеры, которые вели бы под надзором бдительной полиции примерную жизнь и воздерживались на сцене от грубостей, оскорбляющих добрые нравы...

Незабываемый государь, император Иосиф II около 1784 г. удовлетворил покорнейшую просьбу четырех чехов и сообразовал дать привилегию на устройство Патриотического театра в Праге, в соответствии с которой чешские пьесы шли сначала в деревянном строении на Конской площади, а позже в здании бывшего Гибернского монастыря, причем деятельность устроителей театра всегда сопровождалась отличной посещаемостью и всеобщей похвалой.

После смерти двух организаторов Патриотического театра у оставшихся владельцев привилегии угас пыл и они прекратили постановки чешских пьес. Поэтому они сдавали театр чужим предпринимателям, которые сменяли друг друга, пока наконец не наступило время, когда чешское сословное правление купило театр... Арендаторы пражского театра — скорее всего под давлением поклонников немецких пьес — совершенно устранили чешские пьесы со сцены, и вновь столица Чешского королевства осталась без драматической чешской Музы. Такое положение продолжается и до сего дня.

Проситель, выражая единодушное пожелание почитателей и друзей чешского театра, счел своей обязанностью предпослать просьбе эти краткие сведения о зарождении и упадке чешского театра, поскольку судьба театра для него — путеводная звезда, которая привела его к смелому решению — попытаться способствовать расцвету чешского языка с помощью театра, как об этом страстно мечтают все истинные чехи.

Ваше Величество! От имени уважаемых пражских мещан, выразивших готовность предоставить значительную денежную помощь на организацию и строительство чешского театра, слагаю к стопам Вашей Милости нижайшую просьбу. Высокоблагородный отец чешской власти, защитник искусства и наук, да благоволит из патриотической любви к нашей земле милостиво разрешить устройство и строи-

тельство нового театра, предназначенного исключительно для чешских пьес и оперетт в Новом Месте пражском... При этом многочисленному и владеющему лишь чешским языком населению Праги будет предоставлено благородное развлечение, которое отвратит его от кутежей в кабаках в ночное время, где они оставляют непомерно большие суммы денег, которые бы они лучше платили за вход в театр. Одновременно их семьям будет указан путь, следуя которому они обогатят свой ум, улучшат свое общественное поведение и смогут познать и осознать свои гражданские обязанности по отношению ко всем слоям общества...

Если принять во внимание несомненные преимущества перед немецким театром театра чешского, который не только кормит многих чехов, но спасает от упадка чешский язык, возвращает ему былую славу и придает ему истинную цену, то никто, даже смертельный враг этой чешской Музы не будет оспаривать допустимость, да и простую необходимость и полезность второго театра в Праге, а именно, театра чешского, который всегда пользовался наивысшей защитой мудрого незабываемого государя Иосифа II, который сам посещал этот театр.

Искренней болью наполнится сердце каждого чеха, охваченного любовью к своему родному языку, если он узнает, что его стремление к безвредному развлечению в чешском театре напрасно, если он узнает, что его желание оживить чешский театр неосуществимо, что его покорнейше выраженная просьба не будет исполнена. Ведь он своими глазами видит, что здесь получают разрешение самые разные лица, приезжающие в Прагу отовсюду, такие, как владельцы механических театров, зверинцев, наездники, танцоры, канатоходцы, акробаты, фокусники, чревоушатели, карлики, великаны, стремящиеся выудить у пражан, пользуясь их любопытством, как можно больше денег, которые затем вывозятся за границу. Если же подобные развлечения можно считать наслаждением для души, то чешский театр, главной целью которого — не выманивать у людей деньги, а, напротив, служить новым источником доходов для занятых там лиц, должен по праву получить преимущество перед всеми другими развлечениями...

В радостном предчувствии, что Ваше Величество соизволит оказать многочисленному населению Праги, заботящемуся о чешском языке, ту особую милость, что им будет разрешено обновить Патриотический театр... проситель осмеливается подать план строительства здания чешского театра...

И наконец, проситель торжественно присягает и обязуется подчиниться всем требованиям, сопутствующим такому важному пред-

приятно; он будет исполнять все предписания высоких инстанций и не упустит ничего из того, что государство имеет право требовать от честного и порядочного театрального предпринимателя. Он обязуется также ежегодно давать восемь спектаклей в пользу пражских благотворительных учреждений.

В Праге, 12 ноября 1821.

Микулаш Мюллер
пражский мещанин

Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 423—426. На русском языке публикуется впервые.

Йозеф Красослав Хмеленский. Кое-что о львовском театре и о переводах с чужих языков, 1834 г.

...Мы знаем, что переводные пьесы никогда не могут оказать на публику такого воздействия, как оригинальные... То, что мы хотим видеть на сцене оригинальные пьесы, безусловно не может считаться злом. Если бы я был директором театра, то за целый год не поставил бы ничего, кроме оригинальных пьес. Ведь у нас их уже столько, что хватит на целый год. Самым главным достижением при этом было бы то, что наши актеры выпущены были бы учиться, а то ведь, исполняя роли в переводных пьесах, они по большей части копируют немецких актеров. Актеры выиграли бы и от того, что зрители перестали бы сравнивать их с немецкими исполнителями.

Оригинальные, особенно с сюжетами из патриотической истории пьесы наши больше всего нравятся публике. А насколько богата наша история драматическими сюжетами! Какие благородные лица действовали в нашей отчизне силой меча и духа. Превращение их в героев драм несомненно очарует писателей. Погребенные злобой времени знаменитые имена лиц, живших в те времена, от которых до нас дошли лишь слабые отзвуки, предоставляют материал для трагедий и драм не только прекрасный, но и благородный, при этом тем больший, чем более благородно мыслящий поэт научится черпать из этого бездонного источника образов. Драматического поэта, творящего в Чехии, ожидает самая большая награда — наша публика хороша, добра и благодарна, это те тысячи людей, которые с бьющимся сердцем, едва осмеливаясь дышать, наблюдают на сцене борьбу человека с судьбой или другими враждебными силами. Доказательства этого являет нам каждый спектакль...

J. K. Chmelenského Sebrané spisy veršem i prosou. V Praze. 1870, s. 284—285. На русском языке публикуется впервые.

Из письма П. И. Прейса М. С. Куторге. Прага, 12 января 1841 г.

Чешский театр, о котором я столько слышал, дается здесь — как бы тебе сказать — *из милости*. Немцы имеют удовольствие каждый день ходить в театр; Чехи раз в неделю — в воскресенье и в большие праздники. Притом заметь, что представления чешские с мая по сентябрь прекращаются. Словом: в год бывает с небольшим до 30 представлений. Театр начинается после обеда в 4 часа, а в 6 должен быть окончен. Время очень удобное! Фарсы еще идут кое-как; порядочные пьесы тоже играют, но ощутительно плохо. Особенных талантов не имеется, за исключением двух, много трех и те принадлежат обоим театрам, Немецкому и Чешскому. Пьесы большей частью переводные и опять с немецкого. «*Ad maiorem Dei gloriam*», я хожу в Чешский театр, но редко с удовольствием. Подробности о театре Чешском будут сообщены в «Отечественные Записки» Срезневским. Я сб этим его просил, это по его части.

Письма П. И. Прейса М. С. Куторге, И. И. Срезневскому, П. О. Шафарику, Куршату и др. (1836—1846).— В кн.: Материалы к истории славяноведения. С.-Петербург, 1892, с. 39.

Объявление о конкурсе на лучшую оригинальную чешскую пьесу, 1842 г.

К чешским писателям!

Начал свою деятельность театр, на сцене которого чешские пьесы будут идти чаще, чем прежде; набрана и труппа специально для чешских постановок. Несколько раз в неделю чехи имеют возможность получать глубокое моральное удовольствие, которое всегда считалось могучим и эффективным средством воспитания души и сердца. Хотя чешские пьесы ставились на сценах театров уже с конца прошлого столетия, мы располагаем весьма скромным количеством чешских драматических произведений и ощущаем острый недостаток в оригинальных чешских сочинениях подобного рода. В то же время нет сомнений в том, что чешский народ, проявивший способности — как в прошлом, так и в настоящем — к различным наукам и искусствам, имеет необходимые данные для успешного творчества и в этой области литературы. Для того, чтобы возбудить и поддержать способных к такому роду деятельности лиц, обеспечить свой театр отличными пьесами и удовлетворить чехов — любителей театра богатым репертуаром, я решил присудить *три премии за удачные оригинальные чешские, годные к постановке драматические произведения.*

Оригинальная пьеса — трагедия или комедия, признанная избранными для этой цели судьями лучшей, принесет своему создателю *первую премию* в двадцать зол. дукатов. Следующая за ней получит пятнадцать. Третье удачное сочинение заслужит десять дукатов, которые и будут вручены тотчас после вынесения решения с единственным условием, что при этом я получаю право на постановку этой пьесы на сцене своего театра.

Помимо этого один из любителей чешского языка, не пожелавший публично назвать свое имя, выплатит эти же суммы за три признанные судьями самыми удачными пьесы, за право опубликовать эти сочинения в печати...

Судьями мы попросили стать знатоков языка, хорошо знакомых с этой областью литературы, в объективности и патриотической готовности которых нельзя сомневаться, а именно: прославленного Йоз. Юнгмана, директора имп. кор. староместской гимназии, Вацлава Свободу, преподавателя имп. кор. малостранской гимназии, Франтишека Палацкого, историографа высших сословий Королевства чешского, Я. П. Коубека, преподавателя, и Эраз. Воцела, известного ученого и поэта. Сочинения, авторы которых решат представить их на конкурс, пусть будут посланы на домашний адрес нижеподписавшегося театрального предпринимателя Сословного театра и владельца собственного театра. Каждый автор должен написать на первом листе вместо своего имени какой-либо девиз (мotto) и приложить к этому запечатанный конверт со своим именем, который будет вскрыт лишь после вынесения решения, чтобы можно было объявить, кому присуждена премия...

Срок для присылки пьес установлен в один год. Мы просим, чтобы к рождеству будущего, т. е. 1843-го года, чешские авторы прислали побольше произведений, чем они окажут большую услугу и родине, и своим соотечественникам...

Пьесы, переведенные с других языков, дирекция театра также будет приветствовать и с радостью согласится отметить их по возможности приличной суммой. Кто из чешских писателей имеет уже подобное готовое сочинение, либо собирается приступить к работе, пусть не ленится способствовать этим расцвету чешского театра.

Я. А. Штогер

директор кор. Сословного и владелец
собственного театра на Розовой улице,
№ 955/2.

Vondráček J. Dějiny českého divadla. Praha, 1957, sv. 2, s. 305—307.
На русском языке публикуется впервые.

Договор Я. Гоффманна с И. К. Тылом, 1846 г.

Дирекцией королевского Сословного театра в Праге в указанный ниже год и день с Йозефом Каетаном Тылом был заключен и подписан следующий договор:

1. Йозеф Каетан Тыл обязуется работать в качестве драматурга чешского театра на сцене вышепоименованного театра в течение всего срока действия настоящего договора, принимая участие во всех осуществляемых дирекцией спектаклях и при этом вести себя подобающим образом.

2. И. К. Тыл подчиняется всем театральным законам, которые действуют в настоящее время в Сословном театре или будут приняты в будущем; эти законы расцениваются как составная часть настоящего договора. Он обещает также поддерживать честь театра, способствовать его успеху и расцвету, отдавая этой прекрасной цели все свои силы.

3. Если дирекция признает, что в течение срока действия настоящего договора услуги И. К. Тыла потребуются в другом театре, Тыл имеет право не только на бесплатный переезд, но и на все льготы, которые будут установлены дирекцией в этом случае.

4. Если театр будет закрыт из-за траура в государстве, пожара, войны или по другим причинам, И. К. Тыл не имеет права на жалование в течение всего срока, пока театр не будет работать; смерть директора или смена состава дирекции может привести к тому, что новая дирекция или наследники и преемники будут правомочны расторгнуть настоящий договор и заплатить И. К. Тылу жалование, при этом, однако, он не имеет права на какую-либо компенсацию.

5. И. К. Тыл обязан оплатить половину гербового сбора и 33 кр. серебром за копию настоящего договора.

6. Этот договор вступает в силу с вербного воскресенья 1846 г. и заключается сроком на один год. Если за три месяца до окончания этого срока ни одна из сторон не расторгнет договор, срок его действия распространяется еще на год и так далее.

7. И. К. Тыл обязуется в том случае, если он самовольно нарушит договор, заплатить дирекции за каждый день такого нарушения принятых на себя обязательств здесь, в Праге, 5 злотых, при этом он не освобождается от своих обязанностей.

8. За честное выполнение всех оговоренных в настоящем договоре обязанностей И. К. Тыл будет получать ежемесячно *postnumerando* 33 злотых 20 крон.

9. И. К. Тыл обязуется в каждый чешский зимний сезон дать две оригинальные пьесы и пять переводов на чешский язык.

Принимая к сведению все вышеизложенное, обе договаривающиеся стороны, а также два свидетеля скрепляют договор своими подписями.

В Праге, 2 апреля 1846

Ф. Шкроуп, свидетель

Ян Ант. Апель, свидетель

Я. Гоффманн, директор

Йоз. Каэт. Тыл

Turnovský J. L. Život a doba Josefa Kajetána Tyla. Praha, 1892, s. 168—169. На русском языке публикуется впервые.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



1. В «Чешской экспедиции» М. В. Крамернуса. Рис. А. Кашпара (*Novotný J. Matěj Václav Kramerius. Praha, 1973, s. 129*) 14
2. Ода в честь чешского театра И. А. Зимы. Прага, 8 июля 1786 г. (*Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 240*) 20
3. Титульный лист книжного издания пьесы И. Крюгера «Князь Гонзик» в переводе Я. Зеберера. Прага, 1771 (*Dějiny českého divadla. Praha, 1969, sv. 2, s. 21*) 21
4. Титульный лист книжного издания пьесы П. Вайдмана «Штепан Федингер или Сельская война» в переводе В. Тама. Прага, 1785 (*Vondráček J. Dějiny českého divadla. Praha, 1956, sv. 1, s. 80*) 21
5. Фотокопия части письма В. Тама И. Рибан от 30 марта 1787 г. (Рукописный отдел Государственной библиотеки им. Сечени, Будапешт) 25
6. Пражский Сословный театр. Гравюра В. Морштадта, около 1830 г. (*Plavec J. František Škroup. Praha, 1941, s. 80*) 39
7. Ян Непомук Штепанек. По портрету А. Махека (*Vondráček J. Dějiny českého divadla. Praha, 1957, sv. 2, s. 80*) 56
8. Фронтиспис книжного издания пьесы Я. Н. Штепанека «Бржетислав I или Победа у Домажлиц». Прага, 1813 (*Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 384*) 61
9. Фронтиспис книжного издания комедии Я. Н. Штепанека «Пироги из Бероуна». Прага, 1824. Литография А. Гарейса (*Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 80*) 63
10. Вацлав Климент Клицпера. Портрет неизвестного художника (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl. Album. Praha, 1959, s. 29*) 65
11. Титульный лист «Альманаха драматических пьес» В. К. Клицперы. Градец-Кралове, 1826 (*Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 80*) 67
12. Контртитул и титул 1-го тома собрания драматических произведений В. К. Клицперы с изображением сцены из комедии «И доброе утро!». Рис. П. Мрняка. Градец-Кралове, 1820 (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 27*) 69
13. Франтишек Шкroup. Портрет А. Махека. 1840, холст, масло. Национальная галерея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 158*) 77
14. Словацкие дротари. Гравюра, начало XIX в. (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 92*) 79
15. Йозеф Красослав Хмеленский. Портрет А. Махека. 1836—1839, холст, масло. Национальная галерея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 179*) 83

16. Бродячая чешская труппа. Начало XIX в. Рис. А. Кашпара (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 36*) 97
17. Чешские города, в которых в 30—40-е годы XIX в. существовали чешские любительские труппы. Карта. Составлена Фр. Черным (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 291*) 102
18. Йозеф Каетан Тыл. Портрет Й. Бекеля, 1844 г. Литография. Национальная галерея Праги (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 102*) 107
19. Чеканщик серебряных монет. Настенная роспись в костеле св. Барбары. Кутна-Гора. Фото автора. 109
20. В Каетанском театре. Рис. А. Лапачека. 1952 г. Памятник национальной письменности, Прага (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 67*) 120
21. Эскизы костюмов к постановке трагедии Шекспира «Король Лир». Прага, 1830-е годы. Анонимная гравюра на меди. Национальная галерея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 231*) 128
22. Пригласительный билет на бенефис Й. И. Колара — исполнителя роли Макдуфа в трагедии Шекспира «Макбет». Словесный театр Праги, 20 января 1839 г. Литография В. Кюпеля. Музей Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 255*) 130
23. Афиша премьеры пьесы Й. К. Тыла «Фидловачка». Сославный театр Праги, 21 декабря 1834 г. Театральный отдел Национального музея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 219*) 132
24. Пражский праздник «Фидловачка». Рис. А. Гарейса (*Stolet české karikatury. Praha, 1955, s. 106*) 134
25. Партитура песни «Где родина моя?» из пьесы Й. К. Тыла «Фидловачка». Музыкальный отдел Национального музея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 220*) 136
26. Карел Гинек Маха (?). Портрет Фр. Ширы. Масло (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 50*) 140
27. Афиша любительского спектакля в г. Писек. «Дочь поджигателя» Й. К. Тыла, 1852 г. Театральный отдел Национального музея Праги (*Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 349*) 142
28. Индржих Мошна в роли Мелихара («Дочь поджигателя» Й. К. Тыла) (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 136*) 144
29. Сатирический чешский журнал «Шотек» — приложение к газете К. Гавличека «Народни новины», 1849 г. (*Stolet české karikatury, s. 80*) 153
30. Костел св. Барбары в г. Кутна-Гора. Фигура рудокопа. Фото автора. 157
31. Сцена из спектакля «Ян Гус» Й. К. Тыла в Национальном театре Праги, 1953 г. Фото Я. Свободы. Архив Национального театра (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 174*) 160
32. Гана Квапилова в роли Доротки Трнковой («Волинщик из Страколиц» Й. К. Тыла). Фото Театрального отдела Национального музея Праги (*Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 140*) 165

33. Анна Манетинска-Коларова. По портрету Й. Манеса, 1853 г. Литография Й. Бекеля. Театральный отдел Национального музея Праги (Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 353) 172
 34. Сбор денег на строительство Национального театра. Рис. М. Алеша (Subert F. A. Národní divadlo v Praze. Praha, 1881, s. 40) 176
 35. Пражский летний театр «Арена в Пштроске». Рис. Й. Гансы (?). Оригинал неизвестен (Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 333) 177
 36. «Свобода печати» в Чехии в 1849 г. Современная карикатура (Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 189) 179
 37. Пригласительный билет на бенефис К. Ежека, исполнителя роли Петра I в пьесе Й. К. Тыла «Петр Великий или Царский сын перед судом». Спектакль, который должен был состояться в Сословном театре Праги 1 января 1851 г., был запрещен цензурой. Музей Напрстека в Праге (Архив Кабинета истории чешского театра Института чешской и мировой литературы ЧСАН) 182
 38. Сцена из спектакля «Лесная дева» Й. К. Тыла. г. Мост, 1965 г. Фото Я. Свободы 195
 39. Сцена из спектакля «Драгомира и ее сыновья» Й. К. Тыла. Национальный театр Праги, 1966 г. Фото Я. Свободы 197
- Цветная вклейка*
1. Титульный лист книжного издания пьесы И. Г. Чокке «Абелино». Прага, 1796. Рис. Я. Берки. Гравюра на меди. Страговская библиотека, Прага (Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 84)
 2. Ян Кашка в роли Килиана («Пани Марианка, мать полка» Й. К. Тыла). Автопортрет. Акварель. Краеведческий музей г. Сушице (Dějiny českého divadla, sv. 2, frontispis)
 3. Декорации пейзажа предгорья на сцене замкового театра в г. Мнихово-Градиште, 1833 г. Автор неизвестен (Dějiny českého divadla, sv. 2, s. 164) 72—74

На 1-й странице обложки

Ностицкий театр. Прага, 1791 г. (Kačer M. Václav Thám. Praha, 1965, s. 32)

На 4-й странице обложки

Сословный театр Праги, около 1820 г. Гравюра Посселта. (Kačer M., Otruba M. Josef Kajetán Tyl, s. 21)

На форзаце

Фотокопия части Пролога, написанного Й. К. Тылом ко дню открытия Арены в Пштроске. Рукопись Й. К. Тыла. Памятник национальной письменности, Прага.

Фотокопия последней страницы прошения чешских актеров о сохранении театра «Боуда». Прага, 1787 г. (Vondráček J. Dějiny českého divadla, sv. 1, s. 160)

СОДЕРЖАНИЕ



ВВЕДЕНИЕ

3

ЗАРОЖДЕНИЕ ЧЕШСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

10

БОРЬБА ЗА САМОБЫТНОСТЬ ЧЕШСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

51

ТЕАТР И ОБЩЕСТВО

92

ТЕАТР И НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

149

ТРАДИЦИИ ТЕАТРА ЭПОХИ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

188

ПРИЛОЖЕНИЕ

199

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

220

Людмила Николаевна
Титова
ЧЕШСКИЙ ТЕАТР
ЭПОХИ
НАЦИОНАЛЬНОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ
(конец XVIII — первая половина XIX в.)



Утверждено к печати
Институтом славяноведения
и балканистики АН СССР

Редактор издательства
Г. В. Шелудько
Художник *Т. В. Буткевич*
Художественный редактор
Н. А. Фильчигина
Макет книги и техническая редакция
Ф. М. Хенох
Корректор
Л. И. Воронина

ИБ № 18255

Сдано в набор 26.03.80.

Подписано к печати 9.06.80.

Т-05297. Формат 84×108¹/₃₂

Бумага люксоарт

Гарнитура литературная

Печать высокая

Усл. печ. л. 11,86 Уч.-изд. л. 12,4

Тираж 3150 экз. Тип. зак. 2991

Цена 1 р. 30 к.

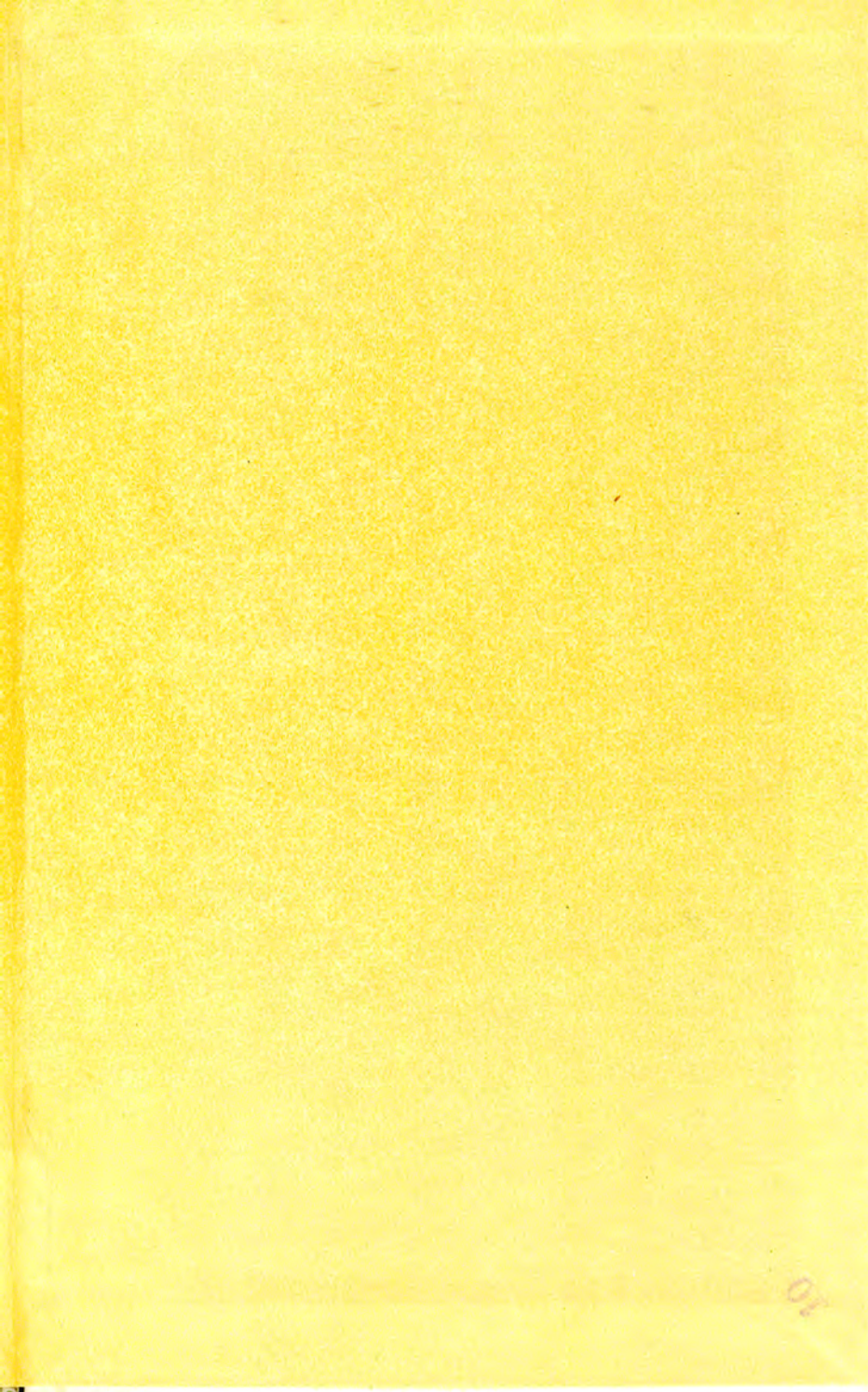
Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



früher im Handelsgeschäft gewesen; und
den Anwesen in, welche bereits zur
Vervollendung seiner Abzins der Unk-
den gemacht und haben, bitten einen
Hoch. Magistrat der Zuny nicht
helfen möglich zu befehlen.

Am 24. Febr. 1787

Der k. k. Hofrath
Vincent Carl Anton
Johann Anton
Haveri Seuer
Anton Zappe





Почти сто лет назад, 11 июня 1881 г. в Праге был торжественно открыт Национальный театр постановкой оперы Б. Сметаны «Либуше». Через два месяца здание театра, на строительство которого в течение многих лет народ собирал деньги, сгорело. Вновь были собраны средства и 18 ноября 1883 г. со сцены возрожденного театра опять зазвучали фанфары из «Либуши». Национальный театр, над сценой которого по праву начертаны слова «народ — себе», является гордостью всего чешского народа.

О первых шагах чешского профессионального театра, о сложном пути, пройденном национальной театральной культурой в конце XVIII — первой половине XIX в., и рассказывается в этой книге.