

# ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА.

Томъ III-й.

## ОЧЕРКЪ ИСТОРИИ ТЕАТРА ВЪ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПѢ И РОССИИ.

I. Народныя игры. Мистерія. Моралитэ. Фарсь. Фастнахтшпиль. Гуманистическая драма. Comedia dell'arte. Испанскій театръ. Шекспировскій театръ. La Comédie française. Классическій театръ въ Германіи. Театръ XX вѣка. II. Театръ въ Россіи. Школьная драма. Театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ и Петрѣ Великомъ. Ложно-классическій театръ. Бытовой театръ (Пушкинъ, Грибодовъ, Гоголь, Островскій, Ал. Толстой, Л. Толстой). Театръ настроенія (Чеховъ, Горькій, Андреевъ).

*К. Ѡ. Пиаждеръ.*

Изд.-Ред.—*Б. Н. Лезихъ.*



ХАРЬКОВЪ.  
1911.

ОБМЕН

Стр. 103	строка 10	св.	читай:	sambaleo,
" 105	" 10	сн.	"	Лопе де Вега
" 108	" 18	св.	"	романсовъ о Сидѣ
" 108	" 19	"	"	<i>Mocedados del Cid</i>
" 108	" 22	"	"	<i>L'école des maris</i>
" 111	" 11	"	"	an excellent workeman
" 117	" 22	"	"	behind the Arras Fle conuay myselfe.
" 119	" 11	сн.	"	Генрихъ VIII
" 121	" 18	"	"	несчастной
" 127	" 9	св.	"	центромъ
" 134	" 7	"	"	постановка становилась...
" 138	" 1	"	"	шли на
" 139	" 25	"	"	романтическихъ пьесъ...
" 160	" 26	сн.	"	урѣченное мѣсто...
" 162	" 10	"	"	орудіи.
" 179	" 24	"	"	<i>Le géolier...</i>
" 179	" 9	"	"	<i>Staatsaktionen,</i>
" 183	" 13	св.	"	Философа?
" 193	" 7	"	"	силь его и правъ,
" 193	" 16	сн.	"	vers à rétenir—
" 194	" 15	"	"	пристойными царю.
" 197	" 6	"	"	покориться.
" 198	" 18	св.	"	времена сокрытыя
" 211	" 18	"	"	которая
" 212	" 3	сн.	"	народа Гете
" 217	" 5	св.	"	обстоятельствамъ.
" 218	" 22	сн.	"	учителевой
" 224	" 4	"	"	искусства

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТРЪ ВЪ  
СРЕДНІЕ ВѢКА.

I.

Народныя игры.

Жители Огненной земли задабриваютъ злыхъ духовъ, которыхъ страшатся безотчетно и безвольно, намазавъ свои лица мѣломъ, раскачивая свое туловище изъ стороны въ сторону и нашептывая безсвязныя слова.— Въ этомъ обрядѣ, какъ онъ ни простъ и первобытенъ, однако имѣется наличность трехъ моментовъ драматической игры: гримъ, жестъ и рѣчь. Но разъ чуть ли не самые отсталые представители человѣческаго рода избрѣли такую игру, тѣмъ болѣе не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что и другіе, болѣе развитые народы знакомы съ играми даннаго вида.

Древнѣйшая драматическая тема, которой научила человѣка сама природа,—*ухаживаніе юноши за дѣвицей*. Даже нѣкоторыя породы птицъ въ брачный періодъ слетаются стаями въ прогалины и расхаживаютъ здѣсь, какъ бы танцуя, при чемъ смыслъ этихъ танцевъ ясенъ— это парадъ самцовъ передъ самками. Что же страннаго въ томъ, что у людей до настоящаго времени сохранилось множество такихъ національных танцевъ—вспомнимъ хотя бы лезгинку,—гдѣ юноша танцевальной мимикой умоляетъ дѣвицу слѣдовать за нимъ, гдѣ дѣвица вначалѣ остается равнодушной къ его предложенію, но въ концѣ концовъ не можетъ не присоединиться къ его чарующей пляскѣ? Эта тема осложняется такимъ образомъ, что двое юношей ухаживаютъ за одной дѣвицей, или такъ, что одинъ юноша получаетъ возможность выбирать между двумя соперницами. Для всѣхъ этихъ вариаций не трудно найти подтвержденія въ современныхъ народныхъ пляскахъ вплоть до контрданса нашихъ свѣтскихъ салоновъ.

Но вотъ человѣкъ приступаетъ къ болѣе сознательной эксплуатаціи окружающей его природы, соединяется племенами и переходитъ въ такъ называемый охотничій бытъ. Тогда всплываютъ новыя темы для драматическаго представленія—*подражаніе ужасамъ животныхъ*. Наблюденія надъ животнымъ міромъ—неисчерпаемая сокровищница. Австралийцы представляютъ страуса, эму и кенгуру, индійцы—буйвола, туземцы Сибири—медвѣдя. То изображается охота за даннымъ звѣремъ, то другое событіе съ его участіемъ. Къ этой группѣ относятся и разныя дѣтскія игры, въ которыхъ упоминаются животныя.

На болѣе высокой ступени цивилизаціи развиваются уже *промысловыя темы* драматическихъ игръ: подражаютъ движеніямъ рыбака, жнеца, кузнеца, ткача и обмѣниваются при этомъ соответствующими сло-

вами. Въ дѣтскихъ играхъ нашихъ дней сохранились слѣды этихъ темъ. Сюда можно также отнести русскую игру въ „разбойники“: играющіе садятся на полу въ два ряда въ видѣ гребцовъ и поютъ „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ съ прибавленіемъ діалога между атаманомъ и есауломъ.

Наконецъ, едва ли въ этой связи можно обойти—*военныя темы*. Тутъ возможны сцены, относящіяся къ самому бою, когда, напримѣръ, ирокезы, разбившись на двѣ группы, скрещиваютъ копыя и ударяютъ другъ объ друга томагавками, или дѣйствія послѣ боя, къ которымъ слѣдуетъ причислить индійское празднество съ пляской вокругъ скальповъ или со скальпами на плечѣ, съ воспоминаніями объ оконченной враждѣ и съ воззваніями къ новымъ предпріятіямъ. У германцевъ упоминаются уже въ древнѣйшихъ свидѣтельствахъ „танецъ мечей“—Schwerttanz, состоящій въ томъ, что юноши, вооруженные мечами, шли другъ на друга и при каждой встрѣчѣ звонко скрещивали мечи. Этотъ танецъ подъ разными названіями впоследствии распространился по всему Западу. Въ 1551 году въ Ульмѣ 24 подмастерья, одѣтыхъ крестьянами, плясали вокругъ шута, до плеча котораго дотрагивались мечами. Въ Любекской игрѣ пляшущіе были замаскированы, кто Александромъ Македонскимъ, кто Карломъ Великимъ, кто Иудой Маккавеемъ и пр. Въ англійской игрѣ 1779 года участвовали шутъ со своими сыновьями, которые рѣшаютъ казнить отца; послѣдній послѣ многихъ протестовъ составляетъ духовное завѣщаніе; потомъ молодые шуты пляшутъ вокругъ стараго и дотрагиваются мечомъ до его затылка.

Наряду съ этими темами, которыя напрашивались какъ бы жизненными потребностями, уже у первобытныхъ народовъ можно наблюдать и игры на *бытовыхъ темахъ*, единственная цѣль которыхъ заключается въ томъ, чтобы схватить и передать впечатлѣніе дѣйствительности, что составляетъ цѣль и сущность всякаго искусства. На одномъ изъ острововъ Тихаго океана знаменитый путешественникъ Кукъ видѣлъ такую пантомиму: важный господинъ передаетъ на храненіе своимъ рабамъ корзину съ мясомъ; воръ всячески старается ее похитить; наконецъ, рабы засыпаютъ, сѣвъ вокругъ корзины тѣснымъ кольцомъ; воръ осторожно отодвигаетъ нѣсколькихъ изъ спящихъ и уноситъ добычу; рабы просыпаются и тщетно ищутъ ввѣренную имъ корзину. Другой примѣръ. На Филиппинскихъ островахъ популярное представленіе сводится къ слѣдующему: дѣвица вбѣгаетъ какъ-бы преслѣдуемая пчелой; всѣ ея движенія выражаютъ желаніе уклониться отъ укуса; но страхъ растеть, пляска ускоряется, крики „ай, ай, пчела!“ усиливаются, и вотъ—пчела ужалила; дѣвица плачетъ и жалуется на боль; прибѣгаютъ подруги, помогаютъ, утѣшаютъ...

Познакомившись съ темами драматическихъ игръ у первобытныхъ народовъ, мы не будемъ удивляться тому, что культурные народы съ незапамятныхъ временъ имѣли свои театральныя зрѣлища. *Китайская и японская культуры*, начала которыхъ заложены задолго до нашего лѣтосчисленія, знакомы съ театромъ, хотя то обстоятельство, что актеры были безграмотными, помѣшало развитію особой драматической литературы. Также въ омутѣ вѣковъ теряется и происхожденіе *индійской драмы*, подарившей намъ такія классическія произведенія, какъ „Сакунтала“ и „Васантасена“. Въ индійской литературѣ уже разрабатывались вопросы теории драмы и, между прочимъ, мы знаемъ, что различалось 28 различныхъ видовъ драмы. Въ сохранившихся же драмахъ читаемъ намеки на драмы до насъ не дошедшія, никогда, можетъ быть, и не записанныя...

Въ древней *Элладѣ* высоко-художественный театръ V вѣка до Р. Хр. совершенно заслонилъ тѣ простонародныя игры въ честь Діониса, которыя служили первоначальнымъ зерномъ какъ трагедіи, такъ и комедіи. За мощными хорами Эсхила было забыто шествіе пьяныхъ сатировъ, ведущихъ жертвенное животное къ алтарю, пляской и пѣніемъ славослова бога; за пѣвучими строфами Аристофана отвернулись отъ шумнаго ликованія и грубыхъ шутокъ фаллофоровъ; диѳирамбъ уступилъ мѣсто искусному діалогу Софокла, а сцена, когда-то умѣщавшаяся на телѣгѣ Тесписа, раздвинулась до внушительныхъ размѣровъ театра Діонисія на скатѣ аѳинскаго акрополя. Правда, Аристотель сообщилъ намъ кое-какіе данныя о началахъ древне-греческаго театра, но его свѣдѣнія скудны и не всегда ясны.

Въ *Римѣ* же литературная комедія, всецѣло выпешдая изъ греческой, никогда не могла заглушить народныя игры. Среди послѣднихъ особую извѣстность приобрѣли *ателланы*, возникшія въ деревушкѣ Кампаніи Ателла. Это были остроумныя импровизаціи, разыгрываемыя деревенскою молодежью и пересыпанныя намеками на мѣстную злобу дня. Ателланы пользовались такимъ успѣхомъ, что вскорѣ приобрѣли право гражданства въ самомъ Римѣ. Сперва онѣ происходили при случайномъ стеченіи народа, съ участіемъ городской молодежи; порой и представитель знатнаго рода выступалъ подъ прикрытіемъ маски въ простонародной шуткѣ. Потомъ ателланы завоевали сцену и перешли въ руки профессиональныхъ актеровъ. Выработались и типичныя фигуры, безъ которыхъ не обходилось ни одно представленіе: простофиля, постоянная жертва обмана и кулачной расправы; сластолюбивый храбрецъ на словахъ; старый отецъ семейства—самодуръ и волокита; шарлатанъ—мастеръ на всѣ руки, неутомимый изобрѣтатель мошенническихъ продѣлокъ и переодѣваній. Сатирическія выходки ателланъ не щадили даже императоровъ. Такъ въ царствованіе Нерона одинъ актеръ сопровождалъ слова: „Здравствуй, отецъ! Здравствуй мать!“ жестами, намекающими на то, что Неронъ отравилъ отца и утопилъ свою мать.—Ателланы пережили и римскую литературную комедію и мимическія игры и не остались безъ вліянія на итальянскій театръ.

Обращаясь теперь къ *европейскимъ народамъ новаго времени*, слѣдуетъ отмѣтить, что большинство ихъ празднествъ приурочено къ христіанско-церковному календарю, но въ виду того, что самый характеръ этихъ празднествъ вполне языческій, что схожія празднества встрѣчаются и у языческихъ народовъ, что церковь съ самаго начала ведетъ борьбу съ этими празднествами, можно заключить, что они восходятъ къ глубокой языческой древности. Всѣ они группируются вокругъ четырехъ моментовъ солнечнаго года: лѣтняго и зимняго солнцеворотовъ и весенняго и осенняго солнцестояній. Понятно, малокультурный народъ не умѣлъ точно датировать эти моменты, что возможно лишь при помощи астрономическихъ наблюденій, но приблизительная дата была всегда доступна, въ особенности челоуку, который жилъ еще одной жизнью съ природой и чутко прислушивался къ ея малѣйшему шелесту и зорко присматривался къ ея тончайшимъ оттѣнкамъ. Эта колеблющаяся датировка облегчила приуроченіе языческихъ празднествъ къ христіанскимъ, не всегда совпадающимъ съ астрономическимъ временемъ въ научно разработанномъ календарѣ: праздники зимняго солнцеворота распредѣлились между Рождествомъ, Новымъ Годомъ и Крещеніемъ, праздники весенняго солнцестоя-

нія—между масляницей и Пасхой, праздники лѣтняго солнцеворота—между Троицей и днемъ Ивана Купала, праздникъ осенняго солнцестоянія подошелъ ко дню св. Михаила римско-католической церкви. Первоначально эти праздники были вызваны сборищами для торговаго обмѣна товарами и обсуждения совмѣстныхъ дѣлъ; дѣйствительно, при отсутствіи календаря трудно было найти болѣе удобное, безошибочное опредѣленіе времени. Впослѣдствіи, при распространеніи земледѣлія, нѣкоторыя празднества приурочились также къ ходу полевыхъ работъ: лѣтній праздникъ совпалъ съ сѣнокосомъ, осенній съ уборкой хлѣба и винограда. Наконецъ, христіанство закрѣпило всѣ празднества къ своему календарю. Но первобытная разнузданность проглядываетъ сквозь пелену церковнаго благочестія.—Вспомнимъ вакханаліи традиціонныхъ весеннихъ и осеннихъ ярмарокъ, вспомнимъ безотчетное веселье жатвенныхъ праздниковъ, вспомнимъ рождественскую елку и гаданіе подъ Новый Годъ и согласимся, что христіанская культура дала этимъ празднествамъ прежде всего одно—новое названіе.

Наступаютъ теплые дни, становясь длиннѣе и длиннѣе. Снѣгъ таетъ, ласточки возвращаются. Тогда въ Россіи „изгоняютъ зиму“. Либо несутъ въ гробу съ причитаніями чучело Мораны (отъ „мора“) и затѣмъ сжигаютъ его или бросаютъ въ воду. Либо запрягаютъ десять лошадей гуськомъ одна за другой и ѣдутъ изъ селенія въ селеніе; въ повозкѣ сидитъ мужикъ, одѣтый въ рубище, съ выпачканнымъ сажей лицомъ, на шеѣ висятъ коровьи колокольчики и разныя погремушки, въ рукѣ метла. По теперешнему представленію, этотъ поѣздъ означаетъ, что „масляница ѣдетъ домой“, но намъ не трудно догадаться, что передъ нами обрядъ изгнанія зимы.—Въ Германіи по тому же поводу происходила борьба двухъ юнцевъ: одинъ—„зима“—обвязанъ соломой, другой—„весна“—обвить плющемъ и украсить вѣтвями. Побѣждаетъ „Весна“ и раздастъ всѣмъ по вѣткѣ въ то время, какъ соломенная одежда „Зимы“ разбрасывается по вѣтру.

Погода установилась; выглянули травки, деревья распустились, кукуетъ кукушка. Сельчане убираютъ дома первой свѣтлозеленой зеленью, молодежь собирается для хороводовъ и лужайки оглашаются майскими пѣнями. Въ Западной Европѣ выбираются *майскій король и майская королева*—*rex aestivalis* и *regina avrillosa*—Май (Mayo) и Мая (Maya)—майскій лордъ и майская лэди—майграфъ и майграфиня—майскій женихъ и майская невѣста. Сооружается нѣчто вродѣ трона, покрытаго зеленью и цвѣтами, король и королева садятся, народъ приноситъ поздравленіе и пожеланія. Опять пѣни, опять пляска. Затѣмъ выстраиваются въ рядъ, во главѣ шествія становится король со своей королевой, и направляются по деревнѣ изъ дома въ домъ. Предлагаютъ вѣтки и цвѣты и поютъ на тему, что, принося цвѣты, приносятъ и лѣто. Если этотъ даръ остается безъ вознагражденія, то толпа уходитъ съ бранью.—Схожіе обряды имѣются и у славянскихъ народовъ, гдѣ майграфъ замѣненъ то „Зеленымъ Юріемъ“, то дѣвицей, съ ногъ до головы убранной зеленью и называемой „Тополью“ или „Кустомъ“.

Наступаетъ наидлиннѣйшій день—праздникъ свѣта по преимуществу. Всюду зажигаются костры—на горныхъ вершинахъ, на рѣчныхъ островахъ, на морскихъ скалахъ и въ смолистыхъ бочкахъ, предоставленныхъ игрѣ волнъ. Черезъ такіе огни прыгаютъ, вокругъ нихъ ведутся хороводныя игры. Иногда горящее колесо катится съ вершины горы въ воду.

Въ эту ночь занимаются и гаданіемъ. Обвязываютъ, наприимѣръ, 9 соломинокъ въ хлѣбномъ полѣ нитками разныхъ цвѣтовъ: какая соломинка выше всѣхъ выростетъ, то и сбудется, причемъ черный цвѣтъ означаетъ смерть, сѣрый—болѣзнь, зеленый—свадьба, синій—вѣрность въ любви, желтый—обманъ и пр. Другіе ищутъ чудодѣйственный цвѣтъ папортника, третьи собираютъ цѣлебную росу Купальской ночи.

Хлѣбъ собранъ, плоды созрѣли, листва желтѣетъ, и скотъ стоняется въ хлѣва. Празднества указываютъ на обиліе съѣстныхъ припасовъ: пекутся пироги и особые хлѣба или готовятся особыя блюда изъ свѣжей муки, изъ ягодъ, яблоковъ, рѣпы, варятъ медъ или пиво, бьется скотъ, чтобы сократить число лишнихъ ртовъ на зиму, и всѣ эти дни царитъ веселье, выражающееся въ пѣсняхъ, пляскахъ и играхъ. Въ скандинавскихъ странахъ молодежь готовитъ себѣ пиршество самымъ первобытнымъ образомъ: разводятъ костеръ, въ которомъ накаливается булыжники и плоскіе камни, выкапываютъ яму глубиною въ сажень; туда сваливаютъ сперва накаленные булыжники, потомъ сыпать землю, наконецъ, кладутъ овощи—картофель, рѣпу, яблоки; все это покрывается землей, накаленными плитками и дерномъ и утапывается. Пока пекутся овощи, пляшутъ, играютъ. День кончается съѣданіемъ испеченныхъ въ землѣ овощей.

И затѣмъ наступаетъ затишье. Дожди, мракъ, буйные вѣтры заставляютъ каждаго замыкаться въ своихъ четырехъ стѣнахъ. Вначалѣ это затворничество ощущается какъ бы пріятнымъ даже отдыхомъ; потомъ принимается за домашнюю работу, запущенную въ виду полевыхъ работъ, но въ концѣ концовъ, это одиночество, эта неподвижность начинается тяготить, хочется опять солнца, веселья! А дни становятся все безрадостнѣй... На землю нависла беспросвѣтная ночь! Тогда зажигается елка. Небесному мраку противопоставляются тысячи огоньковъ елокъ. На столѣ появляется окорокъ, напоминающій намъ того кабана, надъ которымъ древніе скандинавы произносили свои клятвы и воинственные обѣты. Начинается колядованіе, плясаніе, играніе, гаданіе, которое кончается только тогда, когда становится яснымъ, что свѣтъ побѣдилъ, что жизнь вступила въ новый кругъ, что забрежжилъ новый годъ. Тогда возвращаются во свояси къ очереднымъ работамъ...

Въ эти дни, между прочими играми, въ Западной Европѣ совершался „праздникъ дураковъ“—*festum stultorum* или „ословъ“—*asinaria festa*. Напрасно церковь ставила этотъ праздникъ въ связь съ бѣгствомъ святой семьи въ Египетъ на ослѣ, напрасно толковала его смыслъ въ связи съ изреченіемъ: „унижающійся да возвысится“, напрасно хористы и низшее духовенство принимали въ немъ самое дѣятельное участіе: нехристіанскій его характеръ нисколько отъ этого не смягчился. Начинается этотъ праздникъ съ выбора предсѣдателя—*dominus* или *provisor festi*. Это—„аббатъ“, „епископъ“ или „папа“ дураковъ. Соответственно этому названію его и одѣваютъ и даютъ ему въ руку жезлъ. Потомъ толпа сопровождала своего „папу“, ѣдущаго верхомъ на ослѣ, на праздничное мѣсто, иногда даже въ церковь. При этомъ раздавались пѣни въ честь избраннаго „папы“. Если толпа дѣлилась на двѣ партіи, одна изображая высшее духовенство, другая—низшее, тогда пѣли, высмѣвая, понося, язвя другъ друга. Шикали, свистали, ревѣли, жестикулировали... Затѣмъ снимались съ мѣста и продолжали шествіе.

Другая святочная игра извѣстна также у насъ въ Россіи подъ названіемъ „водитъ барина“. Дѣйствующія лица—баринъ съ супругой и

купчина съ товарами, т. е. жеребцомъ (мальчикъ съ колокольчикомъ въ рукахъ), быкомъ (мальчикъ съ широкимъ лбомъ) и „удивительными людьми“ (пятью мальчиками, вымазанными сажеею), наконецъ, просители и отвѣтчики въ шутовскихъ нарядахъ. Приходятъ въ избу. „Здравствуйте, міряне!“ — Здорово, баринъ! — „Все ли у васъ ладно, нѣтъ ли ссоръ какихъ?“ Подходятъ истцы и отвѣтчики, баринъ рядитъ судъ, купецъ (онъ же и палачъ) бьетъ виновныхъ ремнемъ. Послѣ суда идетъ сцена купли-продажи. Мальчикъ-жеребецъ выбѣгаетъ и скачетъ передъ бариномъ. „Дорогъ-ли?“ — „Сто рублей деньгами, сорокъ амбаровъ сушеныхъ таракановъ“. — Вся игра заканчивается общей пѣней и пляской барина съ барыней.

Прослѣдивъ главные праздники годичнаго круговорота у европейскихъ народовъ и отмѣтивъ во всѣхъ нихъ наличность синкретическихъ игръ съ ярко подчеркнутыми драматическими моментами, считаемъ нужнымъ присоединить еще нѣсколько общихъ примѣчаній. Не говоря уже о томъ, что выборъ примѣровъ можетъ показаться чисто случайнымъ, что стремленіе быть возможно краткимъ заставило насъ изъ моря явленій выловить лишь отдѣльныя блестящія, приходится согласиться и съ тѣмъ, что приведенные примѣры могутъ показаться тусклыми сравнительно съ приписываемымъ имъ значеніемъ. Объ этой тусклости намъ и хотѣлось дать нѣсколько объясненій.

Во-первыхъ, во всѣхъ современныхъ народныхъ празднествахъ главное мѣсто занимаетъ *хороводъ*. Но хороводъ новаго времени далеко не передаетъ многообразія и оживленія хоровода прежнихъ временъ: все больше ступевываются драматическіе моменты. Забывается текстъ пѣсенъ, упрощается мимическая игра и первоначальный смыслъ игры уже неуловимъ. Переберите все названія игръ и вы увидите, что названія общаются гораздо больше, чѣмъ даетъ современное исполненіе игры. „Кошка и мышь“, „гуси и лисица“ и пр. все вѣдь подражательныя игры, но въ настоящее время объ этомъ никто и не думаетъ. Вспомнимъ шведскую хороводную пѣсню: „Жнемъ, жнемъ овесъ, кто же его свяжетъ? это сдѣлаетъ моя возлюбленная“. Очевидно, эта пѣсню въ старину сопровождалась жестами, которые теперь забыты. Но иногда вопросъ о синкретическихъ играхъ обстоитъ для насъ еще хуже. Вблизи отъ культурныхъ центровъ, носящихъ благодаря особымъ условіямъ нашего времени международный характеръ, сельчане совершенно отказываются отъ своихъ традиціонныхъ увеселеній и съ удивительной легкостью, чтобъ не сказать легкомысліемъ, усваиваютъ себѣ все модныя танцы. Тогда, понятно, древне-языческіе праздники потеряли почти всякую связь съ древностью, нисколько, впрочемъ, не выигравъ въ духѣ христіанизации. Русскій народъ единственный, знающій выраженіе „играть пѣсню“, и, дѣйствительно, разыгрывающій ее, но относительно западно-европейскихъ народовъ, въ чередованіи праздничныхъ игръ можно установить такую смѣну: синкретическая игра—хороводъ—модныя танцы. При этой смѣнѣ драматическая струя все таетъ и таетъ.

Во вторыхъ, во всѣхъ празднествахъ не меньшую роль, чѣмъ хороводы, игралъ *обычай рядиться*, который теперь также начинаетъ выходить изъ моды. Маска служила подспорьемъ иллюзіи, скрывая всѣмъ знакомое лицо актера и придавая ему видъ изображаемаго животнаго, человѣка или божества. Специалистовъ рядиться на Руси было несчетное количество и они издревле назывались окрутниками (отъ глагола окрутиться, т. е. обвертѣться), кудесниками, скоморохами, халдеями и цыганами.

Правда, до настоящаго времени маскарадныя балы не потеряли своихъ поклонниковъ, но сама маска сократилась до мельчайшихъ размѣровъ и—главное,—сдѣлалась совершенно антихудожественной. Какъ выразительны зато маски первобытныхъ народовъ, изображающія животныхъ, фантастическихъ или реальныхъ, все равно, злыхъ духовъ, олицетвореній силъ природы и пр. И въ этомъ смыслѣ, слѣдовательно, приходится отмѣчать упадокъ.

Такимъ образомъ, кто не убѣжденъ нашими примѣрами, находя ихъ слишкомъ обезцвѣченными, пусть вспомнитъ, что одно упоминаніе въ нихъ хороводовъ и масокъ должно воскрешать въ насъ представленіе объ очень оживленномъ, пестромъ зрѣлищѣ, преисполненномъ драматизма, который теперь уже забытъ и стертъ. Наконецъ, укажемъ и на то, что помимо ежегодныхъ праздниковъ, въ жизни простолюдина были другіе случаи для проявленія своей драматической жилки. Развѣ *свадьба* не была прозвана изслѣдователями народной драмой? Развѣ не можетъ соперничать съ любой театральной игрой хотя бы слѣдующая сценка?

Послѣ вѣнчанія дружка жениха пріѣзжаетъ къ дому невесты и стучится въ ворота: „Можно ли намъ тутъ обогрѣться? Есть ли въ этомъ дому хозяйинъ: или батюшка или матушка, или дружка—вѣрная служка, легкая ножка, скорая посылка, крутая поговорка?“ Ему отвѣчаютъ вопросомъ: „Какіе вы люди? Куда ѣдете? Можеть, вы какіе разбойники злодѣи: если у васъ видъ?“ — „Мы люди подорожные: виду у насъ нѣтъ“. Наконецъ, дружка жениха объявляетъ, что они ищутъ дѣвицу. На это опирающіе ворота отвѣчаютъ: „Она тутъ, только тяжело достать: наша княгиня молодая ходила гулять по лѣсамъ, по лугамъ, по синю морю, островамъ, и чего догуляла? златыя ключи потеряла. Теперь пошла ключовъ искать; придется вамъ постоять“. Дружка возражаетъ: „Эта, пріятель, твоя сказка нашимъ дѣламъ не повязка. Нашъ князь молодой не гулялъ, сѣзидилъ въ городъ, шелку накуплялъ, съ шелку сѣтей навязалъ и въ сине море покидалъ: тамъ бѣлу щуку онъ поймалъ, щуки сердце разрѣзалъ, златыя ключи вынималъ. Ключи княгинины у насъ“. Дружка молодой отвѣчаетъ: „Ну такъ и княгиня будетъ у васъ“<sup>1)</sup>.

Итакъ, еще въ первобытномъ состояніи человѣкъ избрѣлъ гримъ или маску, сталъ подражать животнымъ или другимъ людямъ, и полюбилъ игры съ ярко выраженными драматическими моментами. Не всегда можно доказать, что художественный театръ находится въ непосредственной связи съ этими синкретическими играми. Не для этой цѣли и мы предпослали исторіи стариннаго театра этотъ краткій очеркъ народныхъ игръ. Но послѣднія объясняютъ, почему театральныя представленія, гдѣ и по какому бы поводу они ни устраивались, были встрѣчены сочувствіемъ и пониманіемъ народа, почему они распространились повсемѣстно, почему народъ не шадилъ ни средствъ, ни времени, не выпуская ихъ изъ своихъ рукъ, почему театръ сталъ, въ концѣ концовъ, столь важнымъ показателемъ нашей культуры. Все это потому, что народы съ незапамятныхъ временъ питали двѣ насущныя потребности—реальную и идеальную—хлѣба и зрѣлищъ—*panem et circenses!*

<sup>1)</sup> Тихонравовъ, стр. 16.

II.

Литургическая драма <sup>1)</sup>.

Въ средніе вѣка церковь была отправной точкой всѣхъ художественныхъ начинаній. Первые опыты въ письменности новыхъ языковъ были переводы молитвъ, символовъ вѣры, Св. Писанія, легенды, а за переводами слѣдовали подражанія все на тѣ же религиозные мотивы. Церковное пѣніе послужило началомъ музыкальнаго творчества: антифонное пѣніе при литургіи вылилось въ стройный респонзорій—первый видъ болѣе крупнаго музыкальнаго цѣлаго. Живопись сосредоточивалась одно время на единственной темѣ: „Богородица съ младенцемъ“ и даже тогда, когда художникъ писалъ въ сущности земную мать съ ея земнымъ ребенкомъ или прямо свою собственную жену со своимъ сыномъ, народъ въ его картинѣ видѣлъ только мадонну. Наконецъ, зодчество находило свои высшія и наиболѣе благодарныя задачи въ созиданіи соборовъ. До сего дня цѣлый рядъ городовъ гордится монументальными постройками, фундаментъ къ которымъ былъ заложенъ въ раннемъ средневѣковъѣ. И вотъ, въ виду того, что церковь является разсадникомъ всѣхъ средневѣковыхъ искусствъ, гдѣ же спрашивается, если не въ церкви, могли зародиться и первыя представленія?

Кромѣ того, церковь, вѣрище церковная площадь, съ перваго своего появленія среди варварскихъ народовъ стала сборнымъ мѣстомъ для народа, гдѣ происходили и пляски и игры. Въ 572 году соборъ въ Браганцѣ грозитъ карой тѣмъ, кто пляшетъ у церквей. Въ 650 г. соборъ въ Шалонѣ (Châlons) ставитъ на видъ женщинамъ не собираться въ церквяхъ, чтобы пѣть непристойныя пѣсни. Въ 813 г. соборъ въ Арлѣ (Arles) и соборъ въ Майнцѣ возстаютъ противъ мірскихъ игръ на церковной площади и въ самой церкви. Съ другой стороны, намъ извѣстно, что развлечения, не имѣющія ничего общаго съ религіей, приурочивались къ христіанскимъ празднествамъ. Уже въ 555 г. франкскій король Хильдебертъ запрещаетъ пляски, пѣсни и игры на Пасхѣ и Рождествѣ. Соборъ въ Cloveshou въ Англіи въ 747 году возмущается популярными предпасхальными играми, скачками и другими зрѣлищами. Списокъ аналогичныхъ фактовъ могъ бы быть увеличенъ, но только до X вѣка. Съ этого времени мы не слышимъ о гоненіяхъ на мірскія развлечения, такъ или иначе приуроченныя къ церковной службѣ. Почему? Потому, что церковь сама взяла въ свои руки устройство представленій. Впрочемъ, эта затѣя была не такой рискованной, какъ это можетъ казаться на первый взглядъ.

Всмотритесь въ католическую церковь и ея службу, развѣ въ ней мало драматическихъ элементовъ? Священники, переговаривающіеся между собою (діалогъ), клиросники, поющіе, читающіе, жестикулирующіе; прибавьте еще особые случаи, на примѣръ, символическую процессію въ Вербное воскресенье, вообще, весь пасхальный ритуаль, обратите вниманіе на такія подробности въ католической литургіи, какъ въ рождественской вопросъ: *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?* <sup>2)</sup> и отвѣтъ: *Salvatorem Christum Dominum etc.* <sup>3)</sup>, или въ пасхальной вопросъ: *Quem quaeritis in*

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ использовано еще: Paul Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst.*

<sup>2)</sup> Кого ищите въ ясляхъ, пастухи, скажите?

<sup>3)</sup> Спасителя Христа Господа и т. д.

*sepulcro, o, Christicolae?* <sup>1)</sup> и отвѣтъ: *Jesum Nazarenum crucifixum, o saelicolae* <sup>2)</sup>, чтобы вполне понять драматическій характеръ церковной службы.

Но долгое время этотъ драматизмъ не могъ развернуться. Въ первые вѣка нашей эры, когда со стороны римскихъ властей предпринято было систематическое гоненіе на христіанскую вѣру, когда христіане ютились въ катакомбахъ, подземельяхъ и пещерахъ, нельзя было и думать о торжественныхъ службахъ. Но и впослѣдствіи, когда на римской территоріи поселились германскія племена, христіанство не переставало находиться на военномъ положеніи: приходилось бороться съ язычествомъ у себя дома, въ нѣдрахъ самой церкви и на чужбинѣ. Параллельно съ этой борьбой шло строительство церквей и школъ. Но вотъ христіанство восторжествовало по всей Западной Европѣ, церковь разбогатѣла, а народъ благоговѣнно стекался къ ея обители. Тогда наступило время развитія внутренняго распорядка, искусства соперничали другъ съ другомъ, становясь на службу церковнаго убранства и обихода, и священники дѣлали все, чтобы роскошь, пышность, картинность богослуженія поддерживали экзальтационно-восторженное настроеніе молящагося. Около начала втораго тысячелѣтія также замѣтны первые признаки литургическихъ драмъ, называемыхъ *ludi, repraesentationes, historiae repraesentandae.*

Быть можетъ, зачатки литургической драмы помимо текста литургіи и ея тропарей, проявились также въ чисто декоративныхъ приспособленіяхъ, въ переодѣваніяхъ и особо выразительныхъ жестахъ. На Рождествѣ у алтаря ставились ясли, въ день Поклоненія волхвовъ вѣшали звѣзду, на которую указывалъ одинъ изъ волхвовъ,—на Пасхѣ изображали гробницу Господню (*quaedam assimilatio sepulcri*). Потомъ, понятно, появился и текстъ, вначалѣ не уклоняющійся отъ литургіи и Св. Писанія и только постепенно становящійся болѣе самостоятельнымъ. Первоначальная проза замѣняется рифмованными стихами, потомъ рифмованные, силлабическіе стихи смѣшиваются съ античными размѣрами. Народный языкъ врывается въ литургическую драму, сперва только мѣстами, какъ бы случайно, потомъ приобретаетъ право гражданства и въ концѣ концовъ вытѣсняетъ языкъ богослужебный—латинскій. Пока литургическая драма происходила на латинскомъ языкѣ, она цѣликомъ пѣлась; потомъ, когда латинскій текстъ чередовалъ съ народнымъ языкомъ, пѣли, вѣроятно, только латинскіе стихи. Въ концѣ концовъ, только хоровыя партіи напоминаютъ о связи съ литургіей. Вслѣдъ за народнымъ языкомъ крадется свѣтскій духъ, нарушающій молитвенный характеръ этихъ представленій, и это обстоятельство повело къ тому, что церковь должна была разстаться съ литургической драмой.

Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что зернами литургическихъ драмъ были рождественская и пасхальная игры, изъ которыхъ, можетъ быть, послѣдняя по времени возникновенія предшествовала первой. Въ обоихъ случаяхъ повторяется вопросъ „кого вы ищите“?.., въ одномъ вниманіе сосредоточивается на ясляхъ, въ другомъ на гробницѣ Господней. Поэтому познакомимъ читателя сперва съ этими двумя древнѣйшими играми, тексты которыхъ сохранились отъ XI вѣка.

Литургическая драма „*Пастухи*“ ставилась въ первый день Рождества. За алтаремъ стояли ясли и икона Богородицы. Мальчикъ, стоящій

<sup>1)</sup> Кого ищите въ гробницѣ, о, христіанки?

<sup>2)</sup> Иисуса Назарянина распятаго, о, небожители.

на возвышенномъ мѣстѣ передъ хоромъ и изображающій ангела, возвѣщалъ пяти каноникамъ о рожденіи Христа. Затѣмъ пастухи входятъ изъ большихъ вратъ. Ангелъ спрашиваетъ: „Кого вы ищете въ ясляхъ, пастухи, скажите?“ А тѣ отвѣчаютъ: „Спасителя Христа, Господа, завернутаго въ пеленахъ“.....

Ангелы громкимъ голосомъ поютъ Gloria.

Пастухи, поющіе Pax in terris, подходятъ къ яслямъ.

Два священника, изображающіе нянекъ, показываютъ Ребенка пастухамъ. Послѣдніе преклоняются и удаляются при пѣніи Аллилуія.

Тутъ же начинается обѣдня, при чемъ пастухи управляютъ хоромъ.

Въ другой рукописи той же игры мы читаемъ въ концѣ: „одинъ изъ пастуховъ читаетъ Евангеліе, а двое другихъ поютъ псаломъ“.

Теперь познакомимся съ драмой, представляемой въ пасхальную ночь:

Три діакона, одѣтые въ короткую ризу и съ нарамниками на головѣ, чтобы быть похожими на женщинъ, и съ маленькими вазами въ рукахъ, проходятъ черезъ хоръ и направляются къ гробницѣ, съ поникшею головой, поющіе: „Кто намъ сдвинетъ камень съ входа гробницы?“

Тогда передъ гробницею является ангелъ и спрашиваетъ: „Что вы ищете въ гробницѣ, о, друзья во Христѣ?“ Маріи же отвѣчаютъ: „Исуса Назарянина, Который былъ распятъ, о, небожитель“.

Ангелъ говоритъ: „Его здѣсь нѣтъ; ибо Онъ воскресъ, какъ сказалъ. Пойдите и посмотрите на мѣсто, куда Онъ былъ положенъ, и сообщите ученикамъ и Петру, что Онъ воскресъ“.

Показавъ имъ гробницу ангелъ удаляется. Въ самой же гробницѣ стоятъ два священника и спрашиваютъ: „Жена, почему ты плачешь?“

Средняя изъ женщинъ отвѣчаетъ: „Потому что унесли моего Господина и я не знаю, куда Его положили“.

Священники говорятъ: „Того, Кого вы ищете, о, женщины, обрѣтающимся среди мертвыхъ нѣтъ здѣсь, Онъ воскресъ. Вспомните о томъ, какъ Онъ вамъ говорилъ, когда еще находился въ Галилеѣ, предсказывая, что Сынъ Человѣческой долженъ страдать и что Онъ будетъ распятъ и воскреснетъ на третій день!“

Маріи цѣлуютъ мѣсто и выходятъ изъ гробницы. Тогда выходитъ къ нимъ священникъ, изображающій Господа, въ стихарѣ и епитрахили, держа крестъ, къ лѣвому углу алтаря и говоритъ: „Жена, почему ты плачешь? Что ты ищешь?“

Средняя-же отвѣчаетъ: „Господинъ, если ты Его унесъ, скажи мнѣ, и я пойду и возьму Его“.

Показывая крестъ, священникъ говоритъ: „Марія!“

При этомъ женщина падаетъ на колѣни и громко восклицаетъ: „Rabboni!“<sup>1)</sup>

Отстраняя ее рукой, священникъ говоритъ: „Не тронь Меня, ибо Я еще не предсталъ предъ Отцомъ. Но пойдѣ къ Моимъ братьямъ и скажи имъ, что Я вознесусь къ Своему Отцу и вашему Отцу, къ Своему Богу и вашему Богу“. Послѣ этого священникъ появляется у праваго угла алтаря и говоритъ женщинамъ: „Привѣтъ, не бойтесь, идите, возвѣстите Моимъ братьямъ, чтобы они отправились въ Галилею; тамъ Меня увидятъ“.

Затѣмъ онъ скрывается. Женщины слушали, склонившись передъ

<sup>1)</sup> Еврейское слово, откуда „раввинъ“, означающее „Учитель“.

алтаремъ, и, возвращаясь черезъ хоръ, поютъ: „Аллилуія, Господь воскресъ; воскресъ сильный левъ, Христосъ, Сынъ Божій!“

Тотчасъ же архіепископъ, или кто служитъ обѣдню, начинаетъ Te Deum.

Очень можетъ быть, что пасхальная игра восходитъ и къ IX вѣку. По крайней мѣрѣ, въ миниатюрахъ этого времени жены у гроба Господня изображаются съ паникадилами въ рукахъ, что понятно лишь въ томъ случаѣ, если эти рисунки передаютъ литургическую драму, гдѣ Маріи представлялись священниками. На тѣхъ же миниатюрахъ особенно отчетливо также изображается пелена, что можно бы сопоставить съ ремаркой въ англійской литургической драмѣ, что ангелъ, сидящій у гроба, при приближеніи женъ поднимаетъ пелену въ знакъ того, что въ гробу никого нѣтъ; жены берутъ пелену, разворачиваютъ ее и кладутъ на алтарь. Какъ бы то ни было, выше приведенная пасхальная игра уже довольно сложная и, понятно, предполагаетъ болѣе элементарныя сцены, успѣвшія уже къ XI в. сплотиться и объединиться въ одну игру.

Литургическія драмы XI вѣка достаточно выясняютъ тѣсную связь текста съ Евангеліемъ, почти полное отсутствіе самостоятельнаго творчества и характеръ этихъ игръ какъ части богослуженія. Актеры—священники всѣхъ чиновъ, діаконы, каноники и хористы. Непосредственно за игрой актеры вступали въ исполненіе своихъ обязанностей, читая Евангеліе, управляя хоромъ и пѣніемъ псалма. Сценой служило мѣсто около алтаря, за которымъ стоятъ въ первомъ случаѣ ясли, во второмъ—гробница. Для ангела полагалось особое возвышеніе. На жестикуляцію обращалось большое вниманіе—на это указываютъ приписки къ текстамъ. Такъ при плачѣ Маріи Магдалины находимъ слѣдующія предписанія:

O fratres	}	Марія протягиваетъ руки къ мужчинамъ и къ женщинамъ, ударяетъ себя въ грудь, поднимаетъ руки вверхъ, склоняетъ голову и падаетъ ницъ передъ Спасителемъ.
Et sorores		
Ubi est spes mea?		
Ubi consolatio mea?		
Ubi tota salus, o magister mi? <sup>1)</sup>		

Не слѣдуетъ забывать еще того, что пѣніе и музыка занимали не послѣднее мѣсто въ этихъ играхъ. Ко многимъ текстамъ даже приложены ноты. Мы имѣемъ основаніе думать, что кромѣ органа примѣнялись также струнные инструменты. Имена авторовъ этихъ драмъ намъ, за немногими исключеніями, неизвѣстны, но ясно, что само духовенство составляло, устраивало и разыгрывало ихъ. Пока онѣ были на латинскомъ языкѣ, онѣ сохраняли свой международный характеръ. Дѣйствительно, очень мало разницы между текстами, найденными во Франціи, въ Англии или Германіи.

Съ теченіемъ времени рождественскія и пасхальныя игры разрастались, захватывая все новые и новые эпизоды до и послѣ главнаго событія, выдвигая новыя подробности и обнаруживая явную тенденцію къ сложению цѣлаго цикла игръ, связанныхъ между собою самымъ внѣшнимъ образомъ. Въ дальнѣйшемъ мы рассмотримъ сперва игры, связанныя съ рождественскими праздниками, потомъ драмы, кристаллизовавшіяся вокругъ пасхальной игры, и, наконецъ, игры, не имѣющія никакого отношенія къ опредѣленнымъ праздникамъ.

<sup>1)</sup> О, братья  
И сестры,  
Гдѣ моя надежда?  
Гдѣ мое утѣшеніе?  
Гдѣ все мое спасеніе, о, Господь мой?

### А. Рождественскія драмы.

На третій день Рождества разыгрывалось „Избиение младенцевъ“. Эта игра начиналась плачемъ одной изъ матерей, Рахили, причемъ утѣшительница (consolatrix) вытирала ей слезы. Затѣмъ пѣвчіе, одѣтые въ бѣлые кафтаны, неся впереди овцу, обходили процессіей кругомъ по церкви, потомъ ихъ „убивали“ по приказанію Ирода, но являлся ангель и звалъ ихъ на небеса, послѣ чего „убитые“ поднимались и шли въ хоръ, чтобы закончить игру пѣніемъ Te Deum.

Къ рождественскимъ играмъ относилась также драма „Пророки“, которая возникла изъ рождественской проповѣди, приписываемой блаженному Августину, и составлена изъ пророчествъ о пришествіи Иисуса Христа, заключающихся въ Ветхомъ Завѣтѣ; отсюда также ихъ отношеніе къ рождественскому празднику. Священникъ, ведущій службу, говорилъ вступительное слово:

„Да возликують все народы, напѣвая пѣснь радости! Человѣкъ-Богъ, вышедшій изъ Давидова дома, родился сегодня. О, Иудей, отвергавшій слово Божіе, слушайте въ свою очередь человѣка своего закона, свидѣтеля Небеснаго Царя. Вы же, народы, не вѣрующіе, что отъ Дѣвы родился Сынъ, оставьте ваше заблужденіе, выслушавъ свидѣтельства, у васъ же позаимствованныя.—Израиль, милый человѣкъ, отвѣтъ, что тебѣ достоверно извѣстно о Христѣ?“ Израиль отвѣчаетъ: „Глава не будетъ взята у Иуды до тѣхъ поръ, пока не явится тотъ, кто названъ Слово—Спаситель Господа; народы вмѣстѣ со мною ждутъ его“.—Потомъ священникъ вызываетъ поочередно Моисея, Исаію, Іеремію, Даниїла, Аввакума, Давида, Симеона, Захарію, Елизавету, Іоанна Предтечу, Вергилія, Навуходносора и Сивиллу<sup>1)</sup>. Въ то время, какъ все остальные отвѣчаютъ рифмованными, силлабическими стихами<sup>2)</sup>, Вергилій и Сивилла, какъ римляне, говорятъ гекзаметрами. Язычники—свидѣтели были налицо въ упомянутой проповѣди для того, чтобы божественная истина, какъ говорилося, прославлялась самими врагами Христа. Списокъ этихъ свидѣтелей разрослся до тѣхъ поръ, пока онъ не обнималъ всехъ 16 пророковъ Ветхаго Завѣта, Адама и Еву, Каина и Авеля, Авраама и Исаака, Ноя, Аарона и др.

Драма „Пророки“ пользовалась большой популярностью въ средніе вѣка. Происхожденіе торжественной процессіи пророковъ (Моисея со скрижалями закона, Іереміи въ облаченіи священника со свиткомъ, Іоанна Предтечи босымъ) и представителей античнаго міра представляло собой достаточно пестрое зрѣлище и кромѣ того давало поводъ къ разнымъ неожиданнымъ вставкамъ. То, по случаю праздника ословъ, выводили Валаама на ослицѣ, которая тоже должна была говорить, для этого кто-нибудь прятался подъ ней. Два вѣстника зовутъ Валаама къ царю Валаху, и онъ прищориваетъ ослицу. Тогда послѣдняя говоритъ: „Зачѣмъ вонзаешь въ меня свои шпоры?“ Ангель преграждающій ему путь, запрещаетъ ему ѣхать къ Валаху, говоря: „Не смѣй исполнить приказаніе царя Валаха!“—При выступленіи Навуходносора изображается слѣдующая сцена: трое юношей не хотятъ оказать ему царскихъ почестей, тогда тѣлохранители бросаютъ ихъ въ пылающую печь, но они выхо-

<sup>1)</sup> Извѣстная по римскому преданію, прорицательница.

<sup>2)</sup> Эти стихи не отличались какимъ-нибудь опредѣленнымъ размеромъ, а лишь однимъ и тѣмъ же количествомъ слоговъ—8, 9 или 11.

дятъ изъ нея живыми и невредимыми.—Выступленія Даниїла, Адама, Авеля и другихъ вполнѣ развились въ самостоятельныя представленія.

Авторомъ одной такой самостоятельной драмы о Даниїлѣ былъ Гилярій, ученикъ Абеляра. Въ 360 строкахъ изображается Вальтазаровъ пиръ, льстивыя пѣсни въ честь Вальтазара, святотатственное надруганіе надъ церковной утварью, появленіе огненной надписи, растерянность маговъ и, выходъ царицы, которая посылаетъ за Даниїломъ. При появленіи Даниїла поютъ гимнъ о пришествіи Христа, чѣмъ оправдывается включеніе этой игры къ рождественскому циклу. Потомъ слѣдуетъ проричаніе Даниїла, которое немедленно же исполняется. Какъ только Даниїлъ кончилъ свое проричаніе, появляется Дарій съ „войскомъ“, убиваетъ Вальтазара и надѣваетъ себѣ на голову царственный вѣнецъ. Раздается пѣніе въ его славу. Дарій требуетъ отъ Даниїла поклоненія и послѣ отказа бросаетъ его въ львиный ровъ. Даниїлъ остается невредимымъ и славословитъ Господа. Ангель приводитъ къ нему Аввакума, чтобы тотъ далъ ему поѣсть. Наконецъ, Дарій освобождаетъ Даниїла и даже выражаетъ ему свое довѣріе. Въ концѣ имѣется приписка такого рода, что если игра будетъ ставиться къ заутрени, то нужно закончить ее пѣніемъ Te Deum, если къ вечерни, то—Magnificat.

Литургическая драма „Пророки“ имѣетъ для насъ большой интересъ еще потому, что въ 1204 году въ Ригѣ на городской площади („in media Riga“), по свидѣтельству ливонскаго епископа Альбрехта, была представлена такая игра—ludus prophetarum ornatissimus. Игра эта, рассчитанная на вкусы частью новообращенныхъ, частью языческихъ зрителей, изобиловала боевыми номерами: сраженіе Гидеона съ филистимлянами, война Давида, война Ирода, и наконецъ, споръ Ветхаго Завѣта и Новаго Завѣта. Эти сраженія, стоящіе особнякомъ въ литургической драмѣ, объясняются, почему эта игра происходила не въ церкви, а на площади.

Послѣдняя, по церковному календарю, изъ рождественскихъ драмъ была „Поклоненіе волхвовъ“. Эта пьеса любопытна тѣмъ, что показываетъ, какъ мало-по-малу могли проникать въ текстъ посторонніе мотивы. Въ то время, какъ въ однихъ мѣстностяхъ не существовало никакихъ прибавокъ къ евангельскому разсказу, въ другихъ появляются и няни, какъ въ „Пастухахъ“, и Иродъ. Въ одномъ случаѣ три волхва сходились съ трехъ разныхъ сторонъ у алтаря, показывали другъ другу звѣзду, цѣловались и направлялись къ яслямъ. Здѣсь происходило поклоненіе и молитва. Потомъ ангель предостерегалъ ихъ отъ Ирода на обратномъ пути. Въ другомъ случаѣ игра начиналась такъ:

Иродъ: „Глашатаи, узнайте, что это за цари, о прибытіи которыхъ въ нашу страну до насъ дошелъ слухъ“.

Вѣстникъ: „Мы постараемся исполнить твое приказаніе, какъ можно скорѣе. (Обращаясь къ волхвамъ). По приказанію царя, мы пришли узнать, куда вы, цари, направляетесь и откуда вы явились“.

Волхвы: „Мы ищемъ Царя Царей, указаннаго намъ звѣздой, ведущей насъ; мы приготовили подарки и спѣшимъ поклониться Ему“.

Вѣстникъ (обращаясь къ Ироду): „То волхвы, ведомые звѣздой, ищутъ Царя Царей, который долженъ былъ родиться“. Затѣмъ слѣдовало поклоненіе и подношеніе подарковъ. Во время обѣдни, послѣ игры, волхвы управляли хоромъ.

Вообще, Иродъ привлекалъ вниманіе публики. Такъ въ пѣломъ рядѣ игръ, узнавъ о пріѣздѣ волхвовъ, Иродъ зоветъ къ себѣ маговъ и



заставляет их отыскать въ вѣщихъ книгахъ предсказаніе о рожденіи Христа. Выслушавъ это мѣсто, Иродъ швыряетъ книгу объ полѣ и грозить магами палкой. Затѣмъ онъ приглашаетъ волхвовъ къ себѣ на обратномъ пути, чтобы узнать, что они видѣли. Но ему докладываютъ, что они избрали другой путь. Тогда Иродъ кричитъ внѣ себя отъ гнѣва: „Incendium meum ruina exstinguam“<sup>1)</sup>.

Но какъ бы введеніемъ въ рождественскій циклъ должна была служить драматическая обработка *притчи о десяти дѣвахъ, ждущихъ своего жениха*. Эта драма извѣстна подъ названіемъ Sponsus и важна еще тѣмъ, что въ ней впервые обнаруживается французская рѣчь. Начинается она съ хора: „Прибудетъ Женихъ, Онъ же Христосъ, бдите дѣвы!“ Архангелъ Гавріилъ обращается къ дѣвамъ съ тѣмъ же увѣщеваніемъ. Глуныя дѣвы не запаслись масломъ и напрасно стараются достать его сперва у разумныхъ, потомъ у торговцевъ. Возвратившись съ поскокомъ масла, дѣвы находятъ дверь запертой: явился Женихъ. Дѣвы умоляютъ Христа впустить ихъ, но Христосъ торжественно заявляетъ имъ: „Аминь говорю вамъ; васъ не знаю; у васъ нѣтъ свѣта; лишившіяся послѣдняго да останутся прочь отъ порога этого дома!“

amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine,  
quod qui perdunt procul pergunt huius aulae limine.

И прибавляетъ на старофранцузскомъ языкѣ: „Ступайте, жалкія, ступайте, несчастныя! На вѣчныя времена вамъ будутъ назначены кары и немедленно васъ повлекутъ въ адъ!“

alet chaitivas, alet, malaüreias!  
a tot jors mais vos son penas livreias,  
e en efern ora seret meneias!

Послѣ этого выбѣгаютъ черти и уводятъ глухихъ дѣвъ.

Итакъ, литургическая драма Sponsus важна въ двухъ отношеніяхъ: во первыхъ, здѣсь все время латинскій текстъ чередуется съ французскимъ; во вторыхъ, здѣсь въ первый разъ въ литургической драмѣ выступаютъ черти, которымъ суждено было стать постояннымъ персонажемъ средневѣковаго театра.

Познакомившись теперь съ литургическими драмами рождественскаго цикла, мы видимъ, что сведеніе ихъ всѣхъ въ одно болѣе обширное цѣлое напрашивалось самимъ собою. „Женихъ“, „Пророки“, и „Благовѣщеніе“ могло служить введеніемъ. „Пастухи“, „Поклоненіе волхвовъ“, „Избіеніе младенцевъ“ явились бы продолженіемъ и заключеніемъ этой серіи. Приблизительно такая объединенная игра встрѣчается въ концѣ XIII вѣка съ разными еще добавленіями въ родѣ того, какъ послѣ возвѣщенія ангела о рожденіи Христа пастухи отправляются на поклоненіе Ему, но черти уговариваютъ ихъ возвратиться; новое возвѣщеніе и вторичное выступленіе чертей; только третее возвѣщеніе достигаетъ своей цѣли; или въ родѣ того, что черти подъ конецъ увлекаютъ Ирода въ адъ. Но, понятно, такое большое представленіе не могло происходить въ церкви, а происходило около церкви или на монастырскомъ дворѣ. За неумѣніемъ въ то время производить перемѣну декораций, надо было съ самаго начала изобразить всѣ мѣста дѣйствія, и эта особенность осталась въ теченіи всѣхъ среднихъ вѣковъ. Когда рождественская игра начиналась, уже все и всѣ были на своихъ мѣстахъ: Иродъ сидѣлъ на тронѣ въ Иерусалимѣ; няньки стояли у ясель въ Вифлѣмѣ; пастухи ждали на полѣ... Но тутъ мы уже забѣгаемъ впередъ.

<sup>1)</sup> Я потушу свой пылъ—разрушеніемъ!

## В. Пасхальныя драмы.

Кромѣ уже приведенной „Пасхальной ночи“ ставились еще „Плачь Маріи“, и „Видѣніе въ Эммаусѣ“. Первая относилась къ страстной пятницѣ и распредѣлялась между Богоматерью, тремя Маріями и Св. Иоанномъ. Вторая драма называлась также и „Странники“ (Peregrini) и ставилась на второй день Пасхи. Странники съ кошницей и посохомъ медленно шли къ западнымъ вратамъ собора и тутъ становились во главѣ процессіи. Къ нимъ присоединялся священникъ, изображающій Иисуса Христа, въ стихарѣ и эпитрахили, босой, несущій крестъ на правомъ плечѣ, съ опущеннымъ взглядомъ. Разговоръ слѣдовалъ по тексту Евангелія. Палатка изображала домъ въ Эммаусѣ. Тамъ происходило преломленіе хлѣба и Иисусъ „исчезалъ“. Тогда являлась Магдалина и втроемъ пѣли Victimae Pascali. Затѣмъ процессія возвращалась на хоры и заканчивали вечерню.— Эта драма распространилась въ послѣдствіи въ такомъ направленіи, что Иисусъ являлся и всѣмъ апостоламъ, кромѣ Ѳомы. Послѣдній потомъ отказывается вѣрить въ воскресеніе Господне. Тогда Иисусъ является вторично. Апостолы сопровождаютъ Спасителя на хоры, показывая Его народу.

Упомянувъ о литургическихъ драмахъ, относящихся по церковному календарю послѣ пасхальнаго воскресенія, мы имѣемъ полное право предполагать, что самыя *Страды Господни* (Passion) также служили темой особыхъ драмъ. Правда, до насъ дошли лишь отрывки подобныхъ драмъ въ столь раннемъ періодѣ (древнѣйшій цѣльный текстъ относится къ концу XIII вѣка), но все же врядъ ли можно сомнѣваться въ томъ, что пасхальная игра, засвидѣтельствованная многими текстами XI вѣка, расширялась такъ же, какъ и рождественская, захватывая эпизоды до и послѣ главнаго сюжета. Такъ, можетъ быть, сюда присоединялось и кое-что изъ дѣятельности Спасителя, напримѣръ, „*Воскрешеніе Лазаря*“. Этотъ сюжетъ требовалъ не мало дѣйствующихъ лицъ: Лазаря, двухъ сестеръ: Марю и Марію, четырехъ іудеевъ, Христа и двѣнадцать апостоловъ, и опять предоставлялъ большой просторъ для самостоятельнаго творчества. Особенно подробно останавливались на мірской жизни и обращеніи Маріи Магдалины.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что рождественскому циклу къ концу XIII вѣка противопоставился пасхальный, который, благодаря своему объему, также не умѣщался ни какъ часть богослуженія, ни какъ церковное представленіе.

## С. Драмы внѣ церковнаго календаря.

Изъ этихъ игръ слѣдуетъ прежде всего назвать „*Обращеніе св. Павла*“. До насъ дошелъ слѣдующій сценарій этой драмы: на одной сторонѣ сцены былъ предполагаемъ Иерусалимъ и тамъ сидѣлъ старшій священникъ, на другой—Дамаскъ съ двумя креслами для главы синагоги и для Іуды, а между ними отдыхалъ на ложѣ Ананія; между этими сторонами сидѣлъ Савль. Несмотря на всю эту сложность обстановки, вся драма исчерпывается 24 стихами.—Цѣлый рядъ игръ посвященъ *Св. Николаю*, но эти драмы тоже значительно скуднѣе библейскихъ драмъ. Три странствующихъ дьячка, напримѣръ, пользуются гостепріимствомъ двухъ супруговъ, которые ихъ и убиваютъ съ цѣлью ограбить. Послѣ убійства является Св. Николай и проситъ что нибудь поѣсть. „У меня нѣтъ свѣжаго мяса“, говоритъ старикъ.—„Какъ нѣтъ?“ возражаетъ святой, „развѣ ты не совершилъ

только что убийства?“ Супруги на колѣняхъ молятъ о прощѣніи, святой воскрешаетъ убитыхъ, и хоръ поетъ Te Deum.—Такъ какъ Св. Николай считался покровителемъ школъ, то весьма возможно, что эти драмы въ его честь сочинены для школьныхъ представлений. Судя по тексту, одна, по крайней мѣрѣ, драма ставилась наканунѣ Николина дня (6-ое декабря).

Своеобразная литургическая драма также *игра объ Антихриствѣ*, сочиненная около 1160 года въ Германіи. Сцена этой игры была уже очень сложной: храмъ въ Иерусалимѣ; троны для императора и для королей германскаго, французскаго, греческаго, іерусалимскаго и вавилонскаго; у іерусалимскаго короля сидѣлъ аллегорическій персонажъ „Синагога“, олицетворяющій еврейство, у вавилонскаго—„Gentilitas“, символъ язычества. Изъ дошедшихъ текстовъ это древнѣйшій, въ которомъ встрѣчаются аллегоріи. Игра начинается торжественнымъ выходомъ на сцену всѣхъ дѣйствующихъ лицъ. Первая часть драмы сводится къ тому, что императоръ подчиняетъ себѣ весь міръ. Одни короли подчиняются ему добровольно, другихъ онъ побѣждаетъ. Вторая часть драмы изображала подчиненіе всего міра—Антихристу. Впереди Антихриста идутъ ханжи, по лѣвой рукѣ „Ересь“, одесную—„Лицемеріе“. Антихриствѣ подчиняются себѣ однихъ—ужасомъ, другихъ—подарками, императора—чудесами. „Синагога“ подчиняется, считая его мессіей. Тогда являются Енохъ и Илья и срываютъ повязку съ глазъ „Синагоги“ и она убѣждается, что введена въ заблужденіе. Антихриствѣ велитъ казнить и „Синагогу“, и Еноха, и Илью и похваляется тѣмъ, что покорилъ себѣ весь міръ. При этихъ словахъ надъ его головою раздается трескъ и Антихриствѣ падаетъ уничтоженнымъ. Всѣ возвращаются къ истинной вѣрѣ и славословятъ Бога по предложенію „Церкви“ (Ecclesia).—Хотя тема объ Антихриствѣ была очень популярной въ средніе вѣка, но настоящая литургическая драма—единственная въ своемъ родѣ. Гдѣ и по какому случаю она была поставлена, осталось намъ неизвѣстнымъ.

Жизненный нервъ литургической драмы зависѣлъ отъ ея богослужебнаго характера: какъ скоро она переставала служить подспорьемъ для молитвеннаго настроенія, то въ церкви во время службы ей не было мѣста. Но любовь народа къ зрѣлищамъ, стихійное нарастаніе сюжетовъ, бытовыхъ подробностей, даже смѣхотворныхъ чертъ помѣшало средневѣковой драмѣ навсегда оставаться только преддверіемъ къ обѣднѣ или вечернѣ. Уже вторженіе народнаго языка было нарушеніемъ правила, что служба можетъ вестись только на одномъ изъ трехъ языковъ: латинскомъ, греческомъ или еврейскомъ. Но кромѣ того, явилась потребность видѣть „на сценѣ“ и святыхъ и лицъ Ветхаго Завѣта. Ну, какъ обойти прародителей и, главное, дьявола? Какъ не изобразить какое-нибудь изъ чудесъ мѣстнаго патрона? Съ другой стороны, свѣтскія лица—купецъ, продающій масло десяти дѣвамъ, ждущимъ жениха, или Навуходносоръ или Иродъ вносили посторонній элементъ въ церковную драму. Наконецъ, помимо святости мѣста, церковь была неудобна и по другимъ причинамъ: въ ней нельзя было построить болѣе сложную сцену,—„Обращеніе Св. Павла“ тому яркій примѣръ; трудно было также соорудить пылающую печь, куда тѣлохранители бросаютъ юношей, не желающихъ поклониться Навуходносору; неудобно было также ввести въ церковь—хотя бы и деревянную—ослицу Валаама. А народъ жаждалъ все новыхъ и новыхъ

зрѣлищъ; оправдывалась французская пословица, что аппетитъ разгорается во время ѣды. Тогда принуждены были устроить представленія внѣ церкви, хотя и возлѣ нея, но этотъ первый шагъ развязалъ устроителямъ руки. Все то, что не могло войти въ литургическую драму или потому, что противорѣчило богослужебному характеру, или потому, что скромные размѣры мѣста и времени не позволяли этого, теперь влилось въ драму широкой волной и совершенно видоизмѣнило ее. Этотъ процессъ можно назвать секуляризацией литургической драмы, которая удалялась отъ церкви, въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ, все дальше и дальше, хотя, правда, никогда вполне не порвала съ ней.

Отношеніе высшаго духовенства къ литургической драмѣ опредѣлялось, понятно, ея характеромъ: тамъ, гдѣ послѣдній являлся непристойнымъ, представленія запрещались. Такъ, папа Инокентій III въ 1210 году отмѣнилъ церковныя игры въ Италіи. Съ другой стороны, въ нѣкоторыхъ городахъ Франціи литургическія драмы ставились еще въ XVIII вѣкѣ. Даже въ 1834 году епископъ въ Камбрѣ издаетъ запрещеніе ставить рождественскія и пасхальныя игры въ церквахъ. Духовенство, создавшее литургическую драму, нанесло ей и послѣдній ударъ.

Въ эпоху крестовыхъ походовъ, когда западные народы переживали наиболее яркую фазу средневѣкового міросозерцанія, когда его главные явленія—христіанство и феодализмъ—достигли наивысшаго блеска, но еще не вызвали протеста, когда челоуѣкъ тянулся къ церкви, какъ къ источнику свѣта и блеска, тогда литургическая драма во всей своей строгой простотѣ была важнымъ культурнымъ моментомъ. Она, способствуя болѣе сознательному отношенію къ богослуженію. Она замѣняла школу и грамотность. Она будила мысль и воображеніе.

### III.

#### Мистерія <sup>1)</sup>.

Литургическая драма, удаленная изъ церкви, постепенно переходитъ въ руки мірянъ. Въ концѣ концовъ, преемственное родство этого новаго вида съ литургической драмой сказывается лишь въ выборѣ сюжетовъ и въ нѣкоторыхъ подробностяхъ представленія. Также новое имя—мистерія (*le mystère* отъ латинскаго *ministerium*) указываетъ на опредѣленное происхожденіе. Этому названію нельзя придавать смысла мистическаго событія или мистицизма. Оно означаетъ просто „обрядъ“. Такимъ образомъ, мистерія, своего рода,—обрядъ или служба, не часть очередной церковной службы, а совершенно особая экстренная служба на народномъ языкѣ. Это имя вошло въ употребленіе съ XV вѣка и вытѣснило другія мѣстныя и случайныя названія, въ родѣ *jeu, play, spiel, miracle, festa, storia* и пр.

Время отъ 1200—1400 гг. является какъ бы переходной эпохой, въ которой, мало-по-малу, отживала свой вѣкъ литургическая драма, а но-

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ использованы: Mone, Schauspiele des Mittelalters т. I—II 1852 г.; Nyrop, En Teaterforestilling i Middelalderen (Studier fra Sprog og Oldtidsforskning № 9 1892 г.); Schück, En teaterföreställning under medeltiden (Ur Gamla Papper II т. 1894 г.); Schumacher, Meine Oberammergauer, 1910 г.

вья постановки внѣ церкви были еще рѣдкостью. По крайней мѣрѣ, до насъ изъ этого промежутка времени дошло очень немного текстовъ самихъ драмъ и еще меньше описаній представленій. Зато XV—XVI вв.— время наибольшаго расцвѣта мистерій.

Мистерія—общее для Западной Европы явленіе, но полнѣе и пышнѣе всего она развилась во Франціи. Поэтому изученіе мистеріи, главнымъ образомъ, сосредоточилось на Франціи. Мистерія другихъ странъ совершенно блѣднѣетъ передъ тѣмъ впечатлѣніемъ, которое оставляетъ французская мистерія. Въ виду сложности нашей задачи, мы разобьемъ нашъ матеріалъ на нѣсколько отдѣловъ.

### I. Тексты и авторы.

Древнѣйшая, извѣстная намъ мистерія—англо-норманская „Игра объ Адамѣ“ (*Jeu d'Adame*) относится къ XII вѣку. Мы не знаемъ, кто былъ ея авторомъ и гдѣ она ставилась. По сюжету она примыкаетъ къ рождественскимъ играмъ. Въ то время, какъ литургическая драма рѣдко превышала 100 стиховъ, уже „Игра объ Адамѣ“ больше и куда сложнѣе современной пятиактной пьесы. Она распадается на три части, которыя можно было бы наименовать: 1) „Грѣхопаденіе“, 2) „Братоубійство“ и 3) знакомая намъ уже игра—„Пророки“.

„Грѣхопаденіе“ изображается въ пяти сценахъ,—какъ мы бы сказали, выражаясь современными терминами. Господь Богъ показываетъ Адаму рай и запрещаетъ ему трогать плоды съ Древа Познанія; чертеныя и сатана искушаютъ Еву и Адама; вкусивъ запрещеннаго плода, Адамъ охватывается глубокимъ раскаяніемъ и, между прочимъ, предвѣщаетъ приходъ Спасителя.—Богъ изгоняетъ прародителей изъ рая; въ то время, какъ ангелъ съ пламеннымъ мечомъ сторожитъ врата рая, Адамъ и Ева разрыхляютъ землю, въ которую дьяволы сѣютъ тернии; наконецъ, они надѣваются на несчастную пару кандалы и влекутъ ихъ въ адъ.

„Братоубійство“ происходитъ въ трехъ сценахъ: жертвоприношеніе Каина и Авеля и убійство; Богъ проклинаетъ Каина; дьяволы увозятъ Каина, истязая его, и бережно уносятъ тѣло Авеля.

„Пророки“ начинаются съ Авраама и затѣмъ тянутся длинной вереницей: Моисей, Ааронъ, Давидъ, Соломонъ, Валаамъ на ослицѣ, Данииль, Аввакумъ, Иеремія, Исай и Навуходоносоръ. Всѣ эти „пророки“ предсказываютъ приходъ Спасителя. Съ Исаемъ разыгрывается инцидентъ съ „иудеемъ изъ синагоги“, который желаетъ вступить съ нимъ въ споръ—кстати сказать, очень популярная тогда тема (споръ синагоги съ христіанствомъ); съ Навуходоносоромъ связанъ уже изложенный эпизодъ съ тремя юношами.

„Игра объ Адамѣ“ единственное произведеніе этого рода XII вѣка, цѣликомъ до насъ дошедшее. Она, вмѣстѣ съ тѣмъ, первая извѣстная намъ драма, написанная на одномъ изъ новыхъ языковъ. Замѣчательно еще то, что, какъ видно изъ ремарокъ въ текстѣ, она цѣликомъ декламировалась, а не пѣлась, какъ латинская литургическая драма.

Слѣдующій XIII вѣкъ представленъ двумя мистеріями: о св. Николаѣ и о Теофилѣ. Авторомъ первой является Жанъ Бодэль, извѣстный поэтъ Аррасской школы, котораго постигла тяжелая судьбина—заболѣваніе проказой въ то время, когда онъ намѣревался съѣздить въ Св. Землю.

До насъ еще дошло его прощальное посланіе къ аррасскимъ друзьямъ по поводу заболѣванія, случившагося въ 1205 г. Значитъ, его пьеса относится ко времени до этого года и написана, вѣроятно, по заказу какого-нибудь литературнаго кружка (*le puu* отъ латинскаго *podium*) для постановки наканунѣ Николина дня. Объ авторѣ второй мистеріи, мы знаемъ только его имя—Рютбефъ (*Rutebeuf*) и приблизительный годъ смерти (1280 г.).

Познакомимся сперва съ содержаніемъ „Игры о св. Николаѣ“.

Послѣ пролога вѣстникъ Оберонъ сообщаетъ языческому царю, что христіане идутъ на него войною. Царь со своимъ сенешалемъ, т. е. дворецкимъ, спрашиваетъ кумира, каковъ будетъ исходъ этой войны. Если она окончится его побѣдой, кумиръ долженъ смѣяться, если—его пораженіемъ—плакать. Кумиръ сперва смѣется, потомъ плачетъ.

Герольдъ провозглашаетъ объявленіе войны и призывъ къ оружію.

Вѣстникъ Оберонъ, отправившійся созвать четырехъ вассальныхъ эмировъ, проходитъ мимо корчмы, заходитъ, выпиваетъ, играетъ, выигрываетъ и снимается съ якоря.

Слѣдуютъ четыре схожихъ между собою сцены: Оберонъ передаетъ первому, второму, третьему, четвертому эмиру приказаніе царя явиться на войну.

Дѣйствіе переносится на поле битвы. Сенешаль воодушевляетъ саррациновъ сражаться во имя Магомета. Христіане молятся о побѣдѣ: общіе молитвенные призывы чередуются съ обращеніями отдѣльныхъ воиновъ, ангелъ же, появившійся въ вышинѣ, проситъ всѣхъ, „кто любитъ Бога и вѣритъ въ Него“, не щадя жизни, ринуться въ бой. Сражаются. Христіане падаютъ, ангелъ благословляетъ ихъ трупы. Побѣдители—саррацины истребляютъ всѣхъ христіанъ за исключеніемъ одного—то старецъ, колѣнопреклоненный передъ изваяніемъ св. Николая. Начинается споръ о силѣ и могуществѣ даннаго святого: языческой царь насмѣхается, старецъ непоколебимъ въ своей вѣрѣ. Царь готовъ испытать силу св. Николая, а старца пока заключаютъ въ темницу.

Ангель является старцу въ темницѣ и утѣшаетъ его: св. Николай не выдастъ.

Герольдъ возвѣщаетъ всему народу, что царская казна отнынѣ для всѣхъ открыта; кто хочетъ пользоваться ей, пусть беретъ; единственный стражникъ казны—изваяніе св. Николая.

Снова дѣйствіе переносится въ корчму. Трое отъявленныхъ бродягъ пьютъ и играютъ. Бесѣда ихъ ведется на специальномъ воровскомъ языкѣ. Они-то и уносятъ царскую казну, снова пьютъ и веселятся, пока не засыпаютъ.

Сенешаль просыпается и видитъ, что нѣтъ казны. Царь велитъ казнить старца. Старецъ молится св. Николаю, и ангелъ вновь утѣшаетъ его. Палачъ готовится къ казни.

Бродяги вдругъ просыпаются: передъ ними св. Николай. Страшнымъ голосомъ онъ приказываетъ имъ возвратитъ казну, что они и дѣлаютъ. Когда пересчитываютъ казну, оказывается, что она удвоилась. Царь милуетъ старца, низвергаетъ языческаго кумира и рѣшаетъ вмѣстѣ съ четырьмя эмирами принять христіанство.

Мы остановились такъ подробно на содержаніи этой мистеріи по двумъ причинамъ: намъ хотѣлось, во-первыхъ, во-очію показать оригинальность и богатство ея картинъ и широту ея художественнаго захвата—

отъ проникновенной молитвы на полѣ брани до попойки бродягъ, а, вторыхъ, воспользоваться ею какъ матеріаломъ для доказательства, какъ быстро мистерія удалилась отъ скромныхъ и строго-богослужебныхъ мотивовъ литургическихъ драмъ. Дѣйствительно, „Игра объ Адамѣ“ насъ поражаетъ, прежде всего, количествомъ сценъ, но сюжетъ вполне библейскій, отчасти даже разработанный уже въ литургической драмѣ—я говорю о третьей части—„Пророки“. Въ мистеріи Бодэля, напротивъ, библейскаго ровно ничего нѣтъ и, наряду съ чисто религиозными мотивами—молитвами, ангеломъ, видѣніемъ св. Николая,—широкое мѣсто отводится реалистическимъ картинамъ въ корчмѣ, запрашиванію идола, четырехъ эмирамъ, палачу. Отсюда можно сдѣлать важный выводъ, что интересъ въ мистеріяхъ раздвоился уже въ XIII вѣкѣ: рядомъ съ религиозною цѣлью преслѣдуется другая—художественная. Поэтому мистерію Бодэля также можно разсматривать, какъ предшественницу „хроникъ“ Шекспира и романтической драмы XIX вѣка.

Вторая мистерія XIII в.—„Чудо (*le miracle*) о Теофилѣ“—знакомитъ насъ съ прототипомъ Фауста,—но только съ прототипомъ. Въ Теофилѣ уже проглядываетъ образъ титанической сверхчеловѣчности, но нѣтъ и капли разочарованности, нѣтъ и тѣни сомнѣнія, характерныхъ для Фауста. Теофилъ, напротивъ, вѣритъ и въ Бога и въ небесную справедливость и въ существованіе ада, но именно, эта вѣра заставляетъ его возмущаться. Жажда власти, инстинктъ мятежа толкаетъ его на страшную затѣю объявить Богу войну. Для этого онъ обращается къ чародѣю, чтобы тотъ свелъ его съ сатаной. Назначается свиданіе съ послѣднимъ. Теофилъ подписываетъ договоръ своей кровью, присягаетъ дьяволу и отрекается отъ Бога. Въ награду за это сатана обѣщаетъ ему санъ епископа.

Епископъ отправляетъ своего слугу къ Теофилу съ предложеніемъ своего сана. Теофилъ совершенно измѣнился, сдѣлался грубымъ, злымъ, коварнымъ и творитъ зло ради зла. Онъ оскорбляетъ слугу, принимаетъ санъ, надменно издѣваясь, и когда ему приходится судить подчиненныхъ ему священниковъ, онъ совершаетъ одну несправедливость и жестокость за другой.

Прошло семь лѣтъ. Теофилъ испытываетъ глубокое раскаяніе. Но онъ не дерзаетъ обратиться къ самому Богу, отъ Котораго отрекся. И вотъ онъ поклоняется Пресвятой Дѣвѣ. Всѣ страданія его души выливаются въ горячихъ жалобахъ, жалобы переходятъ въ моленіе. Дѣва Марія обращается къ нему сперва строго, потомъ смягчается и, наконецъ, обѣщается вернуть Теофилу договоръ его съ дьяволомъ. По Ея приказанію дьяволъ, правда, не безъ протеста, возвращаетъ договоръ, который Теофиломъ передается епископу, чтобы тотъ прочелъ его всенародно—да не повторятся столь гибельныя соглашенія.—

Разобранныя три мистеріи свидѣтельствуютъ, каждая въ отдѣльности, объ опредѣленномъ развитіи въ сравненіи съ литургической драмой и, вмѣстѣ взятыя, обращаютъ вниманіе на особый характеръ каждой изъ нихъ: на библейскій—„Игра объ Адамѣ“, на легендарно-бытовой—„Игра о св. Николаѣ“, на психологическій—„Чудо о Теофилѣ“. Эта разновидность, съ одной стороны, и развитость, съ другой, обязываютъ насъ къ предположенію, что за два вѣка (XII и XIII) эти мистеріи были далеко не единственными, что тутъ нѣтъ перерыва, но, напротивъ, богатая, многосторонняя эволюція отъ литургической драмы до мистерій XIV вѣка. Но по несчастливой случайности или потому, что не считали нужнымъ беречь

тексты, разъ драма была уже представлена, или потому, что игры XII—XIII вв. перерабатывались въ послѣдующіе вѣка, другихъ мистерій данной эпохи до насъ не дошло. Мы охотно вѣримъ, что сохранились лишь наилучшія, наиболѣе достойныя безсмертія.

Изъ XIV вѣка мы знаемъ, прежде всего, цѣлую группу—всего 43—„Чудеса Пресвятой Дѣвы“ (*Miracles de Notre-Dame*), какъ ихъ принято называть въ зависимости отъ главнаго мотива—появленія и чуда Дѣвы Маріи, который уже примѣнялся въ мистеріи о Теофилѣ. Опять мы находимся въ полномъ невѣдѣніи о томъ, гдѣ эти мистеріи игрались и кѣмъ онѣ написаны. Собраны онѣ въ одной, весьма роскошной рукописи, хранимой въ Національной Библиотекѣ въ Парижѣ. „Чудеса“ почерпнуты изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ: изъ апокрифическихъ евангелій, изъ житій святыхъ, изъ французскаго эпоса, изъ хроникъ, изъ повѣствовательной литературы. Тутъ и Робертъ Дьяволъ, и Варлаамъ и Иосафатъ, и Ами и Амиль, герои старофранцузскаго романа „*Miles et Amis*“. Въ зависимости отъ этого разнообразія источниковъ также мѣняется и время и мѣсто: чудеса разсѣяны по всему пространству времени отъ Рождества Христова до современности (т. е. XIV в.), и дѣйствіе касается до ста городовъ, расположенныхъ то на Востокѣ, то во Франціи, то въ Шотландіи, то въ Испаніи. Одна изъ этихъ игръ—„Робертъ-Дьяволъ“—была возобновлена на современной сценѣ въ 1879 г., но успѣхъ былъ умѣренный. Вмѣсто того, чтобы касаться общеизвѣстныхъ—легендарныхъ или сказочныхъ—сюжетовъ, мы остановимся на современныхъ XIV вѣку „чудесахъ“, такъ какъ только здѣсь сказалась болѣе самостоятельная изобрѣтательность авторовъ. Весьма любопытна въ смыслѣ оцѣнки чуда и покровительственной роли Дѣвы Маріи „Игра о женѣ, которую Богоматерь спасла отъ огня“.

Главныя дѣйствующія лица: богатый мѣщанинъ, мэръ города, Гильомъ и его жена Гибуръ, ихъ дочь и ея мужъ Обэнъ.

Гильомъ съ дочерью идутъ на поле смотрѣть за жатвой, а Обэнъ провожаетъ Гибуръ въ церковь. Послѣ проповѣди Гибуръ одна возвращается домой и тутъ встрѣчаетъ своего кума, который ей внушаетъ мысль, что она оклеветана, что по всему городу ходитъ слухъ объ ея преступныхъ отношеніяхъ къ зятю. Гибуръ чувствуетъ, что для опроверженія этой клеветы существуетъ только одно средство: убить зятя. Двое жнецовъ, по ея просьбѣ, убиваютъ ни въ чемъ неповиннаго Обэна. Возвращающіяся съ поля, Гильомъ съ дочерью находятъ трупъ въ постели и потрясены внезапной смертью любимаго челоѣка. Сбѣгаются сосѣди, являются и власти. Устанавливается фактъ насильственной смерти; Гибуръ сознается въ своемъ преступленіи; отецъ и дочь предпринимаютъ паломничество, чтобы молиться о спасеніи Гибуръ.

Палачъ сооружаетъ эшафотъ; судья объявляетъ приговоръ; Гибуръ горячо молится. Приговоренную къ смерти ведутъ на казнь. Шествіе идетъ мимо церкви; Гибуръ еще разъ бросается на колѣни и молится, прося объ избавленіи не отъ казни, но отъ ада. Иисусъ проситъ Свою Мать защитить кающуюся грѣшницу. Богородица утѣшаетъ Гибуръ.

Гибуръ на кострѣ. Дрова сгораютъ, но Гибуръ цѣла и невредима. Сооружается второй костеръ, и повторяется то же самое. Всѣ понимаютъ, что свершилось чудо, падаютъ ницъ передъ жертвой, а затѣмъ съ триумфомъ несутъ ее въ церковь благодарить Господа за чудо.

Гибурь отнынь живетъ святой жизнью: провожаетъ слѣпого, одѣваетъ нагого, даритъ мѣшокъ хлѣба голодному. Но вотъ она все раздала; на ней остались одни тряпки, такъ что ей стыдно идти въ церковь. Тогда Иисусъ Христосъ, Богоматерь, архангелы Михаилъ и Гавриилъ и св. Иоаннъ спускаются на землю съ цѣлью дать прежней грѣшницѣ возможность прослушать обѣдню: Самъ Иисусъ, при участіи архангеловъ, совершаетъ обѣдню. Послѣ этого двѣ монахини, по приказанію Бога, предлагаютъ Гибурь вступить въ монастырь.—

Въ этой игрѣ насъ поражаетъ постепенный переходъ отъ строго-реального дѣйства къ чуду и небесной обѣднѣ. Если убійство Обэна—не говоря, понятно, о наивности фабулы—все же мыслимо на теперешней сценѣ, то послѣдняя часть—божественная обѣдня—падаетъ внѣ кругозора современныхъ эстетическихъ наслажденій. Въ этой мистеріи уже рѣзко обособились художественный и религіозный интересы этихъ игръ; чудо—то звено, которое соединяетъ чисто житейскій, земной конфликтъ съ небомъ.—

Если въ разобранной мистеріи человѣческое и сверхчеловѣческое какъ бы уравниваются другъ друга, то въ другихъ играхъ дѣйствительность совершенно растворяется въ религіозно-легендарной фантастикѣ. Возьмемъ хотя бы „Чудо о Иоаннѣ Мохнатомъ“ (*Saint Jean le Paulu*).

Дьяволъ нанимается въ слуги къ отшельнику Иоанну. Дочь короля во время охоты заблудилась въ лѣсу и приходитъ въ хижину Иоанна, который, по наущенію дьявола, соблазняетъ и убиваетъ ее и бросаетъ трупъ въ колодезь.

Иоаннъ, мучимый раскаяніемъ, уподобляется звѣрю: ходитъ на четвериньгахъ, обрастаетъ мохнатой шерстью и живетъ въ лѣсу.

Черезъ семь лѣтъ король опять охотится въ томъ же лѣсу и преслѣдуетъ Иоанна, принимая его за звѣря. Вмѣстѣ съ тѣмъ проносятъ ребенка на пути въ церковь для крещенія. Ко всеобщему удивленію, ребенокъ начинаетъ говорить, прося Иоанна крестить его. При видѣ этого чуда всѣ опускаются на колѣни и молятся. Иоаннъ кается въ своемъ злодѣяніи королю. Послѣдній прощаетъ его и хочетъ получить трупъ убитой дочери. Господь и Богоматерь являются на ихъ молитвы, и по ихъ указанію, изъ колодца вытаскиваютъ живую королеву! Иоаннъ назначается епископомъ.

Правда, эта мистерія рассчитана на грубый вкусъ зрителей; и злодѣяніе, и дьяволъ, и озвѣрѣлый Иоаннъ, и само чудо даже для XIV вѣка врядъ ли соответствовало болѣе утонченнымъ умамъ. Но рядомъ съ такими плебейскими „чудесами“ стоятъ одухотворенныя, сквозь нѣжную дымку которыхъ слышится біеніе отдаленной и своеобразной жизни.

Присмотримся, напримѣръ, къ „Чуду о монахинѣ, покинувшей монастырь и послѣдовавшей за рыцаремъ“:

Въ женскомъ монастырѣ собираются слушать проповѣдь о дѣвственности. Присутствуетъ и рыцарь, влюбленный въ одну изъ сестеръ. Кончилась проповѣдь, расходятся. Остается лишь одна. Рыцарь внушительно убѣждаетъ ее оставить монастырь. Наконецъ, она уступаетъ его мольбамъ. Онъ будетъ ждать ее ночью.

Спускается ночь. Бѣглянка на цыпочкахъ крадется изъ своей кельи. Еще послѣдняя молитва и... Дѣва Марія и два архангела заграждаютъ ей путь. Смущенная она возвращается въ свою келью.

Но вотъ она оправилась и вновь выходитъ. Любовь зоветъ. Но опять тоже видѣніе заставляетъ ее отступить.

Свѣтаетъ, утро. Монастырь просыпается. Проходитъ монотонный день. Вечерѣетъ.

Новое свиданіе, упреки, общанія...

Ночь. Монахиня выходитъ, ни однимъ взглядомъ не смотритъ на икону Пресвятой Дѣвы и безъ колебанія, безъ молитвы, покидаетъ монастырь.

Тридцать лѣтъ прошло. Она—окружена богатствомъ, почетомъ, нѣжною любовью мужа, у нея двое дѣтей. Тогда опять является Дѣва Марія и строго требуетъ, чтобы она искупила свою вину. Супруги рѣшаютъ подчиниться Небесной Волѣ. Посреди ночи, когда дѣти спятъ—прощаніе было бы слишкомъ тяжелымъ—супруги покидаютъ свой домъ, своихъ дѣтей, словомъ, все, все, что дорого имъ въ земной жизни, и расходятся, она—въ свой прежній, онъ—въ мужской монастырь.

Принимая во вниманіе, что и въ наше время выставлялось требованіе оставить семейныя и общественныя обязанности во имя личнаго самосовершенствованія—вспомнимъ Нору Ибсена, мы рѣшаемся утверждать, что въ „Чудѣ о монахинѣ, покинувшей монастырь“ не выпѣла еще ни одна черта. Съ какимъ искусствомъ использованы повторенія—два свиданія, троекратная попытка бѣгства и троекратное явленіе Дѣвы Маріи. Тридцатилѣтнее счастье не можетъ окупаться слишкомъ дорогой цѣной—нѣтъ, и „человѣческое, слишкомъ человѣческое“ удовлетворено. Небо и земля слились въ чудномъ аккордѣ, отзвукъ котораго уловить и современный читатель.

Подводя итогъ всему сказанному о „чудесахъ“ XIV вѣка, можно повторить слова Гёте, что кто многое предлагаетъ, многимъ кое-что и дастъ—*wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen*. Дѣйствительно, „чудеса“ прежде всего считались съ требованіями толпы, становились на уровень темной массы, предлагая зрѣлица, пестрыя, обыденно-доступныя, смѣхотворныя, потрясающія, возвышающія, повергающія въ экстазъ, но и болѣе чуткія души находили тутъ наслажденіе—въ правдивой передачѣ жизненныхъ впечатлѣній, въ трогательныхъ ритмахъ молитвенныхъ обращеній, въ нѣжномъ благоуханіи сверхчувственной поэзіи.

Начиная съ XV вѣка, мистерія достигаетъ высшей фазы своего развитія. Тогда появляются цѣлые драматическіе циклы, которые ставились либо цѣликомъ, либо частями. Такъ существовалъ (развившійся, вѣроятно, изъ „Пророковъ“) циклъ мистеріи Ветхаго Завета. Другой циклъ назывался просто *Passion*—„Страды Господни“ и обнималъ все содержаніе Евангелій. Третій циклъ „Дѣянія Апостоловъ“ завершалъ этотъ кругъ библейскихъ сюжетовъ. Число стиховъ этихъ цикловъ распредѣляется приблизительно такъ:

„Ветхій Заветъ“	—50000 стиховъ.
„Страды Господни“	—70000 „
„Дѣянія Апостоловъ“	—60000 „

Считая на современную пятиактовую драму 2000 стиховъ, мы можемъ сказать, что эти циклы, которые сплошь и рядомъ ставились цѣликомъ, были въ 25, 30 и 35 разъ больше тѣхъ пьесъ, къ которымъ привыкли мы. „Чудеса“ были незначительными опытами, наряду съ этими циклами: наименьшее „чудо“ состояло изъ 761 стиха, а наибольшее изъ 3502 стиховъ.

Мистерии росли не только вследствие нагромождения библейских сюжетовъ, но также отъ вторженія въ нихъ бытовыхъ и смѣхотворныхъ мотивовъ. Такъ какъ при подобныхъ распространеніяхъ нельзя было опираться на традиціонный сюжетъ (библейскій или легендарный), а приходилось идти даже въ разрѣзъ съ нимъ, то самостоятельное изобрѣтеніе тутъ могло сказаться вдоволь. Сама мистерія международна и безцвѣтна, но бытовые и комическія добавленія обнаруживаютъ и талантъ самого автора и вкусы каждой націи.

Для примѣра приведемъ нѣсколько такихъ добавленій, сдѣланныхъ въ англійской рождественской мистеріи. Иосифъ узнаетъ, что Августъ приказалъ сдѣлать перепись народа, намѣреваясь обложить всѣхъ поголовнымъ налогомъ. „Боже мой! жалуются онъ, такъ жить положительно нельзя! Имущество бѣдняка постоянно въ опасности. Вотъ я узнаю изъ объявленія этого глашатая, что придется платить налогъ. Уже семь лѣтъ я ничего не зарабатываю, мои годы и слабость тому помѣха. Между тѣмъ посланникъ кесаря придетъ и возьметъ все, что ему вздумается. Всѣмъ, что зарабатывалъ, я обязанъ этому топору, этому сверлу, этому буравчику, этому молоту, живя въ постоянной тревогѣ. Никогда не владѣлъ я ни замкомъ, ни башней, ни домомъ, а зарабатывалъ при помощи своихъ орудій, что могъ, будучи простымъ плотникомъ. Если у меня есть теперь лишній грошъ, то придется отдать кесарю!“. Но, отправляясь въ Виллеемъ, Иосифъ ведетъ съ собой еще быка, чтобы выгодно продать его.

Если уже эта характеристика Иосифа дѣлаетъ честь своему автору, то прямо самостоятельнымъ фарсомъ можно назвать сцены изъ пастушеской жизни, которыми дополнена англійская игра о пастухахъ, поклоняющихся Новорожденному.—Надвигается ночь. Пастухи жалуются другъ другу на свое житье-бытье: на тяжелую службу, скромное жалованье, убогую ѣду и на своихъ злыхъ женъ. Подходить ихъ товарищъ Макъ, пользующійся дурной славой. Наконецъ, пора спать; но, не довѣряя Маку, пастухи заставляютъ его ложиться между ними. Какъ только они заснули, Макъ тѣмъ не менѣе встаетъ, уноситъ жирнѣйшаго барана къ себѣ домой и вновь ложится на свое мѣсто. Утромъ пастухи едва могутъ добудиться Мака. Послѣдній рассказываетъ, что видѣлъ сонъ, будто жена его разрѣшилась отъ бремени, и уходитъ домой, чтобы провѣрить сонъ. Послѣ его ухода открывается и исчезновеніе барана. Подозрѣніе сразу падаетъ на Мака, и пастухи идутъ къ нему. Макъ встрѣчаетъ ихъ, какъ ни въ чемъ не бывало. Жена его въ постели, новорожденный въ люлькѣ. Пастухи обвиняютъ Мака въ кражѣ барана. Макъ возмущенъ и предлагаетъ имъ обыскать весь домъ. Обыскъ не даетъ никакого результата. Пастухи смущены, собираясь уйти, одинъ готовъ даже подарить ребенку поль-шиллингъ. Макъ проситъ не будить его, онъ такъ кричитъ. „Но глаза его открыты“, замѣчаетъ одинъ. „Какое длинное у него лицо!“ удивляется другой. Макъ объясняетъ, что носъ у него вдавленъ, жена—, что феи его заколдовали, но открывшіе еще, что ребенокъ—рогатъ, пастухи понимаютъ, что исторія съ ребенкомъ выдумана съ начала до конца и что въ люлькѣ запрятанъ украденный баранъ. Только-что на Мака стали сыпаться ругательства, какъ ангелы возвѣщаютъ *Gloria*, и мы опять на почвѣ библейскаго сюжета.

Спеціально англійскій мотивъ—сварливая жена Ноя. То она сѣтуетъ, что Ной не предупредилъ ее своевременно о постройкѣ ковчега, то она требуетъ, чтобы Ной впустилъ въ ковчегъ всю ея многочисленную родню.

Въ товнлейской мистеріи она просто отказывается войти въ ковчегъ. Она садится на холмикъ и прядетъ. Дождь льетъ ливнемъ, она все прядетъ. Невѣстки кричатъ ей, чтобы она спасалась въ ковчегъ, она невозмутима, прядетъ. Наконецъ, вода ей по колѣно, тогда она забираетъ прялку и къ всеобщему удовольствію идетъ въ ковчегъ.

Наконецъ, отмѣтимъ еще характерное добавленіе къ рождественской игрѣ въ Честерѣ: тутъ пастухи устраиваютъ, передъ появленіемъ ангела, борьбу по всѣмъ правиламъ искусства.

Въ Германіи отличительной чертой комическихъ сценъ является, во-первыхъ, издѣвательства надъ евреями. Въ Франкфуртѣ, напримѣръ, выведенные въ мистеріи евреи названы фамиліями руководящихъ тамъ еврейскихъ семействъ—Зелигманъ, Либерманъ, Зюскиндъ и пр. Сцены съ Иудой Искаріотомъ превращены въ бытовые картинки отвратительнаго торгашества. Пѣніе и пляска евреевъ было излюбленнымъ комическимъ номеромъ. Часто въ ложѣ евреевъ стояло чучело теленка, наполненное пивомъ, которое распивалось евреями не черезъ ротъ телячій—*Judaei bibunt ex culo vituli*. Судя по тому, что подобныя антисемитскія выходки не примѣнялись ни въ Англии, ни во Франціи, германская публика должна была быть несравненно грубѣе зрителей въ названныхъ странахъ. Къ стыду, подобныя издѣвательства по адресу еврейскаго народа, напримѣръ, шаржированная пляска евреевъ, не исчезли еще въ XX вѣкѣ съ современной, положимъ, кафѣ-шантанной сцены, хотя пишущему эти строки никогда не приходилось видѣть ихъ въ Западной Европѣ.

Другой комическій элементъ нѣмецкой мистеріи—черти. Только въ Германіи выступаетъ также чертова бабушка. Кромѣ обычныхъ чертовскихъ шутокъ, въ пасхальную игру вкралась такая комическая сцена: Спаситель высвободилъ изъ ада цѣлый рядъ душъ. Вмѣстѣ съ послѣдними хочетъ улизнуть и булочникъ, пекшій на землѣ маленькіе хлѣбы. Черти замѣчаютъ его во время и задерживаютъ. Потомъ Люциферъ высылаетъ своихъ подчиненныхъ привести новыхъ душъ взамѣнъ спасенныхъ. Черти приводятъ портного, сапожника, мясника, хозяина гостиницы, ткача, продавца селедокъ, разбойника и, наконецъ, попа, и заставляютъ ихъ сознаваться въ своихъ грѣхахъ. Послѣдняя сцена была весьма благодарна для сатиры.

Сцена съ продавцомъ масла въ концѣ концовъ, развилась въ самостоятельный фарсъ, не имѣющій ничего общаго съ мистеріей. Продавецъ самъ изображенъ не то странствующимъ коробейникомъ, не то шарлатаномъ. Въ этой характеристикѣ сказалось вліяніе постоянной фарсовой фигуры врача, о которомъ рѣчь впереди. У продавца подручный Рубинъ, у послѣдняго идиотъ-слуга Пустервалькъ и собутыльникъ—калѣка Ластербалькъ. Этотъ калѣка ухаживаетъ за женой продавца, но безуспѣшно; самъ Рубинъ—ея счастливый избранникъ; Ластербалькъ же собирается въ монастырь и выклянчиваетъ у публики колбасы и другія яства. Разумѣется, не обходится и безъ основательной драки и тому подобныхъ подробностей.

Во Франціи, кромѣ ролей шута-дурака, калѣкъ и чертей, въ мистеріяхъ, о которыхъ поговоримъ особо, для развлеченія публики вводятся изображенія попойки, какъ это дѣлалъ уже Жанъ Бодэль. Обыкновенно вѣстники не прочь прополоснуть себѣ горло виномъ. Затѣмъ также пастухи предаются различнымъ шуткамъ. Однажды они кладутъ своему спящему товарищу въ руки глину и щекочатъ его въ щеки, тотъ, еще впро-

сонкахъ, хватается руками за щеки и вымазываетъ все лицо глиной. Чаше всего пастухи поютъ. Эти сцены не избѣгли вліянія буколической поэзіи. Въ 1507 г. въ такомъ пѣніи участвуютъ и Орфей, и нимфы, и орады.

Послѣ общей характеристики, перейдемъ къ разсмотрѣнію отдѣльных мистерій. Возьмемъ сперва циклъ Ветхаго Завета, отпечатанный въ экземплярахъ 1500, 1520 и 1542 гг. Этотъ циклъ—вѣрнѣе всего—сборникъ 40 игръ, возникшихъ въ разное время и въ разныхъ мѣстахъ. Съ другой стороны, при постановкахъ его могли выбрать однѣ игры, выкинуть другія или оборвать представленіе на любомъ мѣстѣ. Согласно ихъ различному происхожденію, отдѣльныя игры составлены далеко неравномерно: однѣ растянуты, другія скомканы, однѣ драматичны и интересны, другія—простое чередованіе болѣе или менѣе удачныхъ рѣчей. Въ этомъ циклѣ говорятъ 242 лица, среди которыхъ находится и „голосъ крови Авеля“, „Ослица Валаама“, „Могущество“ (*Puissance*), „Власть“ (*Domination*), „Добродѣтель“ (*Virtus*), семь падшихъ ангеловъ, „Правосудіе“ (*Justice*), „Милосердіе“ (*Misericorde*), каменщикъ, плотникъ, булочникъ, виноторговецъ, могильщикъ и пр. Число стиховъ доходитъ до 49,200. Не имѣя возможности и необходимости входить въ разборъ отдѣльных игръ, ограничимся простымъ перечисленіемъ ихъ заглавій, которое, однако, дастъ полное понятіе о содержаніи даннаго цикла, такъ какъ сюжеты, сами по себѣ, всѣмъ извѣстны:

- 1) Сотвореніе неба и земли.
- 2) „ „ „ ангеловъ и низверженіе Люцифера.
- 3) „ „ „ моря, рыбъ, звѣрей и птицъ.
- 4) „ „ „ Адама и Евы.
- 5) Потопъ.
- 6) Вавилонское столпотвореніе.
- 7) Авраамъ, Мельхиседекъ и избавленіе Лота.
- 8) Разрушеніе Содома и Гоморры.
- 9) Явленіе Аврааму 3 ангеловъ.
- 10) О поверженіи пяти городовъ въ нищету.
- 11) Жертвоприношеніе Авраама.
- 12) Бракосочетаніе Исаака и Ревекки.
- 13) Рожденіе Іакова и Исаия.
- 14) Какъ Исаакъ благословляетъ Исаю вмѣсто Іакова.
- 15) Служба Іакова.
- 16) Снотолкованіе и продажа Іосифа.
- 17) Египетскій царь Фараонъ и его жестокость.
- 18) Рожденіе Моисея.
- 19) Пылающій кустъ.
- 20) Переходъ израильтянъ черезъ Чермное море и гибель Фараона.
- 21) Іозуя.
- 22) Врученіе Моисею десяти заповѣдей.
- 23) Поклоненіе израильтянъ золотому тельцу.
- 24) Хоресъ, Датанъ и Авиронъ, поглощенные землей.
- 25) Пророкъ Валаамъ и говорящая ослица.
- 26) Самсонъ силачъ.
- 27) Самуиль.
- 28) Царствованіе Савла.

- 29) Давидъ и Голиаѳъ.
- 30) Смерть Савла и царствованіе Давида.
- 31) Царствованіе Соломона.
- 32) Соломоновъ судъ.
- 33) Соломонъ и царица Савская.
- 34) Книга о Іовѣ.
- 35) Өома.
- 36) Книга о Давидѣ.
- 37) Исторія о Сусаннѣ.
- 38) „ „ о Юдиѣ.
- 39) „ „ объ Эсфирѣ.
- 40) „ „ объ Октавіанѣ и Сивиллахъ.

Подробнѣе всего изложено начало (грѣхопаденіе, Авраамъ и Іосифъ), обнимающее около 20,000 стиховъ, игры о Моисеѣ, Савлѣ, Самсонѣ, Давидѣ сильно сокращены; пѣлый рядъ эпизодовъ, на примѣръ, красивая новелла о Руѣ, совсѣмъ обойдены молчаніемъ. Очень можетъ быть, что циклъ обыкновенно заканчивался 34-й игрой, такъ какъ заключительныя слова вложены въ уста Іова: „Помолимся безъ замедленія Богу, чтобы онъ даровалъ намъ хорошую жизнь и поддержалъ насъ своей милостью! Да возрадуемся всѣмъ собравшимся здѣсь и ради прощенія грѣховъ нашихъ споемъ „Тебѣ Бога хвалимъ!“

Prions luy (Dieu) tous sans plus d'espace,  
Qu'il nous doint toujours bonne vie  
Et nous maintiengne en sa grace.  
Nous qui sommes en ceste place  
Tous ensemble gaudeamus,  
Affin que noz pechez efface  
Chanton te Deum laudamus.

Теперь познакомимъ читателей со знаменитѣйшимъ и популярнѣйшимъ новозавѣтнымъ цикломъ Арну Гребана (*Arnoul Greban* \*1420 †1471). Будучи студентомъ парижскаго университета, онъ достигъ ученыхъ степеней *magister artium* и *baccalaureus cursor*. Вѣроятно, по просьбѣ братства Страдъ Господнихъ онъ въ 1452 г. написалъ свою мистерію, сохранившуюся и въ печатныхъ изданіяхъ и въ восьми роскошныхъ рукописяхъ. Гребанъ считался въ свое время однимъ изъ величайшихъ мастеровъ французскаго слова. Его мистерія явилась образцомъ для всѣхъ послѣдующихъ текстовъ на тотъ же сюжетъ. Она обнимаетъ 34,575 стиховъ, раздѣлена на четыре дня и разчитана на 224 дѣйствующихъ лица, которые распредѣлены слѣдующимъ образомъ: въ первый день—87, во второй—118, въ третій—104, въ четвертый—84. Намѣтимъ вкратцѣ содержаніе, заключающа въ скобки то, что иногда и пропускалось въ представленіяхъ:

**Первый день.**

Прологъ-проповѣдь въ 219 стиховъ о необходимости искупительной смерти Христа.

Второе обращеніе къ зрителямъ съ просьбой соблюсти тишину—*„amoureuse silence“*.

(Сотвореніе Богомъ ангеловъ, низверженіе Люцифера, сотвореніе людей, грѣхопаденіе, братоубійство, всего 1511 стиховъ).

Молитва Адама въ аду и просьба спасти его. Споръ „Милосердія“

и „Мира“ съ „Правосудіемъ“ и „Истиной“. Богъ рѣшаетъ спасеніе чело-вѣчества. Благовѣщеніе. „Пастухи“ съ красивой пасторалью. „Три Волхва“. Избіеніе младенцевъ. Бѣгство въ Египеть. Возвращеніе Христа въ Іеру-салимъ и споръ съ книжниками.

Резюмэ, которое читаетъ—*l'acteur*.

#### Второй день.

Проповѣдь Іоанна Предтечи. Крещеніе Спасителя. Призваніе Апо-столовъ. Чудеса Спасителя, напимѣръ, исцѣленіе слѣпорожденного и па-раличнаго, воскрешеніе сына наинской вдовы и Лазаря, и пр. Въѣздъ Спасителя въ Іерусалимъ. Тайная Вечеря. Преданіе Христа. Отреченіе Петра.

#### Третій день.

Спаситель у Каіафы и Пилата. Самоубійство Іуды. Страданія Хри-ста. Плачь Богоматери у креста. Погребеніе.

#### Четвертый день.

Воскресеніе. Явленіе Спасителя Богоматери и апостоламъ. Вознесеніе. Сшествіе Св. Духа. 26 краткихъ заключительныхъ рѣчей, произносимыхъ 25 лицами—апостолами, учениками, святыми женами и пр. Въ небѣ че-тыре добродѣтели: „Милосердіе“, „Миръ“, „Правосудіе“ и „Истина“ пѣ-луются въ знакъ примиренія.

Заключительный прологъ—*„prologue final et total“*—заканчивается словами: „Если что-нибудь сказано нехорошо или плохо написано, или сдѣлано не такъ, или устроено неладно, да будетъ за то прощеніе ради Бога. Воздадимъ хвалу Отцу-Богу и споемъ „Тебя Бога хвалимъ“:

Se riens avons dit ou escript  
Ou mal faict ou mal ordonné  
Pour Dieu qu'il nous soit pardonné.  
. . . . Rendons graces a Dieu le Pere  
Chantans Te Deum laudamus.

Для того, чтобы ознакомить читателей съ типомъ мистеріи, напи-санной на легендарный сюжетъ, мы остановимся на трехдневной ми-стеріи „Жизніи Св. Дидіа“ (т. е. Дезидерія), епископа Лангра (Langres), убитаго въ III вѣкѣ вандалами. Эта мистерія игралась въ 1482 г.

Начиналось представленіе съ парада всѣхъ исполнителей. Кромѣ того, въ прологѣ было указано и мѣсто дѣйствія: Лангръ, Женева, Римъ и варварскія страны. Вся эта прелюдія заканчивалась выступленіемъ шута.

I. Старый епископъ Лангра умеръ. Представители церкви и граж-данъ верхами отправляются къ архіепископу Ліонскому, съ приглашеніемъ принять участіе въ выборахъ новаго епископа.

Междудѣйствіе съ чертенятами.

Депутаты получаютъ согласіе и возвращаются съ архіепископомъ въ Лангръ.

Дѣва Марія проситъ Бога внять мольбамъ жителей Лангра. Богъ назначаетъ имъ въ епископы Дидіа.

Засѣданіе капитула. Ангелъ приноситъ имъ рѣшеніе Бога. Два архи-діакона и два гражданина ѣдутъ въ Женеву звать Дидіа. „Шутъ“ са-дится на осла и тоже куда то ѣдетъ.

Междудѣйствіе съ чертенятами.

Депутация изъ Лангра застаётъ Дидіа за полевыми работами. Не-мало удивленный ихъ предложеніемъ, онъ заявляетъ, что повѣритъ ихъ

словамъ лишь тогда, когда его палка зацвѣтетъ. Тотчасъ палка покрыва-ется цвѣтами. Дидіа обмѣниваетъ рабочій костюмъ на епископское обла-ченіе и ѣдетъ въ Лангръ.

Междудѣйствіе съ шутомъ.

Торжественная процессія встрѣчаетъ Дидіа, ліонскій архіепископъ посвящаетъ его.

Дѣйствіе переносится въ Римъ. Императоръ Онорій, сидя на тронѣ, даетъ очеркъ исторіи Рима. Затѣмъ онъ отправляетъ сенатора Маріана управлять Галліей.

Маріанъ пріѣзжаетъ въ свою резиденцію Арль (Arles).

Царь вандаловъ, побуждаемый дьяволомъ, затѣваетъ набѣгъ на Лангръ въ союзѣ съ аланами.

Эпилогомъ кончается первый день представленія.

II. Второй день начинается съ пролога и выступленія „шута“.

Дидіа читаетъ проповѣдь и благословляетъ народъ. Черти недовольны благообразной жизнью въ Лангрѣ и рѣшаютъ направить вандаловъ на этотъ городъ.

Шутъ произноситъ рѣчь противъ господствующихъ модъ.

Царь вандаловъ предлагаетъ жителямъ Лангра отречься отъ хри-стіанства, но получаетъ отказъ. Вандалы съ артиллеріей (!) готовятся къ осадѣ, жители къ защитѣ. Вылазка осажденных вѣнчается удачей.

Императоръ Онорій съ Рима посылаетъ приказаніе Маріану вы-ступить противъ варваровъ.

Тѣмъ временемъ осада Лангра идетъ во всю: и артиллерійскимъ огнемъ, и камнями, и кипяткомъ, и стрѣлами. Наконецъ, въ городской стѣнѣ пробита брешь, враги вторгаются въ городъ и поджигаютъ его, жителей рѣжутъ.

Дидіа обезглавленъ; ангелъ уноситъ его душу на небо; палачъ его охваченъ раскаяніемъ и кончаетъ самоубійствомъ, раздробивъ свою голову о городскую стѣну. Священники и граждане хоронятъ Дидіа въ церкви, куда убитый самъ снесъ свою отрубленную голову.

Только теперь Маріанъ получаетъ письмо императора Онорія, соби-раетъ войско и преслѣдуетъ вандаловъ. Всѣ вандалы убиты, и черти уно-сятъ ихъ души. Царь вандаловъ взятъ въ плѣнъ, его пытаются и казнятъ. Черти увозятъ и его останки на санкахъ въ адъ.

#### III. Третій день.

Готовятся къ торжественному открытію мощей. Собирается высшее духовенство и знатнѣйшее дворянство Франціи. Съ другой стороны и толпа валитъ на это торжество. Умоиступленный, уродливый, паралитикъ, слѣпой и глухой немедленно исцѣляются мощами; мать приноситъ боль-ного ребенка; какой-то отецъ своего мертваго сына; мертвый оживаетъ а больной выздоравливаетъ.

Черти крайне недовольны, вновь принимаются за вандальскаго царя и пытаются его.

Жители Лангра обращаются съ разными просьбами къ Дидіа, кото-рая онъ, поддерживаемый Богоматерью, тотчасъ же передаетъ Богу, Богъ обѣщаетъ все исполнить.

Сравнивая мистерію XV вѣка съ играми прежнихъ вѣковъ, нельзя не удивляться тому, какъ она разрослась вширь въ ущербъ углубленію содержанія. вмѣсто художественной концентраціи—какая-то хаотическая безбрежность; вмѣсто облюбованія реальныхъ мотивовъ—рабская специа-



лизация на библейскихъ и легендарныхъ сюжетахъ; вмѣсто продуманнаго плана—однообразныя повторенія двухъ-трехъ трафаретныхъ приемовъ. Вообще же мистерія этой поры потворствуетъ низшимъ инстинктамъ толпы: черти, шутъ, пытки, казнь, шумная осада—вотъ что нравилось больше всего въ разобранной мистеріи. И то же можно сказать и про другія мистеріи: ихъ обстановка сторона затемнила какъ религиозный, такъ и художественный ихъ интересъ. Эта эволюція была неминуема. Чѣмъ больше цехи увлекались мистеріями, тѣмъ больше выигрывала чисто внѣшняя, техническая часть и тѣмъ больше пренебрегали идейнымъ содержаніемъ.

Особый интересъ представляютъ только мистеріи изъ мѣстной исторіи, такъ какъ онѣ свидѣлствуютъ объ извѣстной эмансипаціи отъ библейскихъ темъ. Среди „чудесъ“ мы уже находимъ „мистерію о томъ, какъ король Хлодвигъ принялъ крещеніе“. Изъ произведеній Гренгуара,—о которомъ рѣчь впереди,—къ этой группѣ мистерій относится его драматическая пьеса „Житіе св. Людовика, короля Франціи“. Среди массы мистерій XV вѣка только двѣ отзываются своей смѣлой затѣей и оригинальностью, то „Осада Орлеана“ написанная по случаю избавленія этого города отъ непріятеля и посвященная знаменитому впоследствии сюжету объ Орлеанской Дѣвѣ, и „Разрушеніе Трои“—единственная классическая пьеса до эпохи Возрожденія, но была ли она когда нибудь представлена, мы не знаемъ.

Въ большинствѣ случаевъ имена авторовъ мистерій и за эту эпоху остались намъ неизвѣстными. Многія мистеріи, какъ уже выяснилось, и не нуждались въ авторѣ—онѣ были простыми компиляціями. Все же во Франціи намъ извѣстны 18 сочинителей мистерій XV в., изъ которыхъ девять принадлежатъ къ духовному званію, трое—профессиональные поэты, двое—королевскіе слуги, одинъ—законовѣдъ, одинъ—нотариусъ, одинъ—принцесса Маргарита Наваррская. Въ Англіи до насъ не дошло ни одного имени автора мистерій, въ Германіи трое авторовъ назвались, изъ которыхъ одинъ оказывается духовнымъ лицомъ. Эта преобладающая анонимность мистерій объясняется тѣмъ, что сами авторы не придавали своему труду особаго значенія и не считали текстъ мистеріи чѣмъ то заслуживающимъ вниманія. Въ это время понятіе литературной собственности еще мало было развито, а текстъ мистеріи врядъ ли и считался даже литературнымъ произведеніемъ въ полномъ смыслѣ слова. Задача автора мистерій заключалась лишь въ распредѣленіи какого-нибудь разсказа между отдѣльными дѣйствующими лицами, какъ говорилось, въ „mettre par personnages“ или „declarer par personnages“. Эти авторы и не думали о томъ, что ихъ тексты когда-нибудь будутъ читаться, изучаться и разбираться по косточкамъ. Такимъ образомъ мы нашли смягчающее обстоятельство для невыгоднаго впечатлѣнія, полученнаго отъ разбора мистерій XV—XVI вѣковъ.

Этимъ пренебрежительнымъ отношеніемъ къ самимъ текстамъ объясняется и то обстоятельство, что весьма небольшое ихъ количество было издано въ печати, а въ Германіи и Англіи не напечатано даже ни одной мистеріи. Опять Франція отличается не только своими роскошными рукописями мистерій съ миниатюрами, но и тѣмъ, что 17 мистерій XV вѣка сохранились въ печатномъ видѣ.

Для полноты картины о представленіяхъ въ XIV—XV вв. упомянемъ еще о такъ называемыхъ мимическихъ мистеріяхъ, т. е. такихъ, которыя разыгрывались безъ текста въ видѣ пантомимъ или живыхъ картинъ. Въ честь пріѣзда короля или графа, также и въ память какихъ нибудь событій или въ праздникъ Тѣла Господня сооружали тамъ, гдѣ должно было пройти шествіе, неподвижныя или передвижныя сцены, на которыхъ показывались пантомимы или отдѣльныя живыя картины на знакомые намъ сюжеты мистерій.

## 2. Устроители и исполнители.

Въ настоящее время всякая театральная антреприза преслѣдуетъ прежде всего одну цѣль—набить карманъ антрепренеру. Исключеніе составляютъ только казенные и другіе субсидируемые театры. Въ лучшемъ случаѣ предприниматели довольствуются болѣе или менѣе скромнымъ доходомъ, и счастливы, если предпріятіе окупается и еще дастъ кое-какія средства къ жизни. Но чтобы шли на явный убытокъ, чтобы вовсе не мечтали о хорошихъ кассовыхъ сборахъ и объ аншлагѣ, это въ современномъ театрѣ неслыханная вещь.

Не такъ было въ средніе вѣка.

Главнымъ побужденіемъ для устройства мистеріи было религиозное чувство. Праздникъ Рождества или Пасхи становился вполне понятенъ только тогда, когда народу воочию показывалось событіе, память котораго праздновалась. Или мистерія ставилась въ честь мѣстнаго святого и обязательно въ день или наканунѣ его праздника. Или нужно было отблагодарить Бога за ниспосланныя благодѣянія, напримѣръ, за хорошую урожай. Или мистерія должна была предотвратить надвигающееся несчастье, чаще всего чуму, но также и нашествіе турокъ. Вообще всякій, кто только былъ причастенъ къ мистеріи, зналъ, что онъ дѣлаетъ богоугодное дѣло, что священникъ дастъ ему за это индульгенцію, что ему это зачтется и здѣсь на землѣ и потомъ на небѣ. Быть устроителемъ, исполнителемъ или хотя бы только зрителемъ мистеріи—лишній шансъ къ блаженству. Въдь красной нитью черезъ всѣ мистеріи проходитъ антитеза неба и ада, вѣчнаго блаженства и вѣчной кары.

Въ устройствѣ мистерій церковь, какъ учрежденіе, съ XIII вѣка уже не принимала прямого участія, но духовенство частнымъ образомъ всячески содѣйствовало ихъ осуществленію. Въ 1492 г.—въ Руанѣ были заложены даже реликвіи, чтобы раздобыть средства на постановку мистеріи. Нѣкоторые священники испрашивали разрѣшеніе отростить себѣ бороду, чтобы съ большимъ достоинствомъ выступать въ своихъ роляхъ. Бывали и случаи, что знатные сеньоры покровительствовали мистеріямъ и оказывали имъ денежную поддержку. Но главная роль въ этомъ дѣлѣ падала всетаки на горожанъ.

Покажемъ на примѣрѣ, какъ зарождался планъ устройства мистеріи: въ 1500 г. семь гражданъ Аміэна, среди нихъ пять священниковъ, обратились къ городскимъ властямъ съ указаніемъ, что давно уже не ставились въ Аміэнѣ „Страды Господни“, и власти одобряютъ постановку этой мистеріи, тѣмъ болѣе, что „Франція наслаждалась добрымъ миромъ, что хлѣбъ и вино были дешевы и что всего было вдоволь, за что и слѣдовало бы воздать хвалу Господу Богу“. Потомъ еще испрашивали мнѣніе

мѣстныхъ властей, епископа и капитула; первыя дали сочувственный, вторые отрицательный отвѣтъ. Очевидно, высшее духовенство уже тогда начало борьбу съ мистеріями. Но, несмотря на его протестъ, „Страды Господни“ всетаки были поставлены.

Правда, городъ рѣдко цѣликомъ оплачивалъ всѣ расходы по устройству мистерій, но почти всегда бралъ на себя часть расходовъ или въ видѣ прямой субсидіи или въ видѣ возмещенія убытковъ отдѣльныхъ актеровъ. Но главные хлопоты, а также и оборудованіе экономической части брали на себя специально для этой цѣли основанныя общества — *риву* — или братства — *confrèrie*. Появленіе такихъ обществъ въ средневѣковомъ городѣ не должно удивлять насъ; тамъ впервые зародились цеховыя и гильдовыя организаціи, тамъ почти всѣ событія гражданина были предусмотрены круговой порукой, какъ бѣдственныя, въ родѣ пожара, вражескаго нападенія, безработицы, банкротства, болѣзни и смерти, такъ и радостныя, въ родѣ гимнастики, пѣнія, поэзіи и — мистерій. Это было время, когда индивидуальная инициатива охотно опиралась на общество, а съ другой стороны, и общество не желало предоставить индивидуумъ на произволь судьбы и на произволь своихъ страстей и затѣй. — Города были чертогами — слабосильныхъ индивидуумовъ и широко развитой общественной опеки. Впрочемъ, и настоящее время и современный городъ не такъ ужъ далеко ушли отъ этихъ явленій: и теперь существуютъ и цехи, и гильдіи, и кассы взаимопомощи на случай смерти, и банки взаимнаго кредита, и пожарныя, спортивныя, пѣвческія, литературныя, и даже театральныя общества.

Курьезный обычай упоминается въ Англіи, гдѣ цехи распредѣлили между собой отдѣльныя части большихъ мистерій, такъ, напримѣръ, ювелиры ставили „Три волхва“, гдѣ нужны были короны и украшенія, „Канаанская свадьба“, понятно, какъ нельзя лучше, подошла къ виноторговцамъ, а „Потопъ“ разбивался на двѣ части, изъ которыхъ первую съ постройкой ковчега ставили корабельные плотники, а вторую, происходящую на морѣ, рыбаки и моряки.

Хотя иногда, въ видѣ исключеній, въ мистеріяхъ выступали и профессиональные актеры — отдѣльные жонглеры или (уже въ XVI в.) цѣлыя труппы комедіантовъ, но театральныя общества состояли цѣликомъ изъ гражданъ, побуждаемыхъ къ этому дѣлу религіознымъ мотивомъ и любовью къ театральному искусству. Мы знаемъ, что нѣкоторые до того пристрастились къ игрѣ въ мистеріяхъ, что бросали свою торговлю или ремесло и изъ любителей превращались въ профессионаловъ. Такъ-какъ мистеріи не повторялись изо дня въ день, какъ наши спектакли, то и театральныя общества также учреждались на каждый отдѣльный разъ. Приведемъ договоръ, заключенный въ Валенсіенѣ въ 1547 г. между членами такого общества, задавашагося цѣлью устроить представленіе „Страды Господнихъ“, которое длилось 25 дней. Этотъ договоръ являлся какъ бы уставомъ общества. Сперва былъ выбранъ комитетъ изъ 13 лицъ, которые между собой распредѣлили обязанности, охранять миръ и согласіе и наказывать всякое нарушеніе правила денежнымъ штрафомъ безъ содѣйствія судебныхъ властей. Затѣмъ члены комитета и играющіе обязывались круговой порукой быть солидарными во всѣхъ убыткахъ, если бы представленіе не состоялось „по поводу смертности или войны“. Каждый играющій отвѣчалъ „своимъ тѣломъ и имуществомъ“ за добросовѣстное исполненіе возложенной на него роли. Постройкой сцены, постановкой, музыкой, машинами завѣдовали также члены того же комитета. Треть лицамъ — свя-

щеннику, писарю изъ монастыря и гражданину — было поручено „приспособить“ текстъ и распредѣлить роли. Кромѣ 13 членовъ комитета, этотъ договоръ подписали еще 38 играющихъ, которые исполняли всѣ по нѣскольку ролей, такъ какъ второстепенныя лица выступали лишь по одному или нѣскольکو дней. Прибѣгая къ современной терминологіи, можно сказать, что въ данной антрепризѣ участвовалъ 51 акціонеръ. Не участвовали въ договорѣ 11 мальчиковъ и 5 дѣвочекъ — т. е. малолѣтніе сыновья и дочери, также вошедшіе въ списокъ актеровъ. Играющіе обязывались подѣ страхомъ оштрафованія за отсутствіе, — буде причиной не болѣзнь, — явиться на репетиціи въ 7 часовъ утра и на представленіе въ 12 часовъ, по приглашенію комитета.

Штрафы распредѣлялись такъ:

За пропускъ репетиціи . . . . .	3 patards <sup>1)</sup>
За пропускъ репетиціи въ день представленія . . . . .	6 „
За пропускъ каждаго дня представленія . . . . .	10 „
За оставленіе театра во время представленія . . . . .	10 „
За нарушеніе порядка . . . . .	10 „

Было запрещено возставать противъ распоряженій членовъ комитета. покидать театръ до окончанія представленія, устраивать выпивки — до, во время и послѣ репетицій. На суточное содержаніе полагалось 18 денье <sup>2)</sup> на взрослого и 6 на малолѣтняго, играющаго ангеловъ: комитетъ заботился объ общемъ столѣ, но каждый посылалъ, смотря по вкусу, за пивомъ или виномъ. Желающій участвовать въ прибыли и убыткѣ вносилъ золотую монету — *écu-d'or* <sup>3)</sup>; не внесшій ничего долженъ былъ довольствоваться вознагражденіемъ, назначеннымъ ему комитетомъ. Дѣлежъ выручки происходилъ такъ: одна половина распредѣлялась по равнымъ частямъ между вкладчиками, другая же — между администраторами и актерами, пропорціонально ихъ заслугамъ, о которыхъ судилъ опять комитетъ. Зрители — „большіе и малые“ — платили 10 денье за входъ, и 12 денье за почетное мѣсто — *estrade d'honneur*. Бюджетъ этого представленія выразился въ такихъ цифрахъ:

Сборъ за 25 дней . . . . .	4680 ливр. 14 су 6 денье
Отъ продажи съ аукціона костюмовъ и пр. (послѣ представленія) . . . . .	728 „ 12 „ 6 „
Итого . . . . .	5409 ливр. 12 су —
Расходы . . . . .	4179 „ 4 „ 9 „
Остатокъ . . . . .	1230 ливр. 2 су 3 денье

Но понятно, не всѣ представленія кончались столь благополучно, бывали и дефициты, доходящіе до большой, сравнительно, суммы — въ 30,000 ливровъ.

Наряду съ этими договорами, которые заключались на отдѣльные спектакли, существовали и постоянные союзы съ цѣлью постановокъ мистерій. Самымъ знаменитымъ изъ такихъ союзовъ было парижское Братство Страды Господнихъ — *la Confrèrie de la Passion*. Въ 1402 г. оно получило королевскую привилегію „ставить и играть какую бы то ни было мистерію, и „Страды“ и „Вознесеніе“ и всякую другую, а также и о

<sup>1)</sup> Мелкая монета, равная 1/6 су.  
<sup>2)</sup> Встарь 1 ливръ (собственно фунтъ серебра) = 15 су = 180 денье = 12 денье.  
<sup>3)</sup> Золотая монета въ 3—5 ливровъ.



святыхъ и о мученицахъ“. До 1539 г. оно ставило свои мистеріи въ казенномъ помѣщеніи при соборѣ Св. Троицы, но потомъ начались гоненія на мистеріи вообще и на Братство въ частности, и 17 ноября 1548 г. парламентъ запретилъ ему ставить священныя мистеріи. Эта дата считается официальной годовщиной смерти средневѣкового театра во Франціи. Правда, Братство, потерявъ право ставить мистеріи, переходитъ на другое амплу—на моралитэ и фарсы, или же просто сдаетъ свое помѣщеніе для представленій, но преслѣдованія не прекратились, и въ 1676 г. Людовикъ XIV объявилъ Братство прекратившимъ свое существованіе, а имущество его конфискованнымъ. Къ этому времени въ Братствѣ состояло 150 членовъ, все граждане Парижа, купцы или „честные промышленники“. Значеніе этого Братства заключалось въ томъ, что оно поддерживало какъ-бы первый постоянный театръ въ Парижѣ, и, во-вторыхъ, его представленія явились образцомъ для сотенъ провинціальныхъ постановокъ. Какъ и когда основалось это Братство, намъ неизвѣстно, но, вѣроятно, оно появилось одновременно съ первыми большими мистеріями въ XIV вѣкѣ.

Когда рѣшили ставить мистерію, то происходило торжественное приглашеніе актеровъ. Этотъ церемоніаль воззванія—*le cry*—совершался въ Парижѣ такимъ образомъ: по главнымъ улицамъ слѣдовало шествіе изъ трубачей, городскихъ стражниковъ, стрѣлковъ, двухъ герольдовъ, двухъ авторовъ мистеріи, четырехъ антрепренеровъ, четырехъ членовъ суда (*commissaires de châtelet*) и всего Братства и въ нѣсколькихъ мѣстахъ города прочитывалось герольдами стихотворное извѣщеніе, что Братство въ такой-то срокъ рѣшило ставить такую-то мистерію, и что желающіе участвовать должны обратиться туда-то и туда-то.

Священники, дворяне, адвокаты, служащіе въ городскомъ управленіи спѣшили отозваться на это приглашеніе, но наибольшее рвеніе выказывали мѣщане. Еще бы, удачно сыгранная роль могла устроить актера на всю жизнь! Однажды сынъ цирюльника такъ искусно исполнилъ роль, изображая св. Варвару, что присутствующіе духовные и свѣтскіе сеньоры выразили желаніе воспитать его, а богатая вдова хотѣла даже усыновить его. Но онъ предпочелъ стать подъ покровительство каноника, который далъ ему возможность посѣтить школу и университетъ и сдѣлаться самому каноникомъ.

Женскія роли въ мистеріяхъ всегда исполнялись юношами. До 1550 г. во Франціи извѣстны только три случая, когда въ мистеріяхъ выступали женщины. Очевидно, этотъ обычай восходитъ еще къ литургической драмѣ, въ которой участвовали только священники, и женщинамъ здѣсь вѣдствіе этого не было мѣста. Въ мимическихъ же мистеріяхъ и въ живыхъ картинахъ участіе женщинъ не только не возбранялось, но даже выражалось въ формѣ, рѣзко противорѣчащей благопристойности нашихъ дней. Въ Испаніи обычай даже требовалъ, чтобы актеры, и въ особенности исполнители женскихъ ролей, носили длинныя бороды и къ нашему удивленію мы нигдѣ не встрѣчаемъ указанія, чтобы эти бороды мѣшали иллюзии или, что хуже, вызывали хохотъ. Еще на шекспировской сценѣ женскія роли исполнялись мужчинами. Джульетта, которая склонялась съ балкона надъ Ромео въ лунную ночь, Дездемона, вызвавшая демоническую ревность Отелло, изображались актерами, хотя и не бородатыми. Первая актриса на англійской сценѣ появляется въ 1662 г.

Какъ и въ наше время любители на расхватъ брали роли, позволяющія имъ щеголять на подмосткахъ въ роскошныхъ костюмахъ. При

распредѣленіи такихъ ролей происходило соревнованіе, подавшее мысль объ устройствѣ форменнаго аукціона ролей. Вотъ результатъ:

Роль короля	была продана за	7 ливр.
„ королевы	„	2 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> „
„ наслѣдника	„	2 „
„ супруги наслѣдника	„	1 „
„ оруженосца	„	2 <sup>1</sup> / <sub>4</sub> „
„ констабля	„	1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> „
„ мундшенка и канцлера по	1	„
„ лейтенанта	„	1/2 „
„ фурьера и пажей	„	1/4 „
„ мавританскаго короля		
и его свиты по	1/4	„

Эта страсть къ декоративнымъ ролямъ иногда вызывала вполнѣ заслуженныя насмѣшки. Однажды такую же роль раздобылъ себѣ и мѣстный цирюльникъ: въ „Дѣяніяхъ Апостоловъ“ онъ долженъ былъ изображать индійскаго царя. Актеръ, читавшій прологъ, заявилъ публикѣ, что хотя онъ по виду человекъ и незнаетъ, но онъ сотни разъ брился у „индійскаго царя“. Неприятность положенія станетъ особенно ощутительной, если вспомнить, что „индійскій царь“ во время чтенія пролога сидѣлъ уже на сценѣ.

Но роли въ мистеріяхъ порой налагали на исполнителя весьма тяжелья обязанности. Христосъ въ „Страдахъ Господнихъ“ произносилъ до 4000 стиховъ, изъ нихъ на крестѣ 2—300. Пока Христосъ висѣлъ на крестѣ, произносилось до 7000 стиховъ, такъ что висѣть на крестѣ иногда было сопряжено съ опасностями для жизни. Однажды актеръ лишился чувствъ и тотчасъ же былъ замѣненъ актеромъ, игравшимъ палача, но и тотъ не выдержалъ и долженъ былъ быть замѣненнымъ третьимъ лицомъ. На другой день первый настолько оправился, что могъ играть „Воскресеніе“ во всемъ блескѣ своего таланта. Раны на рукахъ и ногахъ Спасителя, къ счастью для играющаго, только рисовались. Другой разъ, Иуда, повѣсившись, также былъ снятъ въ безчувственномъ состояніи и очнулся только послѣ того, какъ его изрядно натерли уксусомъ.

Часто въ мистеріяхъ одно и то же лицо выступало въ различныхъ возрастахъ: мальчикомъ, юношей и возмужалымъ. Тогда роль его распредѣлялась между тремя или двумя актерами. Въ сценаріи къ „Ветхому Завету“ имѣются такія помѣтки: „тутъ кончается маленькій Исаакъ“ или „большой Исаакъ начинается“. То же самое повторяется и относительно Иосифа.

Относительно количества дѣйствующихъ лицъ не безынтересно познакомиться со спискомъ разговорныхъ ролей, употребляемыхъ въ „Дѣяніяхъ Апостоловъ“: въ раю 32, въ аду 19, апостоловъ 13, діаконовъ 7, учениковъ 43, братьевъ Богоматери 4, Марій 5, вдовъ 10, другихъ женщинъ 11, дѣвицъ 5, дѣвочекъ 18, императоровъ 8, королей 11, королевъ 5, судей 14, проконсуловъ 19, рыцарей 44, военачальниковъ 23, евреевъ 63, гражданъ 44, философовъ 15, маговъ 5, епископовъ 6, книжниковъ 14, палачей 9, тюремщиковъ 8, вѣстниковъ 9, больныхъ 15, нищихъ 9, моряковъ 3, кучеровъ 2, кузнецъ 1, итого 494 человекъ. Въ этомъ отношеніи еще въ XIV вѣкѣ были куда скромнѣе, такъ какъ число лицъ въ „чудесахъ“ колебалось между 10 и 47.

Такъ какъ костюмы должны были быть возможно роскошнѣе, то воз-

никаетъ вопросъ, кто же ихъ оплачивалъ. Что годилось изъ священническаго облаченія, то охотно одолжало духовенство. Чаше всего каждый самъ заказывалъ необходимый себѣ костюмъ и не жалѣлъ ни средствъ ни хлопотъ, чтобы не ударить лицомъ въ грязь. Иногда богатые граждане, сами не играющіе, обязывались одѣвать болѣе бѣдныхъ актеровъ. Объ историчности костюмовъ не имѣли тогда ни малѣйшаго понятія. Точно также, какъ великіе художники того времени пишутъ сцены изъ священной исторіи въ современныхъ костюмахъ, какъ еще Рембрандъ въ картинѣ „Снятіе съ креста“ выводитъ своихъ добрыхъ голландцевъ, также и мистеріи выработали свои традиціонные костюмы, свидѣтельствующіе о предпочитаніи драгоцѣнныхъ, яркихъ и пестрыхъ тканей и о полномъ незнаніи исторіи.

По одному предписанію, Адамъ носилъ красный, а Ева бѣлый костюмъ; но въ этомъ случаѣ часто, несомнѣнно, соблюдалась и историческая вѣрность, т. е. полная оголенность. Еврейскія священники носили облаченіе католическаго духовенства. Иродъ, который и клянется Магометомъ, одѣтъ туркой, по восточному, съ кривой саблей. Ангелы были, понятно, въ бѣлыхъ хитонахъ и съ крыльями. Апостолы и Христосъ носили парики, передававшіе ореолъ. Куртка изъ бѣлой овечьей шкуры съ богатой позолотой и символическими знаками, бѣлые перчатки, кушакъ и красные сандалии составляли костюмъ Спасителя. Душа человѣка изображалась или взрослымъ актеромъ, одѣтымъ въ длинную бѣлую рубашку, или мальчикомъ, выступавшемъ нагимъ или также въ бѣломъ. Преступная душа отмѣчалась черной рубашкой.

Какъ это ни странно, но весьма благодарной въ смыслѣ костюма являлась роль сатаны. Въ мистеріи, которая длилась 4 дня, играющій сатану обѣщался первые три дня предстать каждый день въ новомъ костюмѣ, спитомъ на свой счетъ, если только для четвертаго дня ему сошьютъ костюмъ на общій счетъ, не менѣе роскошный, чѣмъ его собственные. Въ другой разъ, актеръ былъ настолько бѣденъ, что не могъ себѣ заказать костюма сатаны, но такъ какъ его игра очень нравилась и было весьма желательно сохранить за нимъ роль сатаны, то аббатъ, бургомистръ, и нѣсколько зажиточныхъ гражданъ купили ему костюмъ. Существовало братство, занимавшееся специально игрою чертей и пользующееся привилегіей—за три мѣсяца до спектакля ходить по городу въ фантастическихъ дьявольскихъ костюмахъ. Въ мистеріяхъ выступали глухие дьяволы и умные дьяволы, добродушные и злые, трагическіе и комическіе, какъ и подобало въ эпоху, когда базельскій профессоръ богословія высчиталъ, что въ мірѣ существуетъ 2,665,866,746,664 дьявола.

### 3. Сцена и техника.

Средніе вѣка не знали постоянныхъ театралныхъ построекъ, какъ древній міръ. Сцена сооружалась заново для каждаго отдѣльнаго представленія и по его окончаніи разбиралась. Поэтому намъ не осталось никакихъ слѣдовъ отъ средневѣковой сцены въ то время, какъ о древнемъ театрѣ Эллады и Рима свидѣлствуютъ такіе монументальныя развалины, какъ театръ Діониса въ Афинахъ и римскій Колизей. По поводу архитектурники древняго театра возможны были лишь споры о деталяхъ, относительно же средневѣковой сцены долгое время господствовали самыя про-

тиворѣчивыя мнѣнія и не только о второстепенныхъ вопросахъ, но и о главной ея структурѣ. Дѣйствительно, мы можемъ судить о средневѣковой сценѣ только по тремъ, не особенно обильно текущимъ источникамъ: по случайно сохранившимся иллюстраціямъ и описаніямъ и по ремаркамъ въ текстѣ самихъ мистерій. А между тѣмъ средневѣковая сцена настолько своеобразна, что не легко понять ея устройство.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя упустить изъ вида и тѣ измѣненія, которыя претерпѣваетъ всякое явленіе, раскинутое по большому пространству мѣста и времени. Поэтому постараемся выяснитъ сперва общія черты, а попутно укажемъ и нѣкоторыя интересныя подробности, которыя явились случайной прикрасой къ построенной по общепринятому принципу сценѣ. Относительно же времени важно помнить слѣдующее: мистерія развилась изъ литургической драмы, когда послѣдняя была запрещена въ самой церкви; ясно, что она первоначально ютилась гдѣ-нибудь по близости, быть можетъ, возлѣ самой церкви, и только впоследствии удалилась отъ этой своей колыбели. Сцена, предполагаемая въ XII вѣкѣ для „Игры объ Адамѣ“, понятно, была другая, чѣмъ та, на которой разыгрывались грандіозныя мистеріи XV вѣка.

Кромѣ сцены, развившейся постепенно изъ литургической драмы, возможны и другія постановки, представляющія такимъ образомъ исключенія изъ общаго правила. Въ Буржѣ (Bourges), на примѣръ, располагали амфитеатромъ, построеннымъ еще въ римскія времена. Въ Римѣ играли, понятно, въ Колизей. Но это былъ лишь счастливый случай. Болѣе опасный конкурентъ обычной сцены, сооружаемый на церковной или городской площади или въ монастырѣ, была передвижная сцена (*pageant*). Ея происхожденіе обуславливалось процессіями, которыя съ древнѣйшихъ временъ и вплоть до настоящаго дня на югѣ, устраиваются въ высокостепенные праздники, какъ-то Рождество Христово, Свѣтлое Воскресеніе и пр. Въ этихъ процессіяхъ участвуютъ лица, переодѣтыя библейскими персонажами, начиная Спасителемъ, сидящимъ на ослицѣ или несящимъ крестъ, и кончая римскими легионерами и еврейской толпой. Разъ уже всѣ персонажи были на лицо, то какъ бы самимъ собою напрашивалось исполненіе небольшой сцены. Но такая игра могла быть только частью или моментомъ главнаго, т. е. процессіи. Поэтому сцену устраивали на колесахъ и вообще такъ, чтобы можно было ее вести за собой. Передвижная сцена особенно типична для Англіи. Приведемъ описаніе англійскимъ архидіакономъ Роджерсомъ (Rogers † 1595 г.) такого представленія на передвижной сценѣ:

„Играли въ понедѣльникъ, вторникъ и среду на Троицу. Игры происходили такъ, что каждое общество имѣло свою сцену (*pageant*), представляющую высокое строеніе съ двумя помѣщеніями и передвигаемое на четырехъ колесахъ. Въ нижнемъ помѣщеніи переодѣвались, въ верхнемъ, которое было открыто вверху (*on the tope*), играли, такъ что всѣ зрители могли видѣть и слышать игру. Представленія происходили на каждой улицѣ. Начинали съ монастырскихъ вратъ и по представленіи первой игры сцену катили къ дому бургомистра и такъ до каждой улицы; на каждой улицѣ находилось по одной сценѣ, на которыхъ играли одновременно, и такъ до тѣхъ поръ, пока были сыграны всѣ игры, предназначенныя для даннаго дня; когда какая-нибудь игра близилась къ концу, то по улицамъ извѣщали другъ друга, чтобы такимъ образомъ могли перемѣниться мѣстами въ полномъ порядкѣ и чтобы на каждой улицѣ игра-

лась должная сцена въ одно и то же время; къ этой игрѣ было превеликое стеченіе зрителей и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ намѣревались играть, также сооружались строенія и трибуны (*scaffolds and stages*)<sup>1)</sup>.

Это описаніе слѣдуетъ понимать такъ, что играли, напримѣръ, на первой остановкѣ „Сотвореніе міра“; потомъ передвижная сцена № 1 перемѣщалась къ мѣсту второй остановки и тамъ повторялась та же игра; въ это время сцена № 2 подходила къ первой остановкѣ и показывала „Грѣхопаденіе“; слѣдующій затѣмъ стажъ заставлялъ у первой остановки сцену № 3 съ „Каиномъ и Авелемъ“, у второй остановки сцену № 2 съ „Грѣхопадениемъ“, у третьей остановки сцену № 1 съ „Сотворениемъ міра“ и т. д. Непередвижныя строенія, упомянутыя Роджерсомъ, очевидно, свидѣтельствуютъ о томъ, что передвижная сцена все-же не вполне удовлетворяла. Относительно этихъ уличныхъ строеній мы можемъ составить себѣ нѣкоторое понятіе по плану XVI вѣка изъ Донауэшингена. Здѣсь сцена сооружалась поперекъ улицы, такъ что публика смотрѣла съ двухъ сторонъ—сцена была безъ задней декораціи—и изъ прилегающихъ оконъ. Если такихъ уличныхъ сооружений было нѣсколько, то разница между ними и передвижными сценами заключалась въ томъ, что въ одномъ случаѣ перемѣщалась сцена, а зрители оставались на своихъ мѣстахъ, въ другомъ случаѣ существовалъ рядъ неподвижныхъ сценъ, между которыми кочевала публика, соблюдая известную очередь. Однако, на всѣ эти передвижныя и уличныя сцены приходится смотрѣть лишь какъ на низшее театральное искусство, предшествующее и сопутствующее высшее, къ стройному развитію котораго изъ литургической драмы мы теперь и переходимъ.

Присматриваясь къ „Игрѣ объ Адамѣ“, мы можемъ констатировать, во-первыхъ, что сцена находилась на сырой землѣ, безъ какой бы то ни было подстилки—вѣдь иначе прародители, изгнанные изъ рая, не могли бы заняться разрыхленіемъ земли, а во-вторыхъ, что представленіе происходило непосредственно передъ церковными воротами, такъ какъ Богъ постоянно „уходить“ въ церковь, чтеніе Евангелія прерываетъ дѣйствіе, а хоровое пѣніе служитъ какъ бы музыкальнымъ его акомпаниментомъ. Кромѣ того, на сценѣ находились рай и адъ, въ известномъ разстояніи отъ церковныхъ вратъ и другъ отъ друга. Можно думать, что адъ занималъ крайній правый, а рай—крайній лѣвый уголъ сцены<sup>1)</sup>. Рай былъ обвѣшанъ до плеча находящихся въ немъ лицъ коврами, за которыми прародители переодѣвались послѣ грѣхопаденія, и украшенъ деревьями. Между прочимъ происходитъ такой разговоръ:

**Богъ:** Ты видишь эту рощу?

**Адамъ:** Какъ она называется?

**Богъ:** Раемъ.

**Адамъ:** Она очень красива.

**Богъ:** Я самъ ее посадилъ.

Затѣмъ Богъ вводитъ прародителей въ рай. Но откуда же они явились на сцену? Изъ церкви? Или изъ особыхъ будокъ, гдѣ происходило одѣваніе? Въ текстѣ на это нѣтъ указаній. Публика слѣдила за игрой съ трехъ сторонъ,—съ четвертой была церковь. Само дѣйствіе происходило на трехъугольникѣ—„на землѣ“ между тремя пунктами: церковными вратами, раемъ и адомъ. „На землѣ“ находилась еще скамья, на которой

<sup>1)</sup> Лѣвая и правая стороны всегда отъ зрителя.

усаживались пророки (кромѣ Валаама) и два камня: жертвенники двухъ братьевъ, Каина—около ада и Авеля—около рая.

Остановимся въ этой связи на англо-норманскомъ отрывкѣ мистеріи (366 стиховъ), по языку относящемуся къ XII вѣку, какъ и „Игра объ Адамѣ“. Этотъ отрывокъ принадлежалъ къ пасхальному циклу и изображалъ приготовленіе къ погребенію Спасителя и чудесное исцѣленіе слѣплого Лонгина. Важенъ этотъ отрывокъ и тѣмъ, что вначалѣ его перечисляется все, что должно находиться на сценѣ, а именно: Распятіе, тюрьма, адъ, небо, склепъ, Галилея, Эммаусъ, ложа для Пилата и его рыцарей, ложа для Каиафы и евреевъ, ложа для трехъ Марій. Послѣ этого перечисленія въ стихахъ, введеніе заканчивается предписаніемъ, что „послѣ того, какъ всѣ усѣлись и молчаніе воцарилось повсюду, Иосифъ Аримаѳейскій приходитъ къ Пилату и говорить“...

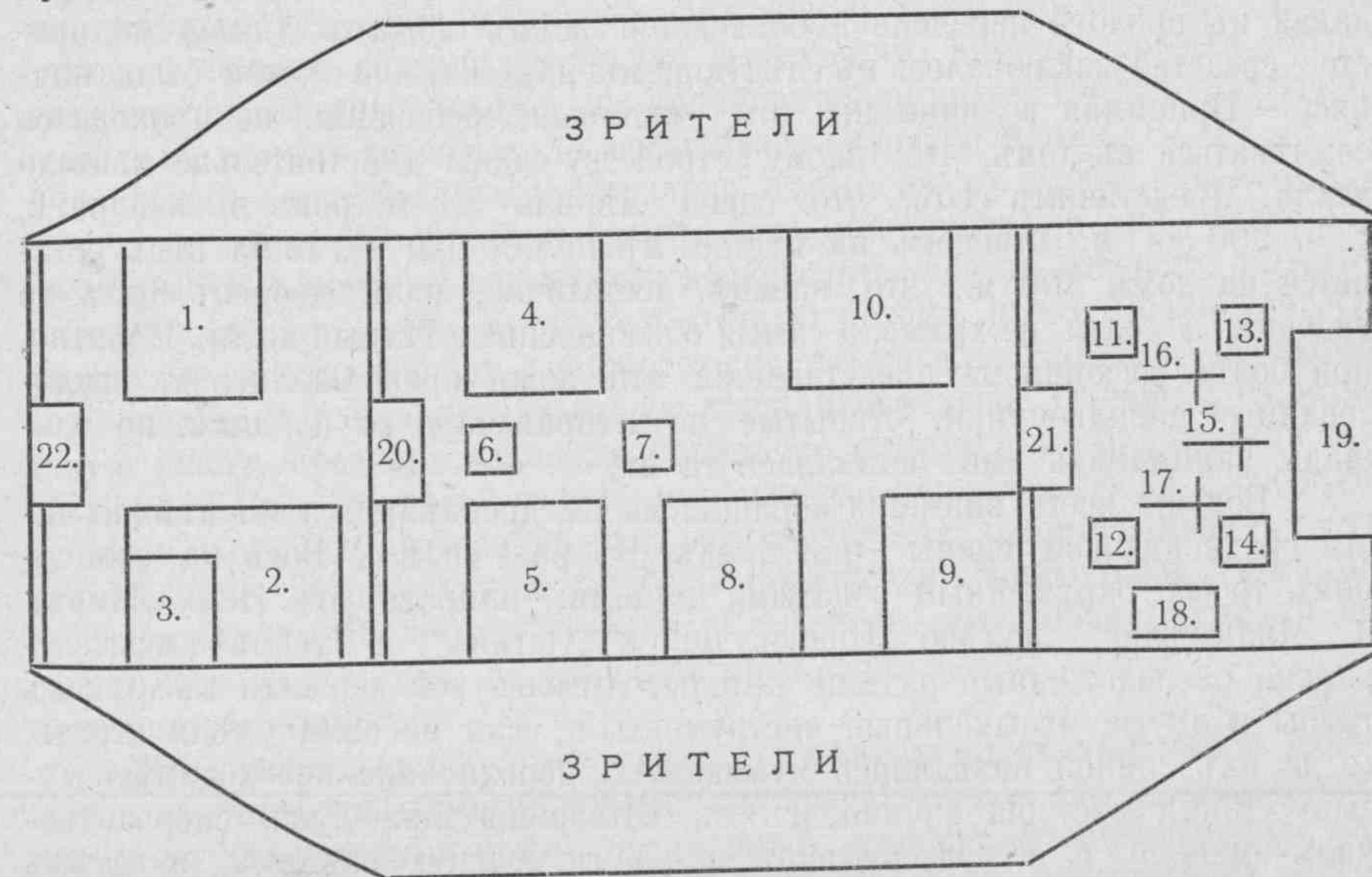
E cum la gent est tute asise

E la pés de toutes parz mise,

Dan Joseph cil d'Arimathie

Venge â Pilate e si lui die...

Если сопоставить съ этимъ сценаріемъ планъ изъ Донауэшингена, то окажется, что за четыреста лѣтъ обстановка пасхальной мистеріи за немногими исключениями въ сущности осталась безъ измѣненій. На планѣ XVI вѣка отмѣчены: 1) адъ, 2) Геосиманскій садъ, 3) Масляная гора, 4) „домъ Ирода“, 5) „домъ Пилата“, 6) „колонна, у которой бичуютъ Христа“, 7) „колонна, на которой сидитъ пѣтухъ“, 8) „домъ Каиафы“, 9) „домъ Анны“, 10) „домъ, гдѣ происходитъ Тайная Вечера“, 11—14) четыре могилы, 15) Распятіе, 16—17) кресты разбойниковъ, 18) Склепъ Спасителя, 19) небо. Сцена кромѣ того распадалась на три части, соединенныя между собой особыми воротами (20—21); наконецъ, на сцену вели третья ворота (22).



Уже намъ выяснилась принципиальная разница между средневѣковой и современной сценой: первая объединяетъ всѣ различныя декораціи

съ самага начала, напрымѣрь, рай, адъ и землю; вторая мѣняетъ декораци и изображаетъ различныя мѣста дѣйствія—одно за другимъ. Переходя теперь къ мистеріямъ XV вѣка, которыя ставились вдали отъ церкви, приходится отвѣтить на вопросъ, чѣмъ же замѣнена церковная стѣна и врата, которыя въ „Игрѣ объ Адамѣ“ служили фономъ, такъ сказать, задней декорацией сцены. Вотъ тутъ то мы и встрѣчаемся съ главнымъ новшествомъ, проистекшимъ все изъ того же принципа, что съ самага начала на сценѣ должны быть представлены всѣ мѣста дѣйствія. Это достигалось такимъ путемъ, что отъ ада до рая, которыя за все время оставались крайними углами сцены, полукругомъ тянулся рядъ ложъ (*estals, mansions, lieux*)—различной величины и архитектуры въ зависимости отъ изображаемыхъ ими мѣстъ. Въ „Страдахъ Господнихъ“ въ Валенсіенѣ въ 1547 г. было 11 ложъ, считая слѣва направо: 1) рай, 2) залъ, 3) Назаретъ, 4) храмъ, 5) Иерусалимъ, 6) дворецъ Понтія Пилата, 7) жилище епископовъ, 8) Золотые ворота, 9) озеро, 10) чистилище, 11) адъ.

Невольно возникаетъ вопросъ, какъ же все это умѣщалось на одной сценѣ, размѣры которой какъ-ни-какъ не могли же превзойти тотъ монастырскій дворъ или ту городскую площадь или сохранившійся амфитеатръ, на которыхъ устраивались представленія. Прежде всего, слѣдуетъ оговориться, что ложи эти были именно только ложами, которымъ присваивалось гордое названіе города или храма или дворца. Въ смыслѣ иллюзорности средневѣковой зритель былъ не требователенъ: если ложа, изображающая дворецъ Ирода, была украшена двумя колонами, если въ ней стояло кресло—тронъ, то онъ былъ вполне доволенъ. Кусокъ стѣны съ воротами изображалъ Константинополь, деревянная лачуга съ алтаремъ—соборъ въ Толедо, одна единственная палатка—лагерь французскаго короля. Иногда зритель узнавалъ значеніе каждой ложи по сидящимъ въ ней лицамъ. Иногда на подмогу его находчивости приходилъ самъ авторъ, давая въ прологѣ перечень и объясненіе всѣмъ ложамъ. Самое же простое средство заключалось въ слѣдующемъ: надъ каждой ложей была надпись!—Принимая во вниманіе эти скромныя требованія, не приходится сомнѣваться въ томъ, что такому устройству сцены дѣйствительно хватало мѣста. Представимъ себѣ, что сцена мѣрила 30 метровъ въ квадратѣ, т. е. 900 кв. м., отведемъ на пустое мѣсто 600 кв. м., тогда вѣдь останется на ложи 300 м., что вполне достаточно, разъ дворецъ былъ не дворецъ, а храмъ не храмъ, а самыя обыкновенныя тѣсныя ложи. Понятно, при болѣе роскошномъ представленіи эти ложи превращались въ стилизованные павильончики, открытые по направленію къ публикѣ, но площадь, занимаемая ими, оставалась та же.

Больше всего вниманія обращалось на древнѣйшія и важнѣйшія части средневѣковой сцены—рай и адъ. Въ раю сидѣлъ Богъ на золоченомъ тронѣ, окруженный золотыми лучами; направо отъ Него „Миръ“ и „Милосердіе“, налево „Правосудіе“ и „Истина“; а затѣмъ амфитеатрально расположенные рядами ангелы. Ангелы всѣ держали въ рукахъ трубы и другіе музыкальные инструменты и, если не сами умѣли играть, то за ихъ спиной находились музыканты, исполнявшіе необходимую музыку. Когда мистерія начиналась съ сотворенія міра, Богъ сперва творилъ эмпирей, т. е. развѣтывалъ за раемъ красную занавѣсъ, а затѣмъ творилъ кристаллическое небо, т. е. опускалъ тамъ же бѣлую занавѣсъ. Входъ въ адъ представлялся громадной пастью какого-то страшнаго чудовища съ вращающимися глазами. Когда пасть открывалась, оттуда пока-

звалось пламя, раздавались жалобы мучимыхъ грѣшниковъ и звяканье цѣпей и орудій пытки. А то и черезъ окна ада видѣлись колесованные трупы или другіе ужасы. На крышѣ ада возсѣдалъ самъ сатана на огнедышащемъ драконѣ. Рядомъ съ адомъ часто находилось чистилище въ видѣ темницы, черезъ рѣшотки которой глядѣли прародители. Весьма загадочно, какъ изображали озеро. Въ одной мистеріи апостолы ловятъ въ немъ рыбу; при появленіи Христа Петръ выскакиваетъ изъ лодки и становится на доску, покрытую водой, такъ что кажется, будто онъ ходитъ по водѣ. Но въ другихъ случаяхъ, вѣроятно, довольствовались кадкой съ водой, надъ которой была надпись „Озеро“.

Чтобы закончить описаніе сцены, упомянемъ еще барьеръ, отдѣляющій ее отъ публики, и эстраду, которая давала возможность, опускаться подъ сцену и передвигаться тамъ. Въ извѣстныхъ мѣстахъ сцены были сдѣланы отверстія, скрытыя отъ публики, и черезъ нихъ исчезалъ, напрымѣрь, Христосъ послѣ своей встрѣчи со странниками изъ Эммауса. Подземный ходъ понадобился также при Воскресеніи Христа: исчезнувъ въ аду, актеръ, изображающій Христа, вновь появляется передъ изумленными зрителями въ раю, совершивъ переходъ изъ ада въ рай подъ сценой.

Переходя теперь къ техникѣ мистерій, не будемъ останавливаться на такихъ дѣйствіяхъ, которыя, повидимому, не представляютъ никакихъ трудностей, какъ, напрымѣрь, адскій шумъ, воздвиженіе креста, паденіе стѣны при осадѣ и т. под. Но обращаетъ на себя вниманіе огонь, который вспыхиваетъ сплошь и рядомъ. Мы знаемъ, что это горѣлъ спиртъ и не только въ аду, но и при всевозможныхъ другихъ случаяхъ. Въ мистеріи Св. Варвары страшное чудовище извергало огонь изъ глазъ и ноздрей. Не обходилось и безъ несчастныхъ случаевъ: то сатана, при выходѣ изъ ада, обжигается и ему необходимо переодѣваться; то Савлу въ моментъ обращенія, когда Богъ поражаетъ его горящимъ факеломъ изъ рая, также приводятъ въ негодность необходимѣйшую часть его костюма. Другой свѣтовой эффектъ достигался такимъ путемъ, что ангелы держали въ рукахъ трубкообразныя палки, на кончикахъ которыхъ горѣли лампочки; если дуть въ эти трубочки, то вспыхивало большое пламя.

Много остроумія было потрачено также на то, чтобы всѣ пытки и казни могли происходить на сценѣ. А въ мистеріяхъ не мало пытали и казнили. Обыкновенно незамѣтнымъ образомъ черезъ отверстіе въ полу подмѣнивали актера на куклу, съ которой потомъ продѣлывали все, что угодно: ее обезглавливали, четверговали, свѣжевали, сжигали; ей вырывали языкъ, выдавливали глаза, ее вѣшали за волосы. Однажды сжигали такую куклу, предварительно наполнивъ ее костями и внутренностями животнаго..... Св. Лаврентія палачи императора Деція жарятъ на сковородѣ. „Смотри, какъ онъ подгораетъ, какъ поджаривается, говоритъ палачъ, вотъ такъ жаркое, которое можно бы было подать хоть королю или императору!“ Св. Лаврентій кротко замѣчаетъ: „Теперь достаточно изжарили вы одинъ бокъ моего тѣла, переверните меня скорѣй, а то второй бокъ останется нетронутымъ“.

Изъ театральныхъ аксессуаровъ того времени въ этой связи любопытно отмѣтить фальшивый буравъ для выдавливанія глазъ, механическій столъ для сдиранія кожи, поддѣльный животъ для вспарыванія, макенъ человѣческой головы и пр. Но все это было недостаточно. Публика хотѣла видѣть крови: при избіеніи младенцевъ кровь текла струями изъ всѣхъ убитыхъ тѣлъ. Публика хотѣла смаковать казни: голова Пав-

ла, отдѣленная отъ туловища, прыгала три раза и послѣ каждого прыжка образовывался источникъ изъ молока, крови и воды....

Наряду съ этими ужасами забавно предписаніе для Авеля, носить подъ платьемъ сковороду (olla), по которому Каинъ будетъ ударять, убивая его. Впрочемъ, страсть къ кровавымъ зрѣлищамъ удержалась у толпы вплоть до настоящаго времени, иначе испанскій бой быковъ или англійскій боксъ не пользовались бы столь великой популярностью. Въ области художественнаго театра и Шекспиръ не падить нервовъ зрителей.

Другой „секретъ“—таковъ былъ техническій терминъ—средневѣковой сцены были автоматически двигающіяся звѣри. Въ рождественской мистеріи осель и быкъ становились на колѣни передъ Новорожденнымъ. Въ сценѣ грѣхопаденія по Древу Познанія поднималась искусственная змѣя—*serpens artificiose compositus*. Въ Дѣянїяхъ Апостоловъ, представленныхъ въ Буржѣ въ 1536 г., по сценѣ двигались левъ, откусывающій руку язычнику, и верблюдъ; два тигра превратились въ барановъ; собака пѣла; наконецъ, лодка, наполненная разными животными, опустилась изъ рая на землю и вновь туда поднялась.

Средневѣковой театр доставлялъ своей публикѣ зрѣлища, которымъ не позавидуетъ развѣ только человѣкъ XX столѣтія—ангелы летали. Симонъ Магъ также поднимался на высокую башню и пробовалъ летать, что дѣлалось при помощи висящаго на шнуркахъ облака. „Облако отодвигается, читаемъ мы въ сценарїи, и Симонъ Магъ виденъ парящимъ въ воздухѣ“. Но, по молитвѣ Петра, онъ падаетъ на землю и разбивается.

Въ англійской мистеріи „Ветхїй Завѣтъ“ раздѣленіе Богомъ свѣта и мрака изображалось при помощи занавѣси, одна половина которой была бѣлой, другая—черной. При сотворенїи Богомъ животныхъ на сцену выпускались куры, утки, гуси, лебеди и пр., надъ сценой же должны были летать мелкія птицы. Но гвоздемъ представленія былъ, вѣроятно, переходъ евреевъ черезъ Чермное море и поглощеніе Фараона со всѣмъ войскомъ волнами. Какъ это изображалось, однако не указано.

Такимъ образомъ, въ постановкѣ мистерій дѣтско-наивное чередуется съ тонко рассчитанными эффектами.

#### 4. Представленіе.

Ни одно событіе не волновало такъ городъ среднихъ вѣковъ, какъ представленіе мистеріи. Число участниковъ, по сравненію съ численностью населенія, было такъ велико, что каждая семья, вѣроятно, была представлена устройтеlemъ или актеромъ, или механикомъ, или простымъ работникомъ по сооружеиію сцены, или ремесленникомъ по бутафорской части. Кто же не принималъ участія ни въ одной изъ этихъ группъ, тотъ хотѣлъ, по крайней мѣрѣ, быть зрителемъ. Чтобы, дѣйствительно, всѣ имѣли возможность видѣть мистерію, власти запрещали всякую работу и торговлю въ дни представлений. Если сцена находилась за городомъ, что случалось весьма часто, городскіе ворота запирались, и по пустынному городу разѣзжались одни стражники, слѣдящіе за тѣмъ, чтобы какіе-нибудь грабители не воспользовались отсутствіемъ собственниковъ.

Дни представлений литургической драмы были предусмотрѣны церковнымъ календаремъ, такъ что не было сомнѣній, когда поставить какую драму. Когда же мистеріи начали ставиться подъ открытымъ небомъ, то

порядокъ, соблюдаемый въ литургической драмѣ, вскорѣ былъ нарушенъ. Даже въ Южной Франціи или Германіи климатъ далеко не такъ мягокъ, чтобы на Рождествѣ можно было устроить театральное представленіе внѣ закрытаго помѣщенія. Исключенія, понятно, были въ особо теплые годы; такъ въ 1474 г. въ Руанѣ во время Рождества состоялась двухдневная рождественская игра, но постоянное время игры, уже въ XV вѣкѣ были по преимуществу теплые мѣсяцы, независимо отъ сюжета представляемой мистеріи. Даже пасхальныя игры ставились въ іюнѣ и іюлѣ. Эта эмансипація мистерій отъ церковныхъ праздниковъ содѣйствовала, разумѣется, усиленію ихъ свѣтскаго характера и паденію ихъ молитвенно-религіознаго настроенія.

Уже наканунѣ представленія горожане могли развлечься своеобразнымъ шествіемъ. Всѣ актеры, каждый одѣтый въ подобающій ему костюмъ,—кто въ каретѣ, кто верхомъ, кто пѣшкомъ, опять въ зависимости отъ характера его роли, выстраивались въ рядъ. Впереди шли мэръ города, стражи, барабанщики, флейтисты, трубачи, потомъ актеры—500 человекъ, одѣтые въ шелкъ, сатинъ, бархатъ, дама<sup>1)</sup> яркихъ цвѣтовъ, украшенныхъ золотыми и серебряными вышивками, не говоря уже о бриллиантахъ, цвѣтныхъ камняхъ, богатыхъ вооруженіяхъ, блестящихъ латахъ... „Все это было не сказкой“, прибавляетъ лѣтописецъ. Обошедши главныя улицы города, шествіе заходило въ мѣстный соборъ, гдѣ молились о благополучномъ исходѣ представленія и хорошей погодѣ. Последняя была однимъ изъ главныхъ условій удачной мистеріи, такъ какъ ни сцена, ни мѣста для публики не были крытыми. Помолвившись, вся эта пестрая толпа ангеловъ съ крыльями, чертенятъ съ хвостами, красныхъ палачей и блестящихъ рыцарей расходилась во свояси. Описанный только что обычай служилъ двумъ цѣлямъ: во первыхъ, необходимо было сообще помолиться передъ такимъ серьезнымъ и религіознымъ предпрїятіемъ, а во вторыхъ, такой показъ—*la montre*—замѣнялъ собой въ то время рекламу. Горожане, при видѣ этого шествія, уже предвкушали удовольствіе слѣдующаго дня.

Вечеръ и, разумѣется, часть ночи проводились въ тревогахъ. А вдругъ дождь?....

Но небо смилостивилось, солнце сіяетъ, день обѣщаетъ быть прекраснымъ. Начало представленія назначали то въ 10 часовъ утра, то въ 12, публика же спѣшила занять лучшія мѣста уже съ 4 часовъ утра. Помѣщеніе для зрителей состояло изъ амфитеатрально возвышающагося партера—*le pare*, откуда современное *parquet*—паркетъ, и ложъ въ нѣсколько ярусовъ. Въ 1509 г. въ Романѣ было сооружено 84 ложи, изъ которыхъ 5 для почетныхъ гостей. Цѣны мѣстамъ были весьма различныя, въ зависимости отъ щедрости устройствелей. Очень дешево былъ доступъ на мистеріи Братства Страдъ Господнихъ въ Парижѣ: въ 1542 г. на „Ветхїй Завѣтъ“ платили за мѣсто въ амфитеатрѣ—2 су, за ложу—30 экю; представленіе длилось 20 дней. Въ 1547 г. въ Валенсіенѣ на „Страды Господни“ (25 дней) платили за партеръ—6 денье въ день; вмѣсто ложъ на галеркѣ были отдѣльныя мѣста въ родѣ нашего балкона, стоющія 12 денье въ день. На мистеріи въ Романѣ (3 дня) ложи стоили 3 флорина<sup>2)</sup>, партеръ въ первые два дня по 1 су, въ послѣдній день 1/2 су. Но мы знаемъ и случаи, гдѣ входъ на мистеріи былъ совсѣмъ даровой.

<sup>1)</sup> Шелковая узорчатая матерія.

<sup>2)</sup> Итальянскій флоринъ равенъ австрійскому гульдену; объ остальныхъ монетахъ см. стр. 33.

Количество зрителей, понятно, колебалось въ зависимости отъ населенности данной мѣстности, но все же оно удовлетворяло бы и современнаго антрепренера. Въ Валенсіенѣ въ 1547 г. присутствовало 5632 зрителя, въ Реймсѣ въ 1490 г. число зрителей доходило до 16000 человѣкъ.

Пробилъ часъ, назначенный для начала представленія, но начать никоимъ образомъ нельзя—стоитъ общій шумъ, говоръ, смѣхъ. Тогда выступаетъ или самъ авторъ или особый актеръ съ просьбой—замолчать, вѣдь сдѣлать это такъ легко—каждому нужно закрыть только *своей* ротъ. Но легкое часто оказывается самымъ труднымъ дѣломъ. Тогда говорящій прологъ обѣщаетъ молиться за прощенье грѣховъ тѣхъ лицъ, которымъ удастся возстановить тишину. Но иногда пускали въ ходъ и болѣе сильныя средства: выступалъ Пилать съ обнаженной саблей и требовалъ молчанія именемъ дьявола и кровью Магомета, или выбѣгалъ чертенокъ съ посланіемъ отъ своего господина, въ которомъ Люциферъ проситъ всѣхъ гражданъ данной мѣстности шумѣть какъ можно больше, чтобы не могло состояться неприятное для него представленіе; прочитавъ вслухъ это посланіе, чертенокъ обѣщаетъ зрителямъ добросовѣстно записать, кто шумитъ и доставить этотъ списокъ Люциферу, дабы онъ зналъ, кого отблагодарить, если представленіе не состоится.

Нужно думать, что подъ воздѣйствіемъ такихъ энергичныхъ средствъ—публика, наконецъ, успокаивалась. Кромѣ этой чисто полицейской роли прологъ преслѣдовалъ и другія задачи, какъ то:—ознакомленіе публики въ общихъ чертахъ съ тѣмъ, что сегодня будетъ представлено, и съ главными дѣйствующими лицами, описаніе сцены и отдѣльныхъ ложъ, выясненіе нравоучительной тенденціи данной мистеріи, указаніе, по какому поводу и благодаря чьимъ стараніямъ происходитъ настоящее представленіе и т. под. Прологъ также просилъ терпѣливо высиживать до конца, такъ какъ самое красивое будетъ въ концѣ—*le plus beau est a la fin*.

Когда читается прологъ всѣ дѣйствующія лица находятся на своихъ мѣстахъ, т. е. ангелы, святые и Господь Богъ въ раю, черти и Люциферъ въ аду, Иродъ въ своемъ дворцѣ, Богоматерь съ Младенцемъ въ Виолеемѣ, три волхва въ своей ложѣ, пастухи на полѣ. Начинается игра. Она напоминаетъ намъ многолюдный раутъ, гдѣ посѣтители разбились на отдѣльныя группы и бесѣдуютъ между собой, то о разныхъ вещахъ, то объ одномъ и томъ же; вы прислушиваетесь то къ одной, то къ другой группѣ; порой одно или нѣсколько лицъ отдѣляется отъ одной группы и присоединяется къ другой; но вотъ кто-нибудь начинаетъ привлекать всеобщее вниманіе, разговоръ кругомъ стихаетъ, отдаленные на цыпочкахъ подходятъ, многоголосое собраніе прислушивается къ вдохновенной рѣчи одного.....

Лица, сидяція въ одной и той же ложѣ, говорили между собой, не выходя изъ ложи. Тутъ неминуемо могло случиться, что разговоръ происходилъ одновременно въ разныхъ ложахъ. Иногда въ одной ложѣ происходила нѣмая сцена, напимѣръ, угощеніе, въ то время какъ въ другой шель разговоръ. Если же Иродъ отправлялъ вѣстника съ какимъ нибудь приказаніемъ въ Виолеемъ, то вѣстникъ оставлялъ ложу Ирода, ходилъ нѣсколько разъ вокругъ сцены и входилъ въ ту ложу, которая означала Виолеемъ, гдѣ и выполнялъ приказаніе. Для большей иллюзіи вѣстникъ могъ говорить: „Вотъ съ утра до вечера я 6 дней не раздѣвался, однако что я вижу? мой путь оконченъ—передо мною Виолеемъ!“ Такимъ образомъ совершались длиннѣйшія путешествія—изъ Константинополя въ Гер-

манію, изъ Испаніи въ Индію. Такъ какъ ложи были очень не велики и не позволяли большого скопленія людей въ нихъ, то главное дѣйствіе переносилось на сцену (*la place*), т. е. на пустое мѣсто передъ ложами между раемъ и адомъ. Участвующіе въ этомъ дѣйствіи актеры выходили (или сходили) изъ ложъ и возвращались, когда имъ нечего было дѣлать на „сценѣ“. Когда все вниманіе зрителей было сосредоточено на томъ, что происходило на „сценѣ“, жизнь въ ложахъ шла своимъ чередомъ: тутъ и подкрѣплялись виномъ или пивомъ, тутъ и переодѣвались. Только крайніе ложи—адъ и рай—постоянно были заняты, да и слишкомъ на виду у публики для такихъ побочныхъ развлеченій.

Еще одна особенность мистерій состояла въ томъ, что каждое лицо само говорило, что оно такое, если изъ общей связи не было ясно, кто долженъ былъ говорить. Первое лицо въ началѣ представленія буквально вызывалось „Прологомъ“, который заявлялъ, что теперь будетъ говорить такой-то. Но нѣкоторыхъ лицъ уже по ихъ положенію было неудобно „вызывать“. Послѣднія начинали съ авторекомендаціи. Богъ говорилъ: „Я альфа и омега,—первый и послѣдній,—Богъ, высшее могущество, не имѣющее начала,—не предвидящее конца“. Иродъ въ одной англійской мистеріи начинается съ такой рѣчи: „Надъ всѣми царями подъ хрустальнымъ небомъ я властвую, какъ царь, съ успѣхомъ, не вѣдая неудачъ; никогда благоденствіе не измѣнило еще мнѣ; поистинѣ, фортуна не можетъ быть моимъ врагомъ. Я—Иродъ, чтобы знали это всѣ! Непреодолимъ и всемогущъ на полѣ битвы, непобѣдимъ врагами, борющимися со мной, я страшенъ въ искрометной военной грозѣ!“ Не удивительно, что актеръ, изображающій Ирода, вкладывалъ въ эту роль весь свой паѣосъ и голосъ, что дало поводъ Шекспиру въ „Гамлетѣ“ подшутить надъ тѣми, кто, играя Ирода, переусердствуетъ—*“outherod Herod“*.

Публика слѣдила за игрой съ затаеннымъ дыханіемъ. Въ то время не могло быть рѣчи о томъ, что пьеса не интересна. Помилуйте, „Ветхій Заветъ“, „Страды Господни“, „Дѣянія Апостоловъ“, мистерія о мѣстномъ святомъ—да кто же этимъ не интересовался? Кто не былъ готовъ видѣть это изъ года въ годъ? Развѣ мы охладѣваемъ къ рождественской елкѣ? Развѣ слухъ нашъ притупляется къ пасхальному звону? Нѣтъ, мистерія не современная пьеса, которая можетъ нравиться, но можетъ и не понравиться, мистерія всегда захватывала. Сколько тутъ было слезъ, сколько умиленія, когда Христосъ умиралъ на крестѣ или когда убивали младенцевъ или когда истязали апостоловъ, и сколько смѣху, сколько шалости, когда торговецъ масломъ надувалъ дѣвѣ, ждущихъ Жениха, или когда черти выбѣгали изъ пламенной пасти ада, или когда шутили надъ слѣпымъ и глухимъ. Въ одной мистеріи послѣ чудеснаго исцѣленія слѣпому, разыгрывается такая сцена: вожатый, который теперь не нуженъ слѣпому, требуетъ вознагражденія за оказанную имъ услугу во время слѣпоты; слѣпой пристально всматривается въ вожатаго и отвѣчаетъ: „какія услуги? я тебя вижу въ первый разъ!“

Вообще, средневѣковой театръ использовалъ для комическихъ сценъ и такіе недостатки, которые въ наше время являются глубоко трагическими,—какъ слѣпота и безуміе. Изъ безумствующаго вполнѣдствіи развилась постоянная фигура дурака или шута (*le fou, der Tor, der Narr*). Что этотъ дуракъ говорилъ и дѣлалъ, намъ неизвѣстно, потому что тексты обыкновенно ограничиваются ремаркой: *stultus loquitur*—шутъ говоритъ. Его очевидно выпускали всегда, когда публика начинала выражать признаки



утомления. Чѣмъ оживить публику, очевидно, предоставлялось избобрѣтательности и остроумію самого актера. Съ типомъ шута мы встрѣтимся потомъ у Шекспира, который далъ намъ блестящій примѣръ того, какъ можно облагородить типъ народной сцены и использовать его для грандіознѣйшихъ художественныхъ замысловъ.— Комическими фигурами были кромѣ того, всѣ простолюдины (*vilains*) и палачи (*les tirans*). Послѣдніе обыкновенно кончали самоубійствомъ, и черти везли ихъ въ адъ. Иногда же въ мистерію вставлялась маленькая шутка, чтобы сдѣлать ее—*moins fade*; тогда отмѣчалось: *cy est interposé une farse*. Такимъ междудѣйствіемъ средневѣковаго театра были также выступленія чертей—*diableries*.

Комизмъ чертей обусловливался и ихъ костюмомъ и ихъ кривляньями и ихъ гримасничаніемъ и ихъ разказами—похвалбами о совершенныхъ ими продѣлкахъ. Раблэ описываетъ внѣшность чертей такимъ образомъ: „Одѣты они въ волчьи, телячьи или овечьи шкуры и снабжены бараньими ногами и длинными козьими бородами; вокругъ таліи у нихъ широкіе ремни, увѣшанные тарелками и бубенчиками, которыми они страшно шумятъ; въ рукахъ у однихъ черныя палочки съ привязанными къ нимъ ракетами, у другихъ же большіе факелы“... Ихъ „рѣчь“ состояла въ трудно опредѣлимыхъ звукахъ: *hho, hho, hho, htroutrrs gtroutrrs, gtroutrrs, Hou! hou! hho, hho, hho!* Когда грѣшникъ на сценѣ каялся въ своихъ грѣхахъ, когда святой мученикъ, не смотря ни на какія пытки, выказывалъ невѣроятную стойкость въ вѣрѣ, черти въ аду выражали свое неудовольствіе, производя неистовый шумъ—*le tempeste*, который въ 1380 г. въ Парижѣ даже поддерживался пушечными выстрѣлами. Черти были по звѣриному, визжали, скрежетали зубами. Черти прыгали, плясали, балансировали, падали. Черти—это будущіе клоуны.

Средневѣковый театръ доставлялъ своей публикѣ еще болѣе осязательныя удовольствія, кромѣ смѣха и слезъ. Въ Реймсѣ въ 1490 г. нѣсколько богачей—актеровъ на свой счетъ устроили полный буфетъ, и во время представленія ихъ слуги обходили публику, предлагая вино и сладости. Въ Мезьерѣ (*Mezieres*) въ 1534 г. городъ заплатилъ 42 су за 12 бочекъ вина, которыми угощали „лицъ, пришедшихъ смотрѣть мистерію“. Иногда такое угощеніе прямо вытекало изъ самаго представленія. Когда на канаанской свадьбѣ вода превратилась въ вино, то какъ же не дать попробовать добытаго столь чудеснымъ путемъ напитка? Когда происходило на сценѣ насыщеніе 5000 пятью хлѣбами и семью рыбами, то для болѣе точнаго выполненія новозавѣтнаго чуда, кормленіе было распространено и на зрителей.

Какъ ни захватывающе было представленіе мистеріи, какъ ни чередовались и слезливыя и смѣхотворныя эмоціи, какъ ни разнообразились и слуховыя и зрительныя впечатлѣнія, но природа беретъ свое, и послѣ богатаго событіями дня публика жаждала и вполне заслуженнаго отдыха. Вѣдь шутка сказать!—Мы устаемъ, сидя въ театрѣ три часа, что же думать о зрителяхъ мистерій, которые наслаждались, да наслаждались, отъ 10 часовъ утра до 4 и 5 пополудни, правда, съ часовымъ или двухчасовымъ перерывомъ? И на слѣдующій день повторялось то же самое, потому что мистерія распадалась не на дѣйствія, а на „дни“ и не на три или пять, а на двадцать пять и тридцать. Правда, не всегда отдѣльные „дни“ слѣдовали непосредственно другъ за другомъ, допускались также промежутки, даже недѣльные. Такимъ образомъ, могло случиться, что какую-нибудь мистерію играли болѣе полугода.

Наконецъ, состоялось послѣднее представленіе. Прочитанъ эпилогъ. Актеры и большая часть публики отправились въ церковь благодарить Бога или святого за оказанное покровительство во время представленія. Завтра разберутъ сцену, продадутъ костюмы съ аукціона, городъ погрузится въ свою обыденную, сѣрую сутолоку. „Индійскій царь“ будетъ брить бороды, какъ и до мистерій, „апостоль Павелъ“ служить обѣдни, „Люциферъ“ продолжать адвокатскую дѣятельность, и „ангелы“ печь булки.

### 5. Конецъ мистерій.

Несмотря на то, что XVI вѣкъ ознаменованъ грандіозными представленіями, какъ то „Дѣяній Апостоловъ“ въ Буржѣ въ 1536 г., затянувшихся на 7 мѣсяцевъ, или „Ветхаго Завѣта“ въ Парижѣ въ 1542 г. и „Страдъ Господнихъ“ въ Валенсіенѣ въ 1547 г., несмотря на попытки создать постоянные театры и сдѣлать представленія перманентными, на примѣръ, въ Лионѣ въ 1538 г., тѣмъ не менѣе мистеріямъ тогда наступилъ конецъ. Если присмотримся къ таблицѣ всѣхъ представлений во Франціи за этотъ вѣкъ, намъ не трудно будетъ убѣдиться въ томъ, что интересъ къ мистеріямъ постепенно падаетъ. Такъ

въ первой четверти XVI вѣка было 40 представлений,	
во второй „ „ „ „ 40 „	
въ третьей „ „ „ „ 16 „	
въ четвертой „ „ „ „ 8 „	

Во второй половинѣ XVI в. уже не была сочинена ни одна новая мистерія. Чѣмъ же объясняется эта безповоротная гибель мистерій?

Намъ уже приходилось отмѣчать, что мистерія, начиная съ XV в., въ самой себѣ таила признаки разложенія: поверхностная композиція, заботившаяся больше о количествѣ сценъ, чѣмъ объ ихъ качествахъ; обстановочный характеръ, заслонявшій и такъ уже не многіе художественные моменты; почти полное отсутствіе оригинальнаго творчества, приведшее къ монополизациі трехъ библейскихъ цикловъ; злоупотребленіе кровавыми сценами, пытками, казнями; широкое и совершенно неумѣстное развитіе буфонады, лежащей на обязанностяхъ дурака, шута и чертенятъ, такъ что трудно было сказать, кто больше привлекалъ народъ—святые или чертенята, умные или „дуракъ“? Все это еще сходило съ рукъ, пока церковь чувствовала себя выше всякой критики, пока положеніе ея казалось неизблѣмымъ. Но стоило вождямъ реформаціи обрушиться на недостатки католической церкви во всеоружіи рациональныхъ требованій, какъ высшее духовенство насторожилось и само стало производить очистку церкви отъ разныхъ ненужныхъ и вредныхъ въ смыслѣ религіознаго культа наростовъ. Въ этой атмосферѣ реформаторскихъ начинаній, съ одной стороны, и католической регенераціи, съ другой, многое стало рѣзать глазъ, на что до тѣхъ поръ смотрѣли сквозь пальцы. Протестанты не преминули указать на профанаціонный духъ мистерій, доходящій до глумленія, тѣмъ болѣе, что они сами, на примѣръ, кальвинисты, придерживались строго аскетическихъ взглядовъ, изгоняя изъ церкви какія бы то ни было изображенія, музыку и все то, что хоть отдаленно напоминало эстетическое наслажденіе. И вотъ католическое духовенство, боясь того, какъ бы мистеріи не скомпрометировали церковь, подавало соотвѣтствующія жалобы въ городскія управленія, и магистратъ не оставлялъ эти жалобы безъ послѣдствій.

Первый признакъ такого безпокойства со стороны католическаго ду-

ховенства имѣлъ мѣсто въ 1527 г. въ Меанх, когда епископъ приказалъ, чтобы тексты всѣхъ представляемыхъ мистерій подвергались предварительному просмотру имъ самимъ или его замѣстителемъ. Въ 1551 г. во время пасхальной мистеріи въ Аухеггес произошелъ такой скандалъ, что пришлось вновь освятить кладбище, на которомъ играли. Въ 1540 г. въ Limoges незадолго послѣ начала представлення поднялась страшная непогода и продолжалась нѣсколько дней; суевѣрный народъ усмотрѣлъ въ этомъ персть Божій и помѣшалъ доиграть мистерію. Когда Братство Страдъ Господнихъ въ Парижѣ въ 1540—1 гг. поставило „Дѣяніе Апостоловъ“, то главный прокуроръ подалъ въ парламентъ жалобу, что, во-первыхъ, худое произношеніе, акцентъ и жестикуляція играющихъ вызывали лишь насмѣшки, во-вторыхъ, что апокрифическія добавленія и фарсовыя ставки растягивали игру, въ третьихъ, что народъ и духовенство уклоняются отъ посѣщенія церкви, чтобы присутствовать въ мистеріи. Но пока гроза миновала. Братство пожертвовало въ пользу бѣдныхъ 1000 франковъ и обѣщало воздержаться отъ свѣтскихъ, неприличныхъ и смѣхотворныхъ добавленій—*choses profanes, lascives ou ridicules*. Но черезъ годъ послѣ смерти Франциска I, этого покровителя театра, походъ противъ Братства достигъ своей цѣли. Въ 1548 г. парламентъ запретилъ парижскія мистеріи, которыя ставились „Братствомъ Страдъ Господнихъ“. Правда, это запрещеніе касалось только Парижа, но французская провинція всегда шла за своей столицей, и что осудила послѣдняя, въ ней не могло рассчитывать на успѣхъ. Послѣ смерти парижской мистеріи, и провинціальныя мистеріи стали чахнуть.

Да и чисто литературныя теченія не благопріятствовали дальнѣйшему процвѣтанію мистерій. Гуманитарныя штудіи, столь характерныя для эпохи Возрожденія, познакомили Западъ съ античнымъ театромъ и съ его теоріей. Мнѳологическіе сюжеты, правила о трехъ единствахъ, строгое отдѣленіе комедіи отъ трагедіи, упрощеніе и ограниченіе дѣйствія—всѣ эти требованія совершенно не сходились съ характеромъ мистерій. Литераторы, которые раньше и сами не прочь были написать текстъ для мистеріи, теперь стали смотрѣть на нее съ презрѣніемъ, какъ на варварское искусство.

Англійскій критикъ Филиппъ Сидней пишетъ въ 1583 г.: „Наши трагедіи, говоритъ онъ, не слѣдуютъ правиламъ благоразумнаго приличія или искусной критики. На одной сторонѣ сцены вы находитесь въ Азій, на другой въ Африкѣ, а между ними помѣщается столько мелкихъ королевствъ, что актеръ, входя на сцену, долженъ, прежде всего, сказать, гдѣ онъ находится, чтобы зритель могъ понять его.—Три женщины собираютъ передъ нами цвѣты, и мы должны вѣрить, что сцена изображаетъ садъ; но приходятъ вѣсти о кораблекрушеніи, и насъ покрываютъ презрѣніемъ, если мы не увѣруемъ, что передъ нами утесъ“... И въ другомъ мѣстѣ: „Какое дитя, явившееся въ театръ и увидавшее надпись „Фивы“, сдѣланную большими буквами надъ старыми воротами, дѣйствительно повѣрить, что это Фивы?“ Корнель же сознается, что „здравый смыслъ, который былъ моимъ единственнымъ путеводителемъ, внушилъ мнѣ столь сильное отвращеніе къ безобразному обычаю изображать Парижъ, Римъ и Константинополь на одной и той же сценѣ, что я ограничился въ своей пьесѣ лишь однимъ городомъ“.

Вслѣдъ за поэтами и критикой, и высшее общество поспѣшило отвернуться отъ средневѣковаго театра. Недалеко было и то время, когда

французы создаютъ себѣ свой собственный классическій репертуаръ, который дѣлается образцомъ для остальныхъ европейскихъ литературъ. Напрягая такимъ образомъ всѣ силы для созданія новаго театра, французская интеллигенція, свободная отъ религіозныхъ предразсудковъ, все же лишала мистерію своей прежней, такъ нужной ей именно теперь, поддержки.—Съ другой стороны, нельзя не удивляться и живучести мистеріи. Просуществовавъ пять столѣтій, она въ Англии уступаетъ лишь генію Шекспира: въ Ньюкэстлѣ играли мистерію еще въ 1598 г., когда Лондонъ уже видѣлъ „Ромео и Джульетту“ и „Венеціанскаго Купца“.

Итакъ, взрослые создали себѣ новый театръ, но дѣти и простой народъ съ дѣтской душой охотно смотрятъ еще на прежнія игры—въ театрѣ маріонетокъ. Здѣсь сохранились еще и „Страды Господни“ и „Рождество Христово“ и „Сотвореніе міра и паденіе перваго человѣка, представленіе съ картинами, механикой и музыкой“. Древнѣйшій сюжетъ, проникшій въ кукольный театръ, собственно Рождество Христово, если принять во вниманіе модели яслей, издавна выставляемыя въ церквахъ, съ куклами, изображающими Богородицу, пастуховъ, осла и быка. Иногда взрослымъ также надоѣдаетъ быть „взрослыми“, т. е. такими избалованными, разочарованными, утонченно цивилизованными и они тогда вспоминаютъ о дѣтствѣ—кто не любитъ отъ времени до времени перенестись мысленно въ дѣтство?—и воскрешаютъ старинную мистерію. Въ 1816—7 гг. въ Парижѣ играли мелодраму „Жертва Авраама“ и „Маккавеевъ“, въ 1839 г.—„Избѣненіе младенцевъ“. Въ Германіи же каждые десять лѣтъ въ баварской деревнѣ Обераммергау ставятся „Страды Господни“, и въ данный моментъ, когда пишутся эти строки т. е. въ іюнѣ 1910 г., со всѣхъ концовъ міра съѣзжаются туда туристы, чтобы хоть на одинъ день, пока длится представленіе, погрузиться въ главное художественное развлеченіе средневѣковья и почувствовать себя „дѣтьми“.

Въ 1601 г. въ этихъ краяхъ свирѣпствовала чума. Половина жителей данной деревни уже перемерла, когда старшины дали обѣтъ каждые десять лѣтъ ставить „Страды Господни“. Съ этого момента никто уже не заболѣвалъ вновь, а заболѣвшіе всѣ выздоравливали, какъ свидѣтельствуютъ хроники. Мистерія же ставится по сей день. Въ ней участвуютъ 700 человѣкъ. Рано утромъ въ день представлення оркестръ проходитъ по главнымъ улицамъ, играя псаломъ; затѣмъ игра длится до полудня и послѣ двухчасоваго перерыва, отъ двухъ до шести часовъ вечера. Сцена расположена въ концѣ долины, при чемъ прилегающій горный подъемъ искусно использованъ для сценическаго фона. Самая трудная и отвѣтственная роль—конечно, роль Христа. Исполнитель этой роли въ 1900 и 1910 гг. Артуръ Лангъ уже по внѣшности напоминаетъ Христа Гвидо Рени. Готовясь къ своей роли, онъ днемъ работалъ, какъ простой ремесленникъ, надъ своими горшками и вазами, а по вечерамъ вчитывался въ св. Писаніе и другія религіозныя сочиненія. Самъ онъ сознается въ томъ, что очень много ему далъ „Бенъ Гуръ“ Уоллоса. Въ то время, какъ предшественникъ его—Joseph Mayer—прекрасно передавалъ божественное величіе, Артуръ Лангъ особенно выдвигаетъ страдальческіе моменты Христа. Но кромѣ умственнаго напряженія, роль Христа требуетъ и физическаго страданія—висѣнія на крестѣ въ теченіи 20 минутъ. Положимъ, что прикрѣпленіе къ кресту происходитъ при помощи желѣзнаго корсета, скрытаго подъ трико, и крючка, что пальцы рукъ охватываютъ толстый гвоздь, что ноги упираются на маленькую дощечку, но все же положеніе крайне

неприятное—голова кружится, руки синѣютъ, кровь приливаетъ къ сердцу. Мы охотно вѣримъ, что вся деревня Обераммергау только и живетъ въ мысляхъ объ этой своей игрѣ. Съ дѣтства ея жители упражняются въ пѣніи, позахъ, въ жестахъ. Когда они вырастаютъ, сердце ихъ бьется въ ожиданіи и страхѣ, для какой роли ихъ выберутъ. Послѣ выборовъ начинается подготовка, внутренняя и внѣшняя. Но не меньше захватываетъ игра и зрителей, которые съѣзжаются со всѣхъ концовъ міра. Начиная отъ привѣтствія „Пролога“ и кончая его прощальными словами:

Dort, wo ertönt das ewige Siegeslied,  
Wollen wir alle uns wiedersehen!

едва ли кого покидаетъ молитвенно-серьезное настроеніе. И если въ наше скептически предрасположенное время возможенъ такой единодушный подъемъ чувствъ, рвущихся къ одной цѣли—къ обераммергауской мистеріи, то сколь сильнѣе долженъ былъ быть эффектъ въ средніе вѣка, когда христіанское міросозерцаніе было цѣльнѣе и вѣра навнѣе!

## IV.

Моралитэ <sup>1)</sup>.

Въ XV вѣкѣ, а можетъ быть и раньше, отъ мистеріи откололись особыя игры, дѣйствующія лица которыхъ состояли сплошь изъ аллегорій. Такихъ игръ сохранилось больше всего во Франціи, а именно—65, но извѣстны таковыя и въ Англіи, Голландіи и Германіи. Большинство игръ этого вида относится къ XV вѣку, одна изъ древнѣйшихъ французскихъ (*Bien-Avisé, Mal-Avisé*) къ 1439 году, древнѣйшія англійскія (напримѣръ *Castle of Perseverance*) къ царствованію Генриха VI (1422—61). Такъ какъ эти игры преслѣдовали нравоучительную цѣль, то къ нимъ приурочилось названіе *moralité*, которое раньше обладало болѣе широкимъ значеніемъ въ смыслѣ морализующаго стихотворенія вообще. Впрочемъ, наблюдаются и колебанія въ терминологіи: то игра „Продажа Иосифа“, которая ничто иное какъ сколокъ мистеріи „Ветхій Завѣтъ“, называется почему-то моралитэ, иногда же безспорныя моралитэ обозначены какъ *farces morales*. Но эти отступленія чисто случайныя. Правильными терминами слѣдуетъ считать для Франціи *moralité*, для Англіи *moral play* или *moral interlude*.

Съ мистеріей моралитэ связано прежде всего серьезнымъ назидательнымъ характеромъ. Правда, моралитэ не лишено иногда и высоко-комическихъ сценъ, но то-же бывало и съ мистеріей, а цѣль обѣихъ игръ одинаковая—поученіе и воспитаніе въ истинно христіанскомъ духѣ. Одна только разница въ томъ, что омірщеніе моралитэ пошло гораздо дальше, чѣмъ секуляризація мистерій. Такъ библейскіе персонажи и святые, Богъ и Богоматерь, безъ которыхъ не обходилась ни одна мистерія, замѣнены въ моралитэ аллегоріями. Но аллегоріи встрѣчались порой и въ мистеріяхъ, какъ, напримѣръ, упомянутый выше споръ „Милосердія“ и

<sup>1)</sup> Кромѣ названныхъ выше общихъ трудовъ использованы: *Dreger, Über die dem Menschen feindlichen allegorischen Figuren auf der Moralitätenbühne Frankreichs 1904 г.*; *Schück, Ett bidrag till det franska medeltidsdramats historia (Ur gamla Papper вып. IV).*

„Мира“ и „Правосудія“ и „Истины“ у Арну Гребана и въ другихъ новозавѣтныхъ играхъ. Вообще, аллегоріи существовали задолго до моралитэ, которое является только однимъ изъ моментовъ средневѣковой аллегорической поэзіи. Наконецъ, содержаніе моралитэ по существу совпадаетъ съ неизмѣнной темой мистерій: борьбы хорошихъ и худыхъ силъ изъ-за души человѣка. Какъ мистерія происходила буквально между раемъ и адомъ и кончалась обыкновенно тѣмъ, что житель земли попадалъ въ одно изъ этихъ мѣстъ, такъ и моралитэ выводило рядъ добродѣтелей и рядъ пороковъ, которые старались забрать въ свои руки аллегорію, изображающую человѣка. Такъ какъ глава этихъ пороковъ дьяволъ, которому они докладываютъ о своихъ успѣхахъ и пораженіяхъ, такъ какъ задача пороковъ заключается въ искушеніи и совращеніи человѣка, въ отправленіи его въ адъ и въ истязаніи его тамъ, то естественно думать, что эта орава пороковъ въ сущности повтореніе дьявольской свиты (*diableries*) мистеріи. Если вспомнимъ еще, что моралитэ иногда заканчивалось пѣніемъ псалма, то не останется никакого сомнѣнія въ томъ, что оно лишь отпрыскъ мистеріи, сложившейся подъ влияніемъ схоластической моды аллегоризировать и указывающей въ сторону свѣтскаго театра будущахъ вѣковъ.

Споры и діалоги различнѣйшихъ аллегорій встрѣчаются съ древнѣйшихъ временъ. Повсюду распространены весеннія развлечения—споръ лѣта съ зимой. На христіанской почвѣ развились споръ души съ тѣломъ и споръ карнавала съ постомъ. Въ 1505 г. въ нѣмецкомъ городѣ Циттау во время масляницы ставился споръ колбасы съ селедкой. Къ числу аллегорическихъ діалоговъ относится и пляска смерти—*danse macabre*,—тексты которой восходятъ къ XV вѣку. Смерть обращается поочередно къ папѣ, къ королю, къ купцу и т. д. и предлагаетъ имъ плясать; тѣ возражаютъ, смерть настаиваетъ. Въ 1449 г. въ *Bruges* ставилась *un certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre*; аналогичныя представленія имѣли мѣсто и въ другихъ городахъ, напримѣръ въ Безансонѣ въ 1453 г. Изъ этой „Пляски Смерти“ вышли популярнѣйшія моралитэ въ Англіи, о которыхъ рѣчь впереди, „Торжество Жизни“ (*Pride of Life*) и „Любой человѣкъ“ (*Everyman*).

Съ другой стороны моралитэ связано съ популярнымъ въ свое время стихотвореніемъ Пруденціи „Психомахія“, гдѣ добродѣтели и пороки даютъ другъ другу сраженіе на подобіе гомеровскихъ героев: „Вѣра“ борется съ „Идолопоклонствомъ“, „Стыдливость“ съ „Похотью“, „Терпѣливость“ съ „Гнѣвностью“, „Кротость“ съ „Гордостью“ и др. Пруденціей подробно описывается внѣшній видъ и манеру держать себя каждой аллегоріи, создавая цѣлый рядъ ярко очерченныхъ персонажей. Такъ какъ его стихотвореніе стало своего рода настольной книгой въ средніе вѣка, то легко себѣ представить, почему его аллегоріи также перешли въ моралитэ. Такая инсценированная психомахія было древнѣйшее упоминаемое моралитэ въ Англіи, которое извѣстно подъ названіемъ *Pater noster* и упоминается впервые въ Йоркѣ подъ 1378 г. Оно разыгрывалось на восьми передвижныхъ сценахъ (*pageants*), такъ какъ на каждой изъ нихъ изображалось по одному изъ семи смертныхъ грѣховъ, а на восьмой самъ Грѣшникъ (*Vicious*), который въ послѣдствіи сталъ комическимъ персонажемъ англійскаго моралитэ. Въ каждой игрѣ показывалось, какъ какой-нибудь смертный грѣхъ побѣждается соответствующей добродѣтелью, а наименование объясняется тѣмъ, что, по средневѣковому представленію, каждое прошеніе „Отче нашъ“ направлено противъ одного смертнаго грѣха.

Наконецъ, нельзя и упустить изъ вида аллегорическій характеръ проповѣдей въ средніе вѣка. Руководствами для проповѣдниковъ служили сборники рассказовъ—*exemples morales*, которые использовывались для аллегорическаго толкованія (напримѣръ, *Dialogus Miraculorum* Цезарія Гейстербахскаго, *Speculum morale* Винценція Bellovacensis, *Gesta Romanorum* и пр.). Такое толкованіе называлось *moralisatio*. Такъ истолковывалось для проповѣдническихъ цѣлей все, что угодно: „Энеида“ Вергилія, рассказъ евангелій, житія святыхъ (*sermones de sanctis*), естественная исторія („Физиологи“) и пр. Такимъ образомъ, оправдывается взглядъ на моралитѣ, какъ на средневѣковую проповѣдь въ драматической формѣ (*une homélie dialoguée et rimée*). Но если большинство моралитѣ и подходитъ подъ это понятіе, то все же наблюдается и развитіе, удаляющееся отъ проповѣди, отъ религіозно-нравственнаго наставничества. Теперь подтвердимъ эти общія наблюденія примѣрами.

Начнемъ съ древнѣйшаго, дошедшаго до насъ, французскаго моралитѣ „*Bien-Avisé, Mal-Avisé*“, обнимающаго около 8000 стиховъ. Въ началѣ пьесы „Хорошо-освѣдомленный“ и „Дурно-освѣдомленный“ идутъ по одному и тому же пути, но вскорѣ расстаются. „Хорошо-освѣдомленный“ присоединяется къ „Разуму“, который ведетъ его къ „Вѣрѣ“. Последняя опять сопровождаетъ его къ „Раскаянію“, которое въ свою очередь знакомитъ его съ „Исповѣдью“. По дорогѣ „Смирненіе“ поучаетъ его и совѣтуетъ бросить башмаки съ длинными загнутыми носками. Въ это время „Дурно-освѣдомленный“ попадаетъ совсѣмъ въ другое общество. Собранный „Непослушавіемъ“ и „Мятежомъ“, онъ посѣщаетъ таверну вмѣстѣ съ „Безуміемъ“ и „Распутствомъ“. Здѣсь онъ пьянствуетъ и играетъ. Товарищи обыгрываютъ его въ пухъ и прахъ и покидаютъ.—Тутъ дѣйствіе опять возвращается къ „Хорошо-освѣдомленному“. Последний расстается съ „Исповѣдью“ и переходитъ къ „Покаянію“, которое вручаетъ ему бичъ. Затѣмъ является „Искупленіе“ въ совершенно голомъ видѣ и требуетъ, чтобы человѣкъ также снялъ съ себя все, что онъ получилъ отъ чужихъ рукъ. Послѣ этого „Хорошо-освѣдомленный“ поочередно посѣщаетъ „Милостыню“, „Постъ“ и „Молитву“.—Тѣмъ временемъ „Дурно-освѣдомленный“ отправляется искать „Отчаяніе“, но попадаетъ въ руки „Бѣдности“, „Неудачи“ и „Кражи“. Постепенно все пороки окружаютъ его и готовы вести его къ „Дурному Концу“ (*Malefin*). Последний долженъ имѣть большіе соски, какъ свинья, и за нимъ слѣдуетъ множество чертенятъ такъ, какъ поросята слѣдуютъ за своей матерью.—А „Хорошо-освѣдомленный“ все продолжаетъ свои посѣщенія у „Цѣломудрія“, „Воздержанія“, „Послушанія“, „Прилежанія“, „Терпѣнія“, „Благоразумія“ и „Чести“. Последняя позволяетъ ему лицезрѣть колесо „Фортуны“. Лицо „Фортуны“ состоитъ изъ двухъ половинъ съ различнымъ выраженіемъ: одна улыбается привѣтливо, другая—отталкивающе-отвратительна. Къ вращающемуся колесу привязаны четыре человѣка, которые такимъ образомъ то поднимаются, то опускаются. Они зовутся „*Regnabo*“ (я буду властвовать), „*Regno*“ (я властвую), „*Regnavi*“ (я властвовалъ) и „*Sum sine regno*“ (я безъ власти). При видѣ этого колеса „Дурной Конецъ“ спрашиваетъ „Дурно-освѣдомленнаго“, раскаивается ли онъ въ своей жизни, но получаетъ отрицательный отвѣтъ. Тогда чертенята уводятъ его въ адъ и за одно захватываютъ и „*Regno*“ и „*Regnabo*“. Адъ изображенъ въ видѣ кухни у богатаго сеньора съ лакеями, одѣтыми по послѣдней модѣ. Въ аду воеетъ страшная буря, и, неизвѣстно откуда, доносятся жалобные кри-

ки грѣшниковъ. „Дурно-освѣдомленнаго“ угощаютъ въ аду дьявольскими блюдами на черномъ столѣ изъ красной миски. Кушанья горятъ яркимъ пламенемъ, которое въ концѣ-концовъ перебрасывается и на трапезниковъ и пожираетъ ихъ. За то „Хорошо-освѣдомленный“ умираетъ на рукахъ у „Хорошаго Конца“ (*Bonne Fin*) и ангелы уносятъ въ рай его, „*Regnavi*“ и „*Sum sine regno*“.

Изложенное моралитѣ составляетъ альфу и омегу христіанско-церковной морали и притомъ въ весьма наглядной формѣ. Мы легко можемъ представить себѣ, что впечатлѣніе этого сравнительнаго компендія хорошей и дурной жизни было огромно, едва-ли меньше, чѣмъ отъ любой мистеріи. Съ большимъ искусствомъ и послѣдовательностью авторъ использовалъ контрастъ своихъ двухъ персонажей и довель его, въ этомъ нужно отдать ему справедливость, до послѣднихъ предѣловъ. Теперь познакомимся съ англійскимъ моралитѣ „Замокъ Стойкости“ (*Castle of Perseverance*), которое послужитъ намъ примѣромъ того, какъ та же тема—борьба пороковъ съ добродѣтелями въ человѣческой жизни—разрабатывалась при наличности одного героя.

Въ серединѣ круглой сцены (стариннаго амфитеатра?) возвышается замокъ Стойкости. Сперва происходитъ заговоръ трехъ враждебныхъ силъ: „Міра“, „Плоти“ и „Веліала“. Потомъ представляется „Родъ человѣческой“ и заявляетъ, что онъ недавно явился на свѣтъ Божій. Съ обѣихъ сторонъ къ нему подходятъ по ангелу—добрый и худой,—каждый желая перетянуть его къ своему лагерю. Дурной ангелъ побѣждаетъ его указаніемъ, что къ Богу обратиться можно на шестидесятомъ году жизни, пока же слѣдуетъ предаваться наслажденіямъ. Добрый ангелъ плачетъ, худой же вручаетъ человѣка „Міру“, который даетъ ему трехъ спутниковъ „Глупость“, „Сладострастіе“ и „Злословіе“. Благодаря ихъ содѣйствію, человѣкъ вводится въ кругъ семи смертныхъ грѣховъ, изъ которыхъ онъ близко сходитъ со „Скупостью“ и съ „Расточительностью“. Но добрый ангелъ все-же не считаетъ его еще погибшимъ и приводитъ къ нему „Покаяніе“, которое онъ отвергаетъ подъ предлогомъ, что еще не наступила Страстная Пятница. Но „Искупленіе“ послѣ многихъ усилій все-таки добивается того, что человѣкъ довѣряется „Покаянію“. Для большей безопасности „Покаяніе“ помѣщаетъ человѣка въ Замокъ Стойкости. Послѣ этого „Мірѣ“ и Веліалѣ бьютъ смертные грѣхи за ихъ оплошность. Все грѣхи производятъ штурмъ замка, храбро защищаемаго добродѣтелями. Грѣхи отступаютъ. Тогда грѣхи прибѣгаютъ къ военной хитрости: „Скупость“ тайкомъ проникаетъ въ замокъ и уговариваетъ человѣка оставить его. „Родъ Человѣческой“ дѣйствительно попадаетъ въ эту ловушку и выходитъ; впрочемъ, онъ теперь превратился въ дряхлаго старика. Добродѣтели извиняются передъ публикой, что упустили человѣка. Но наказанія не заставляютъ ждать себя. „Мальчикъ“ требуетъ отъ старика скопленныя имъ при помощи „Скупости“ богатства. „Смерть“ приближается, хвастаясь своимъ могуществомъ. „Душа“ зоветъ на помощь „Милосердіе“, но дурной ангелъ хватается человѣка, чтобы унести его въ адъ. Тогда выступаютъ „Милосердіе“ и „Мірѣ“ и, не смотря на протесты „Правосудія“ и „Истины“, выпрашиваютъ у Бога помилованіе человѣку. „Мірѣ“ вырываетъ человѣка изъ рукъ злого ангела, а „Милосердіе“ подводитъ его къ трону Бога.

Изъ предыдущихъ двухъ примѣровъ достаточно ясно опредѣлился характеръ моралитѣ, построенныхъ по широкому плаву и долженствовавшихъ дать картину человѣческой жизни съ колыбели до могилы. Сама

жизнь въ такомъ моралитѣ до того схематизируется, что всѣ реальныя черты ступеваны. Дѣйствіе происходитъ внѣ времени и пространства, а персонажи, начиная отъ героя, сплошныя аллегоріи. Существенно разнобразить эти два рецепта почти невозможно. Вводятся нѣсколько новыхъ аллегорій, и только. По первому рецепту съ двумя героями составлены моралиты: „Справедливый человѣкъ и суетный человѣкъ“ (*l'Homme juste et l'Homme mondain*), растянутое на 30,000 стиховъ, и „О Милосердіи“ (*moralité ...de Charité*), гдѣ дѣйствіе вращается около „Скупого Богача“ и „Добродѣтельнаго Богача“. По второму рецепту скомпановано моралитѣ въ 22,000 стиховъ „Человѣкъ грѣшникъ“ (*l'Homme pécheur*) съ той только разницей, что въ свитѣ дьявола находится четыре новыхъ аллегорій: „Отчаяніе въ прощаніи“, „Стыдъ сознаться въ своихъ грѣхахъ“, „Боязнь передъ искушеніемъ“ и „Надежда на долгую жизнь.“ Наряду съ этими моралиты, гдѣ всѣ жизненныя черты расплываются въ нравоучительности, имѣются другія, написанныя на болѣе узкія темы, за то въ нихъ жизнь проглядываетъ сквозь аллегорически-схоластиескій аппаратъ.

Прекраснымъ примѣромъ такого жизненно-художественнаго моралитѣ можетъ служить англійская пьеса „Любой человѣкъ“. Здѣсь изображается моментъ, когда „Смерть“ приходитъ за „Любымъ человѣкомъ“. „О, Смерть, говори послѣдній, ты пришла, когда я менѣе всего ждалъ тебя; ты могла бы и пощадить меня; о, если чувствуешь хоть капельку состраданія, смотри, вотъ эти 1000 золотыхъ будутъ твоими, но оставь твое дѣло до другого дня.“—Нѣтъ, „Любой человѣкъ“, возражаетъ Смерть, то невозможно: ни золото, ни деньги, ни богатство, ни папа, ни императоръ, ни король, ни герцогъ, ни князь не могутъ задержать меня. О если-бы я согласилась брать богатые подарки—весь міръ перешелъ бы въ мои руки. Но я не привыкла отступать“. Тогда „Любой человѣкъ“ ищетъ поддержки у друзей и у родныхъ, но тѣ не согласны ему сопутствовать туда, откуда нѣтъ возврата. Покидаетъ его и „Богатство“, „Сила“, „Знаніе“, „Красота“, и „Любой человѣкъ“ разражается жалобой: „Къ кому обратиться мнѣ съ моимъ горемъ? Кто проводитъ меня по мрачному пути? Сперва дружба увѣряла меня, что не оставитъ, но потомъ, все же покинула... И въ отчаяніи я бросился къ роднымъ: они также утѣшали меня красивыми рѣчами; хорошихъ словъ у нихъ было вдоволь; но въ концѣ концовъ и они меня оставили на произволъ судьбы. Я обратился къ „Богатству“, которое всегда такъ любилъ, думалъ, оно меня утѣшитъ, но тутъ меня ждало еще горшее разочарованіе: „Богатство“ отвѣтило, что оно ведетъ своихъ людей лишь въ адъ... О, мнѣ стыдно, стыдно передъ самимъ собой...!“ Но все же объявляется ему спутникъ и утѣшаетъ въ часъ смерти—„Добрыя дѣла“ (*Good Deeds*).—Сходный совершенно сюжетъ, разработанный однако поверхностно, мы находимъ въ игрѣ „Торжество Жизни“, гдѣ Жизнь и Смерть борются изъ-за души умершаго „*Rex Vivus*“; борьба разрѣшается въ пользу Жизни вмѣшательствомъ Богоматери.

Въ предыдущемъ примѣрѣ отклоненіе отъ трафаретнаго стиля моралитѣ заключалось только въ разработкѣ, самъ сюжетъ оставался еще старымъ, но чтобы встрѣтить и художественно-реальный сюжетъ, возьмемъ хотя бы моралитѣ „*Les Enfants de Maintenant*“. Господинъ „Настоящее время“ рѣшилъ отдать своихъ сыновей „Негоднаго“ (*Malduict*) и „Хитраго“ (*Finet*) въ школу. На предложеніе „Ученія“ выбрать профессію, сопровождающая ихъ мать отвѣчаетъ: „Мы желаемъ самой легкой профессіи, не стоящей никакого труда; если они могутъ жить, не занимаясь ничѣмъ,

то мнѣ это нравилось бы больше всего“.—„Хлѣбъ зарабатывается только въ потѣ лица“, замѣчаетъ „Ученіе“, проща говоря, учитель. Но мать проситъ: „Сдѣлайте одного прелатомъ церкви, а другого судьей или адвокатомъ, чтобы они имѣли большіе доходы и большія почести и большія богатства.“—„Такіе доходы и положенія, возражаетъ учитель, даются не легко; слѣдуетъ, во-первыхъ, работать на тысячу ладовъ; рѣдко спать и отдыхать; поздно ложиться и рано вставать; и хорошо говорить по латыни.“ „Могутъ ли они читать, писать и говорить по латыни и по гречески до понедѣльника рано?“ спрашиваетъ наивная мать.— А учитель: „Для этого требуется добрыхъ десять лѣтъ.“—„Во всякомъ случаѣ, настаиваетъ мать, мы не желаемъ, чтобы ихъ били—очень они нѣжны.“—Въ концѣ концовъ, дѣти остаются у учителя, но вскорѣ сбѣгаютъ. Начинается уже знакомое намъ соображеніе при помощи шута—дурака, „Дурного Похождения“ (*Male Adventure*), его сына *Fabien* и внучки „Расточительности“. Игра въ карты доводитъ обоихъ героевъ до „Отчаянія“ и „Гибели“. Послѣдняя вѣшаетъ „Хитраго“, подъ влияніемъ чего „Негодный“ возвращается къ „Ученію“ и „Дисциплинѣ“ и вновь снискиваетъ любовь своихъ родителей.

Тутъ часть дѣйствія уже вложена въ опредѣленныя рамки, а именно, вполне реально передана сцена съ учителемъ. Сюжетъ—не общій вопросъ о хорошей или дурной жизни, а опредѣленная сатира на современное воспитаніе дѣтей. Что этотъ вопросъ наболѣлъ, доказывается и тѣмъ, что разобранное моралитѣ не единственное на эту тему. Кромѣ него мы имѣемъ еще пьесы „Неблагодарное дитя“, которое перескажемъ ниже: и „Погибшее дитя“ (*l'Enfant de perdition*). Но разъ была открыта дверь для жизненныхъ вопросовъ, то нельзя было и помѣшать тому, что моралитѣ совѣмъ уклонилось отъ религіозно-моральныхъ вопросовъ. Такъ отъ 1507 г. сохранилось моралитѣ о дурныхъ послѣдствіяхъ чревоугодничества, названное „Осужденіемъ пиршествъ“ (*Condamnation des Banquets*).

Общество молодыхъ людей и дамъ, состоящее изъ слѣдующихъ лицъ: „Пью за ваше здоровье“, „Отвѣчаю вамъ тѣмъ же“, „Времяпрепровожденіе“, „Веселая компанія“, „Привычка“, „Лакомство“ и „Обжорство“, принимаетъ приглашенія на три пиршества, отъ „Обѣда“, „Ужина“ и „Банкета“. Уже во время перваго пиршества у „Обѣда“ слѣдующія болѣзни стерегутъ пирующихъ: „Апоплексія“, „Параличъ“, „Падучая“, „Плевритъ“, „Жаба“, „Водянка“, „Желтуха“, „Каменная болѣзнь“ и „Подагра“. Но угощеніе „Обѣдомъ“ проходитъ безъ инцидентовъ. Однако у „Ужина“ болѣзни уже набрасываются на пирующихъ и бьютъ и калѣчатъ ихъ немилосердно. По уходѣ болѣзней кутилы однако вспоминаютъ о третьемъ приглашеніи и отправляются къ „Банкету“. Тутъ-то „Докторъ-Прологъ“ (*Docteur Prolocuteur*) произноситъ рѣчь о трезвости въ 300 стиховъ. Послѣ этого болѣзни вновь вбѣгаютъ и теперь уже убиваютъ гостей. Одна „Веселая компанія“ вывертывается изъ этой исторіи и приноситъ жалобу на „Банкетъ“ дамѣ „Опытности“. Послѣдняя отправляетъ сержантовъ „Помощь“, „Трезвость“, „Клистиръ“, „Пиллюлю“, „Кровопусканіе“, „Диету“ и „Лекарство“ арестовать „Банкетъ“ и „Ужинъ“. Затѣмъ „Опытность“ приглашаетъ для суда надъ арестованными знаменитыхъ врачей Гиппократъ, Галіена, Ависенна и Аверроэса. „Банкетъ“ осужденъ на смертную казнь черезъ повѣшеніе, „Ужину“ уже надѣваютъ свинцовыя манжеты, чтобы рука не подымалась такъ легко при ѣдѣ и питьѣ. Передъ повѣшеніемъ „Банкетъ“ кается въ своихъ грѣхахъ; только

врачамъ онъ приносилъ пользу и поэтому было-бы справедливо, если-бы каждый изъ нихъ заказалъ по немъ панихиду. „Діѣта“ исполняетъ роль палача.

Хотя въ данной пьесѣ шутъ отъ времени до времени и забавлялъ публику, но это было совершенно лишнее, такъ какъ зрители и такъ не скучали. Моралитѣ, начиная съ религіозно-моральныхъ сюжетовъ, дошло до комическаго жанра. Такимъ образомъ, оно составляетъ соединительное звено отъ мистеріи до фарса. Изъ побочныхъ элементовъ, не предусмотрѣнныхъ первоначальной концепціей, сперва врываются отдѣльныя бытовые и комическія черты, а за ними и сатира. Отмѣтимъ такую веселую подробность, вкраившуюся въ довольно, впрочемъ, сухое, хотя своеобразное англійское моралитѣ о четырехъ стихіяхъ „*The Interlude of the four Elements*“ 1510 г. *Natura naturata* читаетъ нѣчто въ родѣ философскаго трактата о своей сущности. „Человѣчество“ слушаетъ, но въ концѣ концовъ „Чувственность“ увлекаетъ его въ таверну, гдѣ заказываетъ порцію трясогузокъ, — онъ такъ легко перевариваются“. — „Легко перевариваются? Почему же это?“ — „По научно установленной причинѣ, объясняетъ „Чувственность“, эти птицы летаютъ цѣлый день и туда и сюда и постоянно двигаются“. — „Тогда я осмѣлюсь предложить еще болѣе удобоваримое блюдо“, вмѣшивается владѣлецъ таверны. — „Какое? скажите, пожалуйста!“ — „Языкъ женщины — онъ трещитъ, не переставая“.

Но сатира могла быть не только обще-житейской, но и политически-соціальной. На этой ступени моралитѣ отличается отъ политическаго фарса только аллегорическими персонажами. Поэтому вполне понятно прозваніе ихъ *farces morales*. Для ознакомленія съ политическимъ моралитѣ выбираемъ игру времени около 1440 г., въ которой участвуютъ слѣдующія лица: „Торговля“, „Ремесло“, „Пастухъ“, „Время“ и „Люди“.

Три первыхъ персонажа жалуются на плохія времена, предвидя чуть ли не голодную смерть. Четыре раза является „Время“ въ разныхъ костюмахъ, иллюстрируя различныя народныя бѣдствія: сперва въ пестрой мантии въ знакъ своей вѣчной измѣнчивости; потомъ все въ красномъ, — изображая мятежъ; потомъ вооруженнымъ съ ногъ до головы, олицетворяя войну; наконецъ, въ поношенномъ плащѣ и съ разбитымъ лицомъ. Всѣ набрасываются на „Время“ съ распросами, кто его разбилъ, кто такъ одѣлъ. „Люди, — отвѣчаетъ „Время“, вы отлично знаете, что такое люди и какого они порядка; они обладаютъ такою силой, что могутъ превратить „Время“ въ то, что видите!“

La foy de mon corps! vous sarez  
 Quelz gens ce sont, et de quel sorte,  
 Qu'ilz ont la puissance sy forte  
 De faire le Temps tel qu'il est.

При этихъ словахъ „Время“ выводитъ на сцену персонажъ, у котораго лицо перевернуто къ спинѣ, и который ходитъ, пятясь назадъ. Этотъ персонажъ изображаетъ „Людей“. Онъ говоритъ на какомъ-то варварскомъ нарѣчій, такъ что „Ремесло“ замѣчаетъ: „Пусть меня повѣсятъ, если я понимаю, что онъ говоритъ!“ „Время“ удовлетворено отталкивающимъ дѣйствіемъ, которое производятъ „Люди“, и заявляетъ: „я прояснюсь лишь тогда, когда „Люди“ измѣнятся“. Послѣ этого „Время“ и „Люди“ удаляются и черезъ нѣкоторое время возвращаются, иззяцно одѣтыми и въ блестящемъ настроеніи. „Вотъ и желанное хорошее время!“ восклицаетъ „Время“. „Вотъ и люди хорошаго тона!“ вторитъ „Люди“.

„Время“ и „Люди“ сажаютъ трехъ остальныхъ на свои плечи и, прыгивая съ ними, говорятъ: „вы долгое время были въ упадкѣ, теперь же вамъ слѣдуетъ расти“.

Et sy vous avez longuements  
 Esté petits, il vous fault croistre.

Вообще, всѣ моралитѣ, отражающія недовольство низшихъ классовъ господствующими порядками, кончаются всегда оптимистической нотой. Послѣ того, какъ однажды представители простого народа *Peuple-pensif* и *Plat-pays* перечислили всѣ страданія, которыя они терпятъ отъ солдатъ, на сцену приходитъ молодой пастухъ „Добрыя надежды“ съ веселымъ пѣніемъ. Почему же онъ такъ веселъ? О, за нимъ идетъ „Лучшее чѣмъ-прежде“ (*Mieux-que-devant*) и чего добраго недолго заставитъ себя ждать и „*Roger Bontemps*“. Послѣдній — замѣчательное созданіе народнаго оптимизма. Онъ никогда не является на сцену, его все ждутъ. Достаточно кому нибудь вспомнить о немъ, высказать увѣренность, что онъ живъ, что онъ лишь замѣшкался въ дорогѣ, чтобы озабоченныя лица просіяли, и моралитѣ закончилось веселой пѣсней.

Иногда моралитѣ направляло остріе своей сатиры противъ определенныхъ враговъ и становилось на службу интересамъ партій. Въ первые годы Базельскаго Собора (около 1432 г.) въ одномъ моралитѣ выступили „Соборъ“ и „Церковь“, послѣдняя въ лохмотьяхъ и жалкомъ видѣ. Она жалуется, что со своего вѣнца потеряла двѣ розы — Францію и Богемію, охваченныя въ то время духомъ реформаціи. Потомъ на сцену выходятъ еще „Франція“, „Ересь“, „Миръ“ и „Реформація или Правосудіе“ и сообща, вмѣстѣ съ „Соборомъ“ и „Церковью“, обсуждаютъ тѣ же вопросы, для которыхъ и былъ созванъ Базельскій Соборъ. Въ реформаціонномъ движеніи и моралитѣ сыграло нѣкоторую роль. Любимѣйшимъ мотивомъ такихъ тенденціозныхъ игръ былъ больной, котораго лѣчитъ алчный шарлатанъ. Такъ въ XVI в. на подмосткахъ появлялись и больная церковь и больное христіанство, и больное и плохо врачеванное челоуѣчество (*Le Monde malade et mal pansé*) и наконецъ, больной папа, для котораго Люциферъ заботливо ищетъ врача. — Нѣсколько такихъ тенденціозныхъ моралитѣ вышли изъ подъ пера Маргариты Наваррской.

О томъ, какъ ставились моралитѣ, мы имѣемъ очень мало указаній. Очевидно, особыхъ актеровъ и особой сцены для него не требовалось. Иногда моралитѣ игралось вмѣстѣ съ мистеріей, иногда вмѣстѣ съ фарсомъ. Когда въ 1509 г. въ городкѣ Романѣ ставили мистерію, то моралитѣ служило какъ бы введеніемъ. „Азія“, „Африка“ и „Европа“ являются передъ дамой „Молчаніе“ и просятъ разрѣшенія присутствовать на спектаклѣ; но „Молчаніе“ разрѣшаетъ оставаться только христіанской „Европѣ“. Послѣ этого начинается уже мистерія. Можно думать, что тамъ, гдѣ моралитѣ ставилось вмѣстѣ съ мистеріей или по тону своему напоминало мистерію, актерами были тѣ-же горожане, какъ и въ мистеріяхъ; сцена съ раемъ и адомъ также подходила для религіозныхъ моралитѣ. Но моралитѣ сатирическаго несомнѣнно болѣе соприкасались съ фарсовыми представленіями. Вмѣстѣ съ тѣмъ, моралитѣ понятно не обходилось безъ феерическихъ эффектовъ. Въ Голландіи давали премію за наиболѣе роскошныя костюмы. Иногда въ самомъ костюмѣ проглядывала сатира, когда, напримѣръ, „Лицемѣріе“ было одѣто монахиней. Изъ костюмировокъ отмѣтимъ „Вѣру“ въ бѣломъ костюмѣ, „Любовь“ — въ красномъ, „Надежду“ — въ свѣтло-зеленомъ или фіолетовомъ, „Христіанство“ — почтенной дамой,

„Благодѣяніе“—„чествымъ купцомъ“ и пр. Другія указанія были даны во время разбора текстовъ.

Отраженія моралитѣ можно усмотрѣть въ аллегорическихъ играхъ, которыя устраивались въ честь высокопоставленныхъ особъ. Въ 1468 г. въ честь короля Людовика XI былъ сочиненъ панегирической діалогъ между „Ртомъ“ и „Сердцемъ“, въ 1483 г. привѣтствовали въ Парижѣ невѣсту наслѣдника: „Ремесло“, „Купечество“, „Духовенство“ и „Дворянство“; и еще въ 1805 г. Шиллеръ по поводу бракосочетанія Маріи Павловны въ Веймарѣ сочинилъ аллегорическую игру „Преклоненіе искусствъ“.—Но гораздо важнѣе та косвенная связь, которая установима между моралитѣ и послѣдующимъ театромъ. Дѣйствительно, вмѣсто того, чтобы выводить аллегоріи, было естественнѣе изобразить „*exemple morale*“ въ реальныхъ лицахъ. Моралитѣ, оторвавшееся отъ религіознаго наставничества, идущее на встрѣчу жизненному реализму, должно было кончить драматическимъ видомъ безъ аллегорическихъ лицъ.

Переходную ступень занимаютъ пьесы, въ которыхъ реальные лица играютъ на ряду съ аллегоріями. Одна такая пьеса названа *Les Frères de Maintenant*. Жанъ и Пьеръ завидуютъ своему младшему брату Анатолю. Въ началѣ игры отецъ иллюстрируетъ своимъ сыновьямъ значеніе согласія посредствомъ связки прутьевъ, какъ въ баснѣ „Братская любовь“ (*Amour fraternel*) поселяется у нихъ въ домѣ. Однако „Зависть“ приказываетъ (!) старшимъ братьямъ преисполниться зависти, говоря:

Je vous ordonne par exprés  
Que soyez tous deux envieux!

„Угрызеніе Совѣсти“ унимаетъ ихъ, но „Зависть“ стрѣляетъ въ нее стрѣлами. Тогда завистливые братья толкаютъ Анатоля въ яму и приносятъ отцу окровавленную одежду брата, но „Угрызеніе Совѣсти“ побуждаетъ ихъ сознаться въ своемъ злодѣяніи и извлечь Анатоля изъ ямы.—Какъ видно, это библейскій рассказъ о Іосифѣ, переложенный на современные нравы и приспособленный къ характеру моралитѣ.

Въ другой пьесѣ наставнической тонъ еще ярче проглядываетъ, начиная съ заглавія *Mirouer et exemple des mauvais enfants*. Въ краткихъ чертахъ изображается воспитаніе избалованнаго сына, его сватовство къ дѣвицѣ дворянскаго происхожденія и свадьба. Когда родители, уступившіе сыну свое имущество, просятъ у него помощи, сынъ имъ отказываетъ. Затѣмъ онъ садится обѣдать, и тутъ его настигаетъ кара: онъ разрѣзаетъ паплетъ, и вдругъ—изъ него выскакиваетъ жаба и пристаетъ къ его лицу. Обезображенный юноша послѣдовательно обращается къ пастору, епископу, папѣ. По совѣту послѣдняго, онъ проситъ прощенія у родителей, и тотчасъ жаба спадаетъ съ его лица.

Въ 1571 г. появилась въ печати пьеса неизвѣстнаго намъ поэта *Jean Brelag*,—подъ претенціознымъ заглавіемъ „*Tragédie françoise*“, замѣчательная тѣмъ, что реальное событіе, имѣвшее мѣсто три года тому назадъ, какъ поясняется въ прологѣ, разработано здѣсь въ духѣ моралитѣ. Сперва Венера и „Цѣломудріе“, каждый въ своемъ духѣ, обрабатываютъ слугу, который въ концѣ концовъ подпадаетъ подъ власть Венеры и при ея участіи совращаетъ съ пути добродѣтели жену своего господина. Къ послѣднему тогда является „Ревность“ и представляется со словами:

Or je te dis que je suis Jalousie  
Qui aux amans de tout temps porte envie...

Супругъ, убѣдившись въ невѣрности жены, предаетъ слугу властямъ,

отталкиваетъ жену и умираетъ, убитый горемъ. Слугу вѣшаютъ. У висѣлицы слуга еще произноситъ назидательную рѣчь, а когда его уже повѣсили, изъ толпы раздаются голоса о производимомъ его казнью впечатлѣніи.

При наличности такихъ игръ, гдѣ все дѣйствіе находится въ рукахъ реальныхъ лицъ, а аллегоріи являются лишь прикрасой, насъ не должно удивлять, если подъ флагомъ моралитѣ встрѣтятся и игры, гдѣ аллегоріи совершенно отсутствуютъ. Познакомимся, на примѣръ, съ игрой „объ императорѣ, убивающемъ своего племянника“.

Императоръ, разбитый старостью и занятый заботой о близкой смерти, совѣтуется съ капелланомъ о своемъ намѣреніи отказаться отъ престола въ пользу племянника. Капелланъ внушаетъ ему мысль собрать грандовъ, которые одобряютъ планъ императора. Племянникъ, въ лирическомъ монологѣ, сознается, что охваченъ тайной любовью. Отказываясь отъ правленія, императоръ даетъ племяннику рядъ мудрыхъ совѣтовъ. Первымъ дѣломъ племянникъ поручаетъ двумъ лакеямъ привести ему добромъ или силой ту, къ которой онъ воспылалъ страстью. Лакеи похищаютъ ее въ тотъ моментъ, когда она молится. Мать и обезчещенная дочь жалуются императору и требуютъ правосудія. Императоръ, несмотря на просьбу грандовъ и капеллана, собственной рукой убиваетъ племянника. Когда императоръ находится при смерти, капелланъ отказываетъ ему въ причастіи, но тутъ совершается чудо—освященная облатка сама припадаетъ къ его губамъ.

Другой примѣръ—„моралитѣ о несчастной деревенской дѣвушкѣ, которая предпочитала быть убитой собственнымъ отцомъ, чѣмъ обезчещенной сеньеромъ“. Старикъ-крестьянинъ оплакиваетъ смерть своей жены, дочь утѣшаетъ его. Сеньеръ, слышавшій про ея красоту, посылаетъ за ней лакея. Послѣдній возвращается ни съ чѣмъ, несмотря на то, что перечислилъ всѣ подарки, которые ждуть ее у сеньера. „У него нѣтъ средствъ, чтобы окупить честь“, возражаетъ Эглантина. Тогда приходитъ самъ сеньеръ, бьетъ крестьянина и грозитъ убить его. Эглантина проситъ разрѣшенія поговорить съ отцомъ наединѣ и требуетъ, чтобы онъ убилъ ее. Если онъ откажется, она сама покончитъ съ собой. Послѣ нѣкотораго колебанія отецъ соглашается исполнить ея желаніе. Но сеньеръ подслушавъ ихъ разговоръ, тронутый героизмомъ Эглантины, проситъ у ней прощенія и кладетъ ей на голову цвѣточный вѣнецъ—эмблему цѣломудрія.

Много еще такихъ моралитѣ можно подобрать безъ аллегорическихъ персонажей: древнѣйшее (XIV в.)—*histoire de Griseldis*; сюжетъ котораго въ послѣдствіи вошелъ въ „Декамеронъ“ Боккаччо. Болѣе глубокой разницы между этими моралитѣ и пьесами новаго времени уже нѣтъ. Но и при аллегорическихъ персонажахъ разницы между тѣми и другими не такъ велика, какъ кажется. Вѣдь мы отлично можемъ себѣ представить комедію Мольера въ видѣ моралитѣ. Если въ его „Мизантропѣ“ вмѣсто Альцеста поставить „Человѣконенавистничество“, вмѣсто Селимены „Кокетство“, вмѣсто Филанта „Оптимизмъ“, вмѣсто Арсиной „Жеманство“, вмѣсто обоихъ маркизовъ „Глупость“ и „Фатовство“, комедія Мольера по характеру мало чѣмъ отличалась бы отъ моралитѣ. Вообще, въ то время, какъ отъ мистеріи нѣтъ перехода къ современному театру, моралитѣ въ концѣ своего развитія соприкасается съ французской комедіей XVI в.

Фарсь <sup>1)</sup>.

Происхождение средневекового фарса, этого дѣтища галльскаго остроумія, не удалось выяснить до сихъ поръ. Является ли фарсь какъ-бы продолженіемъ римскихъ мимическихъ представлений, служили ли для него точкой отправленія шутовскіе праздники клерикаловъ, были ли жонглеры его первыми инициаторами, этого мы не знаемъ. Одни пытались связать фарсь съ классической комедіей, другіе усматривали его предшественника въ маріонеткѣ, но установить такую непрерывную преемственность, какъ между литургической драмой, мистеріей и моралитѣ не удалось. Можетъ быть, и не удастся. Пришлось бы удивляться, если бы фарса не было за извѣстный періодъ у жизнеспособнаго народа, но что онъ былъ—это такъ естественно, какъ ежегодное наступленіе весны. И всетаки весна кажется намъ чудомъ. Такимъ же чудомъ явился и средневековой фарсь.

Совершенно неожиданно мы въ XIII вѣкѣ наталкиваемся на два изъ ряда вонъ выходящія произведенія трувера Адама де ла Галь (*Adam de la Halle*), изъ которыхъ одно слѣдуетъ считать чистѣйшимъ фарсомъ. Это—„Игра о бесѣдкѣ“ (*jeu de la feuillie*), которая была поставлена въ родномъ поэтѣ городѣ Аррасѣ около 1262 г. Связь отдѣльныхъ сценъ весело-непринужденная. Начинается игра діалогомъ самого поэта со своимъ отцомъ. Расхваливъ свою жену и свой удачный бракъ, поэтъ заявляетъ о своемъ желаніи оставить Аррасѣ и поѣхать въ Парижъ учиться. Отецъ вполне одобряетъ планъ сына, но не хочетъ дать ему денегъ, ссылаясь на свою болѣзненность. Присутствующій при этомъ разговорѣ врачъ объясняетъ, что единственный недугъ отца—скупость и распространяется на эту тему, называя и другихъ скупцовъ, быть можетъ, находящихся среди публики. Экскурсъ врача о скупости прерывается появленіемъ дамы, которая консультируетъ его; опять сыпется рядъ ядовитыхъ намековъ на мѣстное дамское общество. Аналогичная сцена съ хлесткими ударами въ сторону публики разыгрывается между монахомъ, предлагающимъ средство противъ сумашествія, и шутомъ-дуракомъ, которому это средство не принести никакого облегченія. Во время этихъ разговоровъ наступила ночь. Тогда находящіеся на сценѣ ждутъ фею Моргъ съ двумя подругами, и для нихъ накрывается ужинъ. Слуга *Hellequin*,—приноситъ любовный привѣтъ отъ своего господина—лѣснаго царя. Посреди ужина однако феи вскакиваютъ недовольныя: ихъ мѣста убраны нехорошо. Въ знакъ своей немилости, одна предсказываетъ хозяину, т. е. самому поэту, что онъ останется въ Аррасѣ и забудетъ свои планы у семейнаго очага. Послѣ ухода фей пирушка продолжается, пока не слышенъ звонъ къ заутренѣ.

Не говоря уже о совершенно непонятномъ появленіи въ XIII вѣкѣ этого произведенія, напоминающаго не то Аристофана, не то Шекспира („Сонъ въ лѣтнюю ночь“), „Игра о бесѣдкѣ“ обладаетъ яркими фарсовыми достоинствами: брызжетъ остроумной сатирой и не лишена поэтической дымки. Сцена съ врачомъ и монахомъ маленькіе шедевры. Какъ удачно личныя воспоминанія и сѣтованія поэта переплетены съ мѣстными сплетнями и фантастической темой! Какъ несмотря на кажущуюся без-

<sup>1)</sup> Кромѣ упомянутыхъ выше общихъ трудовъ использована: *Levertin, Studier öfver fars och farsörer i Frankrike 1888 г.*

связность, поэтъ все же спаялъ конецъ съ началомъ! Вѣришь всего, что эта игра была сочинена для какого-нибудь весенняго праздника, но мы не знаемъ, былъ ли Адамъ де ла Галь первымъ авторомъ чего то подобного или существовали и до него такіа шутки.

Другая его пьеса „Робэнь и Маріонъ“ собственно пастушеская игра съ пѣніями и плясками. Она была подготовлена предыдущей пастушеской поэзіей такъ называемыми пастурелями и къ фарсу имѣетъ лишь косвенное отношеніе. Ее можно считать древнѣйшей комической оперой. Дѣйствіе вращается около трехъ лицъ: Робэнь и Маріонъ (т. е. пастуха и пастушки) и рыцаря, который напрасно ухаживаетъ за послѣдней. Когда рыцарь пытается силой увести ее, Маріонъ все же вырывается отъ него. Игра заканчивается общимъ пастушескимъ праздникомъ.

Адамъ де ла Галь остается единственнымъ крупнымъ явленіемъ до конца XIV в. въ области фарса, такъ какъ кромѣ его произведеній найдены только отрывки отдѣльныхъ сценъ. Но съ XV вѣка дѣло мѣняется. Относительно общества, которыя въ средніе вѣка объединяли всевозможныя лица одинаковой профессіи и одинаковаго положенія, мы узнаемъ, что они въ то время при своихъ ежегодныхъ традиціонныхъ празднествахъ ставятъ фарсы. Такъ, напримѣръ, корпораціи судебныхъ писцовъ, прозванныя *basoches* по греколатинскому названію зданія суда базиликой, кромѣ традиціонныхъ пиршествъ въ Крещеніе, въ маѣ и въ іюлѣ устраивали въ послѣдній день карнавала (*mardi gras*) пародію на судебное засѣданіе, гдѣ предметомъ разбирательства служило фиктивное замысловатое дѣло. Это тѣмъ болѣе интересно, что одна изъ любимѣйшихъ темъ фарсовъ были судебныя дѣла, къ которымъ также относится знаменитый фарсь о Пателэнѣ.

Точно также и церковныя пѣвчіе праздновали карнавалъ и другіе случаи, напримѣръ, Рождество и Крещеніе, пародіями на церковный порядокъ, выбирая своего папу или епископа, и иногда даже затрагивая въ своей разнузданной веселости богослужебныя обряды. Такъ, напримѣръ, произносились рѣчи—*sermons joyeux*, въ которыхъ пародировался стиль проповѣдей. Когда церковныя власти стали преслѣдовать эти затѣи пѣвчихъ, то аналогичныя корпораціи и празднества осуществлялись помимо ихъ прямого участія. Такъ возникли „праздники сумасшедшихъ“ (*Fêtes des Fous*) съ *Mère Folle* во главѣ. На этихъ праздникахъ, по свидѣтельству 1445 г., возили по городу сцену на колесахъ, которая мѣстами останавливалась и служила подмосткомъ для фарсовыхъ представлений.

Голіарды—странствующие студенты и ученики монастырскихъ школъ, хотя и не выступали общественной организаціей, но все же могли имѣть свои театральныя представленія и, слѣдовательно, свои фарсы. Этотъ школьный элементъ обыкновенно растворялся въ общей массѣ актеровъ и зрителей, но слѣдуетъ помнить, что могли быть и случаи, гдѣ исполнители и аудиторія состояли исключительно изъ школьниковъ. Въ такихъ случаяхъ всплывали и спеціально школьные сюжеты.

Кромѣ этихъ профессиональныхъ развлеченій случалось, что и обезпеченная молодежь образовала компаніи въ родѣ „Беззаботныхъ дѣтей“ (*les Enfants—sans—souci*) или „Шутовъ“ (*Sots*); послѣдніе выбирали себѣ—*Mère Sotte* или принца—*Prince des Sots*. Фарсы, разыгрываемые „Шутами“ носили особое названіе—*Sotties*. „Беззаботныя дѣти“ упоминаются какъ устроители при коронаціяхъ и другихъ придворныхъ празднествахъ, а также и какъ фарсовые актеры. Любопытно, что еще послѣ



развала обѣихъ корпорацій, жила память о нихъ: еще въ началѣ XVII в. нѣкій Жуберъ носилъ титулъ *Prince des Sots*, но онъ былъ, такъ сказать, королемъ безъ королевства; одинаковымъ образомъ въ первыхъ годахъ царствованія Людовика XIV еще ходили по рукамъ обращенія „Беззаботныхъ дѣтей всѣхъ благородныхъ людей Франціи“. Но за этими этикетами было бы тщетно искать надлежащаго содержанія.

Каждый городъ въ это время (XV—XVI вв.) имѣлъ свою специальную корпорацію, завѣдующую увеселительными предпріятіями, среди которыхъ не послѣднее мѣсто занимали фарсы. Въ Дижонѣ, напримѣръ, процвѣтала *l'Infanterie Dijonnaise* съ шефомъ *Mère Folle*. Это общество насчитывало до 500 членовъ. Вся администрація сосредоточивалась въ рукахъ „прокурора“ (*Procureur fiscal*), который прозывался непереводимымъ каламбуромъ *griffon vert*, т. е. зеленымъ или веселымъ грифомъ. *Mère Folle* же была окружена цѣлой свитой, какъ настоящая королева, состоящей изъ канцлера, оберштаймейстера, судебныхъ должностныхъ лицъ, швейцарской гвардіи и конной гвардіи. Цвѣтами Общества были красный, желтый и зеленый. Печать изображала *Mère Folle* сидящей, въ одной рукѣ она держала побрякушку шута, въ другой—вѣрвь; кругомъ мудрый девизъ: *Numerus stultorum infinitus est*—число шутниковъ безпредѣльно. Въ обычные праздники общество устраивало шествіе (*montrée*), чтобы развлечь публику и себя показать. Тогда всѣ наряжались въ особую красно-желто-зеленую парадную форму и вооружались побрякушками. Во главѣ шествія шли церемонимейстеръ, герольды и сержанты. Слѣдовали гвардіи. Затѣмъ кареты со сценами. Наконецъ, на бѣломъ конѣ *Mère Folle*, а передъ ней знаменосецъ. Отъ времени до времени (какъ то, передъ домомъ губернатора и мэра) шествіе останавливалось и актеры играли фарсы на передвижныхъ подмосткахъ. Эти фарсы изобиловали намеками на злобу дня, если не самый сюжетъ былъ взятъ изъ скандальной хроники города, такъ что лѣтописецъ даже говоритъ, что дижонское общество задалось цѣлью исправить нравы и, если кто изъ гражданъ согрѣшилъ, то онъ неминуемо становился мишенью безжалостной сатиры. Послѣдняя не ограничивалась бичеваніемъ недостатковъ согражданъ, а пустилась и въ политику, что повлекло за собой гоненіе на все общество (съ 1630 г.).

Такія же общества существовали и въ другихъ городахъ, подъ другимъ только названіемъ и съ другими подробностями. Въ Клермонѣ, напримѣръ, увеселительное общество выбирало трехъ принцевъ: „Высшаго Дурачества“, „Добраго времени“ и „Луны“—*le Prince de Haute-Folie, du Bon Temps, de la Lune*. Въ Лаонѣ процвѣтало общество „Плохихъ штановъ“ (*Mauvaises Braies*) подъ предѣдательствомъ „короля штановъ“. Въ Руанѣ пользовалось не меньшей славой общество рогоносцевъ—*Cornards* или *Connards*, прованное такъ по рогамъ или ушамъ, которыми были снабжены ихъ шутовскіе колпаки. Въ Лионѣ типографщики учредили корпорацію „Сообщниковъ сеньера Опечатки“—*Suppots du Seigneur de la Coquille*. Въ Реймсѣ во главѣ „Веселыхъ“—*Joyeux* стоялъ Господинъ Кардиналь, въ Сень-Кантенѣ (*St. Quentin*)—принцъ молодости (*Prince de la Jeunesse*) и т. д.

Но всѣ эти данныя не объясняютъ намъ еще имени фарса, которое неотдѣлимо отъ кулинарнаго термина фаршъ (*farce*) и восходитъ къ латинскому *farsus* отъ глагола *farcire*—наполнять. Классическое *farta* и вульгарное *farsa* означало начинку, т. е. то, что служило для заполнения. Такой начинкой служилъ и фарсъ. По мѣрѣ того, какъ прогрессировала

секуляризація мистерій, ихъ стали „начинять“ фарсами, чтобы оживить зрителей. Если, какъ мы видѣли, представленіе длилось чуть ли не круглый день, то такое оживленіе было весьма подстать. И въ наше время оперы—только не Вагнеровскія—прерываются балетными номерами, чтобы разнообразить представленіе и дать болѣе слабымъ поклонникамъ „серьезной музыки“ возможность отдохнуть. Парафраза установленной мелодіи въ литургіи также называлась *farce*. Въ старинныхъ правилахъ для католическихъ священнослужителей мы находимъ и такое предписаніе: „въ праздничные дни *Kyrie eleison* должно пѣться съ фарсомъ (*avec farce*)“. Такой вставкой или начинкой фарсъ могъ быть тѣмъ болѣе, что для него не требовалось никакихъ сценическихъ приспособленій. Фарсы разыгрывались на передвижныхъ подмосткахъ или безъ всякой сцены, среди собравшейся публики, въ любой залѣ или, въ томъ случаѣ, когда фарсъ оправдывалъ свое названіе и служилъ начинкой для паузъ мистерій, на просцениумѣ. Этой, быть можетъ, первоначальной ролью фарса объясняется также небольшой его объемъ и тотъ важный фактъ, что его исполнителями могли быть и члены братства или шои.

Для дополненія этой общей характеристики внѣшней исторіи фарса, остановимся немного на жизнеописаніи двухъ современниковъ: знаменитаго фарсового актера Понталэ (*Pontalais* или *Pont-Alais*) и не менѣе знаменитаго поэта Гренгуара (*Gringoire*).

Понталэ, извѣстный также подъ прозвищемъ *Songe-creux* (т. е. пустой мечтатель), былъ популярнѣйшимъ комическимъ актеромъ начала XVI в. Одинъ изъ современниковъ описываетъ его сидящимъ на тронѣ шута, одѣтымъ въ пестрый костюмъ „короля шутниковъ“ и творящимъ судъ надъ своими подданными. Его горбатая фигура въ этомъ положеніи дѣйствительно должна была поразить зрителей. Прибавьте къ этому природное остроуміе и актерскій талантъ и вы поймете, почему онъ сталъ какъ бы типомъ фарсового актера, почему народная фантазія собрала вокругъ его имени цѣлый циклъ анекдотовъ. Это Понталэ срамилъ циркульника, возмечтавшаго сыграть роль индійскаго царя въ мистеріи. Это Понталэ во время другого представленія, подставилъ свой горбъ къ горбу епископа, сидящаго среди публики, и сказалъ: „Мы съ вами можемъ доказать, что говорятъ неправду, будто двѣ горы никакъ не могутъ встрѣтиться“. Это Понталэ въ 1516 г. во время игры „Беззаботныхъ дѣтей“ возымѣлъ дерзкую мысль заgrimироваться вдовствующей королевой, играя *Mère Folle*. За это онъ просидѣлъ три мѣсяца въ тюрьмѣ и потомъ, чувствуя себя не безопаснымъ въ Парижѣ, странствовалъ по провинціи, вызывая повсюду бурю восторга. Впрочемъ, онъ вновь заслужилъ благосклонность Франсиска I и сталъ чѣмъ то въ родѣ антрепренера публичныхъ празднествъ. Еще послѣ его смерти о немъ вспоминаютъ современники, между прочимъ и Раблэ.

Гренгуаръ (\*1475 г. †1539 г.) извѣстенъ широкой публикѣ по роману Гюго „Соборъ Парижской Богоматери“, но, понятно, поэтъ дозволилъ себѣ создать свой типъ Гренгуара. На самомъ дѣлѣ Гренгуаръ былъ *Mère Sotte* въ обществѣ „Беззаботныхъ дѣтей“ во время царствованія Людовика XII. Послѣдній весьма цѣнилъ фарсъ и умѣлъ воспользоваться его сатирой для подготовки общественнаго мнѣнія противъ своихъ враговъ. Такимъ образомъ, Гренгуаръ сталъ устройтеlemъ оффиціозныхъ представленій и поставщикомъ требуемыхъ для нихъ пьесъ. Въ послѣднихъ, согласно тенденціи короля, Гренгуаръ выступаетъ самымъ яркимъ противникомъ папы.

Такъ въ моралитѣ *l'Homme obstiné*, этотъ „Упрямецъ“—папа. „Французскій Народъ“ и „Итальянскій Народъ“ жалуются на бѣдствія войны и просятъ „Упрянца“, наконецъ, заключить миръ. Но „Лицемѣрие“ и „Симонія“ отговѣтываютъ ему мириться, а „Искупленье“ кромѣ того доказываетъ, что французскій народъ своими пороками самъ заслужилъ свои кары.— Въ другой разъ Гренгуаръ въ лицѣ *Mère Folle* изобразилъ папу; этотъ фарсъ кончается тѣмъ, что съ папы срываютъ его облаченія и онъ остается въ дурацкомъ костюмѣ. Но въ послѣдствіи изъ-за какихъ-то интригъ Гренгуаръ порвалъ съ обществомъ „Беззаботныхъ дѣтей“ и поступилъ, подъ другимъ именемъ, на службу къ герцогу Лотарингіи, стоявшему на сторонѣ церкви и папы. Кромѣ фарсовъ, Гренгуаръ оставилъ послѣ себя и другія сочиненія, между прочимъ, моралитѣ „Замокъ Трудолюбія“ (*Château de Labour*) и мистерію „Житіе св. Людовика“ въ 7000 стиховъ.

Впрочемъ, среди авторовъ фарсовъ мы находимъ и самыя блестящія имена тогдашней французской литературы: Маро, Маргарита Наваррская и Раблэ. Послѣдній рассказываетъ въ своемъ романѣ (Ш 34), какъ онъ, будучи студентомъ медицины въ Монпелье написалъ фарсъ о врачѣ, вылечившемъ жену одного буржуа отъ нѣмоты и долженствовавшемъ потомъ, по просьбѣ самого мужа, которому надоѣла болтливость жены, лишить его слуха. Но увы, когда дѣло доходитъ до расплаты, мужъ абсолютно оглохъ. Пьеса кончилась всеобщей дракой. Этотъ фарсъ объ одуроченномъ врачѣ, написанный медикомъ и разыгрываемый очевидно передъ медиками, имѣлъ, какъ можно думать, бурный успѣхъ. Перу Маро принадлежатъ между прочимъ тонко проведенный діалогъ двухъ влюбленныхъ: одинъ волочится за дамой, видѣнной имъ въ церкви, и думаетъ добиться ея любви „*par mariage ou autrement*“; пока же онъ посылаетъ ей письма и по вечерамъ дежуритъ у ея окна; другой нѣжно преданъ милой дѣвушкѣ, мечтаетъ о близкой свадьбѣ и покупаетъ своей невѣстѣ сладости. Присоединяется третій—*Quidam*—и втроемъ поютъ куплетъ: „*Puisque en amours a si beau passe-temps*“...—Маргарита Наваррская также посвятила свой фарсъ разговорамъ о любви, въ которыхъ участвуютъ ревнивая жена, битая жена, дѣвушка любящая и дѣвушка, нехотящая знать о любви.—Такимъ образомъ, и корифеи французской литературы отдали дань своему времени.

Итакъ, за указанное время по всей Франціи писалось и игралось несчетное количество фарсовъ. Но до насъ дошло сравнительно очень немного текстовъ—150. Среди нихъ ясно намѣчаются двѣ группы, одна—бытовая, другая—политическая. Но нельзя это понимать такъ, будто первая группа лишена агрессивной сатиры. Послѣдняя только меньше бросается въ глаза въ бытовыхъ фарсахъ, хотя современники, понятны, улавливали многіе намеки и личные выпады, которые для насъ затериваются. Въмѣстѣ съ тѣмъ, слѣдуетъ отмѣтить еще одну особенность средневѣкового фарса: сюжетъ въ большинствѣ случаевъ заимствованъ непосредственно изъ жизни или придуманъ самостоятельно; книжныя заимствованія крайне рѣдки (15 случаевъ среди 150 фарсовъ). Въ этомъ смыслѣ приходится рѣшать и вопросъ объ отношеніи фарса къ фавлю. Въ виду ихъ преемственности—фавль XIII—XIV вв., а фарсъ XV—XVI вв.—можно было бы думать, что сюжеты фавлей цѣликомъ перешли въ фарсъ, но вліяніе это было болѣе частное и коснулось собственно только одного сюжета обманутаго мужа, которымъ далеко не исчерпывается содержаніе фарса. Поэтому, дѣйствительно, въ фарсѣ повторяются три истасканныхъ типа

фавлю: *le curé*, типъ лицемѣрнаго, безсовѣстнаго и похотливаго священника, *le vilain*, типъ простодушнаго буржуа и типъ невѣрной жены, у которой нѣтъ ни одной капли благородства. Но эти персонажи занимаютъ только одинъ уголокъ средневѣкового фарса.

Фарсъ интересенъ тѣмъ, что, не будучи связаннымъ никакими формами и правилами, хватается жизнь тамъ, гдѣ она бьетъ ключомъ, и изображаетъ ее такой, какою она есть на самомъ дѣлѣ. Фарсъ—рядъ сценъ изъ будничной жизни среднихъ вѣковъ и галерея типовъ, стоящихъ на низкихъ и низшихъ ступеняхъ общества. Тутъ и опустившійся, но хвастливо вспоминающій лучшіе дни дворянинъ, учитель—педаггъ, плутоватый стряпчій, шарлатанъ со своими „тайными“ средствами, монахъ съ чудодѣйственными реликвіями и др. За всѣ средніе вѣка только въ фарсѣ встрѣчаются такія бытовые сцены, какъ прислуги, сплетничающія о своихъ господахъ, или торговли рыбами, бранящаяся за своимъ прилавкомъ.

Среди бытовыхъ фарсовъ пальма первенства принадлежитъ безусловно „Адвокату Пателэну“. Въ то время, какъ никакой другой фарсъ не сохранился болѣе, чѣмъ въ двухъ экземплярахъ, послѣдній дошелъ до насъ въ 25.

Пателэнъ—обѣднѣвшій адвокатъ, безъ клиентовъ. Жена нуждается въ новомъ платьѣ и совѣтуется съ мужемъ, какъ бы устроить такъ, чтобы не заплатить за сукно—до Суднаго дня. Послѣ этого Пателэнъ отправляется въ суконную лавку, заводитъ съ купцомъ разговоръ о его покойномъ отцѣ, о добромъ старомъ времени и какъ бы случайно замѣчаетъ кусокъ лучшаго сукна. Купецъ предлагаетъ ему купить сукно, но Пателэнъ отказывается, купецъ настаиваетъ и Пателэнъ, хотя увѣряетъ, что не имѣлъ намѣренія что-нибудь купить, но изъ-за доброкачественности сукна рѣшается взять шесть аршинъ. Когда сукно отмѣрено и завернуто, Пателэнъ приглашаетъ купца къ себѣ на гуся и обѣщаетъ тогда же отдать ему и деньги. Однако купца ждетъ большое разочарованіе.

Когда онъ приходитъ, жена Пателэна въ слезахъ и проситъ его говорить потише, увѣряя, что мужъ вотъ уже шесть недѣль боленъ и теперь чуть ли не при смерти. Когда купецъ рассказываетъ ей о покупке сукна, объ уплатѣ и о гусѣ, жена то смотритъ на него, какъ на сумасшедшаго, то возмущается, что онъ насмѣхается надъ ея горемъ. Купецъ не вѣритъ своимъ глазамъ, возвращается въ лавку, убѣждается, что отъ куска дѣйствительно отрѣзано шесть аршинъ, и вновь является къ Пателэну. Видя, что купецъ не унимается, требуя уплаты, жена допускаетъ его до одра больного, который бредитъ на разныхъ языкахъ—на никардскомъ діалектѣ, по-фламандски, по-провансальски и даже по-латыни. Купецъ отрещивается и въ ужасѣ покидаетъ домъ Пателэна.

По дорогѣ домой купецъ встрѣчаетъ своего пастуха, который зарѣзалъ нѣсколько изъ вѣренныхъ ему барановъ. Будучи въ раздраженномъ состояніи духа, купецъ не хочетъ слышать ни о какихъ извиненіяхъ и подаетъ на пастуха жалобу въ судъ. Пастухъ обращается за совѣтомъ къ Пателэну, который беретъ его защищать подъ тѣмъ условіемъ, что пастухъ будетъ притворяться малоумнымъ и отвѣчать на всѣ вопросы только б-э-э-э!—Кульминаціонный пунктъ фарса—сцена суда.

При видѣ Пателэна, котораго онъ только что засталъ умирающимъ, купецъ совершенно теряется и начинаетъ требовать уплаты за сукно, такъ что судѣ приходится просить его придерживаться даннаго дѣла фразой, которая вошла въ поговорку: *revenons à ces moutons!* „О воръ“,

кричит торговецъ, „у васъ мое сукно!“ Но Пателэнъ глухъ на это ухо: „Неужели вамъ не стыдно: изъ-за трехъ-четырехъ больныхъ барановъ?“ — „Какіе тутъ бараны? Сукно мое отдайте мнѣ!“ — „Допустимъ, возражаетъ какъ ни въ чемъ не бывало Пателэнъ, что съѣдено шесть—восемь. Развѣ изъ-за этого можно такъ кричать?“ Когда еще пастухъ вмѣшивается въ этотъ споръ со своимъ рѣжущимъ б-э-э-э!, то судья рѣшаетъ отказать купцу въ его жалобѣ и закрываетъ засѣданіе. — „Развѣ я не васъ видѣлъ только что при смерти въ постели?“ спрашиваетъ купецъ. „А подите посмотрите“, сухо замѣчаетъ Пателэнъ.

Теперь, однако, наступилъ чередъ и для Пателэна оставаться въ дуракахъ. Оказавшись наединѣ съ пастухомъ, Пателэнъ требуетъ свой гонораръ, но на всѣ увѣщеванія адвоката, пастухъ даетъ ему одинъ отвѣтъ: б-э-э-э! — „Ну вотъ, говоритъ не безъ радостнаго волненія Пателэнъ, теперь ты свободенъ. Заплати мнѣ гонораръ!“ — Б-э-э-э! — „Теперь уже не слѣдуетъ говорить б-э-э, ты можешь говорить толкомъ. Плати!“ — Б-э-э-э!

„Пателэнъ“ обнимаетъ 15000 стиховъ, т. е. въ три раза больше наиболѣе длинныхъ фарсовъ. Уже въ концѣ XV вѣка издатели не знали имени его автора—оно, очевидно, навсегда останется неизвѣстнымъ. Несмотря на множество сценъ, постановка была очень несложной: направо отъ зрителя былъ домъ Пателэна—бѣдно убранная комната съ кроватью; налѣво—прилавокъ суконщика; между ними находилось мѣсто, гдѣ происходилъ судъ. Судя по жаргону, происшествіе относилось къ одному изъ предмѣстій Парижа. „Пателэнъ“, какъ всякое типичное произведеніе, вызвало подражанія и передѣлки и не сходило со сцены вплоть до XIX вѣка. Съ одной стороны, возникли фарсы „Новый Пателэнъ“ и „Завѣщаніе Пателэна“, съ другой, еще въ 1856 г. Базэнъ сочинилъ комическую оперу „*Maître Patelin*“.

Въ то время, какъ „Пателэнъ“ относится къ юридическимъ темамъ, разрабатываемымъ базонами, другіе фарсы явно указываютъ на среду школьниковъ. Въ одномъ мать привозитъ своего сына къ учителю, считая его гениально одареннымъ, потому что онъ подражаетъ богослужебнымъ обрядамъ; главный же интересъ этого фарса въ томъ, какъ мальчикъ заучиваетъ алфавитъ, и какія тутъ происходятъ недоразумѣнія. Въ другомъ на сценѣ сама „*Alma mater*“ (университетъ въ Канѣ) и жалуется на большіе налоги, виновникомъ которыхъ былъ генераль Бюріо, бывший ея питомецъ. Послѣдній выводится подъ названіемъ *Pattes-Ouaintes* („Миропомазанная Рука“), разумѣется, въ вѣрномъ оригиналу гримѣ и костюмѣ, и изображается сыномъ, который связываетъ руки собственной матери.

Про большинство фарсовъ, понятно, невозможно сказать, въ какой средѣ они возникли. Что, напримѣръ, думать о фарсѣ „Какъ жены перелили своихъ мужей?“ Дѣло въ томъ, что двѣ жены недовольны своими старыми мужьями. Тогда онѣ обращаются къ литейщику (*fondeur*)—образъ, знакомый намъ изъ „Пэръ Гинта“ Ибсена—и просятъ его за 100 талеровъ перелить имъ мужей. Литейщикъ предупреждаетъ ихъ, что вмѣстѣ съ годами мѣняется и характеръ, но такъ какъ жены не принимаютъ никакихъ возраженій, и мужья также согласны, то литейщикъ приступаетъ къ работѣ. „Поддувай хорошенько! Не скупись ни на что!“ говорятъ жены. И дѣйствительно изъ мастерской литейщика выходятъ двое очаровательно-молодыхъ людей. Но и характеръ ихъ измѣнился, старческое добродушіе замѣнилось приткой задорностью. Молодые мужья тре-

буютъ ключи, жены не желаютъ ихъ дать и впервые имъ приходится терпѣть побои. Разочарованныя жены бѣгутъ къ литейщику и просятъ опять передѣлать мужей, пусть будутъ лучше старенькими, но это оказывается невозможнымъ, „поэтому“, обращается литейщикъ къ присутствующимъ въ публикѣ дамамъ: „оставляйте своихъ мужей такими, какъ они есть, и не мечтайте о томъ, какъ бы ихъ перелить“.

Полнѣйшую параллель къ этой игрѣ представляетъ собой фарсъ „Какъ мужья солили своихъ женъ“. Это произошло такъ. Мужья находили, что жены ихъ *trop douces*—слишкомъ сладки, и поэтому обратились къ шарлатану, чтобы онъ посолил ихъ за 20 франковъ поштучно. Но соленыя жены бьютъ своихъ мужей, и вообще опытъ посолить ихъ оказался неудачнымъ.

Нельзя думать, что фарсъ обязательно долженъ былъ имѣть законченную въ себѣ фабулу, достаточно было одной забавной сцены. Глухой торговецъ яблоками и яйцами не понимаетъ покупателей, горячится и затѣваетъ перебранку—вотъ и фарсъ. Въ мистеріи о св. Мартэнѣ между смертью святого и похоронами разыгрывался фарсъ, какъ бы заполняя то время, которое должно было уйти на приготовленіе похоронъ. Фарсъ состоялъ изъ діалога нищихъ—слѣплого и хромого. Они до того свыклись со своей профессіей, что радуются своимъ физическимъ недостаткамъ, которые даютъ имъ возможность жить припѣваючи, ничего не работая. Только вотъ бѣда! Будутъ хоронить святого, и если они столкнутся съ процессіей, чудо можетъ ихъ выльчить. Надо бѣжать, но какъ? Слепой не видитъ, а хромою плохо двигается впередъ. Въ страхѣ изобрѣтается изобрѣтательность. Хромою садится на спину слѣпому. Но процессія уже слишкомъ близка. Слепому не убѣжать съ его ношей. Оба исцѣляются противъ своей воли. Слепой, увидѣвъ свѣтъ, благодаритъ Бога; хромою сперва неистовствуетъ, но успокаивается и находитъ свое новое положеніе не такъ ужъ плохимъ. Послѣ этого фарса немедленно продолжалась прерванная мистерія.

Въ видѣ драматическаго монолога лучшій фарсъ—„Вольный стрѣлокъ изъ Баньолэ“ (*Franc-Archer de Bagnolet*). Выйдя изъ своего дома въ воинственномъ настроеніи, онъ перечисляетъ всѣ свои подвиги, но вдругъ его взглядъ падаетъ на соломенное чучело... У страха глаза велики, и ему кажется, что чучело—вооруженный человекъ. Душа его уходитъ въ пятки, но послѣ того, какъ стрѣлокъ пережилъ всѣ стадіи перепуганной трусости, чучело отъ порыва вѣтра падаетъ. Тогда герой осторожно подходитъ, убѣждается, что передъ нимъ лишь соломенное чучело, храбро пронзаетъ его шпагой и доволенъ, что выпелъ изъ этого дѣла съ честью.

Политико-сатирическіе фарсы рѣдко обходятся безъ аллегорическихъ персонажей, вслѣдствіе чего граница между ними и разобранными уже *farces morales* почти стертая. Положимъ, если представить себѣ, что многія аллегоріи были таковыми только по призванію, а на сценѣ являлись въ костюмахъ и гримѣ всѣмъ хорошо извѣстныхъ лицъ, то аллегоричность перестанетъ быть таковой и *farce morale* превратится въ простой сатирическій фарсъ. Но все же это различіе не всегда уловимо. Вѣрнѣе всего удовлетвориться тѣмъ наблюденіемъ, что аллегоризмъ въ средніе вѣка былъ настолько моднымъ явленіемъ, что отъ него не могъ уберечься ни одинъ литературный видъ. Поэтому аллегорическія фигуры встрѣчаются одинаково и въ мистеріяхъ и въ фарсахъ.

Если группировать политико-сатирические фарсы по сюжетамъ, то можно было бы различить обще-житейскія сатиры, личныя, и политико-соціальныя. Примѣромъ личныхъ выпадовъ могутъ служить тѣ фарсы, которые Гренгуаръ направилъ противъ папы. Общая сатира выражается, напримѣръ, въ монологѣ „*Sermon joyeux des Fous*“. „Проповѣдникъ“ разбилъ свое „слово“ на три части: о качествахъ, о количествахъ и объ образѣ жизни сумасшедшихъ. При этомъ дается характеристика всѣхъ французскихъ провинцій. Такъ въ Парижѣ почти всѣ, а въ Бретаньѣ рѣшительно всѣ сумасшедшіе. Нѣмцы теряютъ разумъ отъ пьянства, шкардійцы—отъ любви. Потомъ перебираются всѣ профессіи отъ папы до алхимистовъ. Но общій выводъ тотъ, что женщинъ сумасшедшихъ гораздо больше, чѣмъ мужчинъ. Какое же средство существуетъ противъ сумасшествія? А вотъ какое: будьте богаты и васъ будутъ считать умнымъ; кто же бѣденъ, того всегда будутъ считать глупцомъ:

Qui n'a d'argent, on le tient fou,  
Et saige est qui en a son saoul.

Перейдемъ теперь къ политическимъ темамъ. Вотъ, напримѣръ, элементарная иллюстрація государственнаго устройства: „Какъ „Церковь“, „Дворянство“ и „Бѣдность“ стирали бѣлье“. Сперва всѣ персонажи сами себя представляютъ публикѣ. „Дворянство“ говоритъ: „Это я—„Дворянство“, важная дама, нѣтъ у меня ни заботъ, ни душевнаго страха, хорошо-ли, худо-ли, что нравится, то и дѣлаю“. „Бѣдота“ же: „Это я—простая, безсильная „Бѣдота“, на меня ложится и голодь, и скорбь, заботы, трудъ и опустошенія“. „Церковь“ и „Дворянство“ рѣшаютъ стирать свое бѣлье. „Бѣдота“ моетъ бѣлье и ропщетъ о томъ, что оно все испачкано симоніей. „Церковь“ размачиваетъ бѣлье содой. „Дворянство“ бьетъ бѣлье и поетъ: „Съ давнишнихъ поръ у меня большое желаніе бить“... Потомъ взваливаютъ бѣлье „Бѣдотѣ“ на спину. Когда послѣдняя проситъ, чтобы ей заплатили, „Дворянство“ замѣчаетъ: „Ты должна нести за насъ всѣ тяжести, потому что бѣдна“.

Puisque toujours as povre esté,  
De nous deulx porteras le faix.

Но времена измѣнились. Свобода слова, которая за указанный періодъ можетъ быть сравниваема съ той свободой, которой пользовался Аристофанъ въ Аѳинахъ, миновала, и фарсъ умолкъ. Религіозная распря наложила свою мрачную печать на время. Средневѣковыя организаціи распались. Дѣтскій темпераментъ Западной Европы перешелъ въ возмужалый возрастъ. Французскій фарсъ погибъ за исключеніемъ 150 текстовъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ фламандскихъ фарсовъ, возникшихъ подъ влияніемъ французскихъ, и за исключеніемъ тѣхъ мотивовъ, типовъ и остротъ, которые перешли въ комедію новаго времени.

О средневѣковомъ фарсѣ въ Англіи намъ извѣстно очень мало, нѣсколько пьесъ и одно авторское имя—Неуудъ,—да и только, за то въ Германіи развился особый комическій жанръ и богатый національный репертуаръ, который разсмотримъ въ слѣдующей главѣ.

### Фастнахтшпиль <sup>1)</sup>.

Въ противоположность французскому фарсу, происхожденіе фастнахтшпиля представляетъ собой нѣсколько не загадочный и притомъ весьма любопытный фактъ: драматическая игра опирается въ данномъ случаѣ непосредственно на народный синкретическій обрядъ. Общеизвѣстенъ обычай на масляничной недѣлѣ—*fastnacht* у нѣмцевъ—ходить по домамъ ряженными, чѣмъ-нибудь—пѣніемъ, пляской или шутками—развлечь хозяевъ и получить за это вознагражденіе деньгами или натурой. Въ нѣмецкихъ городахъ болѣе поздняго средневѣковья этими развлечениями занялись ремесленники и вскорѣ установили извѣстный ритуаль такіяхъ непростенныхъ посѣщеній. Впереди шелъ особый вѣстникъ—*einschreier*,—который предупреждалъ о предстоящемъ визитѣ. Затѣмъ являлись ряженые и произносили поочередно рѣчи о томъ, почему они пришли, почему они одѣты такъ, а не иначе, кто они такіе, и тому подобное. Эти рѣчи заканчивались извиненіемъ за беспокойство и за могуція показаться слишкомъ рискованными непристойности. Послѣ этого „фастнахтшпиля въ зачаткѣ“ начинались танцы. Послѣдніе были также весьма драматичны сами по себѣ: въ большой модѣ были „танецъ мечей“ и „танецъ пѣтуха“. При послѣднемъ пляшущіе балансировали на головѣ чашу съ виномъ и наилучшій плясунъ получалъ въ награду пѣтуха.

Съ XV вѣка намъ сохранилось множество текстовъ тѣхъ игръ, которыя служили въ родѣ введенія къ пляскамъ. Большинство ихъ относится къ Нюрнбергу, занимающему центральное положеніе въ исторіи фастнахтшпиля. Это былъ крупный промышленный городъ въ средніе вѣка; фабрикація часовъ, карандашей и пр. взяло свое начало отсюда; здѣсь процвѣтала нѣмецкая живопись съ Альбрехтомъ Дюреромъ во главѣ; нюрнбергское общество поэтовъ, такъ называемое „мейстершуле“, пользовалось громкой славой; что же удивительнаго въ томъ, что фастнахтшпиль достигъ высшаго своего развитія въ Нюрнбергѣ?

Чтобы ознакомить читателей съ простѣйшей формой фастнахтшпиля, я выбираю „Игру о двѣнадцати поповскихъ случаяхъ“ (*Spil von den zwelf Pfaffenknechten*). Заглавіе это обусловливается костюмомъ ряженныхъ.

Вѣстникъ (*precursor*): „Богъ помощь, хозяинъ! Я засталъ грѣшника на солнцѣ 12 поповскихъ слугъ лѣнивыхъ—прелѣнивыхъ. Вотъ я и вздумалъ привести ихъ къ вамъ, вмѣстѣ съ рѣчами, подслушанными мною. Подкравшись къ нимъ, я услышалъ, какъ каждый говорилъ о зашѣвшей въ немъ лѣни“.

Первый заявляетъ, что не признаетъ лѣни касательно себя самого; онъ четыре раза ѣсть и потомъ лишь постится; еще больше пьетъ; до обѣда уже ложится...

Второй рассказываетъ, какъ онъ смотритъ за лошадыю, не распрягая ее, не кормитъ, не чиститъ, четыре часа сряду спитъ днемъ, и все же считаетъ службу тяжелой.

Третій лежалъ подъ открытымъ небомъ во время дождя, не пелелся, хотя дождь смылъ волосы съ головы и пробилъ дыру въ черепѣ...

<sup>1)</sup> Кромѣ названныхъ выше общихъ трудовъ, использованы: *A. Keller, Fastnachtspiele 1853 г.—3 т.; Fastnachtspiele v. Hans Sachs (Neudrucke—Halle № 26—7, 31—2, 39—40, 60—1, 63—4).*

Четвертый при каждой работѣ сзываетъ помощниковъ, которые ему и дѣлаютъ ее въ то время, какъ онъ ходитъ кругомъ и около.

Такъ всѣ двѣнадцать говорятъ на заданную тему. Послѣ ихъ рѣчей говоритъ опять вѣстникъ: „Затрубите въ трубы и ударьте по струнамъ! Пусть они пляшутъ изъ лѣни! Кто будетъ плясать лѣнивѣе всѣхъ, тому дадимъ вѣнокъ“. Послѣ этого слѣдовала очевидно комическая пляска, при чемъ ряженные иллюстрировали свою лѣнь. Затѣмъ вѣстникъ говорилъ заключительныя слова: „Хозяинъ, выгоняйте этихъ лѣнивцевъ! Мнѣ жаль, что они пустились плясать и затягивали пляску для дамъ, которые любятъ плясать такъ, что стѣны дрожатъ. Этого никогда не сдѣлаютъ ихъ лѣнивыя бедра. Хозяинъ, не давайте имъ ни пить, ни ѣсть! Вамъ отъ этого будетъ мало чести! У нихъ много службъ и много господъ круглый день. Поэтому мы васъ избавимъ отъ своего общества. Большое спасибо за вашу щедрость!“

Въ другихъ играхъ шуты при аналогичныхъ обстоятельствахъ хвастаются своими любовными похождениями или пилигримы перечисляютъ свои грѣхи, чтобъ искупить которые они предприняли паломничество, или крестьяне, идущіе въ городъ, стараются перещеголять другъ друга разсказами о томъ, кто сколько можетъ выпить. Замѣтьте, что на этой стадіи еще не можетъ быть рѣчи о драматической игрѣ,—нѣтъ еще діалога. Каждый говоритъ свой отрывокъ и уходитъ. Больше оживленія вносится, когда плясуны группируются вокругъ центрального лица, какъ въ игрѣ „*Morischgentanz*“—модный тогда танецъ „мавританка“. Выступаютъ десять шутовъ и женщина съ яблокомъ, которое она обѣщаетъ тому, кто сдѣлалъ наибольшую глупость, будучи ослѣпленнымъ любовной страстью. Потомъ слѣдуютъ десять разсказовъ, присужденіе яблока десятому и заключительная тирада вѣстника. Отсюда только одинъ шагъ, но шагъ очень важный,—къ настоящей драмѣ.

Когда эти отрывочные разсказы были спаяны въ діалогъ, когда отдѣльныя рѣчи замѣнились вопросами и отвѣтами, то фастанхтшиль особенно сталъ разрабатывать три сюжета: сцену съ врачомъ—шарлатаномъ, сцену суда и крестьянское сватовство и свадьбу. Дадимъ по одному примѣру на каждый сюжетъ.

„Игра о врачѣ и больномъ крестьянинѣ“ распадается, выражаясь терминами современной драматургіи, на четыре акта. 1. Мастеръ *Vivian* изъ Шлараффенланда—блаженной страны лѣнтыевъ—посылаетъ своихъ слугъ поискать паціента среди крестьянъ. Одинъ изъ слугъ рекомендуетъ своего господина какъ врача, дѣлающаго здоровыхъ больными, прямыхъ кривыми, зрячихъ слѣпыми и вообще отучающаго беззаботнаго отъ смѣха. 2. Слуги угощаются у крестьянъ и расхваливаютъ врача; одинъ изъ крестьянъ вспоминаетъ, что его сосѣдь боленъ. 3. Крестьяне уговариваютъ больного обратиться къ врачу. 4. Главная сцена, въ которой участвуютъ всѣ дѣйствующія лица: врачъ ставитъ діагнозъ и вылѣчиваетъ больного, давъ ему съѣсть корень и запить его какимъ то декоктомъ и заставивъ одного изъ слугъ прочесть надъ нимъ заговоръ.

Хотя сцены суда чаще всего вращаются около спорныхъ вопросовъ между мужемъ и женой, но мы выбираемъ менѣе пикантную тему, лишнюю однако глубокаго интереса,—„Фастанхтшиль о недугѣ, называемомъ *tanawäschel*, посѣтившемъ всѣ нѣмецкія страны; тутъ можно видѣть, какъ его изгнали; недугъ свирѣпствовалъ въ февралѣ 1414 г. по Р. Хр.“. Этотъ недугъ былъ чѣмъ-то въ родѣ известной намъ инфлуэнцы.—

Въ началѣ игры вѣстникъ успокаиваетъ всѣхъ присутствующихъ тѣмъ, что недугъ схваченъ, и что теперь будетъ происходить судъ, въ который каждый можетъ принести свою жалобу. Судья приглашаетъ всѣхъ и бѣдныхъ и богатыхъ высказаться. Странствующій школьникъ *Freudenreich* жалуется на свое недомоганіе—не можетъ онъ больше бродить по горамъ и доламъ. Рыцарь потерялъ свою жену во время эпидеміи. У дѣвицы скончался отецъ. Купецъ еле-еле самъ ушелъ отъ смерти. Монахиня изъ-за кашля и насморка пропускала службы. Наконецъ, крестьянинъ жалуется, что не могъ изъ-за болѣзни пахать поле. Судья утѣшаетъ каждого жалобщика въ отдѣльности и обѣщаетъ имъ полное возмездіе. Послѣ этихъ жалобъ, слуга предлагаетъ недугу оправдываться, указывая, что судья неумолимъ—не возьметъ и тысячи марокъ. Танавэшель увѣряетъ, что онъ никому зла не сдѣлалъ. Чѣмъ же онъ дѣйствительно виноватъ, что одинъ слишкомъ много выпиваетъ, что другой—обжора, что третій развратничаетъ, что у четвертаго печень, у пятаго сердце не въ порядкѣ? Каждый умираетъ отъ своего порока, вотъ и все.—Судья лишаетъ Танавэшеля слова и испрашиваетъ мнѣніе засѣдателей. Первый засѣдатель высказывается за смертную казнь, а три остальные присоединяются къ этому мнѣнію. Судья отдаетъ приказъ палачу немедленно привести въ исполненіе казнь. Танавэшель падаетъ къ ногамъ жены судьи и проситъ отсрочки казни, но судья отказывается ему въ этомъ. Тогда Танавэшель кается въ своихъ грѣхахъ, и монахъ принимаетъ его покаяніе. Заканчивалась игра мимированіемъ казни.

Сюжетъ о крестьянскомъ сватовствѣ разрабатывается иногда на старомъ ладѣ (всѣ ряженные подъ рядъ разсказываютъ, какъ разыграли свадьбу, роскошно или скупо), иногда же въ видѣ двухъ оживленныхъ сценъ: сперва стовариваются родители, потомъ женихъ и невѣста, и тѣ и другіе въ присутствіи постороннихъ. Главный споръ происходитъ изъ-за физическихъ и нравственныхъ недостатковъ невѣсты. Одинъ изъ постороннихъ готовъ даже поспорить, что во всей деревнѣ нѣтъ болѣе отвратительной: лицо рябое, волосы желтые, руки такъ жестки, что о нихъ можно растереть сыръ... Къ тому же у ней и сынокъ. Невѣста же ставитъ условія, чтобъ ее не били и чтобъ позволяли ѣсть яблоки. Расходясь послѣ этой игры, вѣстникъ обѣщаетъ въ другой разъ вспомнить о томъ, какъ прошла свадьба.

На этомъ фундаментѣ простыхъ очередныхъ репликъ и элементарныхъ драматическихъ игръ развился болѣе сложный фастанхтшиль. И тутъ сказалась опять коренная разница между нимъ и фарсомъ. Впервые, политическія темы почти совсѣмъ отсутствуютъ въ фастанхтшилѣ за исключеніемъ „Фастанхтшиля о Туркѣ“, изображающаго, какъ султанъ прибываетъ въ Нюрнбергъ, какъ онъ критикуетъ замѣчаемые недостатки и какъ онъ принимаетъ пословъ отъ папы, императора и курфюрстовъ. Зато очень рано сказывается стремленіе обработать сюжеты, взятые изъ книжныхъ источниковъ. Не говоря уже о сюжетахъ, заимствованныхъ изъ народныхъ книгъ и сборниковъ анекдотовъ, тутъ встрѣчаются и Соломонъ и Маркольфъ, король Артуръ, Тангейзеръ, Сусанна, св. Георгій и даже Аристотель. Въ то время, какъ фастанхтшиль первоначально былъ не больше 350 стиховъ, эти болѣе позднія игры отличаются и большимъ объемомъ въ зависимости отъ большей сложности сюжета. Наибольшій фастанхтшиль вообще—2100 стиховъ—„Игра о Нейтгартѣ“ (*Neithartspiel*), съ которымъ мы вкратцѣ познакомимъ читателя.

Вѣстникъ приноситъ новость, что скоро придутъ герцогиня австрійская и ея дамы, чтобы плясать и веселиться; пусть и молодые кавалеры не лѣнятся служить дамамъ; немного позже является (т. е. принимаетъ участіе въ игрѣ) и герцогъ австрійскій.

1. Герцогиня и ея свита пляшутъ. Крестьяне хотятъ присоединиться, одинъ изъ нихъ Энгельмайръ дергаетъ одну даму за юбку, но дамы отталкиваютъ ихъ и отворачиваются съ омерзениемъ.

2. Крестьяне начинаютъ плясать по своему, что изображается очень подробно и далеко не въ лестныхъ для танцующихъ выраженіяхъ. Опять всплываетъ масса смѣшныхъ именъ, желтые волоса, рыжая борода, грубые намеки и пр.

3. Герцогъ заявляетъ во всеуслышаніе: чтобы рыцари изощрились въ любовныхъ церимоніалахъ—*pflegen hübscher Minn*. Тогда рыцарь Говейнъ проситъ разрѣшенія выбрать себѣ даму и обращается къ юнкфрау Сусаннѣ съ предложеніемъ стать ея кавалеромъ. Сусанна отвѣчаетъ ему, какъ, вѣроятно, въ то время было принято, да и теперь не совѣмъ вышло изъ моды: что она въ обычаяхъ любви ничего не понимаетъ, чтобъ Говейнъ переговорилъ съ герцогиней (*mein frau*), и что она во всемъ будетъ подчиняться ея волѣ. Аналогичными репликами обмѣниваются Парцифаль и юнкфрау Сабина, Фонъ-деръ-Розень и юнкфрау Оттилія, рыцарь Фейоль и юнкфрау Афра. Герцогиня же заявляетъ, что кто найдетъ первую фіалку—знакъ того, что зима отошла и что лѣто восторжествовало, тому она готова служить, сколь пожелаетъ его собственное сердце. Тогда рыцарь Нейтгартъ вызывается найти фіалку, и герцогиня желаетъ ему успѣха.

4. Нейтгартъ ходитъ по лужку, напѣвая пѣсенку, и находитъ фіалку. Покрывъ ее шляпой, онъ спѣшитъ принести веселую вѣсть герцогинѣ. Въ это время подбѣгаетъ крестьянинъ Энцильманъ, смотритъ, что подъ шляпой, срываетъ фіалку, кладетъ на ея мѣсто менѣе благовоный монументъ и покрываетъ его шляпой, какъ ни въ чемъ не бывало. Нейтгартъ извѣститъ герцогиню. Подъ звуки музыки и приплясывая, всѣ идутъ къ мѣсту, гдѣ найдена фіалка, и пляшутъ вокругъ шляпы. Наконецъ, герцогиня поднимаетъ шляпу и—отшатывается. Негодуя, всѣ дамы удаляются. Рыцари догадываются, что тутъ ихъ подвелъ крестьянинъ, и вооружаются, чтобъ наказать виновнаго. Нейтгартъ отправляетъ своего слугу къ крестьянамъ узнать, что они дѣлаютъ.

5. Крестьяне пляшутъ. Во время перерыва кто-то рассказываетъ, какая шутка была сыграна съ Нейтгартомъ. Общее ликование. Энцильмана благодарятъ за его хитрость. И опять пляшутъ.

6. Слуга Нейтгарта возвращается къ рыцарямъ и сообщаетъ, что видѣлъ. Рыцари, немедля, отправляются въ путь, нападаютъ на крестьянъ, берутъ въ плѣнъ около десяти человекъ, калѣчатъ ихъ и возвращаются ко двору.

7. Рыцари объясняютъ герцогу, какъ обстояло дѣло съ фіалкой, герцогъ готовъ помириться съ Нейтгартомъ, и сама герцогиня жметъ ему руку. Въ знакъ примиренія распиваютъ кубокъ вина.

8. Крестьяне пляшутъ. Къ нимъ присоединяется Нейтгартъ, переодѣтый точильщикомъ мечей. Подъ предлогомъ отточить ихъ ножи и мечи, Нейтгартъ отбираетъ у крестьянъ все оружіе, потомъ нападаетъ на нихъ и задерживаетъ двоихъ, которыхъ тутъ же и вѣшаетъ.

9. Крестьяне жалуются герцогу на Нейтгарта, но герцогъ только совѣтуетъ имъ похоронить повѣшенныхъ, говоря, что сами же и виноваты.

10. Крестьяне пляшутъ. Нейтгартъ приходитъ къ нимъ переодѣтымъ монахомъ. Крестьяне исповѣдуются. Нейтгартъ усыпляетъ ихъ виномъ, стрижетъ ихъ и одѣваетъ въ монашескую одежду. Крестьяне пробуждаются и недоумѣваютъ, какъ же такъ они сдѣлались монахами. Переодѣтый Нейтгартъ ведетъ ихъ въ монастырь. Здѣсь крестьяне жалуются на голодь и, обвиняя другъ друга, ссорятся. Герцогъ велитъ ихъ освободить.

11. Люциферъ совѣтуется съ чертенятами, какъ бы это устроить такъ, чтобы подогрѣть вражду между крестьянами и рыцарями. Сатана докладываетъ продѣлку съ Нейтгартомъ, чертенята идутъ къ крестьянамъ и сѣютъ между ними раздоръ.

12. Крестьяне веселятся, пьютъ, пляшутъ и поютъ. Въ виду вражды съ Нейтгартомъ они вооружены. Во время пляски происходитъ ссора, въ которой вождь ихъ Энгельмайръ лишается ноги. Нейтгартъ, опять переодѣтый, пріѣзжаетъ, узнаетъ, въ чемъ дѣло, и предлагаетъ крестьянамъ доставить имъ Нейтгарта за сто марокъ и цѣной добраго коня. Затѣмъ крестьяне демонстрируютъ на колоннѣ, какъ они будутъ рубить и колоть Нейтгарта, какъ только онъ будетъ въ ихъ власти.

13. Нейтгартъ докладываетъ герцогу, какъ онъ опять обманулъ крестьянъ. Герцогъ совѣтуетъ ему быть поосторожнѣе—въ концѣ концовъ до него-де доберутся. Все же герцогъ благодаритъ его за вниманіе, съ которымъ онъ слѣдитъ за житьемъ-бытьемъ крестьянъ. „Приносятъ пить и на этомъ кончается игра“.—

Авторъ этой своеобразной игры остался намъ неизвѣстнымъ. Хотя она стоитъ совѣмъ особнякомъ, тѣмъ не менѣе она можетъ служить отправной точкой для общей характеристики фастанхтшпиля. Дѣйствительно, отбросивъ анекдотическіе сюжеты—съ фіалкой, со спаваніемъ и переодѣваніемъ, останется настойчиво проведенная параллель между рыцарскимъ обществомъ и его нравами и крестьянами. Крестьяне празднуютъ весну и пляшутъ вокругъ майскаго шеста; при этомъ напиваются, ссорятся, дерутся. Съ другой стороны, герцогъ австрійскій устраиваетъ нѣчто въ родѣ „двора любви“: каждый рыцарь выбираетъ себѣ „даму“ ради майскаго веселья—*Maibuhlen*. Обмѣнъ любезностями между кавалеромъ и его дамой выведенъ по всѣмъ правиламъ „веселой науки“. Обращенія рыцарей къ герцогской четѣ всегда отличаются высшимъ вѣжествомъ. Въ этомъ подчеркнутіи изящества рыцарскихъ манеръ, съ одной стороны, и неотесанности крестьянскихъ нравовъ съ другой заключается вся соль „Игры о Нейтгартѣ“. Не забудемъ, что авторъ игры, актеры и публика были горожанами, которые смотрѣли на крестьянъ свысока, а рыцарей не могли не считать выше себя по утонченности вкуса, этикета и развлеченій. Это шаржированное изображеніе крестьянъ проходитъ красной нитью черезъ весь фастанхтшпиль. Начиная съ именъ, у нихъ все комично-отвратительно: костюмъ, фізіономія, комплексія, манеры, грязность, глупость, грубость и пр. Бравурнымъ номеромъ этого высмѣиванія крестьянъ былъ фастанхтшпиль о крестьянскомъ сватовствѣ и свадьбѣ. Фарсъ относился всегда сочувственно къ мелкому люду и также къ сельчанамъ, фастанхтшпиль, по своей тенденціи, злобно-буржуазенъ, издѣваясь надъ невѣжественнымъ и беспомощнымъ сельскимъ населеніемъ. Обратная сторона медали—поклоненіе передъ рыцарскимъ сословіемъ. Правда, иногда въ фастанхтшпиль мелькаетъ и сатирической лучъ насчетъ рыцарства, но

эти отдѣльныя блестящія ничтожны въ сравненіи съ восторженнымъ воспроизведеніемъ рыцарскихъ нравовъ въ „Игрѣ о Нейтгартѣ“ и съ удовлетвореніемъ, которое доставляетъ всѣмъ издѣвательство Нейтгарта надъ крестьянами. Калѣченіе или вѣшаніе крестьянъ не вызываетъ у автора ни одного слова протеста.

Отчасти въ связи съ каррикатурнымъ изображеніемъ крестьянъ находится и грубость фаствахтшпиля. Не только діалогъ испещренъ до невозможности нецензурными словами, но иногда и сюжетъ такой, что исключаетъ всякую возможность пересказать его въ семейномъ кругу, чему уже „Игра о Нейтгартѣ“ даетъ наглядное доказательство. Опять фаствахтшпиль о крестьянской свадьбѣ неисчерпаемый источникъ двусмысленностей. Но кромѣ этихъ эротическихъ помой фаствахтшпиль любитъ купаться и въ другой грязи, болѣе буквальной, связанной съ естественными функциями пищеваренія. Можно было бы думать, что такія вольности въ разговорѣ были тогда въ модѣ, но что фаствахтшпиль переступалъ всякія границы дозволеннаго, доказывается постановленіемъ нюрнбергскихъ властей 1468 г., взимать штрафъ въ 3 гульдена „за непристойныя и безстыдныя слова или дѣйствія“ при исполненіи фаствахтшпиля.

Что касается техники фаствахтшпиля на этой ступени развитія, то связь съ первоначальнымъ его происхожденіемъ еще сказывается въ томъ, что всѣ лица съ самаго начала на лицо, а не появляются другъ за другомъ тогда, когда нужно принимать участіе въ игрѣ. Кромѣ того, не исчезъ еще „вѣстникъ“, который, напримѣръ, въ „Игрѣ о Нейтгартѣ“ даже посреди представленія даетъ свои объясненія. Сцена была вполне иллюзорная и, можетъ быть, намѣчалась на скорую руку; по крайней мѣрѣ, въ „Игрѣ о Нейтгартѣ“ имѣется такое указаніе, что крестьяне возвращаются „на свое мѣсто“—*bei ir stant*. Очевидно наличность всѣхъ актеровъ во время всей игры не могла никого смущать: къ этому привыкли уже въ мистеріяхъ. Но какъ въ фаствахтшпиль обозначали мѣсто каждой группы, какъ-то: крестьянъ, рыцарей, чертей,—мы не знаемъ. Достаточно вспомнить, какъ маркируютъ сцену при репетиціяхъ любительскихъ спектаклей—стульями, скамейками, словомъ, чѣмъ попало. Также и въ фаствахтшпиль сцена могла быть сымпровизованной. Впрочемъ, такой сложнаго происхожденія и поэтому могъ быть поставленъ и на сооруженной заранѣ; сценѣ. Такая постоянная сцена упоминается въ Франкфуртѣ на Майнѣ въ другихъ городахъ играли подъ открытымъ небомъ на площадяхъ. Въ Любекѣ существовало общество *Zirkelbrüder*, двѣнадцать младшихъ членовъ котораго обязаны были въ масляницу организовать игры, разыгрываемыя на передвижной сценѣ. Отъ любекскаго репертуара сохранился одинъ только списокъ пьесъ, изъ котораго мы узнаемъ, что эти игры черпали свои сюжеты и изъ животнаго эпоса. Но въ Нюрнбергѣ, гдѣ фаствахтшпиль достигъ наибольшаго художественнаго развитія, о постоянной сценѣ мы слышимъ не раньше XVI вѣка.

Съ XV в. намъ извѣстны всего два автора фаствахтшпиля—*Hans Rosenplüt*, ружейный мастеръ, и мейстерзингеръ *Hans Folz*. О послѣднемъ достоверно извѣстно, что имъ сочинено семь или восемь фаствахтшпилей, а именно, три древнѣйшаго типа съ выступленіемъ шутовъ, одинъ—крестьянская свадьба, одинъ—сцена суда, (одинъ—о врачѣ?), „Соломонъ и Маркольфъ“ и „Игра о Ветхомъ и Новомъ Завѣтахъ“, послѣдняя въ видѣ мнимо-ученаго спора доктора богословія съ раввиномъ. Эта тема затраги-

валась и въ мистеріи (см. „Пророки“) и въ моралитѣ (Споръ христіанской Церкви съ Синагогой). Хотя эта послѣдняя игра Фольца не что иное, какъ шутка, но она явилась предвѣстницей цѣлой плеяды фаствахтшпилей, вынесенныхъ волной реформаціи. Въ основѣ ихъ лежитъ мотивъ ученаго спора на богословскую тему. То самъ папа спорилъ съ Лютеромъ, то крестьянинъ спорить со своимъ священникомъ. Въ 1527 г. въ Ригѣ ставился фаствахтшпиль, авторомъ котораго былъ бывшій францисканскій монахъ, потомъ лудильщикъ Буркгардъ Вальдисъ, и гдѣ лютеранское ученіе объ оправданіи путемъ вѣры наглядно выражается обработкой притчи о блудномъ сынѣ. Но по прошествіи реформаціоннаго періода фаствахтшпиля, опять всплыли старые сюжеты. Въ Кольмарѣ отличился своими пьесами Викрамъ. Въ одномъ его фаствахтшпиль подрядъ выступаютъ представители разныхъ сословій и профессій и даютъ свою собственную, не лишнюю язвительныхъ нотъ, характеристику: крестьянинъ, судья, еврей-ростовщикъ, воинъ, попъ, монахъ, ремесленникъ, непослушное дитя, слабохарактерный отецъ, блудникъ, игрокъ, пьяница. Въ другомъ—передъ нами проходятъ всѣ пороки подъ маскою шутовъ; кромѣ обычныхъ пороковъ тутъ выводятся и алхимикъ, астрологъ, кладоискатель и завсегда-тай стрѣлковъ празднествъ; всѣмъ надѣваютъ шутовской кашюшонъ, но подъ конецъ израсходовано все сукно, и тогда кончается игра. Въ третьемъ—молодой человекъ испрашиваетъ совѣта на счетъ любви у Давида, Соломона, Самсона, Париса, Вергилія, Аристотеля и др., которые предупреждаютъ его отъ любви, рассказывая о своихъ неудачахъ съ женщинами. Но славу Викрама и другихъ представителей фаствахтшпиля XVI в. далеко оставилъ за собой нюрнбергскій сапожникъ Гансъ Заксъ. Послѣдній отличался замѣчательной плодовитостью и въ ту пору своей жизни, когда преимущественно увлекался фаствахтшпилемъ, отъ 56-го до 66-го г., написалъ за десять лѣтъ 65 фаствахтшпилей. Разъ онъ въ одинъ день написалъ два фаствахтшпиля. До 56 года своей жизни онъ написалъ 19 фаствахтшпилей, а послѣ 66-го года отъ времени до времени тоже возвращался къ этому жанру. Но понятно, дѣло не въ количествѣ, а въ качествѣ.

Наряду со старыми сюжетами о крестьянахъ, о врачѣ-шарлатанѣ, о сварливой женѣ, о шутахъ, Гансъ Заксъ находилъ и новыя темы. Во-первыхъ, онъ значительно расширилъ кругъ источниковъ, использованныхъ для фаствахтшпиля. Изъ „Декамерона“ Боккаччіо онъ заимствовалъ сюжеты къ 13 фаствахтшпилямъ, изъ народной книги о Тиллѣ Эйленшпигелѣ—къ 4, изъ сборника анекдотовъ Паули „*Schimpf u. Ernst*“—къ 8. Особую группу составляютъ фаствахтшпили съ классическими персонажами: „Александръ и Діогенъ“, „Фалесъ и Солонъ“, „Дамокловъ мечъ“ и др. При этомъ Гансъ Заксъ относился къ своимъ сюжетамъ вполне свободно, новеллы Боккаччю, дѣйствіе которыхъ происходитъ въ Италіи, переносилъ въ Германію, иногда же поступалъ, какъ старинные мастера живописи, придавая чужой странѣ и эпохѣ колоритъ и костюмъ своей родины и своего времени. Во-вторыхъ, Гансъ Заксъ ввелъ въ фаствахтшпиль свою собственную буржуазную среду. Здѣсь онъ не имѣлъ предшественниковъ и его наброски отличаются поразительной непосредственностью. Переходя теперь къ художественности фаствахтшпилей Закса приходится прежде всего отмѣчать удачную драматическую технику (дѣйствующія лица, напримѣръ, приходятъ и уходятъ по мѣрѣ ихъ участія въ игрѣ) и мѣткую характеристику дѣйствующихъ лицъ. Въ этомъ отно-

шеніи Гансъ Заксъ превзошелъ всѣхъ авторовъ, когда-либо сочинившихъ фастнахтшпили. Но было бы, понятно, неправильно думать, что Гансъ Заксъ совершенно отдѣлался отъ грубости фастнахтшпиля XV вѣка. И у него можно встрѣтить пристрастное изображеніе крестьянъ и неизбежную драку и двусмысленности и нечистоплотныя шутки, но поэтическія достоинства многихъ его пьесъ, жизненная вѣрность его характеристикъ, бойкая его изобрѣтательность, теплый юморъ золотятъ унаслѣдованную имъ грубость.

Для ознакомленія съ фастнахтшпилемъ Ганса Закса мы приведемъ, прежде всего, одну изъ его раннихъ игръ, гдѣ онъ еще пользуется шутами, а именно—*Das Narrenschneiden*. Здѣсь Гансъ Заксъ остроумно связалъ шутовъ, олицетворенія пороковъ, со старинной темой о врачѣ. Участвуютъ всего три лица: врачъ, его слуга и больной. Врачъ со своимъ слугою явился къ больному, но что же они видятъ—все веселія и здоровыя лица (въ публикѣ). Онъ уже хочетъ оставить сцену, какъ приходитъ больной со вздутымъ животомъ. Не водянка-ли у него? Врачъ предлагаетъ ему микстуру и домашнія средства въ родѣ молока съ пивомъ, но больной отвѣчаетъ, что все это имъ уже испробовано и что имъ съѣдено до 200 черносливъ. Остается одно—операция. Слуга связываетъ больного, врачъ вскрываетъ ему животъ и при помощи клещей вынимаетъ шута высокомерія. Уже животъ опустился, но врачъ еще извлекаетъ изъ него шута скупости, шута зависти, шута невоздержности, пьяного шута и шута лѣниваго. Каждый шутъ имѣетъ особый видъ и различно ведетъ себя, когда его извлекаютъ. Глубже всѣхъ засѣлъ лѣнивый шутъ. Больной не съ одинаковой охотой разстается съ ними; такъ онъ не прочь удержать при себѣ шута невоздержности. Уже врачъ усталъ, слуга даетъ ему вино для подкрѣпленія, но осталось самое трудное—извлечь гнѣздо шутовъ, изъ котораго могутъ выйти новые и новые пороки. Врачъ даетъ длинный списокъ съ указаніемъ, что всѣ эти шуты могли еще родиться. Освободившись отъ этого опаснаго гнѣзда, больной чувствуетъ внезапное облегченіе, вскакиваетъ и уходитъ. Врачъ заканчиваетъ игру рѣчью о томъ, что только при разумной жизни можно уберечься отъ названныхъ шутовъ.

Сравнивая роли шутовъ—пороковъ въ фастнахтшпилѣ, пороковъ—въ моралитѣ и чертей—шутовъ въ мистеріи между собою, приходится признать, что въ сущности это одни и тѣ-же персонажи подъ разными костюмами и въ различной обстановкѣ. Такимъ образомъ, всѣ три разновидности средневѣковой драмы, при всемъ различіи, все же тѣсно связаны другъ съ другомъ.

Присмотримся теперь къ фастнахтшпилю „Маленькій Люцій Папирій Курсоръ“ для того, чтобы познакомиться со своеобразной обработкой Гансомъ Заксомъ классическихъ темъ. Вѣроятно, въ виду необыденнаго сюжета, вѣстникъ объясняетъ, въ чемъ дѣло, и что сюжетъ заимствованъ у Макробія и Тита Ливія. Затѣмъ на сценѣ римлянка Люціана, безпокоющаяся, почему ея мужъ такъ долго засидѣлся въ сенатѣ, и о чемъ тамъ совѣщаются. Но вотъ возвращается 13 лѣтній сынъ ея, присутствовавшій въ сенатѣ—отъ него она все узнаетъ. Люцій отвѣчаетъ, что бургомистръ (sic!) запретилъ разглашать рѣшеніе. Напрасно мать предлагаетъ ему яблоко, Люцій молчитъ, тогда она вооружается розгой. Люцій, уже совсѣмъ не по-римски, но какъ истый нюрнбергскій мальчуганъ, не любитъ розогъ. Онъ прибѣгаетъ къ хитрости и сообщаетъ матери первое,

что приходитъ ему въ голову, а именно, что сенатъ принялъ законъ, дозволяющій всѣмъ имѣть двухъ женъ. Люціана и другая римлянка Гортензія совѣтуются, какъ противодействовать этому закону, и рѣшаютъ созвать всѣхъ римскихъ женщинъ, матронъ и дѣвицъ на общее собраніе. Перерывъ въ игрѣ обозначаетъ промежутокъ въ одну ночь. Сенаторъ Титъ Манлій приказываетъ вѣстнику созвать сенатъ, чтобы обсудить, какъ быть съ латинскими городами, отпавшими отъ Рима. Въ это время раздается шумъ, какъ отъ большой народной толпы. Депутатки женскаго народнаго собранія—Люціана и Гортензія являются въ сенатъ, происходитъ сцена полная недоразумѣній, пока Люцій не сознается въ томъ, что, собственно, онъ виновникъ всего переполоха. Игра заканчивается рѣчью вѣстника о пользѣ скрытности и о вредѣ болтливости.

Для иллюстраціи того, какъ Гансъ Заксъ изображалъ нравы и жизнь городской среды, мы разберемъ фастнахтшпилъ „Корзина разнощика“.—Дворникъ посланъ баринкомъ за виномъ и торопится, чтобы поспѣть къ обѣду. Но вотъ онъ засматривается, какъ разнощикъ и его жена заспорили, кому нести корзину, какъ споръ принималъ все болѣе ожесточенный характеръ и кончился дракой, причемъ сама корзина служила метательнымъ снарядомъ. Наконецъ, жена убѣгаетъ, разнощикъ слѣдуетъ съ корзиной, и дворникъ сухо замѣчаетъ: „она побѣдила“.

Баринъ ждетъ не-дождется вина. Прибѣгаетъ дворникъ. Почему опоздалъ? Дворникъ рассказываетъ о дракѣ. „Такъ ему и слѣдуетъ“, замѣчаетъ барыня и распространяется о празднои жизни мужчинъ. „Мужъ глава, мужу принадлежитъ власть, и будь я на мѣстѣ разнощика“... такъ возражаетъ баринъ. Начинается споръ. Отъ теоретическаго вопроса онъ переходитъ на конкретный примѣръ съ корзиной. „Ни за что не стала бы носить корзины“, заявляетъ барыня. А баринъ: „Такъ я бы тебя по головѣ“. „Ну ударь!“ говоритъ вызывающе барыня. И баринъ ударяетъ. Слезы, новые удары и бѣготня!

Кухарка спрашиваетъ дворника, почему баринъ съ барыней ссорились. Дворникъ повторяетъ свой рассказъ о корзинѣ разнощика. „Я бы тоже не стала носить корзины“, замѣчаетъ кухарка. „Какъ? не стала бы? такъ я бы тебя!“—„Кого? Меня?“—„Именно тебя!“—„Ты должно быть не въ умѣ. Я тебя самого подъ скамейку заткну“... И тутъ отъ словъ переходятъ къ дѣлу. Дворникъ пускаетъ въ ходъ кулаки; кухарка защищается поварскою ложкой...

Читая этотъ фастнахтшпилъ въ оригиналѣ, нельзя не удивляться мастерской характеристикѣ, благодаря которой трижды повторенная ссора каждый разъ изображается съ новыми подробностями и какъ бы въ другомъ темпѣ. Жаргонъ каждой пары совсѣмъ особый.

Наше знакомство съ Гансомъ Заксомъ было бы не полно, если бы мы не привели въ примѣръ многихъ фастнахтшпилей, происходящихъ между мужемъ и женой и изображающихъ такъ называемую „семейную сцену“. Сюда относится фастнахтшпилъ „Горячее желѣзо“, любопытный и потому, что наглядно показываетъ, какъ Гансъ Заксъ со скромными средствами могъ достигнуть занимательнаго діалога.

Кумушки совѣщаются, какъ прослѣдить невѣрнаго мужа. Одна даетъ совѣтъ испытать его горячимъ желѣзомъ: если онъ ни въ чемъ невиновенъ, то раскаленное желѣзо ему не повредитъ, въ противномъ же случаѣ оно его пожжетъ. Послѣ этой инструкции слѣдуетъ разговоръ супруговъ. Мужъ всячески успокаиваетъ жену, и тѣмъ, что любовь скрыта



въ глубинѣ сердца, и тѣмъ, что клянется, поднявъ два пальца къ небу,—жена требуетъ другого: „подержи-ка мнѣ горячее желѣзо“. Мужъ согласенъ. Жена уходитъ накалить желѣзо, а мужъ сообщаетъ публикѣ, что знаетъ фокусъ, какъ при помощи палочки, воткнутой въ рукавъ, онъ незамѣтно для жены и безъ вреда для себя понесетъ желѣзо. Испытаніе такимъ образомъ вполнѣ обѣливаетъ его въ глазахъ жены. Казалось-бы супружеское небо безоблачно. Однако, супругъ теперь настаиваетъ на томъ, чтобъ и жена, взявъ въ руки горячее желѣзо, доказала свою вѣрность семейному очагу. Но жена предпочитаетъ сознаться въ томъ, что у ней было цѣлыхъ семеро любовниковъ, среди нихъ, понятно, капелланъ. Супругъ готовъ простить ей эти грѣхи, если она дерзнетъ послѣ этого признанія взять въ руки желѣзо. Выболтавши все, что у ней было на совѣсти, жена не видитъ другого исхода, хватаетъ желѣзо и—вскрикиваетъ. Подошедшая кумушка миритъ ихъ. Супругъ успокаивается философскимъ соображеніемъ, что „жена бьетъ ковши, я же—кувшины“.

Заканчиваемъ нашу характеристику Ганса Закса упоминаніемъ того, что Гёте особенно цѣнили его свѣжее неприкрашенное искусство, посвятивъ его памяти любопытное стихотвореніе въ его собственномъ стилѣ. Вообще Гёте прекрасно умѣлъ поддѣлаться подъ стиль Ганса Закса. Его стихомъ, такъ называемымъ *Knüttelvers*, Гёте владелъ мастерски и написалъ имъ первую часть „Фауста“. Изображеніе Господа въ „Фаустѣ“ и мелкія игры, написанныя Гёте для развлечения веймарскаго кружка, изобличаютъ также въ авторѣ послѣдователя Заксовской школы.

Заксъ былъ не только авторомъ фастнахтшпилей, но и устройтеlemъ самихъ представлений. Въ его время, играли въ закрытомъ помѣщеніи, то въ соборѣ св. Мары, то въ монастырѣ доминиканцевъ, то въ одной изъ трехъ гостиницъ „Золотая Звѣзда“, „Золотой Лебедь“ и „Гейльбронскій дворъ“. Играли только отъ Крещенія до масленицы, два раза въ недѣлю. Актерами были маляры, кровельщики, щеточники и др. Нѣкоторые любители приобрѣли даже извѣстность: щеточникъ Перша былъ превосходнымъ изобразителемъ женскихъ ролей, другой—Тейсингеръ имѣлъ двѣ выходныя роли—турецкаго султана и дьявола и т. д. Но театру Ганса Закса не суждено было сдѣлаться краеугольнымъ камнемъ нѣмецкаго драматическаго искусства. Религіозныя войны, начавшіяся еще при жизни Лютера, затягивались, принимали все болѣе ожесточенный характеръ и, наконецъ, разразились 30-лѣтней войной. Достаточно вспомнить, съ какой жестокостью въ то время велись войны, что многіе города, какъ Магдебургъ, Регенсбургъ и др. по нѣскольку разъ сряду становились жертвой огня и разграбленія, что молодой народъ въ надеждѣ на легкую наживу оставлялъ плугъ и мастерскую и составлялъ наемныя войска Тилли и Валленштейна, чтобы выяснитъ себѣ, почему въ XVII вѣкѣ происходитъ культурный переломъ въ Германіи. Мейстерзангъ замолкаетъ, фастнахтшпиль исчезаетъ, города пустуютъ. Война истребляетъ возмужалое населеніе и падать,—если падать,—стариковъ и малолѣтнихъ дѣтей. Старики умираютъ, и съ ними умираетъ ихъ культура, дѣти подростаютъ, но уже съ новыми интересами и новыми мыслями.

Итакъ, мы закончили обзоръ развитія западно-европейскаго театра у новыхъ народовъ за періодъ времени, который принято называть сред-

ними вѣками. Мы одинаковое вниманіе удѣлили какъ трагическому, такъ и комическому жанрамъ, но больше всего дали мѣста, понятно, самому главному явленію въ этой области—мистеріи. Въ концѣ каждой главы мы намѣтили тѣ причины, которыя вызвали упадокъ даннаго вида. Теперь намъ слѣдуетъ выяснитъ, какъ на мѣсто отживающихъ видовъ народились новые, какъ произошло слияніе новыхъ формъ со старыми и какъ, въ концѣ концовъ, образовался тотъ театръ, съ которымъ связаны лучшія и наиболѣе яркія—въ этомъ я увѣренъ—воспоминанія нашего дѣтства.

## ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

# ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ НОВОЕ ВРЕМЯ.

## VII.

### Гуманистическая драма.

Если нами принято вести эру новаго времени отъ эпохи Возрожденія, то это оправдывается прежде всего тѣмъ, что къ двумъ главнымъ факторамъ, борьбу которыхъ опредѣлялось средневѣковое міросозерцаніе—христіанству и язычеству, присоединился третій—традиція античной культуры. Этотъ фактъ не могъ не отразиться полнымъ переворотомъ въ области драмы. Нельзя, однако, думать, что античная традиція совершенно была прервана въ средніе вѣка; она ютилась въ монастырскихъ школахъ и въ тишинѣ кабинета отдѣльныхъ ученыхъ, но не могла прорваться наружу и привлечь на себя общественное вниманіе. Затѣмъ также нельзя отрицать того, что средневѣковыя классическія штудіи были крайне скудны, начиная съ того, что былъ забытъ греческій языкъ и, слѣдовательно, также греческая литература. Для театра особенно ошутительна была потеря не только всей драматической литературы Эллады, но и теоретическаго сочиненія Аристотеля *περί ποιητικῆς*, ставшаго краеугольнымъ камнемъ драматургіи новаго времени. Дошло до того, что термины „комедія“ и „трагедія“ стали туманными понятіями. Подъ „комедіей“ представляли себѣ поэтическое произведеніе (драматическое или не въ формѣ драмы—это считалось безразличнымъ), посвященное обыденнымъ дѣламъ. Такъ „комедіями“ въ средніе вѣка назывались „посланія“ Овидія. Съ другой стороны, „трагедіями“ обозначались эпическія стихотворенія, въ которыхъ описывались несчастія или воинственныя подвиги, напримѣръ „Pharsalia“ Лукана. Еще болѣешую пуганицу понятій внесъ *Johannes Anglicus*, авторъ теоретическаго сочиненія *de arte prosaica, metrica et rhythmica* 1260 г. Относительно интересующихъ насъ терминовъ онъ училъ, что комедія такое твореніе, которое, начиная съ грустнаго положенія, все же кончается радостно, а трагедія, наоборотъ, отъ радостныхъ случаевъ переходитъ къ

грустнымъ. Лучшимъ примѣромъ господствующихъ заблужденій служить названіе, данное Данте своему главному произведенію. Если Данте назвалъ его „Комедіей“, то, во-первыхъ, потому, — что ему и не мерещилась драматическая форма этого жанра, во-вторыхъ, потому, — что его твореніе было написано на „вульгарномъ“ языкѣ (т. е. не по латыни), и въ третьихъ, потому, — что оно, дѣйствительно, начинается съ затруднительнаго положенія, заблудившагося въ лѣсу, на котораго нападаютъ хищные звѣри, и кончается блаженствомъ человѣка, оставившаго за собой „все, все земное“ и послѣ долгихъ мытарствъ лицезрѣвшаго Божество.

Въ XIII столѣтіи была сдѣлана первая попытка оживить теорію Аристотеля: въ 1267 г. появился латинскій переводъ арабской парафразы поэтики Аристотеля Аверроэса. Но эта парафраза какъ разъ относительно драмы крайне туманна и спутанна, по той простой причинѣ, что Аверроэсъ не имѣлъ въ арабской литературѣ никакихъ параллелей къ древнегреческой драмѣ и поэтому самъ не хорошо понималъ эту часть Аристотелевской поэтики. Итакъ, *Ars poetica* Горация все же оставалась единственнымъ пособіемъ для ознакомленія съ древнегреческой драмой. Такимъ образомъ переводъ съ греческаго оригинала поэтики Аристотеля и изданія оригинала, появившіеся (первое) въ 1498 г., были прямо откровеніемъ въ данной области. Нужно понимать чудовищную громоздкость и разнуданность средневѣковой драмы, главнымъ образомъ, мистеріи, чтобы понять впечатлѣніе, произведенное аристотелевскимъ ученіемъ объ единствѣ времени. Еще въ XVI вѣкѣ сюда же новыми уже теоретиками было присоединено единство мѣста, которое обуславливалось собственно устройствомъ сцены временъ Возрожденія, а также и единство дѣйствія. Не меньше интереса вызвало и дѣленіе трагедіи на пять дѣйствій и вопросъ о значеніи каждаго дѣйствія. Одни предлагали такую схему: I дѣйствіе — *expositio*, II — замѣшательство, III — кажущаяся развязка, IV — новое замѣшательство, V — окончательная развязка. Другіе настаивали, прежде всего, на томъ, что I дѣйствіе должно вмѣстить вступленіе (*prothasis*), III — завязку (*epithasis*) и V — катастрофу, а II и IV имѣютъ лишь связывающее значеніе. Такъ постепенно выработывались драматургическія правила, легшія въ основу ложноклассическаго театра. Часть ихъ была создана какъ возобновленіе или продолженіе аристотелевскихъ обобщеній, другая была извлечена изъ изучаемыхъ драматическихъ произведеній — сперва латинской, а со времени Возрожденія — и греческой литературы.

На латинскомъ языкѣ могли оказать вліяніе комедіи Плавта и Теренція и трагедіи Сенеки, но на самомъ же дѣлѣ до XV вѣка одинъ Теренцій привлекалъ на себя вниманіе образованныхъ и ученыхъ. Мало того, комедіи Теренція стали единственнымъ пособіемъ для изученія латинскаго разговорнаго языка и уже поэтому книжники того времени вчитывались въ нихъ. Но незнакомство съ античной сценой помѣшало имъ вникать въ характеръ самого драматическаго жанра. Въ лучшемъ случаѣ, они представляли себѣ, что комедіи читались однимъ лицомъ на разные голоса. Имъ и въ голову не приходило, что произведенія Теренція могли быть разыгрываемы, какъ народныя мистеріи или фарсы.

Въ X вѣкѣ монахиня Росвита (*Hrotsvitha*) нѣмецкаго монастыря Гандерсгеймъ, уже изложившая нѣсколько легендъ латинскими гекзаметрами, рѣшила создать *Anti-Terenz*, возмущенная безнравственнымъ содержаніемъ тѣхъ комедій, которыми современники зачитывались изъ интереса къ языку. Шести комедіямъ Теренція она противопоставляетъ шесть „коме-

дій“ собственнаго сочиненія на богоугодныя темы. Однако, вліяніе Теренція сказалось не только въ языкѣ, но и въ выборѣ темъ: въ двухъ „комедіяхъ“ Росвита изображаетъ, какъ любовная страсть разбивается о стойкость набожныхъ дѣвицъ, а двѣ другія посвящены вопросу о спасеніи падшихъ созданій. Что же касается сценической техники Теренція, то Росвита не обратила на нее никакого вниманія, очевидно, совершенно не понимая важности этого дѣла. Ея „комедіи“ не только нигдѣ не ставились, но ставить ихъ оказывается совершенно невозможнымъ. Мечта самой Росвиты, что ея произведенія замѣнятъ и вытѣснятъ Теренція, тоже не сбылась: единственная рукопись ея „комедій“ такъ и осталась единственной, и никто въ средніе вѣка не обнаруживаетъ знакомства съ ними. Въ исторіи театра Росвита любопытна какъ эпизодъ, освѣщающій роль Теренція въ средніе вѣка.

Въ XII вѣкѣ во Франціи мы наталкиваемся на аналогичное съ „комедіями“ Росвиты явленіе, колыбелью котораго служить высшая школа въ Орлеанѣ, гдѣ преобладали эстетико-литературные интересы въ то время, какъ парижская школа обратилась къ философскимъ занятіямъ. Отсюда антагонизмъ обѣихъ школъ, наглядно изображенный въ стихотвореніи *d'Andeli „Bataille des sept arts“*: воюютъ Парижъ и Орлеанъ, на сторонѣ Парижа — Аристотель и другіе философы, на сторонѣ Орлеана — Теренцій и другіе поэты древности. Поэтому и въ „комедіяхъ“, вышедшихъ изъ среды орлеанскихъ питомцевъ, встрѣчается не мало ироническихъ выпадовъ на философовъ. Правильно было сказано, что этими „комедіями“ развлекались и довольствовались въ ожиданіи настоящихъ. Собственно, эти произведенія были скорѣе стихотворными пересказами сюжетовъ комедій съ преобладаніемъ діалога. Если бы уничтожить эпическую часть и перемѣнить неудобный для сцены элегическій размѣръ (т. е. двустопный, состоящій изъ гекзаметра и пентаметра), то послѣ извѣстнаго приспособленія къ сценѣ можно было бы обратить эти ученныя „комедіи“ XII в. въ театральныя пьесы. Въ одномъ случаѣ такъ и сдѣлали: „*Pamphilus*“ въ переработанномъ видѣ игрался въ началѣ XVI в. на итальянской сценѣ. Въ XII в. же „комедіи“ читались однимъ лицомъ, но на разные голоса, что въ то время было очень въ модѣ. Наиболее распространенными и долговѣчными являлись комедія Виталиса „*Geta*“ и комедія неизвѣстнаго намъ автора „*Pamphilus*“. Гета — прототипъ слуги, пародирующаго своего господина — ученаго. Всѣ его афоризмы — въ родѣ того, что занятіе діалектикой превращаетъ глупца въ сумасшедшаго:

*Insanire facit stultum dialectica quemvis,*

мѣтятъ въ школу Парижа. Сюжетъ „Геты“ тотъ-же, какъ и въ комедіи Плавта „*Amphitruo*“, но посредствующимъ звеномъ служила затерянная обработка послѣдней. Центромъ этой „комедіи“ являлась та сцена, гдѣ Гета, возвращаясь со своимъ господиномъ послѣ кратковременнаго путешествія, сталкивается со вторымъ „я“ или, какъ онъ выражается, со своимъ „не-я“. Дѣло въ томъ, что во время отлучки хозяина Юпитеръ, принявъ обликъ послѣдняго, въ сопровожденіи Меркурія, принявшаго обликъ Геты, навѣщаетъ соломенную вдову. Вотъ почему Гета, явившись неожиданно домой, встрѣчаетъ въ дверяхъ своего „не-я“. До прихода хозяина боги уже скрываются и „вдова“ убѣждена, что видѣла лишь сонъ. — Комедія „*Pamphilus*“ рассказываетъ (*sic!*), какъ сей юноша ухаживалъ за дѣвицей. Пока онъ слѣдуетъ совѣтамъ самой Венеры, успѣхи его незначительны, но вотъ онъ обращается къ своднѣ, которая и устраиваетъ для него все дѣло. Не-

смотря на чувственный характер этого сюжета, языкъ и стихъ этой „комедіи“ обладают столь крупными достоинствами, что „*Pamphilus*“, наряду съ „*Geta*“, читался въ школѣ, и въ послѣдствіи возникли переводы чуть ли не на всѣ языки.

Во второй половинѣ XIV вѣка въ университетскихъ кружкахъ Падуи и Болоньи также вошло въ моду сочинять комедіи подь прямымъ вліяніемъ Теренція. Отъ этой моды не уклонились и знаменитѣйшіе представители ранняго Возрожденія, хотя ихъ дѣятельность потомъ протекла совсѣмъ въ другомъ направленіи; назовемъ только Петрарку, написавшаго первую по времени, затерянную комедію „*Philologia*“ (таково, вѣроятно, было имя героини), Маккиавелли, Аріосто, Тассо, Джордано Бруно и Энея Сильвіо Пикколомини, въ послѣдствіи папа Пій II. Хотя эти студенческія— по авторамъ и героямъ—комедіи были уже лишены эпическихъ партій и составляли сплошной діалогъ, хотя они иногда были даже раздѣлены на дѣйствія, но на сценическую постановку явнымъ образомъ не рассчитаны и о таковой никогда не приходится и слышать. Героемъ ихъ обыкновенно является студентъ, ведущій разсѣянную жизнь и жаждущій любви, героиней—красавица, не желающая брать на себя отвѣтственности за напрасное любовное томленіе молодыхъ людей. Необходимыми персонажами были также слуга студента и старушка—сводня, въ рукахъ которыхъ сосредоточивалась интрига. Для примѣра разберемъ древнѣйшую сохранившуюся комедію Верджеріо „*Paulus*“, написанную около 1370 г.

I дѣйствіе: студентъ Павелъ хочетъ измѣнить образъ жизни, молодой слуга совѣтуетъ обождать и за отсутствіемъ денегъ продать книги и лишнее платье. Ссора между старымъ слугой и молодымъ, уходящимъ съ книгами и платьемъ.—II дѣйствіе: старый слуга ворчитъ на жизнь современной молодежи и хочетъ образумить Павла ложной вѣстью о внезапномъ пріѣздѣ его отца. Это рѣшеніе почему то не приводится въ исполненіе.—III дѣйствіе: молодой слуга посѣщаетъ сводню, оба уговариваютъ дѣвушку Урзулу явиться къ Павлу на попойку. Предварительно самъ слуга ласкаетъ Урзулу.—IV дѣйствіе: послѣднія препирательства дѣвицы, новый приступъ слуги и посѣщеніе Урзулой Павла.—V дѣйствіе: діалогъ двухъ слугъ (Павла и другого студента), хвастающихся своими продѣлками.

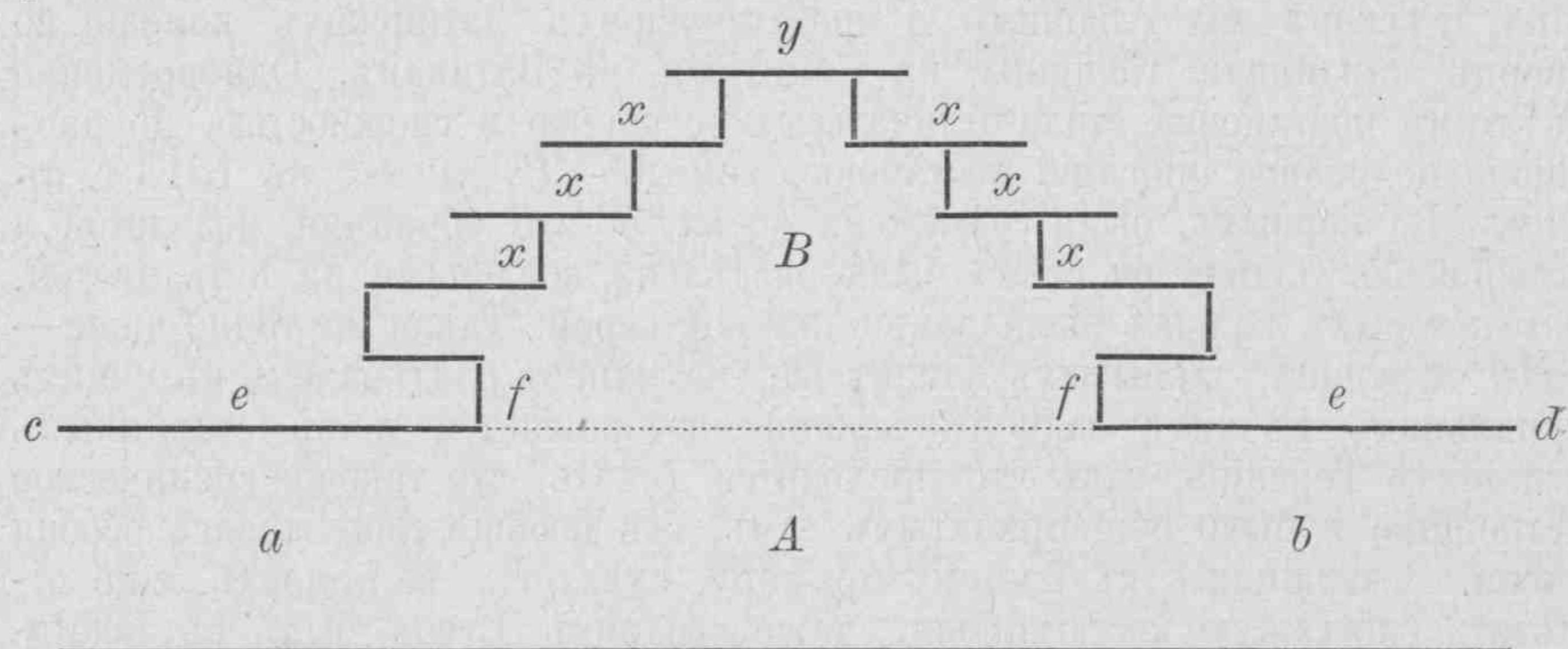
Позднѣйшіе гуманисты относились съ презрѣніемъ къ этимъ студенческимъ комедіямъ XIV—XV вв., намѣренно подчеркивая, что послѣ Теренція и Плавта не было комедій, но тѣмъ не менѣе послѣднія распространялись также въ другихъ странахъ и служили въ школахъ, какъ для изученія латинской стилистики, такъ и для литературно-эстетическихъ наблюдений. Однако, эти скромныя начала были забыты за тѣмъ оживленіемъ, которое въ 1427 г. вызвало открытіе Николаемъ Кузанскимъ двѣнадцать дотолѣ неизвѣстныхъ комедій Плавта. Это была наикрупнѣйшая находка въ области античной литературы за всю эпоху Возрожденія вообще. Среди найденныхъ комедій были и наиболѣе важныя: „*Menaechmi*“, вызвавшая „Комедію ошибокъ“ Шекспира, и „*Miles gloriosus*“, прототипъ Фальстафа. Немедленно во всѣхъ итальянскихъ университетахъ были объявлены спеціальныя курсы о Плавтѣ, талантливые профессора пытались заполнить лакуны во вновь найденныхъ и раньше извѣстныхъ комедіяхъ, и, наконецъ, рѣшили также поставить ихъ на сцену. Это рѣшеніе было поворотнымъ пунктомъ не только въ исторіи гуманистической драмы. Оно означало, что наконецъ-то поняли, что комедія предназначена не для

чтенія, а для представленія. Это рѣшеніе является первымъ шагомъ для обоюднаго сближенія средневѣковаго театра и античнаго, которое дало толчокъ къ созданію новаго.

Со второй половины XV вѣка во всѣхъ болѣе крупныхъ центрахъ Италіи, а вскорѣ затѣмъ и другихъ западно-европейскихъ странъ, мы слышимъ о представленіяхъ древне-римскихъ комедій и также самостоятельныхъ драматическихъ опытовъ. Инициаторами такихъ постановокъ были профессоры—специалисты по Плавту, актерами были ихъ слушатели. Обстановка была самая простая: иногда играли въ домѣ профессора—*extra habitum*, т. е. безъ декораций и передѣваній. Въ Римѣ первыя представленія устраивалъ профессоръ римской литературы *Pamponius Laetus*, а въ 1492 г. здѣсь ставили уже игру, сочиненную въ честь взятія Гранады. Знатные покровители искусствъ стали подражать этимъ затѣямъ ученаго міра, и вскорѣ мы слышимъ о представленіяхъ латинскихъ комедій во дворцѣ кардинала Колонны, на Капитоліи, въ Ватиканѣ. Одновременно съ этимъ постановка стала отличаться и роскошью и сложностью. До насъ дошло подробное описаніе постановки комедію „*Poenulus*“ въ 1513 г. въ Римѣ. Во первыхъ, была сооружена сцена, богато убранная позолотой и живописью. Задняя ея стѣна была раздѣлена колоннами на пять частей, изъ которыхъ каждая была завѣшана портьерой. Такая же точно сцена—рядъ отдѣленій, закрытыхъ занавѣсью, на манеръ раздѣвалень въ общихъ купальняхъ, въ видѣ задней декорации—изображается и въ старинныхъ изданіяхъ Теренція, такъ что приходится думать, что таковое сценическое устройство и было общепринятымъ тамъ, гдѣ вообще сооружалась особая сцена. Возвращаясь къ нашему примѣру, слѣдуетъ, во-вторыхъ, еще отмѣтить блестящую костюмировку: даже сводникъ *Lucus* былъ въ золотистой ткани и при шпагѣ, усѣянной драгоценными камнями, а покровительствуемая имъ дѣвица могли бы пойти за королевъ; юноши были одѣты въ чулки подь цвѣтъ тѣла, какъ будто ноги ихъ, согласно римскому обычаю, были оголены. Еще не лишено интереса то, что актеры были подобраны по красотѣ изъ „лучшихъ“ семействъ Рима, конечно, не пожалѣвшихъ денегъ на самыя дорогія ткани и украшенія. Что могъ дозволить себѣ Римъ во времена папы Льва X, понятно, находило подражателей и во Флоренціи, Венеціи и Неаполѣ, но, конечно, въ уменьшенныхъ размѣрахъ. Въ Германіи аналогичныя представленія устраивались главнымъ образомъ въ Гейдельбергѣ, Виттенбергѣ, Вѣнѣ, въ Голландіи въ Левенѣ и Гентѣ, лишь во Франціи гуманистическая комедія была встрѣчена недружелюбно. Когда въ епископскомъ дворцѣ въ Мецѣ въ 1502 г. должно было состояться такое представленіе, то народъ помѣшалъ этому, и игру пришлось отложить на другой день, когда народъ былъ за работой. Очевидно популярность моралитѣ и фарса не благопріятствовала гуманистической драмѣ. Но вскорѣ былъ заключенъ компромисъ: послѣдняя принаровилась къ средневѣковымъ сюжетамъ, и въ 1512 г. „Адвокатъ Патлэнъ“ былъ представленъ на латинскомъ языкѣ—*„latinis auribus gratior“*.

Въ Италіи подь вліяніемъ древне-римской комедіи развилась даже итальянская комедія, не выдвинувшая, впрочемъ, ни одного болѣе яркаго драматурга. Громкія имена, встрѣчающіяся въ этой области, въ комедіи играютъ лишь малую роль: Маккиавели, Аріосто, Аретино—такія имена вызываютъ, неправда-ли? большія ожиданія—не стяжали себѣ новой славы своими комедіями. Въ этой ранней итальянской комедіи весь спе-

нарий, всѣ персонажи, вся интрига взяты изъ античной. Заслуга ихъ въ томъ, что въ нихъ итальянскій языкъ приспособлялся для сцены и, вторыхъ, въ томъ, что сама сцена усовершенствовалась. Фонъ съ отдѣленіями на манеръ раздѣваленъ замѣнился пятью (или шестью) домами, каждый съ дверью и однимъ окномъ. Одинъ разъ мы слышимъ о перспективѣ домовъ, церквей, башенъ, садовъ; въ другой разъ сцена изображаетъ роскошныя палаццо якобы изъ мрамора, алебастра и другихъ дорогихъ строительныхъ матеріаловъ. Декораціи писались лучшими художниками, въ 1519 г. въ Римѣ самимъ Рафаэлемъ. Иногда декорація передавала знаменитый архитектурный памятникъ: соборъ во Флоренціи или Пизанскую башню. Наконецъ, ввели перспективу декорацій—нѣчто въ родѣ нашихъ кулисъ. Для болѣе нагляднаго описанія этой сцены прилагаемъ ея планъ:



Игра происходила только на просценіумѣ А, потому что появленіе актеровъ рядомъ съ кулисами на площади В нарушило бы иллюзію перспективы. Выходъ и уходъ актеровъ происходилъ либо съ боку (а и b) либо черезъ какія нибудь двери въ декораціяхъ е и f. Кулисы x изображали колонны, балконы, аркады и тому подобное, послѣдняя стѣнка y—ратушу или соборъ, словомъ, болѣе монументальную постройку. Слѣдуетъ замѣтить, что всѣ кулисы (x) двустороннія. Прибавьте къ этому занавѣсъ, которая, однако, въ началѣ игры не поднималась, какъ въ современномъ театрѣ, а опускалась, и передъ нами типичная сцена времени Возрожденія.

Наиболѣе роскошная сцена, несомнѣнно, была въ сооруженномъ архитекторомъ Palladio въ Vicenza въ 1565 г. „Олимпійскомъ театрѣ“. Передъ задней декораціей выступала полукруглая сцена, на которой происходила сама игра. Задняя декорація состояла изъ аркообразныхъ сооружений съ тремя сводами; каждая арка открывала видъ на какую-нибудь улицу, отдѣльныя дома которой были расположены, согласно требованіямъ перспективы. Всѣ строенія были не нарисованы, какъ въ современномъ театрѣ, но сооружены изъ досокъ, начиная отъ арокъ въ натуральную величину и кончая отдаленнѣйшимъ домомъ величиною въ одинъ метръ. Актеры выходили на сцену черезъ арки. Удобство этой сцены заключалось еще въ томъ, что актеры, стоя въ разныхъ аркахъ, могли играть, не видя другъ друга. Хотя такія декораціи составляли лишь исключенія, все же онѣ имѣли громадное значеніе какъ образцы. И одно несомнѣнно можно считать тогда доказаннымъ, что сцена, изображающая какую бы то ни было одну опредѣленную мѣстность: улицу (для комедій) или площадь

(для трагедій) или лѣсъ (для идилліи) заслуживаютъ предпочтеніе передъ своеобразной мистериальной сценой. Такимъ образомъ Италия, благодаря классическимъ штудіямъ, на столѣтіе опередила остальную Европу, что касается сцены. Правда, у Палладіо сцена еще выступала впередъ въ видѣ эстрады, но по другимъ рисункамъ видно, что знали также сцену, образующую какъ бы громадныя ящики безъ четвертой стѣны и отдѣляемую отъ публики занавѣсью. Наконецъ, помѣщеніе для зрителей тоже въ Италиі, со времени исчезновенія выступающей эстрады, вокругъ которой сидѣла публика, приняла тотъ видъ, къ которому привыкли мы.

Познакомившись съ этой важной реформой сцены, вытекавшей изъ знакомства съ классическимъ театромъ и тѣсно связанной съ постановкой гуманистической драмы, вернемся опять къ разсмотрѣнію ея разновидностей.

Наряду съ настоящей комедіей къ гуманистической драмѣ также необходимо причислить „пастушескую комедію“—*commedia pastorale*,—которая ведетъ свое начало отъ пастушеской поэзіи Вергилія, переведенную на итальянскій языкъ въ 1481 г. Бернардомъ Пульчи (*Bernardo Pulci*). Гуманисты только облекли эклогу въ драматическую форму. Послѣ только что названной даты драматизованныя эклоги, т. е. пастушескія драмы входятъ въ моду, и въ нихъ, кромѣ пастуховъ и пастушекъ, постоянными персонажами являются нимфы и фавны (лѣшіе, *selvaggio*). Лишь изрѣдка этотъ исключительный характеръ эклога нарушается вторженіемъ въ нихъ стороннихъ лицъ: дворянина или мужика—*villano*. Постановка эклога также могла отличаться большою роскошью: пастухи были въ трико и покрыты шкурами изъ самыхъ дорогихъ мѣховъ; нимфы, изображенныя десятилѣтними мальчиками, носили свѣтлые парики и развѣвающие покровы. Среди авторовъ эклога встрѣчаются и безсмертныя имена, назовемъ хотя бы только „*Aminta*“ Тассо. Пастушеская драма была лишь однимъ изъ моментовъ пастушеской поэзіи, охватившей въ свое время всю Западную Европу.

Теперь перейдемъ къ трагедіи временъ Возрожденія. Въ то время, какъ естественно было бы предположить, что комедія развилась отъ Теренція и Плавта, а трагедія отъ трагедій Сенеки, послѣднія совершенно были забыты въ средніе вѣка; если кое-гдѣ мы и встрѣчаемъ цитаты изъ нихъ, то они взяты изъ сборниковъ крылатыхъ словъ и вовсе не свидѣтельствуютъ о непосредственномъ знакомствѣ съ Сенекой. Когда уже въ XIV вѣкѣ итальянскіе гуманисты обратили вниманіе на его трагедіи, то онѣ только въ Италиі вызвали нѣкоторую сенсацію и кратковременное подражательное творчество, но ни одна изъ написанныхъ тогда трагедій не увидала сцены (за исключеніемъ „Федры“ Сенеки, поставленной въ Римѣ въ концѣ XV в.). Все это вполне понятно, такъ какъ и самъ Сенека не предназначалъ свои трагедіи для сцены. Поэтому послѣднія и по существу не могли сыграть той роли въ исторіи театра, какъ древнеримскія комедіи.

Совеѣмъ другое дѣло, когда въ началѣ XVI вѣка появились въ печати первыя изданія и переводы на латинскій языкъ древне-греческихъ трагедій. Подражательные опыты уже на итальянскомъ языкѣ были, понятно, болѣе пригодны для сценической постановки, чѣмъ трагедіи, вызванныя знакомствомъ съ Сенекой. Первая трагедія этой второй полосы возникла въ 1515 г., но только въ 1562 г. дождалась своей постановки. Это была „Софонисба“ Трессино. Изъ группы сочинителей итальянскихъ

трагедій XVI в. особенно выдается *Giradi Cinthio*, написавшій и „Дидону“ и „Клеопатру“. Для нашей темы любопытны тѣ данныя, которыя сообщаются въ этой связи о представленіяхъ трагедій. Во второй половинѣ XVI в. уже въ Италіи во всѣхъ городахъ сооружаются театры въ тѣснѣйшей связи съ постановкой трагедій. Невольно чувствовалось, что трагедія требуетъ болѣе тщательной и торжественной постановки, чѣмъ комедія. Последняя по сюжету происходила между разными жилыми домами любой улицы; въ трагедіи то и дѣло упоминались дворець или храмъ. Мы знаемъ, что въ смыслѣ костюмировки поддѣлывались подъ драпировку античныхъ статуй. Не безъ вліянія средневѣковыхъ игръ были два нововведенія: большая свита у царскихъ особъ (у Эдипа 25 лицъ, у Иокасты 25, у Креонта 6, такъ что при представленіи „Эдипа царя“ на сценѣ было до ста статистовъ) и показываніе публикѣ отрубленной головы или изрѣзаннаго трупа. Любопытны также пускаемые въ ходъ свѣтовые эффекты: при смерти кого-нибудь устраивался полумракъ на сценѣ, а когда прологъ читался одухотвореніемъ, то это рекомендовалось устроить за черной прозрачной занавѣсью, которая, по окончаніи пролога и по исчезновеніи духа, сгорала на глазахъ у публики. Хоровыя партіи либо читались однимъ лицомъ „ровнымъ, внушительнымъ и торжественнымъ голосомъ“ (*con un certo tuono costante, grave e magnifico*), либо пѣлись всѣмъ хоромъ безъ музыкальнаго акомпанимента, либо—и этотъ способъ исполненія считался наивысшимъ—пѣлись сперва однимъ лицомъ, а затѣмъ повторялись всѣмъ хоромъ подъ легкой акомпаниментъ музыкантовъ, находящихся за сценою. Но эти представленія развлекали не только слухъ и зрѣніе, сжиганіе благоухающихъ веществъ должно было также щекотать обонятельные нервы.

Также изъ среднихъ вѣковъ въ гуманистическій театръ водворился обычай ставить междудѣйствія. Последнія развились изъ хоровыхъ пѣсенъ древне-греческой трагедіи. Обыкновенно и въ гуманистической драмѣ между отдѣльными дѣйствіями вставлялся инструментально или вокально-музыкальный номеръ, но прибѣгали и къ мимическимъ изображеніямъ. Передъ смертнымъ исходомъ рекомендовалось показать паркъ, передъ злодѣяніемъ фурии могли плясать съ факелами въ рукахъ. Въ одной интермедіи изображалась „Слава“, сидящая на химерѣ и парящая въ воздухѣ, а на землѣ верхомъ на верблюдѣ (самомъ терпѣливомъ животномъ) сидѣла „Скромность“, отмѣченная чернымъ плащомъ, уздой и цѣпью и держащая въ оковахъ „Тщеславіе“, одѣтое въ бѣлый плащъ и украшенное павлиньими перьями. Часто сами авторы указывали, какія интерлюдіи, по ихъ мнѣнію, были бы желательнѣе всего для данной трагедіи. Впоследствии стали находить, что междудѣйствія отвлекаютъ вниманіе зрителей отъ главной игры и вернулись къ музыкальнымъ номерамъ.

Тотъ же самый процессъ относительно гуманистической трагедіи, описанный нами въ Италіи, повторился и въ другихъ странахъ: сперва переводы Сенеки и древне-греческихъ трагедій привлекли исключительный интересъ въ ученномъ мірѣ и въ школѣ, затѣмъ подражательные опыты на латинскомъ языкѣ и, наконецъ, аналогичное творчество на языкѣ данной страны. Во Франціи первая по времени трагедія „*Cleopatre captive*“ 1552 г. принадлежитъ перу *Etienne Jodelle*; въ Англии корпорація лондонскихъ юристовъ въ 1561 г. поставила первую англійскую трагедію „*Garboduc*“, написанную двумя сочленами—дипломатомъ Саквилемъ (*Sackville*) и парламентаріемъ Нортонемъ, и знаменательную уже тѣмъ, что

сюжетъ ея заимствованъ изъ хроники Готфрида Монмусскаго, изъ которой Шекспиръ черпалъ свои лучшія темы.

Въ Германіи происходитъ смѣлое расширеніе круга сюжетовъ гуманистической драмы, какъ только она гдѣ-нибудь входитъ въ обычай. При этомъ ничего нѣтъ удивительнаго, что сюжеты средневѣкового театра шли въ первую очередь и что библейскія темы преобладали надъ комическимъ театромъ. Вѣдь постановка гуманистической драмы преслѣдовала прежде всего воспитательную цѣль: *scholastici non agunt propter spectatores*, говорили, *sed propter se ipsos*<sup>1)</sup>. Тѣмъ болѣе, что гуманистическая драма тогда вошла и въ низшую школу. Кромѣ пользы, извлекаемой для латинской стилистики, желательна была и назидательная цѣль. Отсюда одобрительное отношеніе къ гуманистической драмѣ Лютера и Меланхтона съ одной стороны, іезуитовъ—съ другой. Извѣстные намъ изъ мистерій сюжеты, ветхозавѣтные и новозавѣтные, вновь проходятъ и въ школьной драмѣ, но куда какое отличіе отъ средневѣковыхъ игръ. Въ мистеріяхъ неограниченный объемъ, здѣсь не болѣе двухъ тысячъ стиховъ; въ мистеріяхъ непрерывное зрѣлище, здѣсь строгое дѣленіе на пять дѣйствій; въ мистеріяхъ сотни актеровъ, здѣсь небольшое количество школьниковъ; въ мистеріяхъ на сценѣ всѣ лица, здѣсь приходъ и уходъ актеровъ по мѣрѣ надобности.

Знакомый намъ изъ исторіи фастнахтшпиля Гансъ Заксъ сочинилъ также 61 трагедію и 24 комедіи въ стилѣ гуманистической драмы на нѣмецкомъ языкѣ. Тутъ повторяется и игра „Пророки“ подъ заглавіемъ „Комедія, что Христосъ—настоящій Мессія“ и „Трагедія о судномъ днѣ“ и „Неравныя дѣти Евы“ и „Эсѡиръ“ и „Юдиѡ“ и „Соломоновъ Судъ“ и „Моисей“ и „Страды Господни“ и пр. Съ другой стороны классической репертуаръ Ганса Закса обнимаетъ изъ римской исторіи „Лукрецію“, „Виржинію“, „Гораціевъ“, „Сцэволу“, „Ромула“, „Антонію и Клеопатру“, изъ восточной исторіи „Кира“, „Александра Македонскаго“, „Арсиню“, „Артаксеркса“, „Ирода и Маріанну“, изъ античной мифологіи „Иокасту“, „Клитэмнестру“, „Разрушеніе Трои“, „Одиссея“, „Алькеста“, „Персея“, „Дафну“ и пр. Изъ древне-римскихъ комедій Гансомъ Заксомъ были обработаны на нѣмецкомъ языкѣ „Менехми“ Плавта и „Эвнухъ“ Теренція. Это перечисленіе даетъ нѣкоторое представленіе о богатствѣ гуманистической драмы за XVI вѣкъ и вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ еще на одно его значеніе: среди ея сюжетовъ большинству предстояла великая будущность. Заслуга гуманистической драмы заключалась въ томъ, что она впервые ввела эти сюжеты въ репертуаръ новаго времени.

Развитіе гуманистической драмы дало такимъ образомъ немаловажные результаты, исходя изъ комедій Теренція и Плавта и доходя до библейскаго и классическаго репертуара XVI вѣка. Это объясняется тѣмъ, что вліяніе древнеримскихъ комедій заключалось, въ концѣ концовъ, не столько въ сюжетахъ, сколько въ формѣ. Сюжеты, перешедшіе такимъ путемъ въ новый театръ, можно перечестъ по пальцамъ, но усвоенная форма наложила свою печать на все драматическое творчество послѣдующаго времени. Но, конечно, было бы неправильно утверждать, что гуманистическая драма обязана всѣмъ античному вліянію. Мы уже видѣли, что и средневѣковой театръ оставилъ свой слѣдъ въ гуманистической драмѣ, въ междудѣйствіяхъ и въ обстановочности, но главный результатъ его дина-

<sup>1)</sup> Воспитанники играютъ не для зрителей, а для себя самихъ.

мики заключался всетаки въ томъ, что гуманистическая драма отъ латинскаго языка перешла и должна была перейти къ новымъ языкамъ. Въ Италіи вся эта традиція—античная и средневѣковая не была подхвачена гениальными драматургами, въ Германіи религиозныя войны помѣшали расцвѣту какихъ бы то ни было культурныхъ предприятий, но въ Испаніи, Англии и Франціи, гдѣ великіе художники принялись за накопившіеся матеріалы—сюжеты и формы,—тамъ былъ созданъ свой національный театръ, затемнившій своимъ блескомъ международную гуманистическую драму.

Послѣдняя отнынѣ (съ XVII вѣка) лишена всякаго общественнаго значенія и продолжала свое существованіе только благодаря двумъ обстоятельствамъ. Во-первыхъ, іезуиты воспользовались театральными представленіями для пріобрѣтенія симпатій народа и для распространенія своихъ идей, при чемъ наряду съ библейскими играми одинаково культивировали и классическій репертуаръ. Во-вторыхъ, гуманистическое образованіе, замѣнившее собою богословское образованіе среднихъ вѣковъ, требовало солидное усвоеніе въ школѣ древнихъ языковъ, чему большую службу могло оказать заучиваніе латинскихъ комедій или греческихъ трагедій. Этотъ обычай существовалъ и въ Россіи и еще около 1900 г. пишущій эти строки присутствовалъ въ Петербургѣ на такомъ школьномъ представленіи „Электры“ Софокла въ оригиналѣ. Но въ прежніе вѣка для школьныхъ спектаклей сами учителя писали свои пьесы, трагедіи и комедіи, на латинскомъ и новомъ языкахъ. Такъ директоръ гимназіи Вейзе въ Циттау (въ концѣ XVII вѣка) написалъ болѣе 30 школьныхъ драмъ. Считалось вообще полезнымъ для развитія въ ученикахъ умѣнья держать себя, говорить въ присутствіи большого собранія и пр. участвовать въ подобныхъ спектакляхъ. По мѣрѣ того, какъ гуманистическое образованіе должно будетъ уступить мѣсто реальному (конечно, въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова) и школьная драма, этотъ послѣдній отпрыскъ гуманистической, отойдетъ въ область преданій.

## VIII.

## Commedia dell'arte.

Наряду съ яркимъ расцвѣтомъ гуманистической драмы въ Италіи, наряду съ подъемомъ чисто литературныхъ интересовъ въ эпоху Возрожденія совершился также переворотъ въ области театральнаго міра, ставящій грань между средними вѣками и новымъ временемъ: актеръ-любитель замѣнился профессиональнымъ артистомъ, и первыя артистическія труппы, засвидѣтельствованныя для Сѣверной Италіи уже съ XVI вѣка, въ отличіе отъ буржуазныхъ или студенческихъ любительскихъ спектаклей назывались *commedia dell'arte*.

Вопросъ о происхожденіи этихъ труппъ опять покрытъ мракомъ неизвѣстности. Думали, что любители, пристрастившіеся къ мистеріямъ и фарсамъ, могли положить начало этимъ труппамъ; затѣмъ къ нимъ могли примкнуть и жонглеры, музыканты и акробаты. По крайней мѣрѣ, одна связь установима между средневѣковымъ театромъ и *commedia dell'arte*. Постоянный персонажъ послѣдней—слугапусть Арлекинъ. Но *Artequino*—

названіе чорта, встрѣчающееся у Данте („Адъ“ XVI, 118), и лѣсной духъ въ „Игрѣ о бесѣдкѣ“ Адама де ла Галь также называется *Hellequin*. Этотъ фактъ любопытенъ съ двухъ точекъ зрѣнія, доказывая, во-первыхъ, переходъ чорта-лѣшаго въ театральнѣйшій типъ шута, а во-вторыхъ, нѣкоторую связь *commedia dell'arte* съ средневѣковымъ театромъ. Переходъ чорта въ шута совершился въ мистеріи, гдѣ на долю чертей выпала задача смѣшить публику. Какъ бы тамъ ни было, эта гипотеза лишь слабая нить, главнаго вопроса, откуда взялась *commedia dell'arte*, не объясняющая.

Очень заманчиво старинное объясненіе самихъ же итальянцевъ, пытавшихся вывести *commedia dell'arte* изъ древнеримскихъ ателланъ. Однако, о непрерывномъ развитіи отъ послѣднихъ до XV—XVI вв. не можетъ быть и рѣчи, хотя отдѣльные типы ателланъ дѣйствительно могли сохраниться въ народныхъ играхъ, въ карнавальныхъ процессіяхъ и другихъ развлеченіяхъ и черезъ ихъ посредство перейти въ *commedia dell'arte*. Но, говоря о древнеримской традиціи, нельзя упустить изъ вида и книжное вліяніе, которое именно въ эпоху Возрожденія было такъ сильно, что слѣдуетъ отдать предпочтеніе послѣднему, когда приходится выбирать между непосредственнымъ заимствованіемъ и недоказуемой преемственностью на разстояніи двухъ тысячелѣтій. Къ этому вопросу мы еще вернемся при разборѣ отдѣльныхъ типовъ *commedia dell'arte*.

Присмотримся теперь къ тому, какъ происходило представленіе такой *commedia dell'arte*. Директоръ труппы—*capocomico*—обыкновенно былъ и авторомъ пьесъ, тѣмъ болѣе что требовалось для этого только „знаніе сцены“, но никакихъ другихъ дарованій. Намѣтивъ сюжетъ, нужно было найти завязку и развязку драматическаго дѣйствія, разбить послѣднее на акты и сцены, записать, какія лица участвуютъ въ каждой сценѣ, указать, когда кто выходитъ на сцену и когда кто сходитъ со сцены, и въ общихъ чертахъ набросать содержаніе. Тогда былъ готовъ сценарій—*scenario*. На этомъ заканчивалась роль автора.

Такъ какъ сценарій содержалъ только сюжетъ, а не текстъ, который импровизировался, то пьесы эти также назывались *commedia a soggetto*. Понятно, при такихъ условіяхъ, къ актеру предъявлялись недюженныя требованія, исполнить которыя онъ могъ только послѣ усерднаго упражненія и при наличности природной способности. Участіе любителей въ такихъ представленіяхъ совершенно немыслимо. „Чтобы быть хорошимъ итальянскимъ актеромъ, пишетъ популярный въ XVIII вѣкѣ арлекинъ *Evaristo Gherardi*, надо обладать балластомъ всевозможныхъ свѣдѣній, надо умѣть играть болѣе по вдохновенію, чѣмъ по памяти, надо умѣть сообразовать все жесты со словами, надо вторить тому, кто вмѣстѣ съ тобой на сценѣ, связывая свои слова и дѣйствія съ таковыми своего товарища такъ, что ты въ одинъ моментъ отражаешь все движенія, требуемая отъ тебя послѣднимъ, да и сдѣлать это надо такимъ образомъ, что зритель будетъ думать, что вы сговорились“. Какъ же достигалась эта иллюзія при отсутствіи текста?

Сперва инструкторъ—*il guida maestro, il corago* или *il concertatore*—которымъ былъ опять тотъ же директоръ труппы или опытнѣйшій ея актеръ, проходилъ съ актерами сценарій, объяснялъ какую роль каждый игралъ, какіе дома изображались на сценѣ, гдѣ происходило дѣйствіе, и тому подобныя элементарныя вещи. Плохо, говоритъ авторъ XVII вѣка, если лицо, которое должно пріѣхать изъ Испаніи, заявляетъ, что оно прі-

ѣхало изъ Германіи, или если отецъ не можетъ вспомнить имени своего сына или влюбленный—своей возлюбленной. Также каждый актеръ долженъ знать, въ какомъ домѣ онъ живетъ по пьесѣ, а то будетъ странно, если идя домой, онъ войдетъ въ чужой домъ. Для предупрежденія такихъ шероховатостей въ игрѣ, сценарій разучивали подъ руководствомъ инструктора.

Затѣмъ каждая сцена обсуждалась въ отдѣльности. Каждый актеръ имѣлъ свои спеціальныя роли, для которыхъ традиція съ теченіемъ времени выработала свой репертуаръ—*repertorio* или *cibaldone*. Послѣдній состоялъ изъ разнообразнѣйшихъ *concetti*, т. е. рѣчей, описаній, обращеній, проклятій, взрывовъ чувства, остротъ и пр. „Любовникъ“ зналъ, какъ выражать ревность, презрѣніе, дружбу, что сказать при прощаніи, что при открытіи взаимной любви. „Отецъ“ располагалъ для своего сына совѣтами, увѣщеваніями и даже проклятіями. „Врачъ“ былъ набитъ опять своими совѣтами, рецептами, латинскими цитатами и наборомъ непонятныхъ словъ. „Хвастливый воинъ“—*capitano*—немыслимъ безъ похвалы (*bravure*), которая, разумѣется, варьировалась на нѣсколько ладовъ.

Особую группу такихъ трафаретныхъ мѣстъ составляютъ „уходы“—*uscite* и заключительныя слова—*chiusette*. Что эффектный уходъ можетъ вознаградить актера вызовомъ со стороны публики, извѣстно и въ наше время. *Commedia dell'arte* допускала заключительныя слова, выражающія надежду несчастью, прощаніе, дружбу и пр. Существовалъ „монологъ съ картинными выраженіями“, „самоупреканіе съ изысканными картинами, составляющее переходъ къ радости“, „отчаяніе покинутого любовника съ изысканными картинами и съ переходомъ къ энергіи“ и тому подобное. Для ознакомленія со стилемъ *concetti*, приведенъ „первый уходъ отвергнутаго любовника“: „Сердце мое, ты изъ мяса? Грудь моя, гдѣ твои чувства? Мысли мои, гдѣ ваша способность разсуждать? Душа моя, сохранила ли ты свой разумъ?—Если ты, сердце, изъ мяса, отчего ты не тушеешь пламя, безцѣльно пылающее? Если у тебя, грудь моя, сохранились чувства, отчего не вырываешь стрѣль, причиняющихъ тебѣ раны, залѣчить которыя ты получаешь вмѣсто бальзама,—одно презрѣніе? Если вы способны разсуждать, о мысли, отчего же вы не рѣшаетесь презирать ту, которая презираетъ васъ? Если у тебя еще остался разумъ, душа моя, отчего ты не пользуешься своей свободной волей, чтобы бѣжать отъ тиранической женщины?.....“

Чтобы оживить игру, заполнить нѣмыя мѣста въ роли и просто создать междудѣйствія существовали не менѣе трафаретныя номера—*Lazzi*, которыя, однако, больше состояли изъ дѣйствій, въ то время, какъ *concetti* было словесными тирадами. Такъ арлекинъ могъ, пока господа ведутъ серьезный и для публики, разумѣется, скучный разговоръ, ловить мухъ и съѣдать ихъ при чудовищныхъ гримасахъ или дѣлать видъ, что ѣсть вишни и щелкаетъ косточками въ другихъ актеровъ. Къ числу такихъ *lazzi* относились прямо акробатическіе фокусы. Одинъ актеръ славился тѣмъ, что могъ раздавать пощечины ногой, другой—тѣмъ, что съ полнымъ стаканомъ вина въ рукѣ продѣлывалъ сальтомортале, не роняя ни одной капли. Обыкновенно въ сценаріи просто отмѣчалось, что здѣсь должно произойти *lazzi*, предоставляя его выборъ актеру. Иногда эти *lazzi* разрастались въ цѣлыя междудѣйствія, одно изъ которыхъ, напримѣръ, остроумнѣйшая сценка съ трактирщикомъ *Burattino* и двумя бродягами. *Burattino* закунилъ провизію и несетъ большую корзину съ съѣстными

припасами. Но онъ усталъ, садится и закусьваетъ. Въ этотъ моментъ подходятъ бродяги и садятся съ обѣихъ сторонъ *Burattino*. Одинъ принимается усердно и увлекательно рассказывать какъ бы о своей родинѣ, какъ тамъ питаются и лакомятся, какія тамъ жирныя и вкусныя блюда и пр. *Burattino* слушаетъ съ разинутымъ ртомъ, а второй бродяга съ жадностью волка наѣдается изъ его корзины. Когда онъ насытился, бродяги мѣняются ролями. Теперь второй распространяется о предосудительности воровства и о необходимости строжайшихъ наказаній для воровъ, а товарищъ его съ неменьшимъ аппетитомъ, чѣмъ первый, изслѣдуетъ содержимое корзины. И вотъ бродяги вѣжливо прощаются, *Burattino* тоже собирается въ путь-дорогу, но что-же?—корзина пуста, и трактирхозяинъ раздражается громкимъ воплемъ.—

Итакъ, возвратимся къ заучиванію пьесы. Когда инструкторъ проходилъ съ актерами каждую сцену въ отдѣльности, то задача ихъ сводилась къ обусловливанію относительно того, какія *concetti* и какіе *lazzi* болѣе подходили для данной ситуаціи. Остальное предоставлялось таланту и вдохновенію самого актера. Импровизація роли требовала немалой подвижности ума, находчивости, непосредственности, импульсивности, словомъ, качествъ, свойственныхъ южному темпераменту. Вѣдь, кромѣ итальянцевъ, никакой другой народъ не создалъ театральнаго искусства, построеннаго на импровизаціи. Трудность послѣдней заключалась и въ томъ, что всѣ актеры должны были быть одинаково способны. Одинъ менѣе способный актеръ связывалъ остальныхъ по рукамъ и ногамъ. Въ нашемъ театрѣ каждый актеръ можетъ вести свою роль съ различнымъ талантомъ и даже безъ таланта: при гастроляхъ знаменитостей такая разница особенно ощущается—ощущается, но не мѣшаетъ играть тѣмъ, кто умѣетъ играть. При импровизаціи, игра хорошаго актера съ плохимъ не мыслима; послѣдній не успѣвалъ бы за выходками перваго и діалогъ остановился бы. За то впечатлѣніе было огромнымъ, тамъ гдѣ партнеры стѣбли другъ друга, гдѣ реплики сыпались какъ по писаному, нѣтъ, лучше,—импровизація живѣе заученной игры, и *commedia dell'arte* повсюду была встрѣчена съ восторгомъ, какъ совершенно новое искусство, передъ которымъ блѣднѣло все до сихъ поръ видѣнное въ этой области.

И это несмотря на то, что сюжеты этихъ представленій были убоги и трафаретны до невозможности. Чаще всего въ центрѣ дѣйствія находилась любовная пара, которая стремится къ браку помимо воли родителей,—и это первый важный пунктъ, въ которомъ *commedia dell'arte* соприкасается съ древнеримской комедіей. Но сходство сюжета идетъ еще дальше: интрига находится въ рукахъ слуги и служанки, безприданница находитъ своихъ родителей и оказывается богатой, или юноша, въ дѣтствѣ взятый въ плѣнъ врагами или разбойниками, какимъ-то чудомъ возвращается на родину,—все это мотивы разработанные и Плавтомъ и Теренціемъ. Вмѣстѣ съ этими мотивами повторялись и персонажи классической комедіи: ворчунъ-отецъ, хвастливый солдатъ, лизоблюдь, сводня и др., вновь ожили и сдѣлались популярнѣйшими типами. Актеры мало-по-малу спеціализировались на этихъ типахъ и тѣмъ наложили путы на развитіе репертуара *commedia dell'arte*. Такъ какъ актеры играли каждый свой персонажъ, то естественно, должна была повторяться одна и та же интрига. Но это ровно ничего не значило. Интрига была лишь канвой, на которой актеры—импровизаторы нанизывали свои *lazzi* и *concetti*. И тутъ сказалось большое преимущество импровизаціи передъ заученной игрой:

можно было видѣть какую-нибудь пьесу много разъ подъ рядъ и получать впечатлѣніе, что каждый разъ видишь другую пьесу; до того полная неожиданностей игра разнообразилась.

Впрочемъ, кромѣ преимуществъ игры *commedia dell' arte* отличалась передъ прежними представленіями еще одной новостью: въ ней впервые на подмосткахъ выступали актрисы. Это обстоятельство, важное само по себѣ, дало поводъ къ исползованію новыхъ театральныхъ эффектовъ, когда актрисы должны были являться на сцену въ дезабильѣ или—въ однихъ туфелькахъ. Для этого вводилось въ сценарій ночью пожаръ или кораблекрушеніе, съ котораго спасали вскочившую прямо съ постели или утопающую актрису. *Domenico Ottonelli*, писавшій въ XVII в. о безнравственности театральнаго представленія, рассказываетъ между прочимъ: „въ общедоступномъ театрѣ представлено было разъ, какъ нахальный ухаживатель сталъ ломиться къ любимой имъ женщинѣ, какъ та, закутавшись въ бѣлую простыню, бѣжала черезъ окно, но при спускѣ простыня распахнулась такъ, что она на сценѣ стояла совершенно голой“. Излюбленный фокусъ состоялъ въ томъ, что актеръ прятался у актрисы подъ юбкой. Наконецъ, изображеніе временнаго помѣшательства давало актрисамъ поводъ выходить въ безпорядочномъ или эксцентричномъ костюмѣ.

Въ виду этихъ рискованныхъ эффектовъ моралисты, и такъ уже враждебно настроенные противъ театра, теперь еще рѣзче могли обрушиться на это развлеченіе. Нельзя отрицать того, что участіе женщины въ театральномъ искусствѣ, содѣйствовало паденію его нравственнаго престижа. Когда это искусство переходитъ въ руки профессионаловъ, оно лишается богатой и дѣятельной поддержки городского общества. Осѣдлый буржуа, хотя не можетъ обойтись безъ театральнаго зрѣлища, все же смотритъ съ презрѣніемъ на странствующаго актера, будущность котораго такъ необезпечена, ремесло котораго такое пустяшное и непрактичное. Уже въ XVI вѣкѣ церковь, которая сама когда-то лелѣяла драматическія игры, ставила актеровъ въ уровень съ знахарями и блудницами и отказывала имъ въ Причастіи. Мольеръ († 1673 г.) былъ преданъ землѣ, какъ преступникъ: поздно вечеромъ и безъ осыщенія; потребовалось особое разрѣшеніе парижскаго архіепископа, для того, чтобы величайшій поэтъ Франціи могъ найти себѣ могилу на кладбищѣ. Въ этомъ рѣзкомъ поворотѣ общественнаго мнѣнія отъ увлеченія мистеріями въ такой мѣрѣ, что выступленіе въ нихъ считалось душеспасительнымъ дѣломъ, до уравненія актеровъ съ отбросами общества, не малую роль сыграли и актрисы. Хотя огульное осужденіе тутъ врядъ ли умѣстно. Обвиненію моралистовъ мы можемъ противопоставить справедливыя слова артиста *Nicolo Barbieri* (XVII в.): „Я зналъ мужчинъ, которые ухаживали за актрисой годами и тратили на нее богатства, но кромѣ отказа ничего отъ нихъ не видали. Но помимо того, развѣ актриса не женщина? развѣ природа облагодѣтельствовала ее привилегіей противостоять порывамъ страсти лучше другихъ? Малѣйшій ея проступокъ—и всѣ объ этомъ знаютъ. Независимо отъ набожности, актриса принуждена жить осторожнѣе и честнѣе другихъ женщинъ, прикрывающихъ свои грѣхи покровомъ лицемѣрія“.

Отсюда видно, что появленіе актрисы вызвало новый бытовой вопросъ, обойти который нельзя въ исторіи театра. Повсюду, какъ увидимъ и въ дальнѣйшемъ, театръ новаго времени встрѣчается съ этимъ протестомъ ультрапуританской части общества противъ участія женщины въ театральнаго представленіяхъ. Но одинъ пунктъ не подвергался никакимъ

нападкамъ, а именно, что женскія роли естественнѣе было поручить женщинамъ, чѣмъ малолѣтнимъ или взрослымъ представителямъ другого пола. И художественный плюсъ побѣдилъ аскетическій минусъ. Только такой фанатикъ, какъ Филиппъ II, не хотѣлъ этого понять: во время его царствованія запрещено было женщинамъ играть. Во время Мольера же только роли служанокъ и старухъ еще исполнялись мужчинами. Первой французской актрисой была *Marie Faïret*. По контракту 1545 г. она была ангажирована за 12 франковъ въ годъ (!) на семь готовомъ, но съ обязательствомъ дѣлать всѣ подношенія съ женой директора труппы. Лондонъ въ этомъ отношеніи запоздалъ. Когда въ 1629 г. французская труппа гастролировала въ Лондонѣ и актрисы вышли на сцену, англійская публика забросала ихъ тухлыми яйцами и яблоками. Первая англійская актриса—*mrs. Coleman*—упоминается лишь въ 1656 г. Въ другихъ странахъ профессиональная актриса появилась еще позже.

Теперь перейдемъ къ самой важной части этой главы—къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ персонажей *commedia dell' arte*, которыми обуславливался ея репертуаръ. Эти персонажи распадалась на двѣ группы, на маски и не-маскированные лица. Такъ какъ первые преобладали и численностью и удѣляемымъ имъ мѣстомъ въ игрѣ, то мы и начнемъ съ ихъ характеристики.

Комическій типъ отца, прототипомъ котораго былъ *senex* римской комедіи, по своимъ длиннымъ брюкамъ прозванъ *Pantalone*. Онъ родомъ изъ Венеціи, говоритъ на венеціанскомъ діалектѣ и одѣтъ венеціанскимъ купцомъ: красные брюки и куртка, красный колпакъ на сѣдинахъ, черный халатъ съ широкими рукавами, желтыя туфли, темно коричневая полумаска, длинная заостренная борода и вкрученные кверху усы. Хотя онъ вспыльчивъ, но въ сущности добродушенъ—*un buon diavolo*. Его роль сводится къ тому, чтобы быть одураченнымъ и обманутымъ собственными дѣтьми и прислугой и всѣми, кто съ нимъ сталкивается. Его страсть къ выпивкѣ и донжуанству толкаетъ его въ смѣшныя ситуации. Эффектнѣйшими номерами этой роли считались его *scene amoroze*. Если онъ вдовецъ, то мы застаемъ его постоянно сватающимся; если онъ женатъ, то супруга ко всѣмъ его комическимъ лаврамъ прибавляетъ еще новое украшеніе—эмблему обманутаго мужа.

Другой старецъ *commedia dell' arte*—*il dottore*, отличающійся отъ Панталоне главнымъ образомъ своею ученостью. Или онъ только съ виду ученъ и швыряетъ цитатами и изреченіями, которыя на самомъ дѣлѣ сущій вздоръ, или онъ дѣйствительно кое-что знаетъ, но комизмъ заключается въ томъ, что онъ вдается въ ученые разсужденія совершенно некстати или передъ лицами, отнюдь не подходящими. Чаще всего онъ юристъ, но иногда нѣчто неопредѣленное—не то астрологъ, не то грамматикъ, не то философъ, не то эстетъ. Его имя Граціано и родомъ онъ изъ Болоньи, знаменитѣйшаго университетскаго города въ Италіи. Костюмъ и маска его были черные съ широкимъ отстоящимъ бѣлымъ воротникомъ, на головѣ огромный черный баретъ или черная войлочная шляпа съ широкими полями, кривой ножъ торчалъ за поясомъ, щеки были не покрыты маской и красны. Родственный съ докторомъ персонажъ—педантъ, типъ разсѣяннаго ученаго, въ которыхъ въ эпоху Возрожденія вѣроятно не было недостатка.

*Il Capitano* не только можетъ восходить къ *miles gloriosus* классическаго міра, но и быть прямымъ отраженіемъ жизненнаго типа того



времени. Вѣдь застали же мы въ фарсѣ „вольнаго стрѣлка изъ Баньола“? Уже его имя страшно—*Il Capitano Spavento della Valle inferna* или испанское *el Capitano Escobombardon della Papirottona*, но болѣе всего этотъ типъ извѣстенъ подъ именемъ *el Capitano Matamoros*. Въ Англии онъ прославился какъ *Ralph Roister Doister* (благодаря комедии *Udalls*), Въ Германіи *Gryphius* вывелъ его въ лицѣ *Horribilicribrifax*. Развитие этого персонажа заканчиваетъ—сэръ Фальстафъ Шекспира. Или онъ *mutatis mutandis* опять возродился у Ростана въ его Сирано де-Бержеракъ?

Прекрасную характеристику себя самаго даетъ *Matamore* у Корнеля (*l'Illusion comique*):

„Quand je veux, j'éprouvante, et quand je veux, je charme,  
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour,  
Les hommes de terreur et les femmes d'amour.“<sup>1)</sup>

Прежде всего онъ—покоритель дамскихъ сердець и также охотно рассказываетъ о своихъ любовныхъ побѣдахъ, какъ о своихъ военныхъ подвигахъ. При осадѣ Трапезунта, увѣряетъ онъ, онъ одинъ проникъ въ турецкій лагерь, схватилъ султана за бороду и волочилъ его по лагерю, отмахиваясь другой рукой отъ тысячи враговъ. Когда онъ вернулся къ своимъ, кираса его до того была усѣяна стрѣлами, что можно было принять его за ежа. Съ тѣхъ поръ у него въ гербѣ—ежъ. Наконецъ, капитанъ отличается хорошимъ аппетитомъ; къ одному завтраку онъ ѣсть три мясныхъ блюда: одно изъ евреевъ, другое изъ турокъ, третье изъ лютеранъ. Но вотъ бѣда,—онъ трусъ. Какъ только дѣло доходитъ до драки, онъ убѣгаетъ. Разъ Панталоне грозитъ ему пистолетомъ и онъ скрывается. „Это я, объясняетъ онъ потомъ, пошелъ заказывать старику могилу“.

Характерно, что капитанъ обыкновенно испанецъ; шпага, громадный отстоящій бѣлый воротникъ, пестрый костюмъ, брюки до колѣнъ, нафабранные усы—вотъ нѣсколько подробностей его туалета. Вариантъ этого типа былъ неаполитанскій *Scaramuccia*, одѣтый съ ногъ до головы въ черный цвѣтъ и приобрѣвшій большую извѣстность благодаря игрѣ *Tiberio Fiorilli*, о которомъ рѣчь впереди.

Наконецъ, рабъ классической комедіи далъ въ мимическихъ играхъ типъ *Sannio*, а въ *commedia dell'arte* персонажи слугъ, которые всѣ имѣютъ общее названіе *Zanni*. Въ то время, какъ въ античной комедіи было только по одному рабу, въ *commedia dell'arte* ихъ было, по крайней мѣрѣ, по два слуги, одного у Панталонэ, другого у доктора—*Pedrolino* и *Arlecchino*, *Pierrot* и *Harlekin*. Но наряду съ этими основными типами слугъ развились еще и другіе.

Древнѣйшій костюмъ Педролино—была длинная бѣлая рубашка, соломенная шляпа и большая палка; лицо его не покрывалось маской, но зато обсыпалось мукой и было совершенно бѣлымъ. До нашихъ дней сохранился этотъ снѣжно бѣлый костюмъ клоуна, съ большими пуговицами, запудренное лицо и черная ермолка. Педролино—пружина всей интриги. Онъ мастеръ переодеваться и переодевать другихъ. Но больше всѣхъ онъ дурачить своего господина. Однажды онъ увѣряетъ Панталоне, что у него изо рта пахнетъ и что ему нужно вырвать гнилой зубъ, и затѣмъ приводитъ къ нему вмѣсто зубодера переодѣтаго Арлекина. Въ другой разъ онъ совѣтуетъ сперва Панталоне, потомъ доктору, влюблен-

<sup>1)</sup> Захочу, ужасаю, а захочу, чарую и, согласно прихоти, внушаю поочередно, мужчинамъ—страхъ, а женщинамъ—любовь.

нымъ въ одну и ту же даму, переодеваться въ женскій костюмъ, чтобы пройти къ ней, и когда они переоделись, сводить ихъ вмѣстѣ, что ведетъ къ очень смѣшному *qui-pro-quo*, которое, разумѣется, кончается ссорой. Вообще, Педролино отъ другихъ слугъ отличается инициативой, смысленностью и нѣкоторой злобой.

Арлекинъ же прежде всего глупъ. *L. Riccoboni* говоритъ объ этой роли слѣдующее: „Импровизація камень преткновенія для роли Арлекина; если актеръ талантливъ, одно слово, одна ситуація служатъ ему удобнымъ поводомъ, чтобы распространить тему; если же онъ неталантливъ, у него остается только одно—двусмысленности, грубо придуманныя и еще грубѣе переданныя со сцены...“ Любопытно, что на парижской сценѣ типъ Арлекина подвергся перемѣнѣ: изъ глупца онъ превратился въ подвижного остроумнаго шутника. Очевидно, галльское остроуміе оказалось заразительнымъ, и итальянскіе актеры хорошо понимали, что только хлесткаго ума Арлекинъ можетъ удержаться въ Парижѣ. И они не ошиблись. Арлекинъ вызвалъ—*les delices des plus grand rois et des gens du meilleur goût*. Арлекинъ былъ и любимцемъ простого народа. Онъ обошелъ всѣ сцены Европы, и какъ ниже увидимъ, въ Германіи только съ трудомъ могли согнать его съ подмостковъ.

Древнѣйшій костюмъ Арлекина длинные прилегающіе брюки и прилегающая куртка, усѣянная лоскутками; на головѣ мягкій баретъ, украшенный заячьимъ хвостомъ; лицо закрыто черной маской, къ которой была придѣлана грубая, круглая борода; куртка была связана бантиками; башмаки, мѣшечекъ у пояса и деревянный мечъ подъ мышкой дополняли этотъ видъ. Костюмъ этотъ съ теченіемъ времени подвергся стилизаціи. Лоскутки замѣнились правильными треугольниками красного, зеленого и желтаго цвѣта, бантики—металлическими пуговицами, баретъ—маленькой сѣрой войлочной шляпой, борода исчезла, брюки были укорочены и ноги украшены бѣлыми чулками, но заячій хвостъ и деревянный мечъ остались. Последнее усовершенствованіе этого костюма произошло тогда, когда вмѣсто треугольниковъ догадались украсить Арлекина блестками.

Неаполитанскій типъ слуги *Pulcinella* можно узнать по длинному носу, длиннымъ бакенбардамъ и по горбу. Одѣтъ онъ въ рубашку, которая широко выпускается у пояса, и въ широкіе штаны; на плечахъ носить короткую перелину. По другимъ рисункамъ Пулчинелла безъ горба, на головѣ высокій бѣлый колпакъ, широкая рубашка стянута веревкой, къ кончику которой привязанъ бубенчикъ; весь его костюмъ бѣлый, только маска черная, и громадный носъ покрытъ бородавками. Французскій *Polichinelle* опять по своему одѣтъ: въ зелено-красный пестрый костюмъ съ большой трехуголкой, бѣлыми волосами и бородой, огненно-краснымъ носомъ и горбами—сзади и спереди. Естественно думать, что Пулчинелла безъ горба древнѣйшій типъ, а Полишинель съ двумя горбами позднѣйшій.

Что касается характеристики Пулчинелли, то въ противоположность прежнимъ слугамъ, онъ немного тяжелъ на подъемъ, вялъ и не особенно словоохотливъ, но когда онъ говоритъ и дѣйствуетъ, можно быть увѣреннымъ, что глубоко-комическій эффектъ не заставитъ ждать себя. Кромѣ того онъ страдаетъ порокомъ—чувствовать непреодолимое влеченіе ко всему, что имѣетъ хоть малѣйшую цѣнность. При этомъ Пулчинелла, выказываетъ несомнѣнно большой юморъ. Однажды онъ задумываетъ украсть у крестьянина осла. Пока цыганка занимаетъ крестьянина гаданьемъ, Пулчинелла выпрягаетъ осла, отгоняетъ его прочь и нала-

гаетъ узду на себя самого. Когда гаданье кончилось, крестьянинъ къ ужасу своему видитъ, что подъ уздой у него человѣкъ, а не оселъ. Пульчинелла однако объясняетъ ему всю загадку: „За то, что я не слушался, мать меня проклѣла, сказавъ: Ступай и служи на чужбинѣ осломъ—5 лѣтъ, 5 мѣсяцевъ, 5 дней и 5 часовъ.... Теперь этотъ срокъ прошелъ и я опять сталъ тѣмъ, чѣмъ былъ раньше“. Затѣмъ Пульчинелла благодаритъ крестьянина за хорошій уходъ, крестьянинъ проситъ у него прощенье за то, что стегалъ его, а Пульчинелла выпрашиваетъ себѣ на память узду. Уходя Пульчинелла начинаетъ неистово кричать—„это воспоминаніе о томъ времени, когда я былъ осломъ!“

Опять другой слуга *Burattino*, который выступалъ также садовникомъ, торговцемъ, поваромъ и хозяиномъ таверны. Его застаемъ либо самого обманывающимъ либо обманутымъ другими, какъ въ переданной уже нами сценѣ. Другая его специальность состояла въ томъ, что онъ ходилъ съ ночнымъ сосудомъ....

Не считая нужнымъ остановиться на всѣхъ разновидностяхъ перечисленныхъ четырехъ масокъ *comedia dell' arte* (отца и слуги, доктора и капитана), перейдемъ теперь къ немаскированнымъ лицамъ; ихъ всего три—любовникъ, любимая и прислуга.

Любовникъ—*il comico acceso*—молодъ, влюбленъ и сынъ своего отца. Больше мы о немъ узнаемъ рѣдко. Одѣтъ онъ по послѣдней модѣ, волосы завиты и напомажены, на щекахъ румяна, сбоку шпага, въ рукѣ—трость, на шляпѣ развѣвающимся перо. Имена у него разные—*Flavio, Orazio, Valerio, Ottavio, Lelio, Leandro* и пр. Роль его исполнялась директоромъ труппы.

Любимая—обыкновенно дѣвица, но попадаетъ и замужняя и вдовушка. Во всякомъ случаѣ, она далеко не такъ скромна, какъ это изображается въ современныхъ ходячихъ комедіяхъ. Такъ же, какъ и любовникъ, она одѣта по новѣйшей модѣ. Имя ея *Isabella*. Не забудемъ, что успѣхъ ея былъ уже обезпеченъ тѣмъ, что ея роль исполнялась актрисой.

Прислуга въ большинствѣ случаевъ также дѣвица, но изрѣдка и жена Арлекина, не особенно озабоченная соблюденіемъ супружеской вѣрности. Вообще, она неисправимая кокетка и всѣ ея умышленныя способности направлены только къ одной цѣли—къ веденію своихъ любовныхъ интригъ. По костюму она отличалась отъ своей госпожи только передникомъ. Постоянное ея имя *Colombina*. Разумѣется съ теченіемъ времени этотъ типъ разнообразился на разные лады, тѣмъ болѣе, что чувствовалась необходимость создать дамъ для разныхъ *zanni*. Изъ этихъ вариантовъ интереснѣе всего типъ уже немолодой вдовы *Pasquella*, цѣль которой пристроиться къ кому нибудь изъ стариковъ, хотя, понятно, она не равнодушна и къ ухаживанію молодыхъ. Роли Коломбины и Пасквеллы всегда исполнялись актрисами.

Въ виду импровизаціи ролей значеніе актера становится рѣшающимъ для развитія того или другого типа. Поэтому познакомимся съ нѣкоторыми изъ знаменитыхъ актеровъ, создавшихъ лучшіе типы *commedia dell' arte*. Вотъ, напримѣръ, знаменитый творецъ типа *Scaramuccio*—неаполитанецъ *Tiberio Fiorilli* (\*1608 г. †1684 г.). Во первыхъ, хвалили въ немъ его мимику и жестикуляцію. „Въ немъ говорило все, пишетъ біографъ, и ноги, и руки, и голова и малѣйшій его жестъ былъ продуманъ до тонкостей“. Не произнося ни одного слова, онъ вызывалъ бурю смѣха. Другой его козырь состоялъ въ его пѣніи. Одинъ его репертуаръ

чего стоитъ? Тутъ были и пѣснь влюбленного осла, и куплетъ кастрированного кота, и трио подъ аккомпаниментъ гитары, въ которомъ пѣлъ онъ самъ, и сидящій на ручкѣ гитары попугай и дрессированная собака. Видѣвшіе *Fiorilli* приходили въ такой восторгъ, что въ Римѣ одинъ князь подарилъ ему свою карету съ шестерней, герцогъ Флоренці обнялъ его послѣ представленія, говоря, что никто никогда его такъ не развлекалъ, какъ *Fiorilli*, и Людовикъ XIV не уставалъ въ теченіе 30 лѣтъ наслаждаться его игрой. Мольеръ также цѣнилъ своеобразный талантъ *Fiorilli*. При такихъ успѣхахъ ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что онъ послѣ своей смерти оставилъ сыну—почтенному и ученому священнику—300,000 франковъ. Тогда же вышла и его біографія, которая наряду съ біографическими данными, содержитъ много анекдотовъ, свидѣтельствующихъ объ его популярности. Сохранилось также преданіе, что Мольеръ учился у него мимикѣ, на что намекаетъ и четверостишіе:

Cet illustre Comedien  
Attegnit de son art l'agréable manière  
Il fût le maître de Molière  
Et la Nature fut le sien.<sup>1)</sup>

Съ *Fiorilli* въ славѣ могъ сравняться лишь младшій его современникъ *Giuseppe Domenico Biancolelli* (\*1640 †1688 г.), извѣстный подъ названіемъ *Dominique*. На 20 году своей жизни онъ пріѣхалъ въ Парижъ и остался здѣсь до своей смерти. Это онъ облагородилъ Арлекина, подобно тому, какъ *Fiorilli* создалъ артистическій типъ Скарамуччо. Доминикъ былъ меланхолическаго нрава и разъ даже, какъ говорятъ, обратился по поводу своей меланхолии къ врачу, который, не зная его въ лицо, ему сказалъ: „Сходите посмотрѣть Арлекина Доминика!“ Однажды Доминикъ имитировалъ балетмейстера Людовика XIV; замѣтивъ удовольствіе короля, онъ продолжилъ свою пляску дольше обыкновеннаго, сильно при этомъ простудился—онъ былъ тученъ—и скончался. Модный тогда журналъ *Mercure de France* напечаталъ слѣдующую эпиграмму:

Cependant il est mort; tout le monde en soupire:  
Qui l'eût jamais pensé sans se désespérer,  
Qui l'aimable Arlequin qui nous a tant fait rire  
Dût sitôt nous faire pleurer!<sup>2)</sup>

Въ 1694 г. появилась книга подъ названіемъ: *Arlequiniana, ou les bons mot, les histoires plaisantes et agréables, recueillies des conversations d'Arlequin*, которая такимъ образомъ является аналогіей къ *La Vie de Scaramouche par le sieur Angelo Constantini* 1695 г. Послѣдній авторъ († 1729) самъ былъ знаменитымъ актеромъ и создалъ одинъ изъ вариантовъ слугъ—*Mezzetino*. Про него рассказывалась уморительная исторія, какъ онъ добился аудіенціи у герцога de Saint-Agnan, чтобъ передать ему въ собственныя руки посвященное ему сочиненіе. Швейцаръ ни за что не хотѣлъ его пропустить, тогда онъ общается ему третью часть того, что дастъ ему герцогъ. На лѣстницѣ его задержалъ лакей, тому онъ сулитъ вторую треть. Послѣднюю треть пришлось уступить камердинеру. Передавая герцогу свою пьесу, Константини просилъ дать ему за это—

<sup>1)</sup> Сей знаменитый актеръ достигъ въ своемъ искусствѣ изящнаго совершенства; онъ—былъ учителемъ Мольера, а его учила сама Природа.

<sup>2)</sup> Итакъ онъ скончался; весь міръ оплакиваетъ его смерть; кто могъ бы объ этомъ думать безъ отчаянія, что любезный Арлекинъ, заставившій такъ насъ смѣяться, такъ скоро дастъ поводъ намъ плакать.

100 ударовъ палкой! Герцогъ, узнавъ въ чемъ дѣло, переслалъ 100 луидоровъ<sup>1)</sup>—его женѣ.—Но не всегда шутки Константини сходили ему съ рукъ. Въ 1697 г. онъ подаль своей труппѣ мысль поставить пьесу *la finta matrigna* (т. е. мнимая мачеха) подъ заглавіемъ запрещеннаго тогда романа *La fausse prude* (т. е. притворная невинность). Подруга короля—*madame de Maintenon* усмотрѣла въ этомъ заглавіи намекъ на себя, и итальянцамъ, которые до сихъ поръ пользовались щедрымъ покровительствомъ короля, было запрещено играть въ Парижѣ. Тщетно указывалось на то, что пьеса никакого отношенія къ Мэntenонъ не имѣетъ. Пока жилъ Людовикъ XIV, итальянцамъ пришлось миновать Парижъ, гдѣ они пожинали свои лучшіе триумфы. Послѣ этого Константини игралъ въ Дрезденѣ передъ польскимъ королемъ Августомъ II. Тутъ онъ пользовался расположеніемъ одной изъ любовницъ короля и между прочимъ забавлялъ ее, копируя вѣнценосца. Однажды король подслушалъ такую сцену и, выбѣжавъ изъ засады, чуть не проткнулъ его на мѣстѣ. 20 лѣтъ Константини за это удовольствіе просидѣлъ въ тюрьмѣ въ замкѣ Кенигштейнѣ. Когда его выпустили, Людовикъ XIV уже отошелъ въ вѣчность и въ Парижѣ опять играла итальянская труппа—*Troupe du Régent* подъ директорствомъ *Luigi Riccoboni*. Константини былъ приглашенъ на пять гастролей за неслышанный до того времени гонораръ 3000 франковъ. Риккобони сочинилъ для него прологъ, въ которомъ онъ рассказываетъ будто бы видѣнный имъ сонъ, что онъ молодецъ, что онъ вновь среди итальянской труппы въ Парижѣ, что онъ все еще поетъ—при этомъ онъ сбрасывалъ старческую одежду, подъ которой скрывался костюмъ *Mezzetino*, откуда ни возмись въ рукахъ его оказывалась гитара, и Константини дѣйствительно пѣлъ—пѣлъ такъ, что публика замерла отъ удивленія передъ этой свѣжестью таланта, которую не могли сломить ни годы, ни муки заточенія. Но это были его послѣдніе триумфы...

Упомянутый выше Риккобони былъ сыномъ знаменитаго Панталоне—*Antonio Riccoboni*, отличавшагося между прочимъ и тѣмъ, что отвѣтилъ на приглашеніе Людовика XIV пріѣхать въ Версаль—отказомъ. Лючи Риккобони (\* 1675 (7 ?) † 1753) игралъ *Lelio*, т. е. любовника. Игра его труппы въ Парижѣ считается кульминаціоннымъ пунктомъ славы *commedia dell' arte*. Лючи Риккобони извѣстенъ также своими сочиненіями—„Исторія итальянскаго театра“, „О драматическомъ искусствѣ“ и др. и какъ переводчикъ Расина на итальянскій языкъ. Религіозныя настроенія побудили его оставить театръ и, въ концѣ концовъ, онъ дошелъ до того, что предлагалъ въ особомъ трудѣ о реформѣ театра, если не закрыть ихъ совсѣмъ, то запретить, по крайней мѣрѣ, танцы на сценѣ и пьесы, построенныя на любовныя темы. Въ молодости Лючи Риккобони мечталъ о возвращеніи къ гуманистическому театру Ренессанса, но мало встрѣтилъ сочувствія у публики. Какъ актеръ, онъ любилъ изображать сильныя страсти. Его жена также была извѣстной актрисой, создавшей себѣ имя, какъ *Flaminia*. Кромѣ того она была знатокомъ современной ей литературы, писала критическія статьи, переводила и сама прослыла поэтессой. Она пользовалась всеобщимъ почетомъ и была похоронена съ большой помпой въ соборѣ *St. Sauveur* въ Парижѣ (1771 г.). Третье поколѣніе семейства Риккобони представлено *Francesco Riccoboni* (\* 1707 † 1772), сыномъ Леліо и Фламиніи, который былъ также многостороненъ, какъ его роди-

<sup>1)</sup> Луидоръ—louis-d'or—20 франковая золотая монета.

тели. Онъ стяжалъ себѣ славу и какъ актеръ, и какъ сочинитель пьесъ, и какъ авторъ теоретическаго труда *L'art de théâtre* 1750. вмѣстѣ съ другими итальянцами онъ пародировалъ ложноклассическія трагедіи, между прочимъ Вольтера. Узнавъ, что итальянцы готовятъ также пародію на его *Sémiramis*, Вольтеръ посѣшилъ къ королевѣ и выхлопоталъ запрещеніе на постановку пародіи.—

Можно было бы значительно увеличить списокъ знаменитыхъ актеровъ, подвизавшихся на подмосткахъ *commedia dell' arte*, вотъ на примѣръ *Thomassin (Tommasino)*, создавшій патетическаго Арлекина, или *Carlin (Carlo Bertinazzi)*, по которому черномордые мопсики прозваны *carlins*, или „послѣдній Панталоне“ *Collalto*, который въ пьесѣ „Три венеціанскихъ близнеца“ выступалъ въ трехъ роляхъ, мѣняя парики и полагаясь на свою мимику (онъ игралъ безъ маски), словомъ много интереснаго можно было бы извлечь изъ жизнеописаній этихъ актеровъ, которые до того сживались со своими ролями, что публика не отдѣляла роли отъ актера и что вмѣстѣ со смертью актера падала и его роль, но источники такъ мало сообщаютъ о свойствахъ ихъ игры, ограничиваясь или восторженной похвалой или хуленіемъ, все въ общихъ выраженіяхъ, такъ что и тутъ оправдалось слово Шиллера, что потомству не за что чтить память актера—*dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze*. Для нашей цѣли было бы важно узнать подробности объ ихъ игрѣ, біографы же предлагаютъ анекдотъ за анекдотомъ.

Что касается теперь сцены и буафоріи *commedia dell' arte*, то нужно помнить, что итальянскія труппы, за немногими исключеніями, находились на походной ногѣ. Вести съ собой тяжелый багажъ было немислимо. Поэтому и сценическая обстановка была самая простая. Гдѣ это позволялъ климатъ, на примѣръ, въ Италіи, играли подъ открытымъ небомъ. Въ настоящее время въ такихъ случаяхъ хоть сцена находится подъ крышей. Тогда ни о какой крышѣ не было рѣчи. Сцена состояла изъ четырехугольной эстрады вышиной въ два метра. Только фонъ былъ завѣшанъ (задней) декорацией, изображающей ландшафтъ или улицу или состоящей изъ нѣсколькихъ драпри. Въ первомъ случаѣ актеры входили и выходили съ боку, отклоняя въ сторону декорацию; во второмъ—актеры входили черезъ разные драпри, смотря по надписи, куда каждому слѣдовало. Если нужно было кого-нибудь подслушать, актеръ просто высовывалъ свою голову за декорацию или драпри. За этой задней декорацией была раздѣвальня, общая для актеровъ и актрисъ. Сцена же была открыта съ трехъ сторонъ, съ которыхъ смотрѣла публика. Если представленіе происходило въ закрытомъ помѣщеніи, то этотъ видъ сцены сохранялся, исключая тѣхъ случаевъ, гдѣ итальянцы играли на сценѣ, сооруженной и для другихъ цѣлей. Мечтать о роскошныхъ сценахъ, которыя иногда строились для гуманистической драмы, профессиональные актеры не имѣли никакого основанія. Относительно постановки мы ничего не знаемъ, какъ, на примѣръ, изображались морская битва, кораблекрушеніе, пожаръ, превращеніе въ звѣрей, и другіе феерическіе номера.

Древнѣйшій, сохранившійся намъ сценарій составленъ директоромъ труппы *Flaminio Scala* въ 1611 г. Хотя въ этомъ сборникѣ значительно преобладаютъ комедіи, но имѣется и трагедія и *opera regia* (или *reale* т. е. королевскія пьесы), *opera heroica* и *opera mista* (смѣшанныя пьесы). Въ этихъ „королевскихъ“ и „героическихъ“ пьесахъ обычныя типы *commedia dell' arte* выступали наряду съ мифологическими и историческими

именами. Въ одномъ случаѣ, на примѣръ, Изабелла-египетская королева, въ другомъ Орестъ, спартанскій король, называетъ своими слугами Педролина, Арлекина и Бураттино. Но эти „возвышенныя“ темы, понятно, составляли исключенія. Характеризуя сценаріи, Риккобони говоритъ, что большинство ихъ вращается около скандальныхъ темъ—*la plus grande partie en est très scandaleuse*. Извѣстнѣйшими авторами сценарій можно считать *Carlo Goldoni* и *Carlo Gozzi*. Несмотря на такое впечатлѣніе, производимое сценаріями, мы находимъ среди нихъ и безсмертные сюжеты: на примѣръ, Донъ-Жуана въ пьесѣ *Il Convitato di pietra* (Каменный гость). Познакомимъ читателей вкратцѣ съ тѣмъ, какъ этотъ сюжетъ разрабатывался въ *commedia dell' arte*.

**Первое дѣйствіе.**

1. Пьеса начиналась съ діалога между королемъ и слугой Донъ-Жуана, который зовется то *Trivellino* то Арлекиномъ. Король недоволенъ поведеніемъ Донъ-Жуана, Арлекинъ защищаетъ своего господина, увѣряя, что онъ съ годами исправится. Исчерпавъ эту тему, Арлекинъ, по предложенію самого короля, развлекаетъ его веселымъ разсказомъ.

2. Арлекинъ и Донъ-Жуанъ встрѣчаются на улицѣ, послѣ наступленія темноты, не узнаютъ другъ друга и нападаютъ одинъ на другого шпагами, при чемъ Арлекинъ фехтуетъ лежа на землѣ. Наконецъ, роняя шпагу, онъ кричитъ: „я убитъ!“ Тутъ Донъ-Жуанъ узнаетъ его. Появляется женихъ донны Анны и его другъ Панталоне. Пока Арлекинъ дразнить Панталоне—нѣмая сцена!—Донъ-Жуанъ предлагаетъ жениху обмѣняться плащами.

3. Донъ-Жуанъ проникаетъ въ домъ коменданта, но вскорѣ выбѣгаетъ, преслѣдуемый комендантомъ. Фехтованіе и смерть послѣдняго. *Lazzi* Арлекина, который потерялъ голову отъ страха.

4. Анна жалуется королю; послѣдній назначаетъ награду тому, кто укажетъ убійцу.

5. Донъ-Жуанъ испытываетъ преданность Арлекина, дѣлая видъ, что собирается пытать его; Арлекинъ сознается во всемъ; Донъ-Жуанъ вѣдь себя отъ злости.

6. Панталоне выпытываетъ Арлекина, но безъ результата.

7. Полиція дѣлаетъ попытку подкупить Арлекина; тотъ беретъ деньги и даетъ невѣрные указанія.

**Второе дѣйствіе.**

1. *Rosalba* удитъ рыбу; Донъ-Жуанъ подплываетъ и даетъ дѣвицѣ возможность себя спасать. Арлекинъ прибываетъ волнами, стоя въ бочкѣ и держа въ рукахъ фонарь. Выпрыгнувъ на берегъ, онъ застаетъ Донъ-Жуана въ объятіяхъ Розальбы. Въ виду морского путешествія Арлекинъ обвязанъ вокругъ пояса свинными пузырями, которые лопаются, когда онъ падаетъ. „Это мы стрѣляемъ изъ пушекъ по поводу спасенія!“ Донъ-Жуанъ покидаетъ Розальбу, жениться, какъ обѣщавъ, онъ не можетъ по многимъ причинамъ—„ихъ перечислить вамъ мой другъ, онъ ловкій парень!“ Арлекинъ бросаетъ въ публику одинъ конецъ длиннаго списка оболыщенныхъ Донъ-Жуаномъ женщинъ, говоря: „Пожалуйста провѣрьте его, можетъ быть, вы случайно найдете тамъ имя супруги или родственницы!“ Другой конецъ списка остается у Арлекина въ рукахъ и онъ вноситъ туда новое имя—*Rosalba*. Послѣдняя въ отчаяніи бросается въ воду и утопаетъ.

2. Донъ-Жуанъ и Арлекинъ приглашаютъ статую коменданта къ ужину.

**Третье дѣйствіе.**

Ужинъ Донъ-Жуана съ многими *Lazzi* Арлекина. То Арлекинъ кричитъ, что въ кухнѣ пожаръ и пока всѣ тушатъ, самъ лакомится за господскимъ столомъ. То Арлекинъ готовитъ салатъ изъ бутылки уксуса, четырехъ солонокъ соли, множества горчицы, масла прямо изъ лампы, наконецъ, и самой лампы. Но вотъ является каменный гость. Донъ-Жуанъ усаживаетъ его за столъ; пиръ продолжается; Арлекинъ, по наущенію своего господина, пьетъ за здоровье донны Анны. Статуя киваетъ головой.

**Четвертое дѣйствіе.**

1. Донъ-Жуанъ въ гостяхъ у коменданта въ мавзолеѣ. Садясь за столъ, Донъ-Жуанъ находитъ на тарелкѣ змѣю. За сценой надгробное пѣніе, громъ, земля разверзается и статуя увлекаетъ Донъ-Жуана въ адъ. „Господинъ, мое жалованье! кричитъ Арлекинъ, не послать же мнѣ судебного пристава за жалованьемъ въ адъ!“

2. Донъ-Жуанъ въ аду. Черти его истязаютъ. Въ то время, какъ во всей пьесѣ текстъ импровизировался, конецъ написанъ итальянскими стихами. „Смиловитесь, просить Донъ-Жуанъ, вѣчные истязатели ада! Когда же, скажите, ради Бога, кончатся эти мои мученія?“ И хоромъ ему отвѣчаютъ: „Никогда!“

*Don Juan:*

Placatevi d' Averno

Tormentatori eterni!

E dite per pietade

Quando terminaran questi miei guai.

*Coro:*

Mai!—

Знакомые съ дивной оперой Моцарта легко отдѣлать прибавки *commedia dell' arte* отъ традиціоннаго сюжета и—вмѣстѣ съ тѣмъ—оцѣнить ея значеніе для выработки типа Лепорелло. Вообще, намъ не разъ придется еще отмѣчать слѣды *commedia dell' arte* въ театрѣ новаго времени. Сама по себѣ *commedia dell' arte* продолжала существовать еще въ XVIII вѣкѣ. Многія ея фигуры, какъ Полишинель, Punch, Hans Wurst, перешли въ марионетку. Импровизированныя игры удержались въ настоящее время въ одной Италіи. Въ видѣ пантомимы Арлекина можно видѣть теперь и на открытой сценѣ въ увеселительномъ саду Тиволи въ Копенгагенѣ.

*Commedia dell' arte* была единственной, въ исторіи театра, попыткой поставить театральное искусство на собственные ноги, эманципировавъ его отъ литературы. Что это возможно, объ этомъ свидѣлствуютъ пріумфы итальянскихъ труппъ, разсѣянные на промежуткѣ трехъ вѣковъ, пріуроченные между прочимъ къ блестящимъ царствованіямъ Филиппа II въ Испаніи, Людовика XIV во Франціи, Елизаветы въ Англіи, свидѣлствуетъ то чарующее впечатлѣніе, которое вдохновило *Jacques Callot* къ гениальнымъ рисункамъ и Амадеуса Гофмана къ своимъ „*Phantasiestücke*“, свидѣлствуетъ то огромное значеніе, которое этотъ опытъ, хотя въ сущности, это болѣе чѣмъ опытъ, возымѣлъ для созданія новаго театра.

Испанскій театр <sup>1)</sup>.

Относительно происхожденія испанскаго театра мы позволимъ себѣ предоставить слово Сервантесу. Въ предисловіи къ своимъ комедіямъ и междудѣйствіямъ онъ говоритъ: „Недавно я находился въ обществѣ друзей, гдѣ зашелъ разговоръ о театрѣ и относящихся сюда вопросахъ; спорили и критиковали такимъ образомъ, что лучше, по моему, этого и сдѣлать нельзя. Коснулись также вопроса о томъ, кто сперва въ Испаніи вынулъ изъ пеленъ комедію, обставилъ ее какъ слѣдуетъ, и снабдилъ роскошью и великолѣпіемъ. Будучи старшимъ, по возрасту, изъ присутствующихъ, я сказалъ, что еще отлично помню игру великаго *Lope de Rueda*, отличавшагося какъ артистическимъ талантомъ, такъ и эстетическимъ пониманіемъ. Онъ былъ родомъ изъ Севильи и по ремеслу золотобитчикъ, т. е. дѣлалъ золотыя пластинки. Особенную славу онъ заслужилъ своею пастушеской поэзіей, въ которой никто не превзошелъ его ни въ то время, ни теперь. Хотя я тогда былъ только мальчикомъ и не могъ судить о достоинствѣ его стиха, но передумывая теперь въ зрѣломъ возрастѣ, все, что съ тѣхъ поръ осталось въ моей памяти, я долженъ подтвердить, что сказанное суцая правда и если бы это не выходило за предѣлы предисловія, я въ доказательство справедливости своего отзыва привелъ бы нѣсколько примѣровъ.

„Ко времени этого знаменитаго испанца весь аппаратъ директора театра умѣщался въ мѣшокъ и состоялъ приблизительно изъ четырехъ пастушескихъ костюмовъ изъ бѣлыхъ шкуръ, украшенныхъ золоченной кожей, четырехъ бородъ и париковъ, и четырехъ посоховъ. Комедіи состояли изъ бесѣдъ, почти также, какъ и эклоги, между двумя-тремя пастухами и пастушкой. Оживляли и распространяли ихъ нѣсколькими междудѣйствіями, въ которыхъ выступали то негрятанка, то сводникъ, то шутъ, то бискаецъ; всѣ эти 4 роли и многія другія вышеназванный Лопе игралъ съ навозможно лучшимъ искусствомъ и правдивостью. Въ то время еще не было никакихъ машинъ, не было единоборства мавра съ христіаниномъ ни верхами ни пѣшими; не знали еще актера, выныряющаго черезъ отверстіе въ полу сцены, изъ нѣдръ земли, какъ, по крайней мѣрѣ, казалось, не говоря уже о спускающихся съ небесъ облакахъ съ ангелами и душами блаженныхъ. Сцена сооружалась изъ четырехъ скамей, которыя разставлялись такъ, что образовывали четырехугольникъ, и покрывались 4—6 досками, такъ что сцена возвышалась 4 пяди надъ землею. Декорація состояла изъ стараго драпри, которое при помощи двухъ шнуровъ перетягивалось изъ стороны въ сторону и закрывало такъ называемую уборную, гдѣ музыканты безъ гитары пѣли старинныя романсы... Послѣ Лопе де Рueda, продолжаетъ Сервантесъ, слѣдовалъ Наварро, родомъ изъ Толедо, прославившійся прекраснымъ исполненіемъ роли трусливаго сводника. Онъ хотъ немного поднять внѣшнее устройство представленій, замѣнивъ мѣшокъ, куда складывались костюмы, чемоданами и ящиками; перемѣстивъ музыкантовъ, игравшихъ раньше за зававѣсомъ, на открытую сцену; отнявъ у актеровъ бороды (раньше никто не игралъ безъ бороды) и заставивъ

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ, использовано еще *Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I—III т. 1854 г.*

ихъ играть съ бритыми лицами, исключая исполнителей роли стариковъ и другихъ ролей, требующихъ перемѣну лица. Наконецъ, онъ изобрѣлъ театральныя машины, облака, громъ и молвію, дуэли и сраженія“.

Эту характеристику стариннаго испанскаго театра дополняетъ юмористическое описаніе, которое даетъ *Agustin de Rojas* въ своемъ романѣ *El Viage entretenido* (т. е. забавное путешествіе), написанномъ въ 1602 г. Мы приводимъ этотъ отрывокъ съ нѣкоторыми несущественными сокращеніями: „Существуетъ восемь разновидностей театральныя труппъ и актеровъ, всѣ отличающіеся другъ отъ друга, а именно—*bululu, naque, gangarilla, combaleo, garnacha, boxiganga, farandula* и *compania*.

„*Bululu*—актеръ, странствующій одинъ и пѣшкомъ; прійдя въ деревню, онъ идетъ къ священнику и говоритъ, что знаетъ нѣсколько комедій и *loas* <sup>1)</sup>; если цирюльникъ и дьякъ хотѣли бы присоединиться и сложиться деньгами такъ, чтобъ ему хватило на дальнѣйшій путь, то онъ готовъ сыграть ихъ. Священникъ, цирюльникъ и дьякъ сходятся, актеръ становится на ящикъ и играетъ, постоянно говоря: Теперь выходитъ тотъ-то или тотъ-то, теперь дама говоритъ то-то и то-то! Потомъ священникъ собираетъ въ свою шляпу для него подаваніе и получаетъ 4—5 мѣдныхъ грошей. Актера же кромѣ того угощаютъ тарелкой супа и ломтемъ хлѣба; послѣ этого онъ продолжаетъ путь, пока счастье опять улыбнется ему.

„*Naque* называются два актера, играющихъ междудѣйствіе, иногда также *auto*, пару актовъ и 2—3 *loas*; у нихъ бороды изъ шерсти, они умѣютъ бить въ тамбурины и берутъ двѣ мараведи за входъ. Живутъ они скромно, спятъ не раздѣваясь, ходятъ босыми, рѣдко наѣдаются до-сыта...

„*Gangarilla* уже цѣлая труппа, состоящая изъ 3—4 актеровъ, среди нихъ одинъ, играющій шута, и другой на женскія роли: они играютъ *auto* о заблудившейся овцѣ, пользуются бородами и париками, часто одолаживаютъ женскія юбки и чепцы, иногда забываютъ возвратить ихъ, ставятъ два комическихкія междудѣйствія, берутъ 4 мараведи за входъ, но не отзываются и отъ хлѣба, яицъ, сарделей и другихъ съѣстныхъ припасовъ вмѣсто денегъ...

„*Cambaleo*—труппа, состоящая изъ одной актрисы, которая поетъ, и пяти актеровъ, которые воютъ; ихъ багажъ состоитъ изъ 1 комедіи, 2 *auto*, 3—4 междудѣйствій и пакета костюмовъ, настолько легкаго, что паукъ могъ бы унести его. Актрису несутъ то на спинѣ, то на носилкахъ. Въ крестьянскихъ домахъ имъ даютъ за представленіе хлѣбъ, виноградъ и похлебку. Въ селахъ и городахъ они берутъ шесть мараведи или кусокъ колбасы или пучекъ льна, словомъ, все, что имъ предлагаютъ, ничѣмъ не брезгая...

„Подъ *Garnacha* понимаютъ труппу, состоящую изъ 5—6 актеровъ, одной актрисы, играющей первую женскую роль и мальчика на вторую. Гардеробъ ихъ, уложенный въ ящикъ, состоитъ изъ 2 куртокъ, широкаго плаща, 3 шубъ, бородъ и париковъ и одного женскаго костюма изъ полушерсти. Ихъ репертуаръ обнимаетъ 4 комедіи, 3 *autos* и столько же междудѣйствій. Ящикъ съ гардеробомъ несетъ оселъ, на которомъ сидятъ и „актрисы“ пыхтя и стоя, въ то время, какъ другіе погоняютъ осла... Частнымъ образомъ они даютъ представленія за жаренную курицу, за

<sup>1)</sup> Разновидности испанской драмы будутъ объяснены ниже.

варенаго зайца, за 4 реали деньгами и 2 четверти вина, словомъ, въ среднемъ за 10 реали...<sup>1)</sup>

„Въ труппѣ *Boxiganga* участвуютъ 2 актрисы, 1 мальчикъ и 6—7 актеровъ... Они располагаютъ 6 комедіями, 3—4 autos, 5 междудѣйствіями и 2 чемоданами (однимъ для бутафоріи и однимъ для женскихъ костюмовъ) и нанимаютъ 4 муловъ, одного для чемодановъ, двухъ для актрисъ и одного для остальныхъ, на которомъ они ѣдутъ верхами поочередно, каждый свою четверть версты. Всѣ 7 актеровъ часто имѣютъ только двѣ накидки, которыми они пользуются также поочередно; но случается и такъ, что вожатый муловъ скрывается съ ними. Ыдятъ они хорошо, спятъ вмѣстѣ въ 4 кроватяхъ и играютъ въ будни по вечерамъ, а по праздникамъ днемъ...

„Ближе всего къ *Compania* подходит *Farandula*. Каждая труппа располагаетъ 3 актрисами, 18 комедіями и 2 чемоданами багажа, путешествуетъ на мулахъ и также въ телѣгахъ, посѣщаютъ только болѣе зажиточныя мѣстности, питаются на собственный счетъ, хорошо одѣваются, въ праздникъ Тѣла Господня дѣлаютъ сборы до 200 дукатовъ и живутъ безопасно, украсивъ шляпы перьями, а шлемы султанами...

„Составъ *Compania* бываетъ самый разнообразный и также и ея начинанія; въ ней участвуютъ и хорошо воспитанные и интеллигентные люди, достойные юноши изъ хорошихъ семействъ и весьма приличныя дамы (разъ представлены всѣ сословія, то отчего же и имъ не быть?). Такая *Compania* располагаетъ 50 комедіями, багажомъ въ 300 арробъ<sup>2)</sup>, 16 лицами, что играютъ, 30 лицами, что ѣдятъ, однимъ кассиромъ и Богъ знаетъ сколькими, что воруютъ. Одни путешествуютъ на мулахъ, другіе въ каретахъ, третьи верхами на лошадяхъ, но никто не довольствуется телѣгой, говоря, что желудокъ не вынесъ бы этого. Въ виду необходимости выучивать такъ много ролей, постоянныхъ репетицій и измѣнчивости вкуса зрителей, имъ приходится чрезмѣрно трудиться, но объ этомъ можно было бы сказать такъ много, что я предпочту замолчать“.

Не смотря на эту богему, все же въ XVI вѣкѣ уже установились сношенія съ Италіей. Въ 1548 г. въ Валадолидѣ, по случаю бракосочетанія дочери Карла V съ Максимилианомъ Австрійскимъ, была поставлена комедія Аріосто „съ театральнымъ аппаратомъ и сценой, какъ ихъ употребляли римляне“. Въ томъ же году испанскій наслѣдникъ Филиппъ въ Миланѣ присутствуетъ на представленіи итальянской комедіи, представленной съ изысканной роскошью. По восшествіи на престолъ, Филиппъ II приглашаетъ къ своему двору Antonio Vignali для устройства представленій и въ серединѣ XVI вѣка въ Мадридѣ и въ другихъ городахъ повсюду возникаютъ постоянные театры. Виновниками тому явились разныя благотворительныя общества, которыя, какъ, на примѣръ, *Confradia de la sagrada Pasion*, учрежденное въ 1565 г., задавалось цѣлью одѣвать и кормить бѣдныхъ или какъ, на примѣръ, *Confradia de Nuestra Senora de la Solelad*, учрежденное въ 1567 г., заботилось о призрѣніи брошенныхъ дѣтей. Эти общества устроили постоянные театры для того, чтобы пользоваться доходами для своихъ филантропическихъ цѣлей. Этотъ обычай до того укоренился въ Испаніи, что до настоящаго времени го-

<sup>1)</sup> Реали, равно какъ и мараведи, мелкая испанская монета, первая цѣною въ 25 сантимъ, вторая—немного больше денье.

<sup>2)</sup> Арроба равняется 15 фунтамъ.

спитали являются главными антрепренерами боя быковъ. Правда, эти первые театры были еще очень примитивнаго свойства. Для нихъ пользовались задними дворами—*corrales*, служащими обыкновенно для склада дровъ. Здѣсь сооружалась эстрада, публика же либо стояла въ передней части упомянутаго двора—*patio*, либо смотрѣла изъ оконъ прилегающихъ флигелей—*aposenos* и чердаковъ—*desvanes*. Если флигеля принадлежали не братству, а другимъ владѣльцамъ, то послѣдніе платили братству ежегодную сумму за право лицезрѣть представленія. Иногда же братства предпочитали снять за свой счетъ всѣ *aposenos* и *desvanes*. Сперва какъ сцена, такъ и стоящая въ *patio* публика ничѣмъ не были защищены отъ дождя или солнца, но послѣ того, какъ избалованные болѣе и совѣмъ роскошными сценами итальянскія труппы стали набѣзжать въ Испанію, сцена была покрыта крышей, а *patio*—парусиной. Наконецъ, соорудили еще вдоль стѣны амфитеатральныя мѣста для сидѣнія—*gradas*, находящіяся подъ навѣсомъ, а совѣмъ возлѣ эстрады были поставлены скамьи—*bancos*. Низшая публика, стоящая въ *patio*, между скамьями и амфитеатральными сидѣніями, называлась *mosqueteros*, такъ какъ ихъ аплодисменты сравнивались съ выстрѣлами изъ мушкетовъ. Въ то время, какъ зажиточныя дамы сидѣли гдѣ-нибудь въ *aposenos* или, по крайней мѣрѣ, *desvanes*, бѣдныя женщины были отдѣлены на дворѣ особой ложей—*cazuela* или *corredor de las mugeres*. Кромѣ того, на дворѣ находилось еще *alojeros*, павильонъ, гдѣ продавалось *aloja*, напитокъ изъ смѣси воды, меда и пряностей и другіе тому подобныя учрежденія. Полиція—алькалды—сидѣла первоначально на сценѣ, потому для нея построили особую ложу. Такой видъ имѣли впервые театры въ Мадридѣ *Corral de Principe* и *Corral de la Cruz* или *de las Obras Pias*. Въ нихъ играли по буднямъ въ 2 часа дня, и средній доходъ равнялся 300 реали. Директора театровъ также сочиняли пьесы, такъ что *autor* лишь позднѣе получилъ болѣе специальное значеніе автора, въ XVI вѣкѣ такъ назывался директоръ театральной труппы, который совмѣщаль и обязанности актера съ таковыми драматурга. Въ зависимости отъ этого обстоятельства репертуаръ былъ по-истинѣ мизернымъ, публику привлекали больше внѣшними эффектами, роскошными костюмами, появленіемъ актеровъ на сцену верхами, сраженіями и т. под. Но уже къ концу XVI вѣка процвѣтаніе испанскаго театра было не за горами.

Сперва Сервантесъ имѣлъ громадное значеніе для испанскаго театра, во-первыхъ, тѣмъ, что всѣ его рассказы (*Novelas exemplares* 1612 г.) и также и „Донъ-Кихотъ“ были переработаны для сцены, а во-вторыхъ, онъ оживилъ тогдашній репертуаръ и комедіями и междудѣйствіями собственного сочиненія, частью изданными въ 1615 г. съ введеніемъ, изъ котораго мы выше сдѣлали нѣсколько извлеченій. Но уже въ небывало плодотворной дѣятельности Лопеде Вега (\*1562 †1635) испанскій театръ достигаетъ вершины своего совершенства, хотя достойно вниманія, что Лопе не такъ головокружительно возвышается надъ своими современниками, какъ Шекспиръ, и что одинъ изъ нихъ—Кальдеронъ (\*1601 †1681) даже собирався отнять у него пальму первенства. Съ послѣдняго десятилѣтія XVI вѣка и до смерти Кальдерона не проходитъ ни одного года безъ появленія какого-нибудь шедевра въ области испанскаго театра. Собственно только теперь выработался стиль испанской драматургіи и окончательно установились разнообразныя ея формы.

Центромъ испанскаго репертуара были комедіи. Подъ *Commedia*

со временъ Лопе понимали драму въ стихахъ, обнимающую ни больше ни меньше какъ 3 дѣйствія, независимо отъ содержанія. Даже трудно было по содержанію, на первый взглядъ, опредѣлить характеръ какой-нибудь испанской драмы, такъ какъ трагическіе и комическіе элементы въ ней переплетались, какъ и въ шекспировскомъ театрѣ. Поэтому различіе отдѣльныхъ группъ комедіи основано не столько на ихъ содержаніи, сколько на сценической ихъ постановкѣ. Одни комедіи происходили въ обыденной обстановкѣ и поэтому вся нужная ихъ декорация сводилась къ уже извѣстнымъ намъ коврамъ; другія комедіи требовали большихъ затратъ и на декорации и на костюмы и на машины. Первые назывались *Comedias de cara y espada*, вторыя—*Comedias de Teatro, de ruido* (шума, скопленія народа) или *de cuerpo* (тѣла, фигуры). „Комедіи плаща и шпаги“ получили свое названіе отъ костюма главныхъ дѣйствующихъ лицъ—дворянъ.

Послѣ комедіи наиболѣе популярными видами испанской драмы были *autos*, т. е. акты. Первоначально этимъ названіемъ обозначалось всякое драматическое представленіе вообще, но со временъ Лопе де Вега оно специфицировалось для опредѣленной драмы. *Autos sacramentales* предназначались для праздника Тѣла Господня, изобиловали аллегорическими фигурами (на что указываетъ и названіе у Лопе *Representacion moral*) и не были раздѣлены на дѣйствія; объемъ ихъ равнялся одному акту (*jornada*) комедіи. *Autos al nacimiento* ставились на Рождествѣ, въ противоположность первымъ *autos* здѣсь выступали знакомые намъ персонажи литургической драмы—Дѣва Марія, Іосифъ, волхвы, пастухи и др.

Уже второстепенное значеніе имѣли *Loas* (т. е. похвалы ср. латинское *laudare*), являющіяся какъ бы вступленіемъ въ главную игру. Эти похвалы были составлены либо въ формѣ монолога, либо діалога съ музыкальными номерами. Кого же хвалили? Чаще всего пьесу, которая должна была слѣдовать, но также и публику или городъ, въ которомъ играли. Нечего и говорить, что эти *loas* отличались юмористическимъ тономъ и кончались покорнѣйшей просьбой отнестись благосклонно къ данному представленію.

Послѣднюю категорію занимали междудѣйствія—*Entremeses*, которыя ставились въ промежутки между актами комедіи. Ихъ создателемъ можно считать Лопе де-Руеда. Они написаны иногда и прозой и передаютъ краткую сценку изъ простонароднаго быта. Пѣніе и танцы нерѣдко входятъ въ эти междудѣйствія.

Наряду съ этими главными видами испанскихъ театральныхъ пьесъ встрѣчаются и другія, болѣе или менѣе случайныя названія. Такъ драмы изъ жизни святыхъ иногда обозначались *Comedias* или *Vidas de Santos*. Игры, предназначаемыя для придворнаго празднества, ходили подъ общей кличкой *Fiesta*. Представленія, подлаженные подъ болѣе грубый вкусъ уличной толпы, отмѣчались какъ *Burlesca*. Во второй половинѣ XVII вѣка возникаетъ разновидность *Comedia de Figuron* для драмъ, посвященныхъ высмѣиванію какого-нибудь порока, предразсудка, привычки и пр. Существеннаго значенія для характеристики испанскаго театра эти разновидности не имѣютъ.

Этотъ перечень различныхъ видовъ испанскаго театра важенъ и потому, что изъ него явствуетъ связь театра Лопе со средневѣковыми играми. Прогрессъ сказывается только въ преобладаніи комедіи надъ *autos*, свѣтскаго театра надъ религиознымъ. *Entremeses* же—фарсы, которыми

„фаршировали“, какъ мы видѣли, и мистеріи. Несмотря на усовершенствованіе репертуара во времена Лопе, все же сцена оставалась въ прежнемъ примитивномъ состояніи. Всѣ французы, посѣтившіе Испанію въ данную эпоху, съ пренебреженіемъ говорятъ объ испанскомъ театрѣ, объ отсутствіи хорошихъ костюмовъ, о наивности сценическихъ приспособленій, о незнакомствѣ со свѣтовыми эффектами (играли вѣдь днемъ), о шумливости публики и пр. Это не удивительно, такъ какъ въ самомъ концѣ XVI вѣка испанскій театръ подвергся самымъ крупнымъ стѣсненіямъ со стороны фанатическихъ королей. Въ 1597 г. Филиппъ II запретилъ всякія представленія. Въ 1600 г. его преемникъ Филиппъ III отмѣнилъ этотъ абсолютный запретъ, но съ разнаго рода ограниченіями: 1) непристойныя пѣсни и пляски были исключены; 2) право ставить комедіи сдѣлалось привилегіей никакъ не болѣе 4 труппъ; 3) актрисамъ было запрещено выступать въ мужскомъ костюмѣ и вступать въ труппы безъ участія въ нихъ ихъ отцовъ или мужей; 4) монахамъ и лицамъ духовнаго званія было запрещено посѣщать театры; 5) играть разрѣшалось не болѣе 3 разъ въ недѣлю, а въ дни главныхъ церковныхъ праздниковъ всякія игры были запрещены; 6) въ каждомъ мѣстѣ разрѣшалось играть не болѣе одной труппы одновременно и каждой труппѣ не болѣе одного мѣсяца въ годъ; 7) въ церквахъ и монастыряхъ разрѣшались только религиозныя игры; 8) въ публикѣ мужчины и женщины должны были имѣть свои особыя мѣста; 9) въ университетскихъ городахъ Алькала и Саламанка разрѣшено было играть только въ каникулярное время; 10) концессія давалась каждой труппѣ только на годъ, по истеченіи котораго нужно было исходатайствовать новую; 11) всѣ игры должны быть предварительно одобрены экспертами, среди которыхъ находился и богословъ; 12) общій надзоръ за театромъ ввѣрялся особому чиновнику—*Juez protector de los teatros*. Эти стѣснительныя мѣры испанскихъ королей находятся въ полномъ противорѣчій съ благосклоннымъ отношеніемъ къ театру англійскихъ (Елизаветы и Іакова I) и вполне объясняютъ намъ отсталость испанской сцены.

Возвращаясь теперь къ драматическому творчеству Лопе де Вега, мы должны замѣтить, что его плодовитость уже вошла въ поговорку: около 1500 комедій и 400 *autos*—литературное наслѣдіе, которое не превзойдено еще никѣмъ. Относительно количества его *loas* и междудѣйствій мы находимся еще въ невѣдѣніи. Полное собраніе его сочиненій, предпринятое испанской академіей наукъ, еще далеко не закончено, но уже теперь обѣщаетъ стать безпримѣрнымъ изданіемъ въ исторіи литературы. Однако, было бы совершенно ошибочнымъ думать, что величіе Лопе заключается въ этомъ количественномъ превосходствѣ. Напротивъ, Лопе обязанъ своей славой художественной цѣнности своего творчества, которая измѣряется не вещественными мѣрами, а отвлеченно эстетическими. И тутъ, прежде всего, отмѣтимъ національный характеръ его пьесъ. Въ своемъ теоретическомъ сочиненіи *Arte nuevo de hacer comedias* Лопе въ концѣ сознается въ этой національной особенноти: „Я защищаю свою манеру писать комедіи тѣмъ, что мои пьесы, сочиненныя на другой ладъ, были бы, быть можетъ, и лучше, но не встрѣтили бы того сочувствія, котораго дѣйствительно удостоились, такъ какъ часто то, что нарушаетъ правило, именно поэтому и приходится болѣе по вкусу“. Такимъ образомъ Лопе вполне сознательно противопоставляетъ отвлеченно-гуманистическому театру реально-национальную сцену испанцевъ. На этой сценѣ онъ нашелъ уже готовыми типы—любовника—*Galan*, любимой—*Dama*, смѣшного старца—*Vejeje*,

болѣе зрѣлаго мужчины—Barba, слуги-арлекина—Gracioso и другіе типы, развившіеся не безъ вліянія гуманистической драмы и итальянцевъ, но Лопе часто снабжаетъ ихъ индивидуальными чертами, такъ что они приобрѣтаютъ новую жизнь, и наряду съ этими типичными персонажами вплетаетъ въ интригу свои фигуры, взятые непосредственно изъ личнаго наблюденія. Такимъ образомъ творенія Лопе отражаютъ жизнь современной ему эпохи и слѣдовательно уголокъ жизни вообще.—Въ третьихъ, нельзя упустить изъ вида то множество драматическихъ сюжетовъ, пущенныхъ въ оборотъ Лопе де-Вега. Изъ его драмъ можно было бы составить сплошную исторію Испаніи отъ вторженія вестготовъ до царствованія Филиппа III. Священная и свѣтская исторія, эпосъ и новелла—исчерпаны имъ до послѣднихъ предѣловъ, и среди этого моря сюжетовъ многіе всплыли и въ позднѣйшей литературѣ. Такимъ образомъ Лопе приобрѣтаетъ и универсальное значеніе, какъ инициаторъ многихъ міровыхъ сюжетовъ.

Изъ многочисленныхъ современниковъ Лопе, назовемъ только одного *Guillen de Castro* († 1631), важнаго своей обработкой для сцены испанскихъ романовъ о Сидѣ въ двухъ частяхъ. Первая часть его *Mocedados del Cid* послужила образцомъ для Корнеля, создавшаго по немъ свою знаменитую драму, о которой рѣчь впереди. Вообще, испанскій театръ Лопе де Вега имѣлъ наибольшее вліяніе именно на французскій. Комедіи Мольера (напримѣръ, *Le Médecin malgré lui*, *L'école des maris*) написаны на сюжеты, заимствованныя у Лопе. Зато первая испанская труппа въ Лондонѣ упоминается лишь въ 1635 г., когда шекспировскій театръ уже закончилъ свое развитіе.

Когда въ 1621 г. Филиппъ IV взомель на престолъ, для испанскаго театра наступили лучшія времена. Этотъ король не только посѣщалъ мадридскіе театры инкогнито (официальное посѣщеніе не было предусмотрѣно придворнымъ этикетомъ), но и выстроилъ себѣ свой театръ въ загородномъ дворцѣ Buen Retiro. Даже ходила молва, что Филиппъ IV сочинилъ нѣсколько комедій. Разумѣется, придворный театръ отличался большой роскошью. Во-первыхъ, онъ находился въ закрытомъ помѣщеніи, только задняя стѣна сцены была устроена такъ, что ее можно было разобрать, и тогда открывался видъ въ садъ—несомнѣнно очень удачный сценическій эффектъ. Устройство машинъ и декораций было поручено итальянскому мастеру Cosme Loti. Къ сожалѣнію, король требовалъ не столько эстетическихъ наслажденій, какъ чисто феерическихъ впечатлѣній, такъ что его интересъ къ театру не приносилъ той пользы для развитія драмы, которую мы были бы въ правѣ ожидать при болѣе тонкомъ вкусѣ короля. Теперь же вся эта обстановочность только служила во вредъ идейному искусству. Огнедышяція горы, землетрясенія, бушующее море съ раскачиваемыми волнами кораблями, дворцы великолѣпной архитектуры, собраніе боговъ на Олимпѣ, всевозможныя адекія муки въ Тартарѣ, Фаэтонъ, разбѣзжающій на солнечной колесницѣ и ниспроверженный въ глубину; Персей верхомъ на Пегасѣ, Венера въ облакахъ и пр. стали теперь обычными номерами на испанской сценѣ. Когда послѣдняя оказалась тѣсною для затѣй машиниста, то представленія устроивались на лонѣ природы. Пьеса на сюжетъ Цирцеи была поставлена на островѣ въ придворномъ пруду. Для произнесенія Іоа являлась богиня моря въ серебрянной лодкѣ, двигаемой двумя рыбами. Затѣмъ Одиссей подбѣзжалъ на настоящемъ кораблѣ; по берегу гуляла медвѣдя, тигры, львы; шумъ

листвы выливался въ таинственную музыку. Поднималась гроза, молнія разбѣкала скалистую возвышенность острова, и вмѣсто дикаго ландшафта передъ зрителями открывался видъ на сказочно красивый дворецъ Цирцеи. Для развлеченія гостей Цирцея заставляетъ морскія чудовища всплыть на поверхность; дельфины пускаютъ въ воздухъ струи благоухающей воды; сирены и тритоны ведутъ хороводъ. При всѣхъ этихъ чудесахъ Одиссей уже кинулся въ объятія Цирцеи, но „Добродѣтель“ увѣщаетъ его покинуть ее, и въ одинъ моментъ все—Цирцея и дворецъ—исчезаетъ, передъ зрителями опять пустынный островъ, и Одиссей возвращается къ своему кораблю.

Одновременно итальянскій архитекторъ *Cäsar Fontana* соорудилъ другую сцену въ королевскомъ паркѣ Aranjuez. Она мѣрила 115 футовъ въ длину и 78 въ ширину. Съ каждой стороны было по 7 аркадъ, надъ ними золотыя и серебряныя балюстрады, на которыхъ находилось 70 канделябровъ съ восковыми свѣчами. Потолокъ сцены изображалъ звѣздное небо. Посреди сцены возвышалась гора, имѣющая 80 футовъ въ діаметръ и раскрывающаяся при надобности. Въ игрѣ, сюжетъ которой былъ взятъ изъ романа „Амадисъ“, въ горѣ, по раскрытіи ея, оказался заколдованный дворецъ, охраняемый 4 великанами. При раскатахъ грома этотъ дворецъ исчезалъ, и на его мѣстѣ оказывался прелестный садъ...

Съ этой фееричной обстановкой вполне гармонировало драматическое творчество слѣдующаго послѣ Лопе поколѣнія поэтовъ, изъ которыхъ выдвинулся Кальдеронъ. Пьесы бытовыя, не требующія особыхъ затратъ, напримѣръ, комедіи плаща и шпаги отѣшли на второй планъ, за то библейскія (*Comedias divinas*), мифологическія и романтическія драмы стали болѣе популярны. Даже междудѣйствія перетериваютъ нѣкоторую перемену въ смыслѣ обстановки и усиленія танцевальныхъ номеровъ и извѣстны на этой стадіи подъ названіемъ *saynetes*. Наконецъ всплываетъ и новый жанръ *Zarzuelas*—нѣчто въ родѣ нашей оперетки.

Творчество Кальдерона ознаменовано, во-первыхъ, тѣмъ, что большинство его пьесъ (около 100)—autos, словомъ, въ перемѣщеніи центра тяжести сюжетовъ въ сравненіи съ Лопе. Если послѣдній болѣе важенъ для мірового значенія испанскаго театра, то второй является болѣе рѣзкимъ выразителемъ національнаго духа своей страны и эпохи. Кальдерона можно считать наиболѣе искреннимъ и восторженнымъ поэтомъ католицизма. Но если Кальдеронъ съ одной стороны даетъ большую свободу своей фантазіи въ изобрѣтеніи цвѣтистыхъ выраженій, сложнаго сценарія и феерическихъ номеровъ, то съ другой нельзя отрицать и того, что планъ его драмъ всегда строже продуманъ, чѣмъ у Лопе. Вѣдь какъ ни какъ, Кальдеронъ писалъ для двора, для интеллигентныхъ зрителей и многія несообразности, что сходили съ рукъ у Лопе, не стала бы терпѣть придворная публика. Отсюда тщательная отдѣлка драмъ у Кальдерона, которой часто недоставало у Лопе, недаромъ прослывшаго гениальнымъ импровизаторомъ. Лопе былъ создателемъ испанскаго репертуара, Кальдеронъ былъ его завершителемъ.

Послѣ кончины Филиппа IV (1665 г.), малолѣтство Карла II ознаменовало собой паденіе испанской міровой державы. Отложеніе Нидерландовъ уничтожило ея престижъ въ Европѣ, послѣдствіемъ чего была постепенная потеря ея заморскихъ колоній, а торжество католической реакціи подавляетъ въ ней начавшійся было расцвѣтъ духовной жизни. Отсутствіе денежныхъ средствъ, отсутствіе подъема народнаго духа, отсут-



стві личной инициативы явились прямыми результатами разложения Испаніи и причинами, вызвавшими развалъ испанскаго національнаго театра. Испанія подпадаетъ подъ рабское поклоненіе всему французскому, и въ области театра за XVIII вѣкъ царить безусловный ложноклассицизмъ. Когда ставились пьесы Лопе или Кальдерона, то ихъ подвергали довольно чувствительной передѣлкѣ въ духѣ трехъ единствъ. Только въ XIX вѣкѣ подъ лозунгомъ романтизма вновь проснулася любовь къ національному театру, полное возрожденіе котораго будетъ зависѣть отъ успѣховъ регенерации Испаніи въ другихъ болѣе важныхъ областяхъ жизни.

X.

Шекспировскій театр<sup>1)</sup>.

Въ то время, когда родился Шекспиръ (\* 1564 г.), въ Англии еще не было ни одного постоянного театра. Тѣмъ не менѣе было бы несправедливо думать, что въ то время не было профессиональныхъ актеровъ. Напротивъ, отъ средневѣкового до шекспировскаго театра установима преемственность только въ одномъ отношеніи — въ области сценическаго искусства. Какъ комическіе, такъ и трагическіе актеры въ Англии отличались большой самобытностью, и влияніе *commedia dell' arte*, котораго отрицать нельзя, все же было меньше, чѣмъ въ другихъ случаяхъ.

Комическіе актеры въ средніе вѣка, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда они выходили изъ числа гражданъ, соприкасались съ жонглерами, эквилибристами или, какъ ихъ называли, „инструменталистами“. Отъ современнаго комика они отличались тѣмъ, что они не столько представляли комическіе персонажи, сколько сами были комичны. Такіе актеры были еще современниками Шекспира; одинъ изъ наиболѣе популярныхъ *Richard Tarleton* († 1588) могъ притти ему въ голову, когда онъ писалъ прочувствованныя слова Гамлета, держащаго черепъ въ рукахъ: „Вѣднй Юрикъ! я зналъ его, Гораціо! то былъ человекъ безконечно веселый и всегда въ прекрасномъ настроеніи... И гдѣ теперь твоя шаловливая улыбка? твои уморительныя шутки? твои пѣніе? твои блестящіе остроумія?“...

Этотъ Тарльтонъ стоитъ того, чтобы съ нимъ познакомиться. Мальчикомъ онъ пасъ свиней. Юношей онъ пришель въ Лондонъ и занимался тѣмъ, что носилъ воду. Женившись на дѣвицѣ не очень строгихъ нравовъ, онъ открылъ сперва винницу, а потомъ и гостиницу. Достигнувъ такимъ образомъ болѣе спокойной жизни, онъ сталъ проявлять свои таланты. Во-первыхъ, онъ занялся фехтованіемъ и достигъ высшей ступени въ этомъ искусствѣ, удостоившись званія мастера благородной науки защиты — *master of the noble science of deffence*. Во-вторыхъ, онъ составилъ сценарій къ пьесѣ „Семь смертныхъ грѣховъ“ и написалъ драму „Знаменитыя побѣды Генриха V“, — сюжетъ, разработанный впоследствии и Шекспиромъ. Наконецъ, Тарльтонъ выступилъ и актеромъ и съ такимъ успѣхомъ, что въ 1583 г. самъ двѣнадцать удостоился званія „актера королевы“. Вскорѣ онъ сталъ любимцемъ лондонской публики.

Больше всего онъ отличался своими *jigs* — куплетами, которые онъ

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ, использовано *C. Brodmeier*, *Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen* 1904.

распѣвалъ танцуя. Единственный сохранившійся намъ куплетъ построенъ на схожій съ фастнахтшилами мотивъ о шутахъ. Тарльтонъ вбѣгалъ, какъ бы сидя верхомъ на лошади изъ папье машэ — *hobby-horse*, употребляемой и понынѣ въ циркѣ, держа въ рукахъ корзину съ куклами — шутами и пѣль: „Чего извольте? Вотъ у меня лошадь нагружена шутами, пищащими и галдящими на всѣ лады. Я прекрасный ремесленникъ, и вотъ мои инструменты! Но развѣ это не забавная компанія?“

What do you lacke? what do ye lacke?  
Ive a horse loade of fooles  
Squeaking, gibbering of everie degree;  
Ime an excellcut workeman,  
And these are my tooles;  
Is not this a fine merie familie?

Затѣмъ слѣдовала характеристика отдѣльныхъ шутовъ — актера (очевидно, себя самого), пуританина, государственника, поэта, врача, влюбленнаго, ольдерманна и провинціала. Читая этотъ *Tarlton's Jigge of a horse loade of Fooles* (т. е. „куплетъ Тарльтона о лошадиной ношѣ шутовъ“) невольно вспоминаешь пьесы Викрама или „*Das Narrenschneiden*“ Ганса Закса или „*Das Narrenschiff*“ Брандта.

Отдѣльныя сценки Тарльтона напоминаютъ намъ наивную неподдѣльную шутку фарса. Перескажемъ вкратцѣ одну: умирающій отецъ собралъ вокругъ себя трехъ своихъ сыновей; старшему онъ завѣщаетъ недвижимое имущество, — сынъ тронуть и выражаетъ надежду, что отецъ еще самъ будетъ пользоваться своимъ имуществомъ; среднему онъ завѣщаетъ свои деньги, сынъ тронуть и выражаетъ надежду, что отецъ еще самъ будетъ пользоваться ими; для младшаго ничего не осталось; „ты былъ неблагодарнымъ бездѣльникомъ, говоритъ отецъ, и тебѣ я завѣщаю висѣлицу и веревку“; младшій сынъ, котораго игралъ самъ Тарльтонъ, опускается на колѣни и всхлыпывая говоритъ: „О отецъ! больше я ничего не желаю; но дай Богъ тебѣ остаться въ живыхъ и пользоваться всѣмъ этимъ еще самому!“

Тарльтонъ еще отличался тѣмъ, что кто-нибудь изъ публики дразнилъ его замѣчаніемъ, и онъ моментально отвѣчалъ ему экспромптомъ. Разъ ему крикнули, что носъ у него плоскій, и онъ сейчасъ же нашелся сказать, что „пусть носъ у него плоскій, это нисколько не мѣшаетъ ему нюхомъ отличить порядочнаго человека отъ подлеца“:

Though my nose be flat,  
My credit to save,  
Vel very well I can by the smell  
Scent an honest man from a knave.

Какъ видите, Тарльтонъ не былъ актеромъ въ современномъ смыслѣ и хотя онъ можетъ быть и присмотрѣлся къ *commedia dell' arte*, но онъ прежде всего націоналенъ и исповѣдовалъ искусство, корни котораго восходятъ къ средневѣковой передвижной сценѣ — *pageant*. Объ отношеніи къ нему Елизаветы говоритъ одинъ писатель вотъ что: „онъ указывалъ королевѣ на гораздо больше ея недостатковъ, чѣмъ кто либо изъ ея капеллановъ, и лѣчилъ ее отъ меланхолии съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ ея врачъ“. Тарльтонъ создалъ школу; вокругъ него группировалось много менѣе славныхъ именъ, о которыхъ мы не знаемъ никакихъ подробностей, хотя врядъ ли подлежитъ сомнѣнію, что игра ихъ измѣнилась. Очевидно Шекспиръ, пріѣзжая въ Лондонъ, засталъ комическаго актера еще въ ка-

чествъ импровизатора, куплетиста, музыканта, плясуна и чуть ли не акробата.

Съ трагическимъ актеромъ стариннаго типа мы можемъ знакомиться по произведениямъ самого Шекспира. Въ его комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ онъ изображаетъ, какъ ремесленники—ткачъ, плотникъ и портной—собираются ставить трагедію. Ткачъ говоритъ: „Роль злодѣя мнѣ болѣе всего подстать. Вотъ Геркулеса я сыгралъ бы великолѣпно или другую роль, гдѣ можно махать руками и ногами и сокрушить весь домъ“. Тутъ же онъ даетъ маленькую пробу и кончаетъ словами: „Это высокій стиль. Это манера Геркулеса, манера злодѣя, любовникъ болѣе чувствителенъ“. Въ хроникѣ „Генрихъ IV“ Фальстафъ хочетъ изобразить отца Генриха и говоритъ: „Дайте мнѣ кубокъ вина, чтобы глаза мои выглядѣли красными, какъ будто я плакалъ; ибо я хочу говорить трогательно и намѣренъ держаться манеры Камбиза“.—Но подробнѣе всего Шекспиръ высказываетъ устами Гамлета, бесѣдующаго съ актерами: „Говори монологъ, пожалуйста, какъ я читалъ тебѣ его, не болтая языкомъ; если ты будешь его выкрикивать, какъ дѣлаютъ многіе ваши актеры, пусть лучше мои стихи говорить уличный разносчикъ. И не слишкомъ пили воздухъ рукою, вотъ такъ; дѣлай все полегоньку. Потому что и въ самомъ потокѣ, въ самой бурѣ и, такъ сказать, въ вихрѣ страсти, тебѣ надо пріобрѣсть и сохранять умѣренность, которая придавала бы ему мягкость. О, я возмущаюсь до глубины души, когда слышу, какъ какой-нибудь здоровенный парень въ косматомъ парикѣ раздираетъ страсть въ клочки, въ лоскутья и терзаетъ уши черни, которая большею частью ничего не смыслить, кромѣ необъяснимой пантомимы и крика. Я бы охотно отдралъ такого господина за это коверканье злодѣя<sup>1)</sup>; это чудовищнѣе самого чудовищнаго царя Ирода... О, есть актеры, и я видалъ ихъ игру и слыхалъ, какъ ихъ хвалятъ, и даже очень хвалятъ, которые,—я ничего не прибавляю,—не походя ни говоромъ, ни движеніями не только на христіанъ, но даже и на язычниковъ, и на людей вообще, такъ возятся и вопяютъ, что я думалъ: ужъ не сотворены ли они какими нибудь поденщиками природы,—и прескверно сотворены,—до того отвратительно было это подражаніе чело-вѣчеству“.

(Переводъ К. Р.).

Разумѣется, съ этими словами не Гамлетъ обращается къ пріѣзжимъ актерамъ,—комедія, которую они призваны играть, также не оправдываетъ такіа наставленія, но то актеръ—Шекспиръ высказываетъ свое мнѣніе о сценическомъ искусствѣ вообще и о старинной манерѣ игры—манерѣ Геркулеса и манерѣ Камбиза—въ частности. Если Шекспиръ научилъ свою труппу болѣе изящной манерѣ, то это не исключаетъ возможности, что другія труппы придерживались стараго шаблона. Итакъ, Шекспиръ вездѣ, гдѣ имѣетъ случай высказаться о сценическомъ искусствѣ, обвиняетъ актеровъ въ вульгарности, выражающейся въ крикливой рѣчи и въ чрезмѣрной жестикуляціи. Но откуда взялась эта манера играть? Отъ *comedia dell' arte*? Отъ гуманистической драмы? Очевидно, нѣтъ. Какія пьесы имѣлись въ виду съ Геркулесомъ и Камбизомъ, мы не знаемъ, но Термагантъ и Иродъ—популярные персонажи мистерій. Объ Иродѣ уже была рѣчь (выше стр. 45), Термагантъ же то магометанскій богъ, то восточный тиранъ. Вѣроятно, и Геркулесъ и Камбизъ принадлежали къ тому же типу тирана. Такимъ образомъ и трагическая манера играть,

<sup>1)</sup> Въ оригиналѣ: for o'erdoing Termagant.

какъ ее имѣлъ возможность наблюдать еще Шекспиръ, такъ же, какъ и комическая, восходитъ къ средневѣковой игрѣ, приготовленія къ которой съ такимъ юморомъ воспроизведены въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“.

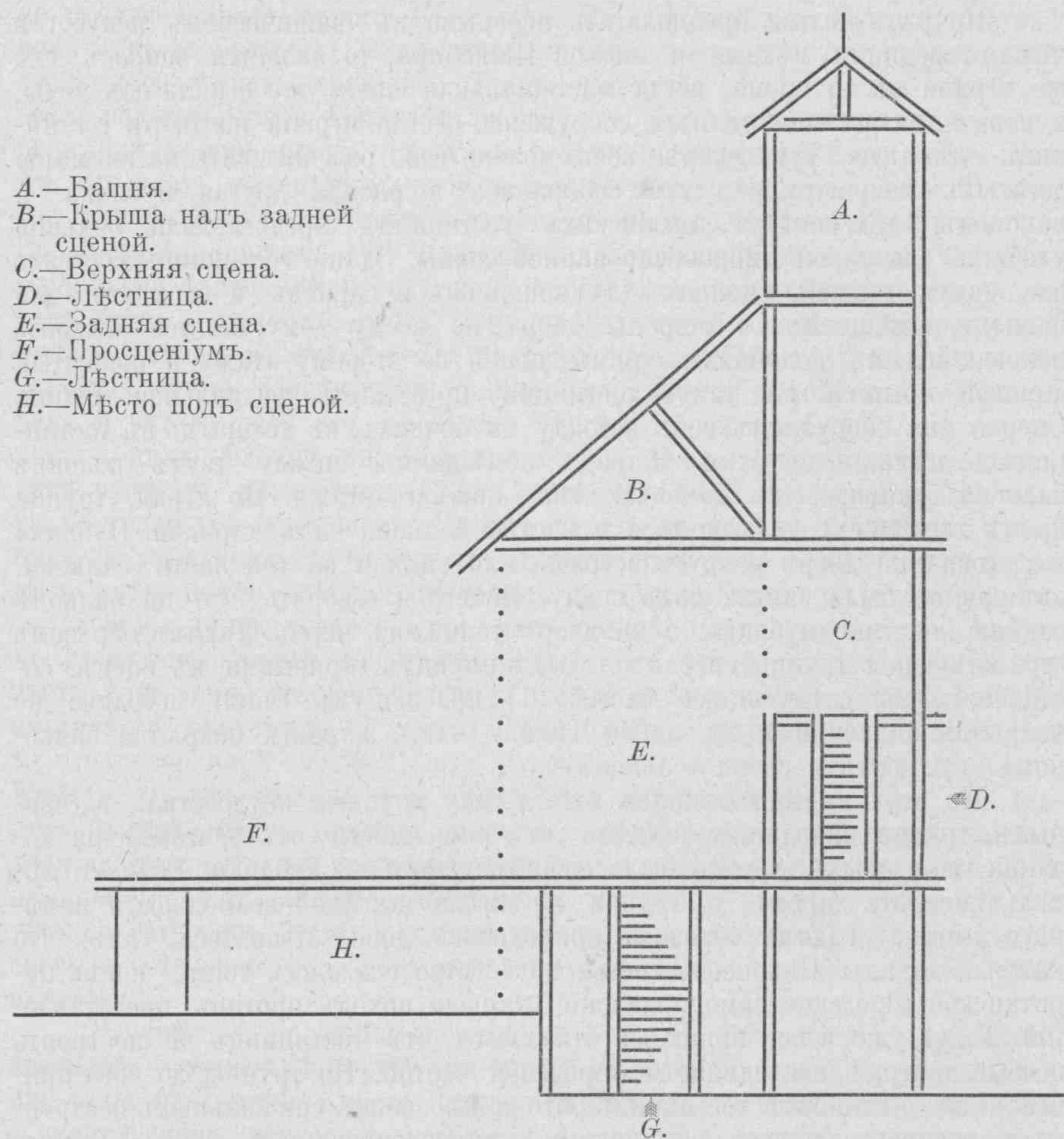
Но разъ нельзя предполагать перерыва въ сценическомъ искусствѣ между средними вѣками и эпохой Шекспира, то является вопросъ, гдѣ же играли въ то время, когда мистеріальная сцена уже вышла изъ моды, а новые театры еще не были сооружены? Тогда играли на дворѣ гостинницъ—*the inns*. Тутъ скорѣе всего можно было рассчитывать на вниманіе богатыхъ покровителей, тутъ собиралась и разная другая публика, и наконецъ, архитектура англійскихъ гостинницъ представляла большія удобства для такой импровизированной сцены. Зданіе гостинницы состояло изъ двухъ этажей, нижняго для конюшенъ и сараевъ и верхняго—для жилыхъ помѣщеній. Со стороны двора по всему дому тянется балконъ, покоящійся на колоннахъ, примыкающій ко второму этажу и покрытый домовою крышей. Въ такую гостинницу пріѣзжаетъ театральная труппа. Сперва она сооружаетъ себѣ эстраду на бочкахъ, въ которыхъ въ гостинницахъ нѣтъ недостатка. Эстрада помѣщается между двухъ колоннъ балкона, упираясь въ домовую стѣну нижняго этажа. Но играя, труппа кромѣ того могла пользоваться и частью балкона надъ эстрадой. Публика же стояла на дворѣ вокругъ эстрады или сидѣла на той части балкона, которая не была занята подъ сцену. Нечего и говорить, что на балконѣ сидѣла „чистая“ публика, а на дворѣ толпилась чернь. Такимъ образомъ странствующія труппы, играя въ гостинницахъ, привыкли къ сценѣ, состоящей изъ слѣдующихъ частей: 1) просценіумъ (часть эстрады, не покрытая балкономъ); 2) задняя сцена (часть эстрады, покрытая балкономъ); 3) верхняя сцена (балконъ).

Но игра въ гостинницахъ имѣла свои крупныя неудобства: во-первыхъ, труппа находилась всецѣло въ зависимости отъ благоволенія хозяина, во-вторыхъ, трудно было собрать деньги съ публики. Если кто хотѣлъ смотрѣть даромъ, то труппа не имѣла никакой возможности помѣшать этому. Такимъ образомъ приходилось довольствоваться тѣмъ, что каждый давалъ. Наконецъ, третье неудобство сказалось тогда, когда пуританское городское самоуправленіе открыло походъ противъ представлений. Тогда уже вовсе пришлось отказаться отъ гостинницъ и построить особыя театральныя зданія за городской чертой. Но труппы до того привыкли къ обстановкѣ гостинницъ, что и въ своихъ спеціальныхъ постройкахъ воспроизвели всѣ особенности импровизированной сцены. Такимъ образомъ возникла шекспировская сцена не отъ мистеріальной сцены, какъ думали раньше, а въ зависимости отъ тѣхъ условій, въ которыхъ играли непосредственно передъ постройкой постоянныхъ театровъ.

Когда Шекспиръ писалъ свои драмы, то онъ имѣлъ въ виду только специфическую современную ему сцену, а не нашу. Только познакомившись съ этой сценой, понимаешь построеніе его драмъ и цѣлый рядъ подробностей его сценарія. Въстѣтъ съ тѣмъ ясно, что сценическія затрудненія, которыя съ такимъ трудомъ преодолеваются на нашей сценѣ, совершенно отпадаютъ на шекспировской. Только въ послѣднее время догадались, что драмы Шекспира нужно ставить на шекспировской сценѣ, каковыя и сооружены уже въ Лондонѣ и Мюнхенѣ. Мюнхенская сцена открыта съ 1889 г., а лондонская съ 1893 г., по инициативѣ Elizabethan Stage Society.

Для болѣе нагляднаго изложенія приложимъ продольный разрѣзь шекспировской сцены, какъ она предполагается всѣми его сценаріями <sup>1)</sup>:

- A.—Башня.
- B.—Крыша надъ задней сценой.
- C.—Верхняя сцена.
- D.—Лѣстница.
- E.—Задняя сцена.
- F.—Просценіумъ.
- G.—Лѣстница.
- H.—Мѣсто подъ сценой.



Верхняя сцена С. служила для разныхъ цѣлей. Когда изображалось театральное представленіе на сценѣ, какъ, напримѣръ, въ „Гамлетѣ“, то послѣднее происходило на задней сценѣ, а зрители: Гамлетъ, Офелія, король, королева и другіе помѣщались на верхней. Такое представленіе сцены на сценѣ примѣняется еще въ комедіяхъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ и „Укрощеніе строптивой“.

Въ хроникѣ „Король Іоаннъ“ II и III дѣйствія посвящены событіямъ при осадѣ Angers; тогда верхняя сцена изображаетъ стѣны города, съ которыхъ осажденные переговариваются съ врагами и смотрятъ на битву, происходящую на задней сценѣ. Въ третьей части „Генриха V“ аналогичнымъ образомъ происходитъ осада и сдача Harfleur. Враги пытаются

<sup>1)</sup> По проекту Бродмейера.

при помощи лѣстницъ взобраться на стѣны города. Въ „Коріоланѣ“ сраженіе происходитъ около Corioli и опять два сенатора для переговоровъ показываются на стѣнахъ—*on the walles*. Вообще, осада города и переговоры съ осажденными повторяются и въ другихъ мѣстахъ. На нашей сценѣ такія дѣйствія передать гораздо труднѣе.

Въ III дѣйствіи „Юлія Цезаря“ верхняя сцена—ораторская трибуна, съ которой Антоній произноситъ надгробную рѣчь. Сперва говоритъ Брутъ. „Благородный Брутъ поднялся наверхъ; тише!“ (The noble Brutus is ascended: silence!) раздается въ народѣ. Когда Антоній появляется на задней сценѣ, Брутъ сходитъ и больше не появляется, полагаясь во всемъ на Антонія. Тогда народъ кричитъ: „Пусть онъ пойдетъ наверхъ на публичную кафедру!“ (Let him go up into the publicke Chaire). Затѣмъ до начала рѣчи слѣдуетъ восемь стиховъ, произносимыхъ гражданами,—для того, чтобы Антонию успѣлъ по лѣстницѣ D. взобраться на верхнюю сцену. Въ концѣ рѣчи онъ спрашиваетъ: „Могу я спуститься? Разрѣшаете-ли мнѣ?“ (Shall I descend? And will you give me leave?). Опять пять стиховъ и Антонія встрѣчаютъ на задней сценѣ криками: *Roome for Antony, most noble Antony!*

Въ V дѣйствіи во время сраженія при Филиппи Кассій посылаетъ своего слугу Пиндара на холмъ наблюдать за ходомъ битвы: „Go Pindarus, get higher on that hill“. Черезъ пять стиховъ уже Пиндаръ на холмѣ, т. е. на верхней сценѣ. Такъ какъ Пиндаръ сообщаетъ лишь неприятныя вѣсти, то Кассій зоветъ его внизъ, не стоитъ-де больше смотрѣть: „Come downe, behold no more“. Послѣ трехъ стиховъ, которые говоритъ Кассій, Пиндаръ внизъ.

Въ „Ромео и Джульеттѣ“ верхняя сцена была комнатою Джульетты. Отсюда она бесѣдуетъ съ Ромео въ лунную ночь; сюда Ромео поднимается по веревочной лѣстницѣ; здѣсь она принимаетъ напитокъ, погружающій ее въ безсознательное состояніе. Пока она лежала наверху безъ чувствъ, внизу шли приготовленія къ вѣнцу, собирались гости, раздавался свадебный маршъ. Наконецъ, няня, а затѣмъ и Капулетъ идутъ наверхъ и видятъ, что случилось. Согласимся, что весь этотъ параллелизмъ на нашей сценѣ пропадаетъ. Въ „Ромео и Джульеттѣ“ мы узнаемъ и то, что на верхней сценѣ было окно. Ромео убѣгаетъ черезъ окно. Открывая послѣднее, Джульетта говоритъ, что оно впускаетъ свѣтъ, но выпускаетъ жизнь (Then window let day in, and let life out). Это окно упоминается еще въ „Отелло“, гдѣ верхняя сцена въ I дѣйствіи изображаетъ домъ Брабанціо, а въ „Венеціанскомъ Купцѣ“, гдѣ во II дѣйствіи верхняя сцена—домъ Шейлока. Уходя, Шейлокъ рекомендуетъ Джессикѣ старательно запереть всѣ двери. На зовъ Лоренцо Джессика выглядываетъ изъ окна. „Сойди, ты должна нести мнѣ факель“ (Descend, for you must be my torch-bearer) говоритъ Лоренцо. Черезъ семь стиховъ она внизъ.

Въ драмѣ „Антоній и Клеопатра“ верхняя сцена изображала гробницу Клеопатры. Въ IV дѣйствіи приносятъ на заднюю сцену умирающаго Антонія. Но Клеопатра хочетъ, чтобы его подняли наверхъ. „Помогите, друзья, снизу, говоритъ она, тащите его сюда!“ (Helpe, Friends below, let's draw him hither). Значитъ, его поднимали на веревкахъ. Это указываетъ, что высота до верхней сцены была порядочная.

Послѣдній примѣръ. Въ IV дѣйствіи „Короля Іоанна“ принцъ Артуръ хочетъ бѣжать изъ тюрьмы и рѣшилъ прыгнуть со стѣны своей

темницы. Этот прыжок, производимый на сценѣ, вмѣсто спасенія и свободы, приноситъ ему смерть.

Такимъ образомъ, Шекспиръ обладалъ въ своей верхней сценѣ преимуществомъ, которое ничѣмъ не замѣнить въ современномъ театрѣ и которое позволяетъ ему изобразить сцены, едва ли мыслимыя въ пьесѣ нашихъ дней.

Займемся теперь задней сценой. Во-первыхъ, важно отмѣтить то, что она могла отдѣляться отъ просцениума посредствомъ драпри. Если нужно было сдѣлать какія-нибудь перемѣны на задней сценѣ, то дѣйствіе не прерывалось, оно только переносилось на просцениумъ, задняя сцена задергивалась драпри и тамъ приготовляли, приносили или уносили, что было надо. Въ „Венеціанскомъ Купцѣ“ выборъ ящиковъ происходилъ такъ, что женихи стояли на просцениумѣ, а ящики находились на задней сценѣ. Въ „Цимбелинѣ“ задняя сцена изображала спальню Имогенъ, куда, спрятавшись въ сундукъ, проникаетъ предатель. Банкетъ въ домѣ Капулетти, ночь передъ сраженіемъ и самое сраженіе въ послѣднемъ актѣ „Ричарда III“ и многія другія сцены у Шекспира со сложнымъ дѣйствіемъ рассчитаны на эту двойную сценическую площадь.

Въ фонѣ задней сцены находились двѣ двери, черезъ которыя по винтовой лѣстницѣ можно было попасть на верхнюю сцену. Но, разумѣется, эти двери сообщались также и съ гардеробной актеровъ. Этими дверями пользовались представители различныхъ національностей и партій, враждебные персонажи или лица, которыя не должны были встрѣтиться. Въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, на примѣръ, во II дѣйствіи черезъ одну дверь входитъ эльфа (a fairie), находящаяся въ свитѣ Титаніи, а черезъ другую лѣсной духъ (Robin good-fellow), подвластный Оберону; изъ ихъ рѣчей мы узнаемъ, что ихъ господа въ ссорѣ. Потомъ являются и Титанія и Оберонъ съ провожатыми и опять черезъ разныя двери. Но шекспировскій театръ дѣлалъ изъ этихъ дверей и такое употребленіе, которое намъ совершенно чуждо.

Первыя двѣ сцены послѣдняго дѣйствія „Ромео и Джульетты“ происходили на просцениумѣ, третья сцена на кладбищѣ переносится на заднюю площадь. Парисъ приноситъ умершей невѣстѣ цвѣты. Но вотъ является Ромео съ инструментами, чтобы вломиться въ склепъ. Парисъ останавливаетъ его, происходитъ дуэль и Парисъ падаетъ съ просьбой, положить его тѣло рядомъ съ Джульеттой (If thou be mercifull, open the Tombe, lay me with Juliet). Затѣмъ Ромео открываетъ двери склепа, вноситъ туда тѣло Париса, цѣлуетъ Джульетту и выпиваетъ ядъ. Гдѣ все это происходило? Двери склепа представлялись одной изъ дверей въ фонѣ задней сцены; самый же склепъ находился непосредственно за дверьми. Такимъ образомъ мы наталкиваемся на четвертую сценическую площадь, получаемую при открытыхъ дверяхъ за задней сценой. Въ „Бурѣ“ эта четвертая сцена изображала пещеру, въ хроникахъ, на примѣръ, „Ричардъ III“ обыкновенно палатку.

Кромѣ двухъ дверей въ фонѣ, задняя сцена имѣла еще двери сбоку. Необходимость такихъ боковыхъ дверей наглядно показываетъ хотя бы второе дѣйствіе „Макбета“. На верхней сценѣ спитъ король Дунканъ. Одна изъ дверей въ фонѣ слѣдовательно ведетъ въ его спальню, другая— во внутренніе покои Макбета. Послѣдній, послѣ условленнаго колокольнаго удара, поднимается по винтовой лѣстницѣ къ королю, убиваетъ его, но забываетъ запачкать спальниковъ кровью и приноситъ съ собой на зад-

нюю сцену окровавленные кинжалы. Тогда наверхъ поднимается лэди Макбетъ и дѣлаетъ все это. Пока она еще на верхней сценѣ, кто-то стучится въ дверь. Спрашивается, въ какую? Макбетъ говоритъ: „Я слышу стукъ въ южные ворота“ (I heare a knocking at the South-entry). Лэди Макбетъ сбѣгаетъ внизъ и оба супруга черезъ другую заднюю дверь скрываются во внутренніе покои, откуда они потомъ являются въ ночныхъ облаченіяхъ. Только что они скрылись, какъ сонный ночной сторожъ проходитъ по сценѣ и открываетъ „южный входъ“, черезъ который появляются Макдуфъ и Леноксъ. Вся эта сцена становится вполне ясною лишь тогда, если предположить, что сторожъ входилъ черезъ одну боковую дверь и открывалъ другую боковую же, въ которую и стучали. Итакъ мы видимъ, что мастерски написанная сцена убійства Дункана еще выигрывала на шекспировскомъ театрѣ, гдѣ самое убійство происходило не за сценой, а на глазахъ у зрителей.

Еще слѣдуетъ упомянуть о занавѣси, которая иногда примѣнялась на задней сценѣ. Въ „Гамлетѣ“ Полоній предлагаетъ королю подслушать разговоръ принца съ Офеліей, чтобы убѣдиться въ томъ, что принцъ отъ нея безъ ума. Когда этотъ планъ приводится въ исполненіе, король и Полоній прячутся—behind an arras (за гобеленомъ). Далѣе, послѣ представленія Полоній докладываетъ королю, что Гамлетъ направился къ покоямъ королевы и что онъ самъ спрячется за ковромъ (My Lord, hee's going to his mothers closet, behind the Arras. He conuay myselfe). Въ моментъ появленія Гамлета, Полоній говоритъ: Я слышу шаги принца Гамлета. Я поспѣшу скрыться за ковромъ (Madame, I heare yong Hamlet comming, He shrowde myselfe behinde the Arras). Во время разговора съ Гамлетомъ, королева, испугавшись какого-то его жеста, вскрикиваетъ; Полоній за ковромъ тоже даетъ о себѣ знать; Гамлетъ думая, что тамъ спрятанъ король, пронзаетъ коверъ шпагой и убиваетъ Полонія. Говоря объ этой занавѣси, нельзя не вспомнить и о „Виндзорскихъ Кумушкахъ“, которыя дважды прячутъ сера Джонъ Фальстафа за ковромъ. Step behind the arras good Sir John, говорятъ ему.

Наконецъ, Шекспиръ еще пользовался помѣщеніемъ Н. подъ просцениумомъ, въ которое актеры попадали по винтовой лѣстницѣ G. Вспомнимъ первое дѣйствіе „Гамлета“. Послѣ того, какъ духъ убитаго короля сообщилъ сыну, какъ онъ погибъ, Гамлетъ требуетъ отъ Гораціо и Марцелла, чтобы они клялись на его мечѣ, сохранить въ глубокой тайнѣ то, что они видѣли въ эту ночь. Офицеры медлятъ. Тогда снизу раздается гробовой голосъ: „Клянитесь!“ Затѣмъ они мѣняются мѣстами, и духъ подъ сценой тоже перешелъ на другое мѣсто, чтобы повторить свое „Клянитесь!“ Оба раза мы имѣемъ сценическую ремарку: the ghost (cries) under the stage<sup>1)</sup>. Далѣе, могила, которую роютъ могильщики, гдѣ хоронятъ Офелію, въ которой Гамлетъ и Лаэртъ начинаютъ бороться, ясно показываетъ, что подъ просцениумомъ было пустое мѣсто. Послѣднее объясняетъ намъ и исчезновеніе или внезапное появленіе на сценѣ извѣстныхъ персонажей или предметовъ. Въ „Макбетѣ“ такимъ образомъ исчезаютъ (descend) вѣдьмы и котель ихъ, въ „Фаустѣ“ Марло изъ-подъ земли появлялся Мефистофель (appareat et surgat).

Въ двухъ изъ послѣднихъ пьесъ Шекспира, написанныхъ послѣ 1610 г., встрѣчается приспособленіе для спуска актера съ потолка, какъ

1) Духъ (кричитъ) подъ сценой.

будто онъ паритъ въ воздухѣ. Въ „Бурѣ“ витаетъ надъ Алонсо и его спутниками Просперо—on the top, какъ сказано въ сценаріи. Вслѣдъ за нимъ спускается (descends) Юнона до самаго пола. Въ „Цимбелинѣ“ съ небесъ спускается Юпитеръ, сидя на орлѣ, при громѣ и молніи (Jupiter descend in Thunder and Lightning, sitting upon an Eagle; hee throwes a Thunder-bolt). Орелъ спустился до самаго пола; когда роль Юпитера на землѣ исчерпана, онъ обращается къ орлу съ приказаніемъ: Подымись орелъ къ моему кристаллическому дворцу (Mount Eagle to my Palace Crystalline) и исчезай туда, откуда являлся. Это приспособленіе летательныхъ аппаратовъ, очевидно, не было извѣстно первоначальному шекспировскому театру, и было введено лишь послѣ 1610 г., по примѣру итальянскаго театра, гдѣ подобныя машины были въ употребленіи давно.

Относительно декораций или кулис мы въ шекспировскомъ театрѣ не слышимъ и помину. Также сценической инвентарь былъ болѣе чѣмъ скромнѣе: кровать, носилки (для умирающаго Лира), гробъ (въ „Ричардѣ III“ и „Гамлетѣ“), балдахинъ, тронъ, „банкетъ“ (накрытый явствами и напитками столъ и сидѣнья), столъ и скамья, цвѣточная скамья (a banke of flowers для представленія въ „Гамлетѣ“), котель (для „Макбета“), колодки (для Кента въ „Лирѣ“), чемоданъ (the trunks въ „Цимбелинѣ“), корзина (для Фальстафа въ „Виндзорскихъ Кумушкахъ“). Вотъ и все. Объ историческихъ костюмахъ тогда еще не было и рѣчи. Актеры выходили на сцену въ современныхъ, подчасъ, правда, роскошныхъ костюмахъ, какую бы роль они ни исполняли. Но кое-какіе намеки на національную моду наблюдаются; такъ мы слышимъ о французскихъ штанахъ и испанскихъ плащахъ. Только одинъ персонажъ, отмѣченный уже мистеріей, отличался своимъ приблизительно вѣрнымъ костюмомъ—восточно-магометанскій, турецкій.

Послѣ этого описанія возвратимся къ вопросу о томъ, какъ строились первые лондонскіе театры. Въ 1572 г. въ Лондонѣ разразилась чума. Тогда были запрещены всякія представленія, что, само по себѣ, не можетъ показаться страннымъ, такъ какъ скопленіе народа только могло способствовать распространенію чумы. Но пуритане смотрѣли на этотъ запретъ какъ на важный этапъ въ борьбѣ съ театромъ. Такъ *Harisson* пишетъ въ своей *Description of England* подъ 1572 г.: „Театральныя представленія запрещаются на время въ Лондонѣ, чтобы скопленія народа не создали чуму или вѣрнѣе не распространили ее, такъ какъ она уже объявилась. Дай Богъ, чтобы эти публичныя зрѣлища были бы отмѣнены на вѣки, какъ школы безбожія, и чтобы ихъ сцены были бы разрушены, ибо онѣ не лучше домовъ разврата...“ И дѣйствительно, въ 1575 г. безъ всякаго повода городскія власти запретили театральныя представленія въ предѣлахъ Лондона.

Тогда актеръ *James Burbage*, находящійся подъ покровительствомъ лорда Лейчестера (*Lord Leicester's servants*), арендовалъ свободную землю (*liberty*) на сѣверо-востокѣ за чертой города и въ 1576 г. построилъ первый англійскій постоянный театръ *The Theatre*. Это названіе указываетъ на то, что Бурбаджъ придавалъ своему предпріятію литературное значеніе, такъ какъ обыкновенное—не-литературное названіе разныхъ сценъ для фехтованія, боя медвѣдей или быковъ, танцевъ, куплетовъ, пантомимъ было *the playhous*. Такимъ образомъ труппа Бурбаджа съ самаго начала обнаружила тенденцію удовлетворять болѣе утонченныя эстетическія запросы. Успѣхъ былъ колоссальный, насколько можно судить по сѣтованію

пастора *Stockwood'a*. „Самая грязная драма, пишетъ онъ, простымъ трубнымъ сигналомъ скорѣе соберетъ тысячи зрителей, чѣмъ часовая благовѣсть созоветъ хоть сотню прихожанъ слушать проповѣдь!“

Около 1590 г. къ труппѣ Бурбаджа примкнулъ молодой актеръ, который оказался весьма способнымъ передѣлывать старыя, заигранныя пьесы на новый ладъ. Онъ звался *William Shakespeare*. Въ 1589—91 г.г. въ „Театрѣ“ была поставлена его первая трагедія „Ромео и Джульетта“, въ промежутокъ времени 1594—7 г.г., между прочими драмами, здѣсь увидѣли свѣтъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ и „Венеціанскій Купецъ“.

Контрактъ насчетъ аренды земли былъ заключенъ на 21 годъ. Когда этотъ срокъ близился къ концу и уже были начаты переговоры о возобновленіи аренды, Джемсъ Бурбаджъ скончался въ 1597 г. Изъ его сыновей одинъ былъ книготорговцемъ, а другой—Ричардъ—актеромъ. Такъ какъ они не могли стовориться съ владѣльцемъ участка, то воспользовались оговоркой въ контрактѣ, дававшей имъ право разобрать и перевезти постройку, если въ теченіе первыхъ десяти лѣтъ на нее будетъ затрачено болѣе 200 фунтовъ стерлинговъ, и соорудили на южномъ берегу—*the bank-side*—Темзы, новый театръ, прозванный Глобусомъ—*The Globe*—по вывѣскѣ, изображавшей Атласа съ земнымъ шаромъ съ надписью: *Totus mundus agit histrionem*—„весь міръ—театръ“.

На южномъ берегу Темзы за застроенной полосой лежали поля, на которыхъ лондонская молодежь предавалась спорту; здѣсь также происходили бои быковъ и медвѣдей, здѣсь же находились и цирки, пантомимы и разные загородные рестораны. Публику сюда перевозили перевозчики—*the watermenn*, большей частью бывшіе моряки. Многіе критики удивлялись, откуда Шекспиръ такъ хорошо былъ знакомъ съ морскимъ жаргономъ и съ корабельными терминами, но при частыхъ переѣздахъ черезъ Темзу ему не трудно было освоиться съ ними, бесѣдуя съ перевозчиками. Дружба между послѣдними и актерами поддерживалась еще тѣмъ, что нѣкоторые перевозчики, напримѣръ *John Taylor*, также выступали на сценѣ, а другіе, какъ напримѣръ *Jacob Meade*, сами были антрепренерами.

Сосѣдство съ цирками имѣло для шекспировскаго театра не мало-важное значеніе. Во-первыхъ, они повліяли на внѣшнюю форму театра, который строился въ видѣ круглой башни, какъ и цирки, называемые *the rings*. Во-вторыхъ, и Шекспиръ не счелъ возможнымъ совершенно отказаться отъ цирковыхъ и балетныхъ номеровъ. Борьба въ комедіи „Какъ вамъ угодно“ (*As you like it*), единоборство Макбета и Макдуфа, фехтованіе въ „Гамлетѣ“ и „Ромео и Джульеттѣ“ были такія уступки цирковой атмосферѣ, которая тогдашняя публика учитывала съ болѣе широкимъ воодушевленіемъ, чѣмъ мы. Балетъ примѣнялся у Шекспира въ „Бурѣ“ (IV 3), „Генрихъ VIII“ (IV 1), „Антоніи и Клеопатрѣ“ (II 7), „Дванадцатой ночи“ (IV 3), „Тимонѣ“ (I 2), „Виндзорскихъ Кумушкахъ“ (V 5) и, наконецъ, въ комедіи „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ (II 2). Музыкѣ отводится у Шекспира очень широкое мѣсто. Прямо у него замѣтно желаніе, придавать трогательнымъ моментамъ, напримѣръ, смерти короля въ „Генрихѣ IV“ (вторая часть IV 4), смерти Лира (IV 7), послѣднему дѣйствію въ „Венеціанскомъ Купцѣ“, мелодраматическій характеръ. Безъ музыки не обходится ни одна пьеса Шекспира. Она играетъ и за сценой, и на сценѣ, и на верхней сценѣ (напримѣръ въ „Ромео и Джульеттѣ“ на балу у Капулетти) и даже подъ сценой (напримѣръ въ „Антоніи и Клеопатрѣ“ ночью передъ сраженіемъ). Но какъ всѣ гении, Шекспиръ превращалъ

унаследованную черту въ высоко-художественный пріемъ. Достоинъ истиннаго удивленія, съ какимъ мастерствомъ, скажемъ больше, глубоко-психологическимъ проникновеніемъ Шекспиръ заставляеть своихъ героинь пѣть тамъ, гдѣ простая рѣчь не имѣеть достаточно нужныхъ словъ для передачи неопредѣленныхъ настроеній. Пѣсни Офеліи и Дездемоны всѣмъ извѣстные примѣры.

Наряду съ „Глобусомъ“, около 1600 года, конкурировало пять другихъ публичныхъ театровъ, но разумѣется успѣхъ перваго былъ обезпеченъ какъ замѣчательной игрой Ричарда Бурбаджа, выступавшаго во всѣхъ заглавныхъ роляхъ, такъ и репертуаромъ Шекспира. Еще бы. Здѣсь увидѣли свѣтъ—въ 1600 (1?) г. „Юлій Цезарь“, въ 1601 (2?) г. „Гамлетъ“, въ 1604 г. „Отелло“, въ 1605 г. „Король Лиръ“, въ 1606 г. „Макбетъ“, въ 1607 г. „Антоній и Клеопатра“, въ 1608 г. „Кориюланъ“, въ 1609 г. „Цимбелинъ“, въ 1610 г. „Дванадцатая ночь“ и „Буря“. Противъ такихъ шедевровъ не можетъ быть никакой конкуренціи. Труппа Бурбаджа мѣняла своихъ покровителей нѣсколько разъ послѣ смерти лорда Лейчестера († 1588 г.) и называлась, въ зависимости отъ этого обстоятельства, Lord Strange's men (1588—92), the Earl of Derby's men (1592—4), Lord Chamberlain's servants (1594—6), Lord Hunsdon's men (одинъ годъ 1596/7), Lord Chamberlain's men (1597—1603 г.). Вторичное появленіе Чемберлена въ этомъ спискѣ объясняется тѣмъ, что сперва имъ покровительствовалъ отецъ, потомъ, послѣ его смерти, сынъ. При воцареніи Іакова I (въ 1603 г.) труппа Бурбаджа, которая находилась въ зенитѣ своей славы, удостоилась еще неслыханной тогда въ Англіи чести прозваться „королевскою“—*the King's players* и это свое прозваніе она сохранила до самаго 1642 г.

29-го іюня 1613 г. въ Лондонѣ случился первый театральнй пожаръ. Давали въ „Глобусѣ“ хронику Шекспира „Генрихъ VIII“. Въ первомъ дѣйствіи изображается балъ-маскарадъ, и при входѣ короля принято было давать пушечный залпъ. Искры отъ заряда, вѣроятно, упали на соломенную крышу и вмигъ деревянный театръ загорѣлся яркимъ пламенемъ. Человѣческихъ жертвъ не было. Только у одного зрителя, рассказываетъ очевидецъ, загорѣлись штаны, но онъ нашелся и потушилъ огонь пивомъ изъ имѣвшейся у него бутылки. Черезъ часъ весь театръ былъ превращенъ въ пепелище.

Не прошло и года, когда „Глобусъ“ опять открылъ свои двери, теперь уже красуясь черепичной крышей. Этотъ новый „Глобусъ“, какъ показываютъ сохранившіеся рисунки, былъ уже не круглой, а восьмиугольной башней. Но блескъ его сталъ понемногу тускнѣть. Уже въ 1611 г. Шекспиръ удалился на покой въ свой родной городъ Стратфордъ. Въ 1619 г. умеръ Ричардъ Бурбаджъ. Мало по малу умерли и другіе актеры, бывшіе первоначальными участниками въ „Глобусѣ“ и пая ихъ перешли къ вдовамъ и дѣтямъ, никакого другого интереса къ театру не имѣющимъ. Такъ, хотя никто изъ семьи Бурбаджа не игралъ, все же ей еще въ 1635 г. принадлежало 3½ пая изъ всѣхъ 16. Но другія причины, не внутренній развалъ, нанесли смертельный ударъ шекспировскому театру. Пуританскій идеалъ запретить всякія театральныя представленія наконецъ осуществился. 6-го сентября 1642 г. парламентъ принялъ такое постановленіе:

„Такъ какъ опечаленная страна Ирландія, купающаяся въ собственной крови, и отягченная горемъ Англія, которой также угрожаетъ кровавая туча въ видѣ гражданской войны, нуждаются, чтобы успокоить и отвратить гнѣвъ Божій, проявляющійся въ этихъ карахъ, во всевозможныхъ

средствахъ, среди которыхъ постъ и молитва всегда оказывались очень благотворными, въ виду этого мы и приказывали и вновь приказываемъ ихъ всѣмъ; и такъ какъ общественныя развлеченія не вяжутся съ общественными невзгодами, и тѣмъ менѣе публичныя зрѣлища со временемъ смиренія, такъ какъ послѣднее состоитъ въ погруженіи въ грустноторжественное молитвенное настроеніе, зрѣлища же обыкновенно вызываютъ легкомысленную веселость и развязность, то лорды и представители народа, засѣдающіе въ этомъ парламентѣ, сочли необходимымъ и постановили отмѣнить и запретить всѣ публичныя зрѣлища, до тѣхъ поръ, пока длятся эти грустныя событія и годы смиренія...“

Сперва думали, что это постановленіе не будетъ приведено во всей строгости, но ошиблись. Вскорѣ каждый актеръ, который вздумалъ бы играть, подвергался наказанію плетьюми, каждый зритель—денежному штрафу въ 5 шиллинговъ. Театральныя зданія были разрушены по приказанію правительства. 15-го апрѣля 1644 г. очередь дошла до „Глобуса“. Актеры частью принимали участіе въ гражданскихъ войнахъ того времени, сражаясь подъ знаменами своего короля, частью перешли на континентъ въ качествѣ странствующихъ труппъ, о которыхъ будетъ рѣчь въ одной изъ послѣдующихъ главъ. Когда опять открылись въ Англіи театры, то уже подъ звѣздой ложно-классицизма. Въ настоящее время на мѣстѣ, гдѣ стоялъ „Глобусъ“, дымятся пивоваренные заводы Barclay & Perkins.

Познакомившись съ устройствомъ шекспировской сцены и съ внѣшней исторіей театровъ того времени, коснемся теперь вопросовъ о театральнй публикѣ. Послѣдняя извѣщалась о представленіи посредствомъ печатныхъ афишъ, которыя наклеивались на особые столбы—*post*. „Венеціанскій Купецъ“ публиковался такимъ образомъ: „Замѣчательнѣйшая исторія о Венеціанскомъ Купцѣ. Съ чрезвычайной жестокостью еврея Шейлока по отношенію къ названному купцу, причемъ онъ вырѣзаетъ изъ его тѣла ровно фунтъ мяса, и съ сватовствомъ за Порцію посредствомъ выбора среди трехъ шкатулокъ, какъ она уже много разъ была представлена слугами лорда Чемберлена. Сочиненіе Вильяма Шекспира 1600 г.“. Афиша „Короля Лира“ была такого содержанія: „Г-на Вильяма Шекспира правдивая историческая хроника о королѣ Лирѣ и о жизни и смерти трехъ его дочерей. Съ нечастной судьбой Эдгара, сына и наслѣдника Глостера, и его мрачныя и притворныя выходки въ качествѣ безумствующаго Тома. Какъ она уже была представлена передъ его Королевскимъ Величествомъ въ Whitehall въ вечеръ Св. Стефана на Рождествѣ слугами Его Величества, которые обыкновенно играютъ въ „Глобусѣ“ на южномъ берегу. 1608 г.“—Ни списка дѣйствующихъ лицъ и актеровъ, ни обозначенія цѣнъ мѣстамъ на афишахъ того времени мы не находимъ. Представленіе начиналось въ 3 часа пополудни. Въ дни представленій на верхушкѣ театра развѣвался флагъ, о началѣ кромѣ того еще съ высоты театральнаго зданія возвѣщались трубными звуками.

Насколько намъ извѣстно, существовалъ только одинъ входъ для публики. Каждый при входѣ въ театръ опускалъ въ казну—*box*—кассира монету въ 6 пенсъ (*sexpence*). Внутри театра отъ другихъ кассировъ—*gatherer*—за особую плату можно было купить себѣ лучшее мѣсто. Часто жены болѣе бѣдныхъ актеровъ собирали эту добавочную плату. Послѣдняя разумѣется колебалась, но, вѣроятно, самое дорогое мѣсто стоило 2½ шиллинга. Для премьеровъ цѣны были двойныя и даже тройныя. Самыя дешевыя мѣста, для которыхъ не требовалось добавочной платы, были въ

партерѣ, гдѣ публика, стоя, толпилась вокругъ просцениума, и въ самомъ верхнемъ ярусѣ—на галеркѣ. Другіе ярусы и ложи заняты были болѣе чистой публикой. Самыя же привилегированныя мѣста были на просцениумѣ, гдѣ сидѣли представители тогдашней золотой молодежи. Правда, ихъ сосѣдство было не особенно пріятно для играющихъ, тѣмъ болѣе, что считалось особымъ шикомъ опаздывать и протискиваться между играющими на авансцену, но эти шютты были слишкомъ вліятельны и слишкомъ хорошо платили, что заставляло мириться съ причиняемымъ ими беспокойствомъ.

Представленіе въ шекспировскомъ театрѣ происходило несомнѣнно болѣе спокойно, чѣмъ въ настоящее время. Начать съ того, что разнощики тутъ же въ театрѣ продавали и фрукты и напитки и сладости, которые безцеремонно съѣдались или распивались во время игры. Щелканье орѣховъ было еще наименьшее зло тогдашней публики. Но публика курила. Не говоря уже о матросахъ и солдатахъ, стоящихъ въ такъ называемомъ „дворѣ“, аристократы являлись на просцениумѣ со своими слугами, которые приготовляли и зажигали имъ длинныя трубки. Наконецъ, публика тогда была гораздо экспансивнѣе и громко выражала свое мнѣніе, одобреніе или порицаніе, все равно. Благодаря особой сложности шекспировской сцены съ одной стороны и отсутствію декораций съ другой, антрактовъ почти не было и поэтому публика торопилась высказаться, не дожидаясь перерыва игры. И хорошо еще, если она только высказывалась. Часто театральному сторожу—*the stagekeeper*—приходилось послѣ окончанія представленія мести со сцены апельсиновыя корки, гнилыя яблоки, пробки и орѣховую скорлупу,—вещественныя доказательства большой впечатлительности шекспировской публики. Сквозь этотъ шумъ и гамъ, который царилъ въ залѣ, сквозь густыя облака табачнаго дыма, отъ котораго задыхались актеры, Шекспиръ искалъ одобренія того цѣнителя, хула котораго, по его собственному признанію въ „Гамлетѣ“, имѣетъ больше значенія, чѣмъ восторгъ всего театра.—

Теперь передадимъ тѣ цифры доходовъ, которые по вычисленію Мантцуса могъ имѣть Шекспиръ. „Глобусъ“ былъ открытъ на 16 паяхъ, изъ которыхъ четыре принадлежали братьямъ Бурбаджамъ, а остальные 12 были поровну распределены между шестью главными актерами. Ежегодный доходъ съ этихъ двухъ паевъ можно считать въ 450 фунтовъ. Къ этой суммѣ надо еще прибавить 30 фунтовъ отъ придворныхъ представленій. За промежутокъ времени отъ 1599—1611 г. Шекспиръ сочинилъ 17 драмъ, за которыя онъ по меньшей мѣрѣ получалъ, считая гонораръ за драму въ 25 фунтовъ, 425 фунтовъ или въ среднемъ 35 фунтовъ ежегодно. Такимъ образомъ мы получили за послѣдніе 12 лѣтъ сценической дѣятельности Шекспира—въ первые годы его доходы, понятно, были гораздо меньше—ежегодный доходъ въ 515 фунтовъ и за все время 6180 фунтовъ<sup>1)</sup>. Если Шекспиръ въ 1611 году въ сравнительно молодомъ возрастѣ оставляетъ сцену, то это прежде всего объясняется тѣмъ, что онъ былъ обеспеченнымъ человѣкомъ и послѣ усиленной работы въ Лондонѣ жаждалъ вполне заслуженнаго покоя въ идиллической тиши роднаго города.

Хотя же представленіе о личности Шекспира рѣзко противорѣчитъ впечатлѣнію, получаемому при знакомствѣ съ нимъ въ связи съ окружающей его средой. То его изображаютъ какимъ то пролетаріемъ, пре-

<sup>1)</sup> Новѣйшіе изслѣдователи склонны эту сумму сократить.

бывающемъ въ постоянной богемѣ. Рассказываютъ, что онъ первоначально смотрѣлъ за лошадьми зрителей во время представленія, что потомъ онъ одно время былъ на побѣгушкахъ у режиссера—*call-boy*, созывающимъ актеровъ, которые должны выйти на сцену, и лишь впоследствии самъ сталъ играть—и сочинять. Но и актеръ Шекспиръ не ушелъ отъ судьбы всѣхъ популярныхъ личностей; въ легендѣ онъ сталъ типомъ актера—кутилы, чѣмъ то въ родѣ Кина: Шекспиръ въ своей тавернѣ, Шекспиръ въ тюрьмѣ, Шекспиръ, предстоящій въ кандалахъ передъ рукоплещущей публикой, вотъ нѣсколько обычныхъ образовъ среди театраловъ, слышавшихъ звонъ... Съ другой стороны, недоумѣваютъ, какъ могъ простой актеръ, не прослушавшій ни одной лекціи въ университетѣ, не имѣющій никакого диплома, создать творенія, свидѣтельствующія о самомъ тонкомъ умѣ. Такимъ образомъ подготавливается почва для сенсационнаго открытія американцевъ, что драмы Шекспира написаны его современникомъ, знаменитымъ философомъ Бэкономъ. Тогда все ясно, думаютъ,—и глубина мысли и эстетическое чутье и проникновенное міропониманіе, обнаруживаемыя драмами Шекспира. Нѣтъ, скажемъ мы, тогда все неясно, потому что аналитическій умъ ученаго абсолютно неспособенъ къ интуитивному синтезу, необходимому для всякаго и особенно для поэтическаго творчества. Какъ анализъ разлагаетъ поэзію, лучше всего видно у Ибсена и у Стриндберга. Положимъ, защитники шекспиро-бэконовской гипотезы выставляютъ 80 или болѣе доводовъ въ пользу возможности своего толкованія и требуютъ, чтобы ихъ опровергли. Разумѣется, ихъ доводы плодъ досужей фантазіи. „Бэконисты“ взяли за свой вопросъ съ конца. Сперва имъ нужно было доказать, что не было Шекспира, что не было труппы Бурбаджа—„слугъ Его Величества“, что не было шекспировской сцены, такъ тѣсно связанной съ его драмами, словомъ нужно было расчислить поле, разобрать старое зданіе и потомъ построить новое. Но одно дѣло методологически продуманное научное изслѣдованіе, другое—погоня за сенсацией.

Шекспиръ прежде всего актеръ, но актеръ стариннаго типа, который самъ составлялъ себѣ свой репертуаръ и самъ, какъ пайщикъ, участвовалъ въ прибыляхъ и убыткахъ своего театра. Что онъ любилъ свое искусство, можно видѣть изъ знаменитой сцены Гамлета съ актерами или изъ признанія въ комедіи „Что вамъ угодно“ (II 7), что въ сущности весь міръ—театръ и всѣ люди, мужчины и женщины, актеры; каждый въ теченіи жизни играетъ свою роль. Прочтите еще слова Гамлета о сценическомъ искусствѣ, напимѣрь, о впечатлѣніи, которое на него произвела декламация о Гекубѣ:

Не возмутительно-ль, что тотъ актеръ  
Однимъ лишь вымысломъ, одною мнимой страстью  
Умѣетъ такъ свою настроить душу  
Что повинувась ей, лицо его блѣднѣетъ.  
Онъ слезы льетъ, черты являютъ ужасъ, голосъ  
Дрожитъ, и каждое движеніе отвѣчаетъ  
Его мечтѣ? И все изъ-за чего?  
Изъ-за Гекубы?  
А что Гекубѣ онъ, или ему Гекуба,  
Чтобъ плакать изъ-за ней? Что было-бъ съ нимъ, когда-бъ  
Имѣлъ страданія онъ, поводъ и причину,  
Какъ я? Слезами онъ всю сцену затопилъ, бы,  
Всѣмъ растерзалъ бы слухъ неистовою рѣчью,

Виновнаго съ ума бы свель, блѣднѣть заставилъ  
Невиннаго, невѣжду возмутить бы  
И ужаснулъ бы слухъ и зрѣніе толпы.

Или наставленіе о задачахъ сценическаго искусства:

„Не будь и слишкомъ сдержанъ; но пусть тобой руководить твой собственный смыслъ: согласуй дѣйствіе со словомъ, а слово съ дѣйствіемъ и, главное, смотри, не переступай за естественную простоту, потому что всякое преувеличеніе противорѣчитъ сущности игры, цѣль которой, какъ прежде, такъ и теперь, была и есть—какъ бы представлять зеркало природы: показывать добродѣтели ея собственныя черты, пороку—его собственный образъ, а нашему вѣку и воплощенію времени—ихъ подобіе и отпечатокъ. Все это, преувеличенное, или слишкомъ слабо переданное, хоть и разсмѣшитъ несвѣдущихъ, не можетъ не оскорбить знатоковъ; а сужденіе и одного изъ этихъ послѣднихъ должно въ твоихъ глазахъ превѣшивать цѣлый театръ первыхъ“.

(Оба отрывка въ переводѣ К. Р.).

Мы понимаемъ, что Шекспиръ тѣломъ и душой былъ преданъ своему искусству. Правда, изъ сотни ролей, созданныхъ Шекспиромъ, мы знаемъ только двѣ—духъ покойнаго короля въ „Гамлетѣ“ и стараго слуги Адама въ комедіи „Что вамъ угодно“, и дѣлать отсюда выводовъ мы не имѣемъ права. Одно не подлежитъ сомнѣнію: уступая все главныя роли Ричарду Бурбаджу, Шекспиръ признавалъ за нимъ выдающіяся сценическія способности, въ которыхъ ему самому природа отказала. Но Шекспиръ былъ своей труппѣ полезенъ какъ инструкторъ, по крайней мѣрѣ, своихъ собственныхъ пьесъ. Здѣсь Шекспиръ проводилъ тѣ принципы тонкаго вкуса, о которыхъ говоритъ Гамлетъ. Если труппа Бурбаджа считалась лучшей въ началѣ XVII вѣка въ Лондонѣ, то кто не склоненъ видѣть въ этомъ результатъ работы Шекспира? Его рука устраняла все клоунады и эквилибристическія выходки комиковъ на манеръ Тарльтона, сглаживала все рѣзкости трагиковъ на манеръ Камбиза и всюду вносила то чуткое эстетическое пониманіе, которое характеризуетъ все его творенія. Работа была не малая. Не обходилось и безъ интригъ. Энергія побѣдила все препятствія. Болѣе всего обязанъ и преданъ Шекспиру былъ Ричардъ Бурбаджъ. Но и другіе товарищи, на примѣръ, *Henry Condell* и *John Hemminge*, создатель Фальстафа, любили и уважали его. Когда Шекспиръ послѣ 21 года неустаннаго труда, какъ сочинитель пьесъ, какъ инструкторъ, какъ актеръ, покидаетъ сцену, то озираясь на пройденный путь, онъ могъ со спокойной совѣстью сказать: *vixi*—я не жилъ даромъ!

Но у Шекспира нѣтъ и тѣни той иллюзорной жажды безсмертія, которой охвачены неврастеники нашихъ дней. Онъ сильный могучій работникъ. Отработавъ свой день и забравъ свой заработокъ, онъ отдыхаетъ. Онъ избавилъ историка отъ грустной обязанности считаться съ какими-нибудь старческими потугами. Объ отношеніи къ себѣ будущихъ поколѣній онъ не думаетъ. Онъ жилъ для настоящаго. Ни одна драма Шекспира не была издана имъ въ печати. Если бы не заботливость Кондела и Гемминга, исторія литературы была бы бѣднѣе на лучшія свои страницы.

Такъ природа производитъ играющіе во всехъ цвѣтахъ радуги брильянты и хоронитъ ихъ въ нѣдрахъ земли. Такъ нѣжныѣйшіе узоры ткеть весеннее солнце на листьяхъ деревьевъ, которыя осеннее увидитъ развѣянными по вѣтру, Богъ вѣсть куда.

### La Comédie française <sup>1)</sup>.

Романъ Скаррона „*Roman comique*“, первая часть котораго появилась въ 1651 г., начинается съ описанія пріѣзда странствующей театральной труппы въ провинціальный городъ Франціи. Четыре вола и лошадь тянутъ телѣгу, нагруженную ящиками и чемоданами. На возу сидитъ старуха. Рядомъ шагаютъ двое мужчинъ, одинъ молодой съ ружьемъ и мечемъ и переброшенной черезъ плечо добычей, состоящей изъ воронъ, гуся, галокъ и пѣтуха, другой—престарѣлый съ трудомъ тащитъ контрабасъ. Пріѣздъ этой труппы производитъ переполохъ въ городѣ, и уже въ тотъ же вечеръ устраивается представленіе съ тѣмъ, чтобы граждане въ видѣ гонорара уплатили за повозчика и за счетъ въ гостинницѣ, гдѣ они остановились, и одолжили бы имъ нѣсколько костюмовъ. Въ наибольшемъ помѣщеніи города разставляютъ скамейки, вѣшаютъ занавѣсь поперекъ комнаты и—сцена готова. Несмотря на небольшія силы собираются играть популярную тогда трагедію „*Mariamne*“ Тристана. Младшій актеръ изображаетъ Ирода, актриса—*Mariamne*, старшій—исполнитель остальныхъ ролей, но такъ-какъ ихъ цѣлыхъ десять, то часть ихъ приходится совершенно вычеркивать. Впрочемъ, этотъ актеръ справляется съ труднѣйшими задачами: однажды ему пришлось одному исполнять сцену между королемъ, королевой и посланникомъ. Какъ посланникъ онъ говорилъ въ носъ, какъ королева—фальцетомъ, какъ король—своимъ настоящимъ голосомъ.

Можно бы думать, что все эти подробности—выдумки романиста, если бы онъ не провѣрялись аналогичными фактами изъ другихъ странъ. Что одинъ и тотъ же актеръ изображалъ нѣсколько лицъ одновременно, было однимъ изъ кунштюковъ *commedia dell'arte* (см. стр. 99).—Въ то время, къ которому относится романъ Скаррона, а именно 1647—58 г., по французской провинціи странствовала труппа „*L'illustre Théâtre*“ (Знаменитый Театръ), директоромъ и драматургомъ которой былъ сынъ почтеннаго буржуа, „придворнаго обойщика“ Покелэнъ, увлекшійся прекрасными глазами актрисы *Маделэнъ Бежаръ* и избравшій незавидную карьеру актера по любви и призванію. По желанію родни онъ отнынѣ назывался *Мольеромъ*.

Со времени мистеріи и фарса общественныя условія существеннымъ образомъ измѣнились во Франціи. Городскія организаціи—братства, пюи, базопи, шуты,—столь дѣятельно поддерживавшія театральныя представленія, прекратили свое существованіе; богатые сеньеры, щедрѣе покровительствовавшіе театру, жили уже не въ своихъ владѣніяхъ и тратились на роскошную жизнь при версальскомъ дворѣ; народъ, который благоговѣнно стекался къ религіознымъ играмъ и не стѣнялся рукоплескалъ фарсовой сатирѣ, былъ задавленъ налогами и застрашенъ королевскими драгунами. Театральнымъ труппамъ теперь приходилось искать свою публику либо среди буржуазныхъ классовъ либо въ непосредственной близости къ самому королю. Но первые все же были лѣнливыми посѣтителями театра, чему нечего и удивляться, принимая во вниманіе, что тогдашнія

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ использованы: *Bonassies* La Comédie-française 1874; *Despois* Le Théâtre français sous Louis XIV 1874; *Lotheissen* Molière, sein Leben und seine Werke 1880; *Mahrenholtz* Molières Leben und Werke 1881; *Moeller van den Bruck* Das Théâtre français.



представленія происходили днемъ, когда дѣловые люди всѣ были заняты. Поэтому идеаломъ всѣхъ труппъ того времени было заслужить благоволеніе короля или, по крайней мѣрѣ, одного изъ принцевъ королевской крови.

Во время царствованія послѣднихъ королей изъ династїи Валуа, благодаря ихъ женитьбамъ на итальянскихъ принцессахъ изъ дома Медичи, французскій дворъ уподобился итальянской резиденціи. При Анри III итальянцы наѣзжали лишь для гастролей, но уже при Анри IV *commedia dell'arte* утвердилась въ Парижѣ. Но помимо придворныхъ круговъ, она завоевывала себѣ симпатїи и народа преимуществами, нами уже выясненными.—Со времени своего перваго появленія въ Парижѣ итальянцы играли въ одномъ изъ помѣщеній *Hôtel de Bourbon*, находящемся по сосѣдству съ Лувромъ, и соединенномъ галереей съ дворцомъ. Правда, Ришелье больше интересовался французскимъ театромъ и Корнелемъ, но съ 1645 г. Мазаренъ опять сумѣлъ привлечь вниманіе короля на итальянскую комедію, которая теперь играла въ Парижѣ безъ перерыва до 1697 г., когда была запрещена во все время царствованія Людовика XIV (см. стр. 98). Но за этотъ періодъ итальянцы играли и по французски, что объясняется тѣмъ, что имъ приходилось выдерживать конкуренцію со все возрастающимъ интересомъ французскаго театра. Этотъ переходъ къ французскому языку совершался постепенно, о чемъ свидѣлствуютъ сценки, написанныя по-французски и разыгрываемыя итальянцами. Въ это переходное время часть актеровъ играла по-итальянски, другая—по-французски или отдѣльно сочиненныя сценки разыгрывались согласно тексту по-французски, въ то время, какъ остальное представленіе состояло изъ импровизаціи по-итальянски. Такъ какъ характеръ этихъ представленій былъ разнузданно веселый до послѣднихъ предѣловъ благопристойности, такъ-какъ ни одна игра не обходилась безъ пѣнія, то *le grand siècle*—славный вѣкъ Людовика XIV, помимо всѣхъ другихъ литературныхъ заслугъ, является и колыбелью водевиля (съ куплетами) и комической оперы (оперетки). Наконецъ, итальянцы прибѣгли и къ литературнымъ пародїямъ, въ которыя постепенно входило все больше сатирическаго элемента, что заставило правящіе круги насторожиться. Отсюда мнительность, рѣшившая участь итальянской труппы.

Итальянцы повсюду, гдѣ они появлялись, имѣли большое вліяніе на мѣстныхъ актеровъ и способствовали себѣ же на шею, созданію національнаго сценическаго искусства. Такъ случилось и во Франціи. Любители, участвовавшіе въ спектакляхъ Братства Страдъ Господнихъ, не чувствовали себя въ силахъ конкурировать съ итальянцами и поэтому Братство въ 1588 г. сдало свое помѣщеніе *Hôtel de Bourgogne*, построенное на мѣстѣ, гдѣ раньше стоялъ дворецъ герцога Бургундскаго, французскимъ профессионаламъ. Началось соревнованіе съ итальянскими французскихъ актеровъ: первые брали своимъ импровизаторскимъ искусствомъ и своей игрой, вторые тѣмъ, что играли на національномъ языкѣ. Послѣднее обстоятельство оказалось рѣшающимъ, и пути къ самостоятельному развитію національнаго театральнаго искусства были открыты. За свои заслуги труппа, играющая въ *Отель де Бургонь*, получила званіе „королевской“. Поощренная своимъ успѣхомъ, труппа стала добиваться того, чтобы театръ былъ переданъ ей въ безвозмездное пользованіе, въ замѣнъ чего труппа обязалась произвести полный ремонтъ ветхаго зданія. Этотъ споръ былъ разрѣшенъ Людовикомъ XIV въ 1677 г. такимъ образомъ, что *Отель де Бургонь* былъ объявленъ собственностью Главнаго Госпиталя и отнынѣ

наемная плата поступала уже въ пользу больницы. Тутъ мы впервые въ исторїи театра встрѣчаемся съ благотворительнымъ сборомъ увеселительныхъ заведеній. *Отель де Бургонь* перешелъ въ фактическое распоряженіе труппы, платившей ежегодную сумму госпиталю. Эта плата приобрѣла характеръ налога особенно послѣ того, какъ и другія труппы обязывались выплачивать нѣкоторую сумму той же больницѣ.

Въ 1600 г. былъ основанъ второй постоянный театръ въ Парижѣ въ участкѣ *Marais* (Болото), почему и получилъ прозваніе *Théâtre du Marais*. Въ царствованіе Людовика XIII этотъ участокъ сдѣлался центромъ великосвѣтской жизни. Особенно покровительствовалъ этому предпрїятію Ришелье. Но больше, чѣмъ протекція всеильнаго кардинала, процвѣтанію театра *du Marais* способствовало освѣженіе его репертуара пьесами Корнеля. Въ 1637 г. „Сидъ“ предсталъ первымъ образцомъ французской трагедїи, основанной не на слѣпомъ господствѣ случая или судьбы, а на душевномъ конфликтѣ. Немного позже въ 1643—4 гг. на подмоеткахъ того же театра шла первая литературная французская комедія—„*Le Menteur*“ (Лжець) Корнеля, таившая въ зародышѣ и комедію нравовъ и комедію характера. Въ обоихъ случаяхъ Корнель пользовался сюжетомъ испанскихъ комедій, углубляя и упрощая ихъ интригу; во второмъ случаѣ даже переносилъ все дѣйствіе на французскую почву. Эти двѣ пьесы въ эстетико-литературномъ отношеніи являются кульминаціонными пунктами репертуара театра *du Marais*. Послѣ перехода Корнеля въ *Отель де Бургонь*, труппа котораго все больше специализировалась на трагедїи, послѣ побѣдъ Мольера въ области комедїи, театру *du Marais* ничего не оставалось, какъ перейти на обстановочныя пьесы: *Одиссей на островѣ Цирцеи* (ср. стр. 108), *Любовь Юпитера и Семелы*, *Праздникъ Венеры*, *Любовь Венеры и Адониса*, *Любовь Солнца и пр.* Кромѣ того, театръ *du Marais* ставилъ новинки совершенно неизвѣстныхъ авторовъ и сдѣлался такимъ образомъ испытательной лабораторїей для молодыхъ талантовъ, но второго Корнеля (въ смыслѣ художественности) онъ уже не произвелъ. Не получая никакой поддержки изъ королевской кошницы (труппа, играющая въ *Отель де Бургонь* пользовалась и финансовой поддержкой, притомъ весьма щедрой, въ 1641 г., на примѣръ, 12000 ливровъ), театръ *du Marais* влячилъ жалкое существованіе.

Итакъ, прїѣхавъ со своей труппой въ Парижъ, Мольеръ долженъ былъ считаться съ тремя театральными предпрїятіями, итальянцами въ *Petit-Bourbon*, труппой играющей въ *Отель де Бургонь* и театромъ *du Marais*. Первымъ дѣломъ для него было понравится королю. Благодаря своимъ связямъ онъ добился согласія двора устроить представленіе въ Луврѣ. Играли „*Nicomède*“ Корнеля. Блестящая аудиторїя, привыкшая къ громкому паѣосу въ *Отель де Бургонь*, не вынесла никакого впечатлѣнія отъ простой, естественной игры мольеровской труппы. Опять повторилась антитеза проникновенно-художественной школы сценическаго искусства—„манерѣ Камбиза“. Видя, что желанный успѣхъ заставилъ себя ждать, и зная, что сила его труппы вовсе не въ трагедїи, Мольеръ немедленно по окончанїи „*Никомеда*“ попросилъ у короля разрѣшенія закончить представленіе маленькимъ фарсомъ. Послѣдній—„*Le docteur amoureux*“. (Влюбчивый врачъ)—съ Мольеромъ въ заглавной роли произвелъ такой эффектъ, что будущность труппы *L'illustre Théâtre* отнынѣ была обезпеченной, а самъ директоръ завоевалъ благоволеніе короля, оставшееся ему вѣрнымъ до самой его смерти. Братъ короля, герцогъ Орлеанскій

взяла труппу подъ свою защиту, вслѣдствіе чего она и называлась „troupe de Monsieur“, и обѣщала выплачивать ей ежегодное пособіе, котораго Мольеръ, однако, никогда не получалъ. Такъ какъ итальянцы играли въ *Petit-Bourbon* лишь три раза въ недѣлю, то король разрѣшилъ Мольеру пользоваться этимъ помѣщеніемъ въ остальные четыре дня недѣли. Мольеру пришлось, однако, возмѣстить итальянцамъ часть денегъ, затраченныхъ на ремонтъ обветшалаго зданія, уплативъ имъ 1500 ливровъ.

Но въ 1660 г. Мольеру и итальянцамъ было заявлено, что Лувръ рѣшено перестроивать и чтобы они, какъ можно скорѣе убрались изъ прилегающаго къ нему помѣщенія *Petit-Bourbon*. Сверхъ того, „королевскій машинистъ“ Вигарани, воспользовавшись суматохой,—изъ зависти—сжегъ всѣ декораціи, заготовленныя его предшественникомъ Торелли. Тогда король отвелъ для бездомныхъ труппъ знаменитый залъ въ Palais Royal, дворцѣ Ришелье. Это было единственное помѣщеніе въ Парижѣ, которое съ самаго начала было предназначено для театральныя представленія. Измѣряя 18 метровъ въ ширину и болѣе 20 метровъ въ длину и обладая двумя ярусами ложъ, залъ когда то вмѣщалъ до 3000 человекъ. Но теперь онъ находился въ состояніи полного разрушенія. Вмѣсто обваливагося потолка крышу обтянули покрываломъ изъ голубого полотна; переборки для ложъ были перенесены изъ *Petit-Bourbon*, и черезъ три мѣсяца труппа Мольера возобновила свои представленія. Расходы по ремонту, обошедшемуся въ 4000 ливровъ, Мольеръ дѣлилъ пополамъ съ итальянской труппой.

Эта игра въ одномъ и томъ же театрѣ съ *commedia dell'arte*, объясняетъ двойственность въ творчествѣ Мольера, сказывающуюся въ рѣзкомъ его колебаніи между легковѣснымъ фарсомъ и высокохудожественной комедіей. Естественно было бы представить себѣ постепенное возвышеніе отъ фарса до большей художественности, но у Мольера не такъ: послѣ „Тартюфа“ онъ пишетъ „*L'Amour Médecin*“, послѣ „*L'Avare*“—„*Monsieur de Pourcognac*“, послѣ „Мизантропа“—„*Le Médecin malgré lui*“. Каждое свое отступленіе въ болѣе серьезный жанръ онъ искупалъ возвращеніемъ къ тому виду, который вполнѣ могъ выдержать конкуренцію съ развитыми итальянцами. Кромѣ этого колебанія въ стилѣ, замѣтно и влияніе *commedia dell'arte* на творчество Мольера въ отдѣльных случаяхъ. Но въ своихъ заимствованіяхъ Мольеръ очень остороженъ: то, что не соотвѣтствовало духу времени, онъ оставлялъ въ сторонѣ. Такъ типъ *Capitano*, не имѣющій своего соотвѣтствія въ тогдашнихъ нравахъ, никогда не использованъ Мольеромъ. За то „Донъ Жуанъ“, въ которомъ ему представился удобный случай излить свою желчь на аристократовъ, нахальныхъ ухаживателей его жены, безъ существенныхъ измѣненій въ планѣ былъ взятъ изъ сценарія *commedia dell'arte*. Поскольку игра Мольера и его труппы шла по стопамъ итальянцевъ, сказать невозможно, по той простой причинѣ, что, какъ это нами было неоднократно указано, потомству вообще очень трудно судить о сценическомъ искусствѣ предыдущихъ временъ. Но, исходя изъ той реформирующей роли, которую итальянцы вообще играли для актеровъ другихъ странъ, можно думать, что влияніе ихъ и на актера Мольера было значительно.

Патетическій тонъ, который усвоили себѣ актеры того времени, еще особо питался рифмой и монотонностью александрийскаго стиха, въ то время какъ испанцы пользовались живымъ и поворотливымъ четырехстопнымъ трохеемъ, а Шекспиръ нерифмованнымъ пятистопнымъ ямбомъ.

Этотъ „*ton démoniaque*“ Мольеръ особенно выемѣялъ въ комедіи „*L'Impromptu de Versailles*“, въ которой изобразилъ репетицію его труппой новой пьесы. Здѣсь самъ Мольеръ передразнивалъ патетическихъ актеровъ, которые особенно выкрикивали послѣдній стихъ, желая этимъ вызвать рукоплесканія публики. Но если Мольеръ рѣшился осудить пафосъ, то, очевидно, натуральность итальянцевъ была ему больше по душѣ. Современники считали Мольера вовсе неудачнымъ въ трагическихъ роляхъ, и до насъ дошелъ шуточный отзывъ, что когда онъ появлялся на подмосткахъ, публика одинаково смѣялась и въ трагедіяхъ и въ комедіяхъ. Впослѣдствіи Мольеръ разъ на всегда отказался отъ трагическихъ ролей. Кромѣ того, Мольеръ страдалъ какимъ-то порокомъ рѣчи: отъ волненія ли, отъ усиленнаго ли старанія размѣренно произносить каждое отдѣльное слово, Мольеръ впадалъ въ всхлипыванія. Но этотъ внѣшній недостатокъ скрашивался правдивостью тона и прочувствованнымъ выраженіемъ, и въ комическихъ роляхъ его искусство не знало предѣла: *Sganapelle* или *Nafragon*, клоунада или тонко продуманная характеристика были для него одинаково доступны. Такимъ образомъ Мольеръ, въ противоположность Шекспиру, пожиналъ лавры и какъ актеръ. Но его стремленія къ натуральной игрѣ нашли откликъ лишь во французскомъ театрѣ второй половины XIX вѣка, хотя наряду съ этимъ новымъ теченіемъ не исчезло и старое упоеніе полнозвучностью стиха, игнорирующее отдѣльные отгѣнки словъ и выраженій.

Труппа Мольера первоначально играла и комедіи и трагедіи. Вскорѣ послѣ своего пріѣзда въ Парижъ она все больше льнула къ комедіямъ, среди которыхъ, наряду съ твореніями самого директора, выдавались пьесы Корнеля и Скаррона. Послѣ „*École de Maris*“ (Школы мужей) замѣтно постепенное овладѣніе репертуаромъ комедій Мольера, которое завершается „Тартюфомъ“, послѣ чего его собственныя пьесы почти что не сходятъ со сцены. Дѣла труппы шли блестяще. Цѣны мѣстамъ были слѣдующія:

На сценѣ	}	. . . . .	5 ливровъ	10 су.
Ложа 1-го яруса				
„ 2-го „	}	. . . . .	1 „	10 „
„ 3-го „				
Амфитеатръ за партеромъ		. . . . .	3 „	— „
Партеръ		. . . . .	— „	15 „

При этихъ цѣнахъ полный сборъ давалъ около 2,000 ливровъ. Когда послѣ двухлѣтняго запрета ставили „Тартюфа“, то первое представленіе дало 2,860 ливровъ, слѣдующія затѣмъ дни давали 1,800—2,300 ливровъ, наконецъ сборы этой комедіи понизились до 600—800 ливровъ. Но были, понятно, и неудачныя постановки: „*Rodogune*“ Корнеля далъ, на примѣръ, 145 ливровъ, а его же „*Sertorius*“ только 64 ливра. Всѣ эти цифры относятся къ 1668—9 гг. Но доходы труппы не ограничивались театральными сборами: въ то время были въ большой модѣ представленія на дому у богатыхъ аристократовъ. За такіе „визиты“ платили по 500 ливровъ. Дворцовыя гастроли оплачивались, разумѣется, еще лучше: однажды король далъ 3,000 ливровъ за одинъ „визитъ“. При этомъ необходимо помнить, что расходы по устройству каждаго представленія были очень велики: для болѣе простыхъ постановокъ отъ 40—60 ливровъ, для болѣе сложныхъ съ усиленнымъ числомъ музыкантовъ и балетомъ—до 800 ливровъ.

Каждый день послѣ представленія актеры-найщики собирались для

подсчета сбора и дѣлежа прибыли. До брака Мольера его труппа состояла изъ 12 пайщиковъ-актеровъ, но со времени его свадьбы изъ 13, такъ какъ его жена тоже была актрисой. Кромѣ того, Мольеръ, какъ авторъ, могъ требовать себѣ двѣ части. Такимъ образомъ, Мольеръ въ тѣ дни, когда ставилась его пьеса, получалъ четыре пая: одинъ какъ актеръ-пайщикъ, второй—за жену, два,—какъ авторъ. Чистая прибыль дѣлилась, слѣдовательно, на 14 (15) частей, изъ которыхъ двѣ перепадали автору. Послѣдній могъ также продать право постановки за круглую сумму, которая опредѣлялась въ зависимости отъ репутаціи поэта. Такъ Мольеръ платилъ Корнелю за „Attila“ и „Bérénice“ по 2,000 ливровъ, и эта плата считалась очень высокою. Съ начала XVIII вѣка платили уже больше и придумывали болѣе сложныя условія для участія автора въ прибыли отдѣльных представлений.

На основаніи этихъ цифръ позволительно исчислить доходы Мольера въ Парижѣ 12—15,000 ливровъ въ годъ. Относительно тѣхъ 6,000 ливровъ, которые выплачивались Мольеру въ видѣ ежегоднаго пособія отъ имени короля, мы остаемся въ полномъ невѣдѣніи, предназначались ли онѣ лично Мольеру или всей труппѣ. О такихъ субсидіяхъ отдѣльнымъ актерамъ мы слышимъ сплошь и рядомъ. Но какъ бы тамъ ни было, уже вышеназванная сумма вполне достаточна для подтвержденія, что Мольеръ пользовался очень и очень большими доходами. Если онъ послѣ своей смерти оставилъ 25,000 ливровъ отцовскаго наслѣдія и лишь 18,000 ливровъ благопріобрѣтеннаго имущества, то это объясняется тѣмъ, что онъ жилъ на широкую ногу. Наемъ зимней квартиры въ Парижѣ и лѣтней въ Отейль стоилъ 1,700 ливровъ въ годъ—при переводѣ на теперешнія деньги около 3,000 рублей, столовое серебро было оцѣнено въ 6,240 ливровъ, кровать въ 2,000 ливровъ и т. д. Прибавьте къ этому богатый театральный гардеробъ и изысканную бібліотеку. Во всякомъ случаѣ, матеріальное положеніе Мольера вполне отвѣчало той блестящей роли, которую онъ призванъ былъ исполнить въ исторіи театра.

Присмотримся теперь къ устройству мольеровскаго театра. Первое, что насъ поражаетъ при входѣ въ зрительный залъ,—форма продолговатаго прямоугольника въ то время, какъ мы привыкли къ овальной. Второе—скудное освѣщеніе, состоящее изъ сальныхъ свѣчей, распределенныхъ здѣсь и тамъ по стѣнамъ, въ фонѣ сцены и по двумъ примитивнымъ люстрамъ, висящимъ надъ рампой. Отъ времени до времени эти люстры опускались, и слуга подчищалъ свѣчи щипцами. Третье—оркестръ, состоящій изъ шести, никакъ не болѣе, скрипачей, сидѣлъ либо въ боковой ложѣ, либо за сценой. Тутъ же въ зрительномъ залѣ находился и буфетъ, иногда ихъ было нѣсколько,—одинъ для партера, другіе для ложъ. Наконецъ, по обѣимъ бокамъ сцены находились самыя дорогія мѣста для публики. Это послѣднее обстоятельство имѣло громадное значеніе для драматическаго искусства того времени. Оно исключало всякую возможность перемѣны декораціи. Теоретическое требованіе единства мѣста поддерживалось еще физической невозможностью измѣнить декорацію. Мы должны помнить, что къ тому времени уже публика не довольствовалась бы простой надписью или голословнымъ объясненіемъ, что сцена изображаетъ то-то и то-то. При всей несложности сценическихъ аппаратовъ, публика все же требовала хоть элементарной иллюзіи. Обыкновенно задняя декорація изображала комнату съ четырьмя дверьми, улицу или—для трагедіи—дворецъ—un palais à volonté, т. е. римскій, греческій, турецкій, ме-

кисканскій, все одно! Боковымъ кулисамъ не было мѣста. Присутствіе публики на сценѣ имѣло не меньшее значеніе и для игры. Такъ какъ эти сидѣнія отнимали добрыхъ двѣ трети всей ширины, то для дѣйствія, для какихъ-либо движеній на сценѣ рѣшительно не было мѣста. Игра поэтому сводилась къ самымъ необходимымъ жестамъ и къ декламации. Сами актеры ни минуты не могли забыть, сжиться со своей ролью; зрителямъ также трудно было терять изъ вида, что они только въ театрѣ. Реальная игра въ такой обстановкѣ немыслима. Удаленіе публики со сцены важный этапъ для развитія сценическаго искусства. Заслуга эта принадлежит Вольтеру: въ 1759 г. онъ скупилъ все мѣста на сценѣ разъ на всегда за круглую сумму.

Мы пришли въ назначенное для начала представленія время, но никто еще и не думаетъ начинать. Да и публика едва только собирается. Раньше начинали и въ два часа, но тогда никто не приходилъ во время. Дѣло въ томъ, что король обѣдалъ въ 12 часовъ, и аристократы обязаны были присутствовать при этомъ. Поэтому фактически начало затягивалось до 4 и даже 5 часовъ. Такъ какъ представленіе длилось не болѣе трехъ часовъ, то спектакль кончался въ 7—8 часовъ. Въ 1685 г. входитъ въ правило налагать штрафъ въ 30 су на актера, оказавшагося неготовымъ въ четверть шестого. На афишахъ, расклеиваемыхъ на всѣхъ углахъ, все еще объявлялось, что начало въ 2 часа, но парижане отлично знали, что если они придутъ и въ 4, то будетъ рано. Такъ какъ и у насъ поэтому много времени, то присмотримся къ публикѣ. Всѣ дамы въ полу-маскахъ. Это характеризуетъ свободный тонъ комедіи. Нужно быть готовымъ ко всему. Каждая вещь называется своимъ именемъ. Кто краснѣетъ при видѣ клистирной трубки, тому ужъ лучше не ходить сюда. Ложь общественныхъ условностей со времени Мольера шагнула сильно впередъ.— Вотъ зашевелилась занавѣсь! Это занимающая мѣста на сценѣ золотая молодежь, которая входитъ съ фона, отодвигаетъ занавѣсь, чтобы лучше оглядѣть залъ. Однако, что за скандалъ у дверей? Аристократы насторожились и толпятся на просцениумѣ, обнаживъ шпаги. Вооруженные лакеи, сопровождающіе ихъ, тоже готовы вступитъ въ бой. Но на сей разъ имъ не приходится пустить въ дѣло оружіе. То скандалятъ мушкетеры, которые раньше пользовались даровымъ входомъ въ театръ. Теперь король лишилъ ихъ этой привилегіи за произведенные въ театрѣ дебоши, и портъ на этомъ основаніи не хотѣлъ ихъ впуститъ. Но мушкетеры силой ворвались въ театръ. Отсюда и шумъ. Бѣдный портъ! Тяжелая у него обязанность. Однажды разсвирѣпѣвшіе мушкетеры убили портъ на мѣстѣ и врывались въ залъ, шагая черезъ его трупъ, при чемъ каждый счелъ нужнымъ еще разъ пырнуть его шпагой.

Мало-по-малу публика собралась. Занавѣсь поднимается, и выходитъ неизвѣстное нашему театру лицо—l'orateur. На обязанности этого оратора лежало сочиненіе афиши и устные заявленія отъ имени дирекціи публикѣ. Въ началѣ игры онъ извѣщалъ зрителей, какая пойдетъ пьеса, кѣмъ написана, дѣйствующія лица и пр. Раньше этотъ глашатай былъ куда многословнѣе, хвалилъ пьесу и распространялся о прежнихъ успѣхахъ, но теперь онъ ограничивался самыми необходимыми сообщеніями. Въ былые годы Мольеръ самъ исполнялъ обязанности оратора, но его вспыльчивый характеръ и рѣзкіе отвѣты на выходки публики навлекли на него неприятели. Разъ изъ партера въ него бросили трубку.

Представленіе началось, но разобраться въ томъ, что говорятъ на

сценѣ крайне затруднительно. Въ залѣ стоит гулъ голосовъ. Вотъ двое юношей, сидящихъ на сценѣ, вступили въ какую-то перебранку между собой. Третій знаетъ отдѣльныя мѣста разыгрываемой комедіи наизусть и громко подсказываетъ ихъ актерамъ. Еще одинъ привезъ съ собой своего дога и заставляетъ его продѣлывать разные фокусы ко всеобщему удовольствію окружающихъ. Не успѣли еще начать второе дѣйствіе, какъ въ партерѣ раздается оглушительный шумъ. Осторожные буржуи покидаютъ театръ, понявъ, что офицеры затѣваютъ одинъ изъ излюбленныхъ ими скандаловъ. Шумятъ, стучать, тушатъ свѣчи. Раздаются пощечины и ругань. Дамы визжатъ. Одинъ изъ актеровъ выходитъ на просцениумъ и предлагаетъ тѣмъ, кто недоволенъ игрой, получить деньги обратно. Но ничто не помогаетъ. Публика поспѣшно удаляется. Въ залѣ уже полная темнота. Царить дикая свалка. Последнее, что можно слышать,—трескъ скамей...

Понятно, описанное представленіе принадлежитъ къ числу исключительныхъ, но по немъ можно судить, чего можно было ожидать отъ публики той эпохи. Немудрено, что силы Мольера были подточены раньше времени. Въ 1673 г. приблизилась роковая развязка. Годомъ раньше скончалась Маделэнъ Бежаръ, долготѣвшая подруга и сотрудница Мольера, та самая, ради которой юноша оставилъ родительскій домъ и спокойную будущность.

Настроеніе Мольера было разстроено уже тѣмъ, что король въ послѣднее время сталъ увлекаться трагедіями Расина, которыя ставились въ блестящей обстановкѣ. Тогда Мольеръ задумалъ возместить свои убытки большей роскошью инсценировки. Однако, тутъ онъ затронулъ прерогативы оперы, которая одна имѣла право пользоваться болѣе, чѣмъ двумя пѣвцами и шестью музыкантами. Такъ новая комедія „Le Malade imaginaire“ (Воображаемый больной) шла все же при обычныхъ условіяхъ, Мольеръ, будучи на самомъ дѣлѣ больнымъ, выступалъ въ заглавной роли. Передъ четвертымъ представленіемъ своей пьесы Мольеръ почувствовалъ себя слабѣе обыкновеннаго и обратился къ женѣ со словами: „Пока жизнь равномѣрно сулила мнѣ и радости и горести, я чувствовалъ себя счастливымъ. Сегодня же боли одолеваютъ меня и не даютъ мнѣ ни минуты покоя и удовольшенія, сегодня я чувствую, что придется уступить. Не въ моготу мнѣ больше страданія и разочарованія. Сколько приходится мучиться, пока умрешь!“ Испуганная жена просила его не играть въ этотъ день, но Мольеръ отвѣтилъ, что 50 человѣкъ рабочихъ лишатся своего дневного заработка, если игра не состоится. Чтобы раньше кончить, въ этотъ день начали уже въ четыре. Въ послѣдней сценѣ Мольеръ почувствовалъ сильный пароксизмъ, но осилилъ его и довелъ игру до конца. На носилкахъ его доставили домой, гдѣ около десяти часовъ вечера кровь хлынула у него изъ горла и смерть послѣдовала раньше, чѣмъ жена его успѣла притти изъ другой части квартиры: Мольеръ задохся въ крови.

Недѣлю спустя послѣ смерти своего директора, мольеровская труппа опять возобновила свою дѣятельность. Но едва успѣли они сыграть двѣнадцать представлений, какъ король рѣшилъ отдать ихъ залъ въ Palais Royal подъ оперу. Такимъ образомъ труппа лишилась не только своего главы, но и своего театра. Распаденіе ея было неминуемо. Двое наилучшихъ актеровъ поступило въ труппу, которая играла въ Отелѣ де Бургонь. Остальные примкнули къ труппѣ театра du Marais и сняли на лѣвомъ

берегу Сены театръ, служившій для оперныхъ представленій и прозванный по улицѣ Théâtre Guénégaud. И здѣсь продолжали преобладать репертуаръ Мольера, но уже сборы были не тѣ, какъ при жизни мастера. Съ одной стороны, пьесы Мольера теперь разыгрывались и въ Отелѣ де Бургонь, съ другой стороны театръ Генего, въ концѣ-концовъ, перешелъ на пьесы Расина. Такимъ образомъ обѣ парижскія труппы имѣли одинъ и тотъ же репертуаръ. Этимъ и объясняется, что король, этотъ поклонникъ централизаціи, рѣшилъ слить ихъ въ одну: въ 1680 г. итальянцамъ былъ предоставленъ Отелъ де Бургонь, труппа котораго перекочевала въ театръ Генего. Здѣсь теперь происходили ежедневныя представленія. Король назначилъ ей ежегодное пособіе въ 12,000 ливровъ. Но недолго ей пришлось остаться въ этомъ помѣщеніи: теперь Сорбонна возстала противъ сосѣдства театра, и труппа съ 1689 г. устроилась на улицѣ, прозванной впослѣдствіи de l'Ancienne Comédie. 200,000 ливровъ обошлась покупка и отдѣлка театра, труппа окончательно завязла въ долгахъ, но зато она теперь была собственникомъ и могла смѣло итти навстрѣчу будущности. Новое помѣщеніе открылось „Федрой“ Расина и комедіей Мольера „Le Médecin malgré lui“.

Правда, Людовикъ XIV въ послѣдніе годы своего царствованія совершенно отвернулся отъ театра. Первымъ шагомъ къ этому отчужденію было предпочтеніе трагедій (Расина) комедіямъ (Мольера). Старѣющій король, для котораго весь міръ представлялся большой сценой и который самъ мнилъ себя главнымъ на ней актеромъ, цѣнилъ въ Расинѣ льстивую, заискивающую, плѣнительную фразу, упоялся сентиментальною слащавостью его героинь Андромакъ, Ифигеніи и Федры и засматривался красивыми жестами изящно отточенныхъ актеровъ. Нѣтъ, Корнель не подходилъ для вечерняго настроенія угасающаго солнца. Корнель былъ поэтомъ силы и величія. Въ „Сидѣ“ онъ изобразилъ величіе рыцарства, въ „Гораціи“—величіе республиканца, въ „Циннѣ“—величіе цезаризма, въ „Поліевктѣ“—величіе христіанства. Корнель прославлялъ могучія чувства: гордость, патриотизмъ, великодушіе. Но величіе и могущество короля клонилось къ закату. Поэтому онъ предпочелъ музу Расина. Въ паркѣ Версаля, въ тѣни пальмъ, при журчаніи каскадъ происходили торжественныя преміеры Расина. Но вотъ Людовикъ отказался и отъ этихъ развлеченій. Наступило тревожное ожиданіе смерти, торжество черныхъ вороновъ церкви, которые преслѣдовали театральныя представленія всевозможными средствами. Къ счастью, существовала панацея противъ всѣхъ ихъ притязаній—деньги. Приходилось платить и одновременныя и постоянныя суммы, и большія и малыя, всѣмъ рѣшительно религиознымъ организациямъ. Такъ до смерти Людовика XIV.

Преемники его опять стали поддерживать театръ, лишенный вниманія короля съ 1680 г. Первое вознагражденіе—10,000 ливровъ по случаю рожденія наслѣдника—было выдано въ 1729 г. Съ 1744 г. ежегодная субсидія, опредѣленная Людовикомъ XIV въ 12,000 ливровъ, повышается на 10,000 ливровъ. Эта субсидія выплачивалась до 1791 г. Тѣмъ не менѣе, долги театра росли и достигли въ 1757 г. солидной суммы въ 487,000 ливровъ. Тогда правительство назначило на погашеніе долга 276,023 ливра. Было бы ошибочно думать, что эта забота о театрѣ свидѣтельствуетъ о какомъ-нибудь глубокомъ пониманіи искусства. Нѣтъ, для этого эпоха рококо слишкомъ торопилась жить. Зацвѣла закулисная жизнь театра. Ужины и связи съ актрисами стали главной темой дня. Актеры промѣняли ко-

турнь на балъный башмакъ. Въ царствѣ Мельпомены царилъ субретка. Въ 1770 г. французская комедія переселяется въ Тюильри, еще больше подчеркивая свою интимную связь съ мужской половиной королевскаго дворца.

Въ эту эпоху трагедія окончательно упала. Правда, привлечены были для обработки новые сюжеты, даже изъ французской исторіи, придуманы были новые сценическіе эффекты, постановка ставилась все роскошнѣе и роскошнѣе, и тѣмъ не менѣе трагедія пришла въ полный упадокъ. Вольтеръ задумалъ было соединить преимущества шекспировской драмы съ достоинствами французской, но первыя онъ не понималъ, а вторымъ напрасно подражалъ. Онъ былъ гениальнымъ журналистомъ, но не поэтомъ, въ своихъ драмахъ онъ проводилъ опредѣленные тенденціи, но не страсти и чувства, его рѣчь блистала остроуміемъ, но не солнечнымъ свѣтомъ вдохновенія. Правда, комедія представляла собой болѣе оживленную картину за это время: тутъ и много именъ, и интересныхъ именъ (напримѣръ, Реньяръ, Лесажъ и Детушъ), и какъ бы свой стиль— стиль кокетливой изысканности (ср. Мариво), но Боже мой! какъ съузился кругозоръ этой комедіи, какъ измельчалъ ея духъ. вмѣсто богатой галереи жизненныхъ типовъ—кокотки, сводни, игроки и въ центрѣ искатель приключеній, вмѣсто глубины страдающей души—погоня за легкой наживой и циничное хихиканье откровеннаго разврата.

Но духу Мольера суждено было воспрянуть!

Духъ Мольера сказанъ прежде всего въ обличеніи вырождающагося дворянства. Въ одной изъ своихъ первыхъ комедій, сочиненныхъ въ Парижѣ— „Les Précieuses ridicules“—Мольеръ обезсмертилъ тонъ, царившій тогда въ аристократическихъ салонахъ. И говорить то дворяне не хотѣли по-здравому, а изощрялись въ хитросплетенныхъ описаніяхъ, что свидѣтельствуется лишь о праздности болтуна и пустотѣ его головы: Если въ комедіи Мольера лакеи прекрасно усвоили себѣ этотъ великосвѣтскій жаргонъ, то развѣ это не доказываетъ его ничтожность, его безсодержательность, его бессмысленность. Мольеръ хотѣлъ крикнуть всему народу, что не въ этомъ жаргонѣ дѣло, какъ Фонвизину и Грибоѣдову въ Россіи приходилось вооружаться противъ французскаго языка, что истинное образованіе въ мысляхъ и чувствахъ, отсутствіе которыхъ напрасно будутъ прикрывать красивыми словами. Какое значеніе Мольеръ придавалъ этому вопросу, можно видѣть по тому, что онъ еще разъ возвратился къ сатирѣ аристократическаго жаргона въ комедіи „Les Femmes savantes“. Нужно ли еще перечислить ту галерею портретовъ маркизовъ, графовъ, виконтовъ, нарисованныхъ Мольеромъ въ своихъ комедіяхъ. Самъ онъ признается, что „маркизь—постоянная комическая фигура въ современной комедіи; какъ во всѣхъ комедіяхъ древности можно найти балагурствующаго раба, который долженъ былъ смѣшить публику, такъ теперешняя пьеса не можетъ обойтись безъ смѣшного маркиза, забавляющаго зрителя“. Но всю желчь на аристократовъ, въ которыхъ онъ видѣлъ и личныхъ враговъ, волочащихся за его женой, и представителей несимпатичнаго ему соціального класса, Мольеръ излилъ въ своей пьесѣ „Донъ-Жуанъ“. Для послѣдняго нѣтъ рѣшительно ничего святаго: ни преданность любящей женщины, ни заботливость стараго родителя, ни угрызения совѣсти его не трогаютъ. Онъ даже въ душѣ не дворянинъ, онъ лишь разыгрываетъ роль дворянина, какъ признается цинично. Наконецъ, онъ отъявленный богохульникъ. Онъ даетъ нищему золотую монету съ тѣмъ, чтобы тотъ вмѣ-

сто молитвы разразился проклятіями! Даже слуга, далеко не шепетильный моралистъ, и тотъ не выдерживаетъ и въ одной комедіи очень осторожно, такъ сказать ползкомъ, высказываетъ свое отвращеніе къ господину: „Если бы у меня былъ такой баринъ, я сказалъ бы ему прямо въ лицо: какъ ты дерзаешь издѣваться надъ небомъ? неужели ты не трепещешь, насмѣхаясь надъ святѣйшими чувствами? Несчастливая тварь! (—я говорю о томъ мнимомъ баринѣ—) ты пытаешься презирать то, что чтится всѣми людьми? Неужели ты думаешь, что ты умнѣе всѣхъ и все можешь дозволить себѣ только потому, что ты дворянинъ, что у тебя свѣтлый парикъ, перья на шляпѣ, золотая вышивка на платьѣ и алая лента?“ А въ другой разъ слуга говоритъ: „О какъ ужасно, когда знатный господинъ такъ скверенъ!“

Да, Мольеръ говоритъ отъ имени третьяго сословія, которое тогда стало чувствовать свою силу, когда дворянство обѣднѣло и теряло свое значеніе и превращалось въ покорныхъ слугъ короля. Королевская власть, которая наконецъ сломала вліяніе и власть дворянства, съ одной стороны не могла благоприятно относиться къ восхваленію дворянскихъ достоинствъ и къ разжиганію рыцарскихъ чувствъ, какъ это дѣлалось Корнелемъ въ „Сидѣ“, и съ другой должна была радоваться, когда Мольеръ обличалъ недостатки и ничтожество дворянской касты. Помимо личнаго удовольствія, Людовикъ XIV испытывалъ и нравственное удовлетвореніе при видѣ убійственной сатиры Мольера. Даже тѣ буржуа, которые, по ложному тщеславію, стремились сблизиться съ дворянствомъ, не ушли отъ заслуженнаго бича Мольера. Въ комедіи „Bourgeois-Gentilhomme“ (Буржуа-дворянинъ) выводится такой выскочка, домъ котораго, въ подражаніе аристократической модѣ, кишитъ учителями фехтованія, музыки, танцевъ, философами и—портными. Или вотъ Жоржъ Данденъ, который женился на аристократкѣ изъ обѣднѣвшей семьи и тѣмъ разбилъ свою жизнь! Словомъ, у Мольера, какъ въ зеркалѣ отразилось придворное общество его времени, представители руководящихъ круговъ, тѣ люди, которые тогда только и знали, что жить и веселиться, но не давали жить другимъ.

Наряду съ дворянствомъ, Мольеръ избралъ мишенью своей сатиры еще другую сторону тогдашней жизни—духовенство. Правда, Мольеръ не вывелъ на подмостки ни одного представителя этой касты. *Commedia dell'arte* въ этомъ отношеніи грѣшила, не стѣняясь. Мы видѣли, что и въ средніе вѣка представители духовенства были излюбленнымъ персонажемъ фарса. Но роль ихъ и въ фарсѣ и у итальянцевъ сводилась къ любовной интригѣ. Мольеръ поставилъ вопросъ гораздо глубже: онъ оголилъ антирелигіозную сущность официальныхъ служителей неба. Тартюфъ болѣе чувственъ, чѣмъ всѣ духовники въ средневѣковой литературѣ, но кромѣ того онъ умѣетъ сплетать свою богохульственную софистику съ вождельніемъ эротомана такъ, что мы не знаемъ, гдѣ благочестивая рѣчь переходитъ въ явное издѣвательство надъ религіознымъ чувствомъ. Духовенство, которое безропотно терпѣло самыя рискованныя сцены въ *commedia dell'arte*, сразу забило тревогу по поводу этой комедіи Мольера. Ее пришлось снять со сцены на вѣкоторое время. Любопытно, что Людовикъ XIV не питалъ никакой вражды къ „Тартюфу“. Съ одной стороны, развязка, гдѣ справедливость торжествуетъ, благодаря вмѣшательству короля, не могла не льстить ему, а съ другой, король могъ видѣть во власти духовенства своего соперника. Какъ бы тамъ ни было, благодаря покровительству именно короля, Мольеру удалось возобновить представленіе „Тар-

тюфа“, столь неприятнаго вліятельнымъ общественнымъ слоямъ, вліяніе которыхъ зиждилось на ханжествѣ и лицемѣріи.

Въ наиболѣе субъективномъ изъ всѣхъ твореній Мольера проглядываетъ чувство брезгливости, съ которымъ онъ относился къ верхамъ общества. Если Мизантропъ, въ концѣ концовъ, видитъ свое спасеніе въ полномъ порваніи съ этимъ міромъ лжи и притворства, то такая перспектива могла рисоваться Мольеру только въ часы упадка духа. Вѣдь у него былъ свой театръ, была обязанность передъ тѣми 50 работниками и передъ труппой, которые остались бы безъ хлѣба, если бы онъ удалился на покой, наконецъ, Мольеръ былъ охваченъ тѣмъ чувствомъ высшаго долга, которое удерживаетъ борца на полѣ брани до послѣдней капли крови. И Мольеръ боролся!—Когда въ 1784 г. La Comédie française, которая за два года до того переименовалась въ Théâtre de la Nation, поставила „Свадьбу Фигаро“ Бомарше, когда опять хлесткое остроуміе простого слуги развѣнчивало мнимое величіе барина, когда публика восторженно рукоплескала ѣдкимъ сатирическимъ выпадамъ, то нельзя было отрицать, что тутъ восторжествовалъ духъ Мольера. „Потому что ты баринъ, ты воображаешь, что ты гений?—говоритъ Фигаро графу Альмавивѣ. Дворянствомъ, богатствомъ, чинами и званіями, этимъ вы кичитесь! Но что ты сдѣлалъ, чтобы заслужить все это? Ты далъ себѣ трудъ появиться на свѣтъ Божій, и больше ничего!“

Много перипетій съ тѣхъ поръ пережила La Comédie française. Когда разразилась революція, она превратилась въ Théâtre de Liberté et de l'Égalité—театръ свободы и равенства. Консульство смягчило этотъ титулъ въ Théâtre de la République. Наполеонъ назначилъ ему опять субсидію въ 100,000 франковъ. Теперь его труппа блещетъ именами знаменитаго актера Тальма и не менѣе выдающейся актрисы Рашель. Труппа сопровождаетъ Наполеона въ его триумфальномъ шествіи по всей Европѣ и въ Вѣнѣ играетъ передъ паркетомъ, состоящимъ сплошь изъ коронованныхъ особъ. Потомъ въ эпоху реставраціи труппа опять стала называться Comédiens du Roi, въ 1848 г. возродился Théâtre de la République—словомъ, исторія французскаго театра—исторія Франціи въ миниатюрѣ. Въ настоящее время официальная французская сцена представлена двумя театрами: „La Comédie française“ въ Палэ Рояль и „Второй французскій театръ“, называемый обыкновенно Odéon. Ни въ одной странѣ, не смотря на внѣшнія перипетіи, не наблюдается столь давняя преемственность духа и стиля, какъ во французскомъ театрѣ. Коклэнъ не многимъ, вѣроятно, разнится отъ актера временъ Мольера, и репертуаръ едва сдвинулся съ той точки, на которой засталъ его Людовикъ XIV.

Правда, въ нашемъ очеркѣ мы отдали предпочтеніе Мольеру, и лишь косвенно коснулись двухъ великихъ его современниковъ—Корнеля и Расина, но это оправдывается тѣмъ, что въ области театра, какъ актеръ и директоръ труппы дѣйствовалъ только Мольеръ. Только онъ можетъ быть сопоставленъ съ великимъ англійскимъ актеромъ и драматургомъ—Шекспиромъ, только онъ можетъ считаться основателемъ французской національной сцены. Трагедіи Корнеля и Расина распространились по всей Западной Европѣ, повсюду ознаменовывая собой торжество ложно-классическаго направленія въ литературѣ. Но это явленіе было скорѣе международнымъ, какъ бы продолженіемъ не менѣе космополитической гуманистической драмы, той commedia erudita, которую итальянцы сознательно противопоставляютъ своей національной commedia dell' arte. Вліяніе на

театръ этой драмы, достигшей своего высшаго развитія въ эпоху германскаго классицизма, мы прослѣдимъ въ слѣдующей главѣ, настоящую же закончимъ признаніемъ, что французская комедія—наиболѣе характерное, цѣльное и цѣнное, что создалъ галльскій гений въ области театра.

## XII.

### Классическій театръ въ Германіи.

Въ 1585 г. „англичане“ дали представленіе на дворѣ ратуши въ Гельсинггэртъ въ Даніи, при чемъ стеченіе публики было столь велико, что заборъ двора свалился. Достоинно вниманія, что Гельсинггэртъ и замокъ Кронбергъ, постройка котораго была закончена какъ разъ въ 1585 г., являются мѣстами дѣйствія въ „Гамлетѣ“. Среди англійской труппы, игравшей въ Даніи, находился и Вильямъ Кемпъ, котораго мы впоследствии застаемъ въ труппѣ Бурбаджа въ качествѣ комика. Этотъ Кемпъ и рассказывалъ Шекспиру о Гельсинггэртѣ и Кронбергѣ и о попойкахъ датскаго короля.

Еще въ слѣдующемъ году эти актеры находились въ Даніи, но въ 1587 г. мы застаемъ ихъ уже въ Дрезденѣ въ количествѣ 5 человѣкъ. Ихъ называютъ то „скрипачами и инструментистами“ то „инструментистами и прыгунами“. Очевидно ихъ представленія состояли изъ клоунадъ съ акробатическими фокусами, пѣніемъ и пляской. <sup>3</sup>/<sub>4</sub> года эта труппа оставалась въ Дрезденѣ.

Слѣдующая англійская труппа пришла въ Германію черезъ Голландію въ 1592 г., подъ управленіемъ Роберта Брауна, и пользовалась особымъ покровительствомъ ландграфа Гессена. Изъ его столицы Касселя она предпринимаетъ отдѣльные турнэ во всѣ концы Германіи. Отъ этой труппы вскорѣ отдѣлился Томасъ Секвиль и основалъ свою собственную труппу, нашедшую пристанище у брауншвейгскаго герцога въ Вольфенбюттелѣ. Рассказывали, что самъ герцогъ сочинялъ пьесы для этой труппы. Секвиль же прославился еще тѣмъ, что, играя клоуна, создалъ особый его типъ—Джонъ Бусетъ (Bouset) Въ 1604 г. Секвиль уже не актеръ, а купецъ, торгующій шелкомъ и регулярно посѣщающій франкфуртскую ярмарку. Вообще съ начала XVII вѣка мы у разныхъ англійскихъ князей застаемъ англійскихъ комедіантовъ.

Англійскія труппы появляются въ Германіи какъ разъ къ тому времени, когда мѣстныя сценическія представленія, по причинамъ, выясненнымъ выше (стр. 78), приходятъ въ полный упадокъ. Что иностранный языкъ нисколько не мѣшаетъ успѣху театральной труппы, тому имѣется нѣсколько примѣровъ въ исторіи театра: успѣхъ итальянцевъ въ Испаніи и Франціи, французовъ въ Лондонѣ, нѣмцевъ въ Венгріи и Россіи. Вездѣ эти чужестранныя труппы вліяли благотворно и на мѣстное сценическое искусство. Мало по малу англичане научились нѣмецкому языку и стали играть по нѣмецки, какъ итальянцы въ Парижѣ въ концѣ-концовъ пере-

<sup>1</sup>) Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ, использовано: Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst 3 тома 1848; Gross, Die ältere Romantik und das Theater 1910; Stein Goethe als Theaterleiter; Wanick Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit 1897.

нашли французскій языкъ. Съ другой стороны, и чистокровные нѣмцы поступаютъ въ эти труппы. Въ 1649—51 г.г. на франкфуртской ярмаркѣ играетъ труппа, которая, правда, называется „англійской“, но сплошь состоитъ изъ нѣмцевъ, „далеко превзошедшихъ искусство чужестранцевъ“. Одинъ изъ первыхъ нѣмецкихъ директоровъ театральной труппы былъ придворный актеръ курфюрста саксонскаго Гансъ Шиллингъ—около середины XVII в. Вообще можно думать, что „англійскія труппы“ второй половины XVII в. на самомъ дѣлѣ состояли изъ нѣмцевъ. Однако тогда появляется уже и другое названіе—„верхненѣмецкіе комедіанты“.

Если такая труппа пріѣзжала въ какой-нибудь городъ, то она сперва должна была обратиться къ властямъ за разрѣшеніемъ. Послѣднія предписывали мѣсто и время игры, цѣны мѣстамъ и даже пьесы. Обыкновенно каждой труппѣ разрѣшалось оставаться въ одномъ городѣ не болѣе двухъ недѣль, но по особой протекціи срокъ былъ продолженъ на нѣсколько мѣсяцевъ. Играли во дворѣ какого-нибудь зданія, публика же стояла тутъ же на дворѣ или сидѣла на балконной галлерей (*der Gang*) идущей вдоль бальэтажа, или смотрѣла изъ оконъ нижняго этажа (*die Kellerei*). Цѣны за входъ колебались отъ 2—6 крейцеровъ или отъ 8—12 пфенниговъ. Нѣкоторые города, какъ Нюрнбергъ располагали закрытыми помѣщеніями, которыя отдавались въ наемъ актерамъ. Въ Нюрнбергѣ служителя магистрата сидѣли у кассы и собирали входную плату; труппа получала только половину всего сбора. Зато магистратъ послѣ третьяго представленія чествовалъ актеровъ банкетомъ. Еще бы, число посѣтителей доходило до 2665 человекъ и на долю труппы за 8 представлений приходилось 661 флоринъ 7 крейцеровъ 2 пфеннига<sup>1)</sup>.

Хотя магистратъ пользовался даровыми мѣстами, тѣмъ не менѣе труппа давала еще экстренное, безвозмездное представленіе специально для представителей города. Для того, чтобы избѣгнуть въ этотъ день скопленія народа, всенародно объявлялось, что никакого представленія не будетъ. Между тѣмъ собирались городскія власти, ихъ жены и дѣти для какого-нибудь избраннаго эстетическаго наслажденія. Впрочемъ, это даровое представленіе имѣло и свои матеріальныя выгоды. Во-первыхъ, магистратъ реваншировался или банкетомъ или денежной суммой, во-вторыхъ, теперь уже нельзя было отказать труппѣ въ двухъ-трехъ представленіяхъ сверхъ условленнаго срока.

Разрѣшая какой-нибудь труппѣ играть, власти прежде всего заботились о томъ, чтобы представленія не оскорбляли нравственнаго чувства и не содержали богохульства. Иногда достаточно гарантіи давала слава, которой пользовалась труппа. Упомянутый выше Браунъ могъ указывать на то, что „никто до сихъ поръ не былъ возмущенъ его и его труппы игрой, а напротивъ многіе были побуждены къ узнаванію своей слабости и къ служенію добродѣтели“. Но въ сомнительныхъ случаяхъ власти требовали экземпляръ предполагаемой пьесы для предварительной цензуры. Иногда же разрѣшенію публичнаго представленія предшествовала пробная игра, при которой власти знакомились съ пьесой.

Получивъ, наконецъ, разрѣшеніе играть, съ разными, впрочемъ, ограниченіями относительно воскресныхъ и богослужебныхъ дней, труппа созывала публику шествіемъ по городу въ живописныхъ костюмахъ съ музы-

<sup>1)</sup> Флоринъ то же, что гульденъ,—золотая монета; крейцеръ—серебряная, номинально равная 2 пфеннигамъ.

кой и барабаннымъ боемъ. Мѣстами останавливались, и акробаты продѣлывали нѣсколько головокружительныхъ движеній. Во второй половинѣ XVII вѣка все болѣе входитъ въ употребленіе афиша. Древнѣйшая афиша въ Германіи относится ко времени 1628 г. и гласитъ слѣдующимъ образомъ: „Симъ всякъ извѣщается, что сюда прибыла совершенно новая труппа комедіантовъ, никогда не игравшая въ этой странѣ, съ развеселымъ клоуномъ, которая будетъ давать ежедневныя представленія красивыхъ комедій, трагедій, пастурелей и исторій, вмѣстѣ съ изящными и забавными междудѣйствіями, и сегодня, въ среду 21 апрѣля, будетъ поставлена интересная комедія подъ названіемъ „Сладость любви переходитъ въ горечь смерти“. Послѣ комедіи пойдетъ красивый балетъ и смѣхотворный фарсъ. Любители такихъ представлений да явятся въ 2 часа пополудни въ фехтовальный залъ, гдѣ въ назначенное время точно начнется игра“.

Чтобы ознакомить читателя съ репертуаромъ англійскихъ труппъ, приведемъ сперва списокъ пьесъ, представленныхъ труппой извѣстнаго Эйхелина въ 1604 г. въ Нердлингенѣ: 1) изъ книги Данила 6-ая глава (т. е. избавленіе изъ львиного рва); 2) о цѣломудренной Сусаннѣ; 3) о блудномъ сынѣ; 4) о непослушномъ сынѣ купца; 5) о мудромъ приговорѣ Карла, герцога бургундскаго; 6) о Тизбѣ и Пирамѣ; 7) о Ромео и Джульеттѣ; 8) объ Анабеллѣ, дочери феррарскаго герцога; 9) о Бодаріи, старомъ римлянинѣ; 10) о Винценціи Ладислао, мантуавскомъ сатрапѣ. Въ этомъ и подобныхъ спискахъ ясно обозначаются три разряда сюжетовъ: а) библейскіе, б) романтическіе и с) шекспировскіе. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что большинство романтическихъ также прошли черезъ горнило англійской драматургіи. Такимъ образомъ репертуаръ англійскихъ труппъ сводится къ пьесамъ библейскимъ, доставшимся имъ какъ бы въ наслѣдство отъ средневѣковаго театра, и къ пьесамъ англійскихъ авторовъ—Пила, Грина, Марло, Кейда, наконецъ Шекспира и многихъ другихъ. Шекспиръ представленъ семью пьесами—болѣе, чѣмъ кто-либо.

Но, находя въ репертуарѣ англійскихъ труппъ „Отелло“, „Гамлета“ и другіе шедевры, нельзя преувеличивать его эстетическую цѣнность. Дѣло въ томъ, что эти труппы нисколько не заботились хотя бы даже о приблизительной передачѣ объявленной драмы. Стихи вообще избѣгались и повсюду замѣнялись прозой, роли наизусть не заучивались, все тонкое и глубокое, напримѣръ, монологи Гамлета, безусловно опускалось, другія же сцены, требующія деликатной игры, утрировались до невозможности, какъ, напримѣръ, безуміе Офеліи. Постепенное нарастаніе какой-нибудь страсти, переходъ изъ одного настроенія въ другое, все это казалось излишнимъ. Зато актеры не падали голоса и жестовъ въ патетическихъ мѣстахъ. Планъ возвращался къ элементарности мистериальной сцены: каждое лицо начинало съ авторекомендаціи и съ ознакомленія публики со своими желаніями и намѣреніями. Особенное вниманіе обращалось на выразительную жестикуляцію. Влюбленный Памфилъ выражаетъ свою страсть такимъ образомъ: „молчитъ, сбрасываетъ съ себя плащъ и шляпу и ведетъ себя какъ бѣшеный; опять молчитъ и бѣгаетъ по сценѣ, чешетъ голову, ложится, вновь поднимается, опять ложится и теперь уже остается лежать“. Блудный сынъ, предвидя свою гибель, „ходитъ взадъ и впередъ, корчится и извивается и придаетъ себѣ страшный видъ, рычитъ какъ быкъ, бросается бѣгомъ, размахиваетъ руками и ногами, вскакиваетъ и бѣгаетъ по сценѣ, какъ умалишенный“. Разумѣется, кровопролитныя дѣй-

ствія и жестокости и казни смакуются. Такъ въ одной трагедіи предписывалось, чтобы казнь совершили путемъ перерѣзыванія горла, при чемъ кровь должна была литься на глазахъ у публики въ сосудъ. Въ комедіи влюбленный долженъ удариться головой объ стѣну, такъ что кровь брызжетъ во всѣ стороны, „что, прибавляетъ текстъ, весьма легко сдѣлать при помощи пузыря“. Въ довершеніе всего, клоунъ выступалъ, какъ въ комедіяхъ, такъ и въ трагедіяхъ. Иногда онъ исполнялъ роль палача. Въ сохранившемся намъ текстѣ „Гамлета“, которымъ пользовались англійскія труппы въ Германіи, клоуну отведено чуть-ли не главное мѣсто. Онъ называется то *Pickelhäring*, то *Hans Wurst*, то *Jean Potage*. Какъ видите, всѣ эти имена заимствованы изъ названій національных блюдъ<sup>1)</sup>, отчасти потому, что клоунъ отличается грандіознымъ аппетитомъ, направленнымъ именно къ этимъ блюдамъ, отчасти потому, что никакое другое названіе не могло бы рассчитывать на болѣшую популярность.

Сцена и бутафорія врядъ ли отличались болѣею роскошью, чѣмъ у другихъ странствующихъ труппъ XVII вѣка. Необходимость жить на походной ногѣ невольно заставляла ограничиваться самымъ необходимымъ. Мѣсто декораций довольствовались коврами. Что же касается верхней сцены, къ которой привыкли англійскіе актеры и которая часто предполагается въ текстахъ, то мы не знаемъ, имѣли-ли странствующія труппы въ Германіи всегда возможность пользоваться этимъ сложнымъ сценическимъ устройствомъ. Подводя итогъ всему сказанному, можно признать, что странствующія труппы въ Германіи куда болѣе огрубѣли, чѣмъ въ другихъ странахъ, что не въ меньшей степени объясняется оторванностью отъ родной почвы и игрой на непонятномъ для публики языкѣ, вследствие чего прибѣгали къ болѣе грубымъ эффектамъ. Вообще, если бы не подкупающій репертуаръ, кое-какія воспоминанія о шекспировской сценѣ и связь клоуна съ арлекиномъ, можно было бы подумать, что въ Германіи послѣ гуманистической драмы совершается возвратъ къ средневѣковому театру, а это въ тотъ моментъ, когда другія страны достигли высшаго развитія своего театра. Ничего другого нельзя было и ожидать. Эпоха, давшая Франціи Людовика XIV и Англійи Елизавету, дала Германіи 30-лѣтнюю войну, ввергнувшую страну въ варварство и опустошеніе. Поэтому во Франціи и Англійи мы нашли тѣснѣйшій союзъ сценическаго искусства съ литературой, въ Германіи же между театромъ и литературой разверзлась пропасть. Заполнить эту пропасть удалось лишь въ срединѣ XVIII вѣка.

Первымъ фактомъ въ смыслѣ облагораживанія театральной труппы явилась „знаменитая банда“ Иоганна Фельтена (*Velthen*). Впервые этотъ Фельтенъ отличился въ заглавной роли „Полиевкта“ Корнеля, поставленного въ 1669 г. лейпцигскими студентами въ передѣлкѣ Кормарта. Впоследствии Фельтенъ основалъ собственную труппу и странствовалъ по Германіи. Въ отличіе отъ прежнихъ труппъ, онъ стремился къ болѣе художественному репертуару, но не находя такого на нѣмецкомъ языкѣ, сталъ самъ обрабатывать для своихъ цѣлей комедіи Мольера, которыя появились въ печати въ трехъ томахъ въ 1694 г., подъ заглавіемъ „*Histrion Gallicus comicosatyricus sine exemplo*“<sup>2)</sup> или чрезвычайно прелестныя и забавныя комедіи замѣчательнаго французскаго комедіанта Мольера“. Въ

1) *Pickelhäring*—соленая селедка, *Wurst*—колбаса, *potage*—супъ.

2) Несравненный комико-сатирической галльскій актеръ...

1685 г. Фельтенская труппа удостоилась небывалаго еще въ Германіи отличія: курфюрстъ саксонскій предложилъ ей поселиться въ Дрезденѣ въ качествѣ придворныхъ актеровъ. Этотъ первый нѣмецкій придворный театръ основался при слѣдующихъ штатахъ: три директора получали по 200 талеровъ ежегоднаго жалованья, актеры и актрисы 100, 150 и 200 талеровъ, наконецъ, инспекторъ гардероба, портной и парикмахеръ, словомъ, на театръ было ассигновано 1950 талеровъ ежегоднаго пособія. Правда, со смертью этого перваго нѣмецкаго князя, пожелавшаго имѣть свой придворный нѣмецкій театръ, труппа была отпущена въ 1690 г. и самъ Фельтенъ вскорѣ затѣмъ умеръ, но начала имъ заложенные не пропали.

Послѣ смерти Фельтена во главѣ его труппы стала его вдова и 25 лѣтъ продолжала дѣло своего мужа. Въ 1710 г. отъ Фельтеновской труппы отдѣлилась чета Шпигельбергъ и образовала свою труппу, которая посѣтила Данію, Норвегію и Швецію. Въ 1718 г. къ этой труппѣ Шпигельбергъ присоединился молодой актеръ Нейберъ (*Neuber*) съ женой, образованной дочерью почтеннаго адвоката, сбѣжавшей изъ родительскаго дома изъ-за любви къ искусству. Всѣ вотъ эти труппы какъ, на примѣръ, Фельтеновская, и знаменитые актеры, какъ самъ Фельтенъ и г-жа Нейберъ, находились на рубежѣ двухъ эпохъ сценическаго искусства и поэтому колебались между грубой игрой странствующихъ труппъ XVII вѣка и художественнымъ представленіемъ ложно-классическаго репертуара. Какъ Фельтенъ, такъ и г-жа Нейберъ были прекрасными импровизаторами, послѣдняя даже прибѣгала къ трюку—выступать въ мужскомъ костюмѣ, но оба ясно сознавали необходимость сблизить театръ съ литературой.

Находясь на вершинѣ своей славы, г-жа Нейберъ собрала труппу и въ 1727 г. посѣтила Лейпцигъ во время весенней ярмарки. Среди ея репертуара находились переведенныя стихами „Сидъ“ и другія трагедіи Корнеля и Расина. Появленіе Нейберовской труппы въ Лейпцигѣ было какъ нельзя болѣе кстати. Нѣсколько лѣтъ до того, сюда прибылъ магистеръ Готшедъ, зарекомендовавшій себя своими критическими статьями, и былъ избранъ руководителемъ мѣстнаго общества любителей поэзіи. Въ 1729 г. появился его „Опытъ критическаго искусства поэзіи для нѣмцевъ“, являющійся повтореніемъ знаменитыхъ правилъ Буало и теоретическимъ оправданіемъ ложно-классической поэзіи. Этотъ Готшедъ и убѣдилъ г-жу Нейберъ остаться со своей труппой въ Лейпцигѣ и подчиниться всѣмъ его совѣтамъ, направленнымъ къ улучшенію театра и къ приспособленію его для литературнаго репертуара. Такимъ образомъ Лейпцигъ сдѣлался колыбелью нѣмецкаго сценическаго искусства. Труппа должна была привыкнуть къ прилежному заучиванію каждой пьесы. Импровизація вовсе запрещалась. Арлекинъ разъ на всегда былъ удаленъ съ подмостковъ: для этой цѣли была поставлена особая игра, гдѣ рядили судъ надъ Арлекиномъ и приговорили его къ сожженію за всѣ причиненныя имъ безобразія; затѣмъ на сценѣ же сжигали куклу, одѣтую въ костюмъ Арлекина. Послѣ этого онъ уже не появлялся на сценѣ.

Г-жа Нейберъ создала впервые особый художественный стиль сценическаго искусства въ Германіи. Разумѣется, она всецѣло находилась въ зависимости отъ французской манеры играть, но это нисколько не умаляетъ значенія ея школы. Монотонное декламированіе, чтеніе стиховъ на-распѣвъ было важнымъ стажемъ отъ дикихъ выкрикиваній и неистовствующаго паѳоса, которыми отличалась игра странствующихъ труппъ XVII вѣка. Также г-жа Нейберъ внесла строгую законность и извѣст-



ную сдержанность въ жестуляцію. Актеры ходили подь медленно-плавный тактъ, стояли, упираясь всей тяжестью тѣла лишь на одну ногу, выдѣлывали руками граціозныя волнообразныя движенія. Этотъ порядокъ нарушался лишь въ моменты высшей страсти, тогда шагъ становился стремительнымъ, туловище извивалось во всѣ стороны и руки взволнованно тряслись въ воздухѣ. Наконецъ, г-жа Нейберъ усвоила себѣ костюмъ французской сцены, т. е. придворный костюмъ Людовика XIV—напудренный парикъ, трехуголка и шпага—для классическихъ пьесъ; лишь въ исключительныхъ случаяхъ допускался фантастическій турецкій костюмъ, который выработался уже на мистериальной сценѣ и первоначально былъ предназначенъ для Ирода.

Рука объ руку съ этой реформой сцены шло созданіе литературнаго репертуара. Въ 1731 г. была представлена первая оригинальная нѣмецкая трагедія „Умирающій Катонъ“, составленная Готшедомъ согласно ложно-классическимъ правиламъ, въ александрійскихъ стихахъ, по образцу аналогичной пьесы англійскаго писателя Аддисона. Съ 1740—5 г. Готшедомъ было издано 6 томовъ „Die deutsche Schaubühne“, содержащихъ 16 переводныхъ пьесъ и 22 оригинальныхъ, лишь незначительная часть которыхъ принадлежала перу самого Готшеда. Въ этомъ сборникѣ собрано все лучшее, что создала подражательная эпоха нѣмецкой литературы, и тѣмъ не менѣе всѣ эти пьесы преданы вполнѣ заслуженному забвенію. Онѣ служили той ступеню, по которой нѣмецкое сценическое искусство поднялось на одинъ уровень съ литературой.

Но заслуги г-жи Нейберъ не были оцѣнены тогдашней публикой. Правда, ей удалось въ промежутокъ 1727—40 г. поставить 27 литературныхъ трагедій, но этому художественному успѣху далеко не соответствовали матеріальный. „Быть можетъ,—писала она,—мы собрали бы немного больше талеровъ, если бы мы ставили пошлыя модныя пьесы, но разъ мы начали кое-что хорошее, то я не хотѣла бы отстать до тѣхъ поръ, пока у меня въ карманѣ еще остается хоть грошъ! Вѣдь хорошее все же должно остаться хорошимъ!“ Для пополненія своей кассы она предпринимаетъ гастроли, но лишь съ трудомъ добивается признанія, иногда даже терпитъ полное фіаско. Неудачной также можно считать ея поѣздку въ Россію. Въ 1750 г. ей пришлось „still und kläglich“ (тихо и жалостно) распустить свою труппу на всѣ четыре стороны, а десять лѣтъ спустя она скончалась въ бѣдности и забвѣности.

Ея наслѣдницей, по Лейпцигу, явилась труппа Шёнемана, въ которой обращаетъ на себя вниманіе актеръ Эггофъ, пытавшійся вызвать къ жизни „нѣмецкую академію сценическаго искусства“. Каждая двѣ недѣли отъ 2—4 часовъ пополудни собирались актеры, подь его председательствомъ, для обсужденій, какъ должно и можно разыгрывать предполагаемая къ постановкѣ пьесы. „Давайте,—говорилъ Эггофъ,—разучивать грамматику сценическаго искусства, если такъ можно выразиться, и знакомиться со средствами, пользуясь которыми мы приобретаемъ возможность понимать причины, ничего не дѣлать и не говорить безъ достаточнаго основанія и съ полнымъ правомъ заслужить званіе артиста“. Эггофъ опредѣленно отмежевался отъ тѣхъ, которые полагали, что дѣятельность актера вовсе не искусство. „Нѣтъ,—возражалъ имъ Эггофъ,—сценическое искусство лишь кажется не разграниченнымъ, на самомъ дѣлѣ оно имѣетъ свои опредѣленныя границы. Такъ страннику пустыня покажется безпредѣльной, если онъ такъ неостороженъ, что углубляется въ нее, не справившись о

вѣрномъ пути, и каждая тропа можетъ сбить его съ дороги, и онъ заблудится и не сможетъ найти выхода. Между тѣмъ тотъ, кто знаетъ вѣрный путь, достигнетъ цѣли, приложивъ необходимый трудъ. Вотъ почему такъ важно, чтобы тѣ, кто посвятилъ себя на служеніе сценическому искусству и хотятъ быть комедіантами, изучали средства, облегчающія ихъ начинанія и приводящія ихъ искусство къ большому совершенству“.

Правда, академія Эггофа просуществовала не болѣе года, но она ярко доказываетъ, сколь длинный путь былъ пройденъ отъ „инструментистовъ и прыгуновъ“ конца XVI вѣка до второй половины XVIII в. Не вдаваясь въ запутанную исторію отдѣльныхъ труппъ, быстро нарождающихся, развѣтвляющихся и распадающихся, вѣчно мѣняющихся своихъ директоровъ, но отъ времени до времени все же выдвигающихъ выдающихся актеровъ и актрисъ, мы довольствуемся общимъ признаніемъ, что теперь замѣтенъ постепенный и вѣрный переходъ къ стилю классическаго театра, при чемъ игра вульгарная все болѣе стала отходить въ область прошлаго или продолжала ютиться въ медвѣжьихъ углахъ глухой провинціи, шутъ-акробатъ же превращается въ клоуна, не претендующаго на роль въ театральныхъ пьесахъ. Съ этого времени театръ, развивавшійся въ Германіи въ полной обособленности отъ литературы, становится съ нею въ тѣсную связь. Поэтому важныя литературныя факты волею-неволею отразились и на развитіи театра.

Къ такимъ моментамъ, одинаково яркимъ въ исторіи литературы и театра, слѣдуетъ отнести попытку Гамбурга создать національную сцену. Никто иной, какъ Лессингъ былъ приглашенъ „вести критическое обозрѣніе всѣхъ разыгрывающихся пьесъ и слѣдовать за каждымъ шагомъ искусства, какъ поэта такъ и актера“. 104 критическія статьи Лессинга, собранныя подь общимъ заглавіемъ „Hamburgische Dramaturgie“, остались долговѣчнымъ памятникомъ тѣхъ двухъ слишкомъ лѣтъ (1767—1769), въ теченіе которыхъ дѣйствовало данное предпріятіе. Хотя Лессингъ своей убійственной критикой и вскрылъ всю ложность трехъ единствъ и всѣхъ остальныхъ правилъ ложно-классической школы, хотя онъ немилосердно и разбилъ тотъ кумиръ, которому въ Германіи поклонялись со временъ Готшеда, но все же Лессингъ не былъ противникомъ классическаго театра, онъ лишь указывалъ на то, что французы извратили его, невѣрно и односторонне понявъ Аристотеля. „Ни одна нація не уклонилась дальше отъ правилъ древнихъ,—писалъ Лессингъ,—чѣмъ французы. Нѣкоторыя случайныя примѣчанія, подмѣченныя ими у Аристотеля относительно внѣшнихъ устройствъ драмы, французы приняли за существенное, а существенное такъ ослабили разными ограниченіями и толкованіями, что, конечно, не могли возникнуть другія произведенія, кромѣ пьесъ, далеко не достигающихъ того впечатлѣнія, котораго расчеты философа-эстета заставляли ждать“. Тутъ же Лессингъ отмѣчаетъ броженіе умовъ, недоумѣвающихъ по поводу того, какъ же примирить требованія ложно-классической сцены съ англійскимъ театромъ, въ частности съ Шекспиромъ, не признающимъ вовсе этихъ правилъ. Такимъ образомъ, несмотря на торжество ложно-классическаго вкуса, всплыла старинная театральная традиція, идущая отъ Англій и поставившая Лессинга и его сверстниковъ передъ дилеммой: или Буало или Шекспиръ. Симпатіи Лессинга клонились къ послѣднему, а для Буало у него такой отводъ: онъ невѣрно помялъ Аристотеля.

Слѣдующая послѣ Гамбурга вершина нѣмецкаго театра—Мангеймъ.

Здѣсь, между прочимъ, пожиналъ свои первые лавры актеръ Ифландъ, прославившійся своими буржуазными драмами. Въ 1782 г. въ Мангеймѣ состоялось первое представленіе „Разбойниковъ“ Шиллера. Ифландъ игралъ Франца Мора. Со всей окрестности, съ Гейдельберга, Франкфурта, Дармштадта стекалась публика на представленіе пресловутой революціонной пьесы. Уже съ 1 часа пополудни сталъ наполняться зрительный залъ, въ 5 часовъ должна была подняться занавѣсъ. Восторгъ публики былъ неопредѣлимъ и достигъ высшаго проявленія въ сценѣ самоубійства Франца Мора. Но самъ поэтъ лишь съ большой опаской могъ присутствовать на представленіи своей пьесы: онъ вѣдь былъ военнымъ врачомъ и служилъ въ военномъ лазаретѣ и каждая самовольная отлучка отъ мѣста службы наказывалась какъ дисциплинарный проступокъ. Дѣйствительно, когда Шиллеръ вторично поѣхалъ въ Мангеймъ, герцогъ вюртембергскій какъ-то узналъ объ этомъ и посадилъ его на двѣ недѣли на гауптвахту. Тутъ же открылось и авторство Шиллера, что повлекло за собой со стороны герцога запретъ печатать что-либо, кромѣ медицинскихъ статей. Тогда Шиллеръ бѣжалъ изъ Вюртемберга. Вскорѣ послѣ бѣгства онъ устраивается въ качествѣ драматурга въ Мангеймѣ, съ жалованьемъ въ 300 гульденовъ и сборъ съ одного представленія каждой его новинки. Въ 1784 г. были поставлены „Заговоръ Фіеско“ и „Коварство и Любовь“, при чемъ лишь вторая пьеса вызвала такой же энтузіазмъ, какъ „Разбойники“. Въ томъ же году возникаетъ и статья Шиллера о „Театрѣ какъ моральномъ учрежденіи“. Здѣсь мы читаемъ чудныя слова: „Сцена тотъ общій каналъ, по которому отъ мыслящей, лучшей части народа течетъ свѣтъ мудрости и распространяется въ тихихъ лучахъ по всему государству. Болѣе справедливыя понятія, болѣе благородныя правила, болѣе чистыя чувства отсюда растекаются по всѣмъ жиламъ народа; туманъ варварства, мрачныя суевѣрія развѣваются, ночь уступаетъ мѣсто побѣдному свѣту...“ Уже въ слѣдующемъ году Шиллеръ покидаетъ Мангеймъ, не сдержавъ обѣщанія написать для театра три пьесы. Слабымъ напоминаніемъ о прежнихъ триумфахъ явилась постановка „Донъ-Карлоса“. Но Шиллеръ самъ тогда уже находился въ томъ городѣ, гдѣ классическій театръ Германіи достигъ своего высшаго развитія, — въ Веймарѣ.

Когда, по пріѣздѣ Гёте, началась „веселая жизнь“ — die tolle Zeit — въ Веймарѣ, то среди другихъ развлеченій, изобрѣтателемъ которыхъ явился молодой Гёте, дворъ также занялся любительскими спектаклями, для которыхъ Гёте написалъ цѣлый рядъ шутокъ. Но этотъ кружокъ дилеттантовъ не отказывался и отъ болѣе серьезныхъ затѣй, къ которымъ можно отнести „Минну фонъ Барнгельмъ“ Лессинга, „Братъ и сестра“ Гёте и „Птицы“ Аристофана. Въ 1782 г. въ паркѣ Тифурга была разыграна „Рыбачка“ Гёте — одна изъ тѣхъ пьесъ съ пѣніемъ, которыя Гёте такъ щедро набрасывалъ для развлеченій двора. Знаменитая актриса Корона Шрёттеръ спѣла тогда „Лѣснаго Царя“ по мелодіи, ею самой сочиненной. Наконецъ, упомянемъ первую постановку „Ифигенія“ со Шрёттеръ и Гёте въ заглавныхъ роляхъ, о которой одинъ изъ очевидцевъ пишетъ: „Я никогда не забуду впечатлѣнія, производимаго Гёте въ греческомъ костюмѣ въ роли Ореста при постановкѣ „Ифигенія“. Можно было принять его за Аполлона. Никогда не видали такого соединенія физическаго и духовнаго совершенства и красоты въ одномъ лицѣ, какъ тогда у Гёте“.

При такомъ интересѣ къ театру, вполне естественно, что герцогъ

учредилъ свой постоянный театръ въ 1791 г. и назначилъ Гёте его главноуправляющимъ. Болѣе четверти вѣка — до 1817 г. — Гёте руководилъ придворнымъ театромъ въ Веймарѣ. И тутъ сказался практическій духъ Гёте. Прежде всего онъ позаботился о томъ, чтобы ввѣренный ему театръ окупался, и, когда завѣдующій финансами герцогства заявилъ, что не можетъ больше выплачивать субсидіи, Гёте спокойно отвѣтилъ, что его театръ просуществуетъ и безъ субсидіи. Эти хорошіе матеріальные результаты достигались щепетильною экономіей, гастрольями и уступками въ репертуарѣ вкусамъ публики.

Скупость Гёте на обстановку и костюмы для современнаго режиссера прямо могутъ казаться юмористическими. Для народныхъ сценъ и битвъ ему достаточно было дюжины солдатъ. Костюмы получались изъ стараго гардероба двора и, кромѣ того, заплатавались и переворачивались до послѣдней возможности. Изъ-за коронаціонной мантии въ „Орлеанской Дѣвѣ“ возникъ цѣлый споръ, — довольствоваться ли старой занавѣсью изъ голубого шелка или купить новую, изъ краснаго поддѣльнаго бархата. Рѣшили купить новую мантию, которая и переходила отъ поколѣнія къ поколѣнію, какъ въ былыя времена свадебное платье бабушки. Наконецъ, исполнители первыхъ ролей получали на гардеробъ ежегодно 50 талеровъ. Жалованье рѣдко превышало 8—9 талеровъ въ недѣлю. Правда, въ то время можно было получить комнату, столъ и услуги за 1½ талера въ недѣлю. Во время гастролей каждый актеръ еще получалъ 19½ грошей суточныхъ.

Что касается гастролей, то веймарская труппа чаще всего посѣщала модный тогда курортъ Лаухштедтъ. 40 представлений въ курортѣ давали столько же дохода, сколько 100 въ Веймарѣ. Но гастролы распространялись и на Эрфуртъ, Рудольштадтъ, Лейпцигъ и Галле. На время управленія Гёте приходится 4136 представлений, въ которыхъ игрались 17 фарсовъ, 31 оперетка, 77 трагедій, 104 оперы, 123 драмы и 249 комедій. Изъ литературныхъ именъ Коцебу представлено 87 пьесами, Ифландъ — 31, Гёте — 19, Шиллеръ — 18, Шекспиръ — 8, Лессингъ — 4. Шиллера играли 367 разъ, Гёте — 238, а Коцебу болѣе 600 разъ. Такимъ образомъ даже въ Веймарѣ, несмотря на режиссерство самого Гёте, публика не проявила болѣе оживленнаго интереса къ классическому репертуару и явно тяготѣла къ пошлomu Ифланду и прѣсно-жидкому Коцебу. Въ 1825 г. Гёте писалъ: „Я дѣйствительно когда-то питалъ надежду создать нѣмецкій театръ. Я даже надѣялся дать отъ себя кое-что для этой цѣли и положить нѣсколько камней при закладкѣ этого зданія. Я сочинилъ „Ифигенію“ и „Тассо“ и въ наивной надеждѣ думалъ, что дѣло налаживается. Но ни одна рука не поднялась и нигдѣ не зашевелились, — и все осталось по старому. Если-бы я произвелъ впечатлѣніе и встрѣтилъ бы сочувствіе, я сочинилъ бы дюжину такихъ пьесъ, какъ „Ифигенія“ и „Тассо“...“

Этимъ пессимизмомъ Гёте проникся въ концѣ своей дѣятельности на театральномъ поприщѣ, въ началѣ же онъ привнесъ за дѣло рѣшительно. Сколько еще было остатковъ грубости, какъ у актеровъ, такъ и у публики, отъ борьбы съ которыми все же, можно думать, избавленъ современный режиссеръ. То одинъ изъ актеровъ явился пьянымъ въ театръ и сталъ скандалить во время представленія, за что былъ приговоренъ къ домашнему аресту, при чемъ Гёте еще поставилъ къ его дому караулъ. Въ другой разъ замужня актриса, долженствовавшая выступить въ роли лю-

бовницы, явилась въ театрѣ съ подбитымъ глазомъ. Гёте заставилъ супруга подписать дополнительный пунктъ къ договору, согласно которому „при повтореніи разногласій съ женой и если онъ будетъ мѣшать ей обрабатывать и заучивать возложенныя на нее роли, жена будетъ отъ мужа изъята и переведена въ другую квартиру, а жалованье между ними раздѣлено и всякое общеніе другъ съ другомъ воспрещено“...

Какъ Гёте приходилось воспитывать публику, видно по слѣдующему его признанію: „Если хочешь удержать публику въ спокойствіи, то уже нельзя потерпѣть первой малѣйшей шалости. Уже при входѣ нужно заставить cadaго снять шляпу, чтобы напомнить ему, что слѣдуетъ уважать мѣсто, куда онъ пришелъ. При переполненномъ театрѣ, ожидающихъ игру Ифланда въ „Разбойникахъ“, я нѣсколькими сильными и рѣзкими словами заставилъ замолкнуть шумъ съ самаго начала; если бы я тогда не рѣшился вмѣшаться сразу при малѣйшемъ движеніи, то это представленіе несомнѣнно стало бы однимъ изъ самыхъ безпокойныхъ“. — И такъ Гёте поступалъ всегда, зорко слѣдя за порядкомъ среди публики. Однажды студенты вздумали дразнить сторожей, которымъ было предписано слѣдить за тѣмъ, чтобы все снимали шляпы; студенты же снимали, опять надѣвали и опять снимали, но Гёте и съ ними справился „сильнымъ и рѣзкимъ словомъ“. Другой разъ студенты, пользующіеся привилегіей пѣть вмѣстѣ съ „Разбойниками“, не только пѣли, но и сбросили пиджаки, курили и пили пиво изъ бутылокъ, принесенныхъ съ собой; тогда Гёте поднялся въ своей ложѣ и громовымъ голосомъ крикнулъ: „Не слѣдуетъ забывать, гдѣ находишься!“ — Когда при представленіи „Alarcos“ Фридриха Шлегеля послышалось хихиканье, опять голосъ Гёте предотвратилъ надвигавшуюся бурю протестовъ простымъ, но рѣшительнымъ: „Не смѣяться!“ — „У насъ не принято, поучалъ Гёте, выражать признака нетерпѣнія; неодобреніе можетъ выражаться молчаніемъ, одобреніе же — аплодисментами; вызывать актеровъ нельзя; нельзя также требовать повторенія какой-нибудь аріи. Все, что нарушаетъ спокойный ходъ дѣла, отъ открытія театра до закрытія, хоть малѣйшимъ образомъ, до сихъ поръ не примѣнялось и не можетъ быть терпимо и впредь“.

Эта охрана спокойствія и порядка какъ нельзя лучше отвѣчаетъ возвышеннымъ взглядамъ Гёте на театр. Публика должна была смотрѣть на театръ не какъ на увеселительное заведеніе, а какъ на храмъ искусства.

Что касается проведенія извѣстныхъ художественныхъ принциповъ, то Гёте примкнулъ къ классическому стилю французской сцены. Особенное впечатлѣніе произвело на него письмо Вильгельма Гумбольдта изъ Парижа, въ которомъ описывается театръ вообще, манера играть Тальма — въ частности. Отнынѣ основнымъ правиломъ Гёте становится: „сперва красота, потомъ истина“ — *erst schön, dann wahr*. Остріе этого принципа отчасти направлено и противъ натурализма, который зародился на сценѣ, главнымъ образомъ, благодаря эпохѣ „бури и натиска“, когда такія пьесы, какъ „Разбойники“ Шиллера и „Гецъ фонъ Берлихингенъ“ Гёте прямо напрашивались на реалистическое исполненіе. Но теперь Гёте сталъ создавать культъ красоты на сценѣ. Онъ началъ съ дикціи. Сколько труда ему стоило добиться правильнаго отличенія *d* и *t*, *b* и *p*<sup>1)</sup>, звучнаго чтенія стиховъ, отчетливаго произношенія cadaго слова и пр. Перехода къ

<sup>1)</sup> Колебанія въ произношеніи этихъ звуковъ скорѣе всего выдаетъ діалектъ нѣмца.

жестикуляціи, Гёте рекомендовалъ молодымъ актерамъ заняться фехтованіемъ и изучить древнюю пластику. Въ 1803 г. онъ составилъ особыя правила для актеровъ, изъ которыхъ выписываемъ нѣсколько примѣровъ. По § 37 нужно держать верхнія половины рукъ отъ локтя прижатыми къ тѣлу. § 58. „Если я долженъ протянуть руку и не требуется обязательно правая, то можно дать и лѣвую, такъ какъ на сценѣ нѣтъ ни правой ни лѣвой сторонъ, но зато нужно заботиться о томъ, чтобы изображаемая картина не нарушалась противоестественнымъ положеніемъ“. Руки также не должны покрывать грудь. § 62: „Для этой же цѣли и чтобы быть обращеннымъ къ публикѣ грудью, рекомендуется актеру, стоящему на правой сторонѣ, выставить впередъ лѣвую ногу, стоящему на лѣвой — правую“. Встать въ профиль или спиной къ публикѣ и говорить въ сцену, безусловно запрещалось (§ 39—40). Актеръ никогда не долженъ былъ забывать, что онъ игралъ для публики.

Наконецъ, Гёте предлагалъ актеру мысленно раздѣлить сцену на квадраты и занести на бумагу, гдѣ ему слѣдуетъ стоять, чтобы въ страстныхъ сценахъ онъ не метался безъ плана, а соединилъ „красоту съ силой“. Понятно, Гёте такими правилами сильно стѣснялъ актеровъ и совершенно ихъ обезличилъ. Шутили, что онъ ими игралъ въ шахматы. Но Гёте не отступалъ ни на юту отъ принятаго курса. Во время репетицій онъ сидѣлъ въ одной изъ партерныхъ ложъ, въ которой ставились столъ и лампа; во время хода игры Гёте диктовалъ секретарю свои замѣчанія. „Темпъ, форто и піано, крешендо и диминуендо все устанавливалось имъ и за всемъ онъ слѣдилъ съ кропотливой заботливостью“. Только иногда Гёте выходилъ изъ себя и вскакивалъ на сцену, чтобы лично показать, какъ что нужно сдѣлать. Такъ молодая актриса, игравшая принца Артура въ „Королѣ Іоаннѣ“ Шекспира, недостаточно выражала испугъ. Гёте, вбѣжавъ на сцену, набросился на нее такъ стремительно, что она лишилась чувствъ. Этотъ случай Гёте описалъ въ „Элегіи“, написанной по случаю ея преждевременной смерти.

Нарождавшійся противъ желѣзнаго режима Гёте протестъ сталъ успѣшнымъ лишь послѣ того, какъ во главѣ его встала любовница герцога — оперная пѣвица Ягеманъ. Наказанія, которыя Гёте налагалъ на ея любимцевъ, отмѣнялись; наоборотъ, ненавистные Ягеманъ актеры, вопреки желанію Гёте, исключались. Постановка пьесы „Собака г-на Обри“ переполнила чашу. Гёте сухо указывалъ на то, что собакамъ входъ въ театръ вообще воспрещенъ, но герцогъ, будучи большимъ охотникомъ до собакъ, непремѣнно пожелалъ видѣть дрессированнаго пса на сценѣ. Тогда Гёте немедленно подалъ въ отставку и отнынѣ совсѣмъ сторонился отъ театра. „Счастливъ тотъ, писалъ онъ, кто можетъ сойти съ повозки, катящейся съ горы внизъ!“ —

Съ начала XIX вѣка обращаетъ на себя вниманіе и національный театръ въ Берлинѣ, какъ дирекціей Ифланда, такъ и геніальной игрой Флека, и наконецъ, тѣми нападками, которые романтики, преимущественно Тикъ, направляли противъ классическаго стиля. Тикъ самъ былъ прекраснымъ чтецомъ. Ему даже писали: „Наилучшій театръ въ Германіи теперь въ вашей комнатѣ, за вашимъ круглымъ столомъ, при двухъ свѣчахъ, третья уже лишняя. Тамъ и ансамбль, стиль, гармонія, вдохновеніе, юморъ и все, что только можно требовать“. Такимъ образомъ Тикъ, какъ никто другой, обладалъ данными для оцѣнки достигнутыхъ результатовъ въ области сценическаго искусства. Свои взгляды Тикъ изложилъ въ за-

мѣткахъ, собранныхъ подъ заглавіемъ „*Dramaturgische Blätter*“ (1826 и 1848 г.). Кроме того, онъ высмѣялъ въ своихъ комедіяхъ „Коть въ сапогахъ“, „Принцъ Цербино“ и „Миръ на изнанку“—грубый вкусъ публики, невѣжественность критики и пошло-буржуазное направленіе въ драматическомъ искусствѣ. Но въ данной связи насъ интересуютъ только его теоретическіе взгляды.

Тикъ удачно подмѣтилъ недостатки самой сцены. „Рѣзкое отдѣленіе сцены отъ зрительнаго зала совершенно нехудожественно и грубо: уже до поднятія занавѣси зрительный залъ имѣетъ видъ, какъ будто половина зданія отломлена. Мы находимъ какое-то преимущество въ томъ, что сцена и зрительный залъ не имѣютъ никакой связи другъ съ другомъ“. Очевидно, Тикъ предпочелъ бы шекспировскій театръ, гдѣ сцена и зрительный залъ находились въ болѣе тѣсной связи другъ съ другомъ. Далѣе, сцена, по мнѣнію Тика, слишкомъ велика. „При страшной высотѣ сцены актеры кажутся пигмеями“,  $\frac{5}{6}$  высоты сцены пустуютъ и лишь отчасти заполняются декораціями. Кроме того, голосъ актера пропадаетъ въ громадномъ залѣ, и мимика остается незамѣченной. Наконецъ, зритель лишается чувства уютности. „Неподходящій театръ своей высотой и глубиной портитъ всякую правдивую игру и благодаря отдаленности и неясности впечатлѣнія лишаетъ зрителя того уютнаго самочувствія, необходимаго для каждаго эстетическаго наслажденія, въ особенности же при сценическомъ искусствѣ“. Въ виду этихъ соображеній Тикъ рекомендуетъ для шекспировскихъ пьесъ возстановить шекспировскую сцену, а для древнегреческихъ—сцену древности.

Тикъ вооружался также противъ роскошныхъ декорацій. „Отчего бы и не разукрасить сцену? Отчего не развлечь, гдѣ удобно, шествіями и пляской? Отчего бы не изобразить грозу естественно? Но вопросъ въ томъ, чтобы не превратить это въ главное и отбѣснить поэта и актера. Неужели прославляешь поэзію Шекспира и Шиллера тѣмъ, что подавляешь ее надоедливымъ, затяжнымъ зрѣлищемъ, музыкой, шумомъ и пр.“. —„Теперь пишутъ не декораціи, а самостоятельныя художественныя творенія“.—Въ связи съ декораціей Тикъ поднимаетъ еще три важныхъ вопроса. Во-первыхъ, ростъ актера находится въ противорѣчій съ перспективой декорацій. Правда, это зло уменьшается закулиснымъ освѣщеніемъ, чтобы гигантская тѣнь отъ актера не падала на декораціи, изображенныя все въ уменьшающемся согласно перспективѣ размѣрѣ. Но все же диспропорція всегда будетъ: актеръ, удаляясь въ глубь сцены, будетъ казаться великаномъ наряду съ хижинами или горами декорацій. Во-вторыхъ, освѣщеніе снизу и съ заднихъ кулисъ противорѣчитъ нашему ежедневному опыту, доказывающему, что свѣтъ падаетъ сверху и что ближайшіе предметы освѣщены ярче, чѣмъ болѣе отдаленные. Въ-третьихъ, свѣтъ и тѣни сцены находятся въ постоянномъ противорѣчій со свѣтомъ и тѣнью, изображенными на декораціяхъ.

Тикъ не одобряетъ также кропотливаго антикварнаго интереса къ костюмировкѣ. „Если изслѣдуются мелочи, справляются, сносятся письмами, собираются свѣдѣнія изъ далекихъ краевъ, носилъ-ли какой-нибудь солдатъ тотъ или другой отбѣнокъ сукна, то не лучше ли раздобыть настоящую кожанную куртку, въ которой палъ Густавъ Адольфъ или былъ убитъ Валленштейнъ, а для Карла Смѣлаго и его рыцарей выписать себѣ изъ Швейцаріи тѣ шлемы и вооруженія, которыя тамъ еще сохраняются?“—Мало того, многое, что вполне оправдывается существовавшей модой,

можетъ даже противорѣчить характеру роли. „Ни одна актриса, играющая любовницу времени 1740 г., не согласится выступить въ трагической роли въ огромныхъ кринолинахъ и съ высоко-всклобоченной напояженной прической“. Тикъ предлагалъ разъ на всегда выработать извѣстный условный театральный костюмъ. „Каждое искусство имѣетъ свою характерную истину и не признаетъ абсолютной, въ ея лежащей. Существуетъ особый театральный костюмъ, также какъ живопись и пластика имѣютъ свои костюмы; отъ перваго разумный актеръ допустить лишь самыя незначительныя отступленія для характеристики того или другого народа или рѣзко выдѣляющаго характера...“. Въ „Макбетѣ“, по совѣтамъ Тика, выступали не въ костюмѣ шотландскихъ горцевъ, но въ рыцарскихъ доспѣхахъ. Когда актриса въ роли Клеопатры украсила свое чело большой діадемой, Тикъ замѣтилъ: „Такое тяжелое украшеніе на головѣ? Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что у царицы при тамошнемъ жаркомъ климатѣ развинулась голова и навела ее на сумасбродныя затѣи!“

Что касается игры, то Тикъ высказывается о ней лишь вскользь, но тутъ его дополняетъ А. В. Шлегель. Въ противоположность классическому стилю, романтики требуютъ правдивую игру. Если, по мнѣнію Гёте, личность актера ступевывается передъ поэтомъ и растворяется въ декламации, у романтиковъ актеръ сливался съ ролью, уходя въ нее и творя новую, изображаемую личность. Тикъ въ этомъ же смыслѣ говорилъ о „холодномъ“ и „прочувствованномъ“ изображеніи. вмѣстѣ съ тѣмъ, Шлегелю мерещилась возможность сліянія классической декламации съ натуральной игрой. По крайней мѣрѣ, онъ о любительской игрѣ г-жи Сталь выражается такъ: „Можно сказать, что своеобразная прелесть ея игры кроется въ уравновѣшенномъ спорѣ внутренняго волненія и все же соблюденнаго правила“. Такъ у Ифланда онъ хвалилъ „прочувствованное достоинство“—*gefühlte Würde*. Тикъ и Шлегель, говоря о сценическомъ искусствѣ, исключительно интересуются рѣчью, мимика совершенно умалчивается. Зато Новалисъ высказался о послѣдней: „Неужели жесты дѣйствительно обладаютъ грамматическимъ, символическимъ и выразительнымъ значеніемъ? Я въ этомъ сомнѣваюсь, но все это могло бы быть, если бы они, въ смыслѣ театральныхъ приемовъ, были продуктами идеалистическихъ ассоціацій внутреннихъ и внѣшнихъ органовъ. Они относятся къ области хореографіи“. И далѣе: „у живописца, также какъ и у музыканта, рука становится мѣстомъ дѣйствія инстинкта, у танцора—нога, у актера—лицо...“

Любопытно, въ этой связи присмотрѣться къ вопросу, какое мѣсто удѣляли сценическому искусству среди другихъ искусствъ. Лессингъ помѣщаетъ его между пластикой и живописью и извлекаетъ его законы то съ той, то съ другой стороны. Гёте сперва стоитъ на той же точкѣ зрѣнія, потомъ хочетъ даже признать сценическое искусство особымъ искусствомъ, наконецъ, рѣшается пристегнуть его къ пластикѣ. Несравненно шире смотрятъ романтики. А. В. Шлегель характеризуетъ театръ, какъ поприще, гдѣ „сходятся чары нѣсколькихъ искусствъ, такъ какъ поэзія приглашаетъ сценическое искусство для своего толкованія; сценическое искусство уже одновременно представляется какъ краснорѣчіе и какъ двигающаяся картина. Къ этому архитектура прибавляетъ блестящее окаймленіе, а живопись—перспективный обманъ, въ то время, какъ музыка призывается для настроенія умовъ или для подъема уже обра-

зовавшегося настроенія“. Новалисъ пишетъ: „Пластикѣ не слѣдовало бы лицедрѣть безъ музыки, музыку слѣдовало бы давать лишь въ декорированныхъ залахъ; поэтическими твореніями наслаждаться при участіи обѣихъ“. Закончимъ истинно вагнеровскимъ изреченіемъ Новалиса: „Рѣчь—пѣніе—речитативъ или вѣрнѣе, речитативъ (эпосъ), пѣніе (лирика), правдивая декламація (драма). Совершенная опера свободно соединяетъ всѣхъ ихъ, она—высшая ступень драмы“.—

Но будучи столь щедрыми въ оригинальныхъ мысляхъ о сценическомъ искусствѣ, романтики и не создали своего театра. Поэтому, несмотря на всю критику, классическій театръ продолжаетъ существовать и въ теченіе XIX вѣка, развиваясь и видоизмѣняясь, но въ главныхъ основахъ оставаясь такимъ, какимъ зналъ его Гёте.

### XIII.

#### Вопросы современнаго театра на Западѣ <sup>1)</sup>.

Самымъ характернымъ признакомъ современнаго театра является несомнѣнно его меркантильный характеръ. Конечно, какъ мы это подчеркивали, и театръ предыдущихъ вѣковъ былъ далеко не всегда исключительно идейнымъ предпріятіемъ: Шекспиръ и Мольеръ сколотили себѣ даже состоянія. Но въ XIX вѣкѣ капиталистическій духъ эпохи всецѣло заражаетъ сценическое искусство и превращаетъ театръ въ крупную аферу. Развитие современной техники пришло на помощь деньгамъ, и союзъ капитала съ техникой вырвалъ сценическое искусство изъ рукъ его прежнихъ жрецовъ, превративъ ихъ въ порой балованныхъ, но въ сущности лишенныхъ инициативы рабовъ. Изъ пайщиковъ актеры превратились въ наемниковъ, получающихъ иногда министерскіе гонорары, но гораздо чаще пополняющихъ кадры бездомнаго пролетаріата. Зато выдвинулась роль режиссера, опять же не столько для отвлеченно-эстетическихъ цѣлей, сколько для правильнаго оборудованія финансоваго успѣха. Въ Лондонѣ предварительные расходы на постановку новой пьесы опредѣляются въ 100,000 рублей, такъ что о чистой прибыли рѣчь можетъ быть лишь послѣ того, какъ пьеса въ теченіи 8 недѣль дастъ хорошіе сборы. Но чѣмъ больше рискъ, тѣмъ больше, въ случаѣ удачи, и прибыль. Однако, этотъ рискъ вмѣстѣ съ тѣмъ заставляетъ режиссера доискиваться небывалыхъ эффектовъ, чтобы расшатать равнодушіе публики.

Публика опять же рѣзко измѣнилась со временъ Шекспира и Мольера. Въ то время она стояла на болѣе низкой ступени культурнаго развитія (въ научномъ, индивидуальномъ—нравственномъ и техническомъ смыслѣ). Но отсюда можно заключить, что общность интересовъ была куда шире, чѣмъ въ настоящее время. Къ усиленной профессиональной специализаціи въ настоящее время присоединилась еще рѣзкая классовая рознь, которая разбила общество болѣе, чѣмъ когда-либо, на разные

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ, использованы: *Lublinski*, *Der Ausgang der Moderne* 1909; *Volkelt* *Zwischen Dichtung und Philosophie* 1908; *Wülker* *Geschichte der englischen Literatur* 1907; *Henrik Ibsen Festschrift* 1898 и др.

лагери. Чѣмъ пестрѣе публика, тѣмъ больше отпадаетъ моментовъ, одинаково интересныхъ для всѣхъ. Найти пьесу, захватывающую широкій кругъ публики, теперь гораздо труднѣе, чѣмъ раньше. Остается одно средство: понизить культурный уровень предлагаемыхъ наслажденій. Дрессированная лошадь или жонглеръ всегда соберутъ больше публики, чѣмъ пьеса Ибсена, не только потому, что публика некультурна, но гораздо скорѣе потому, что на вопросахъ эквилибристики и дрессированныхъ животныхъ возможно меньше разногласій, чѣмъ по поводу пьесы Ибсена. Каждый изъ посѣтителей цирка, въ отдѣльности взятый, интересуется массой вещей, но собранные въ количествѣ многихъ тысячъ, эти завсегдатаи цирка скорѣе всего сойдутся на жонглерѣ. Итакъ, современная культура увеличиваетъ рознь профессиональныхъ и социальныхъ кастъ, отсюда уровень общихъ интересовъ сдулся и понизился, а это пониженіе вызвало и огрубѣніе сценическаго эффекта.

Теперь на сценѣ не обезглавливаютъ и не ослѣпляютъ, но зато внутренности зрителя задѣваются изображеніями патологическихъ страданій (ср. „Тереза Ракэнъ“ Золя, „Призраки“ Ибсена, „Адриенъ Лекуверреръ“ Сарду, „Передъ разсвѣтомъ“ Гауптмана), или воспроизведеніемъ едва человѣкоподобной жизни бѣднѣйшихъ классовъ населенія („Ткачи“ Гауптмана и „На днѣ“ Горькаго). Конечно, такое расширеніе поэтическихъ темъ можно только приветствовать, но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не отмѣтить, что часто за картиной болѣзни теряется постулатъ здоровой нормальной жизни, что, отдаваясь изображенію матеріальной нищеты, поэтъ и не задумывается надъ умственной убогостью, а главное, что публика облюбовала эти пьесы такъ, какъ средневѣковой виланъ слѣдилъ за истязаніями св. Лавренція.

Къ сожалѣнію, въ современномъ театрѣ публика не сливается съ исполнителями въ одномъ могучемъ аккордѣ вдохновенія, какъ это было въ мистеріяхъ; ни одного случая теперь вы не припомните, гдѣ можно было бы говорить о благородномъ служеніи искусству, какъ это все же бывало въ труппахъ Шекспира и Мольера. Если одинъ критикъ замѣтилъ, что XVII вѣкъ былъ въ исторіи театра эпохой великихъ драматурговъ, XVIII в.—эпохой великихъ актеровъ (Тальма, Гарриксъ), а XIX в.—эпохой эффектныхъ постановокъ, то онъ отчасти и правъ, но къ эффектнымъ постановкамъ нужно было бы еще прибавить милитаристическія, порнографическія и патологическія темы,—тогда бы онъ сказалъ всю правду.

Бросимъ взглядъ на обыденный театръ, существующій на небольшомъ капиталѣ и довольствующійся посредственными сборами. Къ этой группѣ можно также отнести субсидируемые театры, не гонящіеся ни за аншлагомъ, ни за славой. Здѣсь, въ противоположность прежнимъ вѣкамъ, приходится отмѣчать поворотъ къ реализму въ постановкахъ. Классическій театръ, господствовавшій еще въ началѣ вѣка, къ его концу уже уступилъ свое мѣсто реалистическому. Разумѣется, и тутъ сказалось вліяніе усовершенствованной техники, безъ которой такое кропотливое воспроизведеніе дѣйствительности на сценѣ оказалось бы невозможнымъ. Въ особенности этотъ реализмъ въ постановкахъ поражалъ въ историческихъ пьесахъ, т. е. тамъ, гдѣ нужно было воссоздать картину прошлой жизни. Начали въ Лондонѣ въ 1850 г. съ постановки „Венеціанскаго Купца“. Поощренныя успѣхомъ выдержанности стили, въ томъ же духѣ поставили 16 шекспировскихъ пьесъ. Кромѣ костюма и декорацій и ансамбля въ народныхъ сценахъ, сраженія давали полную иллюзію жизненной правды. Затѣмъ наступила эпоха гастролей

мейнингенцевъ 1874—90 г., давшихъ во всѣхъ главныхъ городахъ Европы вмѣстѣ 2591 представленіе. Мейнингенцы включили въ свой репертуаръ, кромѣ историческихъ пьесъ, еще драмы изъ современной жизни. Къ концу XIX вѣка постановка мейнингенцевъ стала идеаломъ всѣхъ режиссеровъ. Нисколько не отрицая заслугъ этой театральной реформы, и въ смыслѣ сведенія всѣхъ деталей постановки къ одному знаменателю и въ смыслѣ выработки хорошаго ансамбля, приходится вмѣстѣ съ тѣмъ указывать и на отрицательныя стороны реалистическаго театра. Уже романтики указывали на невозможность всегда сохранить исторически вѣрный костюмъ. Когда въ „Орлеанской Дѣвѣ“ король въ первомъ дѣйствіи входитъ въ сопровожденіи пѣвцовъ, разодѣтыхъ въ шутовскіе костюмы, то прекрасныя слова Шиллера:

Онъ (т. е. пѣвецъ) жизни вѣтвь безсмертно-молодую

Вплетаеть въ нашъ безжизненный вѣнецъ;

Властителю совластвуетъ пѣвецъ:

Переселясь въ обитель неземную,

Изъ легкихъ сновъ себѣ онъ заждеть тронъ:

Пусть объ руку идетъ съ монархомъ онъ:

Они живутъ на высотахъ созданья...

звучать какъ горькая иронія. Помимо этого соображенія, пестрота костюмовъ, допустимъ, ихъ красота, все одно, отвлекаетъ вниманіе зрительнаго зала отъ главнаго: отъ словъ поэта. Вѣдь драма заключается не въ костюмахъ и не въ жестахъ находящихся на сценѣ лицъ, а въ текстѣ. Въ виду реалистической постановки, однако, текстъ отстываетъ на задній планъ: въ „Венеціанскомъ Купцѣ“ вы засматриваетесь какимъ-нибудь лаццарони или гондолами, двигающимися по каналу Grande, и пропускаете мимо ушей рѣчь Меркуціо или разговоры Шейлока съ Джессикой; въ „Юліи Цезарѣ“ рѣчь Антоніо совершенно пропадаетъ въ пользу интересной народной толпы; въ „Смерти Валленштейна“ разставаніе Макса Пикколомини съ возлюбленной далеко не трогательно изъ-за шума и движенія собравшихся кирассирь. Словомъ, реалистическая постановка отвлекаетъ вниманіе зрителя отъ драматическихъ моментовъ, т. е. отъ того, изображеніе чего является единственной задачей сценическаго искусства. Это неудобство проявляется иногда и въ такомъ видѣ, что режиссеръ довольствуется посредственными актерскими силами, тратя большія деньги на обстановку.

Хорошій ансамбль также самъ по себѣ, независимо отъ костюмовъ, жестовъ и шума, можетъ явиться нарушеніемъ драматическаго дѣйствія. У Мольера и Шекспира на сценѣ только тѣ лица, которыя необходимы для драмы. Современный драматургъ вводитъ и такія, которыя дополняютъ бытовую картину. Если драма связана съ баломъ или обѣдомъ, то авторъ выводитъ гостей и тратитъ на нихъ и краски и драгоценное (въ смыслѣ экономіи драмы) время. Если дѣйствіе происходитъ на улицѣ или въ другомъ общественномъ мѣстѣ, то повторяется то же неудобство. Иногда эти лишнія сценки и персонажи завладѣваютъ вниманіемъ зрителя, и впечатлѣніе драмы раздваивается (ср. первое и второе дѣйствія пьесы Андреева „Дни нашей жизни“).

Не гоняясь за копированіемъ внѣшнихъ и случайныхъ формъ жизни, великіе мастера XVII вѣка совершенно пренебрегали условными фразами дѣйствующихъ лицъ. Когда у нихъ является на сцену новое лицо, оно, послѣ короткаго привѣтствія, сразу приступаетъ къ дѣлу. Не такъ у со-

временнаго поэта, который, кромѣ душевной жизни, обязанъ воспроизводить и весь трафаретъ общественныхъ условностей. Опять пропадаетъ время и, главное, вниманіе утомляется. Отсюда тусклость современныхъ пьесъ въ сравненіи съ классическимъ репертуаромъ. За рукопожатіями и прикладываніями къ рукѣ, за представленіями, расшаркиваніями, извиненіями и пр. (въ особенности на французскихъ и англійскихъ сценахъ) зритель положительно теряетъ нить всего дѣйствія. Словомъ, опять недостатокъ реалистическаго театра сводится къ затемненію драмы во имя обыденной правды. Но тутъ существенное приносится въ жертву случайному, вѣчная жизненная правда—преходящимъ ея формамъ.

Одновременно гениальные актеры въ погонѣ за правдивостью игры выработали особое искусство дѣйствовать на нервы зрителей, которое тоже противорѣчитъ принципамъ классическаго театра. Чтобы осуществить это свое новое искусство, актеры предпочитаютъ изображенія патологическихъ состояній. (Ср. „Даму съ камеліями“). Такъ какъ тутъ успѣхъ зависитъ отъ игры одного актера, то обстановка и ансамбль отступаютъ на второй планъ, но драма (т. е. твореніе поэта) отъ этого тѣмъ не менѣе не выигрываетъ. Правда, великіе представители этого импрессионистическаго сценическаго искусства (Росси, Маджи, Сальвини) выступали въ роляхъ Гамлета, Лира, Отелло, но не до шекспировской пьесы имъ было, что доказывается уже тѣмъ, что они играли на языкѣ, непонятномъ для большинства зрителей, и означенныя пьесы были лишь рамкой для ихъ демонстрацій.

Текстъ для этихъ импрессионистовъ далеко не важенъ: когда требуется изображать возбужденное состояніе, они такъ быстро сыплютъ словами, что въ зрительный залъ доносится только послѣдній звукъ каждой тирады. Неясность дикціи была однимъ изъ крупнѣйшихъ недостатковъ Кайнца. Гёте запрещалъ актерамъ становиться къ публикѣ въ профиль, реалистическій театръ допустилъ обращеніе и спиной къ публикѣ, а импрессионисты кидаются на полъ, безъ видимой необходимости (напримѣръ, Ромео при вѣсти о смерти Джульетты) и продолжаютъ игру, валяясь въ пыли сцены. Опять обиженъ поэтъ, воспроизводить драму котораго призвано сценическое искусство.

Въ виду такого пренебрежительнаго отношенія театра къ поэзіи, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что поэты отошли отъ театра. Съ одной стороны народился особый видъ драмы, предназначенной только для чтенія, а не для игры,—видъ, который не былъ извѣстенъ великимъ драматургамъ XVII вѣка и который раньше культивировался только гуманистической драмой. Съ другой—все болѣе входитъ въ обычай подвергать пьесы особой переработкѣ для сцены: вооружась краснымъ карандашомъ, режиссеръ не только немилосердно зачеркиваетъ до цѣлыхъ дѣйствій включительно, но и переставляетъ и переправляетъ твореніе поэта безъ стѣсненія. Можетъ быть, сценическое впечатлѣніе пьесы отъ этого выигрываетъ, и безъ этого она терпѣла бы фiasco, но этотъ обычай все же знаменательно доказываетъ, что поэтъ не знаетъ сцены, а дѣятели сцены свысока относятся къ поэту. Въ XIX вѣкѣ только одно имя сияетъ яркимъ свѣтомъ, какъ въ исторіи театра, такъ и поэзіи—Ибсенъ. Только у него твердое, можно сказать, профессиональное знаніе театра сочетается съ мощной творческой силой, и благодаря этому его драмы являются важнымъ этапомъ въ исторіи сценическаго искусства. Кромѣ Ибсена, XIX в. породилъ еще одного гениальнаго драматурга—Гейбеля, но его значеніе

сознано только въ послѣднее время, и хотя онъ предшественникъ Ибсена по времени, но вліяніе его драмъ на театръ еще впереди, если вообще это вліяніе будетъ имѣть мѣсто.

Въ чемъ же теперь сказалось вліяніе Ибсена на сценическое искусство? Прежде всего въ томъ, что Ибсенъ опять вернулъ театръ служенію высшимъ идеаламъ человѣчества, какъ это было во времена Софокла и Эврипида, мистеріи и моралитэ, Шекспира и Мольера, Шиллера и Гете. Въ такое время, когда декорации и костюмы значили такъ много, а текстъ поэта такъ мало, Ибсенъ опять указалъ актеру идейныя задачи. Вотъ что писала по этому поводу одна изъ конгеніальныхъ толковательницъ женскихъ типовъ Ибсена—Ида Альбергъ: „Ни у одного драматурга центръ дѣйствія не перенесенъ такъ опредѣленно въ область психики, какъ у Генрика Ибсена, и ни у кого дѣйствіе въ этой области не развивается богаче, чѣмъ у него. вмѣстѣ съ тѣмъ все, что происходитъ въ этой области, жизненная драматическая правда. Въ послѣдней же, въ этой жизненной правдѣ по моему весь нервъ сценическаго искусства. Для меня было бы невозможно служить этому искусству, при сознаніи, что оно—одна иллюзія. Менѣе всего сценическое искусство должно быть только—гримъ. И въ сценическомъ искусствѣ необходимо отстоять вѣру въ личность. Мы не отказываемся отъ этой личности, но проявляемъ ее въ изображаемой нами драматической роли. Я глубоко убѣждена въ томъ, что современная актриса наряду съ эстетической задачей имѣетъ еще другую: отстаивать личность, вѣру въ женщину и ту борьбу, что мы ведемъ съ испоконъ вѣковъ. Женскіе типы Ибсена—самопризнаніе современной пробуждающейся женщины. Признанія ея страданій—ея завѣтной борьбы и стремленій“.

То, что высказала здѣсь Ида Альбергъ, несомнѣнно испытывалъ на себѣ каждый актеръ, которому приходилось выступать въ пьесахъ Ибсена. Изъ этого основного положенія явствуютъ собственно всѣ детали вліянія Ибсена на театръ: внимательное отношеніе къ тексту драмы, что обуславливается и мастерскимъ діалогомъ, откуда нельзя было выкинуть ни одного слова; творчество каждой отдѣльной роли, задуманной уже авторомъ глубоко индивидуальной, внѣ всякаго трафарета; художественная мѣра въ игрѣ, требуемая трезвымъ тономъ Ибсена; необходимость разсчитывать на впечатлѣніе исключительно отъ психической картины—вотъ нѣсколько требованій, представшихъ передъ актеромъ ибсеновскихъ драмъ. Задачи эти были столь новы, что побѣды Ибсена на сценѣ повсюду сопровождались открытіемъ новыхъ театровъ: въ Парижѣ „*Theatre libre*“, а въ Берлинѣ „*Freie Bühne*“ и „*Freie Volksbühne*“. Учитывая подъемъ сценическаго искусства, вызванный Ибсеномъ, нельзя забыть и легионъ его подражателей, хотя никто изъ нихъ—ни Гауптманъ, ни Бріе, ни Шау не достигли ни художественныхъ его достоинствъ, ни идейной его глубины.

Итакъ, переступая въ новое XX—столѣтіе, театръ находился подъ вліяніемъ слѣдующихъ направленій:

а) *антикварнаго*, стремящагося преимущественно къ возстановленію либо шекспировскаго, либо античнаго театровъ;

б) *классическаго*, имѣющаго своихъ представителей какъ въ *Comedie Française*, такъ и во многихъ субсидируемыхъ театрахъ Германіи;

с) *реалистическаго*, слѣдующаго лучшимъ завѣтамъ ибсеновскаго театра.

Въ то время, какъ художественные театры вполне сознательно выбираютъ одно изъ этихъ направленій, цѣлый рядъ другихъ сценическихъ предпріятій зависитъ отъ случайнаго наплыва тѣхъ или другихъ силъ или довольствуется игрой, не выходящей за предѣлы обывательскаго пріятнаго времяпрепровожденія. Этому нельзя удивляться, принимая во вниманіе большое количество театровъ, которые иногда даютъ по два представленія въ день. Въ Афинахъ играли разъ въ годъ, преподнося публикѣ сразу 9 трагедій. Въ Римѣ играли уже гораздо чаще, но все же не болѣе какъ 70—100 разъ въ годъ. Средневѣковые театральныя представленія происходили опять крайне рѣдко. Съ XVII вѣка начинаютъ играть повседневно. Но труппы странствуютъ и останавливаются въ каждомъ мѣстѣ только на ограниченное время, а тамъ гдѣ были постоянные театры, благодаря дешевизнѣ входной платы, кругъ посѣтителей былъ несомнѣнно шире, чѣмъ въ настоящее время. Если въ Берлинѣ въ настоящее время до 30 театровъ, то вѣдь посѣтителями является не трехмилліонное населеніе германской столицы, а лишь меньшая его часть. Нищій пролетаріатъ, многотысячныя арміи рабочихъ, ремесленные ученики и подмастерья, низшіе служащіе—никогда въ современный театръ не попадаютъ. И вотъ, тутъ то нужно искать главную причину тому, что цѣлый рядъ театровъ отпалъ отъ служенія искусству и обратился къ фериамъ, обозрѣніямъ, клоунадѣ и порнографіи. И это обстоятельство, очевидно, не измѣнится до тѣхъ поръ, пока театръ не станетъ искусствомъ, расточающимъ свое благотворное вліяніе на всѣ слои общества, пока сценическое представленіе не явится опять праздникомъ, на которомъ всѣ чаянія и исканія народа сольются въ могучемъ молитвенномъ аккордѣ.

### 1. Русскій театр и православная церковь.

Западно-европейскій театр на первых своих порахъ даетъ намъ своеобразную антитезу литургической драмы народнымъ развлечениямъ. Далѣе, уже народно-драматическій элементъ пропитываетъ драму церковнаго происхожденія и превращаетъ ее въ свѣтскую игру. Въ Россіи ничего подобнаго быть не могло.

На Руси народно-драматическія игры были въ большомъ ходу: сюда можно причислить и хороводы и свадебные обряды и медвѣжьи потѣхи и кукольную комедію и „масколудство“ (отъ „маска“ и латинскаго „ludus“—игра) и скоморошество и „гудники и перегудники“. Но церковь съ самаго начала осудила эти развлечения, какъ „бѣсовскія игры“, и, конечно, отъ нихъ сторонилась. Чтобы составить себѣ понятіе о пропасти, отдѣлявшей церковь отъ народной драмы, слѣдуетъ познакомиться съ царскими грамотами, изданными въ 1648 г. тѣмъ же Алексѣемъ Михайловичемъ, который впоследствии такъ полюбилъ комедію, и составленными въ ту пору, когда онъ находился подъ сильнымъ воздѣйствіемъ духовенства. „Строго предписывалось въ домахъ, на улицахъ и въ поляхъ пѣсенъ не пѣть, по вечерамъ на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, въ ладони не бить (т. е. въ хороводы не играть) и игръ не слушать: на свадьбахъ пѣсенъ не пѣть и не играть глумотворцамъ, органикамъ, смѣхотворцамъ, гусельникамъ, пѣсельникамъ: на святкахъ въ бѣсовское сонмище не сходиться, игръ бѣсовскихъ не играть, пѣсенъ не пѣть, загадокъ не загадывать, сказокъ не сказывать, празднословіемъ, смѣхотвореніемъ и кощунаніемъ,—такими помрачными и беззаконными дѣлами,—душъ своихъ не губить, личины и платье скоморошеское на себя не накладывать... Ослушниковъ на первый и второй разъ велѣно бить батоги, а въ третій или въ четвертый—ссылать въ ссылку въ крайныя города“.

Въ русской церкви были зачатки драматическаго дѣйствія въ обрядахъ, унаслѣдованныхъ отъ византийской, но вслѣдствіе боязни духовенства сблизиться съ „бѣсовскими играми“, они такъ и не получили никакого развитія. Такими обрядами были „умовеніе ногъ“, „хожденіе на осляти“ и въ особенности „пещное дѣйство“.

Обрядъ „умовенія ногъ“ является дословнымъ воспроизведеніемъ текста Евангелія, распредѣленнаго между архіереемъ, изображающимъ Иисуса Христа, двѣнадцатью священниками, представляющими апостоловъ, и протодіакономъ, читающимъ повѣствовательныя мѣста. Последній читаетъ: „Во время оно, вѣдый Иисусъ, яко вся дастъ ему въ руцѣ и яко отъ Бога изыде и къ Богу грядеть, возставъ съ вечера (архіерей встаетъ) и положи ризы своя (архіерей разоблачается и кладетъ ризы на то мѣсто, гдѣ сидѣлъ), и приѣмъ лентіонъ препоясая, потомъ же влія воду въ умывальницу и нача умывати нозѣ ученикамъ и отирати лентіемъ, имъ же бѣ препоясанъ (архіерей исполняетъ все это по мѣрѣ чтенія). Приде же къ Симону Петру, и глагола ему той“... Священникъ, изображающій апостола Петра, встаетъ и говоритъ: „Господи! ты ли мои умыеши нозѣ?“ Протодіаконъ продолжаетъ „Отвѣща Иисусъ и рече“..... Архіерей: „Еже азъ творю, ты не вѣси нынѣ, разумѣши же по сихъ“. Протодіаконъ продолжаетъ: „Глагола ему Петръ“ и т. д. По окончаніи умовенія ногъ, чтеніе Евангелія продолжается: „Еда умы Иисусъ нозѣ, пріяты ризы своя

### ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.

## ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ.

### XIV.

#### Начало русскаго театра <sup>1)</sup>.

Несмотря на богатые драматическія зачатки, которыми располагалъ русскій народъ, благодаря своимъ обрядамъ и играмъ, театру не суждено было выйти изъ нѣдръ народныхъ, а онъ былъ навязанъ народу извнѣ, какъ плодъ иноземной культуры, и только послѣ долгаго, мучительнаго развитія живые соки пропитали этотъ чужой наростъ и органически сплотили его съ народнымъ тѣломъ. Въ этомъ отношеніи театръ былъ однимъ изъ тѣхъ культурныхъ завоеваній, которыя Великій Преобразователь земли русской и его отецъ, во что бы то ни стало, пожелали имѣть у себя на родинѣ. И ихъ твердая воля преодолѣла всѣ затрудненія.

Но зная исторію театра на Западѣ и памятуя громадную роль, выпавшую на долю церкви въ этомъ дѣлѣ, мы должны спросить себя, какъ православная церковь относилась къ театру и почему тутъ позиція была другая, нежели на Западѣ. Наконецъ, нельзя упустить изъ вида и того, что въ XVII в., когда собственно только и могла быть рѣчь о вліяніи западнаго театра на русскій, кромѣ профессиональныхъ актеровъ на подмосткахъ, подвизались еще школьники-любители, и зная, что школьная драма была излюбленнымъ средствомъ іезуитской пропаганды, можно думать, что при русско-польскихъ сношеніяхъ пукался въ ходъ и это орудіе.

Такимъ образомъ, вопросъ о началѣ русскаго театра естественно распадается на четыре пункта: 1) объ отношеніи церкви къ русскому театру, 2) о школьной драмѣ, 3) о театрѣ при Алексѣѣ Михайловичѣ и 4) при Петрѣ Великомъ, которые мы и рассмотримъ въ соответствующихъ подотдѣлахъ.

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ, см. еще: А. Архангельскій, Театръ допетровской Руси 1884; П. О. Морозовъ, Очерки изъ исторіи русской драмы XVII—XVIII столѣтій 1888 г.; Н. С. Тихонравовъ въ Лѣтописи русской литературы и древней т. III 1861 г.; его-же рѣчь, произнесенная въ собраніи Московскаго универ. въ 1873 г.; его-же Русскія драматическія произведенія 1672—1725 г.г. 2 т. 1874 г.



(архіерей облачается), возлегъ паки (садится) и рече имъ“ (архіерей дочитываетъ Евангеліе самъ).—Прибавьте костюмъ, и передъ вами полнѣйшая литургическая драма.

Относительно того, какъ исполнялся обрядъ „хожденія на осляти“ или „дѣйство цвѣтоносія“, до насъ дошли лишь позднія извѣстія XVI—XVII столѣтій, но они ясно показываютъ, во что на Руси могъ обратиться богатый драматическими моментами обрядъ: въ холодно-официальное шествіе подъ охраной стрѣльцовъ съ патріархомъ и царемъ во главѣ. Сравните съ нижеслѣдующимъ описаніемъ то, что получило на Западѣ по аналогичному поводу (стр. 5)!—„Въ Вербное воскресенье, послѣ заутрени въ Успенскомъ соборѣ, патріархъ облачался въ большое облаченіе жемчужное и митру большую, а государь—во свой царскій санъ, и вмѣстѣ съ духовенствомъ выходили на площадь, гдѣ освящались и раздавались народу обычныя вербы; затѣмъ протодьяконъ читалъ Евангеліе отъ Марка (зачало 49) о входѣ Иисуса Христа въ Іерусалимъ, при чемъ въ дѣйствіи, о которыхъ въ этомъ Евангеліи говорится, исполнялись патріархомъ и священниками; слова Иисуса Христа къ ученикамъ: „Идите въ весь, яже есть прямо вама“ и пр. произносились патріархомъ; при словахъ: „и приведоста жребя ко Иисусови“, къ патріарху подводили лошадь, покрытую бѣлымъ суконнымъ каптуромъ; при словахъ: „и всѣде на не“, патріархъ садился на лошадь, царь бралъ ее за поводъ, и процессія направлялась къ Покровскому собору въ такомъ порядкѣ: впереди шель отрядъ стрѣльцовъ; за нимъ везли огромное дерево изъ вербныхъ вѣтвей, убранный изюмомъ, сахаромъ, яблоками. Дерево это помѣщалось на двухъ скрѣпленныхъ между собою саняхъ; вокругъ него по краямъ саней, были устроены лавки, на которыхъ сидѣли пѣвчіе, и всю дорогу пѣли тропарь св. Лазаря. За вербою ѣхалъ „на осляти“ патріархъ, съ крестомъ и Евангеліемъ, благословляя народъ; его окружало духовенство; стрѣлцкія дѣти, по пятидесяти съ каждой стороны, постлали подъ ноги лошади разноцвѣтныя сукна или одежды, и какъ скоро лошадь переходила черезъ чью-нибудь одежду, мальчики поднимали ее, бѣжали впередъ и постлали снова. Дойдя до церкви Василия Блаженнаго, процессія останавливалась, патріархъ и духовенство, съ государемъ и боярами, входили въ церковь, гдѣ совершалась служба празднику; затѣмъ шествіе, въ прежнемъ порядкѣ, возвращалось въ Кремль, къ Успенскому собору. Здѣсь патріархъ, сойдя съ лошади, благословлялъ вербное дерево; часть висѣвшихъ на деревѣ плодовъ раздавалась боярамъ, а на остальное набрасывался народъ, при чемъ каждый старался захватить себѣ вѣточку.

Наконецъ, разсмотримъ самый интересный для исторіи театра обрядъ—„чинъ печнаго дѣйства“<sup>1)</sup>.

Этотъ обрядъ состоялъ въ драматическомъ изображеніи того событія, которое изложено у Даніила гл. III стихи 1—94. Три еврейскихъ отрока Ананія, Азарія и Мисаилъ отказались поклониться вавилонскому кумиру и по повелѣнію Навуходоносора были брошены въ раскаленную печь, но чудеснымъ образомъ остались невредимы. Словомъ, этотъ обрядъ воспро-

<sup>1)</sup> Ср. еще М. П. Савиновъ, Чинъ печнаго дѣйства въ Вологодскомъ Софійскомъ соборѣ (Русск. Филол. Вѣстникъ 1890 г. XXIII); Н. Красносельцевъ, О печномъ дѣйствѣ (Русск. Филол. Вѣстникъ 1891 г. XXVI); А. Дмитриевскій, Чинъ печнаго дѣйства (Визант. Временникъ 1894 г. I); А. А. Спицынъ, Пешное дѣйство и халдейская печь (Записки Имп. Русск. Археол. общества 1901 г. XII).

изводилъ тоже дѣйство, которое также и на Западѣ было вовлечено въ циклъ рождественскихъ литургическихъ драмъ. (Ср. стр. 12).

Объ исполненіи даннаго обряда мы располагаемъ свидѣтельствами изъ Москвы, Новгорода и Вологды, относящимися по большей части къ XVII вѣку.

Остановимся сперва на необходимыхъ для печнаго дѣйства аксессуарахъ, каковыми были: халдейская печь, горячія вещества, свѣчи, изображеніе ангела, одѣяніе отроковъ и халдеевъ, пальмы, уборы, желѣзные трубки и горнъ съ угольями.

Нѣтъ сомнѣнія, что до XVII в. не было особыхъ халдейскихъ печей, роль которыхъ съ удобствомъ исполняли круглыя амвоны. Изъ послѣднихъ до настоящаго времени сохранился только новгородскій амвонъ 1533 г. Вышина его 3 аршина, ширина— $2\frac{3}{4}$  арш. Все сооруженіе легко разнимается на двѣ части въ продольномъ направленіи и состоитъ изъ 12 столбиковъ, утвержденныхъ на кругломъ основаніи. Между столбиками внизу поставлено по одному рѣзному человѣчку съ поднятыми вверхъ руками. Верхняя часть амвона состояла изъ трехъ рядовъ иконъ, причемъ верхній рядъ былъ посвященъ пророкамъ, нижній—12 родоначальникамъ колѣнъ израильскихъ, средней—наиболѣе почитаемымъ святымъ православной церкви. Въ дополненіе къ сему приведемъ еще характеристику лѣтописца: „А по всему амвону рѣзью и различными подзорами и златомъ листованнымъ вельми преизящно украшенъ и удивленъ исполненъ; а отъ земля амвону устроены яко человѣчки деревянные дванадцать, и всякими вапы украшены и во одеждахъ, и со страхомъ яко на главахъ держать сію святыню, велми лѣпо видѣти“. Но съ XVII в. строились уже спеціальныя халдейскія печи—„печь древяна рѣшетчата“—по образцу круглыхъ амвоновъ, съ нижнимъ помѣщеніемъ для огня и двумя входами на верхнюю площадку. Внѣшнія стѣны печи были унизаны сотнями шандаловъ для свѣчей.

Кромѣ свѣчей картина раскаленной печи достигалась еще легко возгорающимися веществами—сѣрой, соломой, смолой и горячими угольями, которыя въ особомъ сосудѣ—горнѣ ставились въ нижнее отдѣленіе печи. Молніеобразное воспламененіе уже достигалось посредствомъ травы—плауна (*Lycopodium clavatum*), которая для этого случая закупалась пудами. Эту траву кидали въ огонь изъ желѣзныхъ бѣлыхъ трубокъ. Въ виду легкой воспламеняемости плауна халдеи иногда носили кожанныя рукавицы. При спусканіи ангела производился еще „трусъ великій зѣло съ громомъ“; послѣдній вѣроятно получался изъ потрясенія желѣзнаго листа.

Изображеніе ангела было бумажное или кожаное. Въ послѣднемъ случаѣ это изображеніе вырѣзывалось изъ двухъ кожъ непремѣнно яловичныхъ, т. е. снятыхъ съ самокъ, еще ни разу не давшихъ плода. Вырѣзанныя человѣкообразныя фигуры склеивались, покрывались слоемъ особенной замазки и тогда иконникъ писалъ ликъ и съ той и съ другой стороны фигуры. Для спусканія ангела въ Новгородскомъ соборѣ снималось паникадило, а Флетчеръ рассказываетъ, что ангелъ слетаетъ съ самаго верха церкви. Механизмъ спусканія ангела съ высоты намъ неизвѣстенъ.

Облаченіе отроковъ состояло изъ стихаря бѣлаго цвѣта съ оплечьями и перерукавьями изъ цвѣтнаго бархата и съ источниками изъ червчатой или черной камки. Головы ихъ покрывали особыя шапки, состояція изъ деревянной тульи, „вѣнца“, вырѣзаннаго изъ жести и позолоченнаго

горностаевой „опушки“ и позолоченнаго креста. — Халдейская одежда состояла изъ „юпы“ или „гупы“ изъ краснаго сукна съ широкими рукавами и карманами, съ оплечьями изъ зеленой крашенины. Юпы подпоясывались кожаными поясами. Высокія ихъ шапки — „шеломы“ или „туррики“ — шились изъ кожи, подбивались хлопчатой бумагой и снабжались заячьей опушкой и перепелками на мѣдныхъ проволокахъ.

Для связыванія отроковъ употреблялись полотенца — „убрусы“ — въ шесть аршинъ длиною.

Приготовленія къ пещному дѣйству начинались уже со среды, когда соборные ключари разбирали большое паникадило, а иногда убирали и малыя; въ субботу отодвигался архіерейскій амвонъ къ одному изъ клиросовъ, а на мѣсто амвона ставилась халдейская печь. Представленіе же происходило въ послѣднее воскресеніе передъ праздникомъ Рождества Христова.

Дѣйствующими лицами въ пещномъ дѣйствѣ являлись три отрока, учитель отроковъ и халдеи. Отроки выбирались изъ архіерейскихъ пѣвчихъ съ лучшими голосами въ хорѣ. Учитель облачалъ отроковъ, связывалъ ихъ, и все время сопутствовалъ имъ; его игралъ старшій пѣвчій или дьякъ. Роль халдеевъ исполняли постороннія лица по найму, быть можетъ взрослые пѣвчіе или скоморохи. Кромѣ того, участвовали еще поддьяки, т. е. причетники, а понамарь или какой-нибудь вдовій попъ долженъ былъ „сидѣть въ печи“, т. е. разводить тамъ огонь. Конечно при пещномъ дѣйствѣ присутствовало все духовенство и масса народу.

Отроки съ учителемъ и халдеи участвовали уже въ субботней вечернѣ въ костюмахъ и съ пальмами и свѣчами въ рукахъ. Но сама драма происходитъ во время заутрени. Тутъ учитель подходитъ къ святителю и говоритъ: „Благослови, Владыко, отроковъ на уреченное мѣсто представити“, на что святитель, благословляя его скажетъ: „Благословенъ Богъ нашъ, изволивый тако“. Затѣмъ учитель связываетъ отрокамъ руки и отдаетъ ихъ халдеямъ, приводящимъ ихъ къ печи. Тогда происходитъ такой разговоръ:

**Первый халдей:** Дѣти царевы!

**Второй халдей:** Царевы!

**Первый:** Видите ли сію печь, огнемъ горящу и вельми распалаему?

**Второй:** А сія печь изготована вамъ на мученіе.

**Ананія:** Видимъ мы печь сію, но не ужасаемся ея, есть бо Богъ нашъ на небеси, ему же мы служимъ, той силенъ изъяти насъ отъ печи сея.

**Азарія:** И отъ рукъ вашихъ избавить насъ.

**Мисаиль:** А сія печь будетъ не намъ на мученіе, но вамъ на обличеніе.

Затѣмъ отроки поютъ „И потщися на помощь нашу яко можеша хотяи“, преклоняются передъ святителемъ и получаютъ отъ него свои свѣчи. Учитель развязываетъ ихъ по-очередно. Халдеи ведутъ новый діалогъ:

**Первый халдей:** Товарищъ!

**Второй халдей:** Чево!

**Первый:** Это дѣти царевы?

**Второй:** Царевы.

**Первый:** Нашего царя повелѣнія не слушаютъ?

**Второй:** Не слушаютъ.

**Первый:** А златому тѣлу не поклоняются?

**Второй:** Не поклоняются.

**Первый:** И вкинемъ ихъ печь?

**Второй:** И начнемъ ихъ жечь.

Потомъ халдеи вводятъ отроковъ въ печь и затворяютъ въ печи двери. Протодіаконъ, пѣвчіе и отроки начинаютъ седьмую пѣснь въ то время, какъ горнъ подъ печью начинаетъ „раздымать“ и „начнутъ халдеи ходити около печи, орошающе печь, и угрожаютъ того, кто подъ пещію раздымаетъ горнъ, а промежь собою сходятъ, примѣриваются пальмами и мечуть траву на печь и подъ печь“, а по московскому уставу также „на пещниковъ и на люди“, вообще „палая зѣло около печи“. По окончаніи пѣсни отроки поютъ: „Яже обрете о печи халдействѣй“. Протодіаконъ съ своего мѣста кличетъ: „Ангель же Господень сниде купно съ Азаріиною чадю въ печь, и отъять пламень огненный отъ печи, и сотвори средѣ печи яко духъ хладенъ и шумящъ“. При послѣднихъ словахъ ключарь спускаетъ ангела въ печь. Отроки повторяютъ „Ангель же Господень“ и поклоняются ему до земли. Халдеи говорятъ между собой:

**Первый халдей:** Товарищъ!

**Второй халдей:** Чево?

**Первый:** Видиши ли?

**Второй:** Вижу.

**Первый:** Было три, стало четыре, а четвертый грозенъ и страшенъ зѣло, образомъ уподобися Сыну Божию.

**Второй:** Какъ онъ прилетѣлъ, да и насъ побѣдилъ?

Послѣ этого отроки ходятъ вокругъ печи, вода съ собой ангела, который „восходитъ горѣ тихо“ и снова спускается. Три раза спускается ангель и каждый разъ отроки трижды обходятъ печь. Затѣмъ халдеи выводятъ отроковъ и послѣ многолѣтствія святителю кончается „чинъ пещнаго дѣйства“.

Таковъ въ главныхъ чертахъ единственный обрядъ православной церкви, который можетъ быть сопоставленъ съ литургической драмой Западной Европы. Очень характерно еще слѣдующее обстоятельство. Какъ въ мистеріяхъ происходили поврежденія актеровъ (ср. стр. 41), такъ и при исполненіи пещнаго дѣйства бывали увѣчья, ушибы, раны, ожоги, которыя оплачивались денежнымъ вознагражденіемъ. Другую подробность даетъ Олеарій:

„Въ бытность нашу въ Москвѣ, говоритъ Олеарій, это были извѣстные безпутные люди, которые ежегодно получали отъ патріарха дозволеніе, въ теченіе 8-ми дней передъ Рождествомъ Христовымъ и вплоть до праздника трехъ святыхъ царей (Богоявленія), бѣгать по улицамъ города съ особаго рода потѣшнымъ огнемъ, поджигать имъ бороды людей и въ особенности потѣшаться надъ крестьянами. Въ наше время такіе халдеи подожгли у одного мужика возъ сѣна, и когда этотъ бѣдняга хотѣлъ было оказать имъ сопротивленіе, то они сожгли ему бороду и волосы на головѣ... Халдеи эти одѣвались, какъ масляничные шуты или шукари, на головахъ носили деревянныя раскрашенныя шляпы и бороды свои обмазывали медомъ!.. Но такъ какъ эти забавники причиняли уже черезъ-чуръ большія неудовольствія и даже вредъ своими потѣхами крестьянамъ, вообще простому народу, а иногда и беременнымъ женщинамъ, то бывшій патріархъ окончательно запретилъ эту глупую игру и бѣганье по городу въ шутовскомъ нарядѣ“.

Эта черта напоминаетъ намъ одинаковые обычаи на Западѣ, гдѣ участники мистерій также еще до представленій ходили по городу въ своихъ костюмахъ (ср. стр. 36).

Пещное дѣйство, какъ и всѣ другіе обряды православной церкви,

византийскаго происхожденія, но не подлежит также сомнѣнію, что нѣкоторыя подробности въ аксессуарахъ заимствованы съ Запада. О популярности этой игры на Руси свидѣтельствуеъ терминъ „халдей“ въ смыслѣ нахала, крикуна.

Съ середины XVII вѣка пещное дѣйство уже больше не ставилось. Духовная власть серьезно обратила на него вниманіе и опасаясь, чтобы данный обрядъ развиваясь не превратился въ „позорище“, сперва издала печатный чинъ, значительно сокративъ его и исключивъ изъ него разговоры халдеевъ, а потомъ отмѣнила его совершенно.

Всѣ перечисленные обряды, однако, не имѣли никакого отношенія къ русскому театру, такъ какъ не выходили изъ тѣсной связи съ богослуженіемъ, ихъ породившимъ, и, исключая пещного дѣйства и обряда омовенія ногъ, не развились даже до простѣйшихъ формъ литургической драмы.

Въ заключеніе упомяну еще о слабомъ намекѣ на отраженіе мистеріи внѣ церкви, едва-ли впрочемъ выдерживающемъ критику.

Хронографы рассказываютъ о какомъ то *адѣ*, который Лжедмитрій соорудилъ себѣ на Москвѣ рѣкѣ <sup>1)</sup>.

„И сотвори себѣ въ маловременной жизни потѣху, а въ будущій вѣкъ знаменіе превѣчнаго своего домовища, его же въ Россійскомъ государствѣ ни въ которыхъ во иныхъ, кромѣ подземнаго, никто-же видѣ на земли, адъ превеликъ зѣло, имѣющъ у себѣ три главы, и содѣла обоюду челюсти его отъ мѣди бряцало веліе, егдаже разверзаетъ челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящимъ ту является, и веліе бряцаніе исходитъ изъ гортани его, зубы-же ему имѣющи ослабленны и ногти ему яко готовы на ухапленіе, и изъ ушю его яко-же пламени распаявшуся; и постави его проклятый онъ прямо себѣ на Москвѣ рѣкѣ, себѣ во обличеніе, даже ему и съ превысочайшихъ обиталищъ своихъ зрѣти на нь всегда и готову быти въ нескончаемыя муки во нь на вселеніе и съ прочими одиномысленными своими“.

По этому описанію можно бы думать, что Лжедмитрій дѣйствительно выстроилъ себѣ „адъ“ въ такомъ видѣ, какъ это водилось на мистеріальной сценѣ, съ громадной пастью, которая открывалась и затворялась и извергала пламя (ср. стр. 40—1), но голландекій купецъ Исаакъ Масса приписываетъ этому „аду“ совершенно другое назначеніе—то была подвижная крѣпость, предназначенная для маневровъ. „Она была прекрасно сдѣлана и вся раскрашена; на дверяхъ были изображены слоны, на окнахъ входъ въ адъ, извергавшій пламя, въ нижней части, на небольшихъ окнахъ, имѣвшихъ видъ чертовыхъ головъ, были поставлены маленькія орудія. Еслибы подобное изобрѣтеніе, очень остроумно придуманное, было употреблено противъ такихъ враговъ, какъ татары, то дѣйствительно ихъ тотчасъ-же можно было-бы привести въ замѣшательство и обратить въ бѣгство. Москвитяне назвали эту крѣпость адскимъ чудовищемъ и послѣ смерти Дмитрія, котораго они называли чародѣемъ, говорили, что онъ на время заперъ тамъ черта, впослѣдствіи сожженного вмѣстѣ съ этою крѣпостью“.

Такимъ образомъ, мы въ правѣ сказать, что обряды православной церкви ровно никакого вліянія на русскій театръ не оказали и что и мистеріальныя игры на Западѣ не нашли своего примѣненія на Руси.

<sup>1)</sup> Ф. Витбергъ. „Къ исторіи русскаго театра: что такое былъ „адъ“ устроенный Дмитріемъ Самозванцемъ на Москвѣ рѣкѣ“ (Русская старина 1892 г. декабрь).

## 2. Школьная драма на Руси <sup>1)</sup>.

Школьная драма, явившаяся отпрыскомъ латинской гуманистической драмы XVI вѣка, впервые свила свое гнѣздо на Руси въ кіево-могилянскій коллегіи, получившей въ 1701 году названіе Академіи. Такъ какъ коллегія и по внѣшнему и по внутреннему устройству оказалась копіей соответствующихъ латино-польскихъ учреждений, то и иезуитская драма нашла себѣ пріютъ въ ея стѣнахъ. Если въ XVII в. особенно цѣнилась общепросвѣтительная роль Кіевской Академіи, что дало поводъ даже къ прозванію Кіева „вторыми Афинами“, конечно, по сравненію съ преобладающей въ невѣжествѣ Москвой, то крупнымъ фактомъ въ этомъ смыслѣ нужно считать усвоеніе школьной драмы.

Съ точки зрѣнія школьнаго начальства подмостки стали своего рода кафедрой проповѣдника, и устраиваемыя по случаю церковныхъ торжествъ спектакли должны были популяризовать религиозно-нравственныя идеи. Поэтому въ школьной драмѣ классическіе сюжеты, унаследованные отъ гуманистической драмы, отступаютъ на второй планъ и даютъ мѣсто легендарно-библейскимъ сюжетамъ. Единственное наслѣдство отъ гуманистической драмы, которымъ дорожитъ школьная драма, это кое-какія формальныя требованія: прологъ и эпилогъ, иногда и антипрологъ, 3 или 5, или больше дѣйствій. Но кромѣ того, школьная драма не убереглась и отъ воздѣйствія средневѣковаго театра, передавашаго ей аллегорическія фигуры, которыя оказались весьма удобными для нагляднаго изображенія моральныхъ идей. Наконецъ уже въ иезуитской драмѣ были предусмотрѣны панегирическія спектакли на случай посѣщенія школы высокопоставленными покровителями, которые приобрѣли особенное значеніе лишь тогда, когда русскіе цари—а именно Петръ Великій—стали удостоивать Кіевскую Академію своимъ вниманіемъ.

Изъ сохранившихся пьесъ Кіевской Академіи за XVII в. наиболѣе ранней нужно считать драму „Алексій Божій человекъ“, представленную въ честь Алексѣя Михайловича въ 1675 г. Изъ бѣлаго обзора ея содержанія мы познакомимся и съ характеромъ болѣе древней на Руси школьной драмы.

Послѣ краткаго пролога **первое дѣйствіе** начинается ангельскимъ пѣніемъ и діалогомъ архангеловъ Рафаила и Гавріила о спасеніи людскаго рода. Затѣмъ опять пѣніе. Алексѣй въ длинномъ монологѣ излагаетъ свое намѣреніе уйти въ пустыню и тамъ „въ дѣвствѣ и въ убозствѣ служить буду Богу“. Путь ему пресѣкаетъ Юно, прельщающая его мірскими благами и стелющая ему подъ ноги коверъ суеъ мірскихъ, и Фортуна, показывающая Алексѣю полководца аѳинскаго Тимооея, спящаго „на телѣги“, при чемъ три провинціи—Беоція, Лакедемонія и Эвбея—выражаютъ ему покорность. Оставшись одинъ, Алексѣй пытается вступитъ на коверъ, но Виртусъ (т. е. Добродѣтель) его удерживаетъ:

Алексѣй! стой, Алексѣй! назадъ оглянися.

Жаль ми тебе, младенче! Зле съ пошоль, вернися.

Во время рѣчи Виртуса, предупреждающаго Алексѣя, что путь по коверу ведетъ „въ пагубу и въ огонь, злымъ уготованный“, „зміи ротъ

<sup>1)</sup> См. еще В. И. Рязановъ. Изъ исторіи русской драмы: а) Школьныя дѣйства XVII—XVIII в. и театръ иезуитовъ; б) Эскурьеръ въ область театра иезуитовъ 1910 г.

раззвять и дымъ упускаеть“. Виртусъ указываетъ Алексѣю на другую дорогу, узкую, по которой Чистота тутъ же стелеть терніи. Алексѣй укрѣпляется въ первомъ своемъ рѣшеніи уйти изъ отцовскаго дома.

Евфиміанъ, отецъ Алексѣя, совѣщается съ супругой о томъ, что пора женить Алексѣя. Сперва Алексѣй отказывается:

Оженившись, треба женѣ угождати;  
А я овшеки мышлю угодити Богу  
И на небесѣхъ принять отъ него мзду многу.

Но подъ вліяніемъ просьбъ матери опять въ его душу вкрадывается тревога. Архангелъ Михаилъ вновь поддерживаетъ его. Немедленно затѣмъ изображается свадьба. Слуга зоветъ мужиковъ на свадьбу, Евфимій привѣтствуетъ гостей, цимбалисты и скрипки играютъ, мужики несутъ подарки, кто утку, кто яблоки, и бьютъ челомъ. Сперва пьютъ и угощаются чинно, но вотъ мужики начинаютъ пить уже изъ ушатовъ и кончается эта попойка всеобщимъ побоищемъ.

Алексѣй выходитъ изъ дома въ намѣреніи покинуть и родителей и невѣсту. Встрѣтясь съ нищимъ, онъ отдаетъ ему свою одежду, облачаясь въ рубище странника. Архангелъ Уриилъ совѣтуетъ ему отправиться въ Месопотамію въ Едесу. И сейчасъ же затѣмъ читаемъ: „приближаючися до Едесы“ Алексѣй поклоняется храму царицы небесной.

Евфиміанъ и супруга плачутъ по Алексѣѣ, напрасно слуги ихъ тѣшатъ; нищій, получившій платье отъ Алексѣя, также не можетъ дать указаній, куда онъ пошелъ.

**Второе дѣйствіе** открывается совѣщаніемъ императора Гонорія со своими „боярами“ по поводу того, что братъ его Аркадій хочетъ его „съ панства вызуть, а пановати сами“. Евфимій вбѣгаетъ, сообщая кесарю о пропажѣ своего сына. Затѣмъ пять слугъ Евфимія и пять кесаря ищутъ Алексѣя въ далекихъ странахъ. Наконецъ они встрѣчаютъ его въ рубищѣ нищаго сидящимъ передъ образомъ и не узнавъ его, спрашиваютъ его объ Алексѣѣ. Послѣдній отвѣчаетъ имъ ничего незнаніемъ и принимаетъ отъ нихъ подаяніе.

Слѣдуетъ плачь невѣсты Алексѣя. Слуги возвращаются и сообщаютъ, что никакихъ слѣдовъ Алексѣя не нашли.

Архангелъ Уриилъ объявляетъ Алексѣя—Божьимъ человѣкомъ. Двое людей просятъ его молиться за нихъ.

Алексѣй возвращается въ Римъ въ отцовскій домъ; отецъ, не узнавъ сына, принимаетъ пилигрима ласково и проситъ его остаться въ его домѣ. Тутъ содержится загадочная для насъ замѣтка: „Ту Алексѣй хижину себѣ устроилъ“.—Слуги, долженствующие приносить ему ѣсть, съѣдаютъ все яства и Алексѣю подносятъ одинъ хлѣбъ сухой.

Съ неба раздается голосъ:

„Придѣте ко мнѣ всѣ труждающіися и обремененныи, и Азъ упокою вы“.

Тогда Алексѣй составляетъ описаніе своей жизни и умираетъ, архангелы являются за его душой, а съ неба слышенъ гласъ:

„Ищите человѣка божія, еже сотворити о градѣ молитву, яко да пребудете нестужими“.

Кесарь и Евфимій узнаютъ отъ слугъ о смерти мнимаго странника и берутъ изъ его рукъ жизнеописаніе, которое тутъ же прочитывается. Отецъ, мать и невѣста оплакиваютъ Алексѣя, а кесарь распоряжается о

погребеніи. Тѣмъ временемъ Алексѣй „тѣшится на небеси посреди ангеловъ“ и говоритъ заключительное слово.—Эпилогъ.

При нашемъ изложеніи уже должна была броситься въ глаза близость этой игры къ мистеріи: дѣйствіе происходитъ между адомъ и раемъ; изъ перваго высовываетъ свою голову змѣя, изъ втораго то и дѣло выходятъ ангелы и подъ конецъ сюда же восходитъ Алексѣй; техника та же, когда Алексѣй въ мгновеніе ока изъ Рима идетъ въ Едесу, когда слуги, выходя изъ Рима, наталкиваются на Алексѣя, находящагося въ Едесѣ, и распросивъ его снова возвращаются въ Римъ; наконецъ, каждое лицо само рекомендуется зрителямъ, напримѣръ:

**Алексѣй:**

Алексѣй естемъ, милый сынъ Евфиміана,  
Сенатора римскаго, такъ значнаго пана,  
Который слугъ три тысящи за собою водить,  
А каждый зъ нихъ въ блаватѣ, въ пасѣ златомъ ходить.

Параллель къ нарушающей благочестивый тонъ драмы картинѣ свадьбы можно найти и въ мистеріяхъ. Съ художественной стороны свадьба даже отбѣняетъ благочестіе остальныхъ сценъ, но въ данномъ случаѣ насъ поражаетъ обиліе реальныхъ чертъ, проявляющихся въ рѣчахъ и обрядовыхъ подробностяхъ и въ поведеніи мужиковъ. Тутъ очевидно школьная драма соприкоснулась съ родной дѣйствительностью. Но еще третья черта не менѣе очевидна—обстановочность, чтобъ не сказать фееричность гуманистической драмы: видѣніе Тимофея въ колесницѣ, коверъ и терновый путь, пѣніе и музыка, постройка хижины на глазахъ у зрителя.

Имя автора разобранной комедіи до насъ не дошло, но мы знаемъ, что это былъ преподаватель пиитики, въ обязанности котораго входило сочиненіе комедій къ майскимъ рекреаціямъ. Весьма возможно, что представленія такимъ образомъ иногда происходили подъ открытымъ небомъ. Въ XVII в. наиболѣе извѣстнымъ авторомъ школьной драмы считался Дмитрій Ростовскій. Начало XVIII в. выдвинуло два громкихъ имени: Теофана Прокоповича и Симеона Полоцкаго. Первый съ одной стороны такъ тѣсно связанъ съ эпохой Петра, съ другой—его драма „Владиміръ“ такъ сильно уклоняется отъ стиля школьной драмы, что считаемъ правильнѣе разсматривать эту драму въ подотдѣлѣ о Петровскомъ театрѣ. Симеонъ Полоцкій<sup>1)</sup> замѣчательнѣе тѣмъ, что перенесъ школьную драму изъ Кіева въ Москву и что былъ первымъ здѣсь авторомъ религиозно-нравственныхъ игръ. Для первой своей драмы Симеонъ Полоцкій выбралъ сюжетъ, подмѣченный церковной обрядностью: „*Комедія о Навуходоносорѣ царѣ, о тѣлѣ златѣ и о трехъ отроцѣхъ въ печи не сожженныхъ*“. Хотя Симеонъ Полоцкій сдѣлалъ центральнымъ лицомъ самого Навуходоносора и вообще болѣе сконцентрировалъ дѣйствіе, но не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что эта комедія имѣла въ виду художественную обработку пещного дѣйства. Вторая драма Симеона Полоцкаго о *Блудномъ сынѣ* уже послѣ смерти автора была издана съ многочисленными иллюстраціями, что доказываетъ особенную популярность этой драмы. Здѣсь Симеонъ Полоцкій затрагиваетъ животрепещущій вопросъ о воспитаніи, указывая съ одной стороны на опасность слишкомъ строгаго затворничества подрастающаго поколѣнія, а съ другой на необходимость для младшихъ все же подчиняться совѣтамъ бо-

<sup>1)</sup> Статья о немъ Л. Н. Майкова. (Древняя и Новая Россія 1875 г. № 3).

лѣе опытныхъ родителей.—Первоначально драмы Симеона Полоцкаго предназначались для придворнаго театра, но когда въ Москвѣ была учреждена Славяно-греко-латинская Академія, то воспитанники, слѣдуя завѣту Симеона Полоцкаго, также стали ставить школьныя драмы.

Но послѣдняя не удержалась на той высотѣ, на которую ее подняли Дмитрій Ростовскій, Теофанъ Прокоповичъ и Симеонъ Полоцкій. Скромныя въ смыслѣ художественной свободы побѣги школьной драмы XVIII в. блѣднѣли передъ драматическимъ творчествомъ Ломоносова, Сумарокова и др. и даже подчинились ихъ вліянію. Отнынѣ великорусская и южно-русская литературы пошли своими путями, и единственное наблюдаемое между ними сближеніе сказывается во вліяніи первой на вторую, а не наоборотъ. Такимъ образомъ, хотя преподавателями пиитики и, слѣдовательно, также авторами драмъ и были такія интересныя дѣятели, какъ Георгій Конисскій, но уже миновала та пора, когда школьная драма шла впереди развитія русскаго театра <sup>1)</sup>.

### 3. Русскій театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ.

Русскій театръ былъ вызванъ къ жизни по инициативѣ двора. Дѣло въ томъ, что въ XVII вѣкѣ повсюду по Западной Европѣ дворы стали покровительствовать театру и, куда бы ни пріѣзжали русскіе послы, вездѣ ихъ чествовали театральными зрѣлищами. Такъ князь Алексѣй Михайловичъ Львовъ-Ярославскій, въ 1635 г. отправленный въ Польшу посломъ, „былъ у короля на потѣхѣ, а потѣха была, какъ приходилъ къ Іерусалиму ассирійскаго царя воевода Алафернъ и какъ Юдиѳъ спасла Іерусалимъ“. Въ 1657 г. послы, пріѣхавшіе въ Польшу для переговоровъ о помолвкѣ великой княгини Ирины, были приглашены на представленіе и очень обижены тѣмъ, что имъ указали мѣста рядомъ съ панскимъ легатомъ. Прямо сказочное впечатлѣніе произвелъ на посла Василия Богдановича Лихачева и дьяка Ивана Ѳомина спектакль, устроенный на придворной сценѣ во Флоренціи въ 1658 г. По восторженному разсказу Лихачева, сцена изображала „море колеблемо волнами и въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ, а на верху палаты небо, а на облакахъ сидятъ люди... Да опуцался съ неба же на облакѣ сѣдъ чловѣкъ въ каретѣ, да противъ его въ другой каретѣ прекрасная дѣвица, а аргамачки подъ каретами какъ быть живы, ногами подрягиваютъ, а князь сказалъ, что одно солнце, а другое мѣсяцъ“.—Въ другой сценѣ опять показывалось „поле, полно костей чловѣческихъ и вороны прилетѣли и начали клевать кости“, въ третьей опять „начали саблями и шпагами рубиться и изъ пицалей стрѣлять, а чловѣка съ три какъ будто и убили“... Всѣхъ же „перемѣнъ“ было шесть. Наконецъ, въ 1668 г. русскій посланникъ Потемкинъ имѣлъ случай въ Парижѣ видѣть самого Мольера въ его комедіи „Амфитріонъ“, хотя, судя по его реляціи, онъ больше заинтересовался слѣдующей за спектаклемъ скачкой араба—волтижера.

Конечно, русскій дворъ, не желая ударить лицомъ въ грязь передъ иностранными посольствами, также долженъ былъ обзавестись такими же театральными представленіями.

<sup>1)</sup> См. еще *Н. И. Петрова* въ Русс. Вѣстн. т. 147—8. 1880 г., его-же о Конисскомъ въ „Древн. и Нов. Россіи“ 1878 г. № 3, его-же въ Трудахъ Кіевск. Дух. Ак. 1879—80 г.г.

Впрочемъ, нѣмецкая слобода въ Москвѣ врядъ ли обходилась безъ маленькихъ любительскихъ представленій. Такъ англійскій посоль Карлейль разсказываетъ, что въ 1664 г. въ Москвѣ, въ его домѣ, была сыграна комедія, развлекавшая присутствующихъ въ теченіи нѣсколькихъ часовъ. Слухи объ этихъ представленіяхъ не могли не проникнуть и въ царскіе покои и разжечь любопытство какъ прогрессивно настроенныхъ бояръ, въ родѣ Артамона Сергѣевича Матвѣева, „посольскихъ дѣлъ оберэгателя и царственныя большія печати хранителя“, вдобавокъ женатаго на шотландкѣ Гамилтонъ и жившаго долго во Франціи, или Ртищева, впоследствии основателя московской академіи, а также и самого царя, находившагося со времени второго брака на Натальѣ Кирилловнѣ Нарышкиной, воспитанной въ домѣ Матвѣева, подъ вліяніемъ бояръ названнаго типа. Въ противоположность отцу, преслѣдовавшему скомороховъ и странствующихъ музыкантовъ, Алексѣй Михайловичъ былъ страстнымъ любителемъ музыки и охотно вслушивался въ скромные концерты „на органахъ и на фіолахъ и на страментахъ“, устраиваемые въ царскихъ палатахъ. Отсюда былъ только одинъ шагъ къ введенію театральныхъ представленій.

Въ 1672 г. Алексѣй Михайловичъ приказалъ пріятелю Матвѣева, полковнику Николаю фанъ-Стадену, „ѣхать къ курляндскому Якубусу князю и, будучи въ курляндской землѣ, приговаривать великаго государя въ службу рудознатныхъ всякихъ самыхъ добрыхъ мастеровъ, которые-бъ руды всякія подлинно знали и плавить ихъ умѣли, да трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ, да которые бъ умѣли всякія комедіи строить“. Далѣе ему было предписано: „если онъ такихъ людей въ Курляндіи не добудетъ, и ему ѣхать для того во владѣніе короля свейскаго и въ прусскую землю“.

Старанія фанъ-Стадена сперва какъ будто увѣнчались успѣхомъ: то слышимъ, что онъ нанялъ въ Ригѣ восемь чловѣкъ актеровъ; позднѣе онъ сообщаетъ еще о трехъ молодыхъ людяхъ, что „на всякихъ играхъ играютъ, что никогда предъ сего на Москвѣ не слыхано“; наконецъ, ему удалось подговорить „для потѣхъ царскаго величества экомедіантовъ, магистра Фельтона да Чарлуса съ товарищи 12 чловѣкъ“.

Чарлусъ, судя по имени, былъ англичаниномъ и гордостью труппы, почему и называется отдѣльно. Что фанъ-Стаденъ завязалъ сношенія съ Фельтономъ (см. стр. 140) свидѣтельствуетъ объ его тонкомъ вкусѣ и освѣдомленности въ вопросахъ театра. Далѣе, фанъ-Стаденъ сталъ приглашать въ Москву примадонну Анну Паульсонъ, которая вмѣстѣ со своей труппой тогда играла въ Копенгагенѣ. Очевидно, фанъ-Стаденъ руководился такими соображеніями, что Фельтенская труппа должна была обслуживать драматическія представленія, а Паульсонская—музыкальныя т. е. оперныя. Но тутъ-то произошла неожиданная заминка. Актеры боялись отправиться въ Москву, равно какъ и рудознатцы: „опасны были о томъ, что ихъ задержать, для того: слышали они, что черепиннаго мастера и свирѣльщика не отпускаютъ; а писалъ тотъ свирѣльщикъ женѣ своей, что ему на Москвѣ не добро: грозятъ де ево кнутомъ бить и Сибирью“.

Такимъ образомъ, фанъ-Стаденъ привезъ съ собой въ Москву только одного трубача да четырехъ музыкантовъ.

Но пока фанъ-Стаденъ трудился надъ приглашеніемъ комедіантовъ въ Москву, благодаря стараніямъ нѣкоторыхъ представителей нѣмецкихъ колоній въ Москвѣ состоялось первое театральное представленіе въ томъ же самомъ году, въ которомъ родился великій преобразователь Россіи.

Главная заслуга въ этомъ дѣлѣ принадлежитъ магистру Іоганну Готфриду Грегори, присланному въ Москву саксонскимъ курфюрстомъ и ставшему здѣсь пасторомъ лютеранской церкви и учителемъ при церковной школѣ. Съ театральнымъ дѣломъ Грегори былъ знакомъ по двумъ причинамъ: во-первыхъ, саксонскій дворъ охотно покровительствовалъ странствующимъ труппамъ (ср. стр. 141), во-вторыхъ, въ школахъ Германіи еще въ то время были въ полномъ ходу школьные спектакли (ср. стр. 88). Грегори поэтому могъ имѣть театральнѣе опытъ не только какъ зритель, но и какъ участникъ въ какой нибудь школьной комедіи.

Кромѣ Грегори въ организаціи первыхъ на Руси театральныхъ представленій участвовали еще учитель Юрій Михайловъ и переводчикъ посольскаго приказа Георгъ Гивнеръ (Hübner), первый въ разучиваніи комедій, второй въ переводѣ и „строеніи“ ея. Помогалъ еще по режиссерской части врачъ Рингуберъ (Rinhuber), а органистъ лютеранской церкви Симонъ Гутовскій и „игрецъ“ Тимоѳей Гасенкругъ (Hassenkrug) взяли на себя устройство оркестра изъ музыкантовъ Матвѣева.

Актеры состояли изъ „дѣтей разныхъ чиновъ служивыхъ и торговыхъ иноземцевъ, всего 64 человекъ“. Трудъ при натаскиваніи актеровъ требовался огромный, въ особенности если вспомнить, что большинство ихъ, а именно русскіе, не имѣли ни малѣйшаго понятія о театрѣ. Нѣмцевъ, которымъ поручались болѣе ответственныя роли, но которые не такъ хорошо владѣли русскимъ языкомъ, учили сперва на ихъ родномъ языкѣ, а затѣмъ уже всѣ актеры, и нѣмцы и русскіе, репетировали пьесу по русски. Разучивали такъ называемое „*Артаксерксово дѣйство*“ или „*Есѳиръ и Агасѳеръ*“.

Представленіе происходило въ Преображенскомъ. 4-го іюня 1672 г. былъ отданъ приказъ „иноземцу-магистру Ягану Готфриду учинить комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ библіи книгу Есѳиръ, а для того дѣйства устроить хоромину вновь, а на строеніе тое хоромины и что на нее надобно покупать изъ приказа володимірской чети. И по тому великаго государя указу комидійная хоромина построена въ селѣ Преображенскомъ со всѣмъ нарядомъ, что въ тое хоромину надобно“. Величиною хоромина была сажень десять въ квадратѣ и шесть въ вышину. Полъ и стѣны были обиты войлокомъ и отдѣланы краснымъ и зеленымъ сукномъ и устланы коврами. Царское мѣсто выступало впередъ передъ рядами прочихъ зрителей, а для царицы была устроена особая ложа, чтобы она могла присутствовать на спектакляхъ, скрытая отъ глазъ зрителей частой рѣшеткой. Сцена возвышалась надъ поломъ и была отдѣлена отъ публики перилами. Занавѣсъ—„шпалеръ“—висѣлъ на толстой проволоцѣ и раздвигался въ обѣ стороны благодаря мѣднымъ кольцамъ, держащимъ „шпалеръ“ на проволоцѣ. Декораціи—„рамы перспективнаго письма“—были написаны голландцемъ Петромъ Инглисомъ (Engles), который поэтому и удостоился титула „перспективнаго дѣла мастера“. Освѣщеніе состояло изъ сальныхъ свѣчей, вставленныхъ въ деревянные подсвѣчники.

Послѣ трехъ мѣсяцевъ подготовительныхъ работъ представленіе состоялось—17 октября 1672 г.

Царь въ теченіи нѣсколькихъ часовъ не отрывалъ взора отъ зрѣлища и очень хвалилъ, какъ автора Грегори, такъ и главнаго исполнителя, сына доктора Блюментроста.

Что представленіе очень понравилось царю, видно и по щедрой

награды, которой удостоился Грегори. Артамонъ Матвѣевъ объявилъ царскій указъ „взять въ посольскій приказъ 40 соболей во 100 рублей, да пару въ восемь рублей, а изъ посольскаго приказа отдать тѣ соболи его великаго государя на жалованье магистру Ягану Готфриду за комедійное строеніе, что объ Артаксерксовѣ царствованіи“. Затѣмъ на свѣтлой недѣлѣ вся труппа удостоилась милостиваго приѣма у государя. „А напередъ сего изъ посольскаго приказа пасторы и иноземскія дѣти великаго государя у руки не бывали“. Текстъ комедіи „Артаксерксово дѣйство“, преподнесенный государю, велѣно переплести въ сафьянъ съ золотомъ, но тѣмъ не менѣе онъ затерялся.

Въ виду этого успѣха, Грегори учредилъ нѣчто въ родѣ драматической школы, выбравъ 26 мѣщанскихъ дѣтей, которыхъ сталъ систематически готовить къ „комедійному дѣлу“. Представленія стали повторяться такъ часто, что поистинѣ ихъ можно считать любимѣйшимъ развлеченіемъ двора. Кромѣ комедій смотрѣли и балеты и обстановочныя пьесы съ пѣніемъ. Спектакли были перенесены изъ Преображенскаго въ Москву и и опять обратно, какъ мы видимъ изъ слѣдующаго приказа Матвѣева 1673 г.: „со двора боярина Милославскаго изъ палатъ ковры и сукна и всякое потѣшное платье, что взято изъ села Преображенскаго, перевезть въ село Преображенское и комидійную хоромину нарядить по прежнему, чтобы къ комидійному дѣйству генваря къ 23 числу все было готово“. Наконецъ, комедія нашла себѣ пріютъ и въ царскихъ палатахъ. Еще въ четвергъ на масляницѣ 1675 г. „была у Великаго Государя комедія въ 5 часу ночи (т. е. по нашему счету въ 10 час. вечера), а тѣшили его Великаго Государя, иноземцы, да люди боярина Артамона Сергѣевича Матвѣева, всякими разными играми. А отошла комедія у Великаго Государя до свѣта за три часа“ (т. е. въ 4 часу ночи).

Однако, смерть Алексѣя Михайловича прервала это первое развитіе свѣтскаго театра въ Россіи. Однимъ изъ первыхъ распоряженій царя Ѳеодора было „надъ аптекарскимъ приказомъ палаты, которыя заняты были на комедію, отдать и что въ тѣхъ палатахъ было, органы и прекспективы и всякіе комидійные припасы—все свезть на дворъ, что бывалъ Никиты Ивановича Романова“. Матвѣевъ былъ сосланъ въ Пустозерскъ, драматическая школа Грегори закрыта, которая существовала послѣ смерти основателя, послѣдовавшей въ 1675 г., всего восемь мѣсяцевъ подъ руководствомъ Степана Чужинскаго. Послѣдній также „дѣлалъ комедію о Давидѣ съ Голиафомъ и инья комедіи“, о которыхъ намъ ничего неизвѣстно. Пستمъ—„комедіи минули“.

Но интересъ къ театральнымъ представленіямъ былъ возбужденъ, и никакія внѣшнія мѣры не могли подавить его. Самъ Ѳеодоръ Алексѣевичъ любилъ посѣщать духовные спектакли, устраиваемые въ Московской Духовной Академіи. Софья Алексѣевна была поклонницей театральныхъ представленій и сама, согласно преданію, написала драму на сюжетъ о св. Екатерины. Въ ея же кружкѣ, быть можетъ, впервые была поставлена въ переводѣ на русскій языкъ комедія Мольера „*Le médecin malgré lui*“—„*Врачъ противъ воли*“. Впрочемъ судьба комедіи за этотъ періодъ остается темной.

Внутреннія неурядицы—борьба партій, ростъ раскола и сопряженные съ нимъ религіозные споры, возстаніе стрѣльцовъ, приведшее къ кровавымъ столкновеніямъ на улицахъ столицы—заставили правителей сосредоточить все свое вниманіе на охраненіе и упроченіе власти и пре-

стола. Изъ мрака неизвѣстности постепенно выдѣляется мощная личность Петра, взявшаго прямой и твердый курсъ на западъ.

Подъ эгидой Петра русскій театръ переживаетъ свою вторую эпоху.

Кромѣ неразысканныхъ „Артаксерксова дѣйства“ и „Товіи младшаго“ изъ репертуара Грегори намъ извѣстны еще пьесы: „Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ“, „Іосифъ“, „Іудифъ“, и „Малая комедія Баязеть и Тамерланъ“.

Какъ видно, на первый взглядъ, всѣ эти сюжеты пользовались большой популярностью на Западѣ. Но съ другой стороны, подборъ ихъ сообразованъ съ вкусами и интересами русской публики: прародители и Іосифъ были любимѣйшими персонажами русской апокрифической литературы, Эсфирь, очевидно, представляла любопытную параллель къ судьбѣ царицы, второй супруги Алексѣя Михайловича—Натальи Нарышкиной.

Пьесы Грегори распадаются на двѣ группы: библейскія и пьесы англійскихъ комедіантовъ XVII в. Къ первой принадлежали, очевидно, „Товія“, комедія объ Адамѣ и „Іосифъ“, ко второй—„Эсфирь“, „Іудифъ“ и „Баязеть“. Для ознакомленія читателя съ древнѣйшимъ репертуаромъ русскаго театра мы остановимся на одной пьесѣ изъ каждой группы.

„Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ“ состоитъ изъ четырехъ дѣйствій и содержитъ весьма много элементовъ, знакомыхъ намъ изъ исторіи театра на Западѣ.

Въ „предисловіи“ излагается назидательная идея данной комедіи и просятъ „о милостивомъ прощеніи“—„аще ли же что прегрѣшится“.

**Первое дѣйствіе** начинается монологомъ Адама, восхваляющимъ Бога. Затѣмъ ангелъ Уріилъ напоминаетъ ему о Божьей заповѣди—не прикасаться къ плодамъ Древа познанія и тутъ же возвѣщаетъ объ отпаденіи Веліала и Луцифера „со иными многими ангелы гордости“. Все, что Адамъ узналъ отъ ангела, онъ передаетъ Евѣ, и давая другъ другу обѣщаніе слушаться приказанія Бога, прародители уходятъ. Раздается пѣніе ангеловъ, славословящихъ Бога.

**Второе дѣйствіе** состоитъ опять изъ трехъ сценъ: Змія и Ева, Адамъ и Ева и монологъ Адама. Змія—изображаемая, вѣроятно, по примѣру Запада женщиной съ длинными волосами—повѣствуетъ Евѣ, какъ она случайно, во время утренней прогулки, открыла древо съ чудными плодами: „Азь днесъ, во утріи зѣло рано передъ солнечнымъ восходомъ стояще, не возмогъ доволн утѣшиться отъ умильнаго пѣнія птицъ во вертоградѣ, очеса мои удовольны бяху прекрасныхъ овощахъ на древе сѣхъ. По семъ, егда пресвѣтло сіяющее солнце мало росу отъ травъ осуши, пошелъ естъ нѣчто прогулятися и обрѣтохъ различные красовитые овощи. Но между иныхъ—овощъ, евоже ровни никогда лутше обрѣсти не возможно“. Затѣмъ происходитъ діалогъ съ Евой, представляющей собой развитіе библейскаго текста. Наконецъ, Змія удаляется, бросивъ Евѣ замѣчаніе: „Можешь бо сама разумѣти: когда бы нѣкоторой овощъ въ вертоградѣ былъ, которой бы смерть родилъ, то бы и нѣкакую разнь отъ иныхъ овощей имѣлъ. Смотри токмо, сестрицо, какой презрядной сей овощъ естъ; но тысящу презряднѣе и сладше укусь его“. Чувствуется, что этотъ разговоръ разработанъ съ большей тщательностью. Слѣдующая сцена болѣе сжата: Ева повторяетъ доводы Зміи и сѣвши сама, угова-

риваетъ и Адама отвѣдать запретныхъ плодовъ. „Не хочу ти сіе отрещи, говоритъ Адамъ, понеже сице дерзнула и жива осталась еси, тѣмъ же и азъ увижу, кая въ немъ добродѣтель сокровенна“.—Въ заключеніе, кто— неизвѣстно, поютъ:

Черезъ адамово паденіе  
Вси роды погублены,  
Зане тотъ ядъ на насъ прииде;  
И уже не можемъ жити  
Безъ божіей руки сильней,  
Яже насъ выручила:  
Егда змія Евву звела,  
Казнь на насъ всѣхъ навела.

**Въ третьемъ дѣйствіи** уже начинается извѣстный намъ изъ мистеріи *procès du paradis* (см. стр. 28)—судъ надъ павшими прародителями, кончающійся торжествомъ Милосердія и просвѣтомъ спасенія человечества. „Человѣчскій родъ нынѣ мой, говоритъ Змія, а Богу уже нѣсть права больши къ нему: понеже бо они слово его отринули, тогда власть азъ надъ ними получихъ и хочу ихъ держати. Увижу, кто ихъ отъ меня отыметь“. Правда и Истина требуютъ осужденія прародителей, но за нихъ горячо заступается Милосердіе. Судъ прерывается предложеніемъ Мира примирить спорящихъ добродѣтелей.

**Четвертое дѣйствіе** и открывается краткой сценой примиренія и затѣмъ продолжается судъ, прерванный почти въ самомъ началѣ.

Хотя, такимъ образомъ, до насъ не дошелъ конецъ этой комедіи, но характеръ ея выяснился для насъ вполне. Русская комедія ничего оригинальнаго, конечно, не содержитъ, а представляется отпрыскомъ одной изъ разработокъ этого сюжета, которая тянется на протяженіи вѣковъ отъ *Jeu d'Adam* XI вѣка и нѣмецкихъ *Adamspiel* ей черезъ мистеріи до религиозно-школьной драмы. Со среднихъ вѣковъ унаслѣдованъ проповѣднически-назидательный тонъ, аллегорическія фигуры и юмористическое изображеніе дьявола, отъ котораго и въ русской комедіи остались намеки. Когда приводятъ прародителей на судъ, Змія встрѣчаетъ ихъ словами: „Приходите послушливые чада мои! Нынѣ васъ на лучшее мѣсто поведу: здѣ дрожите знатно отъ стужи, но тамо учнете отъ тоски потѣти. Идите, идите“. Далѣе, Змія пародируетъ жалобы прародителей:

**Змія:**

Азь впервые вопію: горе! страшнаго ради паденія Адама и Еввы, которые презрѣнемъ Бога въ вѣчную смерть впади.

**Евва:**

О горе! еще наругаешися съ нашего безумія, а самъ прельстилъ насъ еси.

**Змія:**

Такъ, такъ! Аще ли бѣ ти кто рекъ: иди въ воду и утопися; не чаю, чтобъ сіе сотворила бы; но нынѣ бѣднѣй бѣсъ виноватъ твоя свободныя воли. Азь втретне вопію: горе! страшнаго ради паденія Адама и Еввы, которые презрѣнемъ Бога въ вѣчную смерть впади.

Художественныхъ достоинствъ съ нашей точки зрѣнія въ этой комедіи очень мало и ихъ разумѣется, нельзя отнести на счетъ Грегори и

его помощниковъ. Концентрація дѣйствія, извѣстная драматичность сценъ грѣхопаденія, характеристика Зміи и Евы—все это выработалось въ теченіе вѣковъ. Однако, требованія публики Грегори были совсѣмъ другія, чѣмъ наши, и одна возможность видѣть библейскій разсказъ въ лицахъ, аллегорическія фигуры—въ фантастическихъ костюмахъ, ангелы и Змія на сценѣ, наконецъ пѣніе, все это должно было производить сильнѣйшее дѣйствіе.

Обратимся теперь къ разсмотрѣнію комедіи „Баязетъ и Тамерланъ“, которая можетъ служить образцомъ второй группы пьесъ изъ репертуара Грегори. Начать съ того, что этотъ сюжетъ впервые былъ обработанъ предшественникомъ Шекспира—Марло и съ тѣхъ поръ пользовался особой популярностью среди публики и актеровъ. Въ рукахъ послѣднихъ отъ пьесы Марло едва остался даже остовъ. Зато широкое мѣсто отводится комическому элементу и сраженіямъ. Но перескажемъ содержаніе по дѣйствіямъ.

Первая сцена **перваго дѣйствія** изображавшая, вѣроятно, сонъ, не сохранилась въ рукописи. Во второй выведенъ великій ханъ Темиръ-Аксакъ. Онъ видѣлъ сонъ и спрашиваетъ „думнаго боярина“ объ его значеніи. Тутъ же приходитъ и „почта съ листами“, въ которой Темиръ-Аксакъ находитъ разгадку сна: Палеологусъ, „кесарь греческой“, проситъ у него помощи противъ Баязета, „пашей владѣтеля“. Темиръ-Аксакъ готовится къ войнѣ и шлетъ вызовъ Баязету. Въ слѣдующей сценѣ читаютъ Баязету письмо Темиръ-Аксака; Баязетъ возмущенъ его тономъ и готовится отразить врага. Затѣмъ мы присутствуемъ при распоряженіяхъ Темиръ-Аксака о войнѣ. Заканчивается это дѣйствіе комической сценой между двумя солдатами, мужикомъ и Пикельгериномъ. Солдаты, заподозривъ мужика въ шпіонствѣ, обыскиваютъ его, находятъ у него письмо отъ Баязета и убиваютъ его. Затѣмъ они садятся, чтобы поѣсть и попить и раздѣлить отобранное у мужика добро, но Пикельгеринъ крадетъ у нихъ въ три пріема—деньги, вино и „жаренки“. Замѣтивъ убѣгающаго вора, солдаты бросаются за нимъ въ догоню, падаютъ и вопятъ.

**Второе дѣйствіе** открывается краткой сценой, въ которой Темиръ-Аксакъ отправляетъ своихъ военачальниковъ на войну, въ ихъ числѣ и зятя Тамерлана. Это выступленіе въ походъ иллюстрируется комической сценой, между тремя солдатами и селяниномъ Телпелемъ. Здѣсь солдатъ, держа въ рукахъ двѣ кружки вина, поетъ:

Братья! да возвесилимся,  
Симъ виномъ да утвердимся.  
Богъ убо вѣсть, сколь намъ жити;  
Нынѣ идемъ купно въ поле:  
Убитымъ быть или въ здравьѣ,  
Съ корыстью быть, а не убити?  
Тѣмъ же да будемъ въ началѣ!  
Веселись радостью ныне!  
Богъ убо вѣсть, кто да живетъ!  
Въ годъ испити того вина.  
Са са са са са са са са!

Телпель приходитъ наниматься въ солдаты, послѣдніе же экзаменуютъ его, умѣетъ ли онъ кланяться, ѣсть, пить и „дерзость быти“. Относительно послѣдняго вопроса происходитъ такой разговоръ:

Телпель:

То азъ не разумѣю, что то есть.

Солдаты:

Ты глупче! То-есть, когда тебе кто ударитъ, да безъ спуска боронишься отъ него.

Телпель:

Ни, таковъ глупъ не есмь. Лучше его упрошу, да меня не бьетъ.

Солдаты:

Но когда ты кто ударитъ безвѣстно, что тебѣ зубы отъ земли збирати?

Телпель:

То недостойно и безчинно чинилъ бы.

Солдаты:

Но когда азъ ты по уху ударю?

Телпель: (*Здѣсь ударитъ солдата*).

Возми ты бѣсъ за то! Азъ пришолъ есмь испити, а не побоища воспріяти.

Разумѣется эта сцена кончается общей дракой. Затѣмъ три сцены, относящіяся къ военнымъ дѣйствіямъ: Тамерланъ подступаетъ къ Самарканду и узнаетъ объ успѣхахъ Баязета; послѣдній осаждаетъ Константинополь и получаетъ вѣсть о пораженіи; Тамерланъ спрашиваетъ плѣннаго папу о намѣреніяхъ врага и отпускаетъ его на волю.

**Третье дѣйствіе:** Баязетъ передъ Константинополемъ и узнаетъ о плѣненіи папы; вскорѣ затѣмъ является и самъ паша и сообщаетъ о приближеніи Тамерлана. Затѣмъ изображается внезапное нападеніе Баязета въ такомъ смѣломъ и наглядномъ видѣ:

Тамерланъ: (*сидя на коленахъ молящся*).

О Боже, отецъ нашихъ Богъ! Дажь намъ милость свою и укрѣпи мышцы наши и научи руцѣ наши ратовать, дабы убогое христіанство отъ шатостныхъ мучителей стѣсненны и посмѣянны не были. Сего ради, возлюбленныя чада, возьмите мужественное сердце: начало бо благо; таже коже насъ Богъ и до конца не отринеть.

Обводной карауль:

Кто идетъ? Кто идетъ?

Тамерланъ:

Всполохъ! Всполохъ! Поставьте людей въ ополченіе.

Карауль:

Непріятель! Непріятель!



Промежь ихъ:

На нихъ! На нихъ! На нихъ! На нихъ! На тѣхъ псовъ! Сполохъ! Сполохъ! На нихъ! Пощадите, господа! Пощадите! На нихъ! На тѣхъ псовъ! На нихъ! Пощади! Пощади! Даруй ми животь! Имайте тѣхъ псовъ въ полонъ! Сбейте весело! Весело! На нихъ! На нихъ!

Тутъ же приводятъ плѣннаго Баязета, надъ которымъ издѣвается Тамерланъ. Послѣдняя сцена—торжество побѣдителя, Тамерланъ на конѣ, Баязеть въ желѣзной клѣткѣ. Тамерланъ обращается къ супругѣ Баязета съ вопросомъ:

Тамерланъ:

Яко, великая царица, полюбила съ тебѣ палата сія царя твоего?

Колибесь <sup>1)</sup>;

Ей, она умѣетъ изрядно пѣти; угоднабъ она и въ клѣткѣ сей.

Баязеть:

О проклятое счастье! Проклятый день, въ которой matka Баязета родила! Каковъ стыдъ и поношеніе имѣю видѣти на возлюбленной моей супругѣ:

Поліесь <sup>1)</sup>;

Сіе изрядная пѣснь! Пой еще далѣ.

Тамерланъ:

Ни, ни! Птицы, которыя сперва въ клѣтку всажены бываютъ, покажутъ: еще бы и наймилнѣйши пѣли, тогда въ три дни гласу своего не окажутъ. Азь надѣюсь, что въ тые дни лутчую пѣснь о смиренствѣ пѣти будутъ.—

Не выдержавъ этого позора, Баязеть сокрушаетъ свою голову объ желѣзо рѣшетки. Сцена оканчивается общимъ ликованіемъ войска.

Комедія начиналась и заканчивалась рѣчью, обращенной къ Алексѣю Михайловичу.—

Въ смыслѣ психологій эта игра еще бѣднѣе комедіи объ Адамѣ, и дѣйствіе далеко не такъ сконцентрировано, какъ тамъ. Но отъ пьесы, происшедшей изъ репертуара странствующихъ англійскихъ актеровъ XVII вѣка, мы ничего другого и не ожидаемъ. Психологія, идейность, тонко-сплетенная интрига не входили въ намѣренія этихъ драмъ. Зато онѣ давали оживленное зрѣлище: множество дѣйствующихъ лицъ, пестрые восточные костюмы, сраженія, открытіе пьесы, насколько мы можемъ судить по отрывкамъ, стрѣльбой, ракетами огненными, дѣйствіемъ пушечнаго наряда,—отсѣченіе головы лазутчику, Баязеть въ клѣткѣ и его самоубійство „пока голову всю сокрушить, такъ что мозгъ видѣтъ“, и грубо-комическія выходки Пикельгеринга и Телпея, нарицательное имя котораго здѣсь превращено въ собственное <sup>2)</sup>. Значеніе такого рода пьесъ заключалось въ томъ, что онѣ въ противовѣсъ библейскимъ возбуждали интересъ къ свѣтской драмѣ, а въ комическихъ ихъ сценахъ зрѣло зерно будущей

<sup>1)</sup> Изъ свиты Тамерлана.

<sup>2)</sup> Нѣмецкое слово Tölpel—простофиля.

бытовой комедіи. Здѣсь единственныя мѣста, гдѣ въ комедіяхъ Грегори слышатся намеки на оригинальное творчество, на примѣръ, въ пѣснѣ солдата, въ экзаменѣ Телпея. Въ драмѣ „Лудиовъ“ комическій элементъ представленъ солдатомъ Сусакимомъ. Взятый въ плѣнъ онъ подвергается шуткѣ враговъ, грозящихъ ему смертной казнью. На замѣчаніе, что голова его слетитъ съ тѣла, Сусакимы отвѣчаетъ:

„Глава моя съ шеи слетитъ? Можетъ ли мастеръ сотворити, что главамъ летающимъ быти, и я прошу, чтобъ онъ крылѣ моему тѣлесу притворилъ, и я главу и тѣло на тысячу верствъ отрину“. По поводу отсѣченія головы у него и другая шутка: „Что? Главу отсѣщи? О пріятелю мой и друже! Тогда я зѣло въ благородномъ житіи прибуду, потому что шапки никогда уже въ руцѣхъ не держати: когда главы не будетъ, гдѣ же ее надѣтъ?“ Прощаясь съ жизнью, Сусакимы между прочимъ говоритъ: „Прости моя старая сестра, я же въ Ниневѣ большой торгъ имѣвши сѣрными трески, веревками, сапожными колодками и вшаною отравою! Яль есмь у тебе часто блины пряженные, а здѣшніе же кишки сотворили то, что все въ забвеніи учинилось; ты же по смерти моей товары и блины да употребляеши! Простите вы, благородные сродники мои изъ пятерыхъ чиновъ: ярыжки, чурь, трубочистники, брениа возники и благородные чины духовные, иже при церкви просящею милостынею питаютца! Аще ли же бы и азь учихся такова же художества, и на пути сицевые горькіе смерти не наступилъ бы!“—Вмѣсто меча его однако бьютъ лисѣимъ хвостомъ. Очнувшись отъ страха, Сусакимы недоумѣваетъ, живъ ли онъ или мертвъ, и принимается искать свою голову. Сусакимы—отзвукъ хвастливаго воина, типъ котораго разобранъ нами выше (стр. 93—4).

Въ виду этихъ двухъ направленій въ репертуарѣ Грегори, мы должны признать, что библейскія пьесы мирили приверженцевъ старины съ „бѣсовскими зрѣлищами“ и явились мостомъ отъ игръ духовныхъ академій къ придворному театру, а другая группа пьесъ подготавливала будущій свѣтскій репертуаръ и открывала двери для вторженія бытового элемента въ драматическое творчество.

#### 4. Русскій театръ при Петрѣ Великомъ.

Четверть вѣка прошло съ первой попытки водворить западно-европейскій театръ на русской почвѣ. Всѣ слѣды театра Грегори были смыты бурнымъ потокомъ времени. Отъ составившейся тогда труппы, отъ учениковъ первой драматической школы не осталось ни одного актера. Петру, возвратившемуся съ перваго своего заграничнаго путешествія, пришлось начать сызнова.

Какъ нѣкогда Фанъ-Стаденъ, теперь явился посредникомъ между русскимъ дворомъ и нѣмецкими актерами венгерца или вѣрнѣе, словакъ Янъ Сплавскій, выдававшій себя за капитана, но на самомъ дѣлѣ, вѣроятно, смѣнившій военную карьеру на ремесло комедіанта. Получивъ приказъ пригласить труппу въ Москву, Сплавскій отправляется въ Гданскъ (т. е. Данцигъ) для переговоровъ съ Іоанномъ Кунстомъ („Яганомъ Кунштомъ“), игравшимъ тогда со своей труппой въ этомъ городѣ. За 5000 ефимковъ <sup>1)</sup> ежегоднаго вознагражденія Кунстъ согласился пріѣхать въ

<sup>1)</sup> Speciesthaler—серебрянная монета въ 4 марки слишкомъ.

Москву съ женой-актрисой и 8 актерами, среди которыхъ, судя по именамъ, было два англичанина: Яганъ Мортонъ Бейдляръ (John Morton Pedlar) и Яковъ Эртманъ Старкей (Jack Starkey). Анна Кунстъ была первой актрисой, выступившей въ Россіи.

Еще до прибытія Кунста въ Москву бояринъ Петръ Головинъ писалъ въ Москву слѣдующій приказъ: „По указу великаго Государя, прикажите комедіальный домъ строить по размѣру и по желанію комедіантовъ въ кремль городѣ, въѣхавъ въ Никольскіе ворота на лѣвой сторонѣ, что взято мѣсто у Трубецкихъ, подлѣ городской стѣны, за караульною каменною; въ избахъ сдѣлать частые большіе окна для всякаго случая, чтобы возможно было въ окно двумъ человѣкамъ пролестъ, а окончивъ въ нихъ не дѣлать для того, что не потребенъ свѣтъ въ комедіи; въ окнахъ сдѣлать двойные затворы и велѣтъ внутри вытесать, на затворахъ сдѣлать задвижные крюки, когда надобно затворить и запереть въ теплоѣ, также и отворить было бы удобно. И около того дому сдѣлать три или четыре избы съ малыми сѣнцы для пріѣзду желающимъ дѣйства комедійнаго посмотреть“. Заочно выбранное мѣсто оказалось неудобнымъ для постройки („наношено кирпичу и всякаго лому и земли отъ старыхъ палатъ великія горы“) и тогда было приказано строить театръ на Красной площади. Но московскіе приказные люди всячески откладывали исполненіе этого приказа: тутъ вліяла и укоренившаяся инертность, враждебно относящаяся къ новшествамъ Петра, и нежеланіе отвести подъ театральное зданіе мѣсто на Красной площади въ непосредственной близости къ высоко-чтимымъ въ народѣ церквямъ. Но съ пріѣздомъ Кунста никакія проволочки не могли имѣть мѣста и въ два мѣсяца была закончена „комедіальная, деревянная храмина, а въ ней театрумъ, и хоры и лавки и окна и внутри ея потолокъ подбитъ и кровля покрыта, а снаружи обита тесомъ“. Пока строился театръ, труппа, однако, уже имѣла случай выказать свои способности въ домѣ Лефорта въ Нѣмецкой слободѣ.

Но не успѣли еще приступить къ представленіямъ въ новомъ театрѣ, какъ обнаружили весьма серьезныя затрудненія. Дѣяки посольскаго приказа обратились къ Головину съ вопросомъ, на какомъ языкѣ актеры должны играть, и получили отвѣтъ—по русски. Поэтому „взяты въ посольскій приказъ для ученія комедійныхъ дѣйствъ разныхъ приказовъ подъячіе, и сказанъ имъ его, великаго государя, указъ, чтобы они комедіямъ учились у комедіанта Ягана Куншта, и были бь ему, комедіанту въ томъ ученіи послушны“. Эта новая обязанность, конечно, не особенно могла нравиться Кунсту тѣмъ болѣе, что ученики его были весьма строптивого нрава и посвятили себя „комедіантскимъ наукамъ“ не по желанію и призванію, а по приказу своего начальства. Не меньшее неудовольствіе со стороны Кунста вызвало требованіе выдать пьесы своего репертуара, которыя считались тайной и собственностью каждой труппы, для перевода въ посольскій приказъ.—„Не долженъ есмь, писалъ Кунстъ, комедіи свои отдавать и переводить, наипаче русскіхъ научать: вѣжества же ради не отказываю“.

Вдобавокъ ко всему Петръ предъявилъ къ Кунсту совершенно новое требованіе сочинить „комедію о побѣдѣ и о врученѣ великому государю крѣпости Орѣшка“. Такимъ образомъ театръ не успѣлъ еще стать на твердую ногу въ Россіи, какъ Великій Преобразователь уже вздумалъ пристегнуть его къ служенію его планамъ.

Среди этихъ недоразумѣній умеръ Кунстъ (1703 г.), не пробывъ и

года въ Россіи. Петръ приказалъ „нѣмецкимъ комедіантамъ впредь больше не играть“, обученіе же русскихъ актеровъ было поручено золотыхъ дѣлъ мастеру Отто Фюрсту („Артемій Фирштъ“). Послѣдній оказался полнѣйшимъ дилеттантомъ, что замѣтили даже его ученики, сѣтуя, что, которыя комедіи они, комедіанты, выучили, и тѣ комедіи за „нерадѣіемъ его въ кумплиментахъ и за незнатіемъ въ рѣчахъ дѣйствуютъ не въ твердости“. Вообще же ученики не долюбливали иноземца, и не безъ основанія,— жалуясь, что онъ „ихъ русскаго поведенія не знаетъ“, и прося вмѣсто Фюрста „выбрать изъ нихъ же, русскихъ комедіантовъ, одного человѣка или двухъ по разсмотрѣнію“. При такихъ обстоятельствахъ немудрено, что ученики стали предаваться разгульной жизни и совершенно одичали. Для образца приведемъ такой отзывъ о нихъ: „Ученики комедіанты русскіе безъ указа ходятъ всегда со шпагами и многіе не въ шпажныхъ поясахъ, но въ рукахъ носятъ и непрестанно по гостямъ въ ночныя времена ходя пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товаръ емлютъ въ долги, а денегъ не платятъ. И всякія задоры съ тѣми торговыми и иныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестію, что бы съ нихъ что взять нахально. И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ и тѣхъ людей волочать и убыточать въ разныхъ приказѣхъ мимо государственнаго посольскаго приказа, гдѣ они вѣдомы. И взявъ съ тѣхъ людей взятки мирятся не дожидаясь по тѣмъ дѣламъ указу, а инымъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ для такихъ же взятковъ“. Никакія наказанія не могли обуздать распустившуюся молодежь. Весьма характерна въ этомъ отношеніи резолюція Головина: „комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣките батоги, да и впредь его также и иныхъ, буде кто нихъ, комедіантовъ, явитца въ какомъ плутовствѣ потому же, взявъ въ приказъ, чините имъ наказаніе, смотря по винѣ кто чего достоинъ, не отписывая ко мнѣ“.

Съ другой стороны и Петръ остылъ къ московскому театру, который, не находя поддержки со стороны двора, сталъ понемногу гложнуть. Съ 1707 г. представленія въ немъ уже совершенно прекратились, понемногу стали разбираться строеніе, которое за отсутствіемъ ремонта начинало портиться, а „убранство“ было перевезено въ село Преображенское для домашняго театра, устроеннаго царевной Натальей Алексѣевной.

Въ этомъ кратковременномъ московскомъ театрѣ при Петрѣ была, однако, черта, которую необходимо отмѣтить. Театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ былъ придворнымъ и въ томъ смыслѣ, что посѣтители его состояли изъ приближенныхъ ко двору лицъ и приглашенныхъ. Петръ же сдѣлалъ театръ доступнымъ для возможно большаго круга „смотрителей“ и поэтому издалъ слѣдующій указъ: „комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ дѣйствовать и при тѣхъ комедіяхъ музыкантамъ на разныхъ инструментахъ играть въ указанные дни въ недѣлѣ, въ понедѣльникъ и въ четвергъ, и смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ русскаго народа и иноземцамъ ходить повольно и свободно безъ всякаго опасенія, а въ тѣ дни воротъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю городу и по Бѣлому городу въ ночное время до 9 часовъ ночи не запираеть и съ проѣзжихъ указной по верстамъ пошлны не имѣть для того, чтобы смотрящіе того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно“. Цѣны мѣстамъ были назначены въ 10, 6, 5 и 3 копейки. Сборы колебались отъ 24 до 5 рублей за спектакль. Въ 1703 г. съ зрителей было собрано 406 р., въ 1704 г.—388 р. съ чѣмъ-то. Такимъ образомъ театръ при Петрѣ сталъ общедоступнымъ развлеченіемъ.

Заграничное путешествіе 1716 г. вновь оживило въ Петрѣ интересъ къ театру, остывшій, быть можетъ, подъ вліяніемъ неудачнаго опыта въ Москвѣ и отодвинутый на задній планъ правительственными заботами. Тогда Петръ рѣшился на второй опытъ: выписать чешскихъ актеровъ, которые въ короткое сравнительно время могли бы выучиться русскому языку и основать театръ уже въ новой столицѣ—Петербургѣ. Для этой цѣли Петръ пишетъ своему посланнику въ Вѣнѣ Ягужинскому. Но послѣдній отвѣтилъ, что набрать чешскую труппу хоть въ восемь человекъ едва-ли удастся и что чехи и въ два года врядъ ли освоятся съ русскимъ языкомъ, а что чешскій языкъ не будетъ понятенъ русской публикѣ. вмѣстѣ съ тѣмъ Ягужинскій указалъ на имѣющуюся у него въ виду нѣмецкую труппу, запрашивающую, однако, немовѣрную для тогдашняго времени цѣну—300 гульденовъ въ недѣлю, не включая сюда расходы на поставку пьесъ и гардеробъ. Петръ велѣлъ отвѣтить, что онъ готовъ довольствоваться и труппой, состоящей хоть на половину изъ чеховъ, и притомъ просилъ ихъ сбавить свои претензіи. На этомъ письмѣ отъ 1721 г. и обрывается извѣстная намъ часть переписки съ Ягужинскимъ.

Этимъ исчерпываются данныя о личной инициативѣ Петра въ дѣлѣ основанія русскаго театра. Но интересъ къ театру уже настолько упрочился, что къ этому времени цѣлый рядъ лицъ посвящали свой досугъ устройству представленій. Такъ Наталья Алексѣевна въ Преображенскомъ дворцѣ, видѣвшемъ нѣкогда представленія учениковъ Грегори, устраивала домашніе спектакли, которые потомъ, по отъѣздѣ царевны въ Петербургъ, продолжались царицей Прасковьей и герцогиней Мекленбургской. Въ этомъ театрѣ, наряду съ профессиональными актерами, выступали и любители—благородныя дѣвицы. Представленія же происходили отнюдь не для тѣснаго кружка общества, а на нихъ допускалась, очевидно, разная публика, о чемъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ показаніе иностранца, Берхгольца, что „въ прошлый театръ у меня стянули изъ кармана табакерку, а въ нынѣшній у Альфреда и капитана фонъ-Ильгена вытащили шелковые носовые платки“.

Приѣхавъ въ Петербургъ, Наталья Алексѣевна и тутъ завела себѣ свой домашній театръ съ труппой изъ десяти актеровъ и актрисъ, которые всѣ были природными русскими, очевидно, изъ учившихся у Кунста и Фюрста. И эти спектакли, происходившіе въ специально для этой цѣли приспособленномъ домѣ, были общедоступными.

Принимая во вниманіе тотъ интересъ, который медицинскій міръ (Рингуберъ, Блюментростъ) выказалъ къ театру, ничего нѣтъ удивительнаго, что ученики доктора Бидло при большемъ госпиталѣ въ Москвѣ отъ времени до времени стали развлекаться любительскими представленіями, посѣщаемыми иногда Петромъ и продолжающимися до середины XVIII вѣка.

Независимо отъ всѣхъ этихъ затѣй, конечно, продолжались спектакли въ кievской и московской академіяхъ, не уклонившихся также отъ тѣхъ новыхъ требованій, которыя выдвинула эпоха Петра.

Театральный репертуаръ Петровскаго времени представлялъ собой куда болѣе пеструю картину, нежели при Алексѣѣ Михайловичѣ. Причиной тому явилось то обогащеніе и развитіе, которое выпало на долю

нѣмецкаго театра за послѣднюю четверть XVII вѣка: англійскія пьесы смѣнились отчасти драмами оригинальнаго творчества, отчасти репертуаромъ итальянско-французскаго происхожденія. Наконецъ, стремленіе петровской эпохи не только перенимать культуру Запада, но и использовать его опытъ для самобытнаго творчества прошло не безслѣдно и для театра. Всѣ эти теченія прослѣживаются по сохранившимся отъ петровскаго театра пьесамъ.

На нѣмецкое вліяніе указываетъ, на примѣръ, комедія „*Scipio Africanus, возждь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы нумидійскія*“, которая является переработкой трагедіи нѣмецкаго драматурга Логенштейна „*Sophonisbe*“. „*Постоянный Папиніанусъ*“ восходитъ къ трагедіи не менѣе извѣстнаго автора Грифіуса „*Der sterbende Papinianus*“. Комедія „*объ Александрѣ Македонскомъ*“ принадлежала уже репертуару Фельтена, а сюжетъ „*о графинѣ триерской Геновевѣ*“ обработанъ былъ авторомъ фастнахтшпилей Айреромъ.

Изъ французскихъ авторовъ богаче всего представленъ Мольеръ, отъ котораго за установленный срокъ играли „*о докторѣ битомъ*“ (*Le Médecin malgré lui*), „*Амфитрионъ*“, „*Драгья смѣяныя*“ (*Précieuses ridicules*) и „*Жоржъ Данденъ*“. Отъ комедіи „*о Донъ-Яннѣ и Донъ-Педрѣ*“ сохранился лишь отрывокъ, судя по которому можно считать ее обработкой „*Донъ Жуана*“ Мольера. Весьма любопытна по своему происхожденію „*Принцъ Пикель-Гярингъ или Жоделэтъ*“: въ то время какъ Пикельгерингъ—шутъ нѣмецко-голландскаго происхожденія (см. стр. 140), Жоделэ былъ однимъ изъ участниковъ Мольеровской труппы, имя котораго было перенесено на созданный имъ типъ слуги. На самомъ дѣлѣ русская комедія восходитъ къ обработкѣ пьесы Корнеля „*Le geôlier de soi-même*“—Тюремщикъ себѣ самому.

Наряду съ этимъ нѣмецкимъ и французскимъ репертуаромъ очень опредѣленно обозначается итальянское вліяніе. Съ одной стороны *commedia dell'arte* отразилась въ такъ называемыхъ перечневыхъ <sup>1)</sup> играхъ „*О Тенерѣ, Лизеттинѣ отцѣ, винопродавцѣ*“ и „*О Тонвуртинѣ, старомъ шляхтичѣ, съ дочерью*“. Съ другой на подмостки Петровскаго театра проникла романтическая драма флорентійскаго поэта Чиконьини (*Cicognini*) „*Честный измѣнникъ или Фридерико фонъ Поплей и Алоизія, супруга его*“. Наконецъ, „*Дафнисъ гонимъ любовника Аполлона въ дерево лавровое превращенная*“, хотя и переведена съ польскаго оригинала Твардовскаго, но въ концѣ концовъ восходитъ къ оперѣ, сочиненной итальянскимъ поэтомъ Оттавіо Ринуччини.

Въ довершеніе ко всему слѣдуетъ помнить, что англійскія пьесы XVII вѣка, вращающіяся вокругъ государственныхъ переворотовъ и событий высокой политики и поэтому называющіяся—*Haupt-und Staastaktionen*, еще не отжили свой вѣкъ. Такъ, одна изъ пьесъ Петровскаго театра „*Два завоеванные города, въ ней-же первая персона Юлій Цезарь*“ несомнѣнно относится къ тѣмъ многочисленнымъ передѣлкамъ Шекспировской трагедіи „*Юлій Цезарь*“, присвоеннымъ странствующими труппами XVII в.

Наибольшій интересъ имѣютъ для насъ тѣ первые всходы національнаго репертуара, которые вызвала къ жизни эпоха Петра. Такъ мы знаемъ, что въ 1724 г. по случаю коронаціи Екатерины I въ московскомъ госпи-

<sup>1)</sup> Текстъ которыхъ содержалъ одинъ сценарій.

талѣ состоялось представленіе „*Слава Россійская*“, на которомъ присутствовалъ самъ императоръ. Это типичная школьная драма съ прологомъ и антипрологомъ и конечно уже и эпилогомъ, съ частыми латинскими цитатами изъ Вергилія, съ аллегорическими персонажами, характерными для подобныхъ торжественныхъ спектаклей на Западѣ, но для насъ важно то, что рядомъ съ Добродѣтелью вообще—выступаетъ Добродѣтель Россійская, олицетворяющая Екатерину, что рядомъ съ Мужествомъ, Мудростью, Истиной и другими избитыми аллегоріями, рядомъ съ Өуріей, Купидономъ, Марсомъ и другими классическими богами выведены уже оригинальныя фигуры—Россія, Турція, Персія, Полонія и Швеція, словомъ, что въ условно-традиционную игру ворвалась нота правдиваго переживания. Интереснѣе всего въ этой игрѣ изображеніе того, что благодаря введенію наукъ и военнымъ подвигамъ отношенія сосѣдей къ Россіи измѣнились къ лучшему.

Вообще, Петръ Великій любилъ праздновать свои успѣхи и побѣды, то триумфальными воротами, то процессіями, то аллегорическими играми. Такъ завоеванія, сдѣланныя у шведовъ въ началѣ вѣка, дали поводъ къ постановкѣ въ славяно-греко-латинской академіи въ Москвѣ игры „*Свобожденіе Ливоніи и Ингерменландіи*“, въ 1705 г. Но и тутъ въ сущности все изображеніе расплывается въ аллегоричности: Петръ выведенъ подъ фигурой Моисея, шведы олицетворены Хищникомъ, русскія силы—„Ревность русская“ и „Крѣпость русская“, подъ своимъ уже именемъ выступаютъ только „Ливонія“ и „Ингерменландія“.

Но самое важное событіе въ области театра за царствованіе Петра произошло несомнѣнно въ Кіевской академіи, когда Өеофанъ Прокоповичъ, возвратившись изъ заграничнаго путешествія и ставши тамъ учителемъ поэзіи, написалъ для лѣтнихъ рекреаций 1705 г., „трагедокомедію“—„*Владиміръ*“. Въ то время, какъ для школьныхъ спектаклей въ Кіевской академіи сюжеты всегда брались изъ Священнаго Писанія или изъ житій святыхъ, а Московская славяно-греко-латинская академія при Петрѣ занялась панегирико-аллегорическими представленіями, Өеофанъ Прокоповичъ смѣло беретъ сюжетъ изъ русской исторіи, руководствуясь какъ мѣстными такъ и обще-національными симпатіями. Уже этотъ одинъ фактъ показываетъ всю оригинальность его затѣи, но исполненіе ея также принесло съ собой важныя нововведенія, отмѣтить которыя необходимо въ исторіи русскаго театра. Но чтобы имѣть возможность судить о формальныхъ достоинствахъ „Владиміра“, постараемся дать краткую характеристику этой драмы <sup>1)</sup>.

Сюжетомъ своей драмы Өеофанъ Прокоповичъ съ вѣрнымъ расчетомъ избралъ только одинъ эпизодъ изъ царствованія Владиміра—принятіе христіанства. Но вообще историческихъ сюжетовъ въ его драмѣ мы найдемъ очень мало, что обусловливалось малой извѣстностью въ то время русской исторіи съ одной стороны, и психологическимъ характеромъ драмы съ другой. Центръ всего дѣйствія находится въ душевной борьбѣ Владиміра передъ принятіемъ христіанства и въ побѣдѣ его надъ враждебными новой религіи силами. Эти силы изображаются не безцвѣтными аллегоріями, а въ лицахъ трехъ языческихъ жрецовъ, имена которыхъ—Жериволь, Курояда, Піара—указываютъ на главные пороки этой касты: обжорство, лакомство и пьянство.

<sup>1)</sup> Ср. статью *Н. Тихонравова* въ Журн. Мин. Нар. Просв. т. ССІІІ и текстъ у него же: „Русскія драматическія произведенія“ т. ІІ.

**Первое дѣйствіе** состоитъ изъ двухъ явленій: монолога духа Ярополка и діалога его съ Жериволомъ. Тѣнь Ярополка встревожила вѣсть о томъ, что „съ богами Владиміръ дерзнетъ брань творити“. Ярополкъ хочетъ предупредить ненавистнаго ему брата и для этого выходитъ „изъ огненной геены“ посоветоваться съ главнымъ жрецомъ Жериволомъ. Последний даетъ весьма наглядное полуюмористическое описаніе, какъ Владиміръ вначалѣ своего княженія покровительствуетъ языческому жертвоприношенію, а затѣмъ вдругъ перемѣнился и сталъ весьма скупъ на жертвы:

Первіе онъ ко богомъ и жрецомъ пространну  
Имѣ руку и, егда жертву приношаше,  
Радость, праздникъ, торжество, веселіе наше  
Бѣ тогда: воли толсти и тучніе крови  
Убиваеми бяху и довольно страви  
Не бози токмо, но и жреци имѣяхомъ  
И не токмо ни мало тогда не стужахомъ;  
Но,—вѣруй ми, о княже!—жрецъ Перуна, бога,  
Добрѣ чрево исполнилъ отъ тука премнога  
Со Перуномъ, (вѣси, что имамъ глаголати)  
Со Перуномъ могохъ мя въ тѣлѣ соравняти.  
Но уже тую щедрость измѣни. О студа!  
Даде вчера едина козла, тако худа,  
Тако престарѣлаго, тако безтѣлесна,  
Тако изнуреннаго, изсохша, безчестна,  
Тонка, лиха, немощна, безкровна, безплотна,—  
Еще ножа не пріяхтъ, а смерть самохотна  
Постиже его. Гнѣвъ ли уби его божій,  
Или яко не бѣ въ немъ кромѣ единой кожи  
И подъ кожею костей, тѣлесе ни мало?  
Что убо мнится тебѣ? Кое се настало  
Время? Не намъ се нужда творится, но, стада  
Не ядше, измрутъ бози.

Ярополкъ въ отвѣтъ на это рассказываетъ подробно о своей насильственной смерти и этимъ приводитъ Жеривола въ такую ярость, что онъ клянется отомстить, призвавъ всѣхъ духовъ „мертвыхъ, адскихъ, воздушныхъ и водныхъ“, всѣхъ звѣрей и змѣй и гадовъ, словомъ:

Совлеку солнце зѣ неба, помрачу свѣтила,  
День въ ночь претворю: будетъ явѣ моя сила.  
**Второе дѣйствіе** начинается пѣснью жреца Курояды, возвѣщающей праздникъ Перуна. Его останавливаетъ Піаръ указаніемъ, что главный жрецъ „время не имѣетъ“. Шутливо спрашиваетъ его Курояда:  
Мню, зубовъ не изостри, или  
Не испраздни стомаха.

На самомъ дѣлѣ, Жериволь занятъ исполненіемъ высказанной угрозы заклинать всѣ твари: „неудержимій бѣгъ творя пушчаше вопль въ дебри необычній“. Вскорѣ къ недоумѣвающимъ жрецамъ присоединяется и Жериволь, объясняетъ, какая опасность грозитъ язычеству, и повторяетъ свое заклинаніе:

Аде! на помощь возстани,  
Спѣшно твоя двигни брани!  
Двигни силы, двигни власти!

Твоя честь имать упасти.  
 Вѣтре пернатій, воскорѣ  
 Преносяй корабль по морѣ,  
 Помощной намъ, адской силѣ!  
 Подаждь воскорѣ крилѣ!  
 Летѣте, дуси, летѣте  
 Намъ на помощь, не медлѣте!  
 Изострѣте гнѣва жало:  
 Люто время намъ настало.

Тогда является Бѣсъ Мира, Бѣсъ Хулы и Бѣсъ Тѣла (т. е. плоти). Всѣ общаются жрецамъ свою поддержку и готовятся покорить себѣ Владиміра.

Слѣдующіе два дѣйствія содержатъ изображеніе принятія христіанства и происходятъ въ княжескихъ хоромахъ при участіи Владиміра и его сыновей Бориса и Глѣба.

**Третье дѣйствіе** начинается съ краткаго разговора Владиміра съ сыновьями по поводу пріѣзда византійскаго посланника съ предложеніемъ принять христіанство. Глѣбъ склоняетъ отца выслушать его. Тутъ же подходит и Жериволь со своими жалобами на скудость жертвъ. Но Владиміръ благодушно замѣчаетъ:

Вѣмъ убо, Жериволе, како ты сотворимъ  
 Безпечальна, да голодомъ боговъ сихъ поморимъ.

Затѣмъ онъ предлагаетъ Жериволу вступить въ преніе съ греческимъ посломъ—философомъ. Жрецъ рассказываетъ объ исхудаломъ богѣ Купалѣ, явившемся ему во снѣ, подымаетъ на смѣхъ философа съ единымъ, незримымъ Богомъ, Коего любимая жертва—„духъ сокрушенный“, но замѣчая недовольство Владиміра, нервничаетъ и ругается, что вызываетъ приказаніе князя: „словомъ чиннимъ, не сваромъ преприся“, и, наконецъ, уходитъ обѣщавъ: „дѣломъ смиру хульника“. Оставшись одинъ съ княземъ и княжичами, философъ въ длинныхъ рѣчахъ излагаетъ основные догматы православной вѣры. Выслушавъ философа, Владиміръ заявляетъ:

Да буду ты отселѣ во отца имѣти:  
 Царевѣ бо даръ за даръ отослати довлѣмъ,  
 За твой даръ равно дати ничтоже имѣмъ.

**Четвертое дѣйствіе** открывается краткой бесѣдой Владиміра и сыновей о христіанской вѣрѣ, и затѣмъ слѣдуетъ большой монологъ Владиміра, весьма замѣчательный въ смыслѣ техники драмы. Этотъ монологъ отражаетъ тѣ душевныя волненія, которыя, согласно своему обѣщанію, вызываютъ Бѣсъ Мира, Бѣсъ Тѣла и Бѣсъ Хулы, только вмѣсто того, чтобы вывести аллегорическія фигуры, поэтъ ограничивается монологомъ обуреваемого бѣсами лица. Это весьма знаменательный пріемъ въ духѣ освобожденія отъ трафарета школьной драмы. Сомнѣнія Владиміра располагаются на три группы, въ зависимости отъ нашептываній трехъ бѣсовъ:

- 1) „Не повергу ли греческимъ подѣ нозѣ  
 Царемъ вѣнца моего?..  
 „Рекутъ, яко не ради вѣри пріѣхъ вѣру,  
 Но страха ради...“
- 2) „Но камо идеши,  
 Княже бѣднѣй? Триста женъ гдѣ суть? Небрежеша,  
 Всѣхъ отвращаешися?..  
 „Отсюду мнитися неподбно

Ученіе Христова: учить утоляти  
 Похоть плотскую.

- 3) „Како се есть—уязвляти  
 Естество? Естеству се наносится нужда..  
 „Аще онъ есть создатель міра вещественна  
 То почто созданію своему противній  
 Законъ вноситъ?“

Но Владиміръ самъ же прерываетъ свои сомнѣнія:  
 Владимере! что тако бѣснуеться? Кія  
 Бѣси (о лютѣ тебѣ!) навождають сія  
 Помисли и глаголи? Тако еси краткой  
 Памяти, заби уже проповѣди сладкой  
 Философа?

Отнынѣ онъ припоминаетъ рѣчи философа и рѣшаетъ „явѣ Христа исповѣсти“. Во слѣдъ уходящему князю „Прелестъ“ поетъ о прежнихъ его дняхъ веселія, взывая къ нему:

„Возврати Владимере, возврати бѣгъ спѣшнѣй!“

**Пятое дѣйствіе** опять обходится безъ Владиміра. Жрецы передаютъ другъ другу новости: Жериволь отъ огорченія при смерти, вездѣ принимается новая вѣра, кумиры низвергаются. Последнее событіе вызываетъ юмористическое описаніе:

Ладо не можетъ уже плясати, ему же  
 Сіе дѣло отъ боговъ всѣхъ есть порученно,  
 Но токмо лактѣ движеть всеу, недѣйственно.  
 Мошко же отнюдъ кадилъ не возможетъ чути,  
 А Подвиздѣ (о скорбь моя! о жаль мой вселютій!)  
 Пребиту голень имать и храмлетъ, стѣня!  
 Но слыши множайшая и крайняя злая:  
 Дѣти студнѣй, кумиръ разсѣкше подробну,—  
 Что видѣхъ окаяннѣй! зри вещь неподбну:—  
 Во главу, аки въ сосудъ, испраздняють стомахъ!

Мечиславъ и Храбрій, дружинники князя, спорятъ со жрецами, грозящими страшными несчастьями, но вѣстникъ приноситъ приказъ Владиміра о безпощадномъ истребленіи язычества и о всенародномъ принятіи христіанства. Игра заканчивается длинной рѣчью—эпилогомъ—апостола Андрея, окруженнаго ангелами.

Значеніе „Владиміра“ Теофана Прокоповича въ исторіи русскаго театра опредѣляется слѣдующими моментами:

- 1) Передъ нами первая драма (въ настоящемъ смыслѣ этого слова) изъ русской исторіи.
- 2) Драма эта отличается отъ школьной драмы также тѣмъ, что главное дѣйствіе проводится не посредствомъ аллегорій, а въ монологахъ и діалогахъ реальныхъ лицъ.
- 3) По своей планомѣрности и концентрации эта драма сближается съ классическимъ театромъ послѣдняго времени.
- 4) Осторожное пользованіе юмористическими чертами, и строгое отдѣленіе ихъ отъ серьезнаго дѣйствія придаетъ драмѣ величавость, свойственную ложно-классической трагедіи.
- 5) Владиміръ—первый психологически углубленный характеръ въ русской драматической литературѣ.
- 6) Драма Теофана Прокоповича весьма недвухсмысленная полити-

ческая демонстрація противъ враговъ просвѣщенія. Дѣйствительно, Владиміръ обратившійся къ „новому закону“,— тотъ же Петръ, язычество Жеривола—старое невѣжество, про которое также годны слова драмы:

Родъ нашъ жестокъ и безсловнѣй

И письменъ ненавидяй есть сему виновнѣй.

Въ виду этого, можно въ драмѣ Теофана Прокоповича признать первую драму русской литературы, выступившую противъ черныхъ силъ мрака.

Если драма Теофана Прокоповича ознаменовываетъ переходъ отъ школьной драмы къ ложноклассической, то въ еще болѣе отдаленное будущее русскаго театра указываютъ примѣры самородныхъ комическихъ игръ, дошедшихъ до насъ отъ петровской эпохи. Отдѣльныя сценки комическаго характера входили и въ народныя игры и составляли неотъемлемую особенность кукольной комедіи. О существованіи такихъ кукольныхъ представленій свидѣтельствуетъ уже путешествіе Оларія, который къ своему разсказу прибавилъ даже рисунокъ. Судя по этому рисунку, можно думать, что представленіе касается старинной, слѣдовательно,—существующей еще и понынѣ кукольной комедіи о томъ, какъ цыганъ продалъ Петрушкѣ лошадь: справа изображенъ цыганъ, слѣва Петрушкина невѣста.

Обычай ставить между отдѣльными дѣйствіями серьезной драмы комическія интермедіи ускорилъ на русской почвѣ выдѣленіе комическаго элемента изъ драмы, занесенной на Русь нѣмецкими комедіантами, и сляніе его съ зачатками народнаго творчества. Эти игры такъ и назывались междудѣйствіями или междурѣчьями. Многія изъ этихъ игръ, конечно, восходятъ къ западнымъ оригиналамъ, но отыскать послѣдніе бываетъ весьма трудно, такъ какъ импровизація и наростаніе новыхъ чертъ и сценъ и типовъ въ этихъ комическихъ играхъ шло гораздо быстрѣе, чѣмъ въ трагедіяхъ, и различать свое отъ чужого почти невозможно.

Такъ очень популярной игрой была явно занесенная „Комедія о царѣ Максимилианѣ и непокорномъ сынѣ его Адольфѣ“. Эта игра всплыла въ концѣ XVII в. и вплоть до нашего времени разыгрывалась и солдатами или фабричными и профессиональными актерами<sup>1)</sup>. Содержаніе въ общихъ чертахъ таково: царь Максимилианъ, влюбившійся въ волшебницу, вздумалъ „вѣрить кумирническимъ богамъ“. Призвавъ своего сына Адольфа, который „по Волгѣ-рѣкѣ катался, да съ разбойничками занимался“, царь требуетъ отъ него принятія новой вѣры и получивъ отказъ, посылаетъ за рыцаремъ Бармуиломъ, чтобы казнить Адольфа. Передъ казнью Адольфъ прощается длинной рѣчью въ родѣ той, какую говорилъ Сусакивъ въ „Юдифѣ“. Какъ только совершена казнь, на сцену выходитъ главное комическое лицо—гробокопатель и велѣдъ за нимъ глухая старуха жена, отвѣчающая невпопадъ, и шарлатанъ-врачъ, съ которымъ гробокопатель совѣщается о своихъ болѣзняхъ, и портной, у котораго гробокопатель при многихъ возможныхъ и невозможныхъ прибауткахъ заказываетъ себѣ костюмъ. Затѣмъ начинается совѣтъ другое дѣйство. „Черный арапъ“ хочетъ покорить царя Максимилиана, который высылаетъ противъ него Анику—воина. Побивъ всѣхъ противниковъ, послѣдній похваляется, что не боится ничего и даже со смертию „стычку

<sup>1)</sup> Напр., „Союзомъ Молодежи“ въ С.-Петербургѣ въ январѣ 1911 г.

бы изымалъ“. Является Смерть и подкашиваетъ его. Опять выходитъ на сцену гробокопатель и опять рядъ его комическихъ выходокъ.

Правда имена дѣйствующихъ лицъ (Максимилианъ, Адольфъ и Бармуиль) и фигура гробокопателя, вызывающая въ нашей памяти знаменитую сцену изъ „Гамлета“ на кладбищѣ, указываютъ на какую то драму „англійскихъ“ комедіантовъ, гдѣ кровавый исходъ—казнь—мирно сочетался съ балагурствомъ шута-гробокопателя, быть можетъ, въ этой драмѣ былъ предусмотрѣнъ и „Черный арапъ“ и побѣждающій его рыцарь (Бармуиль?), но одно не подлежитъ сомнѣнію, что Аника-воинъ и единоборство его со Смертью—показатели оригинальнаго творчества, прислонившагося въ данномъ случаѣ къ эпической традиціи. Поскольку шарлатанъ и глухая жена являются самобытными твореніями, конечно, сказать невозможно, принимая во вниманіе, что эти фигуры были уже знакомы средневѣковому фарсу и фахтнахтшпилю. Вѣроятно и къ портному удалось бы отыскать западныя параллели. Но фактъ несомнѣненъ, что все это, хотя бы и заимствованное, усвоено и претворено фантазіей русскаго человѣка и главный актъ этого усвоенія произошелъ въ концѣ XVII вѣка.

Другая игра содержитъ еще больше приуроченій къ русской почвѣ, чему не мало способствовалъ ея характеръ—безсвязная вереница комическихъ сценъ. Первая сцена передаетъ намъ забавно, какъ старикъ учится у школьника азбуки:

Малець:

Чти со мною. Азь.

Старикъ:

Увязъ.

Малець:

Буки.

Старикъ:

Учителя прибрать въ руки.

Малець:

Вѣди.

Старикъ:

У меня уже суть дѣти.

Малець:

Глаголь.

Старикъ:

Учителя за хохоль!

Въ концѣ концовъ Смерть скашиваетъ старика. Затѣмъ „Обманщикъ“ продаетъ Лакомцу сорокъ соболей, но развязавъ мѣшокъ послѣдній убѣждается, что онъ обманутъ. Въ слѣдующей сценѣ Астрологъ выходитъ, держа подзорную трубу передъ глазомъ и сообщая о своихъ наблюденіяхъ на небѣ; подъ конецъ онъ падаетъ въ яму, а Мужикъ, подойдя, предается очень характернымъ для простонародья соображеніямъ:

Се тебѣ, глупче, что высоко зриши,

А на землю подъ ноги не смотриши.

Ты будущая дерзну провѣщати,  
Твоихъ случаевъ не возмогъ познати:  
Впалъ еси въ яму темную глубоко  
За то, что въ небѣ зрѣлъ еси высоко.  
Лучше подь ноги прилежно смотрѣти,  
Землю дроти, неже въ звѣзды зрѣти.  
Полежи въ ямѣ мало, потружайся;  
Да ты извлеку, три дни дожидайся.

Последняя сцена передаетъ смерть Пьяницы и заботы о его погребеніи.

Если въ данномъ „междурѣчьи“ и нѣтъ собственно никакого еди-наго дѣйствія, то это нисколько не умаляетъ значенія сценокъ въ смыслѣ созданія своего комического репертуара. Тутъ намѣчаются типы, шутки, штрихи и приемы, а въ послѣдствіи, подь влияніемъ западно-европейскихъ формъ—французской комедіи или хотя бы даже *commedia dell'arte*,—всѣ эти отдѣльные матеріалы связываются во-едино. Тогда создается русская бытовая комедія.

Итакъ подведемъ итогъ этой первой главы о русскомъ театрѣ: къ концу царствованія Петра Великаго былъ возбужденъ въ широкихъ кругахъ русскаго общества интересъ къ театральнымъ зрѣлищамъ, было заложено основаніе къ самостоятельному развитію русскаго сценическаго искусства, намѣчался планъ оригинальнаго репертуара, раздваивающагося въ русла—одно, идущее навстрѣчу ложноклассической трагедіи,—другое, собирающее въ себя всѣ ручейки народной сметки и хлесткости.

## XV.

### Ложно-классическая пора русскаго театра <sup>1)</sup>.

Главнымъ затрудненіемъ для развитія русскаго театра съ первыхъ его шаговъ нужно признать отсутствіе своего репертуара: переводныя пьесы, конечно, не подходили къ своеобразному складу русской души и поэтому ни воодушевляли актеровъ, ни захватывали зрителей. Пока устроители довольствовались пьесами библейскаго содержанія, каковыя являются международными по существу, это неудобство не такъ еще ощущалось, но когда первыя уступили мѣсто свѣтскому репертуару, то полная зависимость отъ иностранныхъ пьесъ привела къ крушенію всѣхъ начинаній на этомъ поприщѣ Петра и задерживала дальнѣйшее развитіе тѣхъ побѣговъ, которые все же показывались здѣсь и тамъ.

Въ царствованія ближайшихъ преемниковъ Петра русскій театръ стоитъ на мертвой точкѣ. Повторяются опыты прежнихъ лѣтъ, не оставляя прочнаго слѣда: то приглашается цѣлая труппа Манна изъ Германіи и куда-то незамѣтно исчезаетъ; то уже русскіе—канцеляристы, сержанты, семинаристы—нанимають „съ сего декабря до Генваря по 6 число“ (т. е.

<sup>1)</sup> Кромѣ вышеназванныхъ общихъ трудовъ по исторіи русскаго театра, использованы статья *Н. А. Селиванова* въ Ежегодн. Имп. театр. 1895—6 г. и др. замѣтки въ этомъ изданіи, а также и сочиненія соответствующихъ драматурговъ.

на нѣсколько недѣль) за 4 рубля „четыре палаты для игранія комедіи“ и ставить „актъ комедіальный о Калеандрѣ, цезаревичѣ греческомъ, и о мужественной Неонилдѣ, цезаревнѣ трапезонъской“ <sup>1)</sup>; то итальянская труппа *comedia dell'arte* пріѣзжаетъ для утѣхъ царскаго двора и вдохновляетъ мѣстнаго автора къ написанію „Шутовской комедіи“ <sup>2)</sup>; то учитель пѣтички, взявшись за извѣстный намъ сюжетъ объ Артаксерксѣ и Эсѣири, увлекся злобой дня и въ аллегорическихъ фигурахъ драмы „*Стефанотокосъ*“ излил свои чувства по поводу участи Елизаветы Петровны до вступленія на престолъ; но все это не двигало театръ на Руси впередъ ни на іоту, все это сводилось къ топтанію на одномъ и томъ же мѣстѣ. Необходимъ былъ толчокъ, чтобы сдвинуть русскій театръ впередъ—независимо отъ гастролей иностранцевъ, отъ репертуара „английскихъ“ труппъ XVII в., отъ библейско-аллегорической школьной драмы.

Такой толчокъ былъ данъ самой литературой и поэтому мы настоящую главу начнемъ съ обзора русскаго драматическаго творчества XVIII в.

Новая исторія являетъ намъ любопытное зрѣлище, какъ культурная волна, поднявшись на крайнемъ Западѣ Европы медленно катить свои воды по направленію къ востоку, заливая все пространство отъ береговъ Атлантическаго океана до Урала. Эпоху Людовика XIV нужно считать высшимъ подѣломъ этой волны во Франціи. Въ теченіи XVII в. она медленно, но вѣрно подчиняетъ себѣ крохотныя княжества Германіи и съ начала XVIII вѣка растетъ и растетъ, чтобы въ царствованіе Елизаветы прорваться въ обширныя російскія равнины.

Эта культура ознаменована торжествомъ разума. Въ области политики какъ бы олицетвореніемъ этого разума является просвѣщенный монархъ. Религія сбрасываетъ съ себя покровы мистицизма и представляется глазамъ вѣрующихъ въ видѣ голаго деизма. Поэзія сходитъ со своего пьедестала и становится рабой разума, принявъ его строгія правила. Человѣческая природа стала взирать на автоматъ какъ на завидный идеалъ, и *l'homme-machine* было не пустымъ словосочетаніемъ пессимиста.

Тогда то Буало создалъ свою поэтику, а Корнель и Расинъ классическую трагедію. Французы правы, называя ее классической. Она такъва по подражательному своему началу и по художественнымъ своимъ достоинствамъ. И нѣмцы могутъ гордиться своимъ классическимъ театромъ, сложившимся вокругъ Гете и Шиллера. Но на Руси классическій театръ не вызвалъ къ жизни ни одного гениальнаго драматурга и поэтому его не съ меньшимъ основаніемъ принято называть у насъ ложноклассическимъ.

Впервые классическій театръ появился въ Россіи, когда знаменитая труппа г-жи Нейберъ (см. стр. 141) гостила въ Петербургѣ 1739—41 г. при дворѣ Анны Іоанновны. Но это было лишь внѣшнимъ сближеніемъ. Болѣе важнымъ уже былъ переводъ поэтики Буало Третьяковскимъ на русскій языкъ, такъ какъ тутъ русскіе авторы знакомились съ правилами, какъ нужно было писать трагедіи. Далѣе, переводы Корнеля, Расина и другихъ предоставили поощряющіе къ самостоятельному творчеству образцы. Третьяковскій сочинилъ трагедію „Дейдамію“, создавъ чудовищное произведеніе; современникъ отмѣчаетъ, что „сія трагедія есть

<sup>1)</sup> *В. Н. Перетцъ* „Памятники русской древности“ 1903 г.

<sup>2)</sup> Тамъ же и *Б. В. Варнеке*. Изъ исторіи русскаго театра 1905 г.

наипродолжительнѣйшая изъ всѣхъ русскихъ драматическихъ сочиненій, въ ней находится 2313 стиховъ двоестрочныхъ“. Самъ Ломоносовъ, подарившій русской литературѣ прекрасные образцы лирической поэзіи въ духѣ классицизма, испыталъ свои силы въ трагедіяхъ „Демофонтъ“ и „Тамира и Селимъ“, но врядь ли придавалъ особое значеніе этимъ затѣямъ. Зато Сумароковымъ (\* 1718 † 1777 <sup>1)</sup>) было положено основаніе русскому ложно-классическому репертуару.

Находясь еще въ кадетскомъ корпусѣ, Сумароковъ занимался писаніемъ стиховъ и между прочимъ сочинялъ поздравительныя оды императрицѣ Аннѣ Иоанновнѣ. Затѣмъ онъ исключительно занялся драматургическимъ творчествомъ, написавъ 26 пьесъ, среди которыхъ находимъ и балеты, и оперы, и комедіи, но важнѣе всего его трагедіи. Благодаря послѣднимъ его называли „россійскимъ Расиномъ“. Самъ Сумароковъ съ гордостью могъ сказать о себѣ:

Расиновъ я театръ явилъ, о Россы, вамъ!

Собственно, извѣстность Сумароковъ приобрѣлъ лишь тогда, когда кадеты Сухопутнаго Шляхетнаго корпуса, какъ они въ то время назывались, вздумали разыграть его трагедію „Хоревъ“ въ 1750 г. На этомъ спектаклѣ присутствовалъ и самъ авторъ, пришедшій въ восторгъ отъ игры кадетовъ и сообщившій объ этомъ графу Разумовскому, который въ свою очередь доложилъ обо всемъ императрицѣ. Государыня пожелала видѣть тоже представленіе на придворной сценѣ, гдѣ до того времени играли то французская, то итальянская труппы. Послѣ перваго опыта были поставлены и другія трагедіи Сумарокова, и такимъ образомъ былъ пущенъ въ оборотъ оригинальный русскій репертуаръ.

При выборѣ сюжетовъ бросается въ глаза, что изъ девяти трагедій Сумароковъ только два раза пользуется не-русскими, традиціонными въ лѣтописи театра темами: „Гамлетъ“ и „Артистонъ“. Въ первомъ случаѣ Сумароковъ примыкаетъ къ передѣлкамъ шекспировскаго шедевра на новый ладъ, совершенно искажившимъ смыслъ и красоты оригинала, во второмъ—сюжетъ взятъ изъ эпохи Кира, вошедшей въ моду со временъ французскихъ поэтовъ XVII вѣка. Во всѣхъ остальныхъ трагедіяхъ Сумароковъ обрабатываетъ темы связанные съ русской жизнью и исторіей. Отъ создателя оригинального русскаго репертуара мы ничего другого и не ждемъ, но фактъ этотъ имѣлъ бы несравненно большее значеніе, если бы Сумароковъ вслѣдъ за именами и голыми фактами русской исторіи ввелъ бы еще специфическую русскую психологію, образъ мыслей, народныя типы и пр. Но всему этому противилась ложно-классическая школа. Не забудемъ, что она была международнымъ явленіемъ, не лишеной тѣмъ не менѣе національнаго значенія для каждой отдѣльной народности. Если она брала сюжеты изъ древней исторіи или изъ далекаго прошлаго собственнаго народа, то лишь за тѣмъ, чтобы не быть связанной бытовымъ матеріаломъ и живой традиціей о выведенныхъ лицахъ. Эта отдаленность, а иногда и экзотичность изображенныхъ событій давали поэту полный просторъ разработать фабулу въ желательномъ ему смыслѣ и располагать свѣтъ и тѣни, какъ это нужно было для его картины, не стѣсняясь ни фактической стороной, ни освѣщеніемъ данной эпохи. Классикамъ была важна не историческая правда, не воспроизве-

<sup>1)</sup> См. о немъ статьи В. О. Солнцева въ Ежегодникъ Имп. театровъ 1892—3 г. и Классную бібліотеку Чудинова, вып. XIV.

деніе быта, но нравоучительность ихъ пьесъ. Изображеніе пороковъ и добродѣтелей съ явной тенденціей поучать—вотъ цѣль ложно-классической трагедіи. Да, въ вѣкъ торжества разума ничто не дѣлалось безъ цѣли, безъ смысла, безъ похвального разсчета!

По тѣмъ же причинамъ и Сумароковъ охотнѣе всего углублялся въ варяжскій періодъ нашей исторіи, заимствуя оттуда сюжеты къ 4 трагедіямъ: „Хоревъ“, „Синавъ и Труворъ“, „Семира“ (временъ Олега) и „Ярополкъ и Димиза“. Трагедія „Вышеславъ“ происходитъ въ языческія времена Новгорода, а „Мстиславъ“—въ Тмутараканѣ. Единственная драма Сумарокова, относящаяся къ болѣе близкой намъ исторіи,—„Дмитрій Самозванецъ“, но и тутъ мы тщетно стали бы искать другихъ пріемовъ, чѣмъ въ предыдущихъ пьесахъ. Для того, чтобы ввести читателя въ лабораторію Сумароковскаго творчества, мы остановимся на разборѣ его трагедіи „Синавъ и Труворъ“, въ свое время обратившей на себя вниманіе даже за границей.

**Первое дѣйствіе** начинается разговоромъ Гостомысла, знатнѣйшаго новгородскаго боярина, со своей дочерью Ильменой. Приближается давно желанный для него день—день свадьбы его дочери съ княземъ Синавомъ. Но Ильмена не хочетъ этого брака и проситъ, если не отмѣны, то отсрочки. Отецъ даетъ ей на утѣшеніе три дня сроку. Изъ монолога Ильмены мы затѣмъ узнаемъ, что она пылаетъ любовью къ Трувору. Синавъ возвѣщаетъ Ильменѣ о своемъ согласіи на отсрочку бракосочетанія и увѣряетъ ее въ своемъ любовномъ томленіи. Затѣмъ Труворъ и Ильмена выражаютъ другъ другу свою любовь и горе по поводу предстоящаго брака. Подошедшій къ нимъ Гостомысль узнаетъ о ихъ тайной любви и принужденъ сознаться, что

Бѣды родятъ бѣды, не вижу имъ конца,

И сдѣлали меня тираномъ изъ отца.

Во главѣ **второго дѣйствія** бесѣда обоихъ братьевъ: Синавъ мучается въ сомнѣніяхъ, какъ быть; Труворъ совѣтуетъ ему побороть свою страсть. Гостомысль, слыша жалобы Синава, не можетъ удержаться, чтобы не указать на одинаковыя страданія дочери:

Не ты, о государь! несчастнѣй всѣхъ во градѣ,

Не ты одинъ живешь въ любовной здѣсь досадѣ,

Разсудокъ, здравіе и мужество губя;

Есть люди, кои въ томъ несчастнѣе тебя.

Синавъ тогда выражаетъ одно желаніе—узнать, кто его соперникъ, чтобы вонзить мечъ въ его грудь. Труворъ, нисколько не задумываясь, отвѣчаетъ ему:

Вотъ грудь, которая передъ тобой виновна!

Такимъ образомъ, Синавъ поставленъ передъ дилеммой:

Забуди дружество, или сей дѣвы взглядъ,

Не будь любовникомъ, или не буди братъ!

Не успѣлъ Синавъ еще разобраться въ этомъ вопросѣ, какъ Ильмена предлагаетъ ему самый лучшій, повидимому, исходъ:

Оставь меня, ты тѣмъ геройство усугубишь,

И граду покажи, что, какъ меня ни любишь,

Что къ увѣнчанію своихъ прехвальныхъ дѣлъ,

Любови пламенной ты славу предпочелъ.

И какъ отъ страсти грудь Синавова дрожала,

Душа надъ страстью сей побѣду одержала.

Но Синавъ находитъ это требованіе черезчуръ жестокимъ.



**Третье дѣйствіе** опять открывается сценой, гдѣ Гостомысль уговариваетъ дочь не падать духомъ и пожертвовать своимъ чувствомъ для величія рода. Но краснорѣчіе отца парализуется появленіемъ Трувора, который рѣшилъ уѣхать и просить Ильмену обѣжать вмѣстѣ съ нимъ:

Коль не гнушаешься быть странника женой,  
Коль любишь ты меня, разстанься съ сей страной,  
И изъ величества, куда восходишь нынѣ,  
Отважься ты со мной жить въ бѣдности, въ пустынѣ,  
Съ презрѣннымъ, съ выгнаннымъ, съ оставленнымъ отъ всѣхъ!  
Покинь съ желаніемъ надежду всѣхъ утѣхъ,  
Которы пышностью князей увеселяютъ  
И честолюбія ничѣмъ не утоляютъ:  
Довольствуйся однимъ пустыннымъ житіемъ,  
Будь мнѣ участница въ несчастіи моемъ,  
Которо, коль ты мнѣ вручишь красу и младость,  
Во несказанную преобратится радость.

Пока еще Труворъ стоитъ передъ ней на колѣняхъ, вбѣгаетъ Синавъ и обвиняетъ его въ измѣнѣ. Оба брата обнажаютъ мечи, но стоитъ Ильменѣ сказать нѣсколько словъ и мечи прячутся въ ножны. Ильмена вновь увѣряетъ Синава въ своемъ неотмѣнномъ рѣшеніи стать его супругой.

Изъ монолога Ильмены, начинающаго **четвертое дѣйствіе**, мы узнаемъ, что она рѣшила покончить съ собой. Гостомысль вновь обращается къ дочери съ назидательными рѣчами о той великой роли, которая ждетъ ее на тронѣ. Труворъ вновь приходитъ проститься и опять происходитъ слезное прощанье, прерываемое „пажомъ“, который напоминаетъ Ильменѣ, что пора—къ алтарю! Монологъ Трувора знакомитъ насъ съ тѣми мстительными мыслями, которыя волнуютъ его душу, мыслями направленными къ убійству брата, но тутъ же онъ самъ молить:

Руки моей къ тому не допустите, боги!

Послѣдніе его слова о необходимости снѣшить изъ града вонъ должны предвѣщать его рѣшеніе—наложить руку на себя самаго.

**Пятое дѣйствіе.** Сверхшлось бракосочетаніе. Гостомысль предается мрачнымъ предчувствіямъ:

Нѣтъ счастья на земли—на небесахъ оно:  
Оставлено богамъ и смертнымъ не дано.  
Дано, но мы его страстями разрушаемъ,  
Другъ друга общаго спокойствія лишаемъ.  
Гдѣ только человѣкъ печется о себѣ,  
Жилища тамо нѣтъ, о истина тебѣ!

Дѣйствительно, вѣстникъ приноситъ извѣстіе о самоубійствѣ Трувора, дословно передаетъ его послѣднія слова и подробно описываетъ его послѣднія минуты. Послѣ длинныхъ разсужденій о томъ, что ожидаетъ ее въ загробной жизни, Ильмена закалывается. Синавъ сокрушается о смерти брата, но узнавъ о смерти жены, самъ хочетъ заколоться, однако, его обезоруживаютъ, и онъ раздражается проклятіями:

О солнце! для чего еще ты мною зримо!  
Разлей свои валы! о Волховъ! на берега,  
Гдѣ Труворъ пораженъ отъ брата и врага,  
И шумнымъ стономъ водъ вѣщай вину Синава,  
Которой навсегда его затмила слава!

Чертоги, гдѣ лила свою Ильмена кровь,  
Падите на меня, отмстите злу любовь:  
Карай мя, небо, я погибель въ даръ приемлю,  
Рази, губи, греми, бросай огонь на землю!..

Итакъ передъ нами обычный въ ложно-классической трагедіи сюжетъ двухъ братьевъ-соперниковъ, разработанный и Корнелемъ (*Rodogune* и *Nicomède*) и Расиномъ (*Britannicus* и *Mithridates*), перешедшій затѣмъ въ нѣмецкую литературу, гдѣ за него взялись Клингерь и Лейзевитцъ и особенно полюбилъ Шиллеръ („Разбойники“ и „Мессинская невѣста“). Согласимся, что трагедія Сумарокова, какъ это видно даже изъ краткаго обзора, отличается полной несогласованностью съ русской исторіей, бытомъ, нравомъ, т. е. обладаетъ съ нашей современной точки зрѣнія существеннымъ недостаткомъ. Какъ абсолютное достоинство мы могли бы признать только языкъ трагедіи, мѣстами дѣйствительно, достигающій неподдѣльнаго подъема чувства и искренности. Но воплнѣ цѣня красоты языка, мы тѣмъ не менѣе вправѣ поставить вопросъ: что же кромѣ языка привлекало современниковъ Сумарокова въ такой трагедіи, какъ „Синавъ и Труворъ“?

Во-первыхъ, несомнѣнно, та психологія, которая кажется намъ столь ложной. Не надо забывать, что ложно-классическая драма шла непосредственно за пьесами странствующихъ „англійскихъ“ труппъ и въ сравненіи съ ними, конечно, изображеніе страстей тутъ было болѣе правдиво. Въ смыслѣ реальности Сумароковъ по существу большой шагъ впередъ противъ репертуара Кунста и др. Правда, мы не видимъ у него эволюціи страсти, а лишь ея статику: съ начала пьесы все уже охвачено тѣми чувствами, которыя нужны для дѣйствія. Ильмена и Труворъ любятъ другъ друга, Синавъ—Ильмену. У Шекспира страсти возникаютъ и разгораются на нашихъ глазахъ, что придаетъ его пьесамъ больше движенія, больше жизни. Читая драму Сумарокова, нельзя не признаться, что рѣчи дѣйствующихъ лицъ, отражая лишь готовое и постоянное чувство, утомляютъ. Но зато у Сумарокова другое обстоятельство должно было очень заинтересовать его зрителей: непрекращающаяся борьба разума съ чувствомъ. Мы уже значительно утратили эту вѣру во власть разума надъ страстью, но въ то время это были аксіомы воспитанія. Разъ какая-нибудь страсть преступна или просто нежелательна, то нужно ее подавить. Разумъ долженъ брать верхъ надъ чувствомъ. Такимъ образомъ, трагедія являетъ примѣръ, достойный подражанія. И на эту картину борьбы разума съ чувствомъ съ увлеченіемъ засматривались современники Сумарокова.

Необходимость такой борьбы высказываетъ Синавъ:

На что надъ Россами тобой принять я власть  
Коль мечеть мя, какъ валъ малѣйше судно страсть!  
На что я въ сей странѣ народами владѣю,  
Коль больше надъ собой я власти не имѣю!

Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ долженъ сознаться, что въ немъ нѣтъ силы поборотъ всю страсть, и онъ этого стыдится и кается въ своей слабости:

Что сдѣлалось, Синавъ, что сдѣлалось съ тобою!  
Сія-ль прилична жизнь владыкѣ и герою?  
Какъ войско, чтить тебя народъ и Гостомысль!  
Гдѣ дѣлось мужество! гдѣ дѣлся ты, мой смыслъ!  
Когда меня глаза Ильменины прельстили,  
Все мужество мое вы, боги отвратили!

Повсюду я хожу вздыхая и стена.  
Ахъ, есть ли въ свѣтѣ кто несчастнѣе меня?  
Когда Гостомысль уговариваетъ Ильмену выйти за Синава, она также извиняется слабостью своего разума:

Когда бы сердцемъ лъзя повелѣвати было,  
По волѣ бы твоей, оно его любило;  
Но слабъ разсудокъ мой природу одолѣть,  
И не могу себѣ толь много повелѣть.  
Но когда бракъ рѣшенъ, она не сомнѣвается, что, собравшись всѣми силами, преодолѣетъ страсть:

Когда, о государь! твоей супругой буду,  
По должности тогда я Трувора забуду.  
И Труворъ знаетъ, какъ поступить должно. На вопросъ Синава, что онъ сдѣлалъ бы на его мѣстѣ, Труворъ отвѣчаетъ:

Нѣтъ, истина бы мнѣ была во основанье:  
Я бь началъ умѣрять неправоe желанье,  
И воспротивясь бы природѣ сколько могъ,  
Сей пламень бы смягчилъ, который бы мя жогъ.

Однако страсть оказалась сильнѣе всѣхъ человѣческихъ расчетовъ!  
Изобразимъ себѣ зрителей Сумароковской трагедіи! Вотъ придворное общество, которое уже достигло—или придаетъ себѣ видъ, что достигло,—торжества разума надъ запрещенными страстями. Оно воспоминаетъ тѣ бури, отзвуки которыхъ еще шелестятъ въ груди, воспоминаетъ тѣ жертвы, которыя все же еще тревожатъ тихіе часы одинокаго раздумья, и мыслятъ: „а вѣдь такъ боролся и я, такъ страдалъ и я, но теперь все это прошло, я побѣдилъ, смотрите какой я разумный, какой я степенный!“—Да, счастливъ тотъ, кто поборолъ такія напасти. Или про кого предполагаютъ, что онъ ихъ поборолъ.

А вотъ разношерстная городская публика! Она про придворный этикетъ и про воспитаніе XVIII в. ничего не вѣдаетъ, но чувствуетъ, что на сценѣ изображается высшій міръ, болѣе благородная жизнь, чѣмъ ихъ собственная. Она и не задается желаніемъ соперничать въ идеальныхъ порывахъ и въ разумныхъ чувствахъ съ персонажами пьесы, но она глазъ не сводитъ съ этихъ героическихъ образовъ и незамѣтно для себя возвышается надъ будничной сутолокой. То, отъ чего глазъ отвыкъ въ пошлости и грубости реальной жизни, тутъ выводилось въ яркой несложной картинѣ: что насильно миль не будешь.

Вотъ гдѣ таилась чарующая и цивилизующая сила Сумароковской поэзіи. Помимо этого общаго впечатлѣнія—борьбы разума съ страстями—трагедіи Сумарокова содержали еще отдѣльныя мѣста, которыя публика выслушивала съ большимъ интересомъ, давая имъ и свой, особый смыслъ. XVIII вѣкъ видѣлъ на российскомъ тронѣ рядъ выдающихся императрицъ. Сколь умѣстна въ виду этого была та рѣчь объ обязанностяхъ коронованной женщины, которую Сумароковъ влагаетъ въ уста Гостомысла:

Лишайся Трувора, и вмѣсто ты того,  
Вошедъ на тронъ, будь мать народа своего.  
Когда ты оттаешь любовныя забавы,  
Ищи утѣхъ среди величества и славы.  
Не гордости тебѣ отецъ искать велить;  
Престоль не тѣмъ людей великихъ веселить;  
Но чтобъ ты сѣяла повсюду добродѣтель,

На то имѣть власть надъ обществомъ владѣтель,  
Онъ всѣ съ высокаго сѣдалища страны,  
Которы отъ боговъ ему поручены,  
Объемля взорами, брежетъ и учреждаетъ:  
Искореняетъ ложь и правду утверждаетъ.  
Въ супружество вступивъ, участницею ставъ  
И сердца княжеска и силъ его и правъ.  
Въ сей пышности себя между боговъ не числи,  
И смертна будучи, какъ смертная и мысли.  
Отъ скверныхъ лъстивыхъ устъ ты уши отвращай,  
И въ утѣшеніи невинныхъ защищай.  
Храни незлобіе людей, что въ чести твердыхъ,  
Отъ трона удаляй людей немилосердныхъ,  
И огради его людьми такихъ сердець,  
Какое показалъ имѣя твой отецъ.  
Превозноси людей ко правдѣ прилепленныхъ,  
Разумныхъ и честныхъ, искусствомъ укрѣпленныхъ;  
Премудрости во всѣхъ послѣдуй ты дѣлахъ  
И спутницей имѣй ее во всѣхъ путяхъ.  
Покровомъ будь сиротъ, прибѣжищемъ вдовицы,  
Яви ты истину подъ именемъ царицы;  
И добродѣтель здѣсь, гнушаяся тщеты,  
Яви во образѣ дѣвичьей красоты,  
Надеждой веселись, что ты себя прославишь  
И подданнымъ своимъ златые дни возставишь.

Повторимъ еще разъ достоинства трагедій Сумарокова:

- 1) Языкъ являетъ красоты (драматичность, выразительность, пафосъ, искренность), не поблекшія и въ наше время.
- 2) Въ сравненіи съ репертуаромъ Кунста и др. психологія болѣе правдива.
- 3) Борьба разума съ страстями представляетъ главное содержаніе его трагедій, изъ которыхъ зритель черпалъ и поученіе и эстетическое наслажденіе.
- 4) Отдѣльныя мѣста—такъ называемое *vers à retenir*—останавливаютъ на себѣ вниманіе зрителя по важности и общности высказанныхъ въ нихъ мыслей.

Въ 1769 г. молодой поэтъ, служащій въ иностранной коллегіи, представилъ Сумарокову свою трагедію „Дидона“, написанную въ ложно-классическомъ духѣ. Знакомство это вскорѣ перешло въ дружбу и завершилось бракомъ поэта съ дочерью Сумарокова. Этотъ послѣдователь и зять Сумарокова былъ Яковъ Борисовичъ Княжнинъ (\* 1742 г. † 1791 г.).

Кромѣ трехъ классическихъ сюжетовъ, разработанныхъ неоднократно на Западѣ, а именно „Дидона“, „Титово Милосердіе“ и „Софронизба“, Княжнинъ выбиралъ темы и болѣе близкія русской публикѣ, казалось бы съ внѣшней стороны, но присматриваясь къ содержанію пьесъ, мы и тутъ убѣждаемся въ полной ихъ безцвѣтности въ бытовомъ отношеніи. „Владисланъ“, напримѣръ, происходитъ въ какомъ-то неопредѣленномъ городѣ Славянскѣ. Самъ Владисланъ—славянской князь, котораго почитаютъ мертвымъ, супруга его—Пламира, сынъ—Велькаръ,

словомъ даже имена не указываютъ на опредѣленное славянское племя. Впрочемъ, абсолютная безпощадность проведена въ „Владиславъ“ послѣдовательно, въ то время, какъ другая трагедія—„*Рославъ*“ представляетъ вычурную смѣсь историческихъ данныхъ съ фантазій. Съ одной стороны, дѣйствіе разыгрывается въ Стокгольмѣ, при дворѣ Христіерна Тирана, одно время владѣвшаго и Даніей и Швеціей, съ другой—выступаетъ княжна Зафира, „остатокъ рода прежнихъ шведскихъ правителей“, словомъ личность вполне баснословная. Въ этой трагедіи Княжнинъ хотѣлъ противопоставить русскихъ—западнымъ народамъ. Впервые слышится здѣсь съ театральныхъ подмостковъ патриотическая нота, явившаяся отголоскомъ завоевательныхъ тенденцій Екатерининской эпохи и варьирующая на разные лады популярный тогда гимнъ—„Громъ побѣды раздавайся!“ Поэтъ не упускаетъ ни одного случая, чтобъ не подчеркнуть доблесть и національное самолюбіе Рослава, русскаго военнопленнаго. Когда Христіернъ предлагаетъ ему награду за выданіе тайны, Рославъ отвѣчаетъ:

Оставь твое серебро, сія тирановъ сѣти,  
Ко удержанію на ихъ главѣ вѣнца,  
Могущи уловлять лишь подлѣя сердца;  
Будь троновъ ты и всѣхъ сокровищъ владѣтель;  
Возьми и жизнь, но мнѣ остави добродѣтель.

На замѣчаніе Христіерна, что не ему, пленному, подобааетъ такая рѣчь, Рославъ возражаетъ: „Я Россъ!“ Когда его ведутъ на казнь, онъ прощается съ жизнью со словами:

Россію до небесъ взнесенну вображаю!

Наполненъ мыслью сей, съ восторгомъ жизнь кончаю.

Но въ этотъ моментъ Густавъ Ваза подходитъ къ вратамъ Стокгольма. Рославъ освобождается въ послѣднюю минуту передъ казнью. Получивъ вѣсть о случившемся, Христіернъ уже хочетъ заколотъ себя, но Рославъ вырываетъ мечъ изъ его рукъ и проявляетъ безпримѣрное великодушіе, отказавшись отъ всякой мести по отношенію къ Христіерну и даруя ему свободу со словами:

Тиранъ, утратившій корону со главы!  
Узнай сейчасъ во мнѣ всѣ Россы каковы.  
Доволенъ, что я здѣсь, способствуя герою,  
Спокойство моему отечеству устрою;  
Что смертнаго на тронъ я сей странѣ дарю,  
Съ душой и чувствами пристойными царю,  
Забвеньемъ бѣдъ моихъ злодѣю отомщаю;  
Тирана презиралъ, а слабому прощаю—  
Живи гонитель мой.

Когда русскій посланникъ судитъ Рославу награду за его заслуги, онъ отказывается: творить добро и служить отечеству—вотъ въ чемъ истинная его награда.

Для добродѣтели одной я благъ содѣтель,  
Меня и наградить едина добродѣтель.  
И чѣмъ утѣшенну мнѣ можно больше быть—  
Могу еще, могу отечеству служить.

Но Рославъ не только идеализованный поэтъ типъ, онъ въ пьесѣ представленъ и всеобщимъ любимцемъ: его цѣнитъ шведскій народъ, Густавъ Ваза расположенъ къ нему дружественно, Зафира, потомокъ шведскихъ королей, отъ него безъ ума.

Эта льстящая народному самолюбію черта отсутствуетъ у Сумарокова, но естественно всплыла у Княжнина, а въ дальнѣйшемъ будетъ прослѣжена нами у Озерова и ощущаема еще у драматурговъ Николаевского времени.

Любопытный эпизодъ въ лѣтописи русскаго театра связанъ съ трагедіей Княжнина „*Вадимъ*“. Здѣсь изображается попытка новгородскаго посадника Вадима возмутить народъ противъ Рюрика. Вадимъ обѣщаетъ свою дочь Рамиду тому, кто поможетъ ему въ этомъ. Рамида же любитъ Рюрика и предпочитаетъ покончить съ собой. Заговоръ Вадима не удается, и посадникъ также погибаетъ отъ своихъ рукъ.—Эта трагедія уже была принята къ постановкѣ, когда разразилась французская революція. На фонѣ такихъ мировыхъ событій безобидная въ сущности пьеса Княжнина приобрѣла опасный смыслъ. Ему возвратили рукопись, о постановкѣ ея, конечно, не могло быть и рѣчи. Послѣ смерти Княжнина рукопись была приобретена Академіей Наукъ и издана. Но запретъ сдѣлалъ свое дѣло: публика съ жадностью набросилась на „*Вадима*“. Полиція поспѣшила изъять это изданіе изъ обращенія <sup>1)</sup>.

Наконецъ остановимся на трагедіи „*Владимиръ и Ярополкъ*“, наиболѣе удобной для сравнительной характеристики Княжнина съ Сумароковымъ, такъ какъ она посвящена тому же сюжету, какъ и „*Синавъ и Труворъ*“, а именно, соперничеству двухъ братьевъ. Съ первыхъ же строкъ замѣтно, что въ трагедіи Княжнина соперничество братьевъ какъ бы парализуется и вмѣстѣ осложняется другимъ вопросомъ—благомъ Россіи. Носителемъ этой идеи является образъ русскаго патриота, нарисованный уже въ Рославѣ,—вельможа Ярополка Свадель. Его политическія убѣжденія выражаются въ словахъ:

Для добродѣтели на всѣ бѣды стремиться,  
Любить отечество и смерти не страшиться,  
Для счастья своего не льстить страстямъ князей—  
Вотъ были способы всегда души моей,  
Съ которыми хотя-бъ вселенна, рушась, пала,  
Душа бы и тогда моя не трепетала!

Въ первомъ дѣйствіи Свадель озабоченъ тѣмъ, что бракъ Ярополка съ гречанкой повредитъ интересамъ Россіи:

Онъ все любви своей на жертву принесетъ.  
На тронѣ Россовъ Грекъ раба себѣ найдетъ,  
На твердомъ тронѣ семъ, герои гдѣ владѣли,  
Отколѣ молніи ужасныя летѣли,  
Объятый Ярополкъ цѣпями изъ цвѣтовъ  
Задремлетъ и падетъ къ ногамъ своимъ враговъ.

Ярополкъ также проникнутъ чувствомъ долга, но страсть его сильнѣе и тутъ же мы видимъ, какъ онъ даруетъ свободу пленному брату Клеомены, не будучи въ силахъ противостоять ея просьбамъ, хотя ясно сознаетъ, что эта мѣра идетъ во вредъ государственнымъ интересамъ. Повинуясь этому требованію долга, и Владимиръ пріѣхалъ въ Кіевъ мириться съ братомъ, позабывъ вражду, возникшую изъ-за Рогнѣды.

На нѣкоторое время Сваделю удается уговорить Ярополка оставить Клеомену, велѣтъ казнить ея брата и согласиться на бракъ съ Рогнѣдой,

<sup>1)</sup> См. статью В. Я. Стоюнина (Русскій Вѣстникъ т. XXVII 1860 г.).

но стоит вмѣшаться Клеоменѣ, какъ твердая рѣшимость Ярополка смѣняется безумными обѣщаніями:

Клянусь Небомъ я, клянусь тобою самой,  
Клянусь безсмертною къ тебѣ моею страстью,  
И каплю слезъ твоихъ считать моею напастью,  
Твои желанія всегда предупреждать  
И жизнь въ твоихъ очахъ дражайшихъ обрѣтать;  
Коль должно, жертвовать тебѣ моею кровью!  
Готовься въ храмъ, моею увѣрена любовью:  
Что князь твой обѣщаль, исполнить все супругъ.

Свадель подвергается опалѣ.—Эта рѣзкая перемена рѣшаетъ судьбу Ярополка. Рогнеда убѣждаетъ Владиміра убить предателя отечества. Исполнивъ это, Владиміръ потрясенъ, готовъ нанести и себѣ смертельный ударъ, но вельможа Вадимъ останавливаетъ его со словами:

Сбери разсудокъ твой,  
И вспомни: обществу ты долженъ самъ собой.

Такимъ образомъ Княжнинъ поставилъ тему „о соперничествѣ двухъ братьевъ“ въ новое освѣщеніе, и хотя любовнымъ страстямъ удѣляется весьма много мѣста, но все же наряду съ ними выдвинуть и другой вопросъ: о долгѣ патріота. Недаромъ между братьями дѣлается такое различіе:

Владиміръ любитъ честь, возлюбитъ Ярополкъ.

Такъ какъ эта патріотическая тема встрѣчалась и въ другихъ трагедіяхъ Княжнина, то мы можемъ признать ее существенной чертой его поэзіи и взять ее за исходную точку при сравнительной характеристикѣ Княжнина съ Сумароковымъ. Соглашаясь съ тѣмъ, что все сказанное о Сумароковѣ, въ главномъ общемъ приложимо и къ Княжнину, необходимо однако ограничить этотъ огульный отзывъ слѣдующими специфическими моментами:

1) Въ трагедіяхъ Княжнина, соответствующихъ своимъ стилемъ требованіямъ ложно-классической школы вообще, впервые слышится опредѣленная патріотическая нота, вызванная подъемомъ національнаго самосознанія въ эпоху Екатерины II.

2) Эта патріотическая нота даетъ поводъ къ созданію идеальнаго представителя русскаго народа (Росслава, Сваделя), чѣмъ впервые отбѣняется потребность въ характеристикѣ русскіхъ типовъ.

3) Та же нота также дѣлитъ дѣйствующихъ лицъ на русскіхъ и иностранцевъ (шведовъ, грековъ), чѣмъ вызывается желаніе видѣть эту разницу изображенной воочию.

4) На основаніи вышеизложеннаго, можно сказать, что патріотическая нота въ трагедіяхъ Княжнина является первымъ признакомъ наклонна ложно-классической трагедіи въ Россіи въ сторону бытового театра.

Представитель третьяго поколѣнія ложно-классической трагедіи на Руси—Владиславъ Алексѣевичъ Озеровъ <sup>1)</sup> (\*1770 г. † 1816 г.).

Если Сумароковъ былъ тестемъ Княжнина, то послѣдній, въ свою очередь, былъ учителемъ словесности Озерова. Въ то время, какъ Сумароковъ принадлежалъ къ сонму сотрудниковъ Елизаветы Петровны, ини-

<sup>1)</sup> Лекція Проф. Силена въ Кіевск. универс. Изв. 1870 г. № 10.

ціаторской своей дѣятельностью примыкающей къ эпохѣ Петра, вѣрнѣе, ее продолжающей, Княжнинъ былъ типичнымъ отраженіемъ эпохи Екатерины, а Озеровъ не менѣе яркимъ показателемъ Александровскаго времени. И по языку можно прослѣдить то же постепенное приближеніе къ Пушкинскому слогу: Сумароковъ для нашего уха безусловно архаиченъ, что вызывается обиліемъ у него церковно-славянскихъ формъ; послѣднія у Княжнина уже скрашиваются какъ гибкостью его выраженій, такъ и эластичностью стиха; Озеровъ же ласкаетъ слухъ своей плавной и въ то же время сильной рѣчью, немудрено, что современники помнили лучшія его мѣста наизусть и что многіе его стихи живутъ и по-сейчасъ.

Вѣщность и техника трагедій мало измѣнились за время отъ Сумарокова до Озерова, но прогрессъ сказывается въ выборѣ сюжетовъ и идейности содержанія. Что касается перваго обстоятельства, то у Озерова уже намѣчается развалъ ложно-классической школы на Руси. Собственно только первый его опытъ—явно подражательный—„Ярополкъ и Олегъ“ остается въ старой колѣѣ, предначертанной Сумароковымъ и Княжниннымъ. Уже слѣдующая его трагедія представляетъ попытку вернуться къ колыбели классической трагедіи и если авторъ не дошелъ до своей цѣли, то все же знаменателенъ починъ: „Эдинъ въ Афинахъ“ восходитъ къ французскимъ драмамъ Дюси, а не къ прообразу Софокла. Этотъ поворотъ отъ условностей ложно-классической школы къ тому серьезному интересу къ древнему міру, называемому эллинизмомъ новаго времени, таилъ въ себѣ сѣмена, которымъ въ Россіи не суждено было взойти, но которыя на западѣ отодвинули на задній планъ—ложно-классицизмъ. Трагедія Озерова „Фингалъ“ навѣяна моднымъ тогда въ Россіи увлеченіемъ Оссіаномъ и уже окончательно переноситъ насъ на почву романтизма. И наконецъ, мы подходимъ къ наименѣ известной трагедіи Озерова „Дмитрій Донской“, которая, написанная всецѣло въ ложно-классическомъ стилѣ, своимъ идейнымъ настроеніемъ, своей аллегоричностью, можно сказать,—относила зрителей къ непосредственной дѣятельности.

Было за нѣсколько дней до кровавой битвы при Прейсишъ-Эйлау въ 1807 г., того перваго сраженія, изъ котораго Наполеонъ не вышелъ побѣдителемъ, когда впервые шло представленіе „Дмитрія Донскаго“. Уже стало ясно, что волна непобѣдимыхъ французскихъ легионовъ приближается къ роднымъ границамъ и что политическое положеніе въ Европѣ обостряется для рѣшающаго состязанія Наполеона съ Россіей.

Ахъ! лучше смерть въ бою, чѣмъ миръ принять безчестной

Такъ предки мыслили: такъ мыслить будемъ мы.—

Прошли тѣ времена, какъ робкіе умы

Въ Татаряхъ видѣли орудіе небесно,

Чему противиться безумно и невмѣстно.—

Но въ наши дни, и честь и самой вѣры гласъ

Противъ мучителей вооружаютъ насъ.....

Такъ, лучше жить престать, иль вовсе не родиться,

Чѣмъ племенамъ чужимъ подъ иго покориться;

Эти слова произноситъ Дмитрій Донской въ военномъ совѣтѣ русскіхъ князей, открывающемъ трагедію Озерова... Далѣе выслушиваютъ посла Мамаева, но Дмитрій отсылаетъ его съ краснымъ жестомъ.

Скажи, что я горжусь Мамаевой враждой.

Кто чести, правдѣ врагъ, тотъ врагъ конечно мой.

Пусть потомъ разыгрывается любовная интрига съ Нижегородской княжной при участіи двухъ соперниковъ: Дмитрія и Тверского князя, пусть съ нашей точки даже каррикатурна русская княжна XIV в., раскинувшая шелковые шатры среди полковъ на Куликовомъ полѣ, пусть это сантиментальное увлеченіе недостойно Дмитрія, супруга, отца семейства, спасителя отечества, но современники Озерова не видѣли въ этомъ никакой фальши, и настроеніе ихъ опять поднималось до экстаза, когда въ IV дѣйствіи Дмитрій обращается къ боярамъ съ пламеннымъ призывомъ:

Умремъ, коль смерть въ бою назначена судьбою;  
 Не преживемъ друзья, надежды лестной той,  
 Чтобъ свергнуть съ насъ яремъ отважною рукой.  
 Пусть цѣпи тотъ влачить, кто ихъ сорвать не смѣетъ,  
 Въ могилѣ нѣтъ оковъ, тамъ звукъ цѣпей нѣмѣетъ.  
 Умремъ какъ храбрые! и въ память нашихъ дѣлъ,  
 Чтобы надгробный дернъ надъ нами зеленѣлъ;  
 Чтобъ робкаго стопы къ нему не прикасались,  
 И праху мыслию потомки поклонялись.  
 Грядущи времена сокрыты отъ насъ,  
 Судьями нашихъ дѣлъ я призываю васъ!

И вызванная подобной репликой волна воодушевленія зрительнаго зала достигала своего высшаго предѣла, когда Дмитрій послѣ побѣды становится на колѣни и произноситъ заключительныя слова:

Но первый сердца долгъ къ Тебѣ Царю Царей!  
 Всѣ царства держатся десницею Твоей:  
 Прославь, и утверди, и возвеличь Россію;  
 Какъ прахъ земной, сотри враговъ кичливу выю,  
 Чтобъ съ трепетомъ сказать иноплеменникъ могъ:  
 Языки вѣдайте, великъ Россійскій Богъ!—

Значеніе Озерова для русскаго театра заключается въ томъ, что онъ заставилъ всѣхъ—и публику, и актеровъ, и поэтовъ—почувствовать силу національной темы по существу. То, что Сумароковъ далъ лишь въ названіи, къ чему инстинктивно стремился и подходилъ Княжнинъ,—национальная тема, ее Озеровъ схватилъ съ творческой смѣлостью. Послѣ него ложно-классическая трагедія продолжаетъ влачить свое существованіе, въ лицѣ Катенина ей возстаетъ ревностный защитникъ и искусный переводчикъ, отзвуки ея слышатся еще у драматурговъ Николаевской эпохи: Кукольника и Полевого, но едва ли она заставляла биться тотъ нервъ, который такъ властно былъ затронутъ стихомъ Озерова. Дальнѣйшее развитіе русской трагедіи уже переступило предѣлы ложно-классической школы. Этотъ рѣшительный шагъ былъ сдѣланъ Пушкинымъ, когда онъ разрабатывалъ свою „комедію о царѣ Борисѣ и о Гришкѣ Отрепьевѣ“. Первая трагедія русскаго бытового театра—„*Борисъ Годуновъ*“.

То содѣйствіе, которое политическій моментъ оказалъ развитію театра, выражено и во внѣшнемъ видѣ того архитектурнаго зданія, которое призвано было взростить родившійся бытовой театр. Когда въ 1832 г. былъ сооруженъ Александринскій театр, архитекторъ украсилъ его стѣны военными эмблемами и на вершину фронтона поставилъ побѣдную колесницу!

Теперь посмотримъ, какъ велѣдъ за русскимъ репертуаромъ родилось русское сценическое искусство.

Когда въ срединѣ XVIII в. въ Петербургѣ гастролировала нѣмецкая труппа Аккермана, въ составъ которой входили выдающіеся актеры Шредеръ и Экгофъ (см. стр. 142), среди увлекающихся ихъ игрой былъ и сынъ костромскаго купца Федоръ Григорьевичъ Волковъ<sup>1)</sup>, пріѣхавшій по торговымъ дѣламъ въ столицу. Ему тогда было 17 лѣтъ. Восторгу его не было конца, и онъ не успокоился раньше, чѣмъ познакомился съ Аккерманомъ и со всею закулисною жизнью его труппы. Съ театромъ вообще онъ познакомился еще будучи воспитанникомъ Заиконоспасской академіи, но тамъ онъ имѣлъ дѣло лишь со школьной драмой, тутъ же его очамъ предсталъ разносторонній свѣтскій репертуаръ одной изъ лучшихъ труппъ Запада того времени. Кромѣ нѣмецкаго театра, нужно думать, что Волковъ посѣщалъ и спектакли въ кадетскомъ корпусѣ и итальянскую оперу. Словомъ, онъ досконально изучилъ театральное дѣло.— Смерть отчима заставляетъ Волкова возвратиться въ Ярославль и заняться управленіемъ его заводовъ. Но петербургскія впечатлѣнія были слишкомъ сильны, чтобы пропасть безслѣдно. Недаромъ также Волковъ былъ и мастеромъ на всѣ руки: умѣлъ и рисовать, и писать стихи, и управлять оркестромъ, и играть на сценѣ. Задумавъ устроить свой театр, Волковъ самолично явился и декораторомъ, и капельмейстеромъ, и режиссеромъ въ одно и тоже время. Труппа набралась изъ его сверстниковъ и среди нихъ оказались, какъ мы увидимъ дальше, весьма талантливые актеры. Въ репертуаръ Волкова входили, наряду со школьными драмами Дмитрія Ростовскаго, и пастушескія пьесы, и оперы, и ложно-классическія трагедіи.

Слухъ о ярославскихъ актерахъ сталъ быстро расти и скоро дошелъ до ушей императрицы, пригласившей всю труппу въ Петербургъ въ 1752 г. Тутъ „ярославцы“ играли „на Смольномъ дворѣ“, а затѣмъ и въ нѣмецкомъ театрѣ на Б. Морской у Сянго моста. Но, конечно, актерамъ не хватало выучки и поэтому Елизавета Петровна, вполне оцѣнивъ ихъ природное дарованіе и рвеніе къ театральному дѣлу, все же предложила имъ поступить въ кадетскій корпусъ для обученія словесности, иностраннымъ языкамъ, декламации, гимнастикѣ и изящнымъ манерамъ. Въ придворныхъ спектакляхъ „ярославцы“ выступали наравнѣ съ кадетами, что не мало содѣйствовало ихъ муштровкѣ. Когда срокъ этого обученія закончился, Россія располагала первой театральной труппой, состоящей сплошь изъ доморожденныхъ русскихъ актеровъ. Та задача, надъ которой напрасно трудились Грегори и Кунстъ, та цѣль, которой тщетно добивался Петръ Великій,—была достигнута.

Оставалось лишь узаконить положеніе русскихъ актеровъ законодательнымъ актомъ. 30 августа 1756 г. былъ изданъ указъ, полагавшій основаніе штатамъ Императорскаго театра. Подъ театръ былъ отведенъ „Головинскій каменный домъ“, что на Васильевскомъ островѣ, близъ кадетскаго дома“. На содержаніе театра было опредѣлено 5000 р. въ годъ. Директоромъ былъ назначенъ бригадиръ Александръ Сумароковъ. Зерно труппы состояло изъ ярославцевъ съ Волковымъ во главѣ, удостоившимся званія „перваго русскаго актера“.

<sup>1)</sup> См. его біографію А. А. Ярцева СПб. 1892 г., рѣчи, произнесенныя на торжествѣ въ память Волкова въ Ярославлѣ (Ежегодн. Имп. Театр. 1899—1900 г.), и статью П. Морозова (тамъ-же).

О дѣятельности Волкова въ придворномъ театрѣ до насъ дошло очень мало свѣдѣній. Также до сихъ поръ остается невыясненной роль Волкова при воцареніи Екатерины II. Рассказываютъ, будто бы Екатерина, прибывши въ Измайловскую церковь для принятія присяги, спохватилась, что забыла о манифестѣ. Тогда неизвѣстный вызвался прочесть манифестъ и держа передъ собой бѣлый листъ бумаги, дѣйствительно, словно по писанному, произнесъ экспромптъ, который былъ принятъ толпой за манифестъ. Этотъ неизвѣстный былъ Волковъ. Какъ бы тамъ ни было, фактъ тотъ, что Екатерина очень высоко цѣнила услуги, оказанныя ей Волковымъ.—Когда готовились къ коронаціоннымъ празднествамъ, Волковъ вмѣстѣ съ придворною труппой отправился въ Москву. Нужно было, по желанію Екатерины, устроить большое маскарадное шествіе „Торжество Минервы“, для котораго Херасковъ писалъ стихи, Сумароковъ слагалъ пѣсни, а самый планъ принадлежалъ Волкову. Передъ глазами зрителей должны были проходить аллегоріи всѣхъ пороковъ и затѣмъ олицетворенныя добродѣтели. Тутъ можно было видѣть и Побѣду, и Славу, и Войну, и Миръ, шведскаго льва и русскаго орла, князя—папу съ его всепьянѣйшимъ соборомъ, Родомонда-забияку, Панталона-пустохваста, Бахуса и Силена, пещеру Пана, двухъ друзей Кривосудъ-Обиралова и Взятколюбъ-Обдиралова, Диогена съ фонаремъ, и чего-чего тутъ не было. Въ этомъ шествіи принимало участіе 4000 человѣкъ. Волковъ руководилъ всей процессіей, разбѣгая верхомъ на конѣ. Три дня длилось это развлеченіе. Волковъ при этомъ простудился и умеръ 34 лѣтъ отъ роду.

О сценическомъ дарованіи Волкова мы имѣемъ только такое свѣдѣніе, будто его лучшей ролью была роль „бѣшенаго“. Слѣдуетъ ли понимать это буквально въ смыслѣ помѣшаннаго или переносно—въ смыслѣ бурныхъ страстей, сказать трудно. Преданіе приписываетъ Волкову 15 пьесъ, переводныхъ и оригинальныхъ, но отъ всего его творчества сохранилась лишь программа вышеназваннаго маскарада.

Второе мѣсто среди русскихъ актеровъ и по времени и по мѣсту принадлежитъ Ивану Аванасьевичу Дмитревскому, который, будучи всего на пять лѣтъ моложе Волкова, пережилъ его на 60 лѣтъ. Когда Волковъ вербовалъ себѣ труппу въ Ярославлѣ, къ нему поступилъ также семинаристъ Дмитревскій, сынъ мѣстнаго священника, и первое время игралъ женскія роли. Потомъ онъ вмѣстѣ съ Волковымъ пріѣхалъ въ Петербургъ, учился также, какъ и Волковъ, въ кадетскомъ корпусѣ и былъ посланъ за границу для изученія тамъ театральнаго дѣла. Въ Парижѣ онъ сблизился съ Леканомъ, первымъ тогда во Франціи трагическимъ актеромъ, а въ Лондонѣ—съ Гаррикомъ. О дѣятельности Дмитревскаго предоставимъ слово ему самому: „Я былъ учителемъ, наставникомъ и инспекторомъ російской труппы 38 лѣтъ, отдалъ на театръ моихъ собственныхъ трудовъ—драмъ, оперъ и комедій больше 40, которыя донинѣ играютъ и доставляютъ дирекціи зрѣлищъ хорошіе сборы. Я три раза подкрѣплялъ упадающій російскій театръ новыми людьми, которыхъ ни откуда не выискивалъ, но самъ здѣсь сыскалъ, научилъ и предъ публику съ успѣхомъ представилъ“.

Съ именемъ Дмитревскаго связано два крупныхъ событія въ исторіи русскаго театра: учрежденіе драматической школы въ 1779 г. и открытіе Императорскаго публичнаго театра въ Петербургѣ въ 1783 г. на томъ мѣстѣ, гдѣ потомъ стоялъ Большой театръ, гдѣ нынѣ помѣщается Консерваторія. Вся организація драматической школы была дѣломъ рукъ

Дмитревскаго, который явился и главнымъ ея учителемъ. Вторая затѣя была вызвана тѣмъ, что чувствовалась потребность въ общедоступномъ русскомъ театрѣ помимо придворнаго, созданнаго Волковымъ. Первая инициатива въ этомъ дѣлѣ принадлежала лекарю Воспитательнаго Дома Карлу Книпперу, который заключилъ съ Воспитательнымъ Домомъ своеобразный контрактъ: ему было отдано на обученіе драматическому искусству 50 воспитанниковъ и воспитанницъ, онъ же обязывался лишь содержать ихъ на всемъ готовомъ. Въ учителя имъ Книпперъ пригласилъ Дмитревскаго, который уже въ первый годъ поставилъ съ ними 28 пьесъ. Несмотря на громадныя успѣхи этихъ представленій, Книпперъ весьма плохо содержалъ свою труппу и, если и платилъ кому жалованье, то очень небольшое. Дмитревскій заступился за своихъ питомцевъ и добился того, что все это предпріятіе перешло къ придворному вѣдомству.

Дмитревскій былъ удивительно образованнымъ человѣкомъ и единственнымъ русскимъ актеромъ, удостоившимся званія члена Академіи Наукъ. Кромѣ драматическихъ произведеній, состоящихъ изъ переводовъ и передѣлокъ французскихъ пьесъ, Дмитревскій, по порученію Академіи Наукъ написалъ первую исторію русскаго театра, но рукопись его погибла во время какого-то пожара. Затѣмъ ему же принадлежитъ первый біографическій словарь русскихъ писателей, вышедшій на нѣмецкомъ языкѣ въ 1768 г. Объ его игрѣ сохранилось нѣсколько свидѣтельствъ, указывающихъ на то, что главная сила его игры лежала въ экспрессіи и мимикѣ. „Въ „Синавѣ“ читалъ онъ длинный монологъ, когда ему представляется тѣнь брата, подвигаясь со стуломъ своимъ назадъ, какъ будто преслѣдуемый ею, и оканчивалъ, приподнимаясь на цыпочки. Сіе простое движеніе производило удивительное дѣйствіе на зрителей: всѣ трепетали отъ ужаса. Многіе современники Дмитревскаго полагаютъ, что въ драмахъ и комедіяхъ онъ былъ еще превосходнѣе и съ восхищеніемъ вспоминаютъ, что въ „Амфитріонѣ“, перемѣнивъ красный платокъ на бѣлый, онъ такъ измѣнился, что его не узнавали и во все время поддерживалъ свое превращеніе“. Когда онъ былъ въ Лондонѣ, Гаррикъ въ одномъ обществѣ показывалъ, какъ онъ умѣлъ краснѣть, блѣднѣть и плакать въ любой моментъ. Дмитревскій, внимательно слѣдившій за его объясненіями, вдругъ почувствовалъ себя дурно, потъ выступилъ у него на лбу, губы лепетали безсвязныя слова, наконецъ, онъ впалъ въ обморокъ. Всѣ присутствующіе засуетились вокругъ него, но также неожиданно онъ вскочилъ и весело засмѣялся надъ тѣмъ, что ему такъ удалось мистифицировать все общество.

Когда въ 1812 г. французы подступали къ Москвѣ, въ Петербургѣ ставилась патриотическая пьеса „Всеобщее ополченіе“. Дмитревскій, не выступавшій тогда уже 25 лѣтъ, пожелалъ на этотъ разъ выступить и игралъ стараго война, жертвующаго отечеству послѣднее свое достояніе—свои серебряныя медали. Восторгъ публики не зналъ предѣла, и ветеранъ русскаго театра пожалъ неслыханныя въ его лѣтописи оваціи. Это было послѣднее выступленіе Дмитревскаго передъ публикой.

Ложно-классическая эпоха русскаго театра выдвинула еще цѣлый рядъ другихъ выдающихся артистовъ: П. А. Плавильщикова, Я. Е. Шуперина, А. С. Яковлева, Т. М. Троицкую, супруговъ Сандуковыхъ, Е. С. Семенову, характеристика которыхъ, каждаго въ отдѣльности, слишкомъ раздробила бы наше вниманіе.—

Начало правильныхъ спектаклей въ Москвѣ относится также къ 1756 г., когда питомцы университетской гимназіи подъ руководствомъ своего

директора, известнаго поэта Хераскова, играли въ Университетѣ. Немного позже директоръ итальянской комической оперы получилъ разрѣшеніе на постройку особаго театральнаго дома. Послѣдній помѣщался около Краснаго пруда, тамъ, гдѣ нынѣ находится Николаевскій вокзалъ. Въ 1761 г. въ этотъ театръ переносятся и спектакли университетской молодежи, игравшей здѣсь два раза въ недѣлю. Но все же русскому театру въ Москвѣ приходилось бороться съ большими неудобствами. То театръ отапливался такъ плохо, что актерамъ изъ-за холода приходилось прекращать игру, то мѣнялись антрепренеры, что не менѣе пагубно отзывалось на судьбы русскихъ спектаклей. Затѣмъ мы слышимъ, что московскимъ театромъ заинтересовались и Сумароковъ и Дмитревскій. Ожидали пріѣзда Книпперовской труппы. Однако, дѣло приняло неожиданный оборотъ, когда театръ у Краснаго пруда сгорѣлъ и англичанинъ Медоксъ построилъ каменное театральное зданіе на Петровкѣ, гдѣ оно стоитъ до сихъ поръ. Тогда Медоксъ взялъ къ себѣ на службу питомцевъ Книпперовской труппы. Въ этомъ театрѣ, построенномъ Медоксомъ, впоследствии подвизались всѣ почти крупные артисты ложно-классической эпохи, за исключеніемъ Волкова и Дмитревскаго.

Обращаясь теперь къ русскому театру въ провинціи, приходится начать съ оговорки, что весьма рѣдко мы знаемъ, когда и какъ возникъ театръ въ каждомъ отдѣльномъ городѣ. Въ видѣ общихъ замѣчаній можно считать установленнымъ, что съ одной стороны духовныя семинаріи, основанныя выходцами изъ Кіевской академіи, явились разсадниками сценическаго искусства по всей Руси великой до Тобольска включительно, съ другой—люди, побывавшіе въ столицахъ, какъ Волковъ, увлекались театромъ и затѣвали аналогичныя развлеченія у себя на родинѣ. Послѣдній случай имѣлъ, на примѣръ, мѣсто въ Харьковѣ. Когда здѣсь было основано намѣстничество въ 1780 г., пріѣхавшіе сюда чиновники старались устроиться „у себя въ городѣ“ по столичному. Послѣ проѣзда черезъ Харьковъ императрицы остался бальный залъ, который и былъ приспособленъ къ театральнымъ спектаклямъ. Правда, этотъ театръ вначалѣ обладалъ лишь двумя декораціями: лѣсомъ и комнатою, и освѣщеніе сцены получалось отъ плашекъ, но, вѣдь, то было только начало. Актеры набирались изъ учащейся молодежи или изъ молодыхъ канцелярскихъ чиновниковъ. Труднѣе, конечно, было доставать актрисъ. Когда уже въ столицахъ были знаменитыя актрисы, въ провинціи ея профессія еще клеймилась какъ „безславіе“. Въ столицахъ прибѣгали къ публикаціи въ газетѣ, но и та иногда оставалась безъ отвѣта. Тогда женскія роли поручались мальчикамъ. Впрочемъ, роли старухъ даже при наличности женскаго персонала часто еще исполнялись актерами. Когда все это—театральный домъ, декораціи, труппа—было налажено, первые чиновники абонировали ложи на весь годъ за 50 рублей. Вообще цѣны намъ кажутся очень небольшими: кресла въ Харьковѣ стоили по 1 рублю за разъ, партеръ—60 коп., галерея—25 коп.

Въ лѣтописи харьковскаго театра за этотъ первоначальный періодъ находимъ и уморительную исторію, характерную для русской жизни вообще. Прибыло какъ-то въ Харьковъ лицо, назвавшееся настоящимъ актеромъ и именовавшее себя Дмитриемъ Москвичевымъ. Его, конечно, приняли съ распростертыми объятіями и назначили ему дебютъ въ пьесѣ „Князь-трубочистъ, трубочистъ-князь“. На самомъ дѣлѣ какъ бы съ неба свалившійся профессиональный актеръ былъ дезертиромъ изъ Орла. Но вотъ начинается спектакль, выступаетъ Москвичевъ и во время игры бросаетъ

взглядъ въ публику. О, ужасъ! Въ одной изъ ложъ онъ узрѣлъ Орловскаго губернатора, случайно находившагося проѣздомъ въ Харьковѣ. Бѣглець затрясся, слово застряло въ горлѣ и онъ уже готовъ былъ бѣжать со сцены. Но въ этотъ моментъ раздается густой басъ его начальника: „не робѣй, Дмитрій, не робѣй! Продолжай, не бойся, ничего!“—Дмитрій успокоился и довелъ, ко всеобщему удовольствію, свою роль до конца. На другое утро сержантъ Дмитрій Москвичевъ оказался переведеннымъ изъ Орловской губернской роты въ Харьковскую.—Впоследствии Дмитрій Москвичевъ оказалъ харьковскому театру большую услугу: женившись на цыганкѣ, онъ далъ ему первую въ Харьковѣ актрису.—

Въ дальнѣйшемъ развитіи русскаго театра остается отмѣтить лишь немного внѣшнихъ фактовъ, имѣвшихъ общественное значеніе. Въ 1805 г. состоялось учрежденіе Императорскаго театра въ Москвѣ, гдѣ устройство зрѣлищъ до тѣхъ поръ зависѣло отъ частныхъ предпріятій. Вскорѣ затѣмъ, а именно въ 1809 г., былъ утвержденъ и штатъ Московской театральной школы, которая въ свою очередь явилась разсадникомъ многихъ выдающихся сценическихъ дарованій. Наконецъ, отмѣтимъ отдѣленіе въ 1836 г. драматической труппы отъ оперы, которая была соединена съ балетомъ, что конечно дало возможность большей концентраціи силъ и вполне самостоятельнаго уже развитія драматическаго искусства.

Отнынѣ русскій театръ растетъ уже органически: изъ года въ годъ увеличивается сътъ провинціальныхъ сценъ и частныхъ предпріятій, не боящихся даже конкуренціи съ императорскими театрами; увеличивается средства и силы послѣднихъ; увеличивается интересъ народныхъ массъ къ театральнымъ зрѣлищамъ и въ зависимости отъ всего этого и воспитательное значеніе сцены.

„Театръ—школа народная; она должна быть непремѣнно подъ моимъ надзоромъ, я старшій учитель въ этой школѣ, и за нравы народа мой первый отвѣтъ Богу“.

Эти слова Екатерины II ясно указываютъ на ту роль, какую она хотѣла сыграть въ исторіи театра. Дѣйствительно, ея царствованіе было временемъ, про которое современники говорили, что „вездѣ играютъ“. Прежде всего, конечно, дворъ, развлекавшійся въ Эрмитажѣ маскарадами и спектаклями, о которыхъ графъ Рибопьеръ даетъ такое описаніе: „Быть приглашеннымъ въ эрмитажъ считалось въ тѣ времена великою честью. Это было преимущество, которымъ пользовались самые приближенные изъ придворныхъ, но Государыня допускала иногда на эрмитажныя собранія, въ видѣ рѣдкаго исключенія, и постороннихъ. Иногда приказывалось экспромтомъ быть маскараду. Однородные костюмы для всего общества были всегда на готовѣ, и разомъ наряжались дамы и кавалеры. Я живо помню одно изъ подобныхъ переодѣваній; всѣ вдругъ явились въ костюмахъ римскихъ жрецовъ“. Затѣмъ шли спектакли учениковъ кадетскаго корпуса, о которыхъ намъ уже приходилось говорить, и ученицъ Смольнаго Института. Екатерина даже рѣшалась соединять кадетъ съ институтками для устройства совмѣстныхъ спектаклей. Въ Москвѣ въ то время студенты университета явились предвѣстниками профессиональной труппы. Въ провинціи тогда помѣщики обзаводились своими труппами, главнымъ образомъ изъ крѣпостныхъ, равно какъ въ столицѣ богачи спѣшили перещеголять другъ друга домашними спектаклями. У графа Шереметева было

цѣлыхъ четыре театра: въ Москвѣ, въ Петербургѣ и въ подмосковныхъ имѣньяхъ Кусковѣ и Останкинѣ. Графъ даже женился на дочери своего крѣпостного, увлеченный ея артистическими способностями. Уже въ Петербургѣ появлялся новый комическій типъ, охваченный маніей устраивать любительскіе спектакли и выступать въ нихъ въ качествѣ любителя-актера, какъ, на примѣръ, графъ Кобенцель. Характерно письмо Ѳ. В. Ростопчина къ графу С. Р. Воронцову въ Лондонъ: „У насъ вездѣ опять даютъ домашніе спектакли, нерѣдко въ ущербъ благопристойности: такъ, на мѣстѣ у князя Долгорукова произносили вещи, едва терпимыя на ярмаркахъ; но говорятъ: нужно повеселиться“. Во главѣ всего этого движенія стояла императрица, которая, по словамъ поэта,

среди величія, заботъ  
Учила играми и дворъ свой, и народъ,  
И въ шуткахъ исправляла нравы.

Параллельно съ этимъ интересомъ къ сценической игрѣ шло сочинительство театральныхъ пьесъ. Опять можно сказать, что писали пьесы рѣшительно всѣ, принадлежащія къ образованному обществу, и во главѣ своихъ подданныхъ опять находимъ императрицу. Такъ какъ поэтическое дарованіе не приходитъ съ модой, то и это сочинительство слѣдуетъ понимать въ особомъ дилеттантскомъ смыслѣ. Авторы изъ общества довольствовались передѣлкой иностранныхъ пьесъ, переименовывая дѣйствующихъ лицъ на русскій ладъ, ставя мѣстомъ дѣйствія Петербургъ вмѣсто Парижа, вводя вмѣсто одной кумушки двухъ кумушекъ, словомъ, ограничиваясь самыми поверхностными измѣненіями. Но тутъ-то произошла неожиданность. Ложно-классическая пора въ Россіи—время наибольшаго расцвѣта искусственно привитаго школьнаго театра и наименьшаго вниманія къ драматическимъ элементамъ, исходящимъ изъ нѣдръ народа. Корифеи ложно-классической трагедіи чуждались народа. Зато любители не могли уберечься отъ народнаго вліянія и въ ихъ дилеттантскіе опыты влилась живая струя народной жизни. Въ этомъ и заключалась главная цѣнность той моды писать комедіи, которой поддалось общество времени Екатерины II.

Это наблюденіе остается въ силѣ независимо отъ того, за что принимались эти авторы—любители: за чисто драматическія произведенія или за комическую оперу. Трагедія не затрагивалась этимъ дилеттантскимъ творчествомъ, не только благодаря большей трудности ея задачъ, но и по тому строгому отдѣленію ея отъ комедіи, свойственному ложно-классической школѣ. При пользованіи оригиналами авторы не стѣснялись никакими границами: тутъ классическая комедія Теренція шла рука объ руку съ калдероновской и шекспировской, но возобладалъ въ концѣ концовъ тотъ жанръ, который, зародившись въ Англіи, перебросился и во Францію и въ Германію и сталъ извѣстенъ въ Россіи подъ названіемъ „слезной комедіи“. Ложно-классики, конечно, съ высоты своего пьедестала смотрѣли на это новое явленіе въ области театра, возставая, по выраженію Сумарокова, противъ „скарднаго вкуса“ и „пакоснаго рода слезной комедіи“.

Переходя къ частичному разбору этого любительскаго репертуара, чередующагося съ ложно-классической трагедіей, остановимся на одной изъ первыхъ комедій Екатерины II „О время!“ Эта пьеса является передѣлкой комедіи нѣмецкаго поэта Геллерта „Die Betschwester“—*Богомолка*. Главнымъ дѣйствующимъ лицомъ ея является скупая, безсердечная, суетливая святоша, которая у Екатерины прозвана Ханжахиной

(у Геллерта: Фрау Рихардинъ). Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ; Молокососовъ, женихъ внучки Ханжахиной (у Геллерта: женихъ ея дочери Симонъ), пріѣзжаетъ изъ Петербурга (у Геллерта: изъ Берлина). Изъ дальней родственницы Лорхенъ Екатерина сдѣлала служанку Мавру и ввела двѣ новыя фигуры—„сестричекъ“ Ханжахиной: Вѣстникову и Чудихину. Но намъ не такъ интересны эти вѣщныя измѣненія, сколько тѣ новыя штрихи, внесенные Екатериной для характеристики русскаго быта. Вѣстникова рассказываетъ, какъ кучеръ ея оказался до того пьянъ, что упалъ съ козелъ, и что она велѣла его сѣчь за это. Ей-же писали изъ Петербурга, что „вода тамъ прибыла такъ высоко, что весь городъ потопило и люди насилу себѣ мѣсто на кровляхъ находили“. Та-же Вѣстникова вспоминаетъ свою молодость, какъ она гуляла и подъ Марьиной рошей и въ подмосковныхъ: „Куда какія веселья у насъ бывали! Нынче такъ ничего не видно, какъ будто нѣтъ молодыхъ. Они, право, такъ не веселятся, какъ бывало мы забавлялись. Только нынче и слышно: комедіи, да оперы, да наряды; а мы-то бывало какъ съ постели, такъ и поскакали, и на головѣ, право, оправить некогда было. Зимой-то въ саняхъ, бывало, ночь на пролетъ прокатаешься: всю Москву-таки съ конца до конца извѣздишь; того и смотри, что попадешь въ полицію; да что намъ до того, бывало? Хотя бы и случилось переночевать тамъ, вѣдь все знакомые, все друзья! Не сказавъ никому и выпустятъ! Нынѣ такія-ли времена! Кажется люди-то всѣ перемѣнились: кромѣ охъ, да охъ! ничего не услышишь“.—Съ другой стороны, Чудихина, на что намекаетъ уже ея фамилія, вся подвержена суетливымъ страхамъ и жалуется на свою участь: „Умереть мнѣ нынѣшній годъ, всемирно умереть. Недаромъ третьево дни курица у меня пѣтухомъ кричала. Я, правда, сказать, приказала ея отъ того мѣста, гдѣ она сидѣла, черезъ голову до порога куврыть, чтобы узнать голову или хвостъ у нея отрубить. Жеребей палъ на голову и какъ мнѣ сказали, такъ велѣла ей отрубить голову. Хотъ насѣдка и добра была, да провалилась она, свой животъ всего дороже“.—Но кромѣ этихъ отдѣльныхъ штриховъ, такъ живо переносящихъ насъ въ русскую обстановку, сама центральная фигура Ханжахина, несмотря на свой нѣмецкій прототипъ, вполне срослась съ русской жизнью, которая ютилась въ глухихъ переулкахъ старинной Москвы „до Французовъ“, въ большихъ деревянныхъ, осунувшихся, погнувшихся домахъ съ обширнымъ, грязнымъ дворомъ и съ не менѣе обширнымъ, запущеннымъ садомъ.

Благодаря этому умѣнью Екатерины сблизить обрабатываемыя ею пьесы съ русской дѣйствительностью, современники особенно цѣнили ея комедіи. Новиковъ писалъ между прочимъ: „Вы первый <sup>1)</sup> сочинили комедію въ нашихъ нравахъ, вы первый съ такимъ искусствомъ и острою заставили слушать ѣдкость сатиры съ пріятностью и удовольствіемъ; вы первый съ такою благородною смѣлостью напали на пороки, въ Россіи господствующіе“ <sup>2)</sup>.

По стопамъ Екатерины пошли другіе сочинители для театра того времени, сосредоточивъ свое вниманіе на воспроизведеніи определенной русской среды. Актеръ Плавильщиковъ, оставившій московскій университетъ, чтобы поступить въ театръ Медокса, въ своей комедіи „Сидѣлецъ“

<sup>1)</sup> Такъ какъ Екатерина скрывала свое авторство, то Новиковъ могъ говорить только объ анонимномъ авторѣ.

<sup>2)</sup> См. статью А. А. Чебышева въ „Русск. Старинѣ“ 1907 г. № 2 и П. К. Щербальскаго въ „Русск. Вѣстникѣ“ 1871 г. т. 93.



изобразил купеческій бытъ, а въ „Бобыль“ далъ картину крестьянскихъ нравовъ. Правда, многое, а именно, все построение у Плавильщикова еще условно, сидѣлецъ самъ, Андрей, ужъ черезъ чуръ добродѣтеленъ, такъ что умоляетъ даже оставить ему „горестное чувство моеи бѣдности“, а Праводѣловъ—идеально честный купеческій голова, за то богатый купецъ Харитонъ Авдуховичъ, его жена Марья Трифоновна и глухая, безтолковая няня Тарасовна обрисованы настолько ярко, что сочли возможнымъ видѣть въ Плавильщикова предшественника Островскаго. И въ другой комедіи пахнетъ Русью: староста Власть и его жена Исавна, деревенскій богачъ Парамонъ, барскій камердинеръ Хватовъ—своими жизненными красками выгодно отличаются отъ болѣе блѣдныхъ добродѣтельныхъ персонажей—бобыля Матвѣя, дочери Власа Аюты и помѣщика Честина. Любопытна слѣдующая сцена этой пьесы: Честинъ приказываетъ крестьянамъ „пѣсенку спѣть да поплясать, а мы на нихъ посмотримъ, пускай они при насъ повеселятся“. Такимъ образомъ въ чисто драматическое представленіе вводится музыкально-балетный номеръ и при томъ игра, заимствованная изъ народнаго обихода. Въ драмѣ Екатерины: „Начальное правленіе Олега“, о которой рѣчь впереди, мы находимъ цѣлый рядъ народныхъ пѣсенъ и обрядовъ въ третьемъ дѣйствіи, гдѣ изображается свадьба Игоря и Прекрасны. Говоря о заимствованіи Екатериной изъ народнаго творчества, нельзя обойти молчаніемъ ея оперу „Новгородскій богатырь Боеславичъ“, гдѣ, по сборнику Кирши, цѣликомъ воспроизводится содержаніе былины о Василии Буслаевѣ.

Подъ вліяніемъ этой моды смѣшивать драму съ пѣніемъ возникъ особый родъ, называемый различно: и драма съ голосами, и драма съ музыкой, и музыкальная драма и пр. Среди этихъ пьесъ большую роль играетъ именно свадебный обрядъ въ томъ видѣ, какъ онъ соблюдался въ народѣ. Въ пьесѣ „Невѣста надъ фатою или мѣщанская свадьба“ неизвѣстнаго автора, на сценѣ представлялась встрѣча свадебнаго поѣзда послѣ вѣнчанія. Во второмъ дѣйствіи пьесы Юкина „Колдунъ-вражеская сваха“ изображается и сговоръ и дѣвишникъ съ величаньями молодыхъ, отца невѣсты, дружка и пр. Но все эти пьесы по богатству народнаго элемента въ изображеніи свадебнаго обряда превосходятъ пьеса крѣпостнаго Матинскаго „С.-Петербургскій гостинный рядъ“. Последняя пьеса имѣла исключительный для того времени успѣхъ: шла 15 разъ сряду. Впрочемъ, кромѣ народно-обрядоваго элемента эта пьеса цѣнна и вѣрно подмѣченными чертами купца Сквалыжина и его зятя, отставнаго регистратора Крючкодѣя. Популярная въ то время пьеса Аблесимова „Мельникъ, колдунъ, обманщикъ и сватъ“ не обладаетъ зато никакими другими достоинствами, кромѣ пѣсенныхъ номеровъ въ народномъ стилѣ.

Но въ то время, какъ все названныя пьесы отошли въ область исторіи, изъ Екатерининскаго вѣка до нашего времени на сценѣ удержался только одинъ авторъ—Фонвизинъ<sup>1)</sup>. Но достойно замѣчанія, что этотъ единственный неуважаемый поэтъ нашелъ себѣ мѣсто не среди корифеевъ ложно-классической трагедіи, а въ сонмѣ авторовъ „наводняющихъ Парнасъ“ комедіями, хотя и не порвавшихъ окончательно съ классическимъ театромъ, но все же находящихъ свои лучшія краски на палитрахъ бытописателей. Самъ Фонвизинъ не только началъ свою драма-

<sup>1)</sup> Ср. о немъ статьи Ѳ. Д. Батюшкова въ Ежегодникъ Имп. театровъ 1899—1900 г. и Н. И. Жданова (Сочиненія т. II).

тическую дѣятельность съ передѣлки французской комедіи „Коріонъ“, представляющей полнѣйшій образецъ ложно-классической комедіи въ стихахъ, но и его знаменитыя пьесы обличаютъ явную связь съ классической школой. „Бригадиръ“ черезъ посредство русскихъ передѣлокъ восходитъ къ комедіи датскаго поэта Гольберга „Jean de France“, при чемъ послѣдній и является праобразомъ Иванушки; „Недоросль“ своей морализирующей тенденціей и своими идеальными лицами выдаетъ свою связь съ ложно-классицизмомъ. Но съ другой стороны Фонвизинъ покрылъ этотъ традиціонный остовъ столь густымъ слоемъ бытовыхъ красокъ, что сразу же при одномъ изъ первыхъ чтеній „Бригадира“ при дворѣ, графъ Н. И. Панинъ замѣтилъ: „я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всемъ родня: никто сказать не можетъ, что такую же Акулину Тимофеевну не имѣть или бабушку или тетюшку или какую-нибудь свойственницу“...

Вмѣстѣ съ тѣмъ, комедіи Фонвизина становятся первыми театральными пьесами русской литературы, выступившими въ бой за прогрессивныя идеи. Фонвизинъ первый у насъ драматургъ, постигшій сугубо-культурную роль театра и примѣнившій свое дарованіе не только на осмѣяніе общихъ людскихъ пороковъ, но и на обличеніе общественныхъ недостатковъ. Въ „Бригадирѣ“ затронута взяточничество. „Я самъ бывалъ судьей,—говоритъ совѣтникъ,—виноватый, бывало, платить за вину свою, а правый за свою правду; и такъ въ мое время все довольны были: и судья, и истецъ, и отвѣтчикъ“. Что касается самого бригадира, то „нарицаніе пережило даже само званіе, и, если бригадировъ уже нѣтъ по табели о рангахъ, то есть еще родъ свѣтскихъ старовѣровъ, къ которымъ имя сіе примѣняется“... Еще сильнѣе эта обличительная нота звучитъ въ „Недоросль“, настолько сильно, что, если вдуматься, существованіе Недоросля, Простаковой, Скотинина можетъ показаться даже трагичнымъ. „Они комичны, какъ роли, замѣтилъ Ключевскій, и вовсе не смѣшны, какъ люди“. И далѣе: „Надобно осторожно смѣяться надъ Митрофанами,—ибо они не только мало смѣшны, по существу, но и очень метительны и мстятъ они неудержимой размножаемостью и неумолимой пронизательностью своей породы, родственной насѣкомымъ или микробамъ“... Здѣсь Фонвизинъ затронулъ два важныхъ вопроса, представляющихъ издревле большое мѣсто русскаго общества: воспитаніе и сословныя прерогативы. Недостатки воспитанія представлены въ лицѣ Митрофана, обжорливость и лѣнь котораго изображены воочию, на урокахъ котораго обнаруживается его умственная убогость, а сословный вопросъ затронутъ благодаря фигурѣ Простаковой, которая по поводу оспариваемаго у ней права сѣчь крестьянъ, смѣло ставитъ вопросъ: „да на что же данъ намъ указъ о вольности дворянства?“ Этимъ отрицательнымъ типамъ противопоставленъ Стародумъ, который думаетъ по старому, а не такъ, какъ Иванушка въ „Бригадирѣ“, и высказываетъ положительныя мысли самого автора. „Отецъ мой воспиталъ меня по тогдашнему, говоритъ Стародумъ.—Служилъ онъ Петру Великому. Тогда одинъ человекъ назывался ты, а не вы; тогда не знали еще заражать людей столько, чтобъ всякій считалъ себя за многихъ. За то нонче многіе не стоятъ одного“. Прозвище Стародумъ поэтому отнюдь нельзя понимать въ смыслѣ ретрограднаго ума, а лишь въ томъ отношеніи, что это умъ старыхъ исконныхъ стремленій многихъ и многихъ поколѣній—воля народа, который этимъ умомъ жилъ и развивался и питалъ наисвѣтлѣйшія свои надежды на лучшее будущее.

Такимъ образомъ народный элементъ, вторгшійся въ драму, принесъ съ собою думы и чаянія народа и превратили театръ изъ празднаго развлечения правящихъ классовъ въ двигатель культуры. И первое произведение русской литературы, которое проявило это идейное значеніе театра,—„Недоросль“ Фонвизина. Какъ народно-бытовой характеръ, такъ и боевую его роль имѣлъ въ виду Пушкинъ, назвавъ „Недоросль“—„сей единственный памятникъ народной сатиры“.

Наряду съ „Недорослемъ“ изъ драматической литературы XVIII в. слѣдуетъ еще поставить „Ябеду“ Капниста, явившуюся не менѣе мѣткой „народной сатирой“ русскаго суда. „Тутъ ни въ дѣйствиіи, ни въ лицахъ нѣтъ ничего веселаго, забавнаго, а одно ужасающее и не знаю, почему назвали онъ это комедіей“, какъ отозвался одинъ изъ защитниковъ бюрократизма, который пьеса Капниста была такъ больно по рукамъ. Несмотря на то, что пьеса была посвящена императору Павлу, что императоръ выразилъ ея автору свое благоволеніе, назначивъ его помощникомъ директора театровъ, все же черезъ мѣсяць она была снята съ репертуара и отпечатанные экземпляры были изъяты изъ обращенія. Свое родство съ ложно-классической школой пьеса Капниста выдаетъ какъ внѣшностью—александрійскимъ стихомъ, такъ и распредѣленіемъ лицъ на порочныхъ—Кривосудъ, Хватайко, Кохтинъ и др.—и на честныхъ—Прямыковъ и Добровъ, а также оптимистическимъ концомъ—торжествомъ добра надъ зломъ. Зато слышится и народныя ноты въ характеристикѣ, на примѣръ, предсѣдателя судебной палаты Кривосудова:

„Гражданскій предсѣдатель  
Есть сущей истины Гуда и предатель,  
Что и ошибкою дѣль прямо не вершилъ,  
Что съ кривды пошлюной карманы начинилъ,  
Что онъ законами лишь незаконье удить  
И безъ наличнаго довода дѣль не судить.  
Однако хоть и самъ всей пятерней беретъ,  
Но вящую его супруга дань беретъ.  
Съѣстное, питейцо—передъ нею нѣтъ чужаго  
И только что твердить: даянье всяко благо.“

Или прокурора Хватайко:

Прокуроръ,—  
Чтобъ въ рифму мнѣ сказать, существеннѣйшій воръ.  
Вотъ прямо въ точности всевидящее око:  
Гдѣ плохо что лежитъ, тамъ зетить онъ далеко.  
Не цапнетъ лишь того, чего не досягнетъ,  
За праведный доносъ, за ложный онъ беретъ,  
Щетить за пропускъ дѣль, за голосъ, предложенья,  
За нерѣшеніе рѣшаемаго сомнѣнья,  
За поздній въ судъ приходъ, за пропущенный срокъ,  
И даже онъ деретъ съ колодниковъ оброкъ...

Или секретаря гражданской палаты Кохтина (отъ „когтя“):

Указы знаетъ всѣ, какъ пальцевъ пять своихъ.  
Экстрактецъ сочинить безъ точекъ, запятыхъ,  
Подчистить протоколь, иль листъ прибавить смѣло,  
Иль стибрить документъ, его все это дѣло.

Или пѣснь закутившихся судей:

Бери, большой тутъ нѣтъ науки,  
Бери, что можно только взять,  
На что жъ привѣшаны намъ руки,  
Какъ не на то, чтобъ брать?...

Комедіи Фонвизина и Капниста уже свидѣтельствуютъ о томъ, что русскій театръ переросъ заимствованныя формы ложно-классической школы, наиболѣе блестящей эпохой которой былъ вѣкъ Екатерины. Царствованіе Александра I ознаменовывается собой поворотный пунктъ и въ исторіи русскаго театра.

Оглядываясь назадъ на пройденный путь, можетъ быть, будетъ нелишнимъ еще разъ повторить добытыя нами положенія:

- 1) Ложно-классическая школа дала русскому театру русскій оригинальный репертуаръ.
- 2) Въ связи съ оригинальнымъ репертуаромъ зарождается и развивается и русское сценическое искусство.
- 3) Патриотическая тенденція въ ложно-классической трагедіи является какъ бы призывомъ къ бытовому театру.
- 4) Наряду съ профессиональными драматургами и актерами развивается и мода на любительское спектакли и дилетантское сочиненіе пьесъ.
- 5) Въ это дилетантское творчество врывается все усиливающаяся народно-бытовой элементъ.
- 6) Послѣдній влечетъ за собой и народную сатиру и отстаиваніе народныхъ идеаловъ.
- 7) Комедіи Екатерины II готовятъ почву для Грибоѣдова, Капниста—для Гоголя, Плавильщикова, Матинскаго и Фонвизина—для Островскаго.

## XVI.

### Русскій бытовой театръ.

Въ крушеніи ложно-классическаго театра рѣшающую роль играло знакомство съ Шекспиромъ. Такъ Лессингъ, открывъ походъ противъ французскаго вліянія, противопоставляетъ ему Шекспира. Дѣйствительно, трудно представить себѣ болѣе рѣзкія различія стили, чѣмъ ложно-классическій театръ и театръ Шекспира: здѣсь тѣсная связь съ народнымъ искусствомъ, тамъ—подражаніе школьнымъ образцамъ; здѣсь свободное развертываніе таланта во всю ширь, тамъ—педантичныя ограниченія и распредѣленія и предуказанія; здѣсь земная мощь и гениальная удалъ, тамъ—благовоспитанность и изящество. Шекспиръ вліялъ повсюду отрезвляющимъ образомъ на общество, ублаживаемое пѣвучими александрійскими стихами Расина и его подражателей. Таково было воздѣйствіе Шекспира и въ Россіи.

Какъ это ни странно, но первымъ авторомъ, знакомящимъ русскую публику съ Шекспиромъ, была сама Екатерина. Среди ея комедій находимъ и пьесу „Вотъ каково имѣть корзину и бѣлье“... вольное, но слабое

переложение изъ Шекспира. По своему обыкновению, Екатерина, конечно, перенесла действие изъ Виндзора „въ городъ Св. Петра“ и переименовала действующих лицъ на русскій ладъ: Фальстафа, на примѣръ, въ Якова Власевича Полкадова. Кроме того, Екатерина вноситъ и специфическія русскія штрихи, рисуя Полкадова Кантемировскимъ петиметромъ, который постоянно вспоминаетъ о своихъ заграничныхъ впечатлѣніяхъ и при этомъ—вмѣсто Европы—говоритъ „Ерлопа“. Кроме того, среди пьесъ Екатерины находимъ три, стоящія среди тогдашняго ложно-классицизма безусловно особнякомъ: 1) „Историческое представленіе безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ изъ жизни Рюрика. Подраженіе Шакеспиру“. 2) „Начальное управленіе Олега. Подраженіе Шакеспиру, безъ сохраненія театральныхъ обыкновенныхъ правилъ“. 3) Оставшееся неоконченнымъ „Игорь, историческое представленіе безъ обыкновенныхъ правилъ“. Во всѣхъ этихъ заглавіяхъ обращаетъ на себя вниманіе подчеркиваніе отступленія отъ театральныхъ обыкновенныхъ, т. е. ложно-классическихъ правилъ. Авторъ намѣренно ограждаетъ отъ возможныхъ упрековъ въ несоблюденіи обязательныхъ тогда правилъ. Далѣе, эти пьесы написаны прозой въ отличіе отъ стихотворныхъ трагедій Сумарокова и Княжнина. Наконецъ, Екатерина вполне сознательно стремилась къ воспроизведенію историческаго прошлаго варяжской Руси; но если эти ея намѣренія остались неисполненными, то это объясняется недостаткомъ у нея данныхъ и зачаточнымъ состояніемъ исторической науки вообще. Въ этомъ отношеніи весьма характерно собственное признаніе императрицы: „не рѣшаясь включить въ историческія сочиненія мои домыслы о Рюрикѣ, такъ какъ они были основаны только на нѣсколькихъ туманныхъ словахъ Нестора въ его лѣтописи и на одномъ отрывкѣ Далина въ его исторіи Швеціи, а также читая Шекспира въ нѣмецкомъ переводѣ, у меня возникла фантазія уложить все въ драму, которую я и велѣла напечатать въ 1786 году. Никто не обратилъ вниманіе на это единственное въ своемъ родѣ произведеніе и оно никогда не исполнялось на сценѣ“. Конечно, „туманныя слова“ Нестора и отрывокъ изъ исторіи Далина не могли служить достаточнымъ матеріаломъ для составленія „хроники“ изъ русскаго прошлаго. Въ одномъ случаѣ, однако, Екатерина и въ этихъ пьесахъ не порвала съ ложно-классической школой: она предпочла героическую эпоху Рюрика, Олега и Игоря сюжету изъ болѣе близкой исторіи. Итакъ, новшество этихъ пьесъ заключается: 1) въ прозѣ, 2) въ несоблюденіи правилъ и 3) въ стремленіи къ бытовому характеру. Но на все это, какъ созналась Екатерина, „никто не обратилъ вниманіе“<sup>1)</sup>...

Несравненно большее значеніе имѣло вліяніе Шекспира на Пушкина. Отправной точкой для него былъ классицизмъ, но когда Пушкинъ черезъ Вольтера и Августа Вильгельма Шлегеля знакомится съ Шекспиромъ, его взглядъ на классиковъ мѣняется. Тогда у него встрѣчаются и довольно рѣзкіе отзывы о Расинѣ. „А чѣмъ и держится Иванъ Ивановичъ Расинъ, какъ не стихами, полными смысла, точности и гармоніи! Планъ и характеръ Федры—верхъ глупости и ничтожества въ изобрѣтеніи“... Не мягче его отзывъ и о Корнелѣ: „Римляне Корнеля суть если не испанскіе рыцари, то гасконскіе бароны“. Если Пушкинъ осуждаетъ въ столь опредѣленныхъ выраженіяхъ родоначальниковъ классицизма, то русскіе подражатели могли нравиться ему еще меньше. О Сумароковѣ онъ высказался

<sup>1)</sup> См. статью В. Лебедева въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ 1878 г. т. 134.

такъ: „Трагедіи его, исполненныя противомыслія, писанныя варварскимъ изнѣженнымъ языкомъ, нравились двору Елизаветы, какъ новость, какъ подражаніе парижскимъ увеселеніямъ. Сіи вялыя, холодныя произведенія не могли имѣть никакого вліянія на народное пристрастіе“. Не милостивѣе Пушкинъ отнесся къ Озерову: „Онъ попытался дать намъ трагедію народную и вообразилъ, что для сего довольно будетъ, если выбереть предметъ изъ народной исторіи, забывъ, что поэты Франціи брали всѣ предметы для своихъ трагедій изъ греческой, римской и европейской исторіи, и что самыя народныя трагедіи Шекспировы заимствованы имъ изъ итальянскихъ новеллъ“. Въ концѣ концовъ, Пушкинъ приходитъ къ выводу, что „нашему театру приличны народныя законы драмы Шекспировой, а не свѣтскій обычай трагедіи Расина“.

То, что больше всего поражало Пушкина въ Шекспирѣ и чего онъ не находилъ у классиковъ, это была бытовая правдивость изображаемой среды. „Есть образъ мыслей и чувствованій, есть тѣма обычаевъ, повѣрій и привычекъ, принадлежащихъ исключительно какому-нибудь народу. Климатъ, образъ жизни, вѣра, даютъ каждому народу особенную физиономію, которая болѣе или менѣе отражается и въ поэзіи“. Приступая къ своему „Борису Годунову“, Пушкинъ вполне выяснилъ себѣ задачи драматурга: „Дѣло драматическаго писателя—воскресить минувшій вѣкъ во всей его истинѣ“. Но съ другой стороны, Пушкинъ „подражалъ Шекспиру въ его вольномъ и широкомъ изображеніи характеровъ“. Такимъ образомъ Пушкинъ преслѣдовалъ въ Борисѣ Годуновѣ двойную цѣль: вѣрное изображеніе быта и углубленное развитіе главнаго характера. И то и другое совершенно было чуждо ложно-классической школѣ, которая, что касается послѣдняго вопроса, выводила страсти уже сложившимися и въ упрощенномъ видѣ. Последнее обстоятельство дало Пушкину поводъ къ слѣдующему замѣчанію: „лица, созданныя Шекспиромъ, не суть, какъ у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живыя, исполненныя многихъ страстей, многихъ пороковъ; обстоятельства развиваютъ передъ зрителемъ ихъ разнообразныя и многосложныя характеры. У Мольера скупой скупъ—и только; у Шекспира Шейлокъ скупъ, сметливъ, мстителенъ, чадолюбивъ, остроуменъ“. Въ виду этихъ соображеній, Пушкинъ развилъ въ Годуновѣ весьма сложную психологическую борьбу.

На ряду съ этими коренными вопросами, Пушкинъ рѣшилъ и сомнѣнія относительно вѣрности и техники въ зависимости отъ Шекспира и наперекоръ классической школѣ. Въ то время, какъ послѣдняя проводила рѣзкую грань между трагедіей и комедіей и не допускала комическаго элемента въ трагедіи, Пушкинъ пришелъ къ выводу, что „поэту не должно быть площаднымъ изъ доброй воли, если можетъ ихъ избѣжать; если же нѣтъ, то ему нѣтъ нужды стараться замѣнять ихъ чѣмъ-нибудь инымъ“. Въ результатѣ явилась „сцена въ корчмѣ“ и др. Въ центрѣ ложно-классической трагедіи находилась любовь, такъ что Озеровъ не считалъ возможнымъ обойтись безъ этой темы даже въ „Дмитріи Донскомъ“. Но Пушкинъ не на шутку намѣревался обойтись безъ любви: „une tragédie sans amour souriait à mon imagination“. Но романтическій обликъ самозванца заставилъ его удѣлить одну сцену—любви. Все же любовь въ „Годуновѣ“ занимаетъ далеко не то центральное мѣсто, какъ у ложно-классиковъ.—Далѣе Пушкинъ совершенно отбросилъ мысль о единствѣ времени и мѣста, придерживаясь той быстрой и непринужденной смѣны сценъ и той растяжимости театральнаго вечера, которыя характерны для

Шекспира вообще, для его исторических хроникъ въ частности. Наконецъ, Пушкинъ замѣнилъ александрійскій стихъ пятистопнымъ ямбомъ (англійскій blank verse) и по образцу Шекспира допустилъ въ нѣкоторыхъ сценахъ и прозу.

Въ „Годуновѣ“ имѣется и другое важное отступление отъ ложно-классической школы: наряду съ героемъ—индивидуумомъ выступаетъ и народъ—коллективъ. „Въ трагедіи Пушкина, говоритъ Н. Павловъ Сильванскій, не менѣе важную роль, чѣмъ царь Борисъ, играетъ народъ, другой главный герой драмы... Отношенія народа къ царю составляютъ главную основу, развитія драмы“... То же самое наблюденіе повторяетъ расходящійся съ предыдущимъ ученымъ во взглядѣ на эти взаимоотношенія царя и народа Вл. Штепенко: „Народъ въ драмѣ Пушкина—главная дѣйствующая сила. Судьба Бориса тѣсно связана, согласно съ исторіей, съ настроеніемъ народа. Голосъ его, этого народа, то и дѣло слышится въ трагедіи—сначала благоприятный новому царю, затѣмъ враждебный ему и обрекающій его на гибель“. Когда Пушкинъ разрабатывалъ планъ своей драмы—въ 1824 г.,—вопросъ соотношенія факторовъ государственной жизни: царя и народа и стоящей между ними боярской знати—сталъ особенно жгучимъ и не имѣя вовсе въ виду превратить свою „комедію“ въ памфлетъ того или другого характера, Пушкинъ невольно подчеркнул въ своей трагедіи бытовые черты, которыя показали бы ему менѣе важными при отсутствіи данной политической атмосферы. Такими чертами являются разобщенность царя и народа, своекорыстныя козни бояръ, инертность народа при наличности моральнаго чутья, обращеніе правителя въ заколдованномъ кругу и пр. Если бы Пушкинъ намѣренно выразилъ въ „Годуновѣ“ свое политическое кредо, то онъ, конечно, сдѣлалъ бы это такъ, что эти взгляды не оказались бы спорными у потомства. Последнее же обстоятельство именно указываетъ на невольный рефлексъ современныхъ ему настроеній.

Въ настоящей связи насъ интересуетъ только эстетическая сторона вопроса о роли народа въ „Годуновѣ“. Ложно-классическій театръ, согласно своему придворному характеру, не могъ удѣлять никакого мѣста народу; единственная уступка, сдѣланная Расиномъ въ этомъ направленіи,—введеніе хора, олицетворяющаго народъ. Но, разумѣется, это было лишь видимостью народа. Другое дѣло—Шекспиръ. Въ нѣкоторыхъ его трагедіяхъ народъ, какъ таковой, является уже не только декорацией, какъ на примѣръ, въ сценѣ коронаціи въ „Орлеанской Дѣвѣ“ Шиллера, но факторомъ дѣйствія. Въ „Юліи Цезарѣ“, на примѣръ, исходъ заговора зависитъ отъ поддержки народа, которой заручается Антоній благодаря своей умно-расчитанной рѣчи надъ трупомъ убитаго Цезаря. По стопамъ Шекспира пошли и Шиллеръ и Гете. Первый предпослалъ своему „Валленштейну“ картину его лагеря, гдѣ, на ряду съ различными типами солдатъ, вывелъ и крестьянина, и мѣщанина, и капуцина, и маркитантку, оправдываясь тѣмъ, что только Валленштейновъ „лагерь объясняетъ его преступленіе“. Еще дальше пошелъ Шиллеръ въ „Вильгельмѣ Теллѣ“, сдѣлавъ народъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Однако, Пушкинъ мало зналъ и любилъ Шиллера, зато Гете—одинъ изъ любимѣйшихъ его поэтовъ. Народныя сцены Гете отличаются одной особенностью, которую мы именно находимъ и у Пушкина: въ индивидуализаціи отдѣльныхъ представителей народа, Гете превзошелъ Шекспира и Шиллера. Особенно много мѣста Гете удѣлилъ народнымъ сценамъ въ „Гетцѣ фонъ Берлихингенѣ“ и „Эгмонтѣ“; послѣд-

няя драма имѣетъ во главѣ четырехъ (I, II, IV, V) дѣйствій по одной большой народной сценѣ, изображающей реакцію народа на ходъ событій въ верхахъ: первыя двѣ сцены рисуютъ возрастающее недовольство испанскимъ режимомъ, доходящее даже до уличной свалки; третья отмѣчаетъ то предчувствіе недобрыхъ дѣлъ, которое нагналъ на гражданъ пріѣздъ герцога Альбы; въ четвертой, гдѣ Клерхенъ призываетъ народъ къ возстанію, болтливые въ первыхъ сценахъ граждане—безмолвствуютъ, и это молчаніе краснорѣчивѣе ихъ словъ. Изъ всѣхъ западно-европейскихъ трагедій роль народа и способъ его изображенія въ „Эгмонтѣ“ ближе всего подходитъ къ аналогичнымъ задачамъ въ „Борисѣ Годуновѣ“.

Но вліяніе Шекспира и Гете могло служить только внѣшнимъ толчкомъ, приведшимъ Пушкина отъ ложно-классическаго театра къ воспроизведенію народныхъ сценъ. Само искусство послѣднихъ зависѣло, конечно, отъ непосредственнаго наблюденія надъ народной жизнью и отъ изученія спонтанныхъ проявленій его драматической жилки. Вспомнимъ поведеніе народа на Дѣвичьемъ полѣ или сцену съ юродивымъ! Какъ вѣрно подмѣчено, что только юродивый могъ высказать то, что было у всѣхъ въ мысляхъ: „нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велитъ“. И вотъ Пушкинъ долго обдумываетъ эту фигуру, справляется въ житіяхъ святыхъ о Василии Блаженномъ, обращается къ Жуковскому за свѣдѣніями о Желѣзномъ Колпакѣ и пр. Или сцена въ корчмѣ. Развѣ она не напоминаетъ намъ возвратъ къ тому народному искусству, оставившему свою печать на „Царѣ Максимилианѣ“ и другихъ играхъ Петровской эпохи? Итакъ, Пушкинъ черезъ Шекспира и Гете вновь сблизился съ народной драмой.

Правда, Пушкину не вполне удалось оторваться отъ ложно-классической школы, въ особенности можно указать на нѣкоторую связь „Годунова“ съ „Athalie“ Расина, при чемъ слѣдуетъ разсматривать Бориса какъ мужской образъ Аталіи. Кромѣ того, эта связь обнаруживается въ останковѣ вниманія Пушкина на самомъ кризисѣ и въ нѣкоторыхъ деталяхъ построенія. Поскольку трагедія Пушкина касается Бориса, она является психологической по существу, также какъ и „Athalie“. Но въ постановкѣ самой психологической проблемы Расинъ и Пушкинъ расходятся: тамъ кризисъ воли, подѣ вліяніемъ внѣшнихъ страховъ; здѣсь—внутренній разладъ души или то, что называется мученіями совѣсти; тамъ психологія тирана, у котораго власть ускользаетъ изъ рукъ, здѣсь—моральное крушеніе индивидуума, разбивающагося о предрасположенную психику коллектива. Съ эстетической стороны интрига бояръ Шуйскаго и Пушкина имѣетъ лишь случайное значеніе,—трагедію Пушкина нельзя разсматривать какъ драму интриги, а лишь какъ драму психологическую, останавливаясь на личности Бориса, или какъ драму бытовую, принимая во вниманіе противопоставленіе царя и народа. Но уже вторая точка зрѣнія ставитъ ее внѣ всякой связи съ ложно-классической школой<sup>1)</sup>.

Заканчивая разборъ „Бориса Годунова“, повторимъ вкратцѣ тѣ нововведенія, сдѣланныя Пушкинымъ въ этой трагедіи:

<sup>1)</sup> См. статьи о „Борисѣ Годуновѣ“ *О. Д. Батюшкова* и *Н. К. Козьмина* въ сборникѣ ист.-фил. факультета С.-Петербургскаго Университета „Памяти А. С. Пушкина“ 1900 г., *И. Н. Жданова* (сочиненія II т. 1907 г.), *Н. П. Сильванскаго* (сочиненія II т. 1908 г.), *Вл. Штепенко* въ Русск. фил. Вѣстникѣ LXI 1909 г., *М. Покровскаго* въ Shakespeare-Jahrbuch XLIII т. 1907 г.

- 1) Пятистопный ямб вместо александрийского стиха и чередование прозы со стихами.
- 2) Вместо трех единств — „многообразие кратких сцен“.
- 3) Чередование комических сцен с трагическими.
- 4) Вместо статики страсти — ея кинетика (движение, прилив и отлив).
- 5) Вместо любовной интриги — политический конфликт.
- 6) Вместо безцветной героической поры — яркая бытовая картина.
- 7) Простонародныя сцены.

Рѣшаясь на такія новшества, Пушкинъ вполне сознавалъ послѣдствія, какія могъ имѣть его опытъ въ смыслѣ созданія новаго стиля русской драмы, и не скрывалъ отъ себя, что „успѣхъ или неуспѣхъ его трагедіи будетъ имѣть вліяніе на преобразование драматической нашей системы“. Также оцѣнилъ значеніе „Годунова“ и князь Вяземскій: „По моему, должно надѣяться, что онъ (Пушкинъ) подаритъ намъ образцовымъ опытомъ первой трагедіи народной и вырветъ ее изъ колеи, проведенной у насъ Сумароковымъ не съ легкой, а развѣ съ тяжелой руки“.

Къ сожалѣнію, „Борисъ Годуновъ“ остался единственной большой трагедіей Пушкина. Но къ драматической формѣ вообще Пушкинъ возвращался еще часто, и каждый разъ такое возвращеніе сопровождалось блестящей побѣдой новаго драматическаго стиля. „Скупой рыцарь“ отличается отъ мольеровской комедіи какъ богатствомъ психологій, такъ и определенной бытовой рамкой. Пушкинскій „Донъ Жуанъ“ опять куда жизненнѣе и — вслѣдствіе этого — очаровательнѣе того же типа у Мольера, а съ другой стороны и мѣстный колоритъ постигнуть удивительно ярко. Обѣ эти драмолеты, въ особенности же „Мопартъ и Сальери“, кромѣ того являютъ единственные въ своемъ родѣ примѣры сжатой драматической жизни. И несмотря на эту крайнюю сжатость, Пушкинъ никогда не упускаетъ изъ вида кинетику страсти: скупость рыцаря скрещивается разнообразнѣйшими настроеніями, и, присматриваясь къ нимъ, мы догадываемся, какъ она могла развиться и расти до столь чудовищныхъ размѣровъ; Донъ Жуанъ перебираетъ всю гамму любовныхъ чувствъ, отъ молитвенной покорности до разнузданнаго оргазма; съ легкостью закаленного виртуоза, ежеминутно онъ другой; но въ силу этой кинематографической подвижности, онъ — цѣльная личность, настоящій сангвиникъ, гениальный человѣкъ минуты; Сальери же мрачный холерикъ, ночи и годы надрывавшійся надъ своей безталанностью и собравшій всю желчь разочарованной жизни вокругъ зависти, вызываемой Мопартомъ. — Все эти психологическіе процессы происходятъ на нашихъ глазахъ.

Наконецъ, Пушкинъ въ „Русалкѣ“ опять вернулся къ народному быту. Любопытно, что внѣшнимъ толчкомъ къ этой драмѣ для Пушкина послужила переводная пьеса Генслера „Das Donauweibchen“. Но Пушкинъ сразу постигъ главный недостатокъ этой популярной въ то время пьесы — растянутасть и громоздкость ея. Превративъ ея 155 явленій въ немногія сцены, Пушкинъ удовлетворялъ требованія эстетической концентраціи. Вторымъ важнѣйшимъ измѣненіемъ было внесеніе народнаго элемента, подсказанное сказочнымъ характеромъ самаго сюжета. Вся вторая сцена у Пушкина — воспроизведеніе старо-русскаго свадебнаго чина. Тутъ и хмелемъ осыпаютъ, и жаренымъ пѣтушкомъ кормятъ. Хоръ дѣвушекъ поетъ:

Сватушка сватушка,  
Безтолковый сватушка!

По невѣсту ѣхали,  
Въ огородъ заѣхали и т. д.

Свать, впрочемъ, самъ подзадориваетъ ихъ пѣть:

Что жъ, красныя дѣвицы, вы примолкли?  
Что жъ, бѣлыя лебедушки, притихли?  
Али все пѣсни вы перепѣли?  
Аль горлышки отъ пѣсень пересохли?

Такимъ образомъ и Пушкинъ воспользовался тѣми богатыми драматическими зачатками, которые кроются въ народномъ свадебномъ обрядѣ и которыми уже до него пользовались драматурги Екатерининской эпохи. Но народность „Русалки“ не исчерпывается свадебной сценой. Не менѣе ярко она сказалась въ изображеніи русалокъ. Вспомнимъ ихъ хоръ:

Веселой толпою  
Съ глубокаго дна  
Мы ночью всплываемъ,  
Насъ грѣетъ луна...

Выплывъ на поверхность воды, русалки любятъ сушить и отряхивать „зеленый влажный волосъ“, пугать коней „плескомъ, хохотомъ и свистомъ“, но когда пропоютъ пѣтухи, то онѣ ныряютъ на дно морское.

Ожидаетъ насъ царица,  
Наша строгая сестрица.

Все это описаніе основано на народномъ преданіи.

Наконецъ, нѣкоторые штрихи въ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ немислимы безъ этой народной подкладки. Вспомнимъ, какъ мамка успокаиваетъ княгиню по поводу отсутствующаго супруга:

Княгинюшка! Мужчина — что пѣтухъ:  
Кури-куку! Махъ-махъ крыломъ, и — прочь!  
А женщина — что бѣдная насѣдка:  
Сиди себѣ, да выводь цыплятъ....

Или конецъ монолога мельничихи — въ духѣ народной символики:

Вотъ вѣнецъ мой,  
Вѣнецъ позорный! Вотъ чѣмъ насъ вѣнчалъ  
Лукавый врагъ, когда я отеклась  
Ото всего, чѣмъ прежде дорожила!  
Мы развѣнчались. Стинь ты, мой вѣнецъ!

(Бросаетъ повязку въ Дѣбрь)

Теперь все кончено.... (Бросается въ рѣку)

Но восхищаясь народностью „Русалки“, не слѣдуетъ забывать, что ея отдѣльные элементы выдѣляются такъ ярко лишь на фонѣ Пушкинскаго искусства, заставившаго Бѣлинскаго признаться, что „читая ее, думаешь читать совсѣмъ не сказку, а высокую трагедію“. Гений поэта-художника оживилъ образы князя и княгини, мельника и его дочери и схватилъ трагическія переживанія въ такихъ сильныхъ моментахъ, какъ на примѣръ, сцена прощанія князя съ возлюбленной:

Она:

Постой, тебѣ сказать должна я —  
Не помню что.

Князь:

Припомни.

Она:

Для тебя

Я все готова.... Нѣтъ, не то.... Пстой...  
 Нельзя, чтобы навѣки, въ самомъ дѣлѣ,  
 Меня ты могъ покинуть.... Все не то....  
 Да, вспомнила: сегодня у меня  
 Ребенокъ твой подъ сердцемъ шевельнулся.

Развязка этой потрясающей трагедіи не была написана, но лишь намѣчена. Русалка занята лишь мыслью о мщеніи:

Съ той поры,  
 Какъ бросилась безъ памяти я въ воду,  
 Отчаянной и презрѣнной дѣвчонкой  
 И въ глубинѣ Днѣпра-рѣки очнулась  
 Русалкою холодной и могучей,  
 Прошло ужъ восемь долгихъ лѣтъ;  
 Я каждый день о мщеніи помышляю,  
 И нынѣ, кажется, мой часъ насталь...

Посылая свою дочь на встрѣчу князя, она приказываетъ ей:

И если спросить онъ,  
 Забыла-ль я его иль нѣтъ, скажи,  
 Что все его я помню и люблю,  
 И жду къ себѣ...

Этому ожиданію русалки отвѣчаетъ таинственное томленіе князя:

Невольню къ этимъ грустнымъ берегамъ  
 Меня влечетъ невѣдомая сила!

Наконецъ, предчувствіе княгини, когда охотники оставили князя одного на берегу Днѣпра:

И князя вы осмѣлили оставить  
 Тамъ одного? Усердные вы слуги!  
 Сейчасъ назадъ, сейчасъ къ нему скачите!  
 Сказать ему, что я прислала васъ.  
 Ахъ, Боже мой! Въ лѣсу ночной порою  
 И дикій звѣрь, и лютой человѣкъ,  
 И лѣшій бродить,—долго-ль до бѣды!

Разумѣется, прискакавши къ Днѣпру, охотники не застали князя, а лишь трупъ утопленника. <sup>1)</sup>

Пушкинъ—наивысшая вершина русскаго бытового театра, озаренная лучами восходящаго свѣтила—русской художественной поэзіи.

Пока на высяхъ творилась столь великая переменна, жизнь въ долинахъ шла своимъ чередомъ. Переводная комедія по прежнему являлась будничной пищей театраловъ. На ряду съ французскими пьесами, репертуаръ наполнялся и комедіями нѣмецкаго писателя Коцебу и „коцебятина“ для Александровской эпохи стала моднымъ увлеченіемъ. Отъ Екатерининскаго времени осталось еще дилетантство среди высшаго общества и признакомъ хорошаго тона считалось переводить или передѣлывать или скомпилировать пьесу для извѣстныхъ актрисъ. Типичнымъ представителемъ

<sup>1)</sup> См. статью И. Н. Жданова (Сочиненія II т.) о „Русалкѣ“.

этого аристократическаго дилетантства въ Александровскую эпоху явился князь А. А. Шаховской, предлагавшій, какъ въ свое время графъ Шереметьевъ, сердце и руку актрисѣ К. И. Ежовой, но получившій характерный отказъ: „лучше буду любимой Ежовой, чѣмъ смѣшной княгиней“. Интересъ къ театру пробудился у Шаховскаго по многимъ обстоятельствамъ! Во-первыхъ, молодой офицеръ въ Петербургѣ поселился у балетмейстера Вальберха, во-вторыхъ, онъ познакомился съ Дмитревскимъ, но главное, конечно, царившая тогда мода, по которой всѣ „пописывали, нарахтились въ поэты и любили страстно театр“. Замѣтивъ особое рвеніе къ театру Шаховскаго, его вскорѣ назначили „репертуарнымъ членомъ“ и, кромѣ того, ему поручаютъ различныя отвѣтственныя дѣла, между прочимъ, выработку „постановленій и правилъ внутренняго управленія Императорской Театральной Дирекціи“, сохранены Шаховскимъ. Его перу также принадлежатъ 52 переводныя и оригинальныя пьесы, среди которыхъ преобладаетъ веселый жанръ. Такъ Пушкинъ, характеризуя театр Александровской эпохи, отмѣтилъ также:

Тамъ вывелъ колкій Шаховской  
 Своихъ комедій шумный рой.

Кромѣ любителей—аристократовъ въ области театра подвизались и настоящіе поэты, сила которыхъ лежала совершенно въ другой сторонѣ. Такъ Крыловъ <sup>1)</sup> началъ свою литературную дѣятельность сочиненіемъ комедій, которыя, частью написанныя въ болѣе раннюю пору, именно за разбираемый періодъ, пользовались большой извѣстностью. Правда, у нихъ одно большое преимущество передъ комедіями Екатерины и др., это ихъ языкъ, отличающійся всегда естественностью, мѣткостью, а иногда и простонародностью. „Модная лавка“ и „Урокъ дочкамъ“—лучшія произведенія Крылова въ этомъ жанрѣ. Эти двѣ пьесы направлены на высмѣяніе французаніи, равно какъ и „Бригадиръ“ Фонвизина. Въ „Модной лавкѣ“ выводятся сами французы, пріѣхавшіе въ Россію эксплуатировать невѣжественный вкусъ русскихъ—мадамъ Каре, содержательница модной лавки, и бывший помадный мастеръ Трише, служившій въ камердинерахъ и обокравшій своего господина. Все дѣйствіе происходитъ въ модной лавкѣ съ обычной любовной интригой и сцены выбора товаровъ напоминаютъ аналогичныя сцены въ комедіи Матинскаго „С.-Петербургскій Гостинный дворъ“. Изъ другихъ лицъ наше вниманіе останавливается на мастерицѣ Машѣ, на помѣщицѣ—щеголихѣ и ея супругѣ Сумбуровѣ. Послѣдній, конечно, врагъ всѣхъ новыхъ модъ и когда, по доносу Трише, полиція является въ лавку для обыска, онъ восклицаетъ: „Посмотримъ, какъ то вы отдѣляетесь. Ага, госпожи плутовки, конецъ вашимъ праздникамъ; не будете больше разорять и обманывать нашихъ простяковъ; не будете расторгиваться запрещенными товарами; не будете въ своей дьявольской лавкѣ давать свиданія,—по дѣломъ вамъ!“

„Урокъ дочкамъ“—подражаніе мольеровской комедіи „*Les Précieuses ridicules*“. Отецъ, возмущенный подобно Сумбурову, столичными нравами, отвезъ своихъ дочекъ въ деревню и приставилъ къ нимъ няню Василису, чтобъ они промежъ собой не говорили по-французски. А барышни, по свидѣтельству прислуги, „безъ французскаго языка, какъ безъ хлѣба сохнуть“. Еще бы, здѣсь въ деревнѣ онъ не слышать „человѣческаго голоса“,

<sup>1)</sup> См. статью о немъ В. Перетца въ Ежегодникѣ Имп. театровъ 1893—4 г.

кромѣ русскаго“. Тогда слуга Семень, переодѣвшись во фрачный костюмъ, выдаетъ себя за французскаго маркиза. Онъ-де много путешествовалъ по Россіи и поэтому говорить и по-русски. Барышни, въ ожиданіи его прихода, наряжаются, румянятся и принимаютъ позы. Но какъ ни бьются барышни, имъ никакъ не удастся завлечь мнимаго маркиза въ французскій разговоръ. Наконецъ, весь обманъ открывается и барышнямъ ничего не остается, какъ вскрикнуть: Ah, quelle leçon!“

Интересно уже то, что Крыловъ оказалъ нѣкоторое вліяніе на Гоголя. Такъ положеніе самозванца Семена извѣстнымъ образомъ напоминаетъ намъ ситуацію Хлестакова, а въ другой комедіи „Пирогъ“ примѣняется эффектный приемъ чтенія письма, при чемъ каждое лицо дочитываетъ его только до того мѣста, гдѣ содержится неприятный о немъ отзывъ. Но и помимо этого литературнаго слѣда комедіи Крылова не лишены значенія, хотя бы по отдѣленію сумасбродныхъ фигуръ отъ здравомыслящихъ, (въ „Модной лавкѣ“ Маши отъ Сумбуровой, въ „Урокъ дочкамъ“ горничной Даши и няни отъ барышень), или по выведенію строгаго защитника патриархальныхъ нравовъ: Сумбурова и Велькарова. Послѣдній, напримѣръ, обращается къ своимъ дочерямъ съ почувствованной филиппикой: „Стыдно, сударыни, стыдно! Дѣвушки вы уже давно невѣсты, а еще ни голова ваша, ни сердце не запасены ничѣмъ, что могло бы сдѣлать счастье честнаго человѣка. Все ваше остроуміе въ томъ, чтобы перецыганивать и пересмѣшивать людей, часто почтеннѣе себя; вся ваша довкасть, чтобъ не уважать ни лѣта, ни достоинства человѣка и дѣлать грубости тѣмъ, кто васъ старѣе. Въ чемъ ваше знаніе?—какъ одѣться, или лучше сказать, какъ раздѣться и надъ которой бровью поманернѣе развѣсить волосы. Какія ваши дарованія?—нѣсколько пѣсенокъ изъ модныхъ оперъ, нѣсколько рисунковъ учительской работы и неутомимость прыгать и кружиться на балахъ; а самое то главное ваше достоинство то, что вы болтаете по французски; да только ужъ что болтаете,—того не приведи Богъ слышать разсудительному человѣку ни на какомъ языкѣ“.

И въ такихъ то мѣстахъ невольно слышатся перегааты изъ обличительныхъ монологовъ Чацкаго.

Грибоѣдовъ является въ концѣ этого долгаго развитія русской комедіи, которое началось съ перевода, затѣмъ какъ бы застряло на поверхностной передѣлкѣ и только благодаря усиліямъ Екатерины, Фонвизина и Крылова было доведено до большей самостоятельности, пока не вылилось въ прекрасную общественную сатиру „Горе отъ ума“. Собственно Грибоѣдовъ, по положенію своему, былъ такимъ же дилетантомъ артистократомъ, какъ и Шаховской, только съ той разницей, что природа его надѣлила даромъ поэтическаго творчества. Будучи молодымъ гусаромъ Грибоѣдовъ началъ свою литературную дѣятельность переводомъ-передѣлкой „Молодые супруги“. Впослѣдствіи ему не разъ случалось составлять комедіи, по просьбѣ актрисъ, какъ его сверстникамъ, при чемъ онъ не гнушался и совмѣстнаго творчества; писалъ онъ и оперу-водевиль и интермедію, обрушился на Озерова пародіей „Дмитрій Дрянской“. Однако, на все эти работы нужно смотрѣть, какъ на упражненія во владѣніи драматической рѣчью и стихомъ, на пробы еще строитиваго пера, на предварительные наброски художника, собирающаго матеріалъ для

большой картины. И по мѣрѣ того, какъ росла увѣренность въ его силѣ и способностяхъ, въ душѣ его зрѣла гениальная идея.

Когда современники впервые познакомились съ „Горемъ отъ ума“, ихъ взяло недоумѣніе—до того эта комедія отличалась отъ всего, что они привыкли видѣть въ этой области. Дѣйствительно, все переводныя пьесы и даже комедіи Екатерины, Фонвизина, Крылова, носили характеръ ложно-классической школы, который опредѣлялся 1) запутанной часто, всегда глухой, но все же цѣлестремительной интригой, 2) типичностью выведенныхъ лицъ, 3) моралью, выраженною осмѣяніемъ явныхъ пороковъ. Что же находили въ „Горе отъ ума“?

Интрига, казалось, была на лицо, которую самъ Грибоѣдовъ опредѣлил такъ: „дѣвушка, сама не глупая, предпочитаетъ дурака умному человѣку“. Очень, можетъ быть, что Грибоѣдовъ первоначально и имѣлъ ввиду разработать только этотъ сюжетъ, но впослѣдствіи вздумалъ расширить свою комедію въ сатирическую картину московскаго общества и вмѣсто одного дурака вывелъ цѣлыхъ 25. Тогда то получилось то, что Катенинъ подразумѣвалъ, замѣчая: „сцены связаны произвольно“.

Типичность персонажей у ложно-классическихъ драматурговъ обусловливалась какъ непрерывной отъ Менандра классической традиціей, а равно и вліяніемъ commedia dell'arte. Ярко эта типичность засвидѣтельствована тѣми амплуа, которые выработались среди актеровъ подъ вліяніемъ ложно-классическаго репертуара. Такъ въ первой половинѣ XIX в. русскіе актеры при императорскомъ театрѣ дѣлились на 4 разряда: занимающіе амплуа, ихъ замѣстители—doubles, исполнители полезныхъ ролей—utilités и вводныя лица—accessoires. Амплуа же были—для актеровъ: первая роль и молодой любовникъ, второй любовникъ, благородный отецъ, демикарakterный комическій резонеръ и грубый комикъ, первый и второй слуга, комическій мужичекъ, простаекъ, конфидантъ и аксессуаръ. Для актрисъ: первая роль, молодая любовница и первая кокетка, вторая любовница и дуэнъ молодая, роль невинныхъ, благородная мать и демикарakterъ, комическая старуха и роль декарakterъ, первая служанка и рѣзвая роль, вторая служанка. Къ этому длинному перечню, для трагедій присоединялись еще амплуа 1) царей, 2) царицъ и благородныхъ матерей и 3) молодыхъ царицъ. Главное вліяніе бытового театра на сценическое искусство сказалось въ разрушеніи этихъ амплуа, но все же слѣды ихъ сохранились у насъ до 1882 г., который нужно считать датой официальнаго отказа отъ амплуа.

Въ виду этой типичности персонажей мы поймемъ то недоумѣніе, вызванное пьесой Грибоѣдова, гдѣ многія лица не только были ярко индивидуализованы, но отзывались портретностью. Такъ, посвященные въ подноготную московскаго общества отлично знали, кого Грибоѣдовъ вывелъ на танцевальномъ вечерѣ у Фамусова. На упрекъ въ портретности Грибоѣдовъ могъ смѣло указывать на примѣръ Мольера, который также не всегда довольствовался типичнымъ наброскомъ своихъ персонажей:—„Мѣщанинъ въ дворянствѣ“, „Мнимый больной“—портреты, и превосходные; „Скупецъ“—антропосъ собственной фабрики и несносенъ“...

Наконецъ, отъ комедіи требовали осужденія пороковъ. Но во-первыхъ, это понималось чисто внѣшнимъ образомъ, дѣтски элементарно, въ томъ смыслѣ, что добродѣтельные лица должны достигнуть матеріальнаго успѣха, а порочные потерпѣть крушеніе на жизненномъ пути. Такъ, публика Мольера рукоплескала сержанту, который арестовываетъ Тартюфа.

Развязка въ „Недоросль“ еще находится въ полной зависимости отъ ложно-классической теоріи. У Грибоѣдова такая назидательность отсутствуетъ. Еще важнѣе было то, что ложно-классики подъ пороками понимали только общежитійскія слабости: скудость, самодурство, похотливость, жестокость, легкомысліе и т. п., но гражданскіе недостатки вовсе не входили въ кругъ ложно-классической комедіи. Опять въ этомъ отношеніи Фонвизинъ ближе къ ложно-классицизму, чѣмъ Грибоѣдовъ. Съ точки зрѣнія ходячей морали, Скалозубъ, на примѣръ, не обладаетъ явными пороками, но, какъ гражданинъ, онъ являетъ примѣръ отвратительнаго карьеризма и антикультурнаго мракобѣсія. Мысль о собственной авансировкѣ убила въ немъ всякое приличіе такъ, что смерть товарищей онъ привѣтствуетъ какъ моментъ личнаго успѣха:

Довольно счастливъ я въ товарищахъ моихъ;

Вакансіи какъ разъ открыты:

То старшихъ выключать иныхъ,

Другіе, смотришь, перебиты.

Невольно мы думаемъ, что онъ способенъ на любую подлость, чтобы только выслужиться. Недаромъ вѣдь онъ говоритъ:

Да, чтобъ чины добыть, есть многіе каналы....

Обыкновенно у Грибоѣдова переплетаются пороки съ гражданской подлостью, какъ у Фамусова и Молчалина, но первые суть только побочные штрихи, дополняющіе рисунокъ разсчитанный на болѣе крупный масштабъ. Но публика, не привыкшая къ трактованію со сцены вопросовъ гражданской доблести, была возмущена смѣлостью Грибоѣдова, которая еще усугублялась слухами о портретности. Пороки носятъ безусловный характеръ и общественный этикетъ предписываетъ намъ не замѣчать ихъ у нашихъ знакомыхъ. Но гражданскіе недостатки свойственны одному опредѣленному сословію, этикетъ котораго другимъ сословіемъ можетъ и не признаваться. Вотъ почему дворянское общество такъ было взбудоражено общественной сатирой Грибоѣдова.

Отмѣчая, такимъ образомъ, рѣзкое отличіе „Горе отъ ума“ отъ ложно-классическихъ комедій, нельзя обойти молчаніемъ и связь съ ней, что касается нѣкоторыхъ частныхъ. Такъ, Лиза, конечно, не крѣпостная горничная, а литературный типъ, который ведетъ свое начало отъ необходимаго персонажа французской комедіи. Это была не то прислуга, не то подруга, — персоне, которой любовница довѣряла всѣ свои сердечныя тайны и обыкновенно и веденіе интриги, словомъ, выражаясь театральнымъ языкомъ, — *la confidente*. Какъ любовникъ имѣлъ слугу, который дѣйствовалъ въ то время, какъ баринъ вздыхалъ и мечталъ, такъ и любовница довѣряла свою судьбу горничной. Последняя — Коломбина, создавшаяся по требованію симметричности, какъ противоположность къ Арлекину. Но во французской комедіи ея обычное имя Lisette. Конечно, переносить этотъ типъ шустрой и бойкой горничной въ сферу, гдѣ прислуга находилась въ болѣе забитомъ положеніи, было погрѣшностью противъ бытовой правды. Это понимали отлично и Лессингъ и Грибоѣдовъ. Но эта *confidente* была слишкомъ удобна для драматической интриги, и по такимъ чисто техническимъ причинамъ Лессингъ ввелъ въ свою „*Минну фонъ-Барнфельмъ*“ Франциску — камеръ-юнгфрау, воспитанную вмѣстѣ съ барышней, а Грибоѣдовъ столь чуждую русской жизни Лизу. Дѣйствительно, трудно себя представить, какъ могло бы состояться все дѣйствіе безъ Лизы. Она охраняетъ свиданья своей барышни отъ внезапнаго на-

шествія, она же устраиваетъ эти свиданія, но попутно она не прочь имѣть и свои шапки съ буфетчикомъ Петрушкой, или съ Молчалинымъ, или даже, о, ужасъ! съ самимъ Фамусовымъ. И при всемъ этомъ чувствуется, что Лиза — персонажъ театральнѣйшій.

Также связанъ съ ложно-классическимъ театромъ Чацкій. Это тотъ персонажъ, устами котораго авторъ выражаетъ свои личные взгляды, т. е. *le raisonneur*. Таковы Стародумъ и Велькаровъ. Но въ то время, какъ послѣдніе являются лишь побочными лицами и „разсуждающій“ вообще отстываетъ на второй планъ передъ „дѣйствующими“, онъ у Грибоѣдова сдѣланъ центральнымъ лицомъ пьесы точно такъ же, какъ Мизантропъ у Мольера. Присматриваясь къ душевному состоянію Чацкаго, мы находимъ подтвержденіе его родства съ Мизантропомъ:

Душа здѣсь у меня какимъ-то горемъ сжата,

И въ многолюдствѣ я потерянь, самъ не свой.

Это подавленное настроеніе и раздражительность объясняются даже тяжелой наслѣдственностью:

По матери лошель, по Аннѣ Алексѣвнѣ:

Покойница съ ума сходила восемь разъ.

Какъ и Мизантропъ, Чацкій долженъ пережить несчастье: любимая имъ дѣвушка предпочитаетъ ему напошлѣйшаго карьериста, вдобавокъ ко всему — вовсе ее не любившаго. Разочаровавшись въ своемъ сердечномъ увлеченіи и убѣдившись во всей безнадежности „интеллигентнаго“ общества, Мизантропъ и Чацкій брезгливо отворачиваются отъ послѣдняго:

Безумнымъ вы меня прославили всѣмъ хоромъ,—

Вы правы: изъ огня тотъ выйдетъ невредимъ,

Кто съ вами день пробыть сумѣетъ,

Подышетъ воздухомъ однимъ

И въ немъ разсудокъ уцѣлѣетъ.

Вонъ изъ Москвы! Сюда я больше не ѣздохъ!

Бѣгу, не оглянусь,—пойду искать по свѣту,

Гдѣ оскорбленному есть чувству уголокъ:

Карету мнѣ! Карету!

Но этими чертами и исчерпывается сходство Чацкаго съ французскимъ прототипомъ. Значеніе его, однако, въ русской литературѣ измѣняется перспективами, не имѣвшими никакого отношенія къ мольеровской комедіи. Во-первыхъ, пьеса Грибоѣдова явилась показателемъ той борьбы истинно-цивилизованныхъ людей съ видимой цивилизаціей, которая всплываетъ въ XVIII в. съ того момента, когда самый вопросъ о необходимости цивилизаціи не подвергался уже сомнѣніямъ. Цивилизація же всегда и вездѣ опредѣлялась преобладаніемъ культурныхъ завоеваній, которыя перенимались отъ болѣе передоваго народа, сливались съ зачатками собственныхъ возможностей и всходили въ видѣ новыхъ формъ человѣческаго общежитія. Такъ греческая культура выросла на восточной, римская — на греческой, западно-европейская — на римской, а русская — на западно-европейской. Но перенимать можно было двояко: заглушивъ въ себѣ всѣ оригинальные зачатки и отказавшись вслѣдствіе этого отъ дальнѣйшаго культурнаго творчества, или сохраняя въ себѣ жизнеспособныя начала и переходя въ высшій типъ культурной формаціи. Мы уже, говоря о началахъ русскаго театра, отмѣтили, какъ въ царствованіе Алексѣя Михайловича западно-европейская цивилизація широкой волной нахлынула на московское государство. Но еще при Петрѣ споръ шелъ о томъ:



перенять или не перенимать. Властная его рука повернула руль на западь. И вотъ царствованіе Екатерины стояло передъ другой дилеммой: какъ перенять? Бытоописующая комедія ярко изобразила создавшійся расколъ: „*Бригадиръ*“ Фонвизина и „*Урокъ дочкамъ*“ Крылова наиболее талантливыя попытки освѣтить этотъ вопросъ. Къ этой темѣ примкнулъ и Грибоѣдовъ.

Чацкій три года жилъ за границей, но онъ сохранилъ въ неприкосновенности энергію своей русской души. Онъ не тотъ Иванушка, который гнушается тѣмъ, что его тѣло находится въ Россіи, когда душа во Франціи, нѣтъ, вооружившись новыми идеями, онъ „летитъ“ обратно на родину, чтобы тутъ осуществить полезную для отечества жизнь. Первое впечатлѣніе—одинъ восторгъ:

Когда-жъ постранствуешь, воротисься домой—

И дымъ отечества намъ сладокъ и пріятель!

Но, познакомившись съ московскимъ обществомъ, Чацкій раздражается ѣдкимъ его обвиненіемъ:

Я одалъ возсылалъ желанья

Смиранныя, однако, вслухъ,—

Чтобъ истребилъ Господь нечистый этотъ духъ

Пустого, рабскаго, слѣпного подражанья;

Чтобъ искру заронилъ онъ въ комъ-нибудь съ душой,

Кто могъ бы словомъ и примѣромъ

Насъ удержать, какъ крѣпкою вожжей,

Отъ жалкой тошноты по сторонѣ чужой.

Пускай меня объявятъ старовѣромъ,—

Но хуже для меня нашъ Сѣверъ во сто кратъ

Съ тѣхъ поръ, какъ отдалъ все въ обмѣнъ на новый ладъ,—

И нравы, и языкъ, и старину святую,

И величавую одежду—на другую,

По шутовскому образцу:

Хвостъ сзади, спереди какой-то чудный выемъ,

Разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ;

Движенья связаны, и не краса лицу.

Смѣшныя, бритые, сѣдые подбородки...

Какъ платье, волосы, такъ и умы коротки!

Ахъ, если рождены мы все перенимать,

Хоть у китайцевъ бы намъ нѣсколько занять

Премудраго у нихъ незнанья иноземцевъ!

Несмотря на эту свою любовь ко всему родному и на свою пламенную ненависть къ людямъ, легкомысленно промѣнявшимъ свой оригинальный складъ жизни на внѣшнюю французскую скорлупу, на моды, болтовню, ригурнели, амуры, все же Чацкій не преклоняется передъ идеалами Фамусовыхъ и Скалозубовъ, являя въ этомъ отношеніи новый, болѣе достойный типъ человѣка, образовавшійся при столкновении съ Западомъ. Эгоистической жизненной цѣли московскихъ дворянъ и неразборчивости ихъ въ средствахъ къ достиженію этой цѣли Чацкій противопоставляетъ другое намѣреніе: безкорыстное служеніе отечеству,

Не требуя ни мѣстъ, ни повышенья въ чинъ.

И тутъ мы подходимъ ко второй перспективѣ, опредѣляющей значеніе Чацкаго. Въ каждомъ обществѣ наблюдаются двѣ совѣсти: групповая и индивидуальная, при чемъ первая давить, а иногда и подавляетъ

вторую. При отсталости общества о второй, собственно, и не приходится говорить. Но по мѣрѣ того, какъ общество пробуждается отъ своей инертности, индивидуальная совѣсть растетъ и даже перерастаетъ групповую совѣсть. Между этими двумя совѣстями тогда происходитъ разладъ. Групповая совѣсть для того, чтобы быть пріемлемой для многихъ, всегда шире индивидуальной. Въ „Горе отъ ума“, равно какъ и въ русской жизни первой половины XIX в., столкнулись также двѣ совѣсти: сословно дворянская и чуткая совѣсть истинно-просвѣщеннаго человѣка. Индивидуальная совѣсть и отгнѣяетъ личность отъ массы. Поэтому обнаруженіе индивидуальной совѣсти и можно разсматривать, какъ ростъ личности.

Первая личность, всецѣло опирающаяся на своей совѣсти и безнадежно погибающая, когда она узвлена, въ русской литературѣ—Борисъ Годуновъ. И такъ, Пушкинъ сочинилъ трагедію. Вторая личность, бросившая обществу свой вызовъ и отвернувшаяся отъ него съ гордо поднятой головой,—Чацкій. И чѣмъ же общество, сплоченное своей групповой совѣстью, отвѣчаетъ обвиненіямъ личности?

О, праздный, жалкій, мелкій свѣтъ!

Не надо пищи,—сказку, бредъ

Имъ лжець отпустить въ угожденье,

Глупецъ повѣрить, передастъ;

Старухи, кто во что гораздъ,

Тревогу бьютъ... И вотъ общественное мнѣніе!

Такимъ образомъ, „Горе отъ ума“ можетъ быть разсматриваемо какъ столкновение двухъ силъ: личности и общества. Первая сила—личность—создалась изъ переживаній самого автора, т. е. паоса его индивидуальной совѣсти и изъ литературной традиціи у насъ (Фонвизинъ и Крыловъ) и за границей (Мизантропъ), вторая—общество—изобразена пріемами, присущими народному юмору. Остановимся на томъ дѣйствіи, гдѣ общество выступаетъ, какъ таковое. Кого же выводить здѣсь поэтъ? Наталью Дмитріевну, жену, забравшую, какъ говорится, супруга подъ башмакъ, обезличивъ его, ревностнаго служаку, и оставивши ему только скуку по утрамъ и игру на флейтѣ; глухого князя, суетящагося отъ командованія энергичной маменьки, которая прилагаетъ все старанія, чтобы „пристроить“ своихъ шесть дочерей, типичныхъ „барышень“; засидѣвшуюся въ дѣвахъ, но все еще выѣзжающую въ свѣтъ графиню Хрюмину и ея бабушку, которая возраста не знаетъ; картежника и плута Загорѣцкаго, котораго все ругаютъ и тѣмъ не менѣе терпятъ; надобливую и коварную сплетницу Хлестову...—конечно, все эти портреты набросаны мастерской рукой гениальнаго художника, но вмѣстѣ съ тѣмъ за ними чувствуется и невидимая работа народнаго творчества. Не того, которое создаетъ опредѣленные произведенія, но того невольнаго, которое сказывается, когда входитъ въ комнату какая-нибудь Хлестова: моментально мы ее узнаемъ, подмѣчаемъ отдѣльные черты, улыбаемся, смѣемся, разумѣемся, въ душѣ. Когда кисть художника опредѣляетъ контуры такой фигуры, мы съ полнымъ правомъ говоримъ объ ея народности.

Постараемся вкратцѣ сгруппировать добытые результаты:

1) „Горе отъ ума“—первая русская комедія, порвавшая съ тремя главными требованіями ложно-классической школы: интригой, типичностью характеровъ и моральной тенденціей.

2) Зато Грибоѣдовъ изобразилъ борьбу двухъ силъ: личности и общества.

3) Личность --Чацкій--явилась плодомъ какъ интимныхъ переживаний автора, такъ и литературныхъ его воспоминаний.

4) Общество нарисовано Грибоѣдовымъ въ духѣ народной сатиры.

5) Сочныя бытовые краски поставили русское сценическое искусство передъ новыми, интересными задачами.

6) Благодаря Чацкому, русскій театръ, помимо артистической цѣли, впервые приобрѣлъ и значеніе общественно-воспитательнаго учрежденія.

Однако, духъ того времени мало способствовалъ тому росту сценическаго искусства, на который его вызывали задачи литературы. Казенщина и чиновничество наложили свою печать на театръ этой поры. Начиная съ того, что актеры были приравнены тѣмъ же чиновникамъ: они были раздѣлены на 3 разряда и, согласно этимъ разрядамъ, надѣлены правами на чины и на почетное гражданство. Съ другой стороны, обязанности актера были подвержены строгой регламентации, между прочимъ, онъ долженъ былъ ежедневно выучить 25 строкъ своей роли, и дирекція предоставлялось право удерживать жалованье тѣхъ, „кои отъ развратнаго образа жизни впали въ любострастную болѣзнь“. О грубомъ тогда обращеніи съ актерами краснорѣчиво свидѣтельствуетъ слѣдующій фактъ: знаменитаго артиста Каратыгина посадили въ Петропавловскую крѣпость только за то, что онъ во время репетиціи не замѣтилъ прихода директора театровъ и остался сидѣть. Тѣмъ не менѣе, и эта эпоха имѣла своихъ корифеевъ, изъ которыхъ назовемъ Каратыгина, Мочалова и Щепкина.

Послѣдній является характернымъ показателемъ того переворота, который сценическое искусство совершало подъ влияніемъ репертуара отъ ложно-классическаго стиля къ бытовому театру. Вся сила актера, выступавшаго въ ложно-классической пьесѣ, лежала въ его декламации. Вотъ что пишетъ Щепкинъ: „Я засталъ декламацию, сообщенную Россіи Дмитревскимъ, взятую имъ во время своихъ путешествій по Европѣ въ такомъ видѣ, въ какомъ она существовала на европейскихъ театрахъ. Она состояла въ громкомъ, почти педантическомъ удареніи на каждую рѣму съ легкой отдѣлкой полустипій. Это все росло, такъ сказать, все громче и громче, и послѣдняя строка монолога произносилась, сколько хватало силъ у человѣка“. Жесты и самая игра отступали при этомъ на задній планъ. Объ этомъ Щепкинъ пишетъ въ другомъ мѣстѣ: „Превосходство игры, говоритъ онъ, видѣли въ томъ, когда никто не говорилъ своимъ голосомъ, когда игра состояла изъ крайне изуродованной декламации, слова произносились какъ можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно въ роляхъ любовниковъ декламировали такъ страстно, что вспомнить смѣшно; слова: любовь, страсть, измѣна выкрикивались такъ громко, какъ доставало силы въ человѣкѣ, но игра физиономіи не помогала актеру: она оставалась въ томъ же натянутомъ, неестественномъ положеніи, въ какомъ являлась на сцену. Или еще: когда, напримѣръ, актеръ оканчивалъ какой-нибудь сильный монологъ, послѣ котораго долженъ былъ уходить, то принято было въ то время за правило поднимать правую руку вверхъ и такимъ образомъ удаляться со сцены“. Понявъ дѣланность ложно-классическаго искусства, Щепкинъ впервые сталъ сознательно стремиться къ другимъ цѣлямъ. По словамъ Герцена, Щепкинъ „создалъ правду на русской сценѣ, онъ первый сталъ нетеатраленъ въ театрѣ“. Но помимо своей личной игры, Щепкинъ подмѣтилъ еще крупный

недостатокъ ложно-классическаго театра: онъ мало обращалъ вниманія на соотношеніе силъ отдѣльныхъ актеровъ и на сыгранность ансамбля; успѣхъ ложно-классической пьесы зависѣлъ отъ двухъ-трехъ главныхъ актеровъ, ансамбля же вовсе не было. Бытовой театръ выдвинулъ требованіе хорошаго ансамбля. Нельзя себѣ представить на сценѣ, напримѣръ, третье дѣйствіе „Горе отъ ума“ безъ тщательной спѣтости играющихъ и безъ полного подчиненія отдѣльныхъ актеровъ общему впечатлѣнію. Заботясь о созданіи такого ансамбля, Щепкинъ открываетъ новую страницу въ исторіи русскаго сценическаго искусства.

Любопытно, что всѣ эти нововведенія являются практическимъ осуществленіемъ плановъ, которые излагалъ теоретически интимный другъ Щепкина—Гоголь. Вообще, Щепкинъ пользовался симпатіей интеллигентныхъ круговъ, какъ до него только Дмитревскій, и среди добрыхъ его знакомыхъ находимъ и Пушкина и Грибоѣдова, но ближе всѣхъ онъ сошелся съ Гоголемъ.

Знакомство Гоголя съ театромъ восходитъ къ раннимъ воспоминаніямъ его дѣтства. Его отецъ не только былъ авторомъ нѣсколькихъ комедій, но и славился какъ великій мастеръ по части театральныхъ постановокъ. Другимъ моментомъ, сблизившимъ Гоголя съ театромъ, были школьные спектакли въ Нѣжинскомъ Институтѣ. Вотъ отрывокъ изъ письма Гоголя къ матери въ 1827 г.: „Масленицу, всю недѣлю, мы провели такъ, что желаю всякому ее провести, какъ мы: всю недѣлю веселились безъ усталости. Четыре дня сряду былъ у насъ театръ и, къ чести нашей, признали единогласно, что изъ провинціальныхъ ни одинъ не годится противъ нашего. Правда, играли всѣ прекрасно“... При этихъ спектакляхъ сказались артистическая жилка Гоголя такъ, что ему поручили отвѣтственные роли—Простаковой въ „Недоросль“ и няни Василисы въ комедіи Крылова „Урокъ дочкамъ“. Впослѣдствіи былъ моментъ въ жизни Гоголя, когда онъ, отчаявшись въ своей служебной карьерѣ, попытался поступить на сцену; но пробное чтеніе, по случайному нерасположенію Гоголя, вышло неудачнымъ или, во всякомъ случаѣ, не заслужило одобренія начальства.

Гоголь, однако, не только обогатилъ репертуаръ русскаго театра прекрасными пьесами, но и продолжалъ интересоваться развитіемъ театра, посвящая этому вопросу рядъ теоретическихъ замѣтокъ. Благодаря его близости къ нѣкоторымъ дѣятелямъ театра, въ особенности Щепкину, взгляды Гоголя приобрѣли особое значеніе. Во-первыхъ, онъ требуетъ полную индивидуализацию роли,—что такъ гармонируетъ съ портретностью, которую ставили въ вину Грибоѣдову,—и ставитъ, между прочимъ, актеру такое требованіе: „прежде, чѣмъ схватить причуды и внѣшнія мелкія особенности всякаго лица, актеръ долженъ поймать общечеловѣческое выраженіе роли; (прежде самаго характера лица) нужно разсмотрѣть призваніе, зачѣмъ оно призвано, въ чемъ состоятъ заботы и хлопоты всякаго лица, на которые издерживается, около чего именно ворочается его жизнь, къ чему и когда стремятся постоянно всѣ его мысли и стремленія. Поймавши эту главную заботу выведеннаго лица, актеръ долженъ самъ наполниться этою заботою, усвоить себѣ всѣ мысли и стремленія такъ, чтобы они были въ его головѣ неотлучно во все время представленія“. Во-вторыхъ, Гоголь задумался о „концертномъ“ исполненіи, т. е. объ ансамблѣ и для этого предлагаетъ, чтобы первый актеръ взялся играть всѣ роли подрядъ, „дабы оставить живые образцы второстепеннымъ актерамъ“. Это свое разсужденіе Гоголь заканчиваетъ словами: „Потомъ же, когда первостепенный актеръ,

разыгравши всѣ роли, возвратится вновь на свою прежнюю, онъ получитъ взглядъ еще полнѣйшій, какъ на свою собственную роль, такъ и на всю пьесу, а пьеса получитъ вновь еще сильнѣйшую занимательность для зрителей этою полнотою своего исполненія, — вещь, дотолѣ неслыханную! Нѣтъ выше того потрясенія, которое производитъ на человѣка совершенно согласованное согласіе всѣхъ частей между собою, которое доселѣ могъ только слышать онъ въ одномъ музыкальномъ оркестрѣ, и которое въ силахъ сдѣлать то, что драматическое произведеніе можетъ быть дано болѣе разовъ сряду, нежели наиболѣе любимѣйшая опера. — Когда готовились къ постановкѣ „Ревизора“, Гоголь предусмотрѣлъ всѣ мелочи: и костюмы Бобчинскаго и Добчинскаго, причѣмъ блондинъ долженъ былъ имѣть темный фракъ, а брюнетъ — свѣтлый, и способъ постановки послѣдней — нѣмой сцены: „Для успѣшнаго произведенія нѣмой сцены, въ концѣ „Ревизора“ одинъ изъ актеровъ долженъ скомандовать, невидимо для зрителя. Это долженъ сдѣлать жандармъ, произнося, по окончаніи рѣчи, тотъ самый звукъ, который издается женщинами — натурально не открывая рта, попросту — икнуть. Это будетъ сигналъ для всѣхъ“. — Такимъ образомъ Гоголь явился не только гениальнымъ творцомъ бытовыхъ комедій, но и инструкторомъ — хотя и не официальнымъ — русской сцены.

Репертуаръ русскаго бытового театра обязанъ Гоголю двумя пьесами, которыя со времени ихъ постановки такъ и не сходятъ съ подмостковъ, — „Женитьбой“ и „Ревизоромъ“. Третья пьеса — „Игроки“ ставилась очень рѣдко, а четвертая — „Владимиръ третьей степени“ дошла до насъ только въ трехъ отрывкахъ и въ этой связи лишена для насъ значенія. При первой постановкѣ „Ревизора“ въ 1836 г., по свидѣтельству одного изъ современниковъ П. В. Анненкова, „недоумѣніе было написано на всѣхъ лицахъ, словно никто не зналъ, какъ должно думать о картинѣ, только-что представленной. Недоумѣніе это потомъ возрастало съ каждымъ актомъ“. Еще меньше понравилась „Женитьба“, впервые поставленная въ 1842 г. Вотъ какой отзывъ появился въ одномъ изъ журналовъ: „главнымъ и единственнымъ условіемъ сцены — является изящество, приличіе. Тамъ, гдѣ условіе это нарушено, въ душѣ каждаго не совсѣмъ испорченнаго человѣка пробуждается какое-то непостижимое эстетическое чувство, которое негодуетъ на это нарушеніе и отвергаетъ грубую и грязную природу. Да, г.г. писатели, природа, естественность нужны, необходимы на сценѣ, но въ очищенной формѣ, въ изящномъ видѣ, съ пріятной стороны и съ приличіемъ выраженныхъ. Всякая же пошлая, грязная природа отвратительна. И публика, единогласно ошибавъ пьесу Гоголя, обнаружила всю свою тонкость и чувство приличія. Слава ей и честь“. — Это пренебрежительное отношеніе къ пьесамъ Гоголя станетъ намъ вполне понятнымъ лишь тогда, когда познакомимся съ характеромъ тѣхъ пьесъ, которыя въ то время имѣли безусловный успѣхъ.

Наиболѣе популярный драматургъ Николаевского времени былъ, несомнѣнно, Николай Алексѣевичъ Полевой<sup>1)</sup>, (\*1796 †1846 г.). Это былъ отличный знатокъ сцены и театральной публики, не задававшійся какими-либо идеальными цѣлями, а рассчитывающій свои пьесы на вѣрный успѣхъ; Полевой откровенно сознавался въ секретѣ своего успѣха. „Ложи требуютъ отъ васъ чего-нибудь тонкаго, изящнаго, нѣжныхъ намековъ чувства и сердца, а партеръ, напротивъ, хочетъ чего-нибудь грубаго, на-

<sup>1)</sup> См. статью *Вл. Боцяновскаго* въ Ежегодникѣ Императорскаго театра въ 1894—1895 г.

дутыхъ, рѣзкихъ выраженій, громкихъ словъ, которыя иногда на два локтя переходятъ за предѣлы здраваго смысла, логики и грамматики. И такъ, если вы хотите успѣха, вамъ надобно найти среднее нѣчто въ слогѣ, смѣсь партера съ ложами, хорошаго съ дурнымъ“. Этотъ средній тонъ, на которомъ сходились партеръ и ложи, сказанъ прежде всего въ горячемъ патріотизмѣ его пьесъ. „Купецъ Иголкинъ“ кончается молитвеннымъ обращеніемъ героя, опускавшагося на колѣни среди восторженнаго народа: „Господи! Услыши молитву мою: да будутъ внуки наши такъ любить Отечество и Царя Православнаго, какъ мы ихъ любимъ, и да будутъ цари русскіе подобны царю Петру Алексѣевичу!“ Въ одной пьесѣ Полевого отецъ обращается къ своей дочери со словами: „твой женихъ русскій и офицеръ, а русскій и офицеръ такъ же никогда не измѣняетъ любви своей, какъ никогда не отступаетъ передъ неприятелемъ. Въдѣ у него сердце Георгіевскимъ крестомъ прикрыто“. Наконецъ, Полевой впервые обработалъ для сцены патріотическій сюжетъ, удостоившійся музыкальной обработки Глинки и извѣстный намъ подъ названіемъ — „Жизнь за Царя“, Полевой же назвалъ свою пьесу „Костромскіе льса“. — Наряду съ этой шумно-патріотической демонстраціей шла безпредѣльная идеализація русскаго человѣка. Иголкинъ — идеальный русскій купецъ, пьеса „Русскій человѣкъ добро помнитъ“ знакомитъ насъ съ идеальнымъ русскимъ помѣщикомъ и боготворящими его крестьянами; „Солдатское сердце“ — съ идеальнымъ русскимъ офицеромъ, Параша Сибирячка — идеальная русская женщина, а апофеозъ русскаго человѣка — Сусанинъ.

Публика, рукоплещущая пьесамъ Полевого, не могла относиться къ „Ревизору“ иначе, какъ съ величайшимъ недумѣніемъ.

Положимъ, что уже Грибоѣдовъ пробилъ нѣкоторую брешь въ забронированную отъ сатирическихъ нападковъ позицію театральнаго завсегдатаевъ. Но зато въдѣ его пьеса первоначально вовсе не была допущена къ представленію, а затѣмъ долгое время игралась со значительными сокращеніями. Первое цѣльное представленіе „Горя отъ ума“ относится къ 1869 г. Затѣмъ, какъ ни какъ, двадцатые годы носили на себѣ печать Александровской эпохи, а тридцатые годы были продуктомъ мрачной реакціи; первая взростила Пушкина, вторая его — убила. Обѣ эпохи были по существу воинственными, но первая вела войну оборонительную, вторая — наступательную. Обѣ эпохи поэту чувствовали подъемъ національнаго самосознанія, но въ качествѣ его провозвѣстника первая дала Озерова, вторая — Полевого. Озеровъ въ своемъ патріотизмѣ искрененъ, Полевой — разсчитливъ, дѣланно-театраленъ а потому и не интересенъ съ эстетической стороны, ибо въ основѣ всякаго настоящаго искусства, по выраженію Л. Толстого, должна быть правда, искренность. Сатира Грибоѣдова затрагивала какіе-то устарѣлыя нравы и отсталыя міровоззрѣнія, облеченныя настроеніемъ старины, и бичевала, можно сказать, дворянскую Москву того времени, значить она была все же по какимъ-то цѣностямъ, и поэтому ударъ ея бича чувствовался больно, но не убійственно. Не такъ Гоголь.

Гоголь выбралъ мишенью своей сатиры чиновный міръ, въ „Ревизорѣ“ — провинціальныи, въ „Женитьбѣ“ и другихъ пьесахъ — столичный. Этотъ чиновничій міръ не имѣлъ за своей спиной стародавнюю традицію, какъ московское общество, выведенное у Грибоѣдова. Чиновникъ во времена Гоголя былъ типомъ новѣйшей формации. Его вызвали къ жизни

бюрократическіе порядки, которые въ теченіе XVIII в. постепенно вводились въ Россію. Реформы Александра I окончательно закрѣпили эти формы правленія, и вотъ уже въ слѣдующее царствованіе населеніе стонетъ подъ гнетомъ чиновника. Какія же черты особенно бросались въ глаза въ этомъ новомъ типѣ, приобрѣвшемъ столь великое значеніе для обывателя гоголевской эпохи? Прежде всего—его оторванность отъ почвы. Чиновникъ—какой-то кочевникъ. Сегодня онъ здѣсь, завтра тамъ. Куда его пошлютъ, тамъ онъ и дѣйствуетъ. Крестьянинъ имѣетъ свою землю, купецъ свою лавку, дворянинъ свое помѣстье, чиновникъ, какъ таковой, витаетъ въ воздухѣ, безъ особой связи съ опредѣленной мѣстностью. А отсюда монотонность чиновника, отсутствіе въ немъ того явленія, которое естественниками называется миметизмомъ. Каждое животное принимаетъ окраску того мѣста, гдѣ оно водится: птица окрашивается подъ цвѣтъ древесной коры, листьевъ, земли, мха, ящерица—подъ цвѣтъ глины и песка. Также и человекъ принимаетъ видъ отъ своей тѣсной родины и отъ сферы своей дѣятельности. Чиновникъ, постоянно мѣняя свою службу, не чувствуя себя прикрѣпленнымъ къ одному мѣсту, къ одному дѣлу, не подвергается дѣйствию миметизма. Отсюда его монотонность.

Не обладая такимъ образомъ почвенными корнями, чиновникъ все свое существованіе оправдываетъ честнымъ служеніемъ тому дѣлу, къ которому онъ приставленъ, и безкорыстной преданностью отечеству. Эти два момента—идеальную честность и патриотизмъ—культивировалъ Полевой и пожиналъ заслуженные аплодисменты со стороны чиновнаго міра, составляющаго въ Николаевское время большинство публики. Гоголь же въ своей комедіи поднялъ пелену, которой стыдливо прикрывалась бюрократія. И что же оказалось? вмѣсто патриотическаго подвига—полное отсутствіе общихъ интересовъ, вмѣсто служенія—хищеніе, вмѣсто самоотверженной честности—циническое взяточничество, вмѣсто идеальнаго порыва русской души—безнадежная пошлость!

Смотря впервые на „Ревизора“, недоумѣніе публики росло съ каждымъ дѣйствіемъ. Но въ зрительномъ залѣ были не только чиновники. Эти другіе, начиная отъ императора Николая Павловича и кончая бѣднымъ обывателемъ, поняли, что здѣсь проявился важный факторъ обновленія и улучшенія—русская бытовая комедія. Они поддержали „Ревизора“ и рукоплесканія ихъ съ каждымъ представленіемъ стали все смѣлье и громче.—

Гоголь разрубилъ послѣднюю связь бытовой комедіи съ классической. Грибоѣдовъ еще не вполне отдѣлался отъ дѣленія лицъ на добродѣтельныхъ и порочныхъ. Всему московскому обществу и всѣмъ домочадцамъ Фамусова противопоставлялся идеализированный образъ Чацкаго. У Гоголя нѣтъ такой антитезы. Хлестаковъ и провинціальныя чиновники въ сущности одного поля ягоды. Александръ Ивановичъ ни на іоту не лучше Антона Антоныча съ внутренней стороны, съ внѣшней—конечно, онъ носитъ фракъ столичнаго покроя. Далѣе, Гоголь вполне избѣгъ того резонерства, въ которое во вредъ драматизма часто впадаетъ Чацкій и которое также является наслѣдствомъ классической школы. Ни резонеровъ, ни отдѣльных мѣсть отвлеченной морализаціи у Гоголя нѣтъ.

Снявъ, такимъ образомъ, съ бытовой комедіи послѣднюю скорлупу, свидѣтельствующую о вылупленіи ея изъ классической школы, Гоголь довелъ индивидуализацію характеровъ до полнаго совершенства. Онъ отказался отъ стиха и перешелъ на болѣе естественную прозу. Языкъ Хлестакова рѣзко выдѣляется отъ манеры выражаться уѣздныхъ чиновниковъ.

Удачно подмѣченъ также сентиментально—своеобразный жаргонъ Анны Андреевны и Марьи Антоновны. Какъ тонко отгѣнена трактирная цивилизація Осипа!

Наряду съ этимъ проникновеннымъ искусствомъ, Гоголь, однако, пользуется и болѣе грубыми эффектами, что сближаетъ его пьесы съ народной драмой, если хотите, съ балаганомъ. Такъ Шекспиръ не брезгалъ просто-народной шуткой иногда въ самыхъ трагическихъ мѣстахъ, вспомнимъ могильщиковъ въ „Гамлетѣ“ или пьянаго привратника въ „Макбетѣ“. Такъ Мольеръ былъ ученикомъ Фіорилли, знаменитаго Скаромуччо, и, не задумываясь, бралъ свои сюжеты изъ сценарія *comedia dell'arte*. Такими бурлесками въ „Ревизорѣ“ является паденіе Добчинскаго во II дѣйствіи вмѣстѣ съ дверьми или перевиранія подвыпившаго Хлестакова въ III или нѣкоторые типы просителей въ IV или чтеніе письма въ V.—

„Ревизоръ“ поставилъ русскому сценическому искусству новыя и интересныя задачи. Въ то время, какъ роль городничаго впервые была создана самимъ Щепкинымъ, для Хлестакова не такъ-то легко было найти исполнителя. Исходя изъ того, что онъ дважды объясняется въ любви, дирекція причислила его роль къ амплуа перваго любовника, и ничего путнаго, конечно, изъ этого выйти не могло. Выступая въ комедіяхъ Гоголя, актеры естественно переросли свои амплуа. Такъ возвращающееся въ типахъ сценическое искусство переходило въ индивидуализирующееся.—

Въ „Женитьбѣ“ Гоголь противопоставляетъ чиновничьему міру—купечество. Взвѣсивая его симпатіи къ той и другой группѣ, нельзя не признать, что вѣсы послѣдней перетягиваютъ. Несмотря на отсталость и наивность купческаго дома, отъ него все же вѣетъ патриархальностью и землей. Тутъ и освященный вѣками обычай, котораго совершенно не знаютъ беспочвенные чиновники, и могучая сила, къ которой невольно тяготѣютъ неустойчивые герои двадцатаго числа и которая, разумѣется, не исчерпывается одними деньгами. Купецъ силенъ не тѣми деньгами, которыя у него есть, а тѣмъ, что онъ способенъ зарабатывать, расширяя свои дѣла или учреждая новыя. Эта патриархальность съ одной стороны и творческая способность съ другой—прошедшее и будущее—тѣ моменты, которые характеризуютъ купечество отъ чиновниковъ, живущихъ только настоящимъ, какъ это прекрасно изобразилъ Гоголь. Купечество имъ затронуто лишь вскользь, но все же въ опредѣленной антитезѣ чиновничеству. Такимъ образомъ, Гоголь чувствовалъ новую широкую тему русскаго бытового театра, но оставилъ ее своему преемнику по искусству—Островскому.

По отношенію къ Гоголю мы приходимъ къ слѣдующимъ выводамъ:

- 1) Комедіи Гоголя явились рѣзкимъ диссонансомъ противъ идеалистически-патриотическаго репертуара Николаевского времени.
- 2) Изображая бытъ чиновниковъ, пьесы Гоголя менѣе историчны, чѣмъ „Горе отъ ума“.
- 3) Гоголь порвалъ съ послѣдними остатками классической школы.
- 4) Гоголь сочеталъ индивидуалистическую обрисовку характеровъ съ грубо-комическими приѣмами народной драмы.
- 5) Тамъ, гдѣ Гоголь противопоставляетъ купеческій бытъ чиновному міру, симпатіи его на сторонѣ перваго.
- 6) Интересъ Гоголя къ сценическому искусству сыгралъ важную роль въ устройствѣ бытовой сцены.

Грибоѣдовъ вывелъ въ темномъ освѣщеніи дворянство, Гоголь—чиновничество, а Островскій является въ одно и тоже время адвокатомъ и прокуроромъ россійскаго купечества. Въ этой послѣдовательности и доля исторической правды: на аренѣ исторіи сперва появляются дворяне, затѣмъ чиновники и послѣ уже купцы. Подъ вліяніемъ демократизаціи общества, поэты спускаются все ниже и ниже по лѣстницѣ соціальныхъ классовъ.

Когда Островскій выводитъ представителей изъ другихъ сословій, то чувствуется рѣзкое отгнѣненіе ихъ отъ купечества. Возьмемте, на примѣръ, встрѣчающихся у Островскаго дворянъ. Они никакого толка въ денежныхъ дѣлахъ не обнаруживаютъ. У нихъ нѣтъ стремленія надуть кого-нибудь, но нѣтъ и корректности въ платежахъ: деньги имъ нужны и очень даже нужны, а какъ съ ними обращаться—объ этомъ у нихъ сложились самыя фантастическія понятія. Такъ любопытно припомнить слѣдующее мѣсто изъ разговора Телятева съ дѣльцомъ Васильковымъ въ комедіи „*Бѣшенные деньги*“:

**Телятевъ:**

Это хорошо; пятьдесятъ тысячъ деньги; съ ними въ Москвѣ можно имѣть на сто тысячъ кредита; вотъ вамъ и полтора ста тысячъ. Съ такими деньгами можно довольно долго жить съ пріятностями.

**Васильковъ:**

Но, вѣдь, надо-же будетъ платить наконецъ.

**Телятевъ:**

А вамъ-то какая печаль? Что вы ужъ очень заботливы! Вотъ охота лишнюю думу въ головѣ имѣть! Это дѣло предоставьте кредиторамъ, пусть думаютъ и получаютъ, какъ хотятъ. Что вамъ въ чужое дѣло мѣшаться? Наше дѣло умѣть занять, ихъ дѣло умѣть получить.

**Васильковъ:**

Не знаю, такихъ операцій не производилъ: наши операціи имѣютъ совсѣмъ другія основанія и расчеты.

Ничуть не лучше разсуждаетъ о деньгахъ другой безденежный дворянинъ Вихоревъ въ комедіи „*Не въ свои сани не садись*“:

„Что такое деньги?... Ни больше, ни меньше, какъ средство жить порядочно, въ свое удовольствіе. А они <sup>1)</sup> стараются какъ можно больше копить и какъ можно меньше проживать; а ужъ доказано всѣми науками, что это вредно.... для торговли... и для цѣлаго общества“.

Для всѣхъ этихъ дворянъ, лишенныхъ средствъ къ жизни и при томъ не умѣющихъ работать, остается одинъ исходъ—жениться на богатой купеческой дочери. Это тѣмъ болѣе естественно, что эти молодые дворяне всѣ большіе Донъ-Жуаны; ухаживать за дамами, заводитъ амурныя шапши—вотъ ихъ специальное занятіе. На этой почвѣ дворянство и сталкивается съ купечествомъ.

Обращаясь къ чиновничьему міру, изображенному Островскимъ, нельзя не отмѣтить, что среди безчисленныхъ его представителей нѣтъ ни одно-

<sup>1)</sup> Т. е. купцы.

го безусловно честнаго человѣка. Островскій изображаетъ чиновниковъ тѣми же красками, какъ и Гоголь, только въ другой перспективѣ. И Островскій находитъ среди чиновниковъ только взяточниковъ. Такъ, крупный чиновникъ Вышневицкій въ комедіи „*Доходное мѣсто*“ высказываетъ мораль чиновника:

„Вотъ тебѣ общественное мнѣніе: не пойманъ—не воръ. Какое дѣло обществу, на какіе доходы ты живешь, лишь бы ты жилъ прилично и велъ себя, какъ слѣдуетъ порядочному человѣку... Я служилъ въ губернскихъ городахъ: тамъ короче знаютъ другъ друга, чѣмъ въ столицахъ; знаютъ, что каждый имѣетъ, чѣмъ живетъ, слѣдовательно, легче можетъ составиться общественное мнѣніе. Нѣтъ, люди—вездѣ люди. И тамъ смѣялись при мнѣ надъ однимъ чиновникомъ, который жилъ только на жалованье съ большою семьей, и говорили по городу, что онъ самъ себя шьетъ сюртуки, и тамъ весь городъ уважалъ первѣйшаго взяточника за то, что онъ жилъ открыто и у него по два раза въ недѣлю бывали вечера“.

Въ „*Пучинѣ*“ Островскій изображаетъ, какъ эта мораль осуществляется на практикѣ и какъ несчастный, забытый секретариска не можетъ противостоять искушенію, чтобы за взятку не испортилъ важнаго документа. Чиновничество связывается съ купечествомъ двумя путями: или при злостномъ банкротѣ, или при сватовствѣ чиновника за богатую купеческую дочь. Первый случай изображается, на примѣръ, въ той же „*Пучинѣ*“, гдѣ чиновникъ Переярковъ предлагаетъ купцу такую нечестную аферу для обогащенія, но въ концѣ концовъ доводитъ его до нищенскаго состоянія. Такой же казусъ изображается и въ комедіи „*Свои люди—сочтемся*“. Ловля же богатой невѣсты представляетъ собой спортъ глупенькаго чиновника Бальзаминаова. Какъ трогательно-наивно мать описываетъ его поведеніе („*Свои собаки грызутся, чужая не приставай*“):

„У Миши, должно быть, опять какіе-нибудь планы въ головѣ. Прибѣжить изъ присутствія, пообѣдаетъ наскоро, да и былъ таковъ, и пропалъ на цѣлый день. Гдѣ-то онъ, бѣдный, бродитъ? Должно быть, далеко, далеко куда-нибудь ходитъ! Придетъ всегда такой измученный, усталый, и лица-то на немъ нѣтъ, и не ѣсть ничего, только все вздыхаетъ. Надо полагать, онъ въ Рогожскую бѣгаетъ, а пожалуй, что и въ Лефортово! Все разбогатѣть-то ему, бѣдному, хочется. Ну, да это ничего, пускай бѣгаетъ; это еще здорово, говорятъ. Теперь время лѣтнее, дѣлъ у него никакихъ нѣтъ особенныхъ; все-таки, лучше: пусть на воздухѣ бѣгаетъ, чѣмъ въ комнатѣ-то сидѣть; да еще и польза можетъ произойти. Только я все что-то боюсь за него; все какъ-то мнѣ не вѣрится, чтобы онъ ужъ очень богатую-то невѣсту себя нашель. А ужъ сколько у него къ этому дѣлу старанія! Даже удивительно это видѣть. По его-то старанію ему-бы ужъ надо давно миллионщицу приспособить. Должно быть, счастья нѣтъ! Безъ счастья, сколько ужъ ни старайся, ничего не выходишь. Говорятъ, и грибы искать—счастье нужно, а ужъ невѣсть-то и подавно“.

Такимъ образомъ дворянское и чиновничье сословія льнутъ къ купечеству, изображенію котораго посвящено главное вниманіе Островскаго. Первымъ онъ удѣляетъ лишь столько мѣста, поскольку ихъ поведеніе отгнѣняетъ значеніе и характеръ купечества. Последнее же для Островскаго имѣетъ самодавляющій интересъ. Здѣсь Островскій подмѣчаетъ культурное броженіе, которое Грибоѣдовъ въ свое время наблюдалъ въ дворянскомъ обществѣ. Правда, живетъ еще типъ кушца-самодура, который

привыкъ ни съ чѣмъ не считается, ни съ закономъ, ни съ чужой волей. Такъ мучникъ Курицынъ въ комедіи—„Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“ рассказываетъ своему шурина Краснову про слѣдующую свою выходку:

„Бывало, у насъ промежь себя, промежь знакомыхъ или сродственникововъ за споромъ дѣло станеть, чья жена обходительнѣе. Я всѣхъ къ себѣ на домъ веду, сяду на лавку, вотъ такъ-то ногу выставлю и сейчасъ говорю женѣ: „Чего моя нога хочетъ?“ А она понимаетъ, потому обучена этому, ну, и, значитъ, сейчасъ въ ноги мнѣ“.

**Курицына.**

Что-жъ, это точно, это бывало. Я при всѣхъ безъ стыда скажу.

**Красновъ.**

Ничего въ этомъ нѣтъ хорошаго, одинъ куражъ.

**Курицынъ.**

Эхъ, братъ! Бей шубу, будетъ теплѣе, а жену—будетъ умнѣе.

Въ пьесѣ „Тяжелые дни“ купецъ Титъ Титычъ Брусковъ, котораго жена называетъ Китъ Китычемъ, въ пьяномъ видѣ прибилъ ни въ чемъ неповиннаго человѣка и думаетъ только о томъ, какъ бы отдѣлаться денежной уплатой. Такой типъ, разумѣется, не потерпитъ возраженія въ семьѣ и центральный вопросъ купеческой дочери—вопросъ объ ея замужествѣ—можетъ зависѣть отъ его каприза. Вотъ какъ въ комедіи „Свои люди—сочтемся“ Подхалюзинъ, который подбирается къ дочери Самсона Силыча Большева, характеризуетъ это отношеніе:

„А знавши-то характеръ Самсона Силыча, каковъ онъ есть, это и очень можетъ случиться. У нихъ такое заведеніе: коли имъ что попало въ голову, ужъ ничѣмъ не выбьешь оттедова. Все равно, какъ въ четвертомъ году захотѣли бороду обрить: сколько ни просили Аграфена Кондратьевна, сколько ни плакали—нѣтъ, говорить, послѣ опять отпущу, а теперь поставлю на своемъ; взяли да и обрили. Такъ вотъ и это дѣло: потрафъ я по нихъ, или такъ взойди имъ въ голову—завтра же подъ вѣнецъ, и баста, и разговаривать не смѣй. Да отъ такого удовольствія съ Ивана Великаго спрыгнуть можно!“

Такимъ образомъ, самодурство купца выдвигаетъ другой вопросъ—о положеніи женщины до и во время брака. Островскій первый вывелъ этотъ вопросъ на подмостки русскаго театра и, порвавъ съ традиціей, создалъ драмы, гдѣ центральнымъ лицомъ является женщина. „Воспитанница“ „Лъсъ“, „Горячее сердце“, „Безприданница“, словомъ, велика вереница пьесъ, посвященныхъ вопросу о беззащитномъ положеніи дѣвицы, которую лишаютъ свободы выбора и о чувствахъ которой никто не считаетъ нужнымъ спрашивать, но надъ всѣми ними выдается „Гроза“ по художественной концепціи сюжета, по яркости красокъ и по трагичности переживаній главнаго лица—Катерины. Наибольше правдивый и трогательный типъ въ поэзіи Тургенева—Лиза, и такое же мѣсто въ творествѣ Островскаго занимаетъ Катерина. Въ литературной галлерей русскихъ женщинъ онѣ также цѣнны, какъ для англичанина—Офелія, а для нѣмца—Гретхенъ.

Это „темное царство“, какъ критикой было прозвано купечество Островскаго, столкнулось съ западно-европейскою цивилизаціей и пошло, какъ въ свое время дворянское сословіе, двумя путями: ложнымъ, перенимая лишь внѣшній лоскъ и въ душѣ оставаясь варваромъ, и истиннымъ, освѣжая свою психику свѣжимъ дуновеніемъ вѣтерка. Живописнымъ примѣромъ перваго типа является Гордѣй Карпычъ Торцовъ въ комедіи „Бѣдность не порокъ“. Про него говоритъ жена:

„Теперь все ему наше русское не мило; ладить одно—хочу жить по-нынѣшнему, модами заниматься“.

Привезя съ собой въ домъ московскаго фабриканта, Гордѣй Карпычъ хвастаетъ передъ нимъ своей новомодностью:

„Ты мнѣ вотъ что скажи,—обращается онъ къ пріѣхавшему въ гости Коршунову:—все у меня въ порядкѣ? Въ другомъ мѣстѣ за столомъ-то прислуживаетъ молодець въ поддевкѣ, либо дѣвка, а у меня фицыантъ въ нитяныхъ перчаткахъ. Этотъ фицыантъ, онъ ученый, изъ Москвы, онъ всѣ порядки знаетъ: гдѣ кому сѣсть, что дѣлать. А у другихъ что! Соберутся въ одну комнату, усядутся въ кружокъ, пѣсни запоютъ мужицкія. Оно, конечно, и весело, да я считаю такъ, что это низко, никакого тону нѣтъ. Да и пьютъ-то что по необразованію своему? Наливки тамъ, вишневки разныя... а не понимаютъ того, что на это есть шампанское“....

Онъ не на шутку вѣритъ въ то, что образованность опредѣляется по тому, кто какъ одѣтъ, и обращается къ своему приказчику со слѣдующей глубокомысленной тирадой:

„Образованіе! Знаешь ли ты, что такое образованіе?... А еще туда же, разговариваетъ! Ты бы вотъ сертучипко новенькій сшилъ!“....

Другой примѣръ такъ ложно понятой цивилизаціи дается въ пьесѣ „Утро молодого человѣка“. Вотъ какъ лакей Недопекіна описываетъ приказчику Сидорычу образъ жизни своего барина:

„Вотъ онъ меня за что уважаетъ? Потому я всѣ эти порядки знаю. Я, братъ, служилъ все у хорошихъ людей. У генерала Симевича два года служилъ, у совѣтника служилъ, такъ ужъ мнѣ пора знать. Ужъ онъ такъ меня и спрашиваетъ: „Что,—говорить,—Иванъ, это какъ у генерала?“—Вотъ, говорю, такъ и такъ.—„А это какъ?“—А это вотъ такъ, молъ.—„Хорошо“, говорить.“

**Сидорычъ.**

А скоро они встануть?

**Иванъ.**

А ты, вотъ, смотри на часы. У насъ ужъ тенѣ извѣстный. Ужъ поневолится, да проспитъ до втораго часу. Я еще такого и не видывалъ, чтобы кто такъ модѣ подражалъ. Вотъ теперь встаетъ во второмъ часу, а скажи ему, что господа встаютъ съ пѣтухами вмѣстѣ,—вѣдь онъ тоже съ пѣтухами станеть вставать.

**Сидорычъ.**

Тонъ наблюдаютъ-съ.

**Иванъ.**

Ужъ какъ наблюдаетъ-то, просто смѣхъ смотрѣть на него. Увидитъ гдѣ на гуляньѣ или въ театрѣ, какъ кто одѣтъ, какъ кто ходитъ, сейчасъ

и перенимаетъ; вотъ здѣсь и учится передъ зеркаломъ. Ей-Богу. А все-таки, братъ, у насъ чего нѣтъ, все это на барскую ногу. Видишь, какъ мы живемъ.

Но Островскій не съ меньшей настойчивостью рисуетъ вновь зародившійся типъ купца съ болѣе мягкимъ нравомъ и болѣе свѣтлымъ міровоззрѣніемъ. Красновъ въ комедіи— „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“, не только безумно любитъ свою жену, но старается въ обращеніи съ ней держаться безупречно. Сцена ревности кончается у него неожиданнымъ рѣшеніемъ отпустить жену въ послѣдній разъ на свиданіе.

**Красновъ.**

Вы, Татьяна Даниловна, извольте понимать, когда вамъ словами говорить.

**Краснова.**

Ужъ вы не драться ли хотите? Что-жъ, отъ васъ это станется. Только и жди.

**Красновъ.**

Ошиблись. Никогда вы отъ меня не дождетесь! Я васъ столько люблю, что на нынѣшній разъ даже вашъ капризъ уважу.

Правда, Краснову не удается выдержать характера до конца и, когда измѣна жены стала явной и когда онъ вдобавокъ ко всему узнаетъ, что она въ сущности никогда его и не любила, звѣрь въ человѣкѣ беретъ въ немъ верхъ и онъ убиваетъ любимую имъ жену. Но вѣдь и Отелло не совладалъ съ собой при одной мысли объ измѣнѣ!

Возьмемъ другой примѣръ. Въ комедіи „Горячее сердце“ приказчикъ Гаврила бесѣдуетъ съ купеческимъ сыномъ Васей Шустрымъ о любви и объ отношеніи мужчины къ женщинѣ:

„Скажи мнѣ, Вася, какой это такой секретъ, что одного парня дѣвушки могутъ любить, а другого ни за что на свѣтѣ?“

**Вася.**

Надо, чтобъ парень былъ видный, изъ себя красивый.

**Гаврила.**

Да, да, да! Такъ, такъ!

**Вася.**

Это первое дѣло, а второе дѣло—разговаривать нужно умѣть!

**Гаврила.**

Объ чемъ, милый другъ, разговаривать?

**Вася.**

Объ чемъ хочешь, только чтобъ вольность въ тебѣ была, развязка.

**Гаврила.**

А я, братецъ ты мой, какъ мнѣ дѣвушка понравится—и сейчасъ она мнѣ, какъ родная, и сейчасъ я ее жалѣть начну. Ну, и конецъ, и разговору у меня вольнаго нѣтъ. Другая и у хорошихъ родителей живетъ,

а все мнѣ ее жалко что-то; а ужъ если у дурныхъ, такъ и говорить нечего; каждый мигъ у меня за нее сердце болитъ, какъ бы ее не обидѣлъ кто. И начну я по ночамъ думать, что вотъ ежели бы я женился, и какъ бы я сталъ жену свою беречь, любить, и все для нея на свѣтѣ бы дѣлалъ, не только что она пожелаетъ, но и даже сверхъ того, всячески бы старался для нея удовольствіе сдѣлать. Тѣмъ бы я утѣшался, что ужъ очень у насъ женщины въ обидѣ и во всякомъ забвеніи живутъ—нѣтъ такого ничтожнаго, послѣдняго мужичонка, который бы не считалъ бабу ниже себя. Такъ вотъ хоть одну-то за всѣхъ сталъ бы ублажать всячески. И было-бъ у меня на сердцѣ весело, что хотя одна-то живетъ во всякомъ удовольствіи и безъ обиды.

Мы не знаемъ какъ въ концѣ-концовъ устроилась брачная жизнь Гаврилы, но хочется вѣрить, что вышеприведенныя его слова оказались пророческими.

Еще дальше идетъ купецъ Бородинъ въ комедіи „Не въ свои сани не садись“. Хотя любимая имъ дѣвушка ушла изъ родительскаго дома, увлекшись франтомъ Вихоревымъ, Бородинъ готовъ забыть все, когда она, обиженная и оставленная, возвращается домой, и настаиваетъ на томъ, чтобы она вышла за него замужъ. Это рѣшеніе настолько ново, что даже самъ отецъ несчастной дѣвушки отговариваетъ его отъ такого шага. Сцена въ высшей степени характерная:

**Русаковъ.**

Тебѣ надобно дѣвушку честную, чтобъ про нее худой славы не было.

**Бородинъ.**

Что это значитъ худая слава! Коли я люблю Авдотью Максимовну, такъ это для меня все одно.

**Русаковъ.**

Да она тебя не стоитъ. Ей теперь нечего объ замужествѣ думать.

**Бородинъ.**

Вы давеча сами общались. Я вотъ отъ своего слова не пачусь, а вы пятитесь. А ужъ это не порядокъ, Максимъ Федотычъ!.. Положимъ, хоша она ваша дочь, а за что-жъ ее обижать. Авдотья Максимовна и такъ обижена кругомъ, долженъ кто-нибудь за нее заступиться. Ее-жъ обидѣли, да ее же и бранить! По крайней мѣрѣ, она у насъ будетъ ласку видѣть отъ меня и отъ маменьки. Что-жъ такое, со всякимъ грѣхъ бываетъ. Не намъ судить!—

Вотъ главные мотивы, проходящіе черезъ творчество Островскаго и опредѣляющіе культурное значеніе его репертуара. Центръ его вниманія, чаянія его дворянъ и чиновниковъ устремлены на купечество, которое рисуется ему темнымъ царствомъ, куда однако уже падали лучи цивилизации и образовали наряду съ темными уголками и проблески и яркія пятна. Сравнивая Островскаго съ Грибоѣдовымъ и Гоголемъ, приходится признать въ немъ—свѣтлаго оптимиста. Чацкій безжалостно осуждаетъ московское общество, Гоголь не оставляетъ на своихъ чиновникахъ ни одной доброй ниточки, Островскій съ особенной любовью рисуетъ русскую женщину и все проясняющійся взглядъ на нее мужчины.

Кромѣ послѣднихъ моментовъ, Островскій чувствуетъ рожденіе новыхъ людей, приносящихъ съ собой новые взгляды на жизнь. Эти новые люди—

разночинцы весьма разнообразнаго калибра и профессій. Не всегда Островскому удается изобразить ярко людей этого новаго склада. И вообще эти лица вводятся всегда лишь эпизодически. Мы чувствуемъ, тутъ нѣтъ настоящей сферы Островскаго, это скорѣе предчувствіе дальнѣйшаго развитія бытового театра.

Наиболѣе цѣннымъ твореніемъ этой категоріи является Любимъ Торцовъ въ комедіи „Бѣдность не порокъ“. Вначалѣ-то онъ пошелъ дальше своего брата въ манерѣ „всякую моду подражать“ и самъ отправился въ Москву „людей посмотреть, себя показать, високаго тону набраться“. Ну и пошла писать губернія. Отъ кутежей состояніе таяло какъ апрѣльскій снѣгъ. Вскорѣ Любимъ Торцовъ дошелъ до нищенскаго положенія. Простудился и слегъ въ больницу. Тутъ то съ нимъ происходитъ перемѣна, о которой онъ самъ рассказываетъ такъ:

„Какъ сталъ я выздоравливать, да въ разсудокъ входить, хмѣлю то нѣтъ въ головѣ—страхъ на меня напалъ, ужасъ на меня напалъ!.. Какъ я жилъ? Что я за дѣла дѣлалъ? Сталъ я тосковать, да такъ тосковать, что, кажется, умереть лучше“.

По чему же онъ тоскуетъ?—По бессмысленно проведенной жизни, конечно. Но прошедшаго не воротить. Любимъ Торцовъ не такъ старъ, чтобъ не задуматься и о будущемъ. Въ этомъ смыслѣ онъ тоскуетъ о честной трудовой жизни и поэтому обращается къ брату со словами:

„Назябся ужъ я, наголодался. Лѣта мои прошли, тяжело ужъ мнѣ паясничать на морозѣ-то изъ-за куска хлѣба; хоть подъ старость-то да честно пожить. Вѣдь я народъ обманывалъ; просилъ милостыню, а самъ пропивалъ. Мнѣ работишку дадутъ: у меня будетъ свой горшокъ щей. Тогда-то я Бога возблагодарю. Братъ! и моя слеза до неба дойдетъ. Что онъ <sup>1)</sup> бѣденъ-то! Эхъ, кабы я бѣденъ былъ, я бы человѣкъ былъ. Бѣдность не порокъ“.

Это говорить уже не резонеръ ложно-классической комедіи, который противопоставлялся порочнымъ лицамъ, а характерное лицо бытовой комедіи—черезъ порокъ постигшій болѣе культурное міросозерцаніе, изъ мрака выбравшійся къ свѣту, отъ эгоизма нашедшій мостъ къ альтруизму.

Еще Островскій расширилъ область бытовой комедіи однимъ сюжетомъ—жизнью провинціальныхъ актеровъ. Классическимъ примѣромъ этой группы является пьеса „Лъсъ“, хотя до сихъ поръ не отжилъ интересъ и къ комедіямъ „Таланты и поклонники“ и „Безъ вины виноватые“.

Опять особнякомъ стоятъ историческія пьесы, переходъ къ которымъ совершенъ подъ вліяніемъ Пушкина. У Островскаго не только повторяется пушкинскій сюжетъ—„Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“, но благодаря этому увлеченію у него осталась еще особая любовь къ XVII в. Комбинація историческаго интереса съ артистической комедіей произошла въ комедіи „Комикъ XVII столѣтія“, гдѣ изображается устройство русскаго театра при Алексѣѣ Михайловичѣ и гдѣ дѣйствующими лицами являются хорошо знакомый намъ окольничій Артемонъ Матвѣевъ и Грегорі.—

Такимъ образомъ Островскій написалъ около полсотни пьесъ для русскаго бытового театра. Онъ собственнo и создалъ весь его репертуаръ, въ то время какъ его предшественники прокладывали путь и дарили по одному или нѣсколькx шедевровъ. Какъ одна ласточка не дѣлаетъ весны,

<sup>1)</sup> Женихъ, за котораго заступається Любимъ Торцовъ.

такъ и „Горе отъ ума“ или одинъ „Ревизоръ“ не создали еще цѣлаго новаго направленія въ исторіи русскаго театра. Но Островскій закрѣпилъ бытовую репертуаръ за русскимъ театромъ на долгое время. Въмѣсто статистическихъ данныхъ, укажу на то, что одни Императорскіе театры за время отъ 1853 г., когда впервые стали ставить его пьесы, до 1872 г. имѣли доходъ отъ пьесъ Островскаго въ 2 милліона. И теперь, конечно, бываетъ, что модная пьеса оттѣсняетъ на задній планъ стародавній для насъ репертуаръ, но мода проходитъ, а Островскій вновь опять появляется. Въ настоящее время нѣтъ поэта, имя котораго чаще бы красовалось на театральныхъ афишахъ, чѣмъ имя Островскаго. Какъ много толковъ вызываетъ каждая новая пьеса Леонида Андреева! „Жизнь человѣка“ или „Анатема“ раздувались въ грандіозныя событія русской сцены! Но позволите спросить, гдѣ эти пьесы теперь? Почему ихъ не ставятъ? Почему о нихъ не говорятъ? „Жизнь человѣка“ канула въ Лету, а „Не въ свои сани не садись“ у всѣхъ на устахъ и, проходя по Невскому, можете разсматривать въ витринахъ фотографій новѣйшіе снимки Варламова въ роли Русакова.

Эта живучесть Островскаго объясняется, понятно, не только его сюжетами и идейнымъ его направленіемъ, но и высокими художественными достоинствами его пьесъ. Во-первыхъ, Островскій такой-же мастерскій бытописатель, какъ и его предшественники Грибоѣдовъ и Гоголь, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ обладаетъ извѣстнымъ преимуществомъ передъ ними, что касается сюжета. Купеческій бытъ, самъ по себѣ, болѣе красоченъ, чѣмъ космополитическое дворянское общество Грибоѣдова и безцвѣтное въ этнографическомъ смыслѣ чиновничество Гоголя. Развѣ вы не чувствуете разницу въ тонахъ между „Ревизоромъ“ и „Женитьбой“? Также и Островскій имѣетъ возможность—въ комедіи изъ купеческаго быта—писать болѣе сочными тонами и болѣе смѣлыми штрихами. Сравните Фамусова, Городничаго и купца-самодура изъ любой комедіи Островскаго, и хотя вы скажете, что у Грибоѣдова и Гоголя болѣе тонкій рисунокъ, безусловная вылитость, словомъ, совершенство въ своемъ родѣ, но все же вы должны сознаться, что самодуръ Островскаго, какъ драматическая фигура, выпуклѣе и сильнѣе. Такое же впечатлѣніе производятъ и групповыя картины,—ну хотя бы картина купеческой семьи. И не забудемъ того, что грибоѣдовскія и гоголевскія женщины не могутъ быть сравниваемы съ женскими типами Островскаго!

Разсмотрѣвъ Островскаго какъ жанриста, хотѣлось бы сказать и два слова объ его своеобразной драматической техникѣ, хотя она мало еще изучена. Одно не подлежитъ сомнѣнію, что пьесы Островскаго всѣ выигрываютъ на сценѣ, а это указываетъ на то, что Островскій прекрасно владелъ сценой. Укажу здѣсь на одинъ излюбленный его приемъ пользоваться контрастами. Нѣкоторые критики даже усмотрѣли въ этомъ возвратъ его къ дѣленію классической школой лицъ на добродѣтельныхъ и порочныхъ. Конечно, ничего подобнаго Островскій не имѣлъ въ виду. Знаменитый примѣръ такихъ контрастирующихъ фигуръ—Несчастливцевъ и Счастливецевъ въ „Лъсъ“. Или старикъ Илья и калѣка-кузнецъ Еремка въ драмѣ „Не такъ живи, какъ хочется“. Или дѣдушка Архипъ и Аюня въ комедіи „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ“.

Трудно вѣрится, чтобы Островскій пользовался когда-нибудь иностранными сюжетами, но на самомъ дѣлѣ это дѣйствительно такъ. Островскій такъ основательно сливалъ иностранный сюжетъ съ русскими мотивами,



что слѣдъ его заимствованія совершенно скрадывается. Такъ Мольеръ пользовался сюжетами commedia dell'arte. Такая поглощаемость сюжета бытовыми чертами предполагаетъ, конечно, удивительное знаніе русской жизни и широкое пользованіе народной стихіей. И вотъ эта связь у Островскаго съ народной драмой сильнѣе, чѣмъ у его предшественниковъ. Въ пользованіи народными мотивами и въ постиженіи народныхъ сценъ, Островскій напоминаетъ собой Пушкина.

Съ какою любовью Островскій воспроизводитъ святочный вечеръ и сговоръ въ комедіи „Бѣдность не порокъ“ съ играми, ряженными, пѣснями, обрядами. Тутъ и старикъ съ балалайкой, и мальчикъ съ патокой, и вожакъ съ медвѣдемъ и козой. Или возьмемте драму „Воевода“. Сонъ послѣдняго начинается съ картины пира: Бастрюковъ и его свита затѣваютъ народную игру въ разбойники (ср. стр. 2).

**Степанъ Бастрюковъ.**

Повеселѣй бы что-нибудь, ребята!

**Рѣзвый.**

Да вотъ игра: садись, ребята, на полъ!  
Да запоемъ „По матушкѣ по Волгѣ“.

**Степанъ Бастрюковъ.**

Любимая моя игра. Хмельному  
Простора нѣтъ въ избѣ, гулять охота.  
Вотъ сядемъ всѣ, да и поѣдемъ. Любо!  
Я—атаманъ, Дубровинъ—есауль,  
Я—на корму, онъ—на носъ. (Рѣзвому). Ты съ братиной  
Въ середку сядь и потчуй всѣхъ: направо,  
Налѣво, мнѣ, Дубровину, себѣ.... (Садятся).  
Поѣхали!

**Воевода.**

Далеко не уѣдешь!

**Гребцы (поютъ).**

Разъ первой! Разъ другой! Ухнемъ да ухнемъ!

**Воевода.**

Ты на полъ сѣлъ и думаешь что въ лодку!  
Дуракъ, дуракъ! Вяжите ихъ покрѣпче!

**Гребцы.**

Разъ первой! Разъ другой! Еще маленькій разокъ!

Эта картина смѣняется другой: Бастрюковъ дѣйствительно ѣдетъ по Волгѣ.

**Бастрюковъ.**

Кормилица ты наша, мать родная!  
Ты насъ поишь и кормишь и лелѣешь!  
Челомъ тебѣ! Катись до синя моря,  
Крутымъ ярамъ да краснымъ бережочкамъ

На утѣшенъе, намъ на погулянье!  
Не даромъ слава про тебя ведется;  
Не мало пѣсенъ на Руси поется,  
А всѣхъ милѣй—„По матушкѣ по Волгѣ“.

**Гребцы (поютъ).**

Внизъ по матушкѣ по Волгѣ,  
По широкой, славной, долгой,  
Взбушевлася погода  
Немалая, волновая.

**Бастрюковъ.**

Ты, есауль, впередъ вѣрнѣй гляди  
И, буде что увидишь впереди,  
Разсказывай!

**Дубровинъ.**

Да впереди то черно.

Еще дальше пошелъ Островскій въ другой пьесѣ „Синьгурочка“, построивъ ее дѣликомъ на сказочныхъ мотивахъ. Тутъ и проводы „честной масляницы“.

Ранымъ-рано куры запѣли,  
Про весну обвѣстили.  
Прощай, масленица!  
Сладко, воложно насъ кормила,  
Сусломъ, бражкой поила.

Прощай масленица! и т. д.

Въ началѣ третьяго дѣйствія хороводъ—„водятъ круги“. Въ четвертомъ дѣйствіи хоровое привѣтствіе весеннему солнцу:

Одна сторона: А мы просо сѣяли, сѣяли,  
Ой, Дидь-Ладо, сѣяли, сѣяли.

Другая сторона: А мы просо вытопчемъ, вытопчемъ,  
Ой Дидь-Ладо, вытопчемъ, вытопчемъ и т. д.

Но нужно ли для доказательства народности у Островскаго прибѣгать къ такимъ экстреннымъ примѣрамъ? Развѣ не любое мѣсто въ любой комедіи выдаетъ своимъ языкомъ, своими прибаутками, своими пословицами близость Островскаго къ народному творчеству?

Остается теперь повторить общіе выводы относительно Островскаго.

1) Главной темой Островскому служило купечество.

2) Чиновничій міръ, гдѣ затрагивается Островскимъ, изображенъ въ тѣхъ же краскахъ, какъ и у Гоголя.

3) Изображаемое Островскимъ купечество являетъ подобную же арену борьбы культурныхъ началъ съ темнымъ невѣжествомъ, какая наблюдалась раньше въ дворянскомъ обществѣ.

4) Являясь бытописателемъ купечества, Островскій вмѣстѣ съ тѣмъ вводитъ въ русскій театръ картину русской семьи и вопросъ о положеніи русской женщины.

5) Побочными темами у Островскаго являются положеніе провинціальныхъ актеровъ и историческіе сюжеты, по преимуществу XVII в.

6) Въ художественной техникѣ Островскаго бросается въ глаза его частое пользованіе контрастами.

7) Народный элемент у Островскаго представленъ шире, чѣмъ у предшественниковъ—Грибоѣдова и Гоголя.

8) Собственно только послѣ Островскаго можетъ быть рѣчь о бытовомъ репертуарѣ русскаго театра.

Какъ Гоголь-драматургъ нашелъ себѣ конгеніальнаго толкователя въ лицѣ Щепкина, такъ типы Островскаго впервые были возсозданы для сцены артистомъ Садовскимъ, котораго можно считать ученикомъ и преемникомъ Щепкина. Благодаря его искусству, русская публика впервые узнала, сколь правдивы и трогательны такіе типы, какъ почтенный купецъ Русаковъ или гуляка Любимъ Торцовъ или страстно-наивный Красновъ. Вообще, Садовскій выступалъ въ 27 роляхъ изъ репертуара Островскаго. На Островскомъ воспитывались новыя поколѣнія русскихъ актеровъ, среди которыхъ находимъ столь славныя имена, какъ Самаринъ, Самойловъ, Шумскій и Давыдовъ. Въ настоящее время наиболѣе характернымъ представителемъ репертуара Островскаго является К. Н. Варламовъ.

Своими женскими типами Островскій создалъ и новыя задачи для русской актрисы. Роль Катерины въ „Грозѣ“ стала отнынѣ пробнымъ камнемъ для молодыхъ силъ и любимымъ выступленіемъ для опытныхъ. Съ тѣхъ поръ ни одна русская актриса не обходила испытанія, поставленнаго ей Островскимъ. Собственно въ русскомъ бытовомъ театрѣ только теперь и появляются выдающіяся артистки въ родѣ В. В. Бороздиной, Л. П. Косицкой, П. А. Стрепетовой и М. Н. Ермоловой. Въ лицѣ М. Г. Савиной Александринскій театръ въ Петербургѣ цѣнитъ, на ряду съ К. Н. Варламовымъ, классическую представительницу того сценическаго искусства, которое воспиталось почти цѣликомъ на репертуарѣ Островскаго.

Историческія пьесы занимаютъ въ русскомъ бытовомъ театрѣ вообще очень небольшое мѣсто, да и здѣсь кромѣ Пушкинскаго „Бориса Годунова“ для потомства оказалась цѣнной одна драматическая трилогія Алексѣя Толстого. Благодаря сплоченности сценъ, эффектнымъ отдѣльнымъ штрихамъ, яркому историческому колориту—эти пьесы не только удержались въ репертуарѣ по настоящее время, но интересъ къ нимъ даже усилился къ концу вѣка. Центральныя лица отдѣльныхъ пьесъ—Грозный, Феодоръ Иоанновичъ, Борисъ—являлись заманчивыми, но опасными проблемами для даровитыхъ актеровъ, бытовые-же картины вызывали искусство режиссера, декоратора и бутафора. Насколько самъ авторъ сознавалъ трудности, которыя приходилось одолѣть при сценической постановкѣ его пьесъ, явствуетъ изъ того, что первыя двѣ части своей трилогіи онъ снабдилъ обстоятельными проектами постановки, выясняя ихъ идею и общій колоритъ и давая указанія для каждой отдѣльной роли. Авторъ не упускаетъ изъ вида и аксессуарныя части и костюмы, ставя требованія исторической правды, о которыхъ въ то время не мечтали ни одинъ театраль.

Сравненіе трилогіи А. Толстого съ трагедіей Пушкина напрашивается какъ-бы самимъ собой.

Разумѣется, мы напрасно стали-бы искать у А. Толстого замѣчательнаго пушкинскаго языка, сочетающаго въ „Борисѣ“ такъ удачно старый слогъ съ новымъ, и мѣткости выраженій и полнозвучности его стиха. Также, если сопоставить два изображенія Бориса, то врядъ ли можетъ

быть сомнѣніе, на чьей сторонѣ глубокая психологическая правдивость. Эта душевная драма сильной личности, стремящейся къ своей цѣли черезъ преступленія, заслонила даже у Пушкина другой вопросъ объ отношеніи царя къ народу! Въ третьихъ, слѣдуетъ поставить А. Толстому въ вину блѣдную характеристику нѣкоторыхъ второстепенныхъ персонажей, что врядъ ли можно найти у Пушкина. Но самое главное, чѣмъ отличается трилогія отъ „Бориса Годунова“,—отсутствіе народнаго элемента въ томъ видѣ, какъ онъ представленъ у Пушкина. Это обстоятельство объясняется не только неумѣніемъ или нежеланіемъ А. Толстого вводить народный элементъ въ свою трилогію, но и основнымъ его замысломъ, который и опредѣляетъ ея значеніе въ исторіи русскаго театра.

А. Толстой былъ убѣжденнымъ монархистомъ и при томъ челоѣкомъ шестидесятихъ годовъ, эпохи великихъ реформъ, когда общественно-либеральныя идеи носились въ воздухѣ. Составляя планъ своей трилогіи и, выбравъ ея сюжетомъ періодъ русской исторіи, отличающійся быстрой смѣной разнообразныхъ по существу правителей, А. Толстой въ центрѣ трилогіи поставилъ монархическую идею, осуществленную въ трехъ видахъ: какъ темный деспотизмъ при религіозной санкціи—въ „Смерти Иоанна Грознаго“, какъ власть, опирающуюся на религіозное и нравственное чувство, безъ поддержки сильной воли въ „Царѣ Феодорѣ Иоанновичѣ“, какъ просвѣщенный деспотизмъ ума безъ нравственной поддержки—въ „Царѣ Борисѣ“. Иоаннъ Грозный—деспотъ, не признающій за собой никакой обязанности, ни передъ народомъ, ни передъ исторіей, и надъ собой никакого суда, кромѣ Бога. Онъ не терпитъ ни совѣтниковъ, ни сдерживающихъ его порывы препонъ. Личный произволь—вотъ вся государственная программа Грознаго у А. Толстого. Феодоръ—полнѣйшая противоположность своему отцу. Его правленіе цѣликомъ основано на христіанской любви, проявляющейся въ мягкости и прощеніи. Всякое напряженіе воли для него тягостно, и поэтому самая роль правителя ему не особенно по душѣ. Такъ онъ говоритъ княжнѣ Мстиславской:

„Да, княжна, да, постригись! уйди, уйди, отъ міра! Въ немъ правды нѣтъ! Я отъ него и самъ бы хотѣлъ уйти—мнѣ страшно въ немъ!“

Наконецъ, третій типъ правителя—Борисъ. Это сильный и умный, энергичный и прогрессивный правитель, сознающій назрѣвшія потребности народа и идущій имъ навстрѣчу и ставящій себѣ главной цѣлью—благо и силу государства. Но власть его лишена нравственной опоры, и поэтому его благія начинанія разлетаются по вѣтру.

Всѣ симпатіи автора сосредоточены на Борисѣ. Онъ—единственный передовой, сознающій цѣнность европейской цивилизаціи дѣятель среди отсталаго общества. Если Грозный и Феодоръ правители стараго порядка, стоящіе на двухъ противоположныхъ полюсахъ власти—безопаснаго произвола и всепрощающей кротости, то Борисъ, очевидно, правитель новаго склада, какимъ мы представляемъ себѣ Петра. Но его трагизмъ заключается въ томъ, что власть его лишена нравственной санкціи.

Эта идея трилогіи является его сильной и слабой стороной.—Во-первыхъ, пострадала историческая правда. Трудно себѣ представить, чтобы психологія Грознаго и Феодора была такъ несложна, какъ это изобразилъ А. Толстой. Не удостовѣрена также та преступно-коварная роль, которая приписывается Борису. Но это еще меньшее зло: поэзія не учебникъ исторіи. Важнѣе уже схематичность, которая ощущается въ троекратномъ повтореніи темы о монархическомъ правителѣ, терпящемъ крушеніе. Третьимъ

последствиемъ этого плана было отстраненіе народно-бытового элемента и исключительное вниманіе, удѣленное правителю и его ближайшей средѣ. Но идея А. Толстого придавала трилогіи преимущественно національный интересъ. Она явилась какъ бы квинтэссенціей историческаго опыта русскаго народа, видѣвшаго въ прошломъ не разъ на престолѣ правителей, принадлежащихъ къ какому-нибудь изъ названныхъ типовъ. Борисъ Пушкина, какъ индивидуальный типъ, имѣетъ космополитическое значеніе, какъ Макбетъ или Карлъ Мооръ, герои А. Толстого понятны и цѣнны лишь какъ продукты и показатели русскаго историческаго развитія. Эта идейная связь отдѣльных частей трилогіи между собой въ гораздо большей степени, нежели внѣшняя ихъ послѣдовательность, ставитъ русскій театръ передъ грандіозной задачей, оставшейся, насколько намъ извѣстно, до сихъ поръ неразрѣшенной,—ставить трилогію А. Толстого цѣликомъ въ три вечера такъ, какъ теперь уже ставятъ цѣликомъ „Фауста“ Гете или „Валленштейна“ Шиллера или „Кольцо-Нибелунга“ Вагнера<sup>1)</sup>.

Расширеніе темъ нашего бытового театра шло по направленію внизъ по сословной лѣстницѣ. Дворянское сословіе нашло своего бытописателя въ лицѣ Грибоѣдова, чиновничій міръ увѣковѣчился въ сочныхъ краскахъ комедій Гоголя, купечество живетъ на сценѣ, благодаря кисти Островскаго, крестьянство вступило на подмостки русскаго театра въ пьесахъ Льва Толстого. Такимъ образомъ нашъ бытовой театръ являетъ примѣръ постепенной демократизаціи сцены.

Вкладъ Льва Толстого въ репертуаръ русскаго бытового театра ограничивается двумя, весьма несходными по духу, пьесами. „*Плоды просвѣщенія*“ направляютъ остріе своей сатиры противъ тѣхъ круговъ, которые принято называть интеллигентными, „*Власть тьмы*“—обличаетъ тьму, царящую въ непросвѣщенныхъ низахъ общества. Въ зависимости отъ этой различной задачи и крестьяне, выведенные въ русской драмѣ впервые во всей яркости гениальнаго художества, схвачены подъ различнымъ угломъ зрѣнія. Въ комедіи авторъ-идиллистъ заставляетъ своихъ мужиковъ произносить свой приговоръ „надъ гнилыми представителями гнилого просвѣщенія“, какъ любятъ у насъ выражаться, и нельзя отрицать, при всей справедливости даннаго сопоставленія, что это толкованіе плодовъ просвѣщенія не отзывается романтическимъ восхищеніемъ передъ истиннымъ сыномъ природы—пахаремъ, не порвавшимъ еще своей связи съ землей. То новое завоеваніе, которымъ русскій бытовой театръ обязанъ генію Льва Толстого, заключается не въ комедіи „*Плоды просвѣщенія*“, дающей сатиру великосвѣтскаго общества, правда, путемъ оригинальной антитезы, но въ драмѣ „*Власть тьмы*“.

Значеніе этой драмы для исторіи русскаго театра заключается, прежде всего, въ непрекрашенномъ изображеніи крестьянскаго быта. До этого на русской сценѣ были отдѣльные мужики, обыкновенно пришедшіе въ соприкосновеніе съ городской цивилизаціей или приглядѣвшіеся къ ужимкамъ интеллигентовъ. Но русская деревня, во всей своей правдивости, во всемъ своемъ беспощадномъ ужасѣ, во всей своей своеобразной, подчасъ очень тонкой психологіи—впервые предстала сценическому искусству во „*Власти тьмы*“. Прежде всего, конечно, бросается въ глаза грубость нравовъ, то царство тьмы, которое какъ-будто отъ купечества Островскаго перешло

<sup>1)</sup> Н. Котляревскій, Старинные портреты 1907 г.

въ наслѣдство къ деревнѣ Льва Толстого, и этотъ крайній натурализмъ и сгущенность красокъ даже явились причиной долготѣняго запрета сценической постановки. Но тѣма, показанная Толстымъ, не безпросвѣтная. И тутъ бросается въ глаза то обстоятельство, что все мужчины чувствуютъ эту искру Божью въ то время, какъ женщины—Анисья, Матрена, Акулина—цѣликомъ ушли въ свою животную жизнь. Это очень вѣрное наблюденіе: у женщинъ инстинкты легче берутъ верхъ надъ разумомъ, чѣмъ у мужчинъ. Не будемъ говорить объ Акимѣ. Еслибъ не мастерской рисункомъ поэта, еслибъ не его портретность, можно было бы про него сказать, что это идеальный типъ русскаго мужика: онъ абсолютно безкорыстенъ, сироту въ обиду не дастъ, глубоко религіозенъ, не пьетъ. Но на свою жену онъ ровно никакого вліянія не имѣетъ. Зато его нравственный обликъ не могъ не подѣйствовать на сына, хотя мягкость его натуры и не могла сдержать послѣдняго отъ жизненнаго соблазна. Да развѣ желѣзныя рукавицы удержатъ? И что же происходитъ въ душѣ этого деревенскаго Ловеласа, котораго авторъ обвиняетъ въ двухъ убійствахъ и троекратномъ прелюбоудѣянніи? Во-первыхъ, онъ отъ отца унаслѣдовалъ кроткій нравъ, признаетъ надъ собой волю родителей—„изъ отцовской воли опять-таки невозможно никакъ“—а въ вопросѣ о женитьбѣ онъ проявляетъ даже полную пассивность, говоря: „Чудно, право,—то женить, а то не надо. Окончательно не разберу ничего“. Но наряду съ этимъ покорнымъ нравомъ—въ его жилахъ течетъ и другая стихія, жгучая и буйная, принесенная со стороны матери отъ развращенныхъ, необузданныхъ, жестокихъ предковъ. Вся психологія Никиты основана на борьбѣ этихъ двухъ началъ. Она глухо намѣчается въ послѣднихъ словахъ I дѣйствія: „То-то неразбериха. Люблю я этихъ бабъ, какъ сахаръ; а нагрѣшишь съ ними—бѣда“.

При прощаніи съ умирающимъ Петромъ неожиданно прорывается свѣтлый лучъ:

**Анисья:**... Что жъ ты сказывалъ, что деньги въ полу,—нѣту тамъ.

**Никита** (*не отвѣчаетъ, плачетъ*): Я отъ него худого, окромя хорошаго, ничего не видалъ. А я вотъ что сдѣлалъ!

**Анисья:** Ну, буде. Деньги то гдѣ?

**Никита** (*сердито*): А кто его знаетъ. Ищи сама.

**Анисья:** Что больно жалостливъ?

**Никита:** Жалко мнѣ его. Какъ жалко. Заплакалъ какъ! Э-эхъ!

**Анисья:** Вишь, жалость напала, есть кого жалѣть! Онъ тебя собачилъ, собачилъ, и сейчасъ приказывалъ, чтобъ согнать тебя со двора долой. Ты бы меня пожалѣлъ.

**Никита:** Да что тебя жалѣть-то?

**Анисья:** Помретъ, деньги скроетъ.

Третье дѣйствіе даетъ картину высшаго торжества Никиты: онъ ѣдетъ въ банкъ за деньгами, кутитъ на пропалую съ падчерицей, дома—недавняя хозяйка—раба. Это пьяное величіе прекрасно иллюстрируется сценой, когда возвращающійся изъ города Никита вступаетъ въ домъ.

**Никита:** Анисья, жена, кто пріѣхалъ? (*Анисья взглядываетъ и, отворачиваясь, молчитъ*).

**Никита** (*грозно*): Кто пріѣхалъ? Аль забыла?

**Анисья:** Будетъ форсентъ-то. Иди!

**Никита** (*еще грознѣе*): Кто пріѣхалъ?

**Анисья** (*подходитъ и беретъ за руку*): Ну, мужъ пріѣхалъ. Иди въ избу-то.

**Никита** (*утирается*): То-то. Мужъ, а какъ звать мужа-то? Говори правильно!

**Анисья**: Да ну тебя—Микитой.

**Никита**: То-то! Невѣжа—по отечеству говори.

**Анисья**: Акимычъ. Ну!

**Никита** (*все въ дверяхъ*): То-то. Нѣтъ, ты скажи, фамилія какъ?

**Анисья** (*смѣется и тянетъ за руку*): Чиликинъ. Эка надулся!

**Никита**: То-то (*удерживается за косякъ*). Нѣтъ, ты скажи, какой ногой Чиликинъ въ избу ступаетъ?

**Анисья**: Ну буде—настудишь.

**Никита**: Говори, какой ногой ступаетъ? Обязательно сказать должна.

**Анисья** (*про себя*): Надоѣсть теперь. Ну лѣвой. Иди, что-ль.

**Никита**: То-то.

Такъ въ комедіяхъ Островскаго самодурствуютъ Киты Китычи. Но тутъ же Толстой изображаетъ и просвѣтлѣніе. Стоило родителю напомнить ему объ истинномъ его положеніи—„ты въ богатствѣ, тае, какъ сѣтяхъ“—„грѣхъ, значить, за грѣхъ цѣпляеть, за собой тянеть, и завязъ ты, Ми-кишка, въ грѣхѣ“,—какъ неуживимое настроеніе смѣняется покорнымъ, раздавленнымъ, кающемся:

**Никита** (*ложится на лавку*): Охъ, скучно, скучно, Акулька! гдѣ-жъ гармошка-то?

**Акулина**: Гармошка-то? Ишь, хватился. Да ты ее чинить отдадь. Я налила, пей.

**Никита**: Не хочу я. Тушите свѣтъ... Охъ, скучно мнѣ, какъ скучно! (*плачетъ*).

Такъ готовится въ душѣ Никиты тотъ переворотъ къ самообвиненію, который сталъ характерной темой русской литературы.

Итакъ, безусловно неправильно думать, что Левъ Толстой въ „*Власти тьмы*“ далъ подчеркнута мрачную картину русской деревни,—нѣтъ, это противорѣчило бы всей его искренней симпатіи къ крестьянству. Какъ художникъ, досконально изучившій предметъ своего искусства, Левъ Толстой писалъ свою драму, не щадя ни свѣтлыхъ ни черныхъ красокъ, поскольку это ему позволяла его поэтическая совѣсть.

Какъ это всегда было при расширеніи темъ бытового театра, и тутъ сценическое искусство не сразу справилось съ возложенными на него задачами. Самая рѣчь мужиковъ и бабъ—то неслышно грубая, то спотыкающаяся и недоговариваемая—оказалась совершенно невыполнимой. Да и особая жестигуляція мужика, темпъ его психики, ритмъ его движеній были для нашихъ актеровъ—области совершенно неизученныя. Вотъ какое впечатлѣніе вынесъ отъ первой постановки „*Власти тьмы*“ на сценѣ Малаго театра въ Петербургѣ извѣстный критикъ А. Л. Волынский<sup>1)</sup>: „Сильно нарумяненные бабы, въ щеголеватыхъ и при томъ музейно-архаическихъ головныхъ уборахъ и ослѣпительно бѣлыхъ рубахахъ, неловко произносили затверженные ругательныя слова, не передавая характернаго бабьяго говора съ его тягучей слащавостью въ неторопливой бесѣдѣ и неудержимыми, надоѣдливо-неугомонными выкриками во время ссоры. Никита производилъ впечатлѣніе развязнаго трактирнаго полового. Петръ, въ длинноволосомъ мужицкомъ парикѣ и черезчуръ широкой бѣлой рубахѣ съ кумачными ластовицами старательно и монотонно вылъ, чтобы

<sup>1)</sup> *Борьба за идеализмъ* С.-П.-Б. 1900.

дать почувствовать публикѣ свою болѣзненность. Все дѣлалось очень добросовѣстно, но нѣсколько натянуто, неловко, безъ одушевленія и поэтической непосредственности. Публика ощутила разочарованіе“...

Ничуть не лучше былъ успѣхъ „*Власти тьмы*“ и на другихъ сценахъ, причемъ, конечно, всѣ понимали, что вина не кроется въ сценическихъ недостаткахъ самой пьесы. Въ провинціи бывали случаи, гдѣ „*Власть тьмы*“, благодаря неподготовленности сценическихъ дѣятелей, вызывала смѣхъ и даже хохотъ. Но наряду съ этимъ общимъ недоразумѣніемъ, наиболѣе выдающіяся артистическія силы блестяще выполняли свои задачи и явились пионерами въ этомъ новомъ подотдѣлѣ бытового театра. Такъ Стрелетова создала великолѣпную Матрену, эту леди Макбетъ Тульской губерніи.

Между тѣмъ, мы тутъ подошли къ моменту, гдѣ русской театрѣ тѣснѣе всего приблизился къ народному драматизму. Опять художественная драма пользуется драматизмомъ народной свадьбы: Пушкинъ, Гоголь, Островскій, Левъ Толстой, Чеховъ оцѣнили эту связь свадебнаго обычая и настроенія съ драмой. И раньше еще авторъ драмы „*Алексій Божій человекъ*“ (стр. 164) и писатели Екатерининской эпохи (стр. 206) привлекали свадьбу для сценическаго изображенія. Но если бы этого непосредственнаго заимствованія изъ народнаго драматизма не было, и то „*Власть тьмы*“ навсегда осталась бы великимъ памятникомъ истинно народнаго искусства, ибо въ каждомъ словѣ ея трепещетъ народная душа. Поднять вопросъ о захожести какой-нибудь черты, объ литературности какого-нибудь типа было бы нелѣпо.

„*Власть тьмы*“ осталась совершенно одинокимъ явленіемъ въ нашей литературѣ, и открытое Львомъ Толстымъ поле русскаго бытового театра стоитъ невоздѣланнымъ. Вообще, это поле является крайнимъ предѣломъ послѣдняго. Итакъ, въ началѣ и въ концѣ развитія русскаго бытового театра стоятъ два могучихъ столпа:

*Пушкинъ и Левъ Толстой.*

## XVII.

### Русскій театръ настроенія.

За послѣднее десятилѣтіе и русскій театръ пережилъ тѣ броженія, которыя всегда предвѣщаютъ зарожденіе новыхъ началъ. Вопросы современнаго театра на Западѣ, изложенные нами въ XIII главѣ, не могли пройти безслѣдно и для русскаго театра, уже благодаря тѣмъ частымъ гастролямъ, которымъ достаиваются наши столицы со стороны иностранныхъ труппъ. Такъ антикварный интересъ на Западѣ перебросился и къ намъ. Между прочимъ, попытки оживить древнегреческій театръ встрѣтили большое сочувствіе. Александринскій театръ включилъ въ свой репертуаръ „*Ипполита*“, Художественный театръ—„*Антигону*“, и весной сего 1911 года нѣмецкая труппа Макса Рейнгардта при большомъ энтузіазмѣ публики много разъ повторяла „*Царя Эдипа*“. Итакъ, древнегреческія спектакли несомнѣнныя пріобрѣтенія послѣдняго времени.

Этимъ желаніемъ воспользоваться опытомъ прежнихъ временъ отзывается также недавняя постановка „*Донъ-Жуана*“ Мольера Александринскимъ театромъ и „*Братьевъ Карамазовыхъ*“ Художественнымъ

театромъ. Отсутствие декораций въ современномъ смыслѣ слова, замѣна ихъ неизмѣняемымъ фономъ и нѣкоторыми намеками на представляемое мѣсто, ограниченіе мебели и бутафоріи самымъ необходимымъ,—все это отзывается эстетическимъ аскетизмомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ возвращаетъ насъ ко времени великихъ драматурговъ XVII вѣка. Самый чтець, который введенъ Художественнымъ театромъ, напоминаетъ намъ „оратора“ мольеровской или „актера-пролокютера“ средневѣковой сцены.

Съ реалистическимъ театромъ Запада мы сошлись благодаря гастролямъ Мейнингенцевъ (ср. стр. 152) въ 1885 и 1890 гг. Въ то время русская сцена далеко отставала, какъ отъ ихъ прекраснаго ансамбля, такъ и отъ ихъ исторически точной и выдержанной обстановочности. Для массовыхъ сценъ брали иногда первыхъ попавшихся статистовъ, которые ни о пьесѣ ни о сценѣ понятія не имѣли, а для костюмовъ и аксессуаровъ, конечно, никто не думалъ обращаться за научными справками или жертвовать безумными денежными расходами, гоняясь за созданіемъ полной сценической иллюзіи. Знакомство съ западными образцовыми труппами заставило подтянуться казенные театры, но особенно тутъ выдвинулся „Художественный театр“ К. С. Станиславскаго, который первоначально былъ лишь любительскимъ кружкомъ, но потомъ при просвѣщенномъ содѣйствіи Вл. Ив. Немировича-Данченко, прославился на всю Россію и даже за ея предѣлы своими образцовыми постановками „Царя Θεодора Іоанновича“ Алексѣя Толстого, „Юлія Цезаря“ Шекспира, „Горе отъ ума“, „Ревизора“ и др.

Это усиленное вниманіе, удѣляемое ансамблю и обстановкѣ, перемѣстило интересъ драмы съ героя на среду. Прежде успѣхъ драмы зависѣлъ отъ исполненія, теперь—отъ искусства режиссера. Прежде актеръ непосредственно подходилъ къ представляемому автору, а режиссеръ находился въ сторонѣ и заботился о чисто внѣшней сторонѣ дѣла. Теперь режиссеръ тѣснится въ плотную съ авторомъ и въ его умѣ создается планъ художественнаго произведенія, для осуществленія котораго онъ приглашаетъ актеровъ, декораторовъ, костюмеровъ, бутафоровъ, ученыхъ экспертовъ и пр. Какъ въ прежніе времена Гамлетъ одного актера совершенно не былъ похожъ на Гамлета другого актера, такъ теперь „Три сестры“ въ постановкѣ Станиславскаго разнятся отъ „Трехъ сестеръ“ въ постановкѣ на Александринской сценѣ. Никогда въ исторіи театра значеніе режиссера не стояло такъ высоко, какъ теперь.

Итакъ, интересъ перемѣщается отъ актера къ режиссеру, отъ отдѣльной роли на ансамбль, отъ героя на среду. Это обстоятельство выдвигаетъ цѣлый рядъ пьесъ, которыя при прежнемъ пониманіи театральныхъ постановокъ не могли имѣть успѣха, т. е. такихъ пьесъ, гдѣ отсутствуютъ отдѣльныя выдѣляющіяся на общемъ фонѣ роли и гдѣ, напротивъ, дѣйствіе проникаетъ въ массовыхъ выступленія. „Лагерь Валленштейна“, „Юлій Цезарь“, „Вильгельмъ Телль“, „Ткачи“ были такими пьесами изъ заграничнаго репертуара. У насъ только благодаря этому измѣненію въ сценической постановкѣ впервые выдвинулись пьесы Чехова, которыя до тѣхъ поръ, при старой постановкѣ, неминуемо терѣли фіаско. Такъ „Чайка“, поставленная впервые на Александринской сценѣ, провалилась скандальнымъ образомъ. „Лѣшій“ поставленный на частной сценѣ М. М. Абрамовой въ Москвѣ, также не вызвалъ никакого энтузіазма<sup>1)</sup>. Устано-

<sup>1)</sup> Пьеса эта послѣ переработки была названа „Дядя Ваня“.

вилось мнѣніе, что Чеховъ-драматургъ не пойдетъ дальше маленькихъ шутокъ въ родѣ „Медвѣдя“, „Предложенія“, „Лебединой пѣсни“, „Трагика по неволѣ“, „Свадьбы“... И вдругъ оказалось, что провалившіяся на другихъ сценахъ пьесы Чехова въ постановкѣ Художественнаго театра имѣли грандіозный успѣхъ.

Открытіе и созданіе чеховскаго театра—величайшая заслуга Художественнаго театра передъ русской поэзіей и русской сценой.

Въ „Чайкѣ“ начинающій литераторъ Треплевъ высказывается о современномъ театрѣ въ отрицательномъ духѣ и не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что въ его сужденіяхъ отразились взгляды самого Чехова. Между прочимъ, онъ говоритъ: . . . . „а по моему современный театр—это рутина, предразсудокъ. Когда поднимается занавѣсъ и при вечернемъ освѣщеніи, въ комнатахъ съ тремя стѣнами, эти великіе таланты, жрецы святого искусства изображаютъ, какъ люди ѣдятъ, пьютъ, любятъ, ходятъ, носятъ свои пиджаки; когда изъ пошлыхъ картинъ и фразъ стараются выудить мораль—мораль маленькую, удобопонятную, полезную въ домашнемъ обиходѣ; когда въ тысячѣ вариаций мнѣ подносятъ все одно и то же, одно и то же, одно и то же—то я бѣгу и бѣгу, какъ Мопассанъ бѣжалъ отъ Эйфелевой башни, которая давила ему мозгъ своею пошлостью“.

**Соринъ:** Безъ театра нельзя.

**Треплевъ:** Нужны новыя формы...

Про того же Треплева мы узнаемъ, что его собственная пьеса отличается отъ обычныхъ драмъ—въ ней нѣтъ ни живыхъ лицъ нѣтъ и дѣйствія. Такъ Нина Зарѣчная—„чайка“,—готовящаяся выступить въ его пьесѣ говоритъ ему: „Въ вашей пьесѣ трудно играть. Въ ней нѣтъ живыхъ лицъ“.

**Треплевъ.** Живыя лица! Надо изображать жизнь не такую, какъ она есть, и не такую, какъ должна быть, а такую, какъ она представляется въ мечтахъ.

**Нина:** Въ вашей пьесѣ мало дѣйствія, одна только читка. И въ пьесѣ, по-моему, непременно должна быть любовь...

Впослѣдствіи мы узнаемъ, что Треплевъ имѣетъ весьма умѣренный успѣхъ, и одно изъ лицъ объясняетъ это отсутствіемъ у него „определенныхъ задачъ“—„производитъ впечатлѣніе и больше ничего, а вѣдь на одномъ впечатлѣніи далеко не уѣдешь“.

Нѣтъ живыхъ лицъ—мало дѣйствія—не имѣетъ определенныхъ задачъ—производитъ впечатлѣніе и только—все эти упреки въ свое время дѣлались и по отношенію къ пьесамъ Чехова. Но наряду съ этими отрицательными отзывами о своемъ театрѣ, Чеховъ повторяетъ и положительное правило: надо изображать жизнь такую, какъ она представляется въ мечтахъ. Какой же русская жизнь представлялась Чехову въ мечтахъ?

Грустной, скучной до безнадежности.

„Отчего мы, разсуждаетъ Андрей Прозоровъ въ „Трехъ сестрахъ“,—едва начавши жить, становимся скучны, сѣры, неинтересны, лѣнны, равнодушны, бесполезны, несчастны... Городъ нашъ существуетъ уже двѣсти лѣтъ, въ немъ сто тысячъ жителей, и ни одного, который не былъ бы похожъ на другихъ, ни одного ученаго, ни одного художника, ни маломальски замѣтнаго человѣка, который возбуждалъ бы зависть, или страстное желаніе подражать ему... Только ѣдятъ, пьютъ, спятъ, потомъ умираютъ“...

„Ахъ, что можетъ быть скучнѣ этой вотъ милой деревенской скуки! восклицаетъ Аркадина въ „*Чайкѣ*“.—Жарко, тихо, никто ничего не дѣлаетъ, всѣ философствуютъ“...

„Какъ не постарѣть? спрашиваетъ Астровъ въ „*Дядю Ваню*“... Да и сама-по-себѣ жизнь скучна, глупа, грязна... Затягиваетъ эта жизнь. Кругомъ тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь съ ними года два-три и мало-по-малу самъ, незамѣтно для себя, становишься чудакомъ. Неизбѣжная участь“...

Отъ этой скуки люди предаются праздному времяпрепровожденію: игрѣ въ лото въ „*Чайкѣ*“, фокусамъ въ „*Вишневомъ садѣ*“ или зарождаются фантазія о какомъ-то счастливомъ краѣ, гдѣ жизнь течетъ другимъ темпомъ, гдѣ все такъ свѣтло и прекрасно, куда непременно слѣдуетъ перебраться. Такъ три сестры мечтаютъ о Москвѣ; въ „*Вишневомъ садѣ*“ такой обѣтованной землей представляется Парижъ. Но чаще всего люди утѣшаются разговорами о томъ, что будетъ черезъ сто или двѣсти лѣтъ

„Черезъ двѣсти—триста, говоритъ подполковникъ Вершининъ въ „*Трехъ сестрахъ*“, наконецъ, тысячу лѣтъ,—дѣло не въ срокѣ,—настанетъ новая счастливая жизнь, участвовать въ этой жизни мы не будемъ, конечно, но мы для нея живемъ теперь, работаемъ, ну, страдаемъ, мы творимъ ее—и въ этомъ одномъ цѣль нашего бытія и если хотите, наше счастье“.

„Тѣ, которые будутъ жить черезъ сто, двѣсти лѣтъ послѣ насъ, разсуждаетъ Астровъ въ „*Дядю Ваню*“,—и которые будутъ презирать насъ за то, что мы прожили свои жизни такъ глупо и такъ безвкусно,—тѣ, быть можетъ, найдутъ средство, какъ быть счастливыми, а мы... У насъ съ тобой только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будемъ почивать въ своихъ гробахъ, то насъ посѣтятъ видѣнія, быть можетъ, даже пріятныя“.

Какимъ же русскій человѣкъ представлялся Чехову въ мечтахъ?

Безпечнымъ, добродушнымъ, безвольнымъ ребенкомъ.

„Не теряю никогда надежды, говоритъ помѣщикъ Семеновъ-Пищикъ въ „*Вишневомъ садѣ*“... Вотъ, думаю, ужъ все пропало, погибъ, анъ глядь,—желѣзная дорога по моей землѣ прошла и... мнѣ заплатили. А тамъ, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня, завтра... Двѣсти тысячъ выиграетъ Дашенька... у нея билетъ есть“...

Въ одинъ прекрасный день Пищикъ, который вѣчно находился въ поискахъ за деньгами, который только и былъ извѣстенъ тѣмъ, что занималъ въ долгъ направо и налево, оказывается при крупныхъ деньгахъ и тутъ же приступаетъ къ платежу своихъ долговъ. Общее недоумѣніе. Но Пищикъ объясняетъ дѣло очень просто:

„Событіе необычайнѣйшее. Приѣхали ко мнѣ англичане и напли въ землѣ какую-то бѣлую глину... Сдалъ имъ участокъ съ глиной на 24 года“...

Это существованіе путемъ долговъ—въ надеждѣ на неожиданный припливъ денегъ, эта жизнь выше своихъ средствъ, тяготѣніе къ матеріальному раззоренію, постоянная забота объ уплатѣ процентовъ на займы—характерная черта русскаго быта, какимъ онъ представлялся Чехову. Съ другой стороны—опошленіе людей, которые когда-то подавали лучшія надежды, которые считались и еще считаются либералами. Трудно вѣрится, когда узнаешь, что „*Ивановъ*“ былъ виднымъ земскимъ дѣятелемъ, что товарищъ его Лебедевъ—рабъ своей жены и алкоголикъ—и въ университетѣ былъ и идеями питался, что писатель Тригоринъ въ „*Чайкѣ*“ чув-

ствуетъ себя обязаннымъ „говорить о народѣ, объ его страданіяхъ, объ его будущемъ“... Трудно вѣрится, но Чеховъ изображалъ это какъ фактъ.

Какой, наконецъ, русская женщина представляется Чехову въ мечтахъ?

Въ отвѣтъ на это Чеховъ далъ намъ цѣлую галерею прекрасныхъ женскихъ типовъ—Нину Зарѣчную въ „*Чайкѣ*“, Аню Раневскую и Варю въ „*Вишневомъ садѣ*“, Соню Серебрякову въ „*Дядю Ваню*“, Сашу Лебедеву въ „*Ивановъ*“ и—„Трехъ сестеръ“. Эти женщины какъ будто созданы въ противовѣсъ ноющимъ и опошляющимся мужчинамъ, онѣ вѣрятъ въ будущее, въ необходимость и пользу труда, онѣ преодолеваютъ нудность русской жизни, ибо всѣ онѣ охвачены однимъ могучимъ чувствомъ—дѣятельной любовью. Объ этомъ жизненномъ нервѣ прекраснѣе всего высказывается Саша Лебедева въ разговорѣ съ Ивановымъ, который ставитъ ей вопросъ:

„Развѣ быть женой сильнаго и храбраго человѣка хуже, чѣмъ быть сидѣлкой у какого-нибудь слезоточиваго неудачника?“

**Саша:** Хуже.

**Ивановъ:** Почему же? (*хохочетъ*). Не знаетъ объ этомъ Дарвинъ, а то бы онъ задалъ вамъ на орѣхи! Вы портите человѣческую породу. По вашей милости на свѣтѣ скоро будутъ рождаться одни только нытики и психопаты.

**Саша:** Мужчины многого не понимаютъ. Всякой дѣвушкѣ скорѣе понравится неудачникъ, чѣмъ счастливецъ, потому, что каждую соблазняетъ любовь дѣятельная... Понимаешь? Дѣятельная. Мужчины заняты дѣломъ и потому у нихъ любовь на третьемъ планѣ. Поговорить съ женой, погулять съ нею по саду, пріятно провести время, на ея могилкѣ поплакать—вотъ и все. А у насъ любовь—это жизнь. Я люблю тебя, это значить, что я мечтаю, какъ я излѣчу тебя отъ тоски, какъ пойду съ тобою на край свѣта... Ты на гору,—и я на гору; ты въ яму,—и я въ яму. Для меня, на примѣръ, было бы большимъ счастьемъ всю ночь бумаги твои переписывать, или всю ночь сторожить, чтобы тебя не разбудилъ кто-нибудь, или идти съ тобою пѣшкомъ верстъ сто. Помню, года три назадъ, ты разъ, во время молотбы, пришелъ къ намъ весь въ пыли, загорѣлый, измученный и попросилъ пить. Принесла я тебѣ стаканъ, а ты ужъ лежишь на диванѣ и спишь, какъ убитый. Спалъ ты у насъ полсутокъ, а я все время стояла за дверью и сторожила, чтобы кто не вошелъ. И такъ мнѣ было хорошо! Чѣмъ больше труда, тѣмъ любовь лучше, то-есть она, понимаешь-ли сильнѣй чувствуетъ“.

Въ этой идеализаціи русской женщины Чеховъ идетъ по стопамъ Пушкина и Тургенева.

Конечно, выдвинутыми нами чертами не исчерпывается содержаніе драмъ Чехова, кромѣ пассивныхъ мужчинъ у него выводятся и весьма дѣятельные работники въ родѣ врача Астрова въ „*Дядю Ваню*“ и весьма сметливые дѣльцы, въ родѣ куща Лопухина въ „*Вишневомъ садѣ*“; кромѣ добрыхъ и возвышенныхъ женщинъ, у Чехова имѣются и черствыя, въ родѣ Зинаиды Савишны въ „*Ивановъ*“ и пошлыя, въ родѣ Натальи Ивановны въ „*Трехъ сестрахъ*“, но не эти персонажи создаютъ тонъ чеховскихъ драмъ. Кромѣ нудныхъ разговоровъ встрѣчаются у Чехова и бодрія ноты, но послѣднія растворяются въ первыхъ.

Русская жизнь конца прошлаго вѣка изображена у Чехова вполне правдиво, но кромѣ того субъективное его настроеніе сказалось въ его драмахъ несравненно сильнѣе, чѣмъ у прежнихъ представителей русскаго

бытового театра. Отсюда особенности его драматического стиля, которые повели къ выдѣленію его театра въ новую разновидность.

Каково же было это настроеніе Чехова, наложившее свою печать на его драмы?—Грусть, навѣянная топтаніемъ на одномъ мѣстѣ русской жизни, грусть, сложившаяся подъ однообразнымъ впечатлѣніемъ сѣрости и неподвижности, грусть, разлившаяся по всему творчеству Чехова и сообщившая драмамъ его медленный темпъ. Сколько въ нихъ паузъ, требуемыхъ самимъ авторомъ, точно онъ боялся, что актеры, не понявъ его, могутъ внести въ его драмы слишкомъ много живости. Да, Чеховъ былъ духовнымъ родней и Иванову, и дядѣ Ванѣ, и всѣмъ русскимъ людямъ, привыкшимъ мечтать и предаваться своимъ настроеніямъ и хандрить и тужить...

Это обстоятельство влекло за собой въ драмахъ Чехова, какъ мы уже указали, отсутствіе „живыхъ лицъ“ и „опредѣленныхъ задачъ“ и драматическаго дѣйствія. У Чехова не изображаются вовсе страсти, а лишь „чувства, похожія на нѣжные изящные цвѣты“, какъ выражается Нина Зарѣчная. Поэтому персонажи Чехова не выступаютъ такими яркими и выпуклыми фигурами, какъ у Островскаго или Гоголя, но обозначаются лишь осторожными намеками и мягкими контурами, дорисовывать и углублять, которые предоставляется искусству и вдохновенію актера. Авторъ все время имѣетъ въ виду не отдѣльныя роли, но весь ансамбль: и совокупность находящихся на сценѣ лицъ и декораций и аксессуаровъ. Прочтите, на примѣръ, ремарки къ IV дѣйствію „Чайки“: „*Вечеръ. Горитъ одна лампа подъ колпакомъ. Полумракъ. Слышно какъ шумятъ деревья и воетъ вѣтеръ въ трубахъ. Стучитъ сторожъ*“. Или обратите вниманіе на тѣ мѣста въ драмахъ Чехова, гдѣ дѣйствіе останавливается, жизнь какъ будто отдыхаетъ, люди прозябаютъ.

*Всѣ сидятъ, задумались. Тишина. Слышно только, какъ тихо бормочетъ Фирсъ. Вдругъ раздается отдаленный звукъ, точно съ неба, звукъ лопнувшей струны, замирающей, печальный.*

**Любовь Андреевна:** Это что?

**Попихинъ:** Не знаю. Гдѣ-нибудь далеко въ шахтахъ сорвалась бадья. Но гдѣ-нибудь очень далеко,

**Гаевъ:** А можетъ-быть, птица какая-нибудь... въ родѣ цапли.

**Трофимовъ:** Или филинъ.

**Любовь Андреевна:** (*Вздрагиваетъ*). Неприятно почему-то. (*Пауза*).

**Фирсъ:** Передъ несчастьемъ тоже было: и сова кричала, и самоваръ гудѣлъ безперечъ.

**Гаевъ:** Передъ какимъ несчастьемъ?

**Фирсъ:** Передъ волей. (*Пауза*).

Вотъ какими отличительными признаками выдѣлился театръ Чехова.

Какъ теперь назвать ту особую разновидность бытового театра, въ созданіи которой встрѣтились какъ литература въ лицѣ Чехова, такъ и сценическое искусство въ лицѣ Художественнаго театра? Отличительнымъ признакомъ ея является сведеніе всего драматическаго содержанія къ настроеніямъ, къ осуществленію которыхъ и стремится театръ даннаго вида. Чеховскія пьесы не имѣютъ успѣха тамъ, гдѣ не удастся вызвать соответствующее настроеніе. Словомъ, отнимите настроеніе, и пьеса теряетъ

свой смыслъ. Въ виду этого у насъ уже принято говорить о театрѣ настроенія, тѣмъ болѣе что и на Западѣ можно подвести нѣкоторыя явленія драмы подъ это названіе. Самъ Чеховъ отлично сознавалъ эту особенность своихъ драмъ. Такъ по поводу „Трехъ сестеръ“ онъ писалъ В. О. Коммисаржевской: „Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная; говорю—неудобная, потому что въ ней, на примѣръ, четыре героини и настроеніе, какъ говорятъ, мрачнѣе мрачнаго“. Это настроеніе, которое для стараго бытового театра, должно было казаться неудобнымъ, и послужить главной чертой новаго сценическаго искусства.

Какъ въ прежнее время каждый этапъ бытового театра сопровождался выступленіемъ новыхъ сценическихъ дѣятелей, такъ и театръ настроенія, помимо уже отмѣченнаго завоеванія Художественнаго театра, выдвинулъ яркій артистическій талантъ Вѣры Фодоровны Коммисаржевской, которая до того срослась съ репертуаромъ Чехова, что „чайка“ сдѣлалась ея почетнымъ прозвищемъ. Она брала не столько создаваніемъ разнообразнѣйшихъ характерныхъ ролей и на сценѣ чисто бытового театра, какъ на Александринской, едва ли выдвинулась бы такъ, какъ это случилось, когда она создала собственную труппу и перешла на репертуаръ другого порядка. Здѣсь В. О. Коммисаржевская очаровывала глубиной и задушевностью своего настроенія, возмѣщая однообразіе своихъ типовъ интенсивностью своихъ переживаній. Какъ Художественный театръ сдѣлалъ начинъ сценическихъ постановокъ театра настроенія, такъ В. О. Коммисаржевская явилась пионеромъ новаго сценическаго искусства, и, конечно, приходится глубоко жалѣть о томъ, что ей не удалось осуществить свой планъ устройства особой драматической школы для подготовки сценическихъ дѣятелей, согласно новымъ требованіямъ репертуара.

Остается еще, хотя бы вкратцѣ, отвѣтить на два вопроса, касающихся театра настроенія: о предшественникахъ Чехова-драматурга и о другихъ однородныхъ пьесахъ.

Въ поискахъ за предшественниками Чехова-драматурга мы неминуемо сталкиваемся съ комедіями Тургенева. Правда, послѣднія принято въ наукѣ разсматривать какъ преддверье театра Островскаго. Такъ это выходитъ, принимая во вниманіе хронологію. Но сюжеты Островскаго сосредоточиваются вокругъ купеческаго и чиновничьяго міра; Тургеневъ и какъ драматургъ всецѣло тяготѣетъ къ помѣщичьей средѣ. Островскій бытописуетъ городскую культуру, Тургеневъ—деревенскую жизнь. Такимъ образомъ Островскій скорѣе примыкаетъ къ Гоголю, который также затронулъ и купеческій бытъ; въ то время какъ Тургеневъ пока остается въ сторонѣ съ его картинами помѣщичьей жизни. Но еще больше значенія имѣетъ стиль Тургенева. Онъ рѣзко отличается отъ сочной характеристики Гоголя и Островскаго и отъ ихъ эффектной дѣйственности. У Тургенева-драматурга критика давно уже отмѣтила отсутствіе дѣйствія и яркихъ красокъ, растянутасть, сентиментальность. Конечно, эти особенности стиля вызваны самой темой: несложностью деревенской обстановки, простотой изображаемыхъ нравовъ, инертностью выведенныхъ лицъ, вялостью жизненнаго темпа сороковыхъ годовъ. Единственными почти движеніями души были сердечныя тревоги, которыя столь же легко успокаивались, какъ и выявлялись. Возьмемъ, на примѣръ, комедію „Мѣсяць въ деревнѣ“. За этотъ мѣсяць изъ-за приѣзда студента Бѣляева въ домѣ

помѣщика Ислаева происходитъ цѣлая перетасовка любовныхъ симпатій: жена Ислаева, Наталья Петровна, охладѣваетъ къ другу дома Ракитину и перемѣщаетъ свою нѣжность на студента, а воспитанница Ислаевыхъ, Вѣра, полюбила Бѣляева чистымъ чувствомъ первой любви. Но столь же неожиданно все это волненіе улаживается: Ракитинъ и Бѣляевъ уѣзжаютъ, Вѣра выходитъ за сосѣда, Наталья Петровна возвращается къ супружескому долгу. Въ сущности ничего и не случилось: прошелъ мѣсяцъ и все опять на мѣстѣ, какъ въ началѣ мѣсяца. Въ недоумѣніи одинъ 10-лѣтній Коля оттого, что, по непонятнымъ для него причинамъ, не можетъ состояться его урокъ русскаго языка. Но въ этихъ предѣлахъ безцѣльной и безрезультатной драмы Тургеневъ рисуетъ сцены удивительной нѣжности и тонкаго своеобразнаго искусства: вспомнимъ бесѣду Натальи Петровны и Ракитина подъ аккомпаниментъ преферанса, разыгрываемаго ея тещей, компаньонкой и гувернеромъ въ началѣ I дѣйствія, или болтовню Вѣры и Бѣляева во II дѣйствіи, или допросъ Натальей Петровной Вѣры относительно ея чувствъ къ Бѣляеву въ III дѣйствіи. Такихъ сценъ, вѣрнѣе, такихъ настроеній трудно найти у Островскаго, но какъ они подходятъ къ аналогичнымъ ситуаціямъ у Чехова!

Если предшественникомъ Чехова драматурга является Тургеневъ, то кто же, спрашивается, въ настоящее время продолжаетъ его дѣло? Невольно нашъ взглядъ прежде всего останавливается на корифеяхъ нашей современной литературы. Находимъ-ли мы въ дѣятельности Максима Горькаго и Леонида Андреева что-нибудь, что свидѣтельствовало бы объ ихъ причастности къ театру настроенія?—На этотъ вопросъ возможно отвѣчать только утвердительно. Горькій создалъ драму настроенія „На дни“, которая обошла все европейскія сцены и познакомила Западъ съ новымъ завоеваніемъ русскаго гения. Менѣе извѣстны другія его драмы, хотя и онѣ, напримѣръ, „Дачники“ обнаруживаютъ связь со стилемъ Чехова.—У Андреева поэтъ до сихъ поръ часто заглушался партійными лозунгами и рекламными образными выкриками и художественный рисунокъ иногда заливался красной краской. Болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, про него здѣсь можно сказать, что онъ находится еще въ постоянномъ броженіи. Отсюда его колебанія между ярко-бытовыми пьесами какъ „Дни нашей жизни“, и аллегорическими пьесами, какъ „Царь Голодъ“ и „Анатема“, и программно-символическими, какъ „Океанъ“. Но среди этой пестроты выдается одно твореніе съ преобладающимъ тяготѣніемъ къ настроенію—„Жизнь человека“, которое является наиболѣе цѣльнымъ и захватывающимъ, что создано Андреевымъ въ области театра...

Приятно отложить перо по срединѣ описанія какого-нибудь жизненнаго явленія. Приятно ставить въ концѣ своей книги не точку, а многоточіе. Глава не закончена, а продолжается. Впереди, быть можетъ, даже самое интересное,—то, о чемъ мы и догадываться не можемъ. Но когда это будущее русскаго театра дойдетъ до насъ, оно не застанетъ насъ врасплохъ: зная прошедшее, мы подготовлены къ пониманію и встрѣчѣ будущаго.

### Послѣловіе.

Пройденъ долгій, утомительный путь—чрезъ темень вѣковъ—чрезъ горы и доли. Быстро, слишкомъ быстро одни впечатлѣнія смѣнились другими,—не дошли мы и до середины, какъ вѣроятно уже стали забываться

картины начала,—и теперь, достигнувъ конца, мы съ трудомъ вспоминаемъ о томъ, что было въ срединѣ. Скоро останутся въ памяти отрывочные штрихи, одинъ-другой сюжетъ, здѣсь—имя, тамъ—наблюденіе. Общая идея, тонущая въ многообразіи фактовъ, мѣняющая форму, но не сущность, рискуетъ остаться незамѣченной. Такъ изъ-за деревьевъ не всегда видишь лѣсъ.

Посвятимъ этой общей идеѣ нашей книги нѣсколько словъ передъ тѣмъ, какъ разстаться съ читателемъ.

Сценическое искусство—то искусство, которое естественнѣе всего должно было зародиться. Очень трудно рѣшать вопросъ, почему первобытный человѣкъ сталъ выводить контуры людей и животныхъ на ровныхъ стѣнахъ скалъ и на роговыхъ плоскостяхъ. Не менѣе легко объяснить первоначальные музыкальные опыты человѣка, но происхожденіе сценическаго искусства было неминуемо. Вѣдь оно состоитъ изъ такихъ элементовъ, которые являются первѣйшими средствами для пониманія другъ друга,—рѣчи, жестовъ и мимики. Чѣмъ первобытнѣе человѣкъ, тѣмъ рѣзче сказываются эти элементы. Цивилизація приучаетъ насъ къ сдержанности, къ пониманію другъ друга съ полслова. Размахиванія руками или гримасничанье считается признакомъ дурнаго тона. Такъ, англичанинъ ограничивается лишь самыми необходимыми жестами, въ лицѣ его не дрогнетъ ни одинъ мускулъ въ то время, какъ дикарь сопровождаетъ каждое свое слово соответствующимъ движеніемъ: говоря о птицѣ, онъ изобразить руками взмахи ея крыльевъ, говоря о змѣѣ, онъ съежится и завьется всѣмъ тѣломъ, говоря о громѣ, онъ придастъ своему лицу выраженіе иступленнаго ужаса. И вы думаете, что вы сами очень далеко ушли отъ примитива? Улыбка, выдающая веселье, слеза, свидѣтельствующая о досадѣ—горѣ, краска стыда и бѣлизна страха—развѣ не тѣ же азбучныя начала мимики? Поистинѣ мы все—*honnuy soit qui mal y pense*—актеры, и главный и первый по времени театр—мировая арена.

Другими словами, элементы сценическаго искусства прирождены человѣку сыпконою вѣковъ. Чѣмъ примитивнѣе человѣкъ, тѣмъ драматичнѣе его природа.

Синкретическія игры, конечно, давали особенно случай развернуться этому прирожденному драматизму. Поскольку эти игры выдѣлялись изъ культовой связи и стали самоцѣлью, мы въ правѣ говорить о народномъ театрѣ. Яркими примѣрами послѣдняго оказались *commedia dell'arte* въ Италіи или „Царь Максимилианъ“ на Руси.

Въ древней Греціи этотъ народный театръ превратился въ сознательное искусство, не порывая связи съ народной основой и не воспринимая въ себя чуждыхъ ему элементовъ. Древнегреческая трагедія V вѣка ушла отъ своей основы—народной игры—лишь постольку, поскольку Софокль въ своей творческой силѣ возвысился надъ простымъ хорегомъ. Соединеніе гениальной индивидуальности съ ничѣмъ не затемненной народностію объясняютъ исключительную художественность эллинскаго театра.

Но это явленіе—выростаніе высокохудожественнаго театра непосредственно изъ синкретическихъ игръ безъ примѣси чужихъ элементовъ—могло, по крайней мѣрѣ въ Европѣ, произойти только разъ. Вторичному такому образованію становился поперекъ дороги уже сложившійся древнегреческій театръ.

Развитіе театра въ Западной Европѣ складывается въ два дѣйствія. Первый разъ театръ вызывается къ жизни, помимо народнаго иску-



ства,—церковью. Всякій религиозный культ, будучи въ эстетическомъ смыслѣ синкретической игрой, очень богатъ драматическими моментами. Такъ и христіанскій культъ, по существу, былъ преисполненъ драматизма. Въ первыхъ христіанскихъ общинахъ, какъ теперь въ сектантскихъ собраніяхъ, большую роль играла импровизація. Съ теченіемъ вѣковъ импровизація уступила мѣсто канонизированнымъ обрядамъ, таившимъ въ себѣ окаменѣлыя слѣды этой драматической жизни прежнихъ временъ и зерно новыхъ драматическихъ опытовъ. Такъ создался христіански-церковный театръ среднихъ вѣковъ.

Древнегреческій театръ тоже былъ глубоко религиознымъ. Пѣсни хора преисполнены часто молитвеннаго настроенія и сюжеты наводили на мысли о надземной силѣ боговъ или Судьбы—Рока. Но въ Греціи не было противорѣчія между религиознымъ характеромъ ея драмы и народными міровоззрѣніями. Не такъ дѣло обстояло въ Западной Европѣ. Христіански-церковный театръ столкнулся съ язычески настроеннымъ, въ лучшемъ случаѣ исповѣдующимъ двоевѣріе народомъ. Тогда началась борьба народнаго драматизма съ христіански-церковнымъ театромъ.

Первымъ послѣдствіемъ этого напора народнаго драматизма было отчужденіе литургической драмы отъ церкви, вторымъ—фаршированіе благочестивыхъ игръ веселыми сценками—фарсами, третьимъ—созданіе наряду съ церковнымъ театромъ театра народнаго, фарса—у французовъ, фастнахтшиля—у нѣмцевъ. Въ то время, какъ церковный театръ выдыхается до моралитѣ или матеріализируется до мистерій XV вѣка, народный театръ развивается все пынѣе и поглощаетъ церковный.

Lone-de-Vega у испанцевъ, Шекспиръ у англичанъ, Мольеръ (беремъ существенную сторону его поэзіи) у французовъ, Гансъ Заксъ у нѣмцевъ являются завершителями этого развитія народнаго драматизма. Опять индивидуальное искусство пустило свои корни въ нѣдры народной жизни.

Итакъ, первое дѣйствіе въ исторіи западно-европейскаго театра закончилось полнымъ торжествомъ народнаго театра.

Второе дѣйствіе началось опять съ насажденія въ Европѣ театра, чуждаго народному драматизму. На сей разъ, благодаря гуманистическимъ интересамъ, ожилъ древнегреческій театръ и создано классическое направление въ исторіи литературы вообще и театра—въ частности.

Опять этотъ чуждый народному драматизму театръ наталкивается на препятствія. Въ этомъ противодѣйствіи корифеямъ народнаго искусства—Шекспиру и Мольеру—суждено было играть освободительную роль. Эта борьба классическаго театра съ народнымъ продолжается до настоящаго дня. На чьей сторонѣ останется побѣда, не подлежитъ никакому сомнѣнію. Реалистическій театръ уже прижалъ классическій театръ къ стѣнѣ. А реализмъ—это народная черта. Фарсъ, фастнахтшиль, Мольеръ, Шекспиръ—тотъ же реалистическій театръ.

Одного мы не знаемъ, какіе геніи явятся завершителями этого второго подъема народнаго драматизма въ Западной Европѣ.

Развитіе театра на Руси представляется намъ гораздо проще. Здѣсь, наряду съ богатѣйшимъ народнымъ драматизмомъ, волею духовныхъ и свѣтскихъ властей, насаждается чужеземное искусство, заимствованное съ Запада. Долго народъ противится этой прививкѣ. Но настойчивые опыты духовныхъ семинарій и приглашеніе инструкторовъ, примѣръ иностранныхъ труппъ, поощреніе двора—добились своего: западно-европейскій театръ второй формации цѣликомъ былъ перенесенъ въ Россію.

Этотъ западно-европейскій театръ таилъ въ себѣ и элементы зарожденія, которые оказались жизнедѣтельными и на чужой почвѣ. Мольеръ вдохновлялъ Екатерину, Крылова и Грибоѣдова, Шекспиръ окрылил Пушкина-драматурга къ заложенію того народнаго русскаго театра, индивидуальные создатели котораго дѣйствовали въ полномъ единеніи съ народнымъ драматизмомъ, внимательно прислушиваясь къ бойкимъ его проявленіямъ.

Особнякомъ стоятъ Тургеневъ и Чеховъ. Они уловили тѣ обертоны, которые носятся надъ общимъ гуломъ русской жизни. Гдѣ другіе писатели различали свѣтлыя пятна и тѣни, тамъ они увидѣли полусвѣтъ и полутьни. Такъ создался новѣйшій отпрыскъ народнаго драматизма—театръ настроенія.

Пока въ Западной Европѣ еще продолжается второй актъ борьбы чужого театра съ народнымъ, послѣдній уже болѣе полувѣка тому назадъ окончательно восторжествовалъ на Руси.

Вотъ та общая идея, которая руководила нашимъ перомъ при написаніи этой книги. Исторія театра являетъ въ миниатюрѣ борьбу двухъ основныхъ началъ человѣческой жизни: коллектива и индивидуума. Тамъ, гдѣ индивидуальныя тенденціи расходятся съ интересами народа, завязывается борьба, дѣлающая созидательную дѣятельность невозможной. Индивидуальное творчество прочно лишь въ полномъ единеніи съ народомъ. Чѣмъ глубже корни индивидуальнаго искусства проникли въ народный черноземъ, тѣмъ выше его верхушка поднимается навстрѣчу солнцу.

