

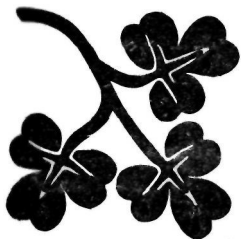
ЖЕРАР  
ДЕ НЕРВАЛЬ  
Избранное



ЖЕРАР  
ДЕ НЕРВАЛЬ  
Избранное



ЖЕРАР  
ДЕ НЕРВАЛЬ  
Избранное



СТИХИ  
О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ  
ТЕАТРАЛЬНАЯ ХРОНИКА



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1984

**ББК 84. 4 ФР**  
**И(Фр)**

*Перевод с французского.*  
*Составление, статья и комментарий*  
*М. Кудинова*

4603020000-004  
И ————— 88-84  
025(01)-84

© **Lettres Modernes**. Т. 1, 1959; Т. 2, 1961.

© **Gérard de Nerval Oeuvres**

© **Éditions Gallimard**. Т. 1, 2, 1966.  
**Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval**

© Перевод на русский язык. Составление, статья, комментарий. Издательство «Искусство», 1984 г.

---

---

*Жерар  
де Нерваль*

В наше время среди образованных и любящих литературу французов вряд ли можно встретить человека, для которого поэзия Жерара де Нерваля не была бы неотъемлемой частью его духовной культуры. Для французских читателей он прежде всего поэт, один из самых крупных поэтов прошлого века, хотя написано им после периода ученичества настолько немного, что отдельными изданиями его стихи почти никогда не публикуются. Вместе с тем и проза Нерваля не оставляет равнодушным современного читателя, а относительно недавно собранная и изданная публицистика, в основном посвященная театру, вызвала живой интерес как у специалистов, так и у тех, кому не безразличны проблемы эстетики и культуры.

Такое отношение к наследию Нерваля сложилось только в XX веке. Если перелистать поэтические антологии за последние сто лет (а во Франции существует давняя традиция изданий подобного рода), то невольно удивишься той переоценке ценностей, которая произошла в нашем столетии. Судя по старым антологиям, не было ни Рембо, ни Корбьера, ни Жерара де Нерваля. Были другие имена, другие литературные авторитеты, о которых современные издания даже не упоминают. Но если поэзия Корбьера явилась к читателю из полной безвестности, как литературное открытие, медленно, но верно прокладываявшее дорогу к мировому признанию, то судьба творческого наследия Нерваля сложилась иначе: открывать его не приходилось, в истории литературы имя Нерваля было известно,

но поняли и оценили его творчество только в XX веке, спустя много лет после трагической смерти поэта.

Переломный момент в отношении к наследию Нерваля наступил во Франции в начале двадцатых годов нашего века. В те же годы у нас в стране Луначарский, выступая в поддержку перевода и публикации произведений Нерваля, назвал его «одним из интереснейших, глубочайших и своеобразнейших классиков французской литературы»<sup>1</sup>.

Жерар Лабрюни (Нерваль — литературный псевдоним) родился в 1808 году в Париже. Его отец, сын провинциального обойщика, во время Великой французской революции юношей вступил добровольцем в революционную армию, был дважды ранен, потом, после нескольких лет упорного учения, стал военным врачом. В 1810 году он был послан в Рейнскую армию. Его молодая жена отправилась вслед за ним и вскоре, тяжело заболев, скончалась в Силезии. Овдовевший военный врач продолжал вести скитальческую жизнь, следуя за войсками Наполеона, был снова ранен под Вильно, долго не подавал о себе вестей и вернулся в Париж только в 1814 году. Его единственный сын тем временем воспитывался в доме родных своей покойной матери, в Провинции Валуа, куда он потом приезжал на летние каникулы, когда доктор Лабрюни, вышедший в отставку, поселился в Париже и определил сына в лицей. Все эти обстоятельства, видимо, сыграли свою роль в духовном формировании Нерваля. В юности он отдал дань культу Наполеона, зрелым человеком с сочувствием и пониманием писал о санкюлотах Великой французской революции. Живя у родных, он с детства приобщался к народной стихии, к песням и легендам Валуа, которые благодаря ему стали впоследствии достоянием литературы.

<sup>1</sup> Неизвестные материалы Луначарского. — «Вопр. лит.», 1973, № 6, с. 190.

В лицее Нерваль учился вместе с Теофилом Готье (он сохранил с ним дружеские отношения до конца своих дней) и уже в эти годы опубликовал два сборника стихов, первый — в 1826-м, второй — в следующем году. Стихи были еще ученическими и принесли славу их автору только в стенах его лицея. Образцом для подражания служили Нервалю поэт-классицист Казимир Делавинь и Беранже. Интересно, что поэты романтической школы, которые в ту пору пользовались шумным успехом, не оказали на него почти никакого влияния. Основная тема двух этих сборников — наполеоновская эпопея, «потому что», — как говорил в предисловии юный автор, — по сравнению с теперешними людьми он (Наполеон. — М. К.) велик, и поэт вновь обращается к нему, дабы обрести высокие мысли и благородное вдохновение; вне этого все вызывает отвращение и разочарование». (Вспомним, что это писалось в годы реакции, во времена правления Карла X.) Однако преклонение перед Наполеоном отнюдь не было слепым: император, по словам поэта, «оттолкнул от себя двух возвышенных супругов: Жозефину и Свободу».

Безусловное восхищение юного Нерваля вызывает преследуемый властями Беранже, которому он не только подражает как поэту, но и считает его образцом высокой нравственности и патриотизма.

К стихам первого, ученического периода относятся и несколько стихотворений, связанных с революцией 1830 года.

В августе этого года Нерваль написал оду «Народ», где славил французского труженика, который «более велик, чем Наполеон». И, обращаясь к новой власти, поэт призывает ее «не слишком гордиться тем, что она села на голову народа», ибо и ее, эту новую власть, народ может сбросить. В другом стихотворении говорится о том, что народ обманут и плодами революции воспользовались другие. «Все смердит вокруг нас! — восклицает Нерваль. — Сла-



ва Франции похоронена в Лувре, вместе с мучениками Июля».

Июльскую революцию приветствовали многие поэты Франции, настроения послереволюционного похмелья нашли свое отражение во многих стихах того времени, и выражено все это было с гораздо большей силой и мастерством, чем у Нерваля. В те годы он еще не обрел своего голоса. Но мысли и чувства были его собственными, ни у кого не заимствованными.

Теперь даже наиболее полные академические издания во Франции, как, например, «Библиотека Плектры», не печатают этих ранних стихов Нерваля, настолько очевидно их поэтическое несовершенство. Однако сказать о них необходимо, чтобы иметь представление о взглядах Нерваля той поры.

Во французскую литературу Нерваль вошел не как поэт, а как переводчик, и произошло это за два года до Июльской революции. Вскоре после окончания лицея он в 1828 году выпустил в свет книгу, на обложке которой было напечатано: «Фауст», трагедия Гете, новый перевод в прозе и стихах». Во Франции ранее уже издавались переводы «Фауста», но только Нерваль сумел раскрыть перед французскими читателями красоту и величие этого шедевра немецкой литературы. Сам Гете отзывался с большой похвалой о его переводе; имя Нерваля стало известным в литературных кругах, он познакомился со многими видными литераторами, и среди них у него появилось немало добрых друзей. Позже он неоднократно возвращается к «Фаусту», от издания к изданию улучшая свой перевод, а в 1840 году переводит сцены из второй части и предваряет книгу развернутым предисловием. Свою литературную ценность этот перевод сохранил до наших дней. Жан Рише, один из крупнейших знатоков творчества Нерваля, комментатор и составитель научного издания его собрания сочи-

нений, имел, видимо, все основания сказать, что, «если бы Нерваль не написал ничего другого, он остался бы во французской литературе как переводчик «Фауста».

В 1830 году Нервалем были опубликованы еще две книги: переводы из немецких поэтов и избранные стихи Ронсара, Дю Белле, Баифа и других поэтов XVI века. Последняя книга открывалась предисловием, которое свидетельствовало и о большой эрудиции автора и о самостоятельности и смелости его мышления. За два года до этого были опубликованы работы Сент-Бёва на ту же тему, то есть о поэзии Ронсара, но Нерваль не повторял своего предшественника. Его суждения о путях и развитии отечественной литературы отличались резкостью и убежденностью, хотя и не всегда казались бесспорными. Главный грех классицизма он усматривал в отходе от национальных традиций, в забвении опыта старой французской литературы, в отказе от связей с фольклорной стихией. С этих же позиций он судит и о творчестве Ронсара. Сент-Бёв был значительно осторожнее в своих высказываниях и выводах.

Итак, после окончания лицея Нерваль сразу же обратил на себя внимание и как талантливый переводчик Гете и как весьма незаурядный публицист. Но литературные гонорары были невелики и весьма ненадежны. Чтобы как-то обеспечить свое существование Нерваль поступает работать в типографию. Не удовлетворившись ролью типографского ученика, он вскоре перебирается в контору нотариуса, где служит какое-то время младшим клерком. Доктор Лабрюни, насколько не обольщаясь литературными успехами сына, настойчиво уговаривает его приобрести настоящую специальность, которая обеспечила бы ему более или менее сносное существование. По его настоянию Нерваль поступает на медицинский факультет, посещает, как и положено студенту-медику, клиники, но по мере сил и возможностей манкирует занятиями. Душа его не лежит

к медицине, да и заниматься ею по-настоящему ему просто некогда. То надо спешить на премьеру «Эрнани», новой пьесы Гюго, с которым он уже лично знаком и поддерживает добрые отношения, то надо встретиться с молодыми литераторами, с которыми ведутся не только серьезные споры о литературе, но и устраиваются веселые вечеринки, то необходимо заглянуть в дирекцию «Одеона», где были приняты две его пьесы.

Премьера «Эрнани», состоявшаяся в канун революции, вошла в историю литературы: в зале театра в открытую столкнулись сторонники классицизма и романтизма, причем последние в большинстве своем были молоды и жаждали не только обновления в литературе, но и политических перемен. Нерваль, естественно, был на их стороне. Но из этого отнюдь не следует, что сам он стал романтиком. В начале тридцатых годов им создаются первые стихотворения из цикла «Оделетты», о чем речь пойдет ниже; сейчас отметим лишь, что к романтизму они отношения не имели.

В 1826—1827 годах писатели-романтики образовали литературное содружество, получившее название «Сенакль»; наиболее видными его членами были Гюго, Альфред де Виньи, Сент-Бёв. После революции 1830 года это объединение распалось, а в 1832 году группа молодых литераторов, среди которых был и Жерар де Нерваль, образовала кружок, который они окрестили «Малым Сенаклем». В письме к Сент-Бёву (начало 1832 г.) Нерваль так объясняет его возникновение: он был создан не как пародия на знаменитый «Сенакль», а для того, чтобы читать друг другу свои произведения (за неимением более широкой аудитории) и побуждать друг друга к работе. Тон письма почти извиняющийся: как бы Сент-Бёв не подумал чего худого и не обиделся, приняв название кружка за скрытую насмешку. На эту деталь следует обратить внимание, ибо

в литературоведческих работах иногда путают два совершенно разных литературных объединения и приписывают Нервалю участие в первом, знаменитом «Сенакле», причисляя его тем самым к группе видных французских романтиков.

Выше уже говорилось, что в «Одеоне» у Нерваля были приняты к постановке две пьесы (1831). Однако поставлены они не были, и рукописи их не сохранились. Впоследствии неудачи в театре будут постоянно преследовать Нерваля, хотя он всякий раз возлагал большие надежды на театральный успех и болезненно переживал провал своих драматургических начинаний. Писал он пьесы и оперные либретто, как правило, с кем-нибудь в соавторстве, чаще всего с Александром Дюма и Жозефом Мери. Работая с Дюма, он, по взаимному с ним соглашению, не ставил своей фамилии на афише. Но одну пьесу, «Лео Бурхарт», которую они написали вместе, Нерваль после цензурных замечаний значительно переработал, и она шла только под его именем. Однако эта пьеса ни денег, ни славы ему не принесла. Это трудно назвать простым невезением: тонкий и проницательный театральный критик, драматургом в силу характера своего дарования он так и не стал. И если прав Андре Моруа, говоря, что «пьесы Дюма, в создании которых участвовал Нерваль, носят отпечаток его таланта»<sup>1</sup>, то сказалось это, очевидно, только на их литературном стиле.

До 1834 года Нерваль продолжал числиться студентом медицинского факультета. Когда в Париже вспыхнула холера, он вместе с отцом, а иногда один посещал больных, но мечта доктора Лабрюни — увидеть своего сына полноправным членом медицинской корпорации так и осталась неосуществленной: в 1834 году после смерти одного из род-

<sup>1</sup> Моруа А. Три Дюма. М., 1962, с. 167.

ственников матери Нерваль получил небольшое наследство и окончательно расстался с медициной. Теперь его решение было непреклонным — полностью посвятить себя литературе.

Он совершает путешествие в Италию и по возвращении задумывает издание своего собственного журнала. В мае 1835 года такой журнал был создан, он получил название «Монд драматик», что свидетельствовало о неизменном интересе Нерваля к театру и драматургии. Французские биографы поэта считают, что немалую роль здесь сыграло увлечение Жерара актрисой «Комической оперы» Женни Колон: своими статьями, посвященными ее сценическим успехам, он якобы хотел завоевать сердце этой легкомысленной женщины. Возможно, так оно и было, но это не исключало вполне серьезных литературных задач, которые ставил перед собою Нерваль, создавая свой журнал. Однако счастье не долго ему улыбалось: «Монд драматик» не только поглотил небольшое наследство своего владельца, но и заставил его влезть в долги.

Друзья не оставили Нерваля в беде после того, как журнал перешел в другие руки. Поскольку он уже составил себе имя в литературных кругах, работа для него нашлась. Альфонс Карр приглашает его сотрудничать в своем «Фигаро» (1836—1837); в газете «Шарт 1830», которой руководит Нестор Рокеплан, Нерваль около года ведет театральную рубрику; с 1837 года по рекомендации Готье сотрудничает в «Пресс» — газете, основанной за год до того Эмилем Жирарденом. Это была первая политическая газета, которая в коммерческих целях начала печатать романы-фельетоны с продолжением, и успех этого начинания, а также относительно низкая подписная цена обеспечивали газете широкое распространение. Свои статьи, эссе и очерки Нерваль публикует и в других периодических изданиях. До 1851 года книг он не выпускает, и в этот период, что бы

он ни писал, ему всегда приходилось учитывать те требования, которые предъявляла к публикуемому материалу журнальная или газетная полоса. Основные прозаические произведения Нерваля сложились главным образом из этих публикаций, что не могло не наложить на них свой отпечаток.

Сотрудничая в периодических изданиях, Нерваль в эти годы много путешествует, совершая поездки в европейские страны, в Африку и на Ближний Восток. Помимо природной любознательности и желания видеть новые места, им руководят и чисто профессиональные интересы. «Я путешествовал в поисках материала для моих статей», — признается Нерваль в одном из своих писем. Зачастую эти путешествия из-за хронического безденежья были тягостны и утомительны. Случалось ему странствовать и пешком: не было денег, чтобы воспользоваться поездом или дилижансом. Но скитания по белу свету давали богатый материал литератору, чей талант позволял ему писать только о том, что он видел, пережил или вычитал из книг. Это не значит, что в своих очерках, из которых потом сложились книги «Путешествие на Восток» и «Лорелея», Нерваль точно придерживается фактов. Он, например, может говорить о прочитанном как о том, что видел сам, может приписать себе приключение, которое случилось не с ним, а с кем-то другим. Но это не художественная фантазия, а прием рассказчика, заботящегося о живости своего повествования. Документальная проза того времени придерживалась иных, чем в наши дни, неписаных законов. Попадая в чужие страны, будь то Восток или Европа, Нерваль живо интересовался местной театральной жизнью, и такие очерки, как «Карагёз» из «Путешествия на Восток» или «Воспоминание о Тюрингии» из «Лорелеи» органично вошли бы в книгу о театре, если бы Нерваль надумал ее издать.

Вообще грань между публицистикой и художественной прозой у Нерваля нередко весьма относительна. «Я не романист», — говорит он в начале «Анжелики», одного из лучших своих прозаических произведений, включенных им в книгу «Дочери огня». Дать этой прозе жанровое определение весьма трудно. В «Анжелике» две повествовательные линии: первая — рассказ о том, как автор разыскивает нужную ему для работы уникальную книгу XVIII века, вторая — действительная, а не выдуманная история девушки-аристократки, полюбившей человека низкого происхождения и ради него бросившей семью. О приключениях и невзгодах Анжелики Нерваль, скорее, пишет как историк, а не как романист, воссоздающий внутренний мир своей героини привычными средствами художественной литературы. И в той же книге «Дочери огня», составленной в основном из ранее опубликованных в периодике произведений, находится и эссе «Изида», где идет речь о древних религиозных культах, и статья «Песни и легенды Валуа», сыгравшая столь важную роль в открытии французского фольклора. Единство стиля и манеры письма Нерваля позволяло ему без особых натяжек соединять в одной книге такие на первый взгляд разнородные произведения.

Теофиль Готье однажды сказал, что «ясный, прозрачный и логичный» стиль Нерваля напоминает просветительскую прозу XVIII века. Это сознавал и сам Нерваль, говоря, что свой стиль он выработал, читая Дидро и Руссо.

Не меньшее влияние оказал на него и Вольтер. В «Анжелике» есть такой эпизод: поиски нужной книги привели рассказчика к одному книготорговцу, специализирующемуся на религиозной литературе, и тут он натолкнулся на неожиданный отказ. «Я понял, — пишет Нерваль, — что, продавая книги священнослужителям, он не пожелал иметь дело с сыном Вольтера».

У великих просветителей Нерваль учился не только

мастерству прозаика, от них он воспринял и многие идеи, определившие, в частности, его отношение к религии и церкви. Поэтому так странно выглядит утверждение некоторых французских биографов Нерваля о его причастности к оккультизму. Если он писал о некоторых исторических личностях, занимавшихся оккультными «науками», кабалистикой или склонных к мистицизму, то из этого вовсе не вытекает, что сам он был мистиком или кабалистом. Следуя этой логике, историк, занимающийся историей религии, должен считаться религиозным человеком.

На чем же основана эта легенда об «оккультных» увлечениях Нерваля? Скорее всего, на его книге, носящей в современных изданиях название «Иллюминаты». Состоит она из очерков, публиковавшихся ранее в периодике и рассказывающих о различных персонажах, причастных к французской истории и литературе. Самый большой очерк в книге посвящен жизни и творчеству писателя второй половины XVIII века Ретифу де Ла Бретонну, значительно меньше места занимает эссе об авторе «Влюбленного дьявола» Казотте, казненном в годы Великой французской революции. Наиболее интересно повествование, где рассказывается о жизни и приключениях аббата де Бюкуа, который в конце XVII века мечтал о ниспровержении королевской власти, был арестован и совершил почти невысказанный побег из Бастилии. Эта часть — прямое продолжение «Анжелики», и ей следовало бы находиться в книге «Дочери огня». Французские исследователи считают, что не случилось это в силу обязательств Нерваля перед издателем «Иллюминатов», которому он должен был представить рукопись определенного объема, и потому включил в нее то, что предназначалось для другого издания. Возникает вопрос: при чем же тут так называемые иллюминаты, то есть члены мистической ассоциации, возникшей в Германии в конце XVIII века? О них говорится совсем немного в не-



большом разделе, где речь идет о двух известных авантюристах — графе Сен-Жермене и Калиостро. Недоумение критики по поводу замысла книги возникло сразу же по ее выходе в свет в 1852 году. Полное ее название — «Иллюминаты или предтечи социализма» — заставило одного из рецензентов воскликнуть: «Почему иллюминаты? Почему предтечи социализма?»

Дело заключалось в том, что задумана была книга автором совсем иначе, но замысел свой осуществить он не мог, видимо, в связи с изменениями в политической обстановке страны и вызванными ими цензурными гонениями. «Я предложил издателю это название, — читаем мы в переписке Нерваля, — имея в виду более серьезную работу, включающую другие биографии, которые придали бы книге иной характер...». Нерваль предполагал включить в книгу биографии Фурье, Прудона, Пьера Леру. Об этом он писал Жюлю Жанену в период работы над своей книгой, в которой, как говорилось в письме, будет «несколько любопытных биографий предшественников современного социализма». Следы этого замысла в «Иллюминатах» остались. Аббат де Бюкуа интересен для Нерваля как один из предвестников Великой французской революции; о Ретифе де Ла Бретонне он говорит как о коммунисте и выделяет его высказывание о том, что «собственность — источник всех пороков, преступлений и падения нравов».

Таким образом, причастность Нерваля к оккультизму — литературоведческая легенда. В наследии писателя нет ничего, что могло бы оправдать ее возникновение.

Столь же неправдоподобно выглядит и «теория», согласно которой на творчество Нерваля оказало влияние его психическое заболевание. Это заболевание наложило, якобы, особый отпечаток на произведения последних лет его жизни и придало им какое-то особое, не поддающееся определению очарование.

Действительно, в 1841 году Нерваль заболел психическим расстройством и в тяжелом состоянии был помещен в лечебное заведение. В литературных кругах эта история наделала много шума, и сообщения о ней проникли в прессу. (Руку к этому приложили Дюма и Жюль Жанен.) Несколько месяцев спустя Нерваль поправился и по выходе из больницы вынужден был печатно заявить о том, что он находится в здравом уме. Позже приступы болезни еще несколько раз обрушивались на него и приводили к изоляции от общества. Ко всем его невзгодам, к бедности и неустроенности, прибавился страх ожидания очередного приступа. Находясь в болезненном состоянии, Нерваль, естественно, ничего не писал. Когда приступы проходили, его умственные способности восстанавливались в полной мере и он мог снова возвращаться к работе.

Как видно из переписки Нерваля, он полностью отдавал себе отчет и в характере своего заболевания и в своих творческих возможностях. Болезнь была фактом его биографии, а не его творчества. В последние годы жизни у него возникла мысль описать состояние человека, страдающего психическим расстройством. Так появилась на свет «Орелия» — произведение, как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, также в чем-то близкое по жанру к документальной прозе.

В письме к отцу, касаясь своей работы над «Орелией», Нерваль говорит буквально следующее: «Я пытаюсь описать все те впечатления, которые дала мне болезнь. Это будет не бесполезно для науки». И далее: «Никогда я не чувствовал большей склонности к анализу и описанию». Не претерпевает изменений и его стиль, «ясный, прозрачный и логичный», по определению Готье, заметившего в связи с «Орелией», что это «сам Разум, под чью диктовку Безумие пишет свои мемуары».

Как мы видим, легенды, созданные вокруг творчества

и личности Нерваля, при внимательном чтении его произведений выглядят крайне неправдоподобными. Одна из таких легенд бытовала почему-то и у нас: будто после поражения революции 1830 года Нерваль разочаровался в революции вообще и отрекся от своих юношеских убеждений. А так ли было на самом деле? В 1849 году, когда после революции 1848 года ослабли цензурные ограничения, Нерваль стал публиковать в газете «Тан» свой роман-фельетон «Маркиз де Файоль». Произведение это не было закончено, его публикация оборвалась на полуслове. Видимо, сам Нерваль почувствовал, что строить сюжет и создавать характеры с помощью воображения ему не дано: его проза отталкивалась, как правило, от реальных фактов. Интересно в этом незаконченном произведении другое: как рассценивает Нерваль сложившуюся во Франции обстановку, рассказывая о мятеже шуанов в годы Великой французской революции. Дворянство, по его словам, «в своем огромном большинстве с яростью смотрело, как исчезают его прерогативы и привилегии, и было готово на все, чтобы отвоевать их обратно. <...> Во главе мятежников всегда стояли священники, толкавшие на грабежи и убийства бедного заблудшего крестьянина». Далее говорится о том, что измена и враги были повсюду, что опасность исходила от королевского двора, жирондистов и эмигрантов. Кто же им противостоял? Якобинцы. «Мы не хотим ничего скрывать, — говорит автор. — Принятые меры (имеется в виду террор. — М. К.) были страшны, но необходимы». В свете такого понимания исторических событий и ведется повествование в этом неоконченном романе Нерваля. При чем же тут отказ от прежних убеждений?

Судя по переписке Нерваля, он ждал от революции 1848 года значительно большего, чем она на самом деле дала Франции, а когда к власти пришел Луи Наполеон, Нерваля охватили антибонапартистские настроения. Ис-

следователь его творчества Жан Рише полагает, что уход Нерваля из журналистики связан с его неприятием нового политического порядка, с нежеланием мириться со все усиливающейся цензурой. Когда преследования властей вынудили актера Бокажа, бывшего в то время директором «Одеона», подать в отставку, Нерваль печатно выступил в его защиту, хотя ни для кого не было секретом, что Бокаж пострадал за свои республиканские убеждения.

Как уже говорилось, Нерваль стал издавать сборники своих прозаических произведений (куда были включены и циклы его стихов) только после 1851 года, когда он порвал с журналистикой. Этот последний период его жизни был отмечен еще большей неустроенностью и нуждой, работа часто прерывалась приступами болезни. Конец Нерваля был ужасен: он остался без жилья и, несмотря на наступившие холода, бродил по улицам без пальто: оно было продано за бесценок. На рассвете 26 января 1855 года Нерваль повесился в каком-то мрачном закоулке на улице Вьей-Лантерн.

На его похороны собрался весь литературный Париж, и над гробом были произнесены прочувствованные речи. Потрясенный смертью Нерваля, Генрих Гейне, сам смертельно больной, писал: «Это был большой художник... Но в нем не было ничего от эгоизма, присущего художникам: он был простодушен, как ребенок, необыкновенно деликатен и добр... И, несмотря на весь свой талант, деликатность и доброту, мой друг Жерар кончил жизнь на этой ужасной улочке Вьей-Лантерн, кончил известным вам образом»<sup>1</sup>.

И еще одно свидетельство, связанное со смертью Нерваля. Накануне его похорон Дюма пишет эмигрировавшему из Франции Гюго письмо, где говорится, что для него,

<sup>1</sup> Цит. по французскому тексту: Oeuvres complementaires. T. 1.

то есть для Виктора Гюго, будет символически оставлено место в траурном кортеже, чтобы и он мог отдать последний долг «нашему дорогому Жерару». Письмо начинается так: «Вы знаете, что наш бедный Жерар покончил жизнь самоубийством или был убит. Завтра его хоронят»<sup>1</sup>.

Из этих слов определенно явствует, что в парижских литературных кругах не исключали возможности убийства.

Судьба литературного наследия Нерваля складывалась необычно: с уходом из жизни близко знавших его людей, имя его стало забываться, хотя никогда не исчезало из литературоведческих анналов; затем, с возникновением новых литературных школ и направлений, пробудился интерес к его творчеству, и далее его посмертная слава росла от десятилетия к десятилетию. Ей сопутствовали всякого рода надуманные теории, пытавшиеся объяснить феномен творчества и личности Нерваля. Но каждый раз публикация его неизвестных современному читателю прозаических произведений или публицистики опрокидывала эти теории, разрушала созданные вокруг его имени легенды. В этом плане издание его статей о театре и литературе (1959) и театральной хроники (1961) также сыграло немаловажную роль. Недаром Жан Рише, составитель и комментатор этих изданий, подчеркнул в своем предисловии, что знакомство с публицистикой Нерваля внесет значительные коррективы в понимание его творчества в целом.

Между тем найти и собрать эти статьи было нелегкой задачей. Рассеянные по многочисленным и порою малоизвестным периодическим изданиям, они по большей части печатались либо без фамилии автора, либо были подписаны псевдонимом или инициалами. Надо было проделать большую текстологическую работу, чтобы с полной достовер-

<sup>1</sup> Nerval Gérard de. Oeuvres Bibliothèque de la Pléiade. T. 1. Paris, 1966, p. 1522.

ностью установить авторство Нерваля. Собрав и издав эти статьи, Жан Рише оговаривает в предисловии, что это только незначительная часть из напечатанного Нервалем в периодике: многие заметки имели информативный характер, были связаны с рутинной работой театрального хроникера и не представляют теперь интереса. Но то, что собрано и издано, с достаточной полнотой показывает Нерваля как литературного и главным образом театрального критика.

«Театральная хроника» охватывает период с 1835 по 1851 год. В разделе «О театре и литературе» опубликованы еще более ранние статьи, посвященные выдающимся театральным событиям и крупным актерам того времени; таким образом, речь идет о парижской театральной жизни на протяжении почти двадцати лет. За это время Нерваль мог видеть расцвет дарований многих актеров, оставивших заметный след в истории французского театра, мог наблюдать борьбу различных школ и направлений, определявших развитие французской драматургии. Все это так или иначе находило отражение в его публицистике. Хотя большая часть его статей в соответствии с духом времени сохраняла анонимность, это несколько не снижало их литературный уровень и, видимо, придавало их автору большую раскованность, позволявшую ему говорить вещи, подчас не очень приятные тем, о ком он говорил. Как видно, душевная мягкость Нерваля распространялась только на личные отношения; в вопросах искусства он мог быть резок и тверд, и его ирония становилась подчас весьма едкой. Во всяком случае, один из королей парижской сцены, Эжен Скриб, имел возможность в этом убедиться.

Будучи театральным критиком на протяжении двадцати лет, Нерваль, естественно, мог по-разному оценивать какие-то явления (например, в одной из ранних статей его отношении к Мольеру совсем иное, чем в более поздних высказываниях), но в общем его взгляды отличались замет-

ным постоянством. Что же больше всего он ценит в драматургии и актерской игре? Говоря его же словами, «правдивое изображение реальной жизни». И это, по мнению Нерваля, должно стать «главным принципом современного искусства». В своих статьях он неоднократно говорил о необходимости изучать жизнь, писать о современности, идти в ногу со временем. Однако драматургия тех лет, судя по рецензиям самого Нерваля, далеко не всегда шла по такому пути. Проблемы жанра, споры о драматургических канонах занимали, по его же словам, несоизмеримо больше места, чем они того заслуживали. Позиция Нерваля в этом вопросе определилась уже с первых его выступлений. «Две литературные школы, — писал он, — вели спор, будучи почти всегда неправы по отношению друг к другу». Здесь подразумеваются сторонники классицизма и писатели-романтики (Нерваль, как правило, старается не употреблять слово «романтизм», предпочитая термин «новая школа»), и такое отношение к литературной полемике двух направлений лишней раз свидетельствует о том, что причисление самого Нерваля к романтизму было неправомерным. Однако наиболее талантливыми литераторами того времени были все же романтики, и Нерваль, неизменно ратовавший за высокую литературу для театра, всячески поддерживал даровитых представителей «новой школы», когда их пьесы попадали на сцену. Виктор Гюго для него безусловно выше эпигонов классицизма; и вместе с тем талантливо написанная по классицистским канонам трагедия современного драматурга была встречена его сочувственным отзывом.

Особое место в публицистике Нерваля занимают те статьи, где он анализирует пьесы драматургов прошлого. Эрудиция его огромна, сравнения и сопоставления неожиданны и глубоки. Он тонкий истолкователь и горячий пропагандист древнегреческих драматургов, особенно Софок-

ла, а разбор возобновленных постановок пьес Корнеля, Вольтера, Мольера или Бомарше дает ему повод для широких обобщений и выводов. Примечательно, что произведения, созданные в прошлом, рассматриваются им не как литературные памятники, а как нечто современное и живое. С отдельными положениями и мыслями Нерваля можно соглашаться или не соглашаться, но вряд ли может возникнуть сомнение в том, что его статьи были написаны переводным человеком своего времени.

Но, как говорилось выше, Нерваль для современных французских читателей прежде всего поэт, и его поэзия в основных циклах полностью представлена в этой книге. Должно быть, читатель будет несколько удивлен, узнав, что перед ним почти «полное собрание» стихотворений Нерваля, однако так оно и есть. В издании «Библиотеки Пляяды» несколько больше названий, но это либо переводы, либо фрагменты из оперных либретто, либо варианты уже известных сонетов.

Подлинная поэзия Нерваля начинается с цикла «Оделетты», в который входит (по изданию «Библиотеки Пляяды») 18 стихотворений; в большинстве своем они были созданы в первой половине тридцатых годов. Говоря об этом цикле, необходимо иметь в виду одно немаловажное обстоятельство: Нерваль с юности приобщился к французскому фольклору, он был одним из первых во Франции поэтов, кто стал записывать народные песни и пропагандировать их в своих статьях и книгах; благодаря ему неизвестные до того сокровища народного творчества были введены в литературный обиход. Вряд ли стоит искать прямую связь между стихами из цикла «Оделетты» и записанными Нервалем народными песнями. Но на формирование вкуса поэта эти песни, видимо, оказали влияние.

«Оделетты», о которых Готье через тринадцать лет после смерти Нерваля писал (явно преувеличивая), что



«все, по крайней мере среди образованных людей, знают на память эти очаровательные шедевры», — явление, необычное во французской поэзии того времени. Созданные в пору, когда главенствовал романтизм и зарождалось направление «искусства для искусства», они далеки и от того и от другого. Сам Нерваль писал по этому поводу, что образцом для него были «оделеты или маленькие оды Ронсара». Но Ронсар, по словам Нерваля, «подражал здесь Анакреону, Биону и в некотором отношении Горацию». Что же нового привнес в таком случае Нерваль? Поскольку он переводил немецких поэтов, в «Оделеттах» пытались обнаружить немецкое влияние. Но Нерваль любил и собирал французские народные песни. Поэтому и их влияние (на сей раз с большим основанием) искали в «Оделеттах». Потом было замечено, что в них совершенно отсутствуют пафос и риторика, так часто наводнявшие французские стихи, и что нет в них бесстрастности и описательности, которые пришли на смену романтизму. Бесстрастности здесь противостояло живое, искреннее чувство, риторике — простота, описательности — лаконизм и точность реалистических деталей. А в некоторых «Оделеттах» уже ощущалось то, что впоследствии стали называть «вторым планом» или подтекстом. Как бы то ни было, но эти «очаровательные шедевры» вошли в сокровищницу французской лирики.

В последние годы жизни Нервалем были написаны знаменитые «Химеры», двенадцать сонетов (пять из них объединены общим названием), где поэтика Нерваля резко меняется по сравнению с «Оделеттами». К «Химерам» примыкают и «Другие Химеры» — пять сонетов, которые самим Нервалем опубликованы не были. Поэтика этих пяти сонетов близка «Химерам», но по духу они отличаются от них и, видимо, поэтому не были включены автором в опубликованный цикл.

«Химеры» Нерваля признаны вершиной его творчества и породили бесчисленные комментарии. Сам Нерваль, публикуя их в сборнике своих прозаических произведений, объединенных общим названием «Дочери огня», писал в предисловии: «Они (эти сонеты) не более темны, чем метафизика Гегеля или «Мемории» Сведенборга; будучи истолкованы, если это вообще возможно, они потеряли бы свое очарование».

В 1911 году, цитируя эти слова в своей статье, посвященной памяти Жерара де Нерваля, Гийом Аполлинер, на которого поэта «Химер», видимо, оказала определенное влияние, не без основания заметил: «Да, это так! Некоторые поэты имеют право оставаться необъяснимыми, а те, что кажутся порою такими ясными, показались бы, говоря по правде, весьма темными, если бы кто-нибудь захотел понять истинный смысл их стихотворений»<sup>1</sup>.

Действительно, на первый взгляд «Химеры» сложны для понимания. Прежде всего бросается в глаза несовпадение названий некоторых сонетов с их содержанием. Так, в сонете «Артемида» речь, конечно, идет не о греческой богине, а в сонете «Гор» поэта меньше всего интересует это древнеегипетское божество (в тексте сонета оно даже не упоминается). В «Химерах» мы сталкиваемся с причудливым смешением мифологий: египетской, библейской и античной. Порой в эту ткань вкрапливаются и средневековые реминисценции. Иногда поэт отказывается следовать за традиционным мифом и как бы создает свою мифологию.

В своих «Химерах» Нерваль, быть может, впервые во французской поэзии, нарушая логические связи, прибегает к ассоциативной образности. Отсюда и это переосмыс-

<sup>1</sup> Apollinaire Guillaume. Oeuvres complètes. «Anecdotes», 1966, p. 326.

ление различных мифологических традиций и пренебрежение к привычным сюжетам легенд.

Главное в этих необычных сонетах — те чувства, которые владеют поэтом. И чтобы лучше их понять, надо иметь в виду и раннюю поэзию Нерваля эпохи Июльской революции и якобинство его позднего незаконченного романа «Маркиз де Файоль». Поэт не принял окружавшую его действительность. Мир чистогана, нечистой политики и мещанства был глубоко ему чужд. Христианство в его глазах, видимо, было неразрывно связано с этим миром. Отсюда и тоска по античной цельности, что особенно чувствуется в сонетах «Мирто» и «Дельфина». Отсюда и мрачность и горечь Нерваля. Но за этим стоит и вера в будущие перемены, и отказ от смирения, и жажда борьбы, и бунтарство, прорывающиеся сквозь причудливую словесную ткань «Гора» и «Антэроса».

*М. Кудинов*



### *Оделетты*



### **ЗНАТЬ И ЛАКЕИ**

Та родовая знать давно минувших дней,  
О чьих богатырях нам говорят романы, —  
Гиганты с бычьим лбом, сражавшиеся рьяно  
И ставшие в земле подобием корней,

Да если бы они, воскреснув, посмотрели  
На тех, кто славные их носит имена,  
Как пресмыкаются в приемных, как смешна  
Собачья жадность их, какая немощ в теле

Сокрыта под броней манишек их тугих, —  
Тогда бы поняли воскреснувшие предки,  
Что были случаи у них в роду не редки,  
Когда с лакеями грешили дочери их.

### ПРОБУЖДЕНИЕ В ПУТИ

Вот что увидел я: деревья разбегались,  
Подобно армии разгромленной; вздымались  
И падали валы: дорога подо мной  
Катила рытвины и камни мостовой.

И колокольни прочь от вздыбленной дороги  
Спешили отогнать поселки, и в тревоге,  
Как овцы белые, брели стада домов,  
На спинах унося свой черепичный кров.

И горы пьяные качались, и украдкой  
Река-удав ползла к ним по равнине гладкой,  
Пытаясь их обвить... Карета вдаль неслась,  
И сидя в ней, на мир взглянул я, пробудясь.

### ПОЧТОВАЯ СТАНЦИЯ

Остановясь в пути, карету покидают,  
В проулок меж домов проходят и шагают,  
Куда глаза глядят, устав от лошадей,  
От шелканья кнута, от дремлющих людей.

И вдруг зеленая, заросшая цветами  
Долина тихая встает перед глазами,  
Под тополем ручей едва журчит, и вот  
Уже забыто все, дорожных нет невзгод.

Ложись на траву и слышишь, как по венам  
В тебе струится жизнь, а рядом пахнет сеном,  
Глядишь на облака, ты счастлив, и тогда  
Вдруг раздается крик: «В карету, господа!»

**АЛЛЕЯ ЛЮКСЕМБУРГСКОГО САДА**

Прошла такая молодая,  
Прошла и скрылась вдалеке,  
Мотив последний напевая,  
С цветами первыми в руке.

Быть может, нет другой на свете,  
Кто по душе мне был бы так,  
И, может быть, одни лишь эти  
Глаза развеяли б мой мрак.

Но нет! Я стар уже, и, значит,  
Прощай, вдали мелькнувший свет...  
Цветы, и юность, и удача,  
Я только посмотрел вам вслед.

**СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ**

Он стар... И, может быть, увидит погребенье  
Парижа мертвого, чье видел он рождение.  
Но пролетят века, и время, как в быка,  
Зубами острыми в него вцепясь по-волчьи,  
Порвет сплетения железных жил и молча  
Грызть будет каменные старые бока.

И люди разных стран дорогою старинной  
Отправятся смотреть на строгие руины  
И книгу перечтут, что написал Виктор.  
И станет им тогда казаться, будто снова  
Во всем величии, прекрасный и суровый,  
Как тень умершего, вздымается собор.

---

**В ЛЕСНОЙ ГЛУШИ**

Весной родившись, птица пела.  
Как эти песни хороши!  
Как лился радостно и смело  
Ее напев — в лесной глуши!

А летом птица полюбила,  
Раз в жизни и от всей души.  
Как много нежности таило  
Ее гнездо — в лесной глуши!

Но до зимы порой дождливой  
Умолкла птица... Не спеши  
Ее жалеть: была счастливой  
И смерть ее — в лесной глуши.

**ЗАКАТ**

Когда по Тюильри скользят лучи заката,  
Все окна во дворце пожаром озарив,  
Я вдоль его аллея брожу, я молчалив,  
    Душа моя мечтой объята.

И этим зрелищем заворочен когда-то,  
Я вновь люблюсь им: нисходит мрак ночной,  
И в раме Арки Триумфальной предо мной —  
    Картина яркая заката.

---

---

**АПРЕЛЬ**

Вновь день погожий: клубы пыли,  
Лазурь, где облака застыли,  
Жар от пылающих камней...  
Вокруг ничто не зеленеет,  
Лишь отблеск алый пламенеет  
Среди чернеющих ветвей.

Мне от погожих дней тоскливо.  
Дождаться бы поры дождливой,  
Когда, вся в зелень облачась,  
Весна возникнет — на картине, —  
Подобно молодой богине,  
Что вышла из воды, смеясь.

**ФАНТАЗИЯ**

Всего Россини, Моцарта всего  
Отдам я за старинный, без названья  
Напев печальный, чье очарованье  
Открыто для меня лишь одного.

Он зазвучит — и целых двух столетий  
С моей души оттаивает снег,  
И вновь: зеленый холм в вечернем свете,  
Людовика Тринадцатого век;

Кирпичный замок, парком окруженный,  
Мерцающие тускло витражи;  
Течет река с округой отраженной  
И плещется среди цветов и ржи;



Прекрасная, в старинном одеянье  
Ждет дама у высокого окна...  
В моем другом земном существованье,  
Должно быть, мне привиделась она.

### БАБУШКА

Прошло три года, как ее не стало.  
В день погребенья бабушки моей  
Скорбь искренняя близких и друзей  
Заставила их слез пролить немало.

Один лишь я, скорее удивлен,  
Чем опечален, все бродил по дому,  
И молча к гробу подходил немому,  
И в черствости был кем-то обвинен.

Но шумное не долго длится горе.  
Прошли три года, оставляя след  
Переворотов, радостей и бед,  
И память об умершей стерлась вскоре.

Один лишь я и думаю о ней.  
Как на коре начертанное имя,  
Воспоминанье о забытой ими  
Врезается мне в душу все сильней.

### КУЗИНА

Зима не лишена приятности, и можно,  
Когда проглядывает солнце осторожно,  
Пойти в воскресный день с кузиною гулять...  
«Но не опаздывать к обеду», — скажет мать

Вдогонку вам. И вот вы в Тюильри, вы рады  
Смотреть на белый снег, на пестрые наряды,  
Но вскоре слышите от спутницы своей,  
Что дело к вечеру и стало холодной.

Вы с ней уходите, жалея, что так скоро  
И день кончается и ваши разговоры  
С их робкой нежностью... А в доме свет горит  
И жарится индюк, дразня ваш аппетит.

### ДУМА БАЙРОНА

Моей любовью терпеливой  
Тебя растрогать я мечтал,  
И луч надежды молчаливой  
Порой мне сердце согревал.

Но время правду мне открыло,  
Хотя и краток путь земной;  
Надежда обо мне забыла,  
Осталась лишь любовь со мной.

Осталась как в горах ущелье,  
От жизни счастье отделив,  
Как тяжесть в сердце, как похмелье,  
Как несмолкающий мотив.

В печали, что меня снедает,  
Я вижу: день бежит за днем,  
И если вдруг мой взор сверкает,  
То потому, что слезы в нем.

**ВЕСЕЛЬЕ**

Вино из города Марей!  
Ты аржантейских вин светлей,  
И все-таки на вкус отменно;  
Но римлянин к тебе был строг,  
Когда в Париже древнем смог  
Тебя сравнить с вином Сюрена.

Оттенок розов твой, вино!  
Как будто ты сотворено  
Из крови нимфы величавой;  
Когда в бокалы ты текло,  
То становилось их стекло  
Похожим на лесные травы.

Меня лечило ты не раз,  
Когда другим вином подчас  
Я накануне упивался;  
Наутро, сон стряхнув с трудом,  
Тебя я пересохшим ртом  
Глотал — и к жизни возвращался.

С утра веселый и хмельной  
Топчу нетвердую ногой  
Тропу в твоей зеленой чаще...  
Чем этот кончить мне куплет?  
Не знаю сам, поскольку нет  
В запасе рифмы подходящей.

**ПОЛИТИЧЕСКОЕ**

В расширенной твердыне,  
В Сент-Пелажи, где ныне  
Средь обновленных стен  
Мой длится плен,

Не видит заключенный  
Нигде травы зеленой,  
И даже мох, и тот  
Здесь не растет.

Стремительные птицы  
И ветер, что кружится  
В пространстве над немой  
Моей тюрьмой,

Прошу вас, принесите  
Травинку тоньше нити  
И семя, чей полет  
В поля зовет.

Под этой мрачной сенью  
Увидеть лист осенний  
Позвольте мне хоть раз  
В вечерний час.

Тоскуя, пусть я верю,  
Что за железной дверью  
Природа есть и бог,  
Что мир не плох.

Из лесу или с поля  
Привет зеленый с воли  
Пошлите в сумрак мой  
Перед зимой.

## БАБОЧКИ

Что вам в зимние морозы  
Видеть было бы милей?  
Что избрали б вы? — Я розы;  
— Я зеленый мир полей;  
— Я ростки на грядках тесных;  
— Я лесную благодать;  
— Я же бабочек прелестных  
Предпочел бы увидеть.

Бабочки — цветы без стебля.  
Чуть колебля,  
Ветер их несет. Сачком  
Ловят их. Они в природе  
Что-то вроде  
Между птицей и листком.

В роще летнею порою  
Одиноко я брожу;  
Скрыт высокою травой,  
На поляне я лежу;  
И одна, потом другая,  
Хоть руками их лови,  
Кружат бабочки, мелькая,  
Словно мысли о любви.

Вот и прозванная фавном  
В танце плавном  
Закружилась надо мной.  
Вот и марс мелькает быстрый,  
Блещут искры  
На крыле с голубизной.

Пролетел вулкан проворный  
Над поляною лесной,  
Крылья — словно бархат черный  
С темно-красной полосой.  
Показался на минутку  
Белой бабочки наряд,  
Но мелькает перламутка,  
И уж к ней прикован взгляд.

. . . . .

Горе, бабочки, вам! Горе  
Ждет вас вскоре,  
Из-за вашей красоты!  
Чьи-то пальцы вас хватают  
И не знают,  
Как вы хрупки и чисты.

Юная, совсем не злая,  
Очень милая на вид,  
Сердце вам иглой пронзая,  
Девушка на вас глядит;  
Погрузилась в созерцанье,  
Оторвать не в силах глаз...  
И предсмертное страданье  
Сводит судорогой вас.

### ЧЕРНАЯ ТОЧКА

Тому, кто пристально на солнце поглядит,  
Все кажется потом, что перед ним парит  
Туманное пятно, сулящее усталость.

Когда я молод был, и смел, и полон сил,  
Лишь на мгновенье взор я к славе устремил,  
И точка черная в глазах моих осталась.

Как траура печать, она лежит с тех пор  
На всем, что вижу я, и, словно мне в укор,  
Везде, в любом углу, присутствует по праву.

Неужто так всегда? Я счастья не обрел.  
О, горе, горе нам! Бросает лишь орел  
Взор безнаказанный на Солнце и на Славу.

### НИ ДОБРЫЙ ДЕНЬ, НИ ДОБРЫЙ ВЕЧЕР

На греческий мотив

Ни калимера, ни *ора кали*.

Ни утро, ни вечер, а ночь не настала.  
Глаза потускнели у нас, отцвели.

Ни калимера, ни *ора кали*.

Как утро, вечерние сумерки алы,  
А ночь — чтоб забвение мы обрели.

### СИДАЛИЗКИ

Где милые наши?  
В могиле они!  
Приют их стал краше,  
Счастливее дни:

В лазури лучистой  
Теперь их приют...  
Там Деве Пречистой  
Осанну поют.

О девушка в белом!  
И ты, что цвела!  
И ты, чьим уделом  
Лишь горечь была!

Вы вечность таили  
В сиявших глазах...  
Свет, скрытый в могиле,  
Зажгись в небесах!

### *Химеры*

El desdichado<sup>1</sup>

Я — Сумрачный, я — Безутешный, я — Вдовец,  
Я Аквитанский Князь на башне разоренной,  
Мертва моя Звезда, и меркнет мой венец,  
Лучами черными Печали озаренный.

Развей могильный мрак, верни мне, наконец,  
Плеск италийских волн и Позиллипо склоны,  
Цветы верни, расплавь тоски моей свинец,  
Из виноградных лоз даруй мне кров зеленый.

Я Феб или Амур? Я Лузиньян? Бирон?  
На лбу моем горит лобзанье Королевы,  
Я видел грот Сирен, и слышал их напевы,

И дважды пересек победно Ахерон,  
Когда, исторгнутые мной из струн Орфея,  
Лились то вздохи Дев, то стоны скорбной Феи.

<sup>1</sup> Обездоленный (*исп.*).



**МИРТО**

Я вспомнил о тебе, о Мирто-чаровница,  
И Позиллипо вновь сверкает предо мной,  
С востока льется свет на лик твой неземной,  
На плечи золотом коса твоя струится.

Твоих веселых глаз мгновенная зарница,  
Как и вино твое, пьянили разум мой,  
Когда моей мольбе внимал Иакх немой  
И Муза мне дала с Элладой породниться.

Я знаю, почему гремит вулкан вдали:  
Его твои шаги неожиданно разбудили,  
И пепельная пыль взвилась из недр земли...

Норманны глиняных богов твоих разбили,  
Но там, где лавр стоит и видит сны Вергилий,  
Гортензия и мирт тебе венок сплели.

**ГОР**

Бог Кнеф, затрепетав, вселенную потряс.  
Тогда Изида-мать, встав с ложа, взгляд метнула  
В супруга своего: среди грохота и гула  
Гнев озарил зрачки ее зеленых глаз.

И молвила она: «Смотрите, пробил час  
Хромого старика, что шел стезей разгула:  
Над ним, царем зимы, смерть крыльями взмахнула,  
Вулканов бог, он мертв, и взор его угас.

Дух новый близится, зовет меня, и белый  
Надела я наряд и мантию Кибелы,  
И радостью полны Озирис и Гермес».

Тут раковина-челн прочь уплыла с богиней,  
Чей образ видится порой на глади синей,  
Когда Ириды шаль блестит среди небес.

### АНТЭРОС

Ты знаешь, почему так яростен мой взгляд,  
И дух неукротим, и несогбенна шея?  
Да потому, что я из племени Антея  
И победивший бог для стрел моих не свят.

С ним продолжать борьбу мне Гнев и Мечь велят,  
Их знак на лбу моем проступит пламенея;  
Хоть бледность Авеля дана мне, но под нею  
Кровь Каина таит свой беспощадный яд.

Последний, кто был в ад низвергнут Иеговой,  
«Тиран!» — ему кричал, презрев свои оковы;  
То был мой пращур Бел или отец Дагон.

Он трижды погружал меня в поток Коцита,  
И ныне в честь твою, о мать-Амалецита,  
Дракона зубы мне велит посеять он.

### ДЕЛЬФИНА

Знакома ли тебе, о Дафна, песня эта,  
Которой мирт внимал в далекие года,  
И лавр, и кипарис, и роща у пруда  
И чей напев любви звучит, как прежде, где-то?

Скажи, ты помнишь храм, колонны, блики света,  
Следы твоих зубов на кожуре плода  
И грот с поверженным драконом, где беда  
Пришельца дерзкого ждет за чертой запрета?

Они вернуться вновь, те боги, чей уход  
Оплакиваешь ты: нам время их вернет!  
Гремит пророчество, дрожит небес пучина,

Земля дрожит... Но глух торжественный Портал.  
Сивиллу с профилем латинским сон объял,  
И крепко спит она под аркой Константина.

#### АРТЕМИДА

Тринадцатая ты... И будешь первой все же.  
Всегда Единственной: не разомкнулся круг...  
Или, последняя, ты с Королевой схожа?  
И кто ты сам? Король или случайный друг?

До гроба любящих и вы любите тоже.  
Моя любимая мне не изменит вдруг.  
Смерть или Смертная? О, сладость горьких мук!  
Цветок в ее руке мне всех цветов дороже.

Скажи, Неаполя Святая, чьи цветы —  
Огонь пылающий, скажи, смогла ли ты  
В пустынных небесах найти свой крест безвестный?

Прочь, розы белые: вы не нужны богам!  
Фантомы, прочь с небес: пылает пламя там!  
Всех выше для меня Святая Дева бездны.

## ХРИСТОС В ГЕФСИМАНСКОМ САДУ

(Подражание Жан-Полю)

*Бог умер! Небо пусто...  
О, плачьте, дети! Нет у вас отца.*

Жан-Поль

## I

Когда, деревьями и мраком окружен,  
Спаситель к небесам воздел худые руки,  
Когда, исполненный невыразимой муки,  
Он был предательством друзей своих сражен,

Тогда, взглянув на них, на погруженных в сон,  
Где каждый стал царем и слышал славы звуки,  
Взглянув на тех, кто спал в преддверии разлуки,  
Он крикнул: «Бога нет! Не существует он!»

Но, продолжая спать, никто не шелохнулся.  
«Вы слышите, друзья? Я вечности коснулся.  
Разбитый, весь в крови, я изнемог от мук.

Я вас обманывал... О бездна, бездна, бездна!  
Без божества алтарь, и жертва бесполезна,  
Затем что бога нет!» Но спали все вокруг.

## II

Он молвил: «Все мертво... Скитаясь по вселенной,  
К мирам неведомым я направлял полет;  
И всюду — там, где жизнь оставила нетленный  
Блеск золотых песков и серебристых в о д, —

Пустынная земля морской омыта пеной,  
И вихри смутные колеблют небосвод,

И сферы движутся чредою неизменной,  
Но дух, бессмертный дух в тех далях не живет.

Глаза Всевышнего искал я — лишь глазница,  
Дыра бездонная, в которой мрак таится,  
Была там: ночь глядит на мир из той дыры.

И странной радугой обвита мгла провала,  
Преддверье хаоса, небытия начало,  
Спираль, съедающая время и миры».

### III

«Безмолвный часовой! Рок, требующий дани!  
Где б ни пролег твой путь, все угасает там,  
И мертвые миры в их снежном одеянье  
Спят в бесконечности, подвластной холодам.

Что с ними сделал ты, царящий в мирозданье?  
Зачем рассветы их подобны вечерам?  
Твоих угасших звезд бессмертное дыханье  
Ты разве передашь родившимся мирам?

Отец мой! Твой ли дух в мое вселился тело?  
Ты победил бы смерть, не покорясь судьбе?  
И смог бы устоять, когда б удар тебе

Сам ангел тьмы нанес? Отец мой, нет предела  
Моим страданиям. В глазах моих темно.  
И если я умру — все умереть должно».

### IV

Ничей не тронул слух он стонами своими  
И тщетно в этот мир нес боль своей души;  
И вот, отчаявшись, он стал в ночной тиши  
Единственного звать, не спавшего в Солиме.

«Ты знаешь, — он кричал, — как оценены ими,  
Иуда, кончи торг, продать меня спеши!  
Я стражду, друг, а ты свершить в земной глуши  
Хотя бы смеешь то, чему злодейство имя».

Но брел Иуда прочь, раскаяньем томим.  
И всюду на стенах пылали перед ним  
Слова о низости его и злодеянье...

Как будто сжалившись, тогда сказал Пилат:  
«Безумца этого схватите!» И солдат  
Послал наконец исполнить приказанье.

## V

Он был возвышенным безумцем, этот смелый  
Икар, летевший ввысь, чтоб видеть небосклон,  
Сраженный божьими громами Фаэтон,  
Прекрасный Атис, воскрешаемый Кибелой.

Знаменый ожидал авгур в одежде белой,  
От крови пьяная, земля стряхнула сон;  
Повиснув на оси, весь мир был сотрясен,  
Олимп над бездною склонился оробело.

Воскликнул Кесарь: «Кто, скажи мне, Зевс-Амон,  
Кто этот новый бог, кого признать готовы,  
И если он не бог, быть может, демон он?»

Оракул спрошенный не проронил ни слова;  
И с этой тайны мог один лишь снять покровы:  
Тот, кем был смертный прах душою наделен.

**ЗОЛОТЫЕ СТРОКИ**

*А как же! Все в мире чувствует!*  
Пифагор

Ты мыслишь человек. Но разве одному  
Тебе присуща мысль? Она во всем таится...  
И пусть для сил твоих неведома граница,  
Твои желания вселенной ни к чему.

Рассудок у зверей не погружен во тьму,  
Есть у цветов душа, готовая раскрыться,  
В металле тайна спит и хочет пробудиться.  
«Все в мире чувствует». Подвластен ты всему.

Слепой стены страшись, ее косога взгляда;  
Есть дух в материи; не заставляй его  
Кошунственно служить тому, чему не надо.

В немых созданиях укрылось божество;  
И как под веком глаз, чье близится рождение,  
Так чистый разум скрыт и в камне и в растенье.

*Другие Химеры***ГОЛОВА**

Он Призрак Головы увидел, умирая...  
Сын, слабый и больной, в сознание возникал.  
И образ Франции, любимого им края,  
Сливался с Призраком, что кровью истекал.

Мог только бог судить, прощая и карая,  
Того, кто умирал... Христа господь позвал.  
Но твердь разверзлась вдруг от края и до края,  
И полубог, восстав, еще огромней стал.

Тогда оплаканный Победою скорбящей,  
Из мглы чистилища, как из дремучей чащи,  
Пришел к царю небес страдалец молодой.

Был нанесен удар им тайною двойною;  
Лил кровь свою один над нивою земною,  
И семена богов дал небесам другой.

### ЕЛЕНЕ МЕКЛЕНБУРГСКОЙ

*Фонтенбло, май 1837 г.*

Решив спасти детей последнего Капета,  
Принцесса едет к нам, забыв саксонский двор.  
Воскликнул Шарлемань, к ней обращая взор:  
«Наполеон прощен, теперь я верю в это!»

Но у решетки ждут два короля ответа.  
Какие мучают их страхи до сих пор?  
Что предок с мертвыми глазами свой укор  
В лицо им вдруг швырнет, с того явившись света?

О Медичи! Ужель замкнулся круг времен?  
Трех сыновей твоих объял последний сон,  
Но есть еще один, кто за тобой шел следом.

Орленок слабый он, судьбою обделен.  
Но Цезарю-отцу вернет блеск молний он,  
Затем что среди бурь был страх ему неведом.



**ГОСПОЖЕ САНД**

«Скала со сводами, былых времен творенье,  
О тарасконская могучая скала!  
Гигантам с гор Фуа приют она дала,  
Чему свидетельство — костей нагроможденье».

От Дю Бартаса я веду происхождение,  
Его строфа приют в стихах моих нашла;  
Но, чтоб услышана потомка речь была,  
Нужны свидетели и нужно снисхождение.

Вблизи от Зальцбурга я ехал мимо скал;  
Австрийский Аист там Милану корм давал,  
И Барбароссы дух бродил по тайным тропам.

На горных пиках снег был виден в вышине;  
И это кости всё, как объяснили мне,  
Останки древних гор, изъеденных Потопом.

**ГОСПОЖЕ ИДЕ ДЮМА**

Я пел, и мне внимал архангел Михаил,  
Воздвигнут Митрой был глухой шатер над нами,  
На ложе Царь царей спал, окруженный снами,  
И об Израиле во сне он слезы лил.

Типу-султан восстал из туч, где зрело пламя,  
К отмщенью голоса зывали средь светил,  
И призван им с высот был брат мой Гавриил,  
И, глядя на него кровавыми зрачками,

Сказал он: «Лев грядет, и Волк, и Тигр за ним:  
То сам Наполеон, а следом Ибрагим,  
Грядет Абд эль-Кадер, чей рев летит из чащи;

У них Аттилы бич, Алариха клинок...  
И меч мой тоже там... Но римский Кесарь смог  
У нас похитить гром, без промаха разящий».

### ГОСПОЖЕ АГВАДО

Предстань сапфировой колонной, что покрыта  
Вся арабесками! Стон слышен голубей.  
Струится пурпур Иудеи от твоей  
Повязки голубой к подножью из гранита.

Увидишь Бенарес, чья грудь рекой омыта, —  
Свой панцирь золотой сними или разбей,  
Затем что коршун я и синева морей  
Под белой пеленой от глаз моих сокрыта.

Ланасса! Опустись на волны свой покров!  
Цветы пурпурные отдай воде ручьев!  
Снег на Атлантику шлют горные отроги.

Но жрица с розовым лицом покоя хранит.  
Она по-прежнему под аркой солнца спит...  
Ничто поколебать не может портик строгий.

*Разные стихотворения*

## ЭЛЕГИЧЕСКИЕ СТАНСЫ

Когда в долину проникает  
Сиянье солнечных лучей,  
Как будто искрами сверкает  
Под небом голубым ручей.  
А между тем во мраке ложа  
Ручья, что, тишину тревожа,  
Бежит неведома куда,  
Таится ил, гнилые травы,  
И тайной горькою отравой  
Заражена его вода.

Так радость, словно по ошибке,  
Сверкает у меня в глазах,  
И так мелькает тень улыбки  
Порою на моих устах.  
Но в сердце у меня, как прежде,  
Таится холод, и надежде  
Вовек не одолеть его.  
Проходит молодость бесплодно,  
И вечно этот мрак холодный,  
Всегда печали торжество.

Затем что дней былых виденье,  
Чью боль я в памяти таю,  
Всегда отбрасывает тени  
На радость и на грусть мою.  
В моем глубоком безразличье  
И к пораженью и к величью  
Я не стремлюсь к земным благам.  
И если получу их все же,

Не станут мне они дороже,  
Счастливее не стану сам.

Так ветвь, что сломлена грозой,  
Оставшись средь живых ветвей,  
Красой любитесь земною  
С приходом первых вешних дней.  
С ее безжизненной корою  
Играет жаркий луч порою  
И словно блеск ей дарит свой.  
И, радуясь весны привету,  
Ветвь тянется навстречу свету,  
Но не покрыться ей листвою.

#### МЕЧТЫ КАРЛА VI

Куда падет топор, о том никто не знает,  
И много на земле властителей таких,  
Что, занеся топор, разят себя самих.

. . . . .

О, сколько тягостных забот рука господня  
Взвалила на меня! Зачем же наконец  
Еще и этот груз: властителя венец?  
Ведь голова моя, что так болит все время,  
Несет и без того печальных мыслей бремя.  
Когда бы выбрать мог я сам удел земной,  
Всему бы предпочел безвестность и покой;  
Была бы хижина, затерянная в чаще  
И мхом заросшая; вблизи — родник звенящий,  
А под окном цветы... Я мог бы их срывать,  
Вечерней свежестью над озером дышать,  
Молиться на горе, брести тропой лесною  
Неведома куда, вслед за своей мечтою,

Спускаться к вечеру с холма, чтобы закат  
Омыл мое лицо и скромный мой наряд,  
Когда доносится с полей, что ждут посева,  
Чуть приглушенный звук старинного напева.  
О этот алый свет заката! К небесам  
Ведет он, словно путь сверкающий, и сам,  
Сам бог как будто бы там говорит со мною:  
Расстанься наконец с бездушною толпою,  
По этому пути лучистому иди,  
Иди ко мне, мой сын, и тьмы ночной не жди.

### ЖЕНЩИНА

Приносит женщина любовь, надежду, счастье  
И, возвышая нас, дарует нам притом  
И утешение в страданиях и участие,  
Она — как дар небес в изгнании земном.

Трудом ли ты согбен, раздавлен ли судьбою,  
Но голос женщины услышав, оживешь;  
Ее улыбка власть имеет над тобою,  
И свет в ее глазах твою смиряет дрожь.

В железный этот век так ненадежна слава,  
Порой приходится ее так долго ждать!  
Но кто не предпочтет ей красоту, чье право  
Внушать желанье нам той славой обладать?

### МАДАМ, К ЧЕМУ ТАИТЬСЯ

«Мадам, к чему таиться:  
Душа моя томится...» —

Так говорил ребенок-херувим.

«Мадам, к чему таиться:  
Душа моя томится...»

. . . . .

Не знаю, почему сегодня вслед за ним  
Я повторял слова печального куплета...  
Пред вами грешен я, но это грех поэта,  
И жест прощения вполне здесь допустим.  
Богема, журналист, я празден, и диета  
Была предписана мне кошельком пустым.  
Разочарованный, состарившийся рано,  
Не верящий словам и в искренность друзей,  
Не раз испытывавший горечь от обмана,  
Я побудил, мадам, вас быть ко мне добрей  
И муки облегчить больной души моей,  
Покинутой в краю печали и тумана.  
Простите, что толкнул я вас на этот шаг.  
Из ваших писем смог я сделать вывод ясный:  
В сумятице мирской ваш ум нельзя никак  
Винить в нестойкости, и, значит, не напрасно  
То, что положено (вот оборот ужасный!),  
Вернуть велели вы. Ну что ж, пусть будет так.  
Вы их получите обратно, письма эти,  
Завернутые мной в зеленый коленкор...  
В холодной конуре, где я забыл о лете,  
Где выбито окно, а в печке — только сор,  
К перу замерзшему я обращаю взор  
И к странствию готов... но не на этом свете.  
Я эпитафию себе придумал сам;  
Вся целиком она в сонете уместилась,  
Который посвятить осмеливаюсь вам,  
Хоть мало смысла в нем: ведь мысль моя, мадам,  
Под гнетом нищеты в калеку превратилась.

### ЭПИТАФИЯ

То ласков и влюблен — и веселей щегла,  
То мрачен и угрюм — и никому не веря,

---

Он коротал свой век, когда однажды в двери  
Вдруг кто-то позвонил. И это Смерть была.

Он попросил дать срок ему, по крайней мере,  
Чтоб дописать сонет рука его могла,  
И, подведя черту под все свои потери,  
Затем улегся в гроб, где холод был и мгла.

Ленив он был, о чем не раз молва твердила,  
Он сохнуть заставлял в чернильнице чернила,  
И все хотел он знать — и ничего не знал...

Когда ж уйти навек ему пора настала,  
То зимним вечером, глаза закрыв устало,  
«Зачем я приходил?» — он, уходя, сказал.



# театре и литературе



*Поэты XVI века*



При всем уважении к писателям великого века надо признать, что они чересчур сузили границы поэтического творчества; убежденные в том, что на их век хватит и места и материала, они совсем не подумали о тех, кто придет вслед за ними и, по выражению Метромана, «ограбили своих потомков». Таким образом, они поставили нас перед выбором: либо их превзойти, либо рабски следовать за ними, уподобив литературу той небезызвестной серии рисунков, в которой от копии к копии голова Аполлона постепенно превращалась в отвратительную голову лягушки.

Конечно, подобные рассуждения довольно стары, но о них приходится напоминать снова и снова, поскольку не перевелись люди, без устали повторяющие софизмы, в которые они сами уже давно не верят. Как правило, в области литературы слишком часто боятся прибегать к одним и тем же убедительным доводам, слишком много пишут для знатоков, и получается так, что новые, все время прибывающие свидетели спора либо ничего не понимают в далеко за-



шестей дискуссии, либо вдруг с раздражением замечают, как по неведомой для них причине ставятся под сомнение освещенные веками принципы.

Мы бесконечно далеки от мысли принизить значение стольких великих писателей, коим Франция обязана своей славой; речь идет о другом: не надеясь сделать лучше, чем они, надо стремиться к тому, чтобы сделать иначе, надо разрабатывать те литературные жанры, которыми они пренебрегли.

Из этого отнюдь не следует, что нам необходимо подражать иностранцам: подражать надо только их примеру, так же глубоко изучая наших древних поэтов, как они изучали своих.

Ибо всякая древняя литература — национальная, она создавалась для определенных потребностей и в соответствии с характером и нравами воспринимавшего ее народа; как в зерне заключено будущее дерева, так и первые опыты какой-либо литературы содержат в себе ростки своего будущего развития, развития полного и конкретного.

Чтобы это понять, достаточно вспомнить, что происходило у наших соседей: после литератур, подражающих иностранцам, как это было с нашей так называемой классической литературой, после века Попа и Аддисона, после века Виланда и Лессинга, некоторые недалёковидные люди могли подумать, что в Англии и в Германии уже создано все.

Все! Кроме шедевров Вальтера Скотта и Байрона, кроме шедевров Шиллера и Гете! Одни из них — естественное порождение своего времени и почвы, другие — новая и сильная поросль, берущая начало из древнего корня; однако их всех вспоил один источник — традиции и первые вдохновения их родины, а не влага Гиппокрены.

Поэтому пусть никто не говорит искусству: «Дальше ты не пойдешь!» Пусть никто не говорит своему веку: «Ты не можешь превзойти предшествующие века!» На это пре-

тендовала античность, устанавливая геракловы столбы. Средние века презрели их и открыли Новый Свет.

Быть может, не осталось больше неоткрытых континентов? Быть может, духовный мир полностью исследован и вокруг него можно объехать, как вокруг земного шара? Однако это еще не все, когда все открыто: даже и тогда надо возделывать и совершенствовать то, что остается невозделанным и несовершенным. Сколько еще на свете долин, которые могли бы стать плодородными, если бы взялись за них умелые руки! Сколько еще незавершенных монументов лежит в руинах! Вот что ждет наших усилий, ждет у нас на родине, где так долго мы довольствовались тем, что разбивали великолепные королевские сады, насаждали в них, не считаясь с расходами, чужеземные растения, загромождали их каменными богами, украшали фонтанами и подстригали деревья, придавая им вид античных портиков.

Но остановимся на этом: нападая слишком энергично на предрассудок, который запрещает французской литературе обратиться к изучению и исследованию ее истоков, мы рискуем прослыть теми, кто сражается с призраками или, подобно Энтелю, наносит удары по воздуху. Сам этот принцип оспаривался с еще большей энергией во времена, когда знаменитый немецкий писатель рассматривал подобным образом будущее французской поэзии:

«Если бы поэзия (мы даем здесь наш перевод из г-на Шлегеля) вновь расцвела во Франции, то, как мне кажется, это было бы связано не с подражанием англичанам или какому-либо другому народу, а с возвратом к духу поэзии вообще и к французской литературе древних времен в частности. Подражание никогда не приведет какую-либо национальную поэзию к ее конечной цели, особенно подражание чужеземной литературе, которая достигла более высокого интеллектуального и морального развития. Любому народу вполне достаточно вернуться к истокам своей поэзии и сво-

их народных традиций, чтобы увидеть, что, собственно, принадлежит только ему и чем он владеет совместно с другими народами. Так, источник религиозного вдохновения открыт для всех, и из него всегда изливается новая поэзия, доступная всем и во все времена: именно это понял Ламартин, чьи произведения провозглашают наступление новой поэтической эры во Франции», и т. д.

«Но была ли у нас в действительности литература до Малерба?» — неуверенно возражают те, чьи познания не выходят за пределы курса Лагарпа. Для таких читателей — нет! Для тех, кто хотел бы видеть Рабле и Монтеня переложенными на современный французский язык, для тех, кому стиль Лафонтена и Мольера кажется несколько небрежным, — нет! Но для бесстрашных любителей французской поэзии и французского языка, которых не пугает устаревшее слово, не смешит простонародное или наивное выражение, не обескураживают все эти *opscues, ainçois u oges*<sup>1</sup>, — да! Для иностранцев, не раз черпавших из этого источника, — да! Впрочем, они нисколько не стыдятся сами это признать<sup>2</sup> и не могут удержаться от смеха, видя, как наши писатели униженно каются в том, что заимствовали у них идеи, которые они сами похитили у наших предков.

Теперь спросим себя: существовала ли национальная литература до Ронсара, литература завершенная, способ-

<sup>1</sup> Никогда, напротив, теперь (*франц.*).

<sup>2</sup> В этом вопросе все зарубежные критики согласны между собой. Из сотен отзывов процитируем только один, взятый из английского журнала и воспроизведенный на страницах «Меркурия XIX столетия». Это отрывок из статьи, которая в общем очень плохо отзывалась о нашей литературе: «Было бы несправедливым, однако, не признать, что своим первым поэтическим импульсом Европа обязана французам и что романская литература с ее духом современной Европы, отличным от классического духа античности, родилась вместе с труверами и рассказчиками Северной Франции, с жонглерами и менестрелями Прованса». (*Здесь и далее примеч. автора.*)

ная только сама по себе, без посторонней помощи, вдохновлять гениальных людей и давать пищу для широких концепций? Одно простое перечисление убедит нас в том, что такая литература существовала и, как сама нация, была четко разделена на две части, из которых одна (та, что названа немецкими критиками «рыцарской литературой») обязана своим происхождением нормандцам, бретонцам, провансальцам и франкам; а другая, преимущественно народная, зародилась в самом сердце Франции и вполне точно определяется прилагательным «галльская». Первая включает в себя исторические поэмы, такие, как «Роман о Ролланде», «Роман о Бруте», «Филиппида», «Битва тридцати бретонцев» и т. д.; рыцарские поэмы, такие, как «Святой Грааль», «Тристан», «Партонопей», «Ланселот» и т. д.; аллегорические поэмы, такие, как «Роман о Розе», «Роман о Лисе» и т. д., и, наконец, легкую поэзию, песни, баллады, лэ, королевские песни плюс всю провансальскую или «романскую» поэзию.

Вторая включает в себя мистерии, моралите и фарсы (вспомним «Патлена»), фаблю, сказки, фацетии, сатирические книги, ноэли — произведения, где доминирует шутка, но в которых тем не менее нередко в потоке фривольного и распутного веселья встречаются глубокие, возвышенные отрывки и уроки высокой морали.

Как было можно не предсказать большого будущего такой сильной и разнообразной литературе и как не удивляться, видя ее вдруг повергнутой почти без сопротивления с ее стороны кучкой новаторов, которые вознамерились воскресить Рим, мертвый в течение шестнадцати веков, вознамерились навязать этого воскрешенного победителя с его одеяниями, формами и богами северному народу, наполовину состоящему из германских племен, навязать его обществу, полностью христианскому? Этими новаторами были Ронсар и поэты его школы; направление, которое они при-

дали литературе, оставалось действенным вплоть до наших дней.

Не будем углубляться в историю французской поэзии: это заняло бы слишком много места. В эпоху Ронсара поэзия эта в самом деле находилась в состоянии глубокого упадка; ростки ее увяли; она умерла, так и не достигнув того, к чему, казалось, была предназначена. Все это потому, что распоряжались ею только придворные поэты, которые могли извлечь из нее одни лишь песни празднеств, лести и бесцветной галантности; все это потому, что не было у нас людей одаренных, которые сумели бы ее понять и воспользоваться ее богатствами. Однако такие одаренные люди нашлись среди иностранцев, особенно в Италии, чья средневековая литература обязана нам расцветом своих великих поэтов. А чем завершились у нас высокие обещания XII и XIII веков? Смехотворной поэзией, в которой метрические оковы и требования усложненной рифмовки вытеснили красочность и поэтичность; темными и безвкусными аллегорическими поэмами; тяжелыми и несвязными легендами; рифмованными сухими историческими повествованиями; и все это было выражено поэтическим языком, который выглядел на сто лет старше языка прозы и разговорной речи. Ибо стихотворцы так рабски подражали своим предшественникам, что сохраняли даже их устаревший язык. Поэтому серьезная поэзия всем надоела, а поэмы и романы XII века стали переводить прозой, сила и гибкость которой росли изо дня в день. Наконец, было решено, что французский язык не пригоден для высокой поэзии, и ученые поспешили воспользоваться этим приговором, заявив во всеулышание, что всерьез говорить о поэзии можно только применительно к латинским и греческим стихам.

Что касается народной поэзии, то благодаря Вийону и Маро она шагала в ногу с прозой, славной такими именами, как Жуанвиль, Фруассар и Рабле. Но после смерти Ма-

ро его школа не нашла в себе сил, чтобы продолжить начатое им дело, однако именно она оказала Ронсару наиболее серьезное сопротивление; и хотя в ней не нашлось крупных талантов, она была достаточно сильна по части эпиграмм: «щипцы Меллена», которые так больно кусали Ронсара в разгар его славы, вошли в поговорку.

Не знаю, достаточно ли этих нескольких фраз, чтобы описать состояние литературы тех времен, показать наступившее в ней междоусобие, которое обычно следует за смертью гения или после конца блестящей литературной эпохи, как это неоднократно случалось нам видеть позже. Представьте себе такое стадо второстепенных писателей, беспокойно поглядывающих то направо, то налево в поисках вожакого: одни из них остаются верны памяти умерших великих людей и сохраняют в своих рядах место для их теней; другие охвачены смутным стремлением к обновлению, которое находит свое выражение в смехотворных опытах; самые разумные создают теории и занимаются переводом... Неожиданно появляется человек с громким голосом и на целую голову выше толпы; тогда последняя разделяется на две партии, начинается борьба, великан в конце концов празднует победу, покуда более ловкий не вспрыгнет ему на плечи и не будет провозглашен самым великим.

Но не будем предвосхищать событий: мы пребываем в году 1549-м, когда с промежутком в несколько месяцев появились «Защита и прославление французского языка» и первые «Пиндарические оды» Пьера де Ронсара.

«Защита французского языка» Жоашена Дю Белле, одного из друзей и учеников Ронсара, представляет собой манифест, направленный против тех, кто утверждал, что французский язык слишком беден для поэзии, что надо оставить его народу и писать стихи только по-гречески и на латыни. <...>

Книга Дю Белле — весьма выдающаяся книга, она из

тех, что бросают яркий свет на историю французской литературы; в то же время она, быть может, известна меньше всех других трактатов, написанных на эту тему. Я не знаю ни одного автора, который в последующие два века заинтересовался бы ею, если не считать г-на Сент-Бёва, посвятившего ей свой разбор. Я не рискнул бы так много говорить о ней, если бы не рассматривал ее, как самую точную историю школы Ронсара.

В самом деле, здесь есть все, и, поскольку реформа и теории, проповедуемые в «Защите и прославлении французского языка», были затем полностью восприняты и применены на практике по всем пунктам, трудно сомневаться, что книга не была создана всей школой в целом, то есть Ронсаром, Понтюсом де Тиаром, Реми Белло, Этьенном Жоделем и Антуаном де Баифом, которые вместе с Дю Белле, составили то, что впоследствии было названо «Плеядой»<sup>1</sup>. Впрочем, большая часть этих авторов написала к тому времени много произведений в духе проповедуемой Дю Белле системы, хотя они еще не были ими опубликованы. Более того, в «Защите и прославлении» ставится вопрос об одах, а несколько позднее Ронсар в одном предисловии говорит, что он первый ввел слово «ода» во французский язык, и это никем никогда не оспаривалось.

Но независимо от того, создана ли эта книга несколькими авторами или только одно перо выразило в ней заветы и доктрины определенной группы поэтов, она несет на себе печать полного незнания старой французской литературы или печать вопиющей несправедливости. Презрение, с которым Дю Белле по справедливости относится к поэтам

<sup>1</sup> Примечательно, что «Защита и прославление» не называет по имени ни одного из этих поэтов, хотя некоторые из них уже пользовались известностью. Мне кажется, что Дю Белле, будь он единственным автором книги, не упустил бы возможности упомянуть имена своих друзей.

своего времени, подражателям старых поэтов, он совершенно неправомерно распространяет и на этих последних; он поступает так, как если бы сегодня стали ругать писателей великого века за серость современных стихотворцев, идущих по их стопам.

Возможно ли, чтобы Дю Белле, настоятельно рекомендуемый прививать чужеземные ветви к стволу национального древа, готового вот-вот погибнуть, верил, что другая, лучшая культура может вернуть ему жизнь, и не считал его способным самостоятельно приносить плоды? Он советует создавать новые слова, используя для этого греческий и латынь, как будто иссякли источники для образования новых слов с помощью только старофранцузского; он настоятельно рекомендует оды, элегии, сатиры и т. д., как будто эти поэтические формы уже не существовали ранее под другими названиями; античные поэмы, как будто нормандские хроники и рыцарские романы не удовлетворяли всем условиям жанра и не соответствовали к тому же духу и истории средних веков; трагедии, как будто мистерии не могли стать подлинными средневековыми трагедиями, более верными и свободными, чем античные, если бы ими занялись люди, обладающие гениальностью. Представим себе на мгновение, что наиболее крупные зарубежные поэты, которые самым решительным образом противостояли классической системе античности, родились во Франции в XVI веке и оказались в том же положении, что Дю Белле и его друзья. Неужели вы думаете, что, имея в своем распоряжении только те ресурсы и элементы, которые существовали в ту пору во французской литературе, они не стали бы тем же, чем стали в другие эпохи и в других странах? Что Ариосто не написал бы так же хорошо своего «Неистового Роланда» при наличии наших фавбий и рыцарских поэм; Шекспир — свои драмы при наличии наших романов, хроник, фарсов и даже мистерий; Тассо — свой



«Освобожденный Иерусалим» при наличии рыцарских книг и ослепительных поэтических красок нашей романской литературы? Но поэты классической реформы не обладали их ростом, и несправедливо, быть может, требовать от них, чтобы они видели в старой французской литературе то, что эти великие люди увидели в ней с прозорливостью гениев и что мы видим в ней сегодня только благодаря им. Однако ничем нельзя оправдать то великолепное презрение, с которым поэты Плеяды утверждали, будто до них не было абсолютно ничего, причем не только в серьезных жанрах, но решительно во всем; со счетов оказались сброшенными как Рютбёф, так и Вийон; Карл орлеанский — и Клеман Маро вместе с Сен-Желе; а также Рабле, Жуанвиль и Фруассар в прозе. Не будь этой страсти к уничтожению, этой жажды строить только на руинах, можно было бы согласиться, что изучение и даже временное подражание античной литературе могли бы оказаться при тех обстоятельствах весьма благоприятными для прогресса нашей литературы и нашего языка. Но неумеренность испортила все: от формы перешли к содержанию; не довольствуясь тем, что стали насаждать античную поэму, захотели, чтобы она повествовала о истории древних, а не о нашей истории; чтобы трагедия прославляла только невзгоды знаменитых семейств Эдипа и Агамемнона; от поэзии потребовали, чтобы она признавала только богов античной мифологии. Одним словом, этот поход, столь ловко представленный Дю Белле как победа над чужеземцами, только привел этих последних в качестве победителей на нашу землю, постепенно стер отличительные черты нашего национального характера, заставил нас краснеть за наши обычаи и даже за наш язык, и — верх нелепости — довел нас до того, что в течение долгого времени мы изображали наших королей и героев в римских одеяниях и делали надписи на наших памятниках, пользуясь латынью.

Безусловно, именно в этом несоответствии классической литературы нашим нравам и нашему национальному характеру (помимо тех смешных аномалий, о которых я частично говорил выше) следует искать причину ее малой популярности.

Однако подобные рассуждения заставили меня уклониться от темы: я наугад привел несколько доводов, которые обсуждались уже не раз. Написаны целые тома, где они выглядят гораздо убедительнее, и все же сколько еще на свете людей, отказывающихся с этим согласиться! Правда, в последние годы замечается более разумная тенденция<sup>1</sup>. Теперь стали почитать книги по французской истории, а когда в наших коллежах ее будут знать почти так же хорошо, как историю античности, когда изучению французского языка уделят несколько часов, отнятых у греческого и латыни, то это безусловно приведет к значительному прогрессу в области национального самосознания и, возможно, к меньшему презрению по отношению к старой французской литературе, ибо все это взаимосвязано.

Я обвинил школу Ронсара в том, что она навязала нам классическую литературу, когда мы могли бы отлично без нее обойтись, и, главное, навязала ее, исключая все остальное, с полным презрением к нашему собственному прошлому. Но если рассматривать труды и нововведения школы под другим углом, с точки зрения прогресса в области стиля и поэтического колорита, то надо признать, что за многое мы должны ей быть благодарны, что во всех жанрах,

<sup>1</sup> Будем надеяться, что последняя вспышка подражания древним имела место в дни революции 93 года и что на сей раз мы окончательно расстались с Леонидами, Брутами и Регулами, и с длинными пиндарическими одами, и с консулами, и с трибунами, и со всей этой ветошью Римской республики, напыленной на XIX век; для нас это уже кое-что значит — галльский петух вместо классического орла!

не требующих большой творческой силы, в жанрах легкой и изящной поэзии, она превзошла и предшествующих поэтов и многих из тех, которые пришли ей на смену. К тому же в произведениях подобного рода подражание классическим образцам менее ощутимо; маленькие оды Ронсара, например, кажутся по большей части созданными в духе песен XII века, которые они нередко превосходят по своей свежести и наивности; также его сонеты и некоторые элегии исполнены подлинного поэтического чувства, коего XVIII век, столь богатый по части разнообразия поэзии, был совершенно лишен.

Нет в литературе судьбы более странной, чем судьба Ронсара: кумир просвещенного века, вызывавший восхищение таких людей, как де Ту, Лопиталь, Пакье и Скалигер; провозглашенный несколько позднее Монтенем равным крупнейшим поэтам древности; переведенный на все языки; окруженный таким преклонением, что Тассо, приехав в Париж, домогался чести быть ему представленным; удостоенный после кончины почти королевских почестей во время похорон и оплакиваемый всей Францией, он должен был бы, по образному выражению г-на Сент-Бёва, войти в историю, как в храм. Но нет! Потомство уличило XVI век во лжи и в плохом вкусе; оно предало осмеянию и поруганию осколки разбитого вдребезги кумира, и новые боги сменили слишком знаменитую Пляяду, завладев ее трофеями. Бог с ней, с Пляядой! Что представляют собой все эти идущие следом поэты, какими были Баиф, Белло и Понтюс при Ронсаре; Ракан, Сегрэ и Саразен при Малербе; Демай, Берни, Вийет при Вольтере и т. д.? Но у Ронсара есть еще другое потомство, и теперь, когда все ставится под вопрос, когда высокие репутации кладутся на весы, словно души в аду, и взвешиваются на них безо всяких предубеждений и независимо от того, как нам их представили, — кто знает,

окажется ли Малерб достаточно весом, чтобы выступить в роли отца классической поэзии? Возможно, это будет не единственный приговор Буало, который грядущее отменит и разорвет.

Мы говорим здесь только о справедливости и порядке, как мы их понимаем, и наше суждение о школе Ронсара отнюдь не столь благосклонно, чтобы нас можно было заподозрить в пристрастности. Если наше мнение ошибочно, то не потому, что мы уделили мало внимания вещественным доказательствам, не потому, что не листали книг, пребывавших в забвении три столетия. Если бы авторы, занимающиеся историей литературы, относились к ней с вниманием, не было бы все тех же грубых ошибок, наполняющих тысячи различных томов, которые пишутся, повторяя друг друга, один на основе другого; не было бы ни окончательных приговоров, базирующихся на сердитой и пристрастной критике, сорвавшейся с уст в пылу литературной борьбы, ни высоких репутаций, построенных на произведениях, которыми восхищаются, не зная их, и в чьи достоинства верят на слово.

Нет! Мы отнюдь не снисходительны к школе Ронсара. И в самом деле, при первом взгляде не может не вызвать раздражения этот своеобразный деспотизм, навязанный ею литературе, эта гордость, с которой она произносила «*odi profanum vulgus*»<sup>1</sup> Горация, отвергая, словно оскорбление, все простонародное и почитая только благородное, всегда принося в жертву искусству естественность и правдивость. Так, ни один поэт не прославлял весну и природу больше, чем поэты XVI века. Вы думаете, они искали когда-нибудь вдохновения у весны и природы? Никогда! Вполне довольствовались другим: собирали наиболее изящное из того, что было сказано античностью

<sup>1</sup> Ненавижу непросвещенную чернь (латин.).

по сему поводу, и составляли из этого нечто целое, вполне достойное высокой оценки знатоков. Отсюда проистекало то, что они изо всех сил остерегались иметь собственные мысли, и это было настолько очевидно, что ученые комментарии, коими хотели оказать честь их произведениям, все свои усилия направляли только на то, чтобы обнаружить наиболее вероятные античные образцы, использованные для подражания. Эти поэты во многом походили на некоторых художников, которые пишут свои картины, не отрывая взгляда от картин мастеров: руку пишут, подражая одному; голову — подражая другому; драпировку — третьему; а целое — ради вящей славы искусства. И художники эти считают невеждой всякого, кто осмеливается их спросить: а не лучше ли было бы просто подражать природе?

Затем, после этих неприятных размышлений, которые приходят вам в голову при первом чтении произведения Плеяды, более внимательное чтение примиряет вас с нею. Согласен: принципы ничего не стоят; целое — несообразно, фальшиво и смешно; однако какая-то часть деталей вызывает невольное восхищение; примитивный и свежий стиль служит такой хорошей приправой к старым мыслям, уже превратившимся в банальность у греков и римлян, что для нас они обладают всей прелестью новизны. К примеру, более чем избитый силлогизм лежит в основе оделетты Ронсара: «Красотка, поглядим на розу...» И что же? Поэтическое воплощение превратило его в самый изящный и полный свежести образец нашей легкой поэзии. Стихотворение Белло «Апрель», все построенное на хорошо известных идеях, несмотря на это, восхищает всякого, у кого поэзия живет в сердце. Кто может сказать, на сколько ладов перепевалось во множестве других стихотворений это вечное сравнение цветка и любви, которые живут всего лишь одну весну; и сколько еще подобных мест и по сей

день предлагает нашему вниманию легкая поэзия? Однако мы, будучи французами, которые всегда придают больше значения не тому, о чем говорится, а тому, каким образом это выражено, мы даем им себя очаровать, как очаровывает нас услышанный в тысячный раз аккорд, если инструмент, его повторивший, мелодичен и звучен.

Так обстоит дело с большей частью тех, кто составлял школу Ронсара. Вклад самого мэтра значительно весомее: его мысли не заимствованы у античности; то, что создано им, не ограничивается только изяществом и наивностью выражения. Из него можно было бы легко выкроить несколько самостоятельных крупных поэтов, для этого достаточно было бы выделить каждому из них по несколько лет его жизни. Сперва предстает перед нами поэт пиндарический: именно его стиль, темный, напыщенный, склонный к эллинизмам и латинизмам, мог по справедливости навлечь на себя упреки. Все это дошло до наших дней, передаваясь от комментария к комментарию, авторы которых не утруждали себя подлинным исследованием проблемы. Однако изучение других поэтов того времени показывает, что стиль этот существовал и раньше; задолго до появления Ронсара и его друзей Рабле нападал на тех, кто был обуян страстью создавать слова по образцу древних. В целом у поэтов Плеяды мало таких слов, которые не были бы уже в употреблении. Главную свою задачу они видели в том, чтобы ввести во французскую литературу античные жанры и, хотя советовали вводить и слова, они уделяли этому не так уж много внимания; более того, не они первыми стали употреблять составные слова, столь часто встречающиеся, как утверждают, в их стиле.

Затем явился поэт анакреонтический и влюбленный: к нему относятся те наблюдения, о которых шла речь выше, и именно он больше всего содействовал созданию

школы. Позднее он обратился к элегии, и здесь мало кто из его подражателей мог с ним сравниться: причина тому — мастерство, с каким он чеканит александрийский стих, очень редко употреблявшийся до него и который он необычайно усовершенствовал.

Все это подводит к последнему периоду развития ронсаровского таланта, как мне кажется, наиболее блистательному, хотя и менее прославленному. Его «Рассуждения» содержат в зачатке жанры послания и правильной сатиры, и, что еще важнее, они отмечены удивительным совершенством стиля. И однако как мало поэтов решилось тут же последовать за ним! Много времени спустя Ренье отличился на этом пути, и ни у кого не вызывает сомнения, чем он обязан тому, кого с гордостью называл своим учителем.

В «Рассуждениях» особенно проявляет себя тот мощный и насыщенный александрийский стих, секретом которого потом владел Корнель и который столь примечательным образом отличает его стиль от стиля Расина. Странно, что иностранец, а именно г-н Шлегель, первым сделал нижеследующее наблюдение: «Я считаю бесспорным, — говорит он, — что великий Корнель во многих отношениях, особенно в области языка, принадлежит к старой школе Ронсара, во всяком случае, часто ее напоминает». Легко можно убедиться в правильности этой мысли, прочитав «Рассуждения» Ронсара, и особенно его «Рассуждения о бедствиях нашего времени».

С недавнего времени некоторые поэты, и Виктор Гюго в первую очередь, по всей видимости, принялись за изучение этой энергичной и блистательной версификации Ронсара, поскольку прежняя им основательно приелась; я имею в виду расиновскую версификацию, столь прекрасную вначале и ставшую потом такой затертой и плоской в силу постоянной ее обработки и полировки. У Ронсара и Корнеля она, напротив, нисколько не затерта, а только заржавела, ибо долго оставалась без употребления.

Когда Ронсар ушел из жизни, полной неоспоримых триумфов, его ученики, наподобие полководцев Александра Македонского, поделили между собою его царство и спокойно закончили покорение литературного мира. Но чтобы надолго сохранить над ним власть, надо было либо самим не быть столь второстепенными фигурами, каковыми они являлись, либо обрести нового повелителя, который простер бы над этими маленькими суверенами свою длань, вызывающую почтение и дарующую покровительство. Этого не случилось, и с той поры, судя по вспыхнувшим раздорам, по возникшим претензиям, по холодности публики к новым произведениям, можно было предвидеть неизбежность переворота, аналогичного перевороту 1549 года, взрыв которого мог быть отсрочен на несколько лет только благодаря не исчезнувшим еще воспоминаниям о Ронсаре, имя которого вызывало страх у одних и преклонение у большинства других.

«И вот пришел Малерб», и борьба началась. Конечно, теперь уже было значительно легче, чем во времена Ронсара и Дю Белле, создавать во Франции оригинальную литературу: благодаря им поэтический язык был полностью выработан, и, хотя мы выражали свое несогласие с тем, что они отдали предпочтение античной поэзии в ущерб поэзии средневековой, мы не думаем, что это повредило бы человеку гениальному, подлинному реформатору, пришедшему сразу же после них. Такого человека не оказалось: отсюда все зло. Классическое направление, которое могло бы даже принести некоторую пользу в качестве вспомогательного, оказалось вредоносным, ибо стало доминирующим; так называемая реформа Малерба заключалась только в том, что он регулировал это направление, и лишь на этом зиждется слава Малерба<sup>1</sup>. Уже тогда нетрудно

<sup>1</sup> Здесь речь идет только об общих принципах. Мы утверждаем, что классическая система была фатальной для авторов, творивших на протяжении двух столетий, но отнюдь не покушаемся ни на их славу, ни на достоинства их произведений.



было почувствовать, насколько эта реформа, провозглашенная с такой помпой, мелочна, какие узкие взгляды ее породили. Ренье, особенно Ренье — поэт, обладающий совсем другой силой, чем Малерб, и чья вина заключалась лишь в излишней скромности и в том, что он довольствовался своими успехами в одном избранном им жанре, не желая возглавить какую-либо школу, — Ренье с оттенком презрения нападает на школу Малерба:

«Умеют лишь одно: с усердием большим  
Вычеркивать слова, что не по вкусу им,  
Следя, чтоб гласная с дифтонгом не встречалась,  
Чтоб рифма женская с мужской чередовалась  
И чтоб две гласные, коль рядом ставят их,  
Порой не делали излишне вялым стих;  
А мысль, что скрыта в нем, значенья не имеет».

*(«Придирчивый критик»)*

Все это более чем верно. Малерб подходил к реформе как грамматик, как человек, придирающийся к словам, а не как поэт, но, несмотря на все его инвективы против Ронсара, он даже не помышлял сойти с дороги, проложенной поэтами Плеяды, и либо вернуться к старой национальной литературе, либо создать новую литературу, опирающуюся на нужды и нравы своего времени, что в обоих случаях привело бы, по всей вероятности, к одному и тому же результату. Все претензии Малерба сводились к тому, чтобы очистить поток от тины, которую несли его волны, чего он не мог сделать, не лишив его при этом частиц золота и драгоценных ростков. И вот посмотрите, чем стала поэзия после Малерба! Я имею в виду подлинную поэзию.

Искусство, все время искусство, холодное, выверенное, никакой мечтательности, никакого подлинно религиозного чувства, ничего внушенного непосредственно природой! Все правильно, все красиво, везде однообразно благород-

ные слова и мысли. Это Мидас, обладающий даром превращать в золото все, к чему он прикасается. Классической поэзии был дан толчок, она начала действовать, и только Лафонтен оказал ей сопротивление. Поэтому Буало забыл о нем упомянуть в своем «Поэтическом искусстве».

### *Пьер Бокаж*

Если бы в отношении искусства мы находились под влиянием идей прошлого, то, вынося суждение о Бокаже, прибегли бы к уже известным правилам кулис, традициям актеров и аксиомам партера; а затем с помощью этих данных, этих мнений и этой доктрины создали бы образ идеального артиста, чья осанка, голос и жест стали бы для нас критерием и законом.

Но мы не склонны так поступать, и тем более в отношении Бокажа, ибо создавать для него модель по росту и раму по фигуре было бы губительно для искусства. Требовать, чтобы Бокаж походил на Тальма — это значит желать, чтобы Тальма в начале своего пути взял за образец Бокажа, если бы тот родился раньше него; в этом случае мы имели бы в истории искусства определенную эпоху, за пределами которой ничего не остается, кроме подражания, а вопрос о славе сводился бы к одной хронологии. Нет. Каким бы ни был Тальма, он мог быть только самим собой; он выполнил свою миссию, а не миссию кого-либо другого; Тальма — еще не все искусство, как одна нота — еще не весь концерт, а один человек не весь народ.

Есть еще место, всегда есть! Вот почему Бокаж имеет его, и такое, которому можно позавидовать. Не будем говорить, первое или второе это место, ибо талант не подлечит нумерации. Если бы речь шла о группе людей, выска-

зывающих определенные идеи, которые имеют определенное значение, тогда можно было бы определить, кто из них лучше всего сумел это сделать, кто из них дальше продвинулся на этом пути; так, среди французских литераторов Виктор Гюго занимает одно из ведущих мест в теории искусства, в теории прекрасного; но настает время реализации, практики, время реализации мысли, и тут классификация исключается; поэт не рассуждает, а воплощает; он не демонстрирует свою логику, а обнажает свое сердце, и невозможно сказать, больше он или меньше другого; можно только определить, что он ни на кого не похож, что он — это он; с этой минуты нет ни рангов, ни определенного порядка, ни установленных категорий; два человека не чувствуют и не передают свои чувства одинаковым образом; в этом отношении они не имеют между собой ничего общего; это арифметическая аксиома — что сравнивать можно только однородные величины. Так обстоит дело и с Бокажем: он актер, то есть прежде всего художник перевоплощения, и мы не будем ни сравнивать его с кем-либо, ни кого-либо сравнивать с ним. Иначе надо было бы предположить существование определенного эталона, а мы его не знаем; иначе надо было бы сказать, что недостаток тростника в том, что он не похож на дуб, а лисы — в том, что она не похожа на льва. Если мы считаем, что Бокаж великий актер, то определяют это мнение не какие-нибудь правила, а он сам; в этом смысле талант подобен богу: он есть, потому что он есть.

Вместо того чтобы возвеличивать Бокажа, сравнивая его с другими актерами, что еще ничего не доказывает, мы предпочитаем мерить его мерой искусства; искусство безошибочно, ошибаются люди; лучше быть правым перед судом искусства, чем перед судом своих современников. Галилей на коленях был более велик, чем стоявшие перед ним судьи.

Главное, что характеризует всего Бокажа и определяет все его будущее, — это то, что он полностью порвал со старым как мир предрассудком, ибо понял полную абсурдность так называемого «идеала прекрасного». Открытие не было столь уж трудным, но надо было иметь смелость громко о нем заявить. Идеал прекрасного находится вне того, что есть: а вне того, что есть, нет ровным счетом ничего. Вы сами видите, что для такого логического вывода не надо быть Декартом, но в стране слепых нужно обладать определенными достоинствами, чтобы в полдень говорить о дневном свете.

Вот поэтика Бокажа, вот главная формула его таланта. С помощью этого ключа вы можете проникнуть в его душу и понять его роли. Каждый вечер вы можете услышать во «Французском Театре», что Бокаж далек от искусства, и эти критики по-своему правы: Бокаж далек от их искусства, и был бы огорчен, будь это не так; они руководствуются правилами Консерватории, Бокаж — правилами истории и живой реальности.

При вашей системе идеальной красоты получается, что ваши персонажи не существуют; вы создаете их так, как боги создали Пандору: беря от каждой богини то, что у нее было наиболее привлекательного; Бокаж у своих персонажей ничего не отнимает, ничего им не дает; он им оставляет их индивидуальность, ибо не знает, что такое человек вообще. Если вы создадите Цезаря, он будет у вас похож на героев Давида и на статуи г-на Фуайатье, то есть при перемене этикетки это будет, по вашему желанию, Тезей или Ромул; если Цезаря создает Бокаж, ручаюсь, что, кроме Цезаря, у вас ничего из него не получится.

Бокаж никогда не порывает с жизнью, даже тогда, когда находится на театральных подмостках, вот почему он особенно шокирует завсегдатаев «Французского Театра», приученных к парадным речам и парадным одежаниям;

все актеры этого театра играют, Бокаж не играет. Каждый актер, выходящий на сцену, напрягает голос, придает торжественность своей осанке и считает себя обязанным походить на полубога. Бокаж остается человеком, и он поступает правильно, потому что обувщик, сидящий в партере, не является завсегдатаем Олимпа.

Таким образом, направление и будущее Бокажа состоит в том, чтобы извлечь искусство из того неправдоподобного мира, куда оно было помещено, и перенести его в реальную жизнь. Актер новой школы, он обладает силой, пылкостью и нежностью, обладает своей манерой игры, страстной и не согласующейся с правилами. Это путь реформатора, на котором его ждут и треволения и слава.

Бокаж появился во «Французском Театре» подобно троянскому коню: он пробил брешь в стене, и внутри его была сокрыта целая армия, то есть его роли, его принципы и связанные с ними перемены. В скором времени дворец Приама превратится в руины; Вольтер уйдет из него как благочестивый Эней, неся на своих плечах Расина, ведя за руку г-на Жуи, *non passibus aequis*<sup>1</sup> и в сопровождении г-на Казимира Делавиня, который потерется в дороге.

### *Мадемуазель Марс*

Основная неприятность, которой подвергает себя художник, отказавшийся от рутинных привычек и прокладывающий новую дорогу рядом с уже проторенными путями, заключается в том, что публика, вынося свой приговор, упорно продолжает исходить из прежних принципов, в то время как художник, создавая свое произведение, исходил из противоположных принципов. Вот почему две лите-

<sup>1</sup> Нетвердой походкой (*латин.*).

ратурные школы, одну из которых называют классической, а другую романтической, долго вели между собою спор, будучи почти всегда одинаково неправы по отношению друг к другу: одни судили Виктора Гюго, беря за образец Расина, другие судили Расина, беря за образец Виктора Гюго, и каждая из сторон находила противоположную отвратительной, ибо известно, что Коран не признает Евангелие, а Евангелие — Коран.

Но если бы Коран оставили дервишам, а Евангелие монахам, то Коран и Евангелие были бы признаны восхитительными книгами, потому что каждый судил бы о них исходя из своей веры, а вера и первоначальные верования в религии — все, также как и в литературе. Теперь, если бы нас спросили, как могло случиться, что люди, столь схожие по внешнему виду, верят в столь противоположные вещи, и почему догма, почитаемая в Мекке, считается в Риме кощунством, мы ограничились бы таким ответом: должно быть, имелись веские основания, чтобы так было, поскольку так оно и есть.

Когда нечто новое, нечто не виданное ранее появляется в литературе, то наиболее разумным было бы не набрасываться на него и не хватать ересь за шиворот, потому что это новое является следствием какого-то принципа, о котором вам, может быть, и не говорят, но который тем не менее существует; с него-то и надо спрашивать. Произведение искусства подобно растению, которое растет под воздействием особых сил; возможно, вы хотели бы, чтобы дуб не был таким мощным, а трава такой слабой, но не сердитесь из-за этого на дуб и на траву; иначе они не могут, и они ничего не сделали, чтобы стать тем, чем должны стать: их качества уже были заключены в зерне.

То же самое и с произведениями искусства; разумному человеку важно понять, из каких принципов исходил художник, который должен и может быть судим только по его

намерениям, ибо хорошо в искусстве то, что сделано так, как было задумано. Когда мы пытались судить о Бокаже, то полагали, что он преследовал определенную цель, которая нам кажется значительной и достойной; видя, что он достиг этой цели, мы признали его выдающимся актером; пытаюсь анализировать талант мадемуазель Марс, мы будем рассматривать его достоинства на всем протяжении пройденного ею пути, чтобы понять, каких результатов она хотела достигнуть.

Мадемуазель Марс — это медаль, одна сторона которой принадлежит Мольеру, другая — Мариво; целое состоит из этих двух соединенных половин. Она взяла у Мольера его манеру держаться на сцене, у Мариво — его манеру говорить. Мольер, который был камердинером Людовика XIV, уподоблял свои пьесы покоям короля: все там стоят, держа шляпу на уровне бедра и прижимая руку к камзолу; там не принимают сидячего положения, если только не страдают подагрой, будучи при этом герцогом и пэром.

Голос, жест, походка — все рассчитанно, степенно и лишено тепла. Там говорят, смеются, спорят и ссорятся, не сходя с места, и поскольку вы прикованы к полу и связаны по рукам и ногам церемониями, то свободными у вас остаются только слово и взгляд.

Слово и взгляд — вот два удивительных достояния мадемуазель Марс, потому что, пользуясь только ими в драме Мольера, которой она себя посвятила, актриса их отделявала, перекраивала и тысячекратно примеряла в течение всей своей жизни. Она была подобна несчастной пленнице, научившейся благодаря терпению создавать драгоценности из соломы своей подстилки.

В своей драме, холодной и, как говорят во «Французском Театре», благопристойной, Мольер потребовал от мадемуазель Марс весь ее пыл, всю ее увлеченность и страстность. В качестве опоры он дал ей свой стиль, в ос-

новном превосходный, но идущий от фразерства, непри-  
нужденный, но растянутый, остроумный, но рассудочный.

Говоря откровенно, мадемуазель Марс больше обязана Мариво, чем Мольеру: здесь этикет почти так же строг, но слово стало более смелым, реплики более колкими, насмешки более вольными, наука взглядов и движений веера более продвинулась вперед.

С точки зрения той искусственной ситуации, в которую она сама себя поставила на сцене, мадемуазель Марс достигла удивительно многого. Но, видя случайные вспышки чувств и невольные проявления ее душевного жара, хочется плакать при мысли, что жизнь актрисы была растрочена понапрасну, ибо мадемуазель Марс, которая восхитительно ведет салонную беседу, заслуживала лучшей доли, чем быть маркизой.

Однако всякий раз, когда по счастливой случайности мадемуазель Марс расставалась с пудрой и забывала о достоинстве своих кружевных манжет, чтобы углубиться в подробности простонародных страстей, она — хотя и новичок в новом искусстве — достигала той высоты, которая доступна подлинному чувству и не доступна жеманству. В современном театре любовь требует к себе серьезного отношения, и тот новый характер, который несет ее в себе, характер по-новому благородный и драматичный, дал мадемуазель Марс возможность показать, что слава никогда не заставала ее врасплох. Всю свою жизнь она постигала характеры Эльмиры и Селимены, в один-единственный день она превратилась в Валерию и Клотильду; но Клотильда и Валерия, созданные импровизацией, оставили далеко позади себя Селимену и Эльмиру, которым, однако, мастерство актрисы дало нежные и влекущие слова, сопровождаемые лукавыми взглядами.

Для тех, кто думает, что искусство кончилось на Казимире Делавине, совершенно ясно, что мадемуазель Марс —



предел актерского мастерства; но мы, полагающие, что искусство не кончается никогда, и провозглашающие мадемуазель Марс королевой тех идей, которые ее породили, мы с болью видим, что теперь, когда эти идеи умирают, скипетру королевы предстоит разбиться в куски.

Художники, склонитесь перед грядущим, как ива над водою, ибо настоящее — только слово, а прошлое принадлежит мертвецам.

### *Шарль Вернэ*

У одного древнего писателя, который звался, насколько я помню, Апулеем и который с большим остроумием и полным отсутствием стыда рассказал о приключениях осла, есть превосходный и безошибочный рецепт, как создать хорошую пьесу и хорошего актера. Эти бедняги древние так низко теперь котируются на всех наших литературных биржах, а желтый испорченный пергамент, в который они обернуты, так плохо сочетается с надушенными перчатками хорошеньких читательниц, что несравненный рецепт Апулея стал своего рода кабалистической тайной, в тысячу раз более непроницаемой, чем тайна греческого огня или балъзамирования мумий.

Мы сильно подозреваем, что лучшее и подлинное издание Апулея, где находился вышеупомянутый рецепт, было продано на набережной Феррай вместе с котлом, в котором Никола Фламель кипятил философский камень; а куплено это издание было статистами из театра «Варьете» в день, когда там репетировали какое-то грандиозное представление, и Вернэ, в те времена фигурант № 5 во втором ряду слева, случайно в антракте наткнулся на дьявольскую страничку с рецептом.

Ибо по милости гг. Жуи, Арно, Дельриё и прочей

братии искусство было доведено до такого состояния, что спасти его могло только чудо, и самое неожиданное и невероятное в этом чуде было то, что театральная реформа зародилась на Бульварах. Честолюбивая мечта французских актеров, начиная с Олив из «Комического романа» и кончая мадемуазель Атала Бошэн из «Водевиля», заключалась в том, чтобы узреть в один прекрасный день лицо суффлера «Французского Театра». Бедные актеры! Им было невдомек, что, покидая предместье, они теряли тем самым свой выигрышный билет в лотерее славы и что для королей сцены, как и для королей Тюильри, лучше было бы оставаться в предместьях.

Вы вскоре увидите, что актер с Бульваров осуществит свое предназначение в искусстве, и среди многих отметите того, кто создал законченную теорию драмы, разбив ее на короткие, легко написанные главы, чтобы публика и его товарищи смогли без труда понять эту книгу, где «Мадам Пошэ» — ее превосходное предисловие, а «Мадам д'Эгмон» — последняя страница.

В общем и целом главная трудность, с которой приходится иметь дело актеру, проистекает из того, что все его способности, весь его ум как бы должны раздваиваться: он постоянно имеет дело и с материалом, который изображает, и с публикой, которая судит его изображение; он не может бросить партеру ни одной мысли, прежде чем не извлечет ее из своей роли, и от него неукоснительно требуют отчета и за его способность понимать и за умение выразить понятие.

В этом плане во сто крат труднее быть актером театра Бульваров, чем актером так называемых больших театров; гораздо труднее стать Вернэ, чем Тальма. Ибо во «Французском Театре», например, где идет благородная, превеличенная, искусственная драма, все усилия актера должны быть направлены на то, чтобы утрировать особен-

ности своей роли: быть, если можешь, нежнее Расина, остроумнее Мольера, догматичнее Вольтера; интерпретатор идеального персонажа, актер неизбежно делает его более совершенным, идеализируя его еще больше; а поскольку идеал не имеет в жизни никакого реального прототипа, актер, не сдерживаемый и не расхолаживаемый этим прототипом, переносит на то, что ему надо хорошо выразить, часть своего интеллекта и своих усилий, которые не надо затрачивать на то, чтобы хорошо понять. Во «Французском Театре» актер — только наполовину актер, в театре Бульваров — весь целиком.

Драма, которую ставят на Бульварах, значительно больше опирается на реальность, больше живет поэзией тривиальных вещей, что ставит актера перед необходимостью хорошо изучить и хорошо уловить те мысли и страсти, которые он собирается изобразить, ибо эти мысли и страсти существуют в жизни. Актер, никогда не выезжавший из провинции, каким бы талантом он ни обладал, никогда не поймет «Мадам Пошэ» и превосходно сможет сыграть Оросмана. Это зависит прежде всего от того, что в драме, сыгранной на Бульварах, — живое общество и живые нравы, и актер не может изображать их не такими, какие они есть на самом деле. Между тем за драмой больших театров, не считая некоторых исключений, не стоит ровным счетом ничего, и двадцать различных актеров вполне могут сыграть их в двадцати различных манерах.

Большой талант Вернэ, выдвинувший его в первые ряды столичных актеров, заключается прежде всего в том, что он понял никем не изучаемые ранее низшие слои общества, открыл Илиаду консьержа, создал поэзию торговца вином. Надо было обладать тонким чутьем художника, чтобы догадаться о существовании всех этих сценических богатств, скрытых вдали от театральной рампы, обладать великолепной смелостью поэта, чтобы приобщить нас

к вдохновению, обретенному на улицах и площадях народных кварталов. Вернэ постиг эту необычайно интересную жизнь, с которой начинается или кончается искусство хорошего тона; он постиг и воссоздал психологию молочника, зеленщика, водовоза; он добивался приглашения на ужин в швейцарской и на возлияния в Клиньянкуре и с терпением, которое ничто не могло сломить, с жаром, который ничто не могло охладить, писал историю народных чайний, охватывая пространство от кафе при «Варьете» до внешних Бульваров.

Один из самых удивительных и самых любимых актеров, Вернэ, возможно, больше всех и мучительнее всех работал в избранном им жанре, и никто лучше его не понял главного принципа современного искусства — правдиво изображать реальную жизнь. Вернэ никогда не придумывает; он воссоздает. Перед вами не его собственные мысли и чувства, а мысли и чувства привратника, рабочего, живого и реального персонажа, которого он предлагает вам в обмен на купленный вами билет.

При современном состоянии театрального искусства Вернэ больше, чем человек: он — воплощение принципа, живой сгусток наблюдений над жизнью. Искусство сегодня — это река между театром «Варьете» и театром «Порт-Сен-Мартен», Вернэ и мадам Дорваль — два берега этой реки.

### *О будущем трагедии*

#### I

Странно, что и по сей день драматургия вызывает споры о форме и что авторов хвалят или упрекают за правильность или произвольность композиции, в то время как другие жанры литературы всегда пользовались полной

свободой, подчиняясь только одному условию — вызывать к себе интерес и до конца удерживать внимание читателя. Романист распоряжается фабулой по своему усмотрению; берет какой хочет отрезок времени, показывает героев младенцами в первой главе и стариками в последней; описывает, анализирует, строит диалог или ограничивается рассказом; вводит второстепенные или эпизодические персонажи. Он то предстает героичным и страстным, то тривиальным и комичным, и никому не приходит в голову упрекнуть его за то, что он вводит историю, диалог и описание или замыкается в более условной сфере эпистолярного романа.

Ныне эта проблема полностью исчерпана для публики, но не для критики. Многие упорно утверждают, что правильные произведения классической школы обладают большими достоинствами, чем произведения противоположного направления, которые они причисляют к второразрядной литературе. С другой стороны, критика, примыкающая к новой школе, отвергает условные формы старых мастеров и высказывает сожаление, что они подчинили свой талант правилам, которые были им навязаны их эпохой. С нашествием современной драмы не было ни одной попытки создать трагедию; трагические актеры отказались от своих студий, актеры драмы даже не попробовали к ним подступить, и тем не менее глухая, упорная и придирчивая оппозиция не позволила так называемой романтической драме прочно утвердиться на французской сцене и создать свой репертуар.

Произведениям молодых современных авторов всегда противопоставляли «достоинство» театра, уважение к учителям, хороший вкус и тому подобные доводы. Но, говоря по чистой совести, неужели «Эрнани» или «Генрих III» менее достойны занять место в репертуаре, чем «Сицилийские вечерни» или «Манлий»? Теперь заговорили о

«реакции» в пользу «простой драмы». Нам не нравится это слово «реакция», в которое всегда вкладывают особый смысл. Мы хотели бы, чтобы речь шла только о «реакции» в пользу хороших произведений, и опасаемся, что под этим лицемерным словом скрывается желание выдвинуть не столько старые, сколько устаревшие работы.

Безусловно, надо играть на сцене старые трагедии, почему бы нет? Как случилось, что закрыли школы декламации? Почему не позволили нескольким молодым талантам заполнить огорчительные пустоты, образовавшиеся теперь в труппе трагических актеров? Почему не подать Расину и Корнелию милостыню из нескольких декораций и костюмов, щедро раздаваемых драме и комедии? Верно, что у нас некому поручить исполнение ролей королей и принцесс; но если захотеть, актрисы найдутся; и, в конце концов, в «Комеди Франсэз» есть несколько молодых и свежих лиц, которые могли бы по крайней мере не повредить впечатлению от спектакля в целом. Увы, нет королей, потому что мадемуазель Жорж остается в «Порт-Сен-Мартен»; но разве не могут нежные принцессы Расина и «преlestные фурии» Корнеля принять иное обличье, нежели то, которое присуще мадам Парадоль или мадам Брокар? С горечью думаешь о том, что были когда-то красивые и благородные девушки, которые обладали трогательным голосом и гармоничным жестом и прекрасно справлялись с этими ролями, придавая им смысл и очарование, коего они теперь лишены.

Но в театре есть еще опытные трагические актеры. Представьте себе трагедию Корнеля, сыгранную Лижье, Жоанни и Бовале. Вот что нам обещают и чего мы не видим. Более того, каждый из этих трех актеров, чтобы лучше оттенить свои достоинства, предпочитает играть с безличными партнерами. Трагедия, представленная таким образом, производит жалкое впечатление и не способна

развеять предупреждение публики, которая ныне ее не приемлет. Успех одной-единственной роли, столь резко выделяющейся на общем фоне, не спасает положения, когда все остальное находится с ней в резкой дисгармонии и вызывает неприятное чувство. Недавно бенефис в «Порт-Сен-Мартен» свел на сцене Лижье с мадемуазель Жорж, и публика заплатила от пяти до шести тысяч франков, чтобы увидеть встречу двух хороших актеров в трагедии, которая не приносит и ста экю, когда ее играют во «Французском Театре».

Что можно сказать об этом вечере? Мадемуазель Жорж и Лижье, на которых приятно смотреть и которых приятно слушать, с их прекрасными римскими лицами, благородными жестами и осмысленной декламацией вызвали общий энтузиазм, и никто не думал поставить им в упрек некоторые манеры, заимствованные у драмы и слишком часто проявляющиеся в их игре.

В наше время не так уж легко поэтам и артистам с уверенностью определить, что принадлежит драме, а что трагедии. Возможно, здесь существует такое же различие, как между живописью и скульптурой. Можно быть одновременно скульптором и живописцем, как Микеланджело, но нельзя совместить это наподобие Кюртиуса.

По правде говоря, трудно понять, как артистов, так и поэтов, одновременно работающих в столь различных жанрах. Эсхил, Софокл и Еврипид, создавшие самые прекрасные в мире трагедии, видимо, избрали бы форму драмы, что бы по этому поводу ни говорила критика, если бы подобная форма предоставила большие возможности для проявления их таланта. Шекспир и Кальдерон ограничились бы рамками трагедии, если бы так было удобнее для их вдохновения. Корнель и Расин с их большей приверженностью к деталям и отточенному стилю, чем к изображению и фантазии, вполне охотно подчинились бы вкусу современ-

ной им публики, вкусу, которому они не побоялись бы противостоять, будь у них другие данные. Гете, создавший такие превосходные драмы, очевидно, заблуждался в отношении особенностей своего таланта, когда пытался писать трагедии; его «Ифигения» — всего лишь подражание, лишенное формы и красок.

Какой же может быть трагедия в наше время? Кто укажет поэтам, ныне свободным в выборе формы, кто укажет актерам, играющим одновременно в двух жанрах, как должны они ее понимать?

Будет ли установлено различие между «истинным» и «условным», между реальным и идеальным? Но драма нередко бывает так же условна, как и трагедия; сравните классического Ореста и романтического Гамлета. Это один и тот же сюжет, но по-разному осмысленный. Все развитие действия, все характеры, все перипетии почти одинаковы — и, однако, какое различие и какое совершенство в каждом из этих двух произведений! Разве мечтатель Гамлет выглядит более «истинным», чем безумный Орест? Нет, это только идеализация под иным углом зрения: Орест — статуя, Гамлет — картина. Но как будет выглядеть вульгарная имитация, которая вздумала бы сотворить чудо, заимствовав у одного что-то от его формы, а у другого что-то от его красок? Чем, к примеру, стал бы Гамлет у Дюсиса? Раскрашенной статуей, о чем мы говорили выше, восковой фигурой Кюртиуса.

Именно это и делали после Корнеля и Расина. За пределами XVII века смысл истинной трагедии был полностью утрачен. Если Корнель и Расин уже не обладают скульптурной твердостью, чистотой и ясностью линий и строгим рисунком греческих типов; если романтические краски Испании и галантная утонченность высшего французского общества придали совсем иной характер их сочинениям, то все же, в целом, они достойны восхищения и изучения



и заслуживают того, чтобы «Французский Театр» навсегда сохранил их для наших аплодисментов. Но надо признаться, что за этой чертой трагедия, как нам кажется, недостойна оставаться в репертуаре; в ней полностью отсутствуют величие и стиль, она представляет собою какую-то помесь, какой-то странный компромисс между драмой, с ее находками, возможностями и средствами, и правилами плохо написанной трагедии.

Известно, какое влияние оказывала на нас английская литература уже в XVIII веке. «Семирамида», «Заира», «Смерть Цезаря», «Манлий» являются подражаниями «Гамлету», «Отелло», «Юлию Цезарю» и «Спасенной Венеции»; это известно всем. Но оригинальные произведения безусловно стоят выше, и только они должны остаться, либо как переводы, либо как близкие к оригиналу адаптации. Попытаемся сейчас объяснить наши идеи относительно будущего трагедии и возможности достойно восстановить эту поэтическую форму, столь дорогую для всей драматургии.

## II

Прежде чем установить между драмой и трагедией какое-то различие, которое, однако, не может быть абсолютным, следует сперва напомнить, что мы не определяем его, как это делалось неоднократно, степенью различия между «истинным» и «идеальным», между «возможным» и «вообразимым». Хотя драма особенно склонна воссоздавать случайность, различные результаты человеческой воли, неожиданные контрасты, непредвиденные изменения, по-разному окрашенные аспекты частной и общественной жизни; хотя трагедия более охотно обращается к фатальному и провиденциальному, к избранным формам и действиям, к гармоничным и правильным движениям,

к тонко отобранным нюансам и, кроме того, стремится к более симметричному рисунку, — ни один из этих двух жанров не может отказаться от гармонии и подлинного единства. Наиболее полное представление об этих внешних различиях и этой внутренней связи было дано сравнением трагедии с греческой архитектурой, а драмы — с чудесами готического искусства.

За малым исключением, все основные сюжеты, не связанные с нравами или с анализом чувств, присущими определенной эпохе или конкретной религии, разрабатывались этими двумя направлениями и воплощались в двух этих формах. Преступная супруга, фатально караемая своим сыном, становится поочередно Клитемнестрой, Гертрудой и Семирамидой. Верная супруга, которая в интересах своего сына сопротивляется или уступает домогательствам могущественного поклонника, предстает в «Трахинянках», в «Андромахе», в «Ричарде III», в «Меропе». Ревнивая женщина, которую бросили ради другой, была прототипом ролей Деяниры, Гермiony, Медеи; современная драма повторяет исследование этого характера в «Фиско» и в «Фабио».

Эдип становится шекспировским королем Лиром, несчастным из-за двух своих детей и поддержанным в несчастье дочерней любовью, воплощенной в Антигоне или в Корделии; Ромео и Джульетта — это история Пирама и Фисбы: взаимная ненависть двух семей, встреча влюбленных, свидание, когда один убивает себя, думая, что другой мертв, и когда другой, придя в сознание, не видит иного выхода, как умереть, обнимая труп любимого человека, — все эти основные положения с точностью повторяются. (Шекспир к тому же сам создал пародию на античный сюжет в своей интермедии к «Сну в летнюю ночь».)

Продолжая и углубляя это сопоставление, можно найти во многих других произведениях если не полное совпа-

дение сюжетных линий, то, во всяком случае, множество одинаково задуманных, но по-разному понятых характеров: Геракл, Отелло, Оросман — порывисты и ревнивы; Тезей, Митридат и Филипп II выносят приговор своим сыновьям, которые являются их соперниками; Эгист и Макбет, Креонт и Ричард III и т.д. Из этого видно, что мы почти полностью прошли круг великих трагедийных и человеческих коллизий, в основе которых лежат семейные связи, ослабленные, спутанные и разорванные страстью, ошибкой или преступлением. Политические сюжеты, извечная борьба между тираном и угнетенным, стоическая или религиозная непоколебимость, убийства, вызванные местию или честолюбием, образуют другой ряд значительных комбинаций, которые чаще всего и охотнее всего трактуются трагедией. Однако «Кориолан», «Юлий Цезарь», «Спасенная Венеция», «Фиеско», «Гёц», «Эгмонт» и многие испанские пьесы в своих политических сюжетах обнаруживают резко в красок, власть случая и фантазию, присущие драме.

Произведения чисто религиозные или социальные представлены в обоих жанрах язычником Эсхилом и христианином Кальдероном; поэзия угнетенных или побежденных народов, борьба и победа возвышенной веры, перипетии верности и раскаяния вдохновляли этих двух поэтов на создание сильных и благородных произведений, драматургический секрет которых нами, к сожалению, утерян вместе с породившим их чувством веры.

Уже из этого видно, что, в общем, в сфере высокой литературы для театра, которая только отдельными деталями соприкасается с пошлой обыденностью, все различные комбинации, все характеры, все результаты действия, все поэтические и насыщенные страстью нюансы мысли были найдены и использованы как древними, так и современными авторами. Если они более полно исследовали

великие порывы любви или семейной ненависти, если они не опускались до всех утонченностей современной страсти, то, конечно, не потому, что не могли их постичь и передать, а потому что считали их недостойными той высоты, на которую они вознесли искусство.

Нам кажется, что различие между трагедией и драмой существует главным образом в идее провиденциального или фатального и в идее случая и свободы, через призму которых систематически рассматриваются человеческие поступки. Фатализм доминирует в античной истории; свобода и случай царят в современных традициях и характерах. Язычество показывает нам своих героев, управляемых семейными традициями или волей богов, христианство — своих, свободных в действии и ограниченных только обстоятельствами. Таким образом, поскольку за каждым античным персонажем чувствуют бога, злого или доброго, мстящего или помогающего, бога, который держит в руках золотую нить его жизни, то и средства, завязывающие и развязывающие действие, всегда благородны и величественны. Зачем поэту опускаться до вульгарных подробностей, до низменных или комических нюансов, если ни при каких обстоятельствах они не могут повлиять на ход действия? Станет ли он нарушать величественную гармонию, царящую в его произведении, ради того, чтобы на малую долю увеличить иллюзию, создаваемую театральными костюмами, относительным правдоподобием ситуации и возвышенным анализом человеческих чувств, которых вполне достаточно, чтобы зритель находился во власти этой иллюзии?

Слишком часто какой-нибудь персонаж, какая-нибудь «верная» деталь рискуют все опрокинуть, все смешать. Так, Эней, пожелавший живым сесть в лодку мертвых, чуть не потопил ее и звоном своих «подлинных» доспехов обратил в бегство тени, блуждающие по берегу Стикса.

Эта условность по большей части совершенно неприемлема для современного действия; поскольку оно подчиняется закону случая, то и средства, которые вводят в игру людей и предметы, оказываются зачастую мелочными, незначительными, недостойными; персонажи героические и вульгарные поневоле смешиваются в общем для них всех действии. Отсюда возникает совсем иная поэтика, полное представление о которой дал г-н Виктор Гюго в своем предисловии к «Кромвелю».

Теория случайности была разработана прежде всего Паскалем и Вольтером; они перечислили множество великих событий, которые явились следствием незначительной или смешной причины; привели немало смехотворных случаев, закономерно вплетенных в сверкающую ткань истории.

Стоит ли говорить теперь, что «условность» и «выбор» менее присущи драме, чем трагедии? Мы так не думаем. Мы видим только, что поэт действует согласно с одной из двух различных систем. Шекспир «вернее» Эсхила? Рубенс «вернее» Рафаэля? Приблизительно в этом заключается суть вопроса. Один искал прекрасное в действительности примитивной, гармоничной и строгой, другой — в действительности дисгармоничной, бурлящей и полной контрастов; но их произведения в равной мере несут на себе печать идеального и грандиозного, и это ставит их выше всех других.

Разве комические персонажи Шекспира — Яго, Фальстаф, Меркуцио, Калибан — менее исключительны, чем его героические фигуры? Нет. Они соединяют в себе многие главные черты реальности, но они так же далеки от абсолютно возможного, как и персонажи античных трагедий. Что же касается самого стиля драмы, то он такой же, как и стиль трагедий: смесь поэтического и натурального; «комическое» в устах одних персонажей столь же редко

встречается в обычном разговоре, как и «поэтическое» в устах других.

Тем не менее ясно, что современная система допускает значительно большую усложненность, значительно большее количество деталей, и в этом отношении она ближе к обыденной жизни; но здесь это в основном проблема постановки и костюма, связанная с различием нравов и эпох. <...>

### *Французы глазами французов*

Речь здесь идет всего лишь о прекрасном и обширном издании, об этой гротескной и умной энциклопедии, которая станет энциклопедией нашего времени, о книге всех наших книг, газете всех наших газет, о всей этой груде наблюдений, полных ума и даже гениальности, которых вполне бы хватило — исчезни с лица земли наши города, библиотеки и монументы, — чтобы наши последние потомки смогли узнать, чем были мы, с нашими обычаями, нравами, одеждой, домами, законами, обществом, чем была наша литература и наши идеи, наши развлечения и пороки, наше остроумие и наши смешные стороны — короче, чем была Франция в середине текущего века.

Конечно, пришло время заговорить об этом произведении, поскольку оно охватывает всю Францию, рисуя и высмеивая ее; поскольку за граница — Англия, Россия, Германия, даже Новый Свет — давно уже говорит о нем; поскольку эта книга, счастливая книга, печатается тиражом от восемнадцати до двадцати тысяч экземпляров; поскольку каждый в ней заинтересован, каждый ее читает или пишет; поскольку все насмеваются в ней или станут объектом насмешки; поскольку это вы, я, он, мы все, взятые в качестве модели и призванные позировать в

обнаженном виде, чтобы забавлять таким образом друг друга.

Странная вещь! Всем большим писателям приходила на ум подобная идея: запечатлеть свой век, сделать свою кисть вездесущей, свести в единое целое все характеры своего времени. У этих прославленных литераторов была страсть к коллекционированию, как у натуралистов; но только интересовали их наши страсти и странности, которые они хотели сохранить в своих творениях. Люди, такие же, как мы, такие же, как они с а м и , — вот те любопытные насекомые, вот те слабые и трепещущие мотыльки, коих эти ученые собирали и прикалывали к вечным своим полотнам. Лесаж хотел снять крыши со всех зданий столицы, просунуть туда зрительную трубу и проникнуть взором в эту бездну несчастий и страданий, склонясь над ней как холодный анатом над вскрытым трупом. И вы знаете, с каким усердием и терпением продолжал он вести этот нескончаемый смотр пороков своего времени в «Жиль Бласе», на сцене, в книгах.

Лабрюйер был, видимо, движим той же идеей, когда он зарисовывал окружавших его оригиналов, хотя у него оставалось время только на карандашные наброски. В XVII веке было создано великое множество словарей и сборников, словарей неоконченных и сборников неполных. Сам Мольер мечтал, должно быть, вывести на подмостки сцены все сословия, все карикатурные фигуры старого Парижа с его буржуа, сеньорами, учеными, прокурорами и медиками. Шекспир подходил к истории своего народа как истинный гений, он был охвачен неутолимой жадной великих поэтов и завоевателей — все объять и подчинить; все захватить и организовать. Он стремился запечатлеть свой век, как другие — один прожитый день; он говорил о том, о чем догадывался, как другие — о том, что видели своими глазами; он населял свои творения странными,

смутными, почти фантастическими толпами, заставляя говорить о том, что после бога, именно он, поэт Вильям Шекспир, был тем, кто создал больше всего.

Ближе к нашему времени, почти в наши дни, неведомый человек, типографский наборщик, только вчера ставший писателем, а именно Ретиф де Ла Бретонн, ожесточенно и молча принялся трудиться над гигантским сборником «Современницы», на который не хватило человеческой жизни. Эта многотомная чудовищная компиляция показала огромностью и бесплодностью своего замысла всю огромность и трудность подобной задачи.

Другой отважный писатель, Мерсье, этот слишком мало известный пламенный старик, который восхвалял Шекспира у смертного одра Вольтера, а в разгар литературы Империи без обиняков говорил в лицо Академии, в лицо господам де Жуи, Андриё и Жею, что «Французский Театр» нелеп и нелепа Академия, — этот писатель, который столько написал и которого так мало читают, продолжал дело Ретифа де Ла Бретонна. Он написал «2240 год», написал «Картину Парижа», Парижа, который не был всей Францией, не был даже всем Парижем, и, однако, это было все, что мог сделать его неутомимый гений. Есть и в наши дни один человек, который вновь пытается осуществить подобные грандиозные планы. Вооруженный терпением, преследуемый как и все, кто сооружает монументы, он порою так же глубок, как Лабрюйер и Мольер, порою так же драматичен, как Шекспир. Мы не назовем его имени. Да ниспошлет ему бог долгую жизнь и да не отнимут у него мужества люди!

Но где же все-таки тот, кто все видит, все знает, все угадывает? Где тот человек, который стал бы самим господом богом и смог бы один довести до конца подобную работу? Где художник, способный одним взглядом охватить



весь мир и потом, живя достаточно долго, запечатлеть его в своих творениях? Есть ли среди нас тот, кто видел все: дворец, хижину, салон, мансарду, трибунал, госпиталь, церковь, казарму, улицу, рынок, двор, тюрьму, кладбище? Какой поэт способен одновременно услышать в глухом и грозном гуле великого города и великой нации смех, плач, пение, крики, ненависть, любовь, зависть, желание, жалобу, ввалу, проклятие, отвагу, страх, молитву, богохульство, преданность, убийство, милосердие, кражу, стыд, страсть, радость и горе? Кто может одновременно быть поэтом, солдатом, священником, врачом, судьей, лодочником, шпионом, купцом, большим барином, мелким чиновником, грузчиком, вымогателем, простолюдином и маркизом, правителем и управляемым?.. Где тот, для кого Франция сжалась бы под микроскопом, для кого тридцать два миллиона жителей превратились бы в колонию микроорганизмов, озаренных лучом всепроникающего света? Где тот, кто будет бросать растерянный взгляд то на одно, то на другое? Кто скажет ему, что происходит здесь, когда он смотрит туда? Кто расскажет ему о драме, которая происходит во мраке позади него, в то время как он с восхищением всматривается в лицо, появившееся на подмостках? Кто распахнет перед ним все эти двери и занавески и впустит его в альковы? Кто введет его в конуру, где старик или молодой человек с благородным сердцем и светлым разумом гордо и молча умирает от голода? Кто впустит его в эти канцелярии, где плесневеет столько глупости и столько ума под ферулой дурака начальника? Кто поведет его в лавку, в этот грязный чулан, где скупой жалкий торговец, который так много скопил и который мог бы жить в свое удовольствие, подсчитывает груды монет — слезы и пот своей жены, детей и приказчиков? Кто поселит его в жилища всех этих людей, где он будет есть, пить и жить, как они, чтобы потом рассказать нам, как

они пьют, одеваются и живут? Что, наконец, сможет сделать слабый, бессильный автор, перед которым стояла бы такая чудовищная задача?

Нужно было, чтобы эта идея пришла в голову предприимчивого человека, который охватил бы ее всю целиком и взял на себя руководство; нужно было, чтобы этот человек понял то, чего не поняли ни Мерсье, ни Ретиф, ни Лесаж и чего не может понять справедливая гордость писателя-одиночки: что это произведение для всех должно создаваться всеми. Чтобы нарисовать Францию, он собрал всех самых сильных, самых знающих французских поэтов, художников и граверов. Он привлек к себе весь ум, всю глубину, все остроумие, весь гений эпохи, разбросанные там и сям и растрачивающие себя изо дня в день. Он соединил для создания одной картины все перья, все карандаши, и теперь вы можете представить себе, для какого громадного и прочного здания заложил он фундамент, какой Вавилон поднимется ввысь, Вавилон, где все говорят на одном языке, благородном и быстром, и где ничто не смешалось, если не считать усилий, смелости и доброй воли тех, кто в наши дни воплощает в себе ум и талант Франции.

Говоря по совести, вы хотите, чтобы сбылась мечта Дона Клеофаса? Хотите открыть в одну минуту все бесчисленные ячейки старых домов Парижа, неведомые и заполненные, словно пчелиный улей? Хотите переступить порог особняка, куда не всякий может проникнуть, приподнять дырявую занавеску в мансарде, где скрыто столько очаровательных тайн, неслышно пройти по ковру в полумраке будуара, где царит актриса или герцогиня? Хотите проникнуть в тюремную камеру, откуда выходят только на эшафот, войти в дом, из которого попадают только в лазарет, войти в лазарет, откуда дорога только на кладбище? Согласны вы заплатить всего лишь тридцать

сантимов за каждый шаг по этой стране чудес, за каждую картину этого волшебного фонаря, всего лишь тридцать сантимов за каждый выпуск?

Так вот: тридцать сантимов за выпуск! Всего лишь тридцать сантимов! За эту цену бакалейщик, его дом, прилавок, жена, ребенок, приказчик; его утренний туалет и вечерний отход ко сну; его носовой платок и ночной колпак, его манера говорить и писать; его орфография и то, что он имеет, о чем думает и о чем не думает. Тридцать сантимов за бакалейщика! Тридцать сантимов за врача и его клиентуру и черный фрак; за его глупость, за его орден и его шарлатанство; за его больных и за его мертвых! За все это тридцать сантимов! Тридцать сантимов за врача, который берет пять франков за визит! Тридцать сантимов за безмянную женщину уличных перекрестков, за женщину ка-баре и увеселительных заведений, оперы и театра Бульваров! Тридцать сантимов за женщину, которая иногда не имеет цены! Сегодня только тридцать сантимов за эту женщину с ее румянами и белилами, голыми плечами, песенкой, убогим ложем, хромыми стульями, почерневшим зеркалом, подкрашенной мебелью, хриплым пройдохой-любовником, который ее обворовывает, — за все это тридцать сантимов! Тридцать сантимов за бакалейщика, тридцать сантимов за врача, тридцать за безмянную женщину! По-вашему, это слишком дорого? Право же, вы заблуждаетесь! Дорого за бакалейщика? И это считаете вы, живущий далеко от Парижа, где-нибудь в провинции или за границей, вы, которому никогда не увидеть, как деревянные балки его жилья овеивает ночной летний ветер, как чиста его лавка, как прозрачны оконные стекла, как грязен его товар, как жирны его руки и как смрадны его бочки! Помните — вам никогда не увидеть его улыбки и приветливо приподнятого картуза, никогда не купить у него какую-нибудь мелочь или выпить рюмку вишневки!

Тридцать сантимов за врача слишком много? И это считаете вы, кто чувствует себя так превосходно, кто смеется над ним с таким удовольствием, кто видит его только в черной мантии и в остроконечной шапочке Сганареля; вы, кого эти зловещие вороны медицинского факультета никогда не будут сопровождать как умирающего, как гниющую плоть, как едва передвигающийся труп? А эта безымянная женщина? Она тоже слишком дорого стоит для вас, шагающего за нею на расстоянии, по ее следам, пропитанным запахом чеснока и мускуса, для вас, скромного молодого человека или добродетельного отца семейства, которому не известны ни пышные ночи кабаре, ни безумства бала-маскарада? Право же, повторю вам опять, вы поступаете опрометчиво, отказываясь заплатить только тридцать сантимов за выпуск.

Но знаете ли вы, каких людей г-н Кюрмер собрал вокруг себя, какие таланты призвал себе на помощь? Это прежде всего г-н де Бальзак, согласившийся пожертвовать два или три камня из воздвигаемого им монумента, над которым, однако, он продолжает работать, несмотря ни на что; это Гаварни, самый тонкий живописец нашего времени; это Анри Монье, художник, у которого, пишет он или рисует, больше ума на кончике кисти, чем во всех ветхих эскизах «Комеди Франсэз»; это Фредерик Сулье, Александр Дюма, Эжен Сю, Брюкер, Роже де Бовуар, г-н де Корменен, Луи Денуайе, Теофиль Готье, Гозлан, Альфонс Карр, Шарль Нодье, Тиссо, Эжен Гино, Феликс Пиа, Ж. Сандо, Таксиль Делор, Эмиль Дешан, Урлиак, де Куршан, д'Арленкур, Ламенне, Жорж Санд, Жюль Жанен, Шарль де Бернар, г-жа Ансело, де Бавр, то есть все наиболее талантливые, остроумные и образованные люди Франции! Все, кто вооружен пером и опытом, были мобилизованы и призваны под знамена литературы и искусства, причем не только профессиональные литераторы и

художники, но и администраторы, светские женщины, политики, дворяне, военные, просто умные люди — целая полиция, более вездесущая, чем та, которой распоряжался Фуше или венецианский Совет Десяти. Это невидимое франкмасонство, проникающее в самые темные закоулки общества; это заговор против наших выгод и наших смешных сторон, это тысячи рук и тысячи глаз, которые в любое время дня и ночи все видят и все записывают. Вы полагаете, что никто вас не видит, бесчестная, ворующая продукты кухарка, которая поит вином кавалериста и заставляет своего старого хозяина пить воду вместо бульона, за который он так дорого платит; вы полагаете, что никто не видит вас за прокопченными окнами вашей кухни — сосед разоблачит ваши проделки.

А вы, красивая дама, жена нотариуса, вы полагаете, что никто не потревожит ваш покой и все останется в тайне, ибо вы выходите на улицу только среди бела дня и садитесь в фиакр в двадцати шагах от дома? Вы совершенно спокойны, ибо принимаете только по вечерам некоего красивого молодого человека в плаще цвета кирпичной стены и с хорошо завитыми волосами; и, однако, именно этот красивый молодой человек с такой красивой шевелурой сам вас и выдаст.

Вы считаете себя в полной безопасности, вам кажется, что ваша подлость никому не введена, ваше тиранство сокрыто от глаз и что вы, о гнусный педант и глупый начальник, можете безнаказанно давить безвинные создания, навалившись на них всей тяжестью вашей бессмысленной злобы. Напрасно вы думаете так: ваш племянник, ваш подчиненный, ваш коллега нарисует ваш точный портрет, и, размноженный, он будет развешен на всех перекрестках.

Издатель заслуживает особой благодарности за то, что открыл нам новые имена и новые таланты, за то, что привлек не только крупного рисовальщика и живописца г-на

Мессонье, но и г-на де ла Бедольера, Гомера латинского квартала и летописца поэзии, ибо нет ничего занятнее психологии всякого рода поэтов, процветающих во Франции (все они представлены и отрывками из их произведений); издатель также угадал, что ни один человек во Франции не сумеет лучше г-на Урликаа рассказать о Жан-дарме; он положил начало карьеры г-на Элиаса Реньо, певца канонисс и остроумного критика Содержателя пансиона. Гг. Станислас Давид, Ильпер, Дюрантен, д'Орнано, мадам де Лонгвиль получили здесь литературное крещение благодаря своим прекрасным статьям о Воспитателе, о Кондукторе дилижанса, о Полицейском с улицы Жерюса-лем и о французском Спортсмене.

Но лучше последуйте за ними в этот заколдованный мир, если только хватит у вас времени и сил. Мы поговорим с вами о Бакалейщике: г-н де Бальзак проходил мимо, увидел эту личность у порога его дверей, замесил его словно глину, снял с него мерку, сделал форму, и вот бакалейщик, отлитый в бронзе, может быть передан со своим товаром и кассой самому отдаленному потомству, как лавка в Геркулануме. Бакалейщик именно таков и не может быть иным. Отныне, когда он захочет высморкаться, поздороваться или посудачить, вы заранее будете знать, как он достанет из кармана носовой платок, как снимет с головы шапку.

А вот перед вами светская женщина. Светская женщина — это тень, это мечта. Кто видел ее, кто помнит о ней и о тонком аромате ее духов, кто шел по ее легкому следу, кто постиг изысканность ее тканей с длинными складками, кто знает ее и говорит с ней, с этой светской женщиной? Кто смог бы говорить и притом хорошо говорить о ней, кто смог бы описать всю эту элегантность, весь этот вкус, кто смог бы увидеть и угадать то, что не видно, как не г-н де Бальзак? Но вы, которые можете видеть только гор-

ничных и мешанок, вы, перед кем швейцары захлопывают двери, вы, для которых консьержи особняков — все равно что евнухи гаремов, как узнаете вы наконец, какая же она на самом деле, эта редкостная и странная женщина? И все же вот она перед вами, вот она, за тридцать сантиметров. И вы считаете, что это дорого, тридцать сантимов за светскую даму?

После чего, если угодно вам посмеяться, остановите свой выбор на Инвалиде, на этом старом вояке, который побывал во всех столицах Европы и которого теперь можно увидеть только в Париже, изувеченного, облепленного наклейками из пластыря, годного самое большее на то, чтобы охранять какую-нибудь грудку старых камней или кучу мусора. Вы увидите, как эта развалина, эта благородная руина несет в ломбард свой искусственный нос из серебра, как дает пощечину своему одорукому приятелю и сам, безногий, получает сдачу в виде пинка ногой. Вас наверняка это развлечет, и все это создано одним веселым юношей, которого мы все знаем. А затем, ей-богу, вы увидите народ, толпу, светское общество, адвокатов, банкиров, музыкантов, танцоров, пекарей, возчиков, стряпчих, гренадеров, нянек, студентов, кровельщиков, служащих, офицеров, писателей, педагогов — всю эту безымянную смесь современного общества. Пройдет несколько дней, и вы получите Рантье и Нотариуса г-на де Бальзака; Хористов «Оперы» Теофиля Готье, одного из самых живых умов нашего времени; Национального Гвардейца Луи Денуайе, автора «Беотийцев»; Букиниста Шарля Нодье; Кандидата в депутаты г-на де Корменена; Эмигранта Шарля де Бернара; Привратницу Монье, который сказал о Привратнице и Каторжнике то, что Ж. Жанен сказал о Гризетке и Парижском Гамене: «Пусть никто к этому не прикасается, это мое!»

А теперь, надо ли повторять вам еще раз, что перед вами

удивительное произведение — по своей цели и средствам, по плану и осуществлению, — единственная книга по своей цене и по своим достоинствам и что никогда граверы, рисовальщики, поэты, люди тонкого вкуса, все искусства и все таланты нации не объединялись подобным образом, чтобы воздвигнуть на долгие годы столь великолепный памятник своему времени.

## *Парижские журналисты*

### I

#### **АЛЬФОНС КАРР**

Я находился в Париже всего несколько недель, когда одна моя землячка, заслуживающая внимания, но очень робкая молодая актриса, попросила меня объездить редакции различных парижских газет, чтобы с их помощью довести до сведения публики известие о концерте, который она собиралась дать. Я попытался убедить ее обратиться лично самой к снисходительности судей, но ничто не могло заставить ее на это решиться. Будучи новичком в подобных делах, я охотно принял предложение одного моего друга выступить в роли проводника по логовищам критики, и день, который мне довелось провести в Париже в качестве любознательного наблюдателя, показался мне далеко не безынтересным. В девять утра я был готов и, взяв кабриолет, отправился к моему любезному спутнику, чтобы захватить его по пути. Он еще не вставал с постели.

— Что ты! — сказал Анри (так звали моего друга). — Ни одна редакция не открывается раньше двух часов дня. Во всяком случае, редакторы не появляются там до этого времени.

— Что же делать? Концерт назначен на завтра. Афиши



уже расклеены, но похоже, их совершенно никто не читает, и надо постараться проникнуть на страницы прессы. Это то, что они называют «рекламой»; за нее не платят, и все зависит только от милости редакции.

— Повидать сегодня всех от двух до шести часов невозможно. Ну что ж, нанесем визит некоторым из этих господ у них на дому: так будет вернее.

— Не покажется ли это навязчивостью?

— Нисколько. Каждый из них, подобно королю, блюдет свой утренний церемониал; их квартиры с утра наполнены людьми, и им только доставит удовольствие, если мы на минуту увеличим штат их придворных.

Мы отправились в путь. Сперва надо было нанести визит тем, кто раньше встает, и постараться избежать необходимости дважды возвращаться в отдаленные кварталы. Мой друг набросал в записной книжке своего рода план нашей экспедиции.

— Как правило, — сказал он мне, — редакции находятся в центре, а журналисты на окраинах города. Почти все они живут в предместьях. Начнем с Монмартра: Альфонс Карр наверняка встает раньше всех.

Мы прибыли на улицу Ла Тур д'Овернь, 15. Портье встретил нас недоверчиво, но мой друг заверил его, что мы отнюдь не переодетые муниципальные гвардейцы. Тогда он позвал слугу Карра, молодого грума с довольно странными манерами.

— Надо знать, — сказал мне Анри, — что вся литературная братия этого предместья подвергается энергичному преследованию в связи со службой в национальной гвардии. Карр и Теофиль Готье как раз из тех, кто особенно яростно противится предписаниям этого буржуазного института. В своих фельетонах они нередко нападали на недостатки городской милиции, и в ответ на это старшие сержанты стараются обременить их караульной службой.

Они от нее отлынивают, в ответ на что им предписывают в качестве местожительства тюрьму, величаемую обычно «Бобовой гостиницей». Карр недавно написал очень остроумную статью о муниципальном гвардейце по фамилии Вертер, которому поручили его арестовать. Впрочем, эти преследования редко бывают суровыми, и если начальство понимает шутку, то провинившегося больше не беспокоят, пока вновь назначенные унтер-офицеры не науськают на него какого-нибудь несговорчивого сержанта.

Грум открыл перед нами массивную дверь на первом этаже и ввел нас в большую комнату, окрашенную в черный цвет. Позолоченные лепные украшения обрамляли потолок, к которому была подвешена алебастровая лампа. Два резных буфета в стиле Ренессанс, украшенные статуями, барельефами и кариатидами, были главными предметами обстановки. Несколько диванов, обитых желтым атласом, почти полностью обрамляли этот салон, довольно мрачный вид которого был, впрочем, несколько смягчен множеством странных вещей, развешенных на стенах. Там были два комплекта старинных рыцарских доспехов, чучела птиц, портреты женщин, турецкие безделушки и, наконец, большое количество маленьких предметов, напоминающих детские игрушки. Альфонс Карр принял нас очень радушно и пригласил разделить с ним его завтрак, который состоял из котлет. Мы без церемоний приняли это приглашение, чтобы подольше насладиться его беседой, полной остроумия и непосредственности.

Пока накрывали на стол, он провел нас в свой сад, куда можно попасть, спустившись по пяти-шести ступенькам; как истинный садовод-любитель, он ухаживал за садом сам. Он показал нам особый сорт гвоздики, носящий его имя и известный под этим названием среди цветоводов, затем — прекрасную коллекцию георгинов. Во время нашей беседы несколько ручных птиц приблизились и

расположились возле нас. Анри спросил, как поживает ньюфаундленд, который жил у нашего хозяина в течение ряда лет и которого он поминает в своих романах. Карр рассказал нам, что однажды эта собака возымела желание его съесть.

— Вы видите перед собой, — заметил он со смехом, — только объедки, оставшиеся после этой трапезы; я потерял несколько кусков мяса, но кости, к счастью, оказались крепкими.

Вследствие этого сражения Карр долго болел. Он с сожалением говорит о потере собаки, но не объясняет причины ее нападения.

— Это тем более жалко, — продолжал он, повеселев, — что пес был мне весьма полезен при моей профессии журналиста. Когда я был главным редактором прежнего «Фигаро», который, как вы знаете, не стеснялся в критике, мы постоянно держали собаку в кабинете, на дверях которого можно было прочесть: «Кабинет главного редактора». Если кто-нибудь являлся выяснять со мною отношения, мы звали на помощь собаку. Докучливый посетитель входил, и мгновение спустя можно было открыть дверь: кроме собаки, там уже никого не было.

Мы отказались поверить в то, что прежний «Фигаро» был настолько свиреп и что он бросал своих врагов на съедение зверям.

— Тем более, — заметил Анри серьезным тоном, — что вам приходилось, как всем известно, довольно часто из-за ваших статей прибегать к помощи шпаги или пистолетов.

— Для этого у нас никогда не было более прекрасного повода, чем тот, когда мы высмеяли молодых людей, вздумавших разгуливать по Парижу в красных шляпах. Около двух часов дня у дверей редакции остановился фиакр; из него выскочили шестеро господ в красных шляпах и с шумом ворвались в помещение.

«— Мы пришли требовать удовлетворения, — завопил один из них.

— Вижу, что именно этого вам не хватает, — ответил я, — но, когдаходишь в комнату, надо снять шляпу.

— Не сниму.

— И мы тоже, — закричали остальные.

— Тем самым вы еще больше убедите нас в нелепости подобных головных уборов».

— Эти господа хотели драться со всей редакцией, а я не желал допустить подобное кровопролитие. Они обвинили нас в трусости. Пришлось растолковать, что при такой системе опровержений понадобилось бы держать целую армию солдат, чтобы обеспечить бесперебойную работу редакции. Я предложил дать удовлетворение одному из них, по их выбору, но они не смогли между собой договориться. В конце концов нам удалось выставить их за дверь.

— Автором статьи были вы? — спросил я г-на Карра.

— Нет.

— И вы хотели драться?

— Да, как главный редактор. Обычно за неподписанные статьи отвечает главный редактор, если речь идет о дуэли или приходится иметь дело с законом.

— Опасная должность!

— По этой причине раньше в небольших редакциях иногда нанимали на должность главного редактора какого-нибудь известного бретёра. Тип, явившийся требовать удовлетворения, оказывался вдруг перед бородатым молодцом с кроважидным взглядом и, как правило, кончал тем, что рассыпался в извинениях за свой несвоевременный визит.

Эти анекдоты нас очень заинтересовали.

— Впрочем, — продолжил г-н Карр, — все это уже относится к истории журналистики: в наше время вызывают не на дуэль, а в суд. Шутка, за которую вам прихо-

дится платить от шести до десяти тысяч франков штрафа, уже кажется не столь забавной, и газеты теперь куда более осмотрительны, чем в те времена, когда речь шла только о нескольких ударах шпаги.

Необходимо отметить, что статьи Альфонса Карра всегда отличались мастерством и хорошим вкусом. Его ни в коем случае нельзя смешивать с журналистами, специализирующимися на оскорблении и клевете.

Карр торжественно обещал нам напечатать нашу «рекламу» и даже проводил нас после завтрака к Теофилю Готье, фельетонисту «Пресс», жившему поблизости, на улице Наварэн. По дороге Карр обратил наше внимание на постоянную забаву парижских гаменов и мальчишек из лавочек и мастерских, которые пишут его имя на стенах, прибавляя к нему какое-нибудь окончание, придающее ему гротескный вид, вроде: Карр-от, Карр-наж, Карр-навал.

Каждому известно, что Альфонс Карр — сын немецкого пианиста по фамилии Карр, и в романах этого уроженца Парижа чувствуется поэтический аромат и немецкая сентиментальность, которые можно отнести только за счет наследственной склонности: Карр даже не знает немецкого языка.

Альфонс Карр всегда носит небольшую серебряную медаль, полученную им за спасение какого-то солдата, который без его вмешательства наверняка утонул бы.

## II

### Т. ГОТЬЕ. МАДАМ ДЕ ЖИРАРДЕН. ВЕРОН. Н. РОКЕПЛАН

Мы пришли к Теофилю Готье, пройдя через прекрасные сады отеля «Ботерель», где он живет с несколькими своими собратьями, ибо это пышное строение, похожее на итальянский дворец, заселено только писателями и

художниками. Негр ввел нас в квартиру, обставленную дорогой мебелью, частично в стиле Ренессанс, частично в стиле Людовика XIV. Роскошь, в которой живет большинство парижских писателей, всегда вызывала удивление иностранцев; правда, любовь к этой роскоши заставляет их писать чрезмерно много и часто поверхностно. Главный источник их благополучия — те круглые суммы, которые они получают за свои статьи. Гонорары за них баснословно подскочили из-за конкуренции между «Пресс» и «Съекль».

Теофиль Готье — молодой человек с весьма странными повадками; очень дородный, как и большинство парижских писателей, он обладает всклокоченной гривой, по которой его узнают всюду, где он появляется, и которая отчасти способствовала его известности. Впрочем, вся его внешность довольно причудлива, так же как и его разговор и его привычки. Невольно начинаешь находить определенное сходство между ним и его твореньями. Знаменитый композитор Спонтини, проживавший тогда в Париже, вполне закономерно оказался у Готье, который обещал ему написать оперное либретто. Но проект этот сорвался из-за того, что Спонтини не пользовался симпатиями директора «Оперы».

Поскольку публикация анонсов не входит в его компетенцию, Готье направил нас к редактору «Пресс». Мы снова двинулись в путь и пересекли площадь Сен-Жорж, где находится дом г-на Тьера, в котором в те времена жил г-н Эмиль де Жирарден.

Мы вошли в маленький, но очаровательный особняк; г-на де Жирардена дома не было, и нас провели к его супруге, которая также сотрудничает в редакции газеты; она ведет раздел «Парижской хроники». Мадам де Жирарден весьма благосклонно выслушала нашу просьбу и даже сообщила нам, что в настоящее время работает над комедией «Школа журналистов», но боится, что не успеет окон-

чить ее раньше г-на Скриба, который взялся за аналогичный сюжет.

Мы вошли в очень красивый бело-золотистый салон, украшенный вазами и статуями. Мадам де Жирарден, урожденная Дельфина Ге, крупная, красивая женщина с благородным лицом, обрамленным пышными белокурыми волосами; те, кто видят ее только в театре и в обществе, не поверят, что ее манеры и разговор отличаются отменной изысканностью. Смелость и отвага, которые она не раз проявляла как журналистка, а недавно продемонстрировала вновь, атаковав сразу всех своих собратьев по перу, нисколько не противоречат ее внешности; она вполне сумела бы постоять за себя, столкнувшись с теми претензиями, о которых говорил нам Альфонс Карр. Впрочем, не думаю, чтобы этот «очаровательный критик», как прозвал ее Жанен, попадал когда-либо в подобные переделки. После этого визита мы могли бы зайти к Луи Денуайе, главному редактору «Сьекля» и «Шаривари», который также проживает в отеле «Ботерель»; но Анри заметил, что уже поздно, что обстановка у Луи Денуайе не принадлежит к разряду эксцентричных и что будет лучше, если днем мы заедем в редакцию его газеты. Поэтому мы отправились на улицу Тэтбу, где живет г-н Верон, главный редактор «Конститусьонеля». На сей раз утонченность парижской роскоши обнаруживала все признаки откровенного богатства. Верон, который долгое время был директором «Оперы» и вернулся к журналистике, чтобы попытаться сделать политическую карьеру, оказался наилюбезнейшим человеком; он принял нас в большом сверкающем позолотой салоне, где обитая зеленым шелком мебель в стиле Людовика XV имела, как и все помещение в целом, царственный вид. Разговор шел об актрисах и операх, потому что с тех пор, как г-н Верон занялся политикой, он говорит только о театре. (Когда он

был директором «Оперы», то говорил только о политике.) Г-н Верон провел нас через свою спальню, всю обитую красным шелком; ее окна выходили в сад, наличие которого в таком богатом квартале вызывает удивление. Об этом оазисе зелени, отвоеванном у спекулянтов или, вернее, сохраненном вопреки им, можно сказать то, что говорят о саде г-на Агвадо: на таком дорогом участке земли каждый лист на дереве подобен банкноту в тысячу франков.

В этой комнате Анри встретил нескольких своих друзей, которых он мне представил. Среди них был Малитурн, личный друг Верона, и Нестор Рокеплан, который отошел от журналистики с тех пор, как «Шарт 1830», руководимая им официальная вечерняя газета, была реорганизована и стала называться «Монитёр паризьен». Рокеплан был также некоторое время главным редактором «Фигаро», где его заменил А. Карр. Это очень элегантный мужчина, один из столичных львов, его правильные черты лица, шевелюра и черная борода, живые, как у южан, глаза, короче, вся его внешность, свидетельствовали о незаурядной энергии, проявить которую ему удавалось неоднократно.

В углу комнаты за небольшим столом завтракали несколько молодых людей, запивая легкую закуску шампанским и бордо. Я удивился отсутствию дворецкого. Мне объяснили, что молодые люди «едят с подноса». В самом деле, это весьма приятный обычай, который стал распространяться с недавнего времени. У каждого утреннего визитера спрашивают, желает ли он «откушать с подноса». Если он выражает согласие, слуга приносит ему поднос с закусками, и таким образом явившийся приятель, присев к столу, может позавтракать в своем углу. Если приходят другие, они пристраиваются к тому же столу, пока есть место; новые визитеры опустошают время от времени бокалы с шампанским, так что атмосфера вскоре становится весьма оживленной. Наконец, мы покинули это общество, которое весело обсуждало новости политики и театра.



Уходя, мы заметили в передней г-на Верона превосходные рыцарские доспехи, что придавало помещению сходство с жильем барона XIV века.

### III

#### «АВАНСЦЕНА». ЖЮЛЬ ЖАНЕН

Около дома Лаффита, Анри предложил мне взглянуть на совсем иное зрелище. Надо было постараться напечатать наш анонс в «Авансцене», то есть в одной из театральных газет. В глубине двора, среди конюшен, мы с трудом отыскивали темную лестницу, которая привела нас на антресоли, где помещалась редакция. Какой-то служащий церемонно провел нас в очень темную комнату главного редактора. Тот принял нас с важностью министра. Он стал говорить нам о значении своей газеты, предложил приобрести ее акции и наконец потребовал с нас пять франков за публикацию нашего анонса. При этом он заметил, что мы правильно поступили, явившись к нему, ибо ему пришлось с сожалением отметить тот факт, что наши анонсы уже появились в других газетах; не приди мы к нему, он бы устроил разнос нашей виртуозке на страницах своей «Авансцены». Мы не без тайного удовольствия ответили, что не стоит отказываться от «разноса» из-за наших пяти франков, потому что если правильно судить о его газете, то подобные разносные статьи только благоприятно повлияют на публику.

— Этот человек, — сказал мне А н р и , — последний представитель журналистских кругов пятнадцатилетней давности. Вам будет рассказывать всякие истории о нынешних журналистах, которые якобы мало чем отличаются от своих собратьев минувшего времени: монета в пять франков может превратиться в тысячефранковый билет или в массивный предмет из серебра; наглый цинизм публициста

может принять форму, более соответствующую светским обычаям; но что бы вам ни говорили — не верьте. Этот тип, с которым мы сейчас имели дело, — единственный в своем роде. Я даже подозреваю, что он совсем не писатель, что он за всю свою жизнь не написал ни одной строки и что он эксплуатирует незадачливых горемык, заказывая злопыхательские статьи, которые кажутся им вполне безобидными. И я расскажу вам по этому поводу одну историю, по которой вы можете судить и о делах этого человека и о его ничтожестве. Вы, конечно, слышали, что, когда его газета начала выходить, он был одновременно редактором, корректором, печатником и разносчиком. Успех предприятия позволил ему впоследствии переложить на других часть своих обязанностей. Чтобы вы представили себе, как он сам печатал свою газету, должен вам сказать, что большая часть наших редакций имеет то, что называют «материалом». Владелец типографии дает им определенное число литер, печатных форм, станок и т. д. Все это у него покупают или берут на прокат, после чего он дает разрешение на то, чтобы его имя фигурировало внизу газетного листа, согласно договору. Человек, о котором идет речь, держал свой «материал» в мастерской «Каирского пассажа» и каждый вечер носил туда рукописи. Однажды он явился из театра «Жимназ», где давали новую пьесу, вместе со своим редактором, юным секретарем адвоката, писавшим у него резюме пьес для театральных программ. Спектакль кончился поздно, типографский мастер уже спал. Он встает, принимается за дело, как это водится в случае срочной работы, и начинает набирать строку за строкой, по мере того как молодой человек их сочиняет. Вдруг мастер воскликнул: «Ах, месье! Нет «о»!»

— Нет «о»?

— Вот именно! Ячейка для «о» пуста.

— Но куда подевались мои «о»?

— Их наверняка забрали: понадобились, видно, типографским рабочим... Но где достать другие в такой поздний час?

— Послушайте, — сказал главный редактор, — чтобы выкрутиться, есть довольно простой способ: не надо употреблять в статье слова с буквой «о».

— Это не так просто, — возразил редактор.

— Попробуйте.

Молодой человек был наделен незаурядным талантом, впоследствии он далеко пошел: оставил контору своего адвоката и стал одним из остроумнейших наших хроникеров. Он сам рассказал мне об этом приключении. Задача — написать статью без слов с буквой «о» — была им решена; я покажу вам эту выдающуюся работу, у меня сохранилась копия.

Мы немало посмеялись над затруднениями журналиста, у которого не было буквы «о»; однако наш экипаж находился в пути уже довольно долго, и так как мы двигались от контраста к контрасту, то оказались наконец перед домом, где проживал Жюль Жанен.

По приезде в Париж я уже нанес визит Жюлю Жанену, но не узнал подъезда его дома. Было похоже на правду, что он изведal всю переменчивость судьбы. Расставшись с женщиной, которую он очень любил и с которой жил в громадном особняке на улице Турнон, он вынужден был держаться несколько в стороне от большого света и пустился в поэтическое странствие по Италии, о коем подробно рассказал в газете и в книге. Там фортуна ему улыбнулась в полном соответствии с небезызвестной пословицей «везет в игре, не везет в любви»: по тосканской лотерее он выиграл великолепный дворец Лаццарини, чье изображение известно всем.

Вернувшись в Париж, Жанен не решил жить в одиночестве в опустевших комнатах своего огромного дворца на

улице Турнон; он снял в нескольких шагах от него более скромную, но более веселую квартиру. Там мы его и нашли в обществе красивого попугая и прелестной черной собачонки в салоне, все стены которого были затянуты гобеленами с изображенными на них различными персонажами. Встретив нас самым любезным образом, Жюль Жанен попросил разрешения дать ему окончить статью, которую он диктовал какому-то мужчине, сидевшему у секретера и быстро писавшему под его диктовку. Мы уже слышали разговоры о том, что этот писатель, когда он перегружен работой, нередко прибегает к помощи секретаря. Статьи, которые он создает подобным способом, не становятся от этого ни менее остроумными, ни менее сильными. Когда-то, желая подчеркнуть величие «князя литературы», говорили, что Бюффон делал записи на своих манжетах; но еще величественнее ходить взад и вперед, бросая на ходу фразы, подхватываемые на лету секретарем. Писатель с пером в руке — только «художник», ибо нуждается в «инструменте»; отказавшись от него, он уподобляется античному року: голова его гордо поднята ввысь, глаза сверкают, жесты красивы и благородны, так же как и фраза, ритм которой они повторяют; и, если подобная манера творить имеет некоторое сходство с импровизацией ораторов, у нее есть то преимущество, что оратор говорит перед толпой, в то время как погруженный в свои мысли писатель устремляет взор к небу и словно бы беседует с собственным духом.

#### IV

#### ЖЮЛЬ ЖАНЕН. ГАЗЕТЫ

Жюль Жанен — очень молодой человек с бледным красивым лицом и длинной черной шевелюрой; его сверкающие выразительные глаза смотрят на вас рассеянno и таят в себе что-то непостоянное, создавая впечатление беспре-

рывной внутренней борьбы. Из французских журналистов он больше других похож на поэта.

Жанен любезно показал нам все комнаты своей новой квартиры, окна которой выходят на зеленые аллеи Люксембургского сада; отсюда открывается один из лучших видов Парижа. Его великолепная библиотека, занимающая все стены одной из больших комнат, украшена позолоченными консолями, на которых расставлены всякого рода итальянские безделушки, в частности серебряные флорентийские статуэтки. В нескольких небольших инкрустированных шкафчиках находятся наиболее ценные книги в роскошных переплетах. Чтобы попасть в салон, надо пройти через комнату, в которой нас приняли и которая вся, включая потолок, обтянута гобеленами с изображениями различных фигур. Двери и простенки покрыты изящной живописью в стиле Ватто. Это постарались художники, с которыми дружит Жанен. Элегантная обстановка натолкнула Анри на воспоминание о празднике, устроенном четыре года назад Александром Дюма, когда всю квартиру великого драматурга расписали своими фресками Делакура, Буланже, Жаден, Нантёйль и другие прославленные французские художники. Между прочим, на этот праздник сошлись все парижские знаменитости, около шестисот человек, и все, без исключения, явились в средневековых одеяниях; даже важные депутаты, чтобы оказаться в числе гостей, были вынуждены надеть хотя бы домино.

Непосвященные возможно удивятся, почему французские писатели лезут из кожи вон, чтобы обставить с такою роскошью свое жилище. Дело в том, что в обществе, где царит столь поверхностный дух, им приходится идти на жертвы ради моды, утонченной роскоши и декорума; в противном случае они остались бы незамеченными. Благодаря превосходству своего вкуса они могут соперничать с великолепием самых богатых домов. К сожалению, как мы уже

отмечали, им нередко удается поддерживать эту роскошную видимость за счет своего здоровья и таланта.

Все это ни в коей мере не относится к Жюлю Жанену, чье достоинство как раз и заключается в необычайной и ослепительной легкости его стиля, очарование которого было бы, возможно, утрачено при более скрупулезной работе. К тому же Жанен очень удачлив. Его постоянная рубрика в «Журналь де деба» приносит ему двенадцать тысяч франков, и не менее того статьи, которые он пишет для других газет, таких, как «Артист» и «Ревю де Пари».

Если прибавить к этому авторские гонорары за книги (а он уже выпустил более тридцати томов), то образ жизни, который он ведет в течение десяти лет, не будет вызывать удивления.

Когда мы уходили от Жюля Жанена, его кабинет наполнился актерами, актрисами и книгоиздателями, которые пришли домогаться милости этого короля общественного мнения. Пересекая мосты, мы пустились в обратный путь, потому что близился вечер и у нас не оставалось времени, чтобы нанести визит кому-либо еще. Теперь надо было отправиться непосредственно в редакции и договориться о публикации нашего извещения. Мы велели отвезти нас сперва в редакцию «Конститусьонель», тем более что г-н Верон уже дал нам свое согласие, и оставалось только убедиться в том, что редактор хроники включит нашу публикацию в свою рубрику сегодня же вечером. Мы подъехали к большому дому, который как общественное здание был украшен флагом.

Двор, равно как и лестница, на первый взгляд резко контрастируют с новыми домами этого квартала. По меньшей мере полстолетия здесь ничего не перекрашивали и не ремонтировали; жалюзи были разбиты, двери черны и грязны. Несмотря на это, вас встречают слуги в форменной одежде, которые из непрезентабельного вестибюля

вводят посетителя в большой зал, где за решетчатой загородкой работают служащие. Это бюро подписки или «выписки», как называют его журналисты, помнящие о прежнем процветании «Конститусьонеля». Из этого помещения можно пройти в просторный зал, где на зеленом столе разложены все выходящие в Париже газеты: это читальный зал; наконец, оттуда проходишь в еще большее помещение, где находится редакция. Там мы увидели целую компанию авторов, шумно споривших между собой; многих из них Анри назвал мне по имени.

Уходя оттуда, мы все еще с удивлением разглядывали это просторное жилище, некогда сверкавшее позолотой и наполненное дорогими скульптурами и где давали столько пышных балов; теперь это было всего лишь плохо прибранное помещение, в котором разместилась редакция крупной газеты.

Мы не нашли ничего интересного в конторе редакции «Курье Франсэ», которая находится в старом особняке откупного ведомства; обстановка ее выглядит значительно беднее, чем та, о которой говорилось выше.

В конторе «Мессаже» мы нашли более веселое и менее чопорное общество, нечто вроде салона бонвиванов, где молодой пэр Франции, г-н д'Альтон-Се, беседовал об опере с группой редакторов. Это одна из крупнейших вечерних газет, вот почему такое оживление царит в ее редакции. Большое количество людей расставлено с интервалами по дороге к Палате депутатов, и по мере необходимости они передают друг другу отчеты заседаний, полученные от стенографистов; таким образом речь, произнесенную в Бурбонском дворце, печатают на улице Кок-Эрон, 13, в полутора милях от дворца, еще до того, как оратор сходит с трибуны. Так образуется цепочка из служащих редакции, на одном конце которой находится стенографист, а на другом — наборщик.

## V

## ГАЗЕТЫ И «УТКИ»

Среди всей этой суматохи редакторы продолжают спокойно сидеть за своими письменными столами. Некоторые из них даже пишут статьи и по частям передают их в типографию, не обращая внимания на царящий вокруг шум. Мне объяснили некоторые технические детали газетной работы. Так, я узнал, что во всех газетах основная статья, которая печатается после зарубежных новостей, называется на редакционном жаргоне «Премье Пари» или еще проще: «Кусок говядины»; менее важную статью называют «Антрфиле». Городские новости называются «Фэ-Пари», все остальные новости «Фэ-дивер»; наконец, статьи на последних полосах газеты, касающиеся литературы и искусства, носят название «Варьете». Что же касается маленьких объявлений о спектаклях и выставках, то, как уже говорилось, они обозначаются словом «реклама». Я воспользовался случаем, чтобы осведомиться о всех подробностях редакционной «кухни» (пользуясь выражением самих же сотрудников); мне рассказали, что помимо стенографистов в двух палатах депутатов газета имеет также специальных редакторов, в обязанность коих входит собирать наиболее интересные факты в судах; существуют также «редакторы-фланеры», которые слоняются по наиболее оживленным улицам и площадям, чтобы потом дать отчет о несчастных случаях, пожарах, драках и вспышках бунта, происшедших в течение дня.

В то же время я с удивлением узнал, что эти газетчики, если они не находят в судах и на городских улицах нужное количество интересных новостей, придумывают их сами. В частности, их упрекают в том, что они придумывают по меньшей мере половину якобы совершенных преступлений и фабрикуют целую кучу забавных судебных процессов, чтобы развлечь своих читателей.



Что касается еще более частых выдумок, публикуемых в разделах «Фэ-Пари» и «Фэ-дивер», то они нередко обязаны своим происхождением остроумию редакторов, прибегающих к ним шутки ради. Эти анекдоты получили любопытное название — «утки». Правда, французские журналисты утверждают, что они извлекают их в большом количестве из немецких газет.

Надо различать два сорта «уток»: одни привлекают общественное внимание на короткий миг и затем исчезают, другие вновь появляются через определенные промежутки времени. К последней категории относятся в первую очередь природные феномены, такие, как морская змея, встреченная в океане китоловом; гигантский спрут, также замеченный моряками в южных широтах; описание гигантских животных и допотопных чудовищ, найденных во время раскопок; дождь из жаб, искусственные лягушки, собаки, обладающие исключительными дарованиями, старики, умирающие в возрасте ста пятидесяти или ста шестидесяти лет. Наконец, сюда же относятся истории с разбойниками, дети, похищенные орлами, дети и животные с тремя или четырьмя головами, истории с магнетизмом...

Самым знаменитым создателем «уток» слывет писатель Мери, один из наиболее остроумных журналистов Парижа или, скорее, Марселя, потому что большей частью он проживает в этом городе. Лучшими «утками» Мери были «Пираты Роны», повергшие в ужас целую область Франции, и «Смерть ученого Маскредати».

Эти две истории известны в Париже всем. Вот первая из них: находясь в Марселе, Мери напечатал в местной газете, что банда свирепых пиратов поднялась вверх по Роне и похитила всех девушек из деревни, расположенной в двадцати лье от моря. Все французские газеты немедленно ухватились за эту новость, которая была рассказана с весьма живописными и захватывающими подробностями;

имена девушек, мужественное сопротивление местных молодых людей — ничего не было забыто. Дело зашло так далеко и общественное мнение было настолько взволновано этим странным рассказом, что министр внутренних дел в конце концов потребовал объяснений от префекта департамента, который, естественно, не имел об этом ни малейшего понятия. Этот чиновник решил, что его подчиненные проявили нерадивость, и послал запрос ко всем королевским прокурорам района, описанного в статье. Последние ответили, что им ничего не известно, и в конечном итоге было выяснено, что не только история с похищением выдумана, но и деревни, где это якобы произошло, не существует в природе.

История с Маскредати, наделавшая не меньше шума, слишком сложна, чтобы о ней здесь рассказывать. Достаточно сказать, что журналист, проявив исключительный талант и терпение, создал образы двух итальянских ученых, которые после длительного спора на страницах газет по поводу одного античного барельефа, решили из-за этого драться на дуэли. Маскредати был убит, и надгробное слово об этом ученом (которого никогда не существовало) представляет собой юмористический шедевр Мери.

Выйдя из редакции «Мессаже», мы отправились еще раз на улицу Круассан, 16, где находится семь или восемь различных редакций газет, принадлежащих банкиру по имени Дютак. Среди них такие, как «Сьекль», «Кари-катор», «Шаривари», «Фигаро» и т. д. Помещения, занимаемые их редакциями, малопривлекательны, и посетители собираются по большей части в квартире г-на Дютака, богато меблированной в стиле Людовика XIII. (Известно, что в Париже теперь модна обстановка в стиле прошлого века.)

Все типографии этих газет расположены на первом этаже, и грохот, наполняющий дом, в котором управляют

огромной газетной организацией, делает проживание в этом доме далеко не из приятных. Поскольку и день и наша миссия благополучно завершились, мы после ужина отправились в «Оперу»; во время антракта нам довелось повстречать в фойе большую часть тех людей, которых мы уже видели в их квартирах или в редакциях различных газет.

На следующий день я имел удовольствие всюду прочесть благосклонные заметки, о которых я хлопотал ради моей юной землячки. К сожалению, в Париже так сильно злоупотребляют рекламой, что все эти усилия оказали весьма слабое влияние на успех ее концерта.

### *Предисловие к «Фаусту»*

История Фауста, популярная как в Англии, так и в Германии, с давних пор известна и во Франции, в чем можно убедиться по напечатанной в этом томе легенде; она вдохновляла многих живших в различные эпохи авторов. Наиболее выдающееся произведение, созданное на этот сюжет до Гете, — сыгранный на сцене в 1589 году и не лишенный ни интереса, ни поэтической ценности «Фауст» английского поэта Марло. Борьба добра со злом в сфере высокого сознания — одна из великих идей не только XVI века, но и нашего времени; различны только, как и следовало ожидать, литературная форма и смысл рассуждений, и в этом свете Фауст Марло и Фауст Гете образуют интересный для изучения контраст. В одном из них чувствуется движение идей, свидетельствующих о зарождении Реформации; в другом — религиозная и философская реакция, которая ее сопровождала и обгоняла. У английского автора идея не оторвана ни от религии, ни от новых борющихся с религией принципов; поэт наполовину опутан узами христианской ортодоксии, наполовину склонен их разорвать. Гете, напротив, не

сталкивается больше ни с предрассудками, которые надо победить, ни с прогрессом философии, который надо предвидеть. Религия завершила свой круг и замкнула его; философия пределала то же самое и замкнула свой круг. Порожденное этим обстоятельством сомнение толкает мыслителя не на борьбу, а на выбор, который предстоит ему сделать; и если склонность приводит его в конце концов к религии, то можно сказать, что выбор его был свободен и он ясно оценил две стороны этой высшей проблемы.

Отрицание религии, которое у нас нашло свое крайнее выражение у Вольтера, а в Англии у Байрона, встретило в Гете скорее арбитра, чем противника. Отражая в своих произведениях прогресс или по крайней мере последнюю трансформацию родной страны, этот поэт нашел для всех противоборствующих принципов такое решение, которое можно не принять, но чью мудрую и совершенную логику отрицать невозможно. Это не слияние, не эклектизм; античность и средние века, не смешиваясь, подают друг другу руку; дух и материя примиряются и восхищаются друг другом; падшее поднимается, искривленное выпрямляется; само дурное начало растворяется в универсальной любви. Это современный пантеизм: бог пребывает во всем.

Таков итог этой обширной и, быть может, самой удивительной поэмы нашей эпохи — единственной, которую можно противопоставить и католической поэме Данте и шедеврам языческого вдохновения. Приходится сожалеть, что вторая часть «Фауста» не обладает совершенством исполнения первой и что автор не успел придать завершенность своей мысли, что являлось мечтой всей его жизни. В самом деле, смысл второй части «Фауста», еще более возвышенный, быть может, чем смысл первой, не всегда воплощался в такой законченной, в такой счастливо найденной форме, и, хотя это произведение еще более напра-

шивается на философский анализ, можно полагать, что популярным оно не будет никогда.

Выпуская в свет первое издание нашей работы, мы взяли в качестве эпиграфа знаменитую фразу мадам де Сталь относительно «Фауста»: «Он заставляет размышлять обо всем и сверх этого кое о чем еще». По мере того как Гете продолжал создавать свое произведение, эта мысль становилась еще справедливее. Она отмечает одновременно и недостаток и достоинство его благородного творения. В самом деле, можно сказать, что он заставил поэзию покинуть свои владения, ввергнув ее в крайне ненадежную метафизику. Искусству всегда нужна совершенная и точная форма, за пределами которой все спутанно и смутно. В первой части «Фауста» эта форма чиста и прекрасна, критическая мысль может проследить все ее контуры, а устремление к бесконечному и невозможному, к тому, что находится за пределами всего, представляется только отсветом сверкающих призраков, вызванных воображением поэта.

Но какая драматическая форма, какие строфы и ритмы способны воплотить идеи, которые философы могли излагать только в состоянии лихорадочной мечтательности? Подобно самому Фаусту, сошедшему в царство Матерей, муза поэта не знает, куда ступить, она не может взлететь в той лишенной воздуха атмосфере, что изменчивее волны и пустынной эфира. За пределами адских кругов Данте, спускавшегося в далеко не бесконечную бездну, за пределами великолепных садов его католического рая, раскинувшегося на небесных сферах, дальше, еще дальше находится пустота, конец которой не может узреть даже око самого господя бога. И кажется, что Созидаящая Сила, расцветая, устремляется к этому необъятному простору и что бессмертие высшего разума жаждет завоевать это царство небытия и ночи.

Эта вечно зияющая бесконечность, которая смущает самый сильный человеческий разум, ничуть не пугает творца «Фауста»; он стремится дать ей определение, найти ее формулу; для этой ускользающей добычи он раскидывает сеть, зримую, но непостижимую и все время разрастающуюся, как сама добыча. Более того, не довольствуясь исследованием пустоты и непостижимости сегодняшней бесконечности, он покушается на бесконечность прошлого. Для него, как, очевидно, для самого бога, ничто не кончается или ничто по крайней мере не изменяется, кроме материй; и прошедшие века полностью сохраняются в виде понятий и призраков, пребывающих в ряде концентрических сфер, расположенных вокруг материального мира. Там эти призраки по-прежнему совершают, или им грезится, что они совершают, поступки, которые некогда были озарены солнцем жизни и посредством которых они доказывали неповторимость своей бессмертной души. В самом деле, было бы утешительным думать, что ничто из врезавшегося в сознание не умирает и что вечность хранит в своем лоне подобие всеобщей истории, созерцаемой глазами души, хранит божественный синхронизм, который однажды даст нам возможность приобщиться к науке того, кто одним взглядом охватывает будущее и прошедшее.

Доктор Фауст, представленный автором как наиболее совершенное воплощение разума и человеческого гения, постиг все науки, продумал все идеи и, больше не видя на земле ничего, что стоило бы видеть и изучать, стремится только к познанию сверхъестественного: он не может больше жить в ограниченном круге человеческих желаний. Первой его мыслью была мысль о самоубийстве, но при звуках пасхальных песнопений и колоколов чаша с ядом выпала у него из рук. Он вспоминает о том, что бог запретил самоубийство и смиряется с тем, чтобы жить, как все, откуда всевышний не призовет его к себе. Печальный и

задумчивый, он в пасхальный вечер прогуливается со своим помощником среди шумной толпы, затем с приближением вечера оказывается в уединенной пустынной местности. Там он открывает сердце своему ученику, там говорит о том, что у него две души, из коих одна устремлена к уходящему солнцу, а другая все еще бьется в земных тенетах. Этот роковой час мечтательности и печали дьявол избирает для того, чтобы его совратить. Приняв вид собаки, он крадется за ним, проникает в его кабинет и мешает ему читать Библию, в которой ученый все еще пытается найти утешение. Затем, представ перед ним уже в ином виде и зная о возвышенной любознательности Фауста, он предлагает ему воспользоваться всеми магическими и сверхъестественными силами, находящимися в распоряжении дьявола, и обещает приобщить его к чудесам грядущей жизни, не вырывая при этом из реального существования. Такая перспектива соблазняет старого ученого, отважного мыслителя, чья гордость не позволяет ему считать себя навеки погубленным этим договором. Тот, чей разум хотел бы вступить в борьбу с самим богом, сумеет впоследствии избавиться от ловушек лукавого. Поэтому он принимает договор, дарующий ему помощь духов и все радости материальной жизни, покуда он сам от нее не устанет и не скажет в свой последний час: «Остановись, мгновенье!» Подобная перспектива его окончательно убеждает, и он соглашается наконец подписать эту сделку своею кровью. Можно предположить, что для его совращения нечто меньшее не подошло бы, ибо сам дьявол окажется вскоре в затруднении, исполняя прихоти этой неутомимой воли. К счастью для него, старый ученый, который всю свою жизнь провел взаперти в своем кабинете, ничего не знает о радостях мира и жизни и знаком с ними только по книгам. Сердцу его были чужды и любовь и страдание, и поэтому, видимо, будет нетрудно, разбудив в нем уснувшие страсти, довести

его до отчаяния. Таким выглядит план Мефистофеля, который для начала возвращает Фаусту молодость с помощью волшебного напитка, уверенный в том, как он сам говорит, что, выпив это зелье, Фауст первую же встреченную им женщину примет за Елену.

И в самом деле, выходя от чародея, изготовившего волшебный напиток, Фауст влюбляется в девушку по имени Маргарита, с которой он повстречался на улице. Охваченный страстью и горя нетерпением, он призывает на помощь Мефистофеля, и этот дух, собиравшийся еще час тому назад помочь ему совершить великие открытия и дать «все» и «более чем все», становится на какое-то время пошлым посредником, комедийным Скапеном, который передает украшения, подкупает старую служанку и пытается устранить тех, кто охраняет Маргариту. Его сатанинская природа проявляет себя только в особенностях зелья, врученного им Фаусту, чтобы усыпить мать девушки, и в его мерзком вмешательстве в поединок между Фаустом и братом Маргариты. Затем, после сцены, исполненной крови и слез, когда на несчастную обрушиваются крики общественного негодования, Мефистофель переносит своего спутника в фантастический мир ночного шабаша, чтобы заставить Фауста забыть об опасности, угрожающей его любовнице. Неожиданно для Мефистофеля некое видение пробуждает в душе Фауста воспоминание, и он принуждает дьявола прийти вместе с ним на помощь Маргарите, уже осужденной и брошенной в тюрьму. Там происходит потрясающая сцена, одна из самых драматичных сцен немецкого театра, когда бедная девушка, потерявшая рассудок, но с душой, озаренной взглядом божьей матери, отказывается от помощи адских сил и отталкивает своего любовника, чью связь с дьяволом она интуитивно угадывает. В тот миг, когда Фауст хочет увести ее силой, бьет час казни; Маргарита взывает к небесной справедливости, и пение ангелов начи-



нает проникать в сердце самого ученого, но рука Мефистофеля кладет конец и этому мучительному зрелищу и этому божественному искушению.

Здесь начинается вторая часть, которую далее мы постараемся разобрать и объяснить. Сейчас же достаточно указать на ее основное направление. После того как любовное отчаяние не привело Фауста к отказу от жизни, после того как научная любознательность воспарила над смертью его разбитого сердца, задача Мефистофеля становится весьма трудной, и он сам нередко на это жалуется. Фауст освежил свою душу и успокоил свои чувства в лоне живой природы, среди божественной гармонии вечно прекрасной вселенной. Он решает, что должен еще пожить на свете и вновь погрузиться в людскую среду. На сей раз он изберет ее самую блистательную точку. В качестве знаменитого ученого Фауст принят при дворе императора, а Мефистофель надевает на себя наряд придворного шута. Эти два персонажа отлично понимают друг друга, хотя никто об этом не догадывается. Сатира на человеческое безумие проявляется здесь в двух аспектах: один из них суров и величествен, другой тривиален и язвителен. Аристофан вдохновляет автора на создание интермедии с Плутусом; Эсхил и Гомер причастны к образу Елены. Сперва Фауст думал только удивить императора и его двор своей наукой и чарами своей магии. Император, чье любопытство разгорается все сильнее по мере того, как ему показывают все больше, спрашивает у доктора Фауста, умеет ли он вызывать загробные тени. Эту сцену, заимствованную из хроники о Фаусте, автор великолепно развил и, стремясь к правдоподобию, которое выглядит фантастически даже в глазах воображения, использует все философские идеи, касающиеся бессмертия души. Система монад Лейбница сочетается здесь с феноменом магнетических видений Сведенборга. Если верно, как учит нас религия, что от распав-

шегося человеческого существа остается бессмертная часть; если она сохраняется независимой и различимой и не растворяется в лоне вселенской души, то она должна существовать в бескрайности миров или планет, где эти души сохраняют форму, созерцаемую другими душами, даже теми, которые лишь на мгновение освобождаются от земных уз с помощью мечты, магнетизма или аскетического созерцания. Так вот: можно ли вновь привлечь эти души в мир материи, созданной или по крайней мере организованной богом, вновь ввести их в этот сверкающий театр, куда они являлись ранее на несколько лет, чтобы сыграть свою роль и проявить свою любовь и силу? Можно ли в их нематериальную и неуловимую «форму» влить чистые элементы материи, которые вернут им более или менее длительное видимое существование, вдруг соединившись и засверкав, как легкие атомы, что выются в солнечном луче? Вот что мечтатели пытались объяснить, что религии считали возможным и что поэт, создавший «Фауста», безусловно имел право предположить.

Когда доктор Фауст преподнес Мефистофелю свое решение, тот дрогнул. Он повелевает иллюзиями и чудесами, но не может потревожить загробные тени; они ему не подвластны; языческие или христианские, они, не будучи осуждены на вечные муки, парят в мировом пространстве, защищенные от небытия могуществом воспоминания. Языческий мир не только закрыт для Мефистофеля, он просто ему неизвестен. Поэтому Фауст должен один испытать опасности этого странствия, а дьявол лишь предоставит ему возможность покинуть земную атмосферу и озарит полет в бесконечности.

Таким образом, Фауст вырывается за пределы материального, конечного и даже, можно сказать, за пределы времени. Устремляется он вверх или вниз? В этом нет различия, потому что наша земля — шар. Ждет его встреча с образами прошлого или будущего? Они, эти образы, со-

существуют, словно различные персонажи драмы, в которой еще не наступила развязка, но которая уже завершена в сознании ее автора; это кулисы жизни, куда переносит нас Гете. Елена и Парис, чьи тени ищет Фауст, где-то скитаются в пределах огромного «спектра», который их век оставил в пространстве; они появляются под прохладною сенью великолепных портиков, которые все еще видят в своих грезах, и торжественно шествуют, думая о своей прошлой жизни. Тут их встречает Фауст, и огромным напряжением души, наполовину оторвавшейся от земли, ему удастся вырвать их из того круга существования, где они пребывают, и ввести в тот круг, где пребывает он. Заставляет ли он зрителей разделить с ним его чудесное прозрение или же, о чем мы говорили выше, заполняет лучи двух душ частицами материи, делая эти души осязаемыми? В любом случае возникает видение, описанное в соответствующей сцене. Все восхищаются двумя прелестными фигурами, двумя исчезнувшими типами античной красоты. Две тени, оставаясь бесчувственными к тому, что происходит вокруг, продолжают вести между собой беседу и, как и прежде, любят друг друга. Парис целует Елену; но Фауст, все еще очарованный тем, что он увидел и сделал, вдруг путает понятия о мире, в котором он пребывает, с понятиями мира, откуда он вышел, и влюбляется в красоту Елены — на нее невозможно взглянуть, чтобы ее не полюбить. Призрак для любого другого, она существует как реальность для этого мощного интеллекта. Фауст ревнует ее к Парису, ревнует к Менелаю, ревнует к прошлому, которое нельзя уничтожить в моральном плане, как материю в физическом; он прикасается к Парису магическим ключом, и чары двойного видения исчезают.

Так интеллектуальная, воображаемая и безумная любовь вытесняет из его сердца наивную и человеческую любовь к Маргарите. То, что философ, ученый влюбляется

в призрак, — это не ново, но успех подобной страсти трудно объяснить, не впадая в абсурд, которого автор до сих пор сумел избежать. Впрочем, в этой части произведения он постоянно следовал за легендой своего героя; чтобы вывести ее на сцену, ему достаточно было воспользоваться уже принятыми им сверхъестественными гипотезами. На сей раз речь уже идет не о том, чтобы исторгнуть из бездны два призрака и позабавить таким образом императора и его двор. Это уже не полет через века и пространства. Надо твердо встать на почву древнего мира, на какое-то время принять участие в его жизни и найти средство похитить у него призрак Елены, чтобы заставить ее материализоваться и жить в нашей атмосфере. Это почти как нисхождение Орфея в ад, ибо надо заметить, что Гете по большей части пользуется идеями, опирающимися на классическую поэзию, какими бы новыми эти идеи ни выглядели у него по форме и по отдельным деталям.

И вот Фауст с Мефистофелем устремляются прочь из земной атмосферы, став еще смелее после первого испытания: Фауст во власти одной-единственной мысли, мысли об Елене; Мефистофель, по-прежнему холодный и насмешливый, но охваченный любопытством по отношению к миру, где он никогда не бывал. В то время как доктор Фауст, заброшенный в античную вселенную, постепенно начинает ее узнавать, вспоминая свои ученые штудии; в то время как он расспрашивает об Елене старого кентавра Хирона и чародейку Манто и в конце концов узнает, что она со своими прислужницами находится в пещере Персефоны, в печальном Аиде, расположенном в одном из ущелий Олимпа, — Мефистофель блуждает по этим мифическим местам, вступая время от времени в беседу с древними демонами Тартара, с сибиллами и парками и с еще более древними сфинксами. Вскоре он начинает играть активную роль в фантастической комедии, которая разыгрывается вокруг доктора Фауста: он облачается в

одеяние и принимает вид Форкиды, старой управительницы дворца Менелая.

Затем Елена, исторгнутая желанием Фауста из мрачного жилища в Аиде, оказывается вместе с прислужницами перед перистилем своего дворца в Аргосе в тот самый момент, когда она сошла с корабля на родной берег, будучи вывезенной Менелаем из Египта, куда она бежала после падения Трои. Воспоминание ли это, которое здесь становится явью? Или прошлые события вторично разворачиваются с теми же подробностями? Это вроде тех страшных галлюцинаций, которые преследуют нас во сне и даже в определенные моменты жизни, когда кажется, что совершаешь какое-то уже совершенное ранее действие и говоришь уж сказанные прежде слова, заранее зная о том, что вслед за этим последует. Разыгрывается ли эта странная сцена между душою Фауста и душою Елены или между живым ученым и прекрасной гречанкой? Когда в «Диалогах» Лукиана философ Менипп просит Меркурия показать ему героев Древней Греции, то вскрикивает вдруг от удивления, увидев проходящую мимо него Елену: «Неужели, — говорит о н , — этот голый череп был украшен когда-то столь прекрасными золотыми волосами? Неужели этот безобразный рот одарял когда-то столь нежными поцелуями?» Менипп увидел только ужасный скелет, последний материальный осколок, оставшийся от самого совершенного типа женской красоты. Но современный философ, более счастливый, чем его предшественник, находит Елену молодой и цветущей, как в лучшие дни ее жизни. Мефистофель, преобразившийся в Форкиду, подводит к нему легкомысленную супругу Менелая, эту всегда неверную и в жизни и в вечности женщину.

Так круговое движение далекого века начинается вновь, действие конкретизируется и определяется; но с момента высадки Елены на берег она пересекает границы вре-

мени со скоростью мечты. Если воспользоваться тривиальным сравнением, которое, однако, хорошо может выразить странность подобного движения, то кажется, будто вечные часы, переведенные назад незримым перстом и вновь установленные на определенном, давно минувшем дне, вдруг испортились, словно оборвалась в них цепь, и они стали за один час показывать время целого столетия. В самом деле, едва прозвучали в наших ушах тихие жалобы служанок Елены, привезенных на родину в качестве пленниц; едва прозвучали полные страха стенания самой царицы, увидевшей у порога своих дверей угрожающие призраки оскорбленных ларов; едва узнала она, что предназначена для кровавого жертвоприношения, которое будет совершено во имя страданий Греции и справедливого гнева Менелая, — как Форкида объявляет ей, что она, дочь угасающей эпохи, может избавиться от подобной участи, бросившись в объятия эпохи, час рождения которой уже пробил.

Греческая эпоха, представленная Менелаем и его армией и только что одержавшая победу над эпохой ассирийской, последним оплотом которой была Троя, уже сама стоит перед угрозой нового исторического цикла, поднимающегося вслед за ней и постепенно освобождающегося от двойной пелены примитивного варварства и новых идей грядущего. Полуdivкая раса, спустившаяся с Киммерийских гор, постепенно одолевает греческую цивилизацию и уже строит свои замки на виду дворцов и монументов Арголиды. Это с каждым мгновением набирающие силу ростки средних веков. Античная красавица Елена представляет собою вечный тип, всегда вызывающий восхищение и всегда всеми признаваемый; следовательно, она может, как бы внезапно абстрагируясь, спастись от преследований своего супруга, ибо он только мимолетный, связанный с определенной эпохой индивид. Она же, так сказать, отрицает своих богов и свое время, и Форкида нежи-

данно переносит ее в замок с бойницами, который защищен к тому же зарождающейся феодальной эпохой. Там властвует и повелевает Фауст, человек средних веков, хранящий в своем разуме все науки, весь гений тех времен и таящий в сердце любовь и отвагу.

Менелай и его тщеславные когорты пытаются осадить готический замок, но вскоре их враждебные тени рассеиваются словно туман, побежденные временем и светом нового дня. Победа достается Фаусту, который в одеянии рыцаря встречает Елену и объявляет ее своей дамой и королевой. Античная женщина, всегда остававшаяся рабыней или служанкой, которую можно было продать, похитить и выменять, радостно приобщается к этим новым для нее почестям и уважению. Стены феодального замка, став ненужными, опускаются и принимают вид ограды, опоясывающей зачарованный уголок земли с мраморными строениями и садами, где обитают смеющиеся статуи. Это переходный период от средних веков к Ренессансу. Это эпоха, когда человек, закованный в железо, переодевается в бархат и шелк, когда царит женщина, не ведающая страха, когда любовь и искусство повсюду сеют свои новые семена. Союз Фауста и Елены не был бесплоден, и хор уже приветствует рождение Эвфориона, которому дали жизнь гений и воплощенная красота.

Здесь мысли автора принимают смутный оттенок грусти, которую нетрудно заметить и которая, по-видимому, скрывает под аллегорией Эвфориона критику, направленную против нового времени. Эвфорион не может жить в покое; едва родившись, он стремится оторваться от земли, карабкается на самые высокие вершины, избегает на самые крутые тропы, все хочет объять, во все проникнуть и все понять. Он кончает тем, что, желая покорить воздушное царство, повторяет участь Икара. Автор, не углубляясь в подробности, разрушает этой смертью переходящее сча-

стве Фауста, а Елена, которая также умирает, призвана своим сыном в царство теней. Здесь вновь проявляется подражание легенде.

Возвращенный к жизни фантастический народ, окружавший обоих супругов, рассеивается в свой черед, возвращая природе различные элементы, служившие ему для преходящего воплощения.

Пантеистическая система Гете вновь проявляется в этом эпизоде, когда он совершает слияние материальных форм с общей массой, но признает в то же время индивидуальность бессмертного разума. Только избранные умы, как это можно заключить, обладают, по его представлениям, той необходимой «цепкостью», которая позволяет им избежать смещения и небытия. В то время как Елена благодаря славе и присущему ей очарованию сохраняет свою индивидуальность, ее верная служанка Панталиса, единственная из всех остальных, спасается силою верности и любви. Остальные, эти временные воплощения магнетических сил материи, не теряя некой общей и лишенной мысли жизнеспособности, шумят в ветре, сверкают в лучах, стонут в ветвях и весело искрятся в новом вине, которое дарует людям фантастические идеи и безумные мечты.

Такова развязка этого акта, который мы перевели дословно, столкнувшись с невозможностью передать все нюансы не виданной прежде поэзии, чьи контуры далеко не всегда способна точно охватить французская фраза. Наш разбор переходит теперь к объяснению последних сцен, где Фауст, ослабевший и разбитый, но по-прежнему страстно стремящийся жить, привязывается к земле со всей жадностью старца и, отказавшись от своего презрения к людям, пытается создать в несколько лет все то, что наука и человеческий гений до сих пор мечтают свершить для славы грядущей эпохи. К сожалению, дух, отпавший от бога, ничего не способен сделать для счастья людей, и лукавый



оборачивает против него все задуманные им предприятия. Волшебное королевство, которое он завоевал в морских битвах и где пытался воплотить свои филантропические мечты, после него погружается в пучину, а последнее, что он приказывает сделать, оказывается могилой самого Фауста, вырытой лемурами. Однако, завершив все задуманное и не имея больше никаких желаний, старый ученый без страха внимают ударам своего последнего часа и с надеждой обращается к богу, о котором так долго не вспоминал. Так его душа ускользает от лап дьявола, и автор, видимо, приходит к заключению, что подлинный гений, даже надолго расставшись с мыслью о небе, все равно возвращается к ней как к неизбежной цели всякой науки и всякой деятельности.

Оканчивая этот разбор двух поэм Гете, мы сожалеем, что не смогли, быть может, внести в него желаемую ясность. Сама мысль автора нередко слишком абстрактна и как бы намеренно туманна; поэтому мы были вынуждены порою давать ее толкование, а не точный смысл. Именно этот главный недостаток, особенно в глазах французского читателя, заставил нас заменить некоторые побочные сцены нового «Фауста» их изложением. Мы пытались подражать, по крайней мере в этом, сдержанности и безукоризненному вкусу графа де Сент-Олера, первого переводчика «Фауста», который в своем переводе первой части опустил некоторые сцены колдовства, так же как и необъяснимую интермедию «Вальпургиевой ночи». Популярность, завоеванная первой частью «Фауста», могла придать некоторый интерес переводу этих опущенных ранее отрывков, но то, что опустили мы и что даже в самой Германии вредило пониманию и успеху произведения в целом, поддавалось переводу еще меньше. Ниже мы приводим цитату из Гете, взятую из его записок. Она представляет собой одновремен-

но и критику определенной поэзии, где на первом месте скорее слова, чем идеи, и оправдание нашей системы работы, если нам удалось достичь в ней точности и изящества.

«Конечно, честь и хвала ритму и рифме, этим первоначальным и главным компонентам поэзии. Но что еще важнее и значительнее, что производит более глубокое впечатление, что в поэтическом произведении сильнее воздействует на нашу нравственность, так это то, что остается от поэта в прозаическом переводе, ибо только здесь видна истинная ценность материала, проявившаяся во всей своей чистоте, во всем своем совершенстве. Ослепительный орнамент заставляет нас нередко верить в существование достоинств, которых на самом деле нет, и не менее часто он скрывает их от нашего взгляда, когда они есть; поэтому со времен моих первых литературных штудий я предпочитаю переводы в прозе. Известно, что дети из всего делают игру; поэтому их забавляет звучание слов и ритм стихов, читая которые они как бы их пародируют, утрачивая при этом всякий интерес к самому прекрасному произведению. Я счел бы перевод Гомера в прозе крайне полезным, будь он выполнен на уровне прогресса, достигнутого нашей литературой».

### *Песни и легенды Валуа*

Всякий раз, думая о провинции Валуа, я с восхищением вспоминаю рассказы и песни, баюкавшие мое детство. Дом моего дяди был наполнен мелодичными голосами, а служанки, которые приезжали с нами в Париж, целыми днями напевали веселые баллады своей юности, баллады, мотив которых я, к сожалению, не могу здесь воспроизвести. Ранее я цитировал несколько отрывков. Теперь же не могу их существенно дополнить, ибо все это пребывает

в глубоком забвении и погребено в могилах предков. В наше время публикуют песни на диалектах Бретани и Аквитании, но ни одна из песен старых провинций, где всегда звучал истинный французский язык, не будет для нас сохранена. Происходит это потому, что никогда не хотели видеть напечатанными в книгах стихи, сложенные без должного внимания к рифме, просодии и синтаксису. Между тем язык пастуха, матроса или возчика вполне может считаться и нашим, за исключением отдельных выпадений гласного, некоторых сомнительных оборотов, рискованных слов, произвольных фонетических связок и окончаний. Этот язык несет на себе печать необразованности, которая шокирует светского человека в гораздо большей степени, чем просто областной диалект. Однако у него есть свои правила или по крайней мере устоявшиеся привычки; и очень досадно, что из-за двух-трех согласных, сочетаемых необычным образом, куплеты, подобные тем, что встречаются в знаменитой песне «Когда бы стал я птицей», исчезают из репертуара наших консьержек и кухарок.

И все же сколько здесь изящества и поэзии:

«Когда бы стал я птицей,  
Взлетел бы в небо я,  
Чтоб к вам на грудь спуститься,  
Красавица моя».

Правда, далее надо произнести: «J'ai z'un» — или пойти на риск чудовищного зияния (j'ai un), но почему наш язык отверг это z, такое удобное и соблазнительное, которое в старину придавало столько очарования речам Арлекина и которое «золотая молодежь» времен Директории тщетно пыталась внедрить в язык салонов?

Между тем все это сущие пустяки, и мелкие исправления вернули бы нашей поэзии, такой бедной и лишенной непосредственности, прелестные и наивные произведения

безданных поэтов. Вот только рифма, суровая французская рифма, как примирилась бы она с подобным куплетом:

«Весенние цветы,  
Что так любили вы,  
Красавица моя;  
А Также ваши очи,  
Что мной любимы очень,  
Неужто их покинуть  
Навеки должен я?»<sup>1</sup>

Заметьте, что музыка превосходно приспособляется к таким невинным вольностям и находит в ассонансах, употребляемых, впрочем, с должной осторожностью, все те средства, которые поэзия должна ей предоставить. Мы процитировали две прелестные, словно овеванные ароматом Библии песни, большая часть куплетов которых утрачена только потому, что никто не осмелился их записать и напечатать.

То же самое можно сказать и о песне, в которой есть следующая строфа:

«Вот наконец и вас,  
Красотка, обвенчали,  
Вот наконец и вас  
К супругу привязали  
Той нитью золотой,  
Которую, поверьте,  
Дано порвать одной,  
Увы, одной лишь смерти».

Какая чистота языка и мысли! Но автор этой эпиталамы не умел писать, а типография сохраняет нам одни непристойности Колле, Пииса и Панара.

<sup>1</sup> Здесь рифмуются слова l'olivier, aimé, beauté и т. д., что в современной французской поэзии считается вполне допустимым. (Примеч. перев.)

Поэтические богатства всегда были под рукой и у моряка и у французского солдата, которые в своих песнях мечтали о дочерях королей, о султаншах и даже о президентшах, как, например, в хорошо известной балладе:

«В Бордо, портовый город,  
Три корабля приплыли» и т. д.

А барабанщик французской гвардии, на ком остановит он свой выбор?

«Шел барабанщик на войну» и т. д.

Королевская дочь сидит у окна, и барабанщик просит ее руки.

«Ты недостаточно богат», — говорит король ему в ответ.

«Я недостаточно богат?» — говорит барабанщик, насколько не смутившись.

«Три корабля моих стоят у пристани морской:  
Нагружен золотом один и жемчугом другой,  
А третий — чтобы милую мне увезти с собой».

Тогда король ему сказал: «Ее ты не получишь!»

А барабанщик говорит: «Найду себе получше».

После стольких сокровищ, порожденных гасконским пылом моряка и солдата, как не позавидовать судьбе простого пастуха? Вот перед нами его песня и мечты:

«У моего отца в саду —  
Лети, душа, лети! —  
Есть яблоня высокая,  
Лучше не найти.  
Три юные принцессы —  
Лети, душа, лети! —  
Под яблоней присели  
Отдохнуть в пути».

Разве не хватает нашему народу истинной поэзии, разве не хватает ему меланхолической жажды идеала, чтобы понять и создать песни, вполне достойные сравнения с песнями Англии и Германии? Конечно, все это у него есть! Но случилось так, что во Франции литература никогда не опускалась до уровня толпы; академические поэты XVII и XVIII веков так же не поняли бы подобное творчество, как крестьяне не стали бы восхищаться их одами, посланиями и стихами на случай — такими бесцветными и такими напыщенными. Попробуем сравнить песню, которую я процитирую ниже, со «стихотворными гирляндами» для Кларисы, вызывавшими в те времена восхищение хорошего общества:

«С войны вернулся Жан Рено,  
В душе печаль, в глазах темно:  
— День добрый, мать. А где жена?  
— Сегодня родила она.

— Велите поскорее, мать,  
Сюда мне принести кровать;  
Но только тихо, чтоб жене  
Не знать о том, как худо мне.

Едва дохнула ночь в окно,  
От ран скончался Жан Рено».

Затем место действия баллады переносится в комнату роженицы:

«— Скажите, матушка моя,  
Чей плач и стоны слышу я?  
— То дети плачут в час ночной:  
От боли маются зубной.

— Скажите, матушка, чей стук  
За дверью раздается вдруг?  
— То в доме плотник чинит пол:  
В час неурочный он пришел.

— Скажите, матушка моя,  
Чьи песнопенья слышу я?  
— Сошлись молящиеся тут:  
Они под окнами поют.

— Скажите, матушка, о ком  
Вы горько плачете тайком?  
— Не скроешь правды все равно:  
Сегодня умер Жан Рено.

— Могильщикам велите, мать,  
Могилу на двоих копать,  
И пусть в ней место отведут,  
Где и дитя найдет приют».

Это ни в чем не уступает самым трогательным немецким балладам. Не хватает только определенной отделки деталей, которых до Гете и Бюргера не хватало также и устной легенде о Леноре или легенде о лесном царе. Но как много дала бы поэту песня о святом Николае, которую мы частично здесь процитируем.

«Шли трое маленьких детей  
Колосья собирать с полей.

И ночь застала их в пути.  
Стучатся к мяснику: впусти!  
— Входите, — говорит мясник, —  
Всех ночевать устрою вмиг.

Едва детей он в дом пустил,  
Как тут же взял их и убил,  
Нарезал мелко всех троих  
И засолил в бочонке их.

Семь лет спустя дорогой той  
Шел мимо Николай святой,  
Застала ночь его в пути,  
Стучится к мяснику: вступи!

— Входите, — говорит мясник, —  
Вас ночевать устрою вмиг.  
Едва святой к нему вошел,  
Как попросил накрыть на стол.

— Садитесь, вот вам ветчина.  
— Нет, не хочу: плоха она.  
— Вот вам телятины кусок.  
— Нет, не хочу: какой в ней прок?

— А что подать? — Подай мне, брат,  
Что засолил семь лет назад...  
Услышав это, в тот же миг  
Из дома выбежал мясник.

— Постой! — святой ему кричит. —  
Покайся, бог тебя простит.  
Святой к бочонку поспешил,  
На край три пальца положил.

— Я крепко спал, — один сказал.  
Второй сказал: — Я тоже спал.  
А третий так им отвечал:  
— Казалось мне, я в рай попал».



Если не брать в расчет стихи, разве это не баллада Уланда? Однако не надо думать, что мастерство никогда не бывает присуще наивному народному вдохновению. За исключением неправильных рифм, нижеследующую балладу уже можно отнести к настоящей романтической и рыцарской поэзии.

«Лоис-король на мост пришел  
И дочь свою туда привел.  
Дочь хочет замуж за того,  
Кто не имеет ничего.

— Отец, с ним не расстанусь я,  
Хотя и против мать моя,  
Хоть осуждаете меня  
И вы, отец, и вся родня.

— Дочь, надо чувства изменить,  
Или ты будешь в башне гнить.  
— Отец, я буду в башне гнить,  
Но только одного любить.

— Эй, слуги, уведите прочь  
И посадите в башню дочь;  
Она ослушалась меня  
И не увидит света дня.

Там провела она семь лет,  
Никто не знал, жива иль нет;  
Семь лет прошло, и наконец  
Приходит к дочери отец.

— День добрый, дочь! Ну как дела?  
— Отец мой, жизнь мне не мила.

Отец, я заживо гнию,  
И черви точат плоть мою.

— Дочь, надо чувства изменить,  
Или ты будешь в башне гнить.  
— Отец, я буду в башне гнить  
И только одного любить».

Эти стихи были положены на красивейшую мелодию, в которой словно переплелись церковное песнопение и военная песня. Вторая половина баллады не сохранилась, однако ее сюжет нам в общих чертах известен. Прекрасный Лотрек, возлюбленный благородной девицы, возвращается из Палестины как раз тогда, когда ее собираются предать земле. На дороге к Сен-Дени он встречает похоронную процессию, и его гнев обращает в бегство священников и лучников. Тогда он говорит своим слугам:

«Подайте нож мой золотой,  
Разрежу полог я льняной».

Избавленная от савана, красавица возвращается к жизни. Возлюбленный похищает ее и увозит в свой замок, окруженный лесами. Вы уже склонны думать, что они «жили счастливо» и что все на этом кончается; однако, вкусив сладости супружеской жизни, прекрасный Лотрек превращается в заурядного мужа: все свободное время он проводит с удочкой на берегу озера. Однажды его гордая супруга неслышно подкралась к нему и без колебаний столкнула его в черную воду, крикнув ему вслед:

«Сгинь, сгинь, проклятый рыболов!  
А мы съедим  
Весь твой улов».

Загадочные слова, вполне достойные Аркабонны или Мелузины! Умирая, бедный владелец замка нашел в себе

силы сорвать с пояса связку ключей и бросить их дочери короля, сказав при этом, что отныне она хозяйка и госпожа и что он счастлив умереть от ее руки. В этих странных словах есть нечто такое, что невольно поражает наше воображение и заставляет думать, что поэт или хотел кончить сатирическим выпадом, или прекрасная покойница, которую Лотрек избавил от ее савана, была чем-то вроде женщины-вампира, о которых нередко повествуют легенды.

Впрочем, для подобных песен характерны различные варианты и интерпретации: каждая провинция имеет свою особую версию. Была, например, записана как легенда, бытующая в Бурбоннэ, песня о девушке из Гарда, которая начинается так:

«Три девушки пригожих  
Жили в гардском замке,  
Одна из них, как ясный день,  
Красивою была.  
Спешите, капитан,  
Князь женится на ней».

То же самое можно сказать и о песне, которую мы уже однажды цитировали и которая начинается словами:

«Средь розовых кустов  
Красавица гуляла».

Вот простое и чарующее начало. Где это происходит? Не имеет значения. Если хотите, она могла бы быть дочерью султана, предающейся мечтам в рощах Ширази.

При свете луны появляются три всадника. «Садитесь на мою серую лошадь», — говорит самый молодой из них. Разве это не скачка с Ленорой и разве нет какого-то рокового очарования в этих трех неизвестных всадниках?

Они приезжают в город и останавливаются в каком-то

шумном и ярко освещенном трактире. Бедная девушка дрожит от страха.

«Хозяйка на нее  
Внимательно глядит:  
— Силком вас увезли  
Иль так уговорили?  
— Меня в саду отца  
Три всадника схватили...».

Тем временем накрывают стол для ужина.

«— Красавица, поешьте,  
Вы будете счастливой;  
Три всадника сегодня  
Ночь с вами проведут.

Но, встав из-за стола,  
Красавица упала,  
Вдруг замертво упала  
И больше не встает».

«Увы, моя милая мертва! — восклицает самый молодой всадник. — Что же нам делать?» И они решают отвезти девушку в замок ее отца и положить под розовый куст.

«Когда прошло три дня  
Красавица воскресла.  
— Отец, скорей откройте,  
Не надо больше ждать!  
Три дня я притворялась,  
Чтоб честь не потерять».

Добродетель девушек из народа, на которую покушаются коварные сеньоры, дала немало сюжетов народной песне. Так, например, обстоит дело с дочерью кондитера, которую ее отец посылает отнести пирожные к одному

распутному дворянину. Последний задерживает ее в своем замке до поздней ночи и не хочет отпустить домой. Страссась бесчестия, она делает вид, что готова ему уступить и просит у него кинжал, чтобы отрезать застежку на корсете. Затем она вонзает кинжал в свое сердце, и кондитеры с тех пор отмечают день этой мученицы от прилавка.

Есть песни с менее романтическим сюжетом, но которые также способны внушать страх и удивлять своей энергией. Представьте себе человека, вернувшегося с охоты и отвечающего другому, задающему ему вопросы:

«— Я столько кроликов убил,  
Что кровью весь испачкан был.  
— Злодей, ты лжешь бесстыдно,  
И это сразу видно.  
Я угадал по бледности твоей,  
Что ты убил мою сестру, злодей».

Сколько мрачной энергии в этих строках, которые только с натяжкой можно признать стихами!

В другой песне дезертир встречается с конной стражей, с этой грозной Немезидой в шапке, обшитой серебром.

«— Где отпускной билет? —  
Вопрос он слышит строгий.  
И говорит в ответ:  
— Билет мой — это ноги».

В эти грустные рассказы всегда замешана безутешная возлюбленная.

«Красавица идет к его капралу,  
К его полковнику идет и капитану».

Припевом здесь служит скверная латинская фраза, положенная на церковный мотив, что вполне ясно дает понять, какая судьба ожидает несчастного солдата.

А какая прелесть песня о Бироне, которому так сочувствуют в этих краях:

«Хотел сплясать Бирон,  
Хотел сплясать Бирон,  
И тут же обувь принесли,  
Чтобы обулся он;  
И принесли сорочку  
С красивой оторочкой,  
Камзол отдали тоже,  
Чтоб вид имел пригожий,  
И слышит он со всех сторон:  
— Иди плясать, Бирон».

На этом мы прерываем цитирование отрывков, таких неполных и так мало дающих для понимания целого, когда нет ни музыки, ни поэтичности места и случая, благодаря которым та или иная народная песня неизгладимо врежется в наше сознание. То это дорожные путники с их длинными палками, украшенными лентами; то — матросы, плывущие вниз по реке; бражники былых времен (нынешние почти не поют); прачки; крестьянки, ворошащие сено и бросающие ввысь обрывки песен, которые пели их предки. Теперь, к сожалению, можно скорее услышать, как они напевают модные романсы, плоско-остроумные или откровенно бесцветные, варьирующие три-четыре извечные темы. Надо пожелать, чтобы хорошие современные поэты сумели воспользоваться наивным вдохновением наших отцов и вернули бы нам, как это делают поэты других стран, множество маленьких шедевров, которые теряются в потоке дней вместе с памятью о жизни добрых людей минувшего времени.

## О НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

(Фрагменты)

### I

<...> Трудно стать хорошим прозаиком, если до этого не был поэтом, — из чего отнюдь не следует, что каждый поэт может стать прозаиком. Но как объяснить разрыв, который почти всегда существует между этими двумя видами таланта? Редко случается так, чтобы их приписывали одному и тому же писателю; во всяком случае, доминирует что-то одно.

Почему наша поэзия не пользуется такой же популярностью, как поэзия немецких поэтов? Это происходит, как мне кажется, потому, что, начиная с истоков, надо всегда различать два стиля или два жанра: галльский и рыцарский, которые, утратив название, сохранили свое основное различие. Теперь поговаривают о необходимости собрать и издать, не считаясь с расходами, наши национальные песни. Тогда, без сомнения, мы сможем изучить старинные ритмы, соответствующие первоначальному духу нашего языка, и, возможно, это даст нам средство сделать более гибким и разнообразным превосходное, но монотонное членение стиха, унаследованное нами от классической реформы.

Конечно, богатая рифма — благо, но слишком часто она приводит к одним и тем же словосочетаниям, отчего поэтический рассказ становится зачастую тяжелым и скучным, а это — великое препятствие для популярности стихотворений.

...Боюсь, что подготовляемая работа будет решаться только в историческом и научном плане. У нас есть франкские и нормандские баллады, военные песни, лэ и вирелэ, бретонские герцы, бургиньонские и пикардийские нозли. Но догадаются ли собрать песни старой Франции, разроз-

ненные фрагменты из которых я здесь цитирую и которые никогда не были изданы полностью?

## II

...От Сильвена я узнал еще одну очень красивую песню, восходящую, очевидно, к эпохе Регентства.

«Десять было их подруг.  
Вышли девушки на луг,  
Вышла Дина,  
Вышла Тина,  
И Сюзета, и Мартина,  
И Катеринета, — ах! — и Катерина;  
Там была еще Лизон,  
И графиня Монбазон,  
Там была Мадлена  
И, наконец, Дюмена».

Вы видите, мой друг, что здесь мы имеем дело с песней, которую было бы довольно трудно подогнать под правила просодии.

«Королевский сын был рад  
Встретить их и бросить взгляд,  
Взгляд на Дину,  
Взгляд на Тину,  
На Сюзету и Мартину,  
На Катеринету, — ах! — и Катерину;  
Посмотрел он на Лизон,  
На графиню Монбазон,  
Подмигнул Мадлене,  
Улыбнулся Дюмене».

Затем идет повторение всех этих имен и нарастание любезностей.



«С нами он заговорил:  
— Здравствуй, Дина,  
Здравствуй, Тина...  
Улыбнулся Дюмене.

Нам колечки подарил:  
Вот для Дины,  
Вот для Тины...  
А бриллиант Дюмене.

Нас обедом угостил:  
Грушу Дине,  
Грушу Тине...  
А бриллиант Дюмене.

После спать нас уложил:  
На пол Дину,  
На пол Тину...  
А на кровать Дюмену.

А потом нас отпустил:  
Вывел Дину,  
Вывел Тину...  
Оставил Дюмену».

Какое галантное сумасбродство, вся эта хороводная песня, и как трудно передать все ее очарование, аристократическое и вместе с тем простонародное! Счастливая Дюмена! Счастливым сын короля! Быть может, Людовик XV в юности?

Покончив с ужином, мы отправились побродить немного по деревушке. Все было погружено в темноту, кроме одного дома или, скорее, крытого гумна, куда привлекли нас взрывы громкого смеха. Сильвена узнали, и мы были

приглашены занять место на куче кострики. Одни плели сеть, другие мастерили верши или корзины, ибо мы находились в краю прудов и небольших речушек. Там я услышал эту песню:

«Красавица сидела  
У быстрого ручья,  
Касалась ножки белой  
Холодная струя.  
Полегче, моя милая,  
Милая моя!»

Вот еще один куплет с ассонансами, и вы сами видите, что он прелестен; но, к сожалению, я не могу сделать так, чтобы вы услышали мелодию. Можно подумать, что она создана Карлом Орлеанским, что она одна из тех, которую Перн и Шорон записали современными нотными знаками. В этой балладе речь идет об одном сеньоре, повстречавшем крестьянку и сумевшем ее соблазнить. На берегу ручья они рассуждают о судьбе ребенка, который, возможно, явится результатом их любви. Сеньор говорит:

«— Священником он будет,  
А может быть, судьей».

Здесь чувствуется невозможность в ту эпоху сделать что-либо иное из ребенка, родившегося при подобных обстоятельствах. Но девушка, несмотря на свое легкомыслие, обладает чувством собственного достоинства и, отказавшись от преимуществ двусмысленного положения, ожидающего ее сына, отвечает:

«— Нет, из него не выйдет  
Священник и судья!  
Носить лоток он будет,  
По улицам бродя.

Кричать он будет: «Луку  
Купите у меня!»  
— Полегче, моя милая,  
Милая моя!»

Вот еще одна песня, которая не будет опубликована Комитетом национальных песен, и, однако, как она мила! А вот песня, имеющая более отвлеченный характер!

«Ах, как хорошо!  
Как хорошо  
Пасти на лугу  
Коров и быков  
И быть на лугу,  
Когда вы вдвоем.  
Целуются там,  
Когда вчетвером.  
Но лучше пойдем.  
Туда мы вдвоем».

Как она естественна, эта песня, сложенная пастухом! Однако она уже известна по «Воспоминаниям» Дюма; она звучала в окрестностях Вилер-Коттерэ, где он воспитывался.

Прочитируем еще один отрывок: стихи, которые произносит пастух, обращаясь к юной Изабо:

«Пусть из-под юбки ножка  
Выглянет немножко.  
Тебе уже пятнадцать лет,  
И это не секрет».

Настоящая античная идиллия, сопровождаемая очаровательной мелодией...

## Ш

...Иностранцы упрекают наш народ в полном отсутствии чувства поэзии и колорита. Однако где еще встретишь такое восточное воображение, как в этой песне наших матросов?

«Девчонки в Ла-Рошели  
Построили фрегат,  
В морях Леванта плавать  
На нем они хотят.

Вся палуба в брильянтах,  
А киль из серебра,  
Слоновой костью мачта  
Отделана была.

На мачте поднят парус  
Из кружев дорогих,  
И сплетены канаты  
Из нитей золотых.

Команда из девчонок,  
Им по пятнадцать лет,  
А юнгам и матросам  
По восемнадцать лет».

После приключений барабанщика, вызовут ли у вас удивление наши солдаты, ставшие королями? Послушаем, однако, что произошло с неким капитаном:

«Любовь свою в Турене  
Повсюду он искал,  
Искал ее,  
Нашел ее  
И сразу же узнал».

Отец девушки — не король, а простой владелец замка, который в ответ на сватовство капитана заявляет следующее:

«— Мой воин распрекрасный,  
Не хлопочи напрасно:  
Она не для тебя».

Ответ капитана просто великолепен:

«— Что башни мне и стены!  
Добром или изменой  
Ее добуду я».

И в самом деле: он распорядился так ловко, что похитил девушку и увез ее на своем коне. Далее можно увидеть, что она нисколько не прогадала, оказавшись в его власти.

«При первой остановке  
Купил он ей обновки,  
Всю в бархат нарядил.  
В другой приехал город,  
Купил атласный ворот  
И кольца ей купил.

Приехал в город третий,  
Брильянты заметил  
И все их приобрел.  
А прибыл с ней на место,  
Весь полк его невесту  
За королеву счел».

#### IV

«Когда был день окончен,  
Я вышел погулять  
И повстречал девицу,

Красивей не сыскать.  
Я взял ее под локоть  
И в лес повел гулять.

В лесу девица стала  
Вдруг слезы проливать.  
— Красавица, в чем дело?  
Здесь тишь и благодать.  
Она в ответ: — Невинность  
Боюсь я потерять.

— Не плачьте, вас не буду  
Невинности лишать.  
Я взял ее под локоть,  
На луг повел гулять.  
Она утерла слезы  
И стала напевать.

— А что вы этой песней  
Хотите мне сказать?  
— Хочу сказать, что глупо  
Так было поступать:  
Держать в руках куренка  
И не ощипать...» и т.д.

Подобные песни словно не имеют конца. Однако здесь сюжет полностью завершен. Отмечу только это смешение белых стихов и ассонансов, что нисколько не вредит музыкальной выразительности. Еще более наглядный пример — песня, начальные строки которой я уже цитировал и чья нежная мелодия полна возвышенной грусти:

«Средь розовых кустов  
Красавица гуляла,  
Лицом белее снега,  
Прекрасна, как весна.

Ее в саду отца

Три всадника схватили (l'ont pris)...»

Надо было бы произнести «l'ont prise», как того требует наш современный язык, формируемый модой и Академией. Я хочу только отметить, что белые стихи могут быть положены на музыку. Так немцы во времена Клопштока, а потом уже из подражания слагали стихи, чей ритм определялся системой кратких и долгих гласных, как это было у римлян.

Мне скажут, что мы умеем писать только прозой. Но что такое стихи? Размер, рифма — или идея?

### *Pantalon Stoomwerktuigmaker*<sup>1</sup>

Театр — но какой? Сам толком не понимаю, куда забрел я в тот вечер. Город или предместье? Я пересек два моста, прошел из конца в конец две улицы, и вот оказался на квадратной площади (площадь Одеона имеет форму полукруга), куда привели меня ноги... Нет, это не «Одеон», который так хорошо мне знаком!

Но где я? Меня охватило беспокойство: не сел ли я по ошибке не в тот омнибус или, может быть, поехал не по той железной дороге?

Бывают дни, когда живешь как во сне: в тот вечер я должен был присутствовать на представлении «Ученых женщин» ради дебюта мадемуазель Эжени Соваж, и вот в силу непредвиденной смены событий, экипажей, локомотивов, даже, может быть, пароходов я оказываюсь в семь часов вечера под каким-то дорическим перистилем, перед белой афишей (обычно театральные афиши печатают на цветной

<sup>1</sup> Панталоне, фабрикант паровых машин (гол.).

бумаге), на которой объявлен спектакль, название которого, погруженное в полумрак, читается с трудом, хотя оно и напечатано латинским шрифтом.

Теперь попытаемся выяснить, что происходит, ибо контролер явно меня не узнает. Значит, надо купить билет, как во всяком театре, где для вас не заготовлена бесплатная контрамарка. Я плачу пять истинно французских франков, получаю сдачу, состоящую из каких-то неполноценных монет, и теперь, как всякий театральный критик, который заплатил и которому не заплатят, имею полное право быть строгим. Займем же с достоинством свое место.

Зал, весь белый и золотой, будь он шире и глубже, имел бы сходство с нашей «Комической оперой». Ох уж эти роскошные интерьеры! Некоторые театры словно магазины: помещение великолепно, товар никуда не годится. Но публика — разве это уже не спектакль? Женщины в ложах — словно портреты в рамах; а здесь много хорошеньких, они в основном блондинки и у них превосходный цвет лица, свидетельствующий о спокойных ночах и долгих днях отдыха; молодость цветет на этих розовых губах, которые кажутся бутонами, сверкает на этих щечках, румяных, словно осенние плоды. Обычно в зрительном зале всегда можно заметить два-три миловидных лица, но сегодня вечером в силу какого-то волшебства три четверти женщин, на мой взгляд, просто красавицы.

Похоже, что у миловидных девушек теперь в моде носить длинные, мелко завитые локоны, ниспадающие на виски, где они царственно сверкают подобно позолоченным лепным украшениям. Надо иметь много волос, чтобы следовать этой моде, — или прибегнуть к помощи «накладок», что, по словам любой парижанки, и делают все остальные женщины в Париже.

Эта мода, царящая ныне в прическах, не сопровождается, впрочем, какими-либо новшествами в туалете престелстных дам; однако я с удивлением заметил пять или



шесть богатых иностранок, которые, следуя необъяснимой прихоти, замешались в толпу простолюдинов, наполняющих галерку. Но, приглядевшись получше, я подумал, что все там, на галерке, по меньшей мере принцессы. Каждая носит обшитый тонким кружевом чепец, плотно сидящий на голове, у каждой лоб перехвачен широкой золотой лентой, на висках примостились бантики, сверкающие золотом и камнями; бахрома кружев ниспадает на белые плечи, и, когда женщины поворачивают голову, видно, как под легким тюлем сверкает нечто напоминающее серебряный шлем. Если это женщины из народа, если это крестьянки, о чем свидетельствуют их места в театре, то, конечно, они из тех, о ком одна путешествующая английская королева сказала: «Кажется, в этой стране не королева только я».

Куда же все-таки меня занесло? Отправившись omnibusом, чтобы написать о пьесе, поставленной в далеко находящемся театре, в силу какой перетасовки путей, направлений и станций, я оказался не в «Одеоне», а в театре «Шув...» (нет, не выговоришь) «Шувбург»?

Боюсь, что в Париже не существует театра с таким названием. А главное, я не пойму, о чем на сцене будет идти речь. Судите сами, в каком положении оказался театральный критик.

— Простите, месье, что за новую пьесу мы увидим сегодня?

— Месье, она называется «Pantalon Stoomwerktuigmaek» или...

— Или как, месье? Возможно, я лучше пойму второе название.

— Или «Harlequin beschermd door amoor»<sup>1</sup>.

— Весьма вам обязан. Можете не повторять. Должно быть, это очень хорошо написанное произведение.

<sup>1</sup> «Арлекин под защитой любви» (гол.).

— Нет, это балет-пантомима.

— О, тем лучше!

— Хотите взглянуть на либретто?

— Благодарю, предпочитаю обойтись без него. Я всегда понимаю балет, и очень редко либретто.

Говоря откровенно, я чуть было не подумал, что нахожусь, если не в парижском, то, во всяком случае, в каком-нибудь французском театре, ибо все вокруг меня говорили на моем родном языке, и только изредка, с мест, занятых простым людом, долетали до меня отдельные фразы, производимые на непонятном наречии, несколько напоминающем интонации веселящейся утки. Счастье мое, что это не придется слышать со сцены, если только слово «пантомима» не было употреблено всеу.

Заиграли увертюру. Музыканты с жаром накинулись на старинные мотивы прошлого века, от которых парик добряка Генделя затрясся бы от радости. Душа моя расцвела при звуках этих устаревших мелодий, заканчивающихся иногда ригурнелями.

Занавес в том же стиле, что и увертюра. На нем можно увидеть изображение Аполлона в окружении муз; вся эта жеманная группа напоминает манеру Ван Лоо; на переднем плане некий дух совершает возлияние на алтарь бога изящных искусств. В нижней части занавеса — надпись, состоящая, по всей видимости, из двух длинных стихотворных строк, в которых я понял только три слова: это были немецкие слова. Впрочем, аллегория и так вполне красноречива.

Ложи с обеих сторон авансцены заменены портиком, состоящим из розовых мраморных колонн и обрамляющим колоссальные, наполовину раскрашенные, наполовину позолоченные статуи Мельпомены и Талии; только в их цилиндрических пьедесталах помещается несколько лож.

Эта авансцена — грандиозна, и можно было бы предложить нашим театрам взять ее за образец, если бы они согласились пожертвовать несколькими местами для публики ради художественного эффекта, производимого помещением в целом. Прекрасно, если зрителями становятся боги, особенно тогда, когда нет полной уверенности, что все места будут заняты смертными.

Но вот занавес поднимается. Перед нами сад, оранжерея и прелестная садовница — свежая, легкомысленная, в короткой юбке. Она ухаживает за цветами (это, по всей вероятности, тюльпаны) и танцует, то держа в руках лопату, то размахивая лейкой. Появляется галантный фореитор, обнимает садовницу за талию и срывает с ее губ поцелуй, не встретив при этом слишком сильного сопротивления. Владелец сада, еще молодежавый старик или, другими словами, несколько перезрелый мужчина, появляется с палкой в руке и в сопровождении своего слуги; оба они, хорошо вооруженные, готовы расправиться с галантным фореитором. В тот момент, когда он рискует быть приконченным, с облака спускается богиня Венера, разнимает спорящих и дает понять перезрелому мужчине, что он слишком стар, чтобы ревновать. Ему — безобидные тюльпаны, фореитору — садовница, молодая и пылкая, как он сам.

Старик с этим не согласен; он говорит, что обладает хорошим здоровьем и деньгами, которых у фореитора нет; а если есть деньги — будет и счастье, в чем садовница сама убедится позднее. К тому же любовь крылата, поэтому фореитор наделен непостоянством, равным нескольким лошадиным силам.

Надо заметить, что старик — не только владелец сада, но и фабрикант паровых машин, чем и объясняется его энергичное сравнение. Добрая Венера задумывается на мгновение и затем говорит: «Мой дорогой, ты честный промышленник, уважаемый буржуа, ты стал бы, по поня-

тиям этого века, хорошим супругом, но я-то тебя знаю: при старом режиме ты звался Панталоне».

Богиня прикасается к нему своим скипетром, современная одежда, превратившись в тряпье, падает на землю, и перед нами возникает прыгающий и кривляющийся персонаж Калло, с длинным носом, острой бородкой, одетый наполовину в красное, наполовину в черное.

«А ты,— говорит Венера форейтору,— всегда звался Арлекином. Ты, как всегда, откровенен, любезен, нежен, но недалновиден. Ты не видишь, что этот старик с его дымящимися машинами разоряет тебя, пожирает твой хлеб и что ни сила твоя, ни ловкость, с которой ты правишь резвыми конями, ничего не могут поделать с его проклятыми изобретениями. На его стороне ад; но к тебе на помощь придет любовь и небо, потому что они всегда на стороне молодости и красоты».

Арлекин раскланивается и начинает грозить Панталоне своей магической колотушкой. Садовница превращается в Коломбину, а слуга старика, этот вечный раб того, кто ему платит и кормит его, этот прислужник грубой материи, чья сила воплощена в его хозяине, а инстинкты — в нем самом, он, как нетрудно догадаться, превращен в Пьеро.

Арлекин и Коломбина исчезают. Они бежали, но как? Конечно, на лошади! Панталоне и Пьеро, не надеясь их догнать обычным путем, отправляются в мастерскую машин, чтобы выбрать ту, которая обладает наибольшей скоростью.

Там выставлены напоказ всевозможные изобретения современной техники, все эти чудеса, приводимые в движение паром. Панталоне велит подать ему локомотив и усаживается верхом на его цилиндрический котел. Пьеро следует за ним по пятам в одноместной паровой каталке, снабженной небольшой печкой, в которой он заботливо поддерживает огонь.

Они настигают двух влюбленных как раз в тот момент,

когда те расположились помечтать на берегу прохладной реки. Арлекин встречает Панталоне ударами свой колоушки, но, заметив сбегающуюся на крики стражу, вскакивает на прелестный кораблик, украшенный гирляндами цветов и управляемый амурами.

Как догнать его теперь? Панталоне слышит звонки парохода, спешит занять на нем место и через мгновение исчезает. Пьеро, оставшись на берегу, сооружает из различных деталей воздухоплавательную машину, приводимую в движение большими мехами, которые надувают паруса и заменяют ветер. Но настоящие Ветры, эти толстошекие потомки Эола, гnevаются на изобретательного Пьеро и, перевернув машину, заставляют его упасть в море. Какая-то рыба, сжалившись над ним, доставляет его на своей спине к берегу без помощи техники и без затрат на изобретения.

Береговая стража задерживает их обоих и собирается посадить Пьеро в тюрьму за то, что он, не имея разрешения на рыбную ловлю, поймал рыбу. Пьеро на это возражает, что его самого выудила из воды рыба. Власти принимают к сведению его объяснение и препровождают рыбу в карательное помещение, чтобы потом передать ее в руки закона.

Тем временем Арлекин превратился в фермера, а Коломбина в фермершу. Пьеро узнает их и спешит известить своего хозяина, которого он снова нашел и снова ему верно служит. Панталоне прибегает со своими рабочими, Коломбину схватывают, а дом разрушают, чтобы провести здесь железную дорогу. Что касается Арлекина, то его запикивают в ступку и отправляют в лавку аптекаря; там беднягу выставляют в витрине со скрещенными руками и ногами и с поникшей головой.

Панталоне уводит к себе в дом захваченную им Коломбину и, желая расположить ее в свою пользу, велит подать роскошный ужин. Коломбина не хочет есть, старик толкует ей о своей страсти, а Пьеро, вооружившись длинной палкой

с крючком на конце, тащит со стола один за другим куски снеди, приготовленной на ужин. Но, как легко догадаться, это не идет ему на пользу, и, оказавшись жертвой своего неумного обжорства, он раздувается, он весь горит, он заболевает и отправляется к аптекарю, который ставит ему пиявки толщиной с руку. Избавившись от недуга, Пьеро замечает в витрине труп Арлекина, взваливает его себе на спину и уносит, чтобы отдать ему последний долг.

Отданный в руки могильщиков, Арлекин и тут не может спастись от прогресса: его везут в общую могилу на похоронных дрогах, снабженных паровым двигателем. Надо сказать, что мертвецы передвигаются таким образом довольно быстро, но Арлекин не умер, а только пребывал в состоянии оцепенения. Пьеро, потирая руки, возвращается в дом Панталоне и видит, что последний нисколько не преуспел в своих попытках добиться благосклонности Коломбины. Но у старика в запасе есть еще одно, последнее средство: он велит принести свой сейф и пачками начинает извлекать из него банкноты, ценные бумаги и акции промышленных предприятий. Пьеро незаметно засовывает руку в сейф, чтобы ухватить пачку банковских билетов, но вытягивает оттуда огромную красную лапу и чувствует ее обжигающее рукопожатие. Это лапа дьявола. Бумажные деньги и акции воспламеняются и через мгновение превращаются в горстку пепла.

Несмотря на все его возражения, Арлекина кладут в гроб. Плачь, Арлекин! Безутешная Коломбина спускается в мрачное подземелье; Панталоне и Пьеро, преследуя Коломбину, бегут вслед за нею и появляются как раз в тот момент, когда она находит ожившего Арлекина. Амур, который царит даже в аду, показывает им сокрытый в скалах прелестный грот, между тем как гигантский дьявол ростом до потолка, хватая за волосы Панталоне и Пьеро и раскачивает их из стороны в сторону. Задник сцены

приоткрывается, и там возникает вечный дворец Гименея, украшенный вращающимся солнцем.

Вот в основном то, что я смог понять из этого балета. Не заключалась ли в нем легкая сатира на дух индустриального века, стремящегося к бесплодному прогрессу, в то время как молодость, фантазия и любовь превращаются для него в ускользающий сон? Можно выткать еще тысячу забавных сцен на ткани с такой богатой канвой.

На это вы можете сказать мне, что не стоило труда ездить так далеко, чтобы увидеть, как в помещении большого театра торжественно играют ту же пьесу, которая в разных вариациях и под разными названиями входит в репертуар театра «Фюнамбюль».

Отвечу вам сперва, что мы редко туда ходим.

Затем скажу, что театр этот слишком мал, слишком грязен и слишком недостоин великого народа и что балаганные представления не занимают у нас того места, которое должны бы занимать.

Правда, их можно увидеть на более крупных сценах, но насколько же дороже приходится за это платить!

Один критик, которого я встретил, выходя на улицу, — это был Арсен Уссей — сказал мне, что я только что побывал на представлении в Большом Амстердамском театре.

## *Английские актеры*

### «ОТЕЛЛО»

В «Итальянском Театре» только что начались спектакли англичан; успешно ли — сейчас об этом еще трудно судить. Зал был богато украшен; белые плечи и пепельные волосы свидетельствовали о присутствии прекрасных лебедей Альбиона, воспетых поэтом; элита парижского света

также не могла не присутствовать на первых вечерах. А Шекспир мог быть уверен, что его услышат, что ему будут аплодировать. Но будет ли он понят? Это уже другой вопрос, и в положительном ответе на него мы сильно сомневаемся по двум причинам.

Первая связана с языком и касается только французской части публики. В последние годы Реставрации Вальтер Скотт и Байрон, с одной стороны, и восхищение британскими свободами и обычаями — с другой, ввели в моду изучение английского языка. Все очень быстро научились произносить и понимать несколько слов, даже научились немного понимать романы и газеты. Но все это весьма далеко от того, чтобы уметь слушать и понимать поэтов. Однако никому не хотелось признаться в том, что затраты на изучение английского были напрасными, и люди спешили на вечера Кина и мисс Смитсон и одаривали их аплодисментами. Это были иностранцы, это был хороший тон. Никто не предвидел, что из всего этого получится.

Только несколько молодых людей понимали язык или следили за диалогом, держа пьесу в руках. Они говорили между собой, что Шекспир прекрасен не потому, что он англичанин, а потому что Шекспир; в то время как другие думали, что изучают язык, они изучали мастера и пытались найти вдохновение в созданных им благородных и живых картинах истории и человечества.

Между тем умная и новаторская критика стимулировала и поддерживала поэтические произведения, подражавшие иностранным авторам. Нам напомнили, чем сам Корнель был обязан испанцам, а Мольер итальянцам; нам говорили, что в конечном итоге природа обучает лучше, чем Академия, и что Шекспир — это не школа, не манера письма, а сама природа, запечатленная в ее проявлениях, что подражать Шекспиру — это значит только быть простым и оригинальным... Все это говорилось.



Прошло пятнадцать лет; английские актеры снова приезжают к нам с Шекспиром и находят нас в том же состоянии, в каком они нас оставили. Мы пропитаны трагедией больше чем когда-либо; речь уже идет о двух французских театрах, а Виргинии, Спартаки и Лупии готовятся возобновить традицию героев классической сцены, прерванную на Пертинаксе. О да! Трагедия — это глубоко французский жанр, больше ее никому не изгнать из нашей жизни, как не отнять у наших парков тех мраморных героев, что украшают их своим нравоучительным видом. Французы — это народ-поэт, живущий иллюзиями: покажите ему голую Правду, он не поверит в нее или ее оттолкнет; но ложь, условность, героический идеал всегда будут его пленять — в водевилях или в трагедиях, в наряде из куплетов или в броне александрийского стиха!

Мы говорили, что в Париже не понимают языка Шекспира; еще меньше понимают его дух, и это вторая из двух причин, о которых шла речь выше. В связи с разбираемым спектаклем надо сказать, что, несмотря на двойное уважение, естественно оказываемое здесь шедевру писателя умершего и писателя иностранного, события, происходящие на глазах у зрителя, вызывали насмешливое удивление зала, а число мертвецов перед развязкой вызывало претензии на человеколюбие, как это было во время представлений драм Виктора Гюго. Чего боятся в Париже, так это настоящего слова и подлинного действия. Куда предпочтительнее скрытая непристойность или академический удар кинжала. Дуэль Кассио и Родриго нашли ужасной; удар, нанесенный Яго, особенно ужаснул. Что же касается пятого акта, то, когда как следует разглядели, что Дездемона лежит на настоящей кровати, а не на канапе, как в итальянской опере или во французской трагедии, потребовался весь авторитет воспоминаний и литературного стыда, чтобы в зале не раздались свистки. Дошло до того, что

актер посмел довести действие до развязки только за сценой, подменив тем самым страшный эффект откровенно гротескным.

Вот как, по нашему наблюдению, воздействовала на зрителей эта постановка «Отелло». На самом деле в зале ничего не понимали, но никто не держал в руках перевода из страха показаться не знающим английский язык, и, если кто-нибудь начинал аплодировать, остальные с жаром поддерживали его.

Нашли, что Макреди несколько утрирует свою роль; и надо прямо сказать, что костюм его был очень плох. Его талант в чем-то схож с талантом Бокажа, также как Кин подходил на нашего Фредерика. В сценах бурной страсти он играл превосходно; возможно, менее удачно в сценах рыцарских и поэтических. Мисс Элен Фосит была привлекательной и интересной в первых актах и превосходно провела сцену в постели. Среди многочисленных купюр оказался и романс об иве со всей сценой, которая ему сопутствует.

Роль Яго была мастерски сыграна г-ном Ридером. Многие сочли никуда не годным то, что этот персонаж, дойдя до пределов злодейства, убивает свою жену ударом кинжала на глазах у публики. Конечно, куда лучше удар меча Горация, убивающего свою сестру за сценой; но, в конце концов, здесь заключено различие между двумя манерами развертывать действие: драма прячет свои локти, трагедия — свои ладони.

#### «ГАМЛЕТ»

«Гамлет» — драма Шекспира, которую больше всего любят художники и поэты. Сколько раз вдохновляла она великих мастеров живописи и какой прелестный эпизод извлек из нее Гете для своего «Вильгельма Мейстера»! Кто среди нас не был охвачен такой же мечтой, как юный

немецкий энтузиаст: перевести на свой лад, то есть привнести в него что-то от своих мечтаний и чувств, этот шедевр романтической музыки Севера; иметь подле себя, чтобы заучить стихи, читать их наизусть и проникнуться духом каждого персонажа, избранную труппу милых бродяг, одаренных фантазией, любезностью и красотой; смеяться и болтая, декламировать свои роли среди лесов и полей, среди зеленого уединения Черного Леса, возле разрушенных замков, омываемых Неккаром или Майном; встретить охотничью кавалькаду сеньоров и знатных дам, которые останавливаются, чтобы узнать о цели столь странных скитаний и затем объясняют смысл великолепных сцен этим чудесным актерам, проповедующим повсюду религию великого Шекспира... Таков был энтузиазм, охвативший в те времена Германию. Даже высшее общество принимало участие в этих играх, которые облагораживали сцену, отгоняя от нее печальную мелодраму или нахальный водевиль. У нас не было подобных празднеств; наши вельможи и банкиры создавали театры, чтобы противопоставить их второсортным зрелищам и развлечь с помощью остроумия Скриба или Теодора Леклера своих друзей и знакомых.

Кому среди нас приходило в голову облечь в плоть главу из «Вильгельма Мейстера»? Театр даже не подумал до сих пор о том, чтобы поставить «Гамлета» в точном переводе; среди стольких опытных актеров, имеющих в нашем распоряжении, не нашлось ни одного, который попытался бы сыграть величественную роль датского принца. Он, так ласково сказавший комедиантам: «Добро пожаловать, господа, в Эльсинор», не нашел до сих пор ни одного, кто принял бы его самого. Захочет ли «Одеон» дать нам то, что было им обещано? Уверен ли он в финансовом успехе? Счел ли он, наконец, нашу публику достойной того, чтобы аплодировать подобному начинанию? Надо признаться, что публика казалась более удовлетворенной английской постановкой «Гамлета», чем постановкой «Отелло».

Для нас увиденный на сцене Гамлет означал утрату иллюзии, но в то же время мы обогатились восхитительными реальными впечатлениями. Может ли поэт или художник без сожаления променять идеал на воспоминание? Нужно нечто большее, чем маска и котурны античности, чтобы сделать для нас приемлемыми величественные фигуры английской драмы; но надо признаться, что Макреди прекрасен только благодаря своему таланту. Некоторые находят его игру преувеличенной, забывая о том, что речь здесь идет о роли, которая выше действительности. «Отелло» — это, быть может, верная истина, «Гамлет» — возвышенная истина; откажитесь от мистической стороны роли, и у вас будет только сплетение безумств, необъяснимых и недостойных внимания.

Нам кажется, что иногда он придает слишком реальный оттенок безумию своего персонажа: в этом характере доминирует мечтательность; его безумие существует только в глазах других; он отдает себе отчет в том, что делает, и выводы его вполне логичны. Макреди великолепен в сцене, разыгранной им перед королевским двором. В двух последних актах он также заслуженно был награжден аплодисментами.

Мисс Элен Фосит имела здесь большой успех, чем в «Отелло». Она превосходно декламировала и пела в двух сценах безумия; она играла поэтично и умно. Как истинная дочь Севера, она по-настоящему понимает Шекспира, и у нее есть грация и красота, необходимые для данной роли. В то же время она превосходный мим. У нас есть актеры, которые могут равняться с Макреди — Гамлетом, но вряд ли какая-нибудь из наших молодых актрис может сыграть Офелию так же хорошо, как мадемуазель Фосит.

Другие актеры были вполне на месте, не более. Декорации «Итальянского Театра» превосходно обрамляли эти спектакли.

*«Портреты восемнадцатого века»  
Арсена Уссея*

«Восемнадцатый век еще не кончился», — писал в эпоху Империи Жозеф де Местр, и история подтвердила его правоту. Пятнадцать лет мы были свидетелями последних битв, вдохновляемых духом и воспоминаниями этого века, и наши ноги все еще оступаются на новой почве, которую он освободил для нас. Мы едва достигли момента, когда можно беспристрастно и справедливо говорить о великой эпохе, говорить о тех, кто умер, без боязни оскорбить умирающих. Победители и побежденные, палачи и жертвы — все ныне сравнялись перед лицом времени, и то, что долго представлялось местом казни, не кажется ли теперь огромным полем битвы, где орудие смерти переходило из рук в руки, поочередно служа самым смелым и поочередно их поражая?

Что же представляло собою это общество, мирно существовавшее столько лет и в конце концов охваченное такой яростью? Почему все эти избранные умы, все эти тонкие интеллекты, которые проводили время в салонах вельмож и в королевских жилищах, почему эти поэты, художники, философы, романисты вдруг ополчились на благодушную аристократию, на нередко гостеприимную королевскую власть и призвали низшие классы к буйным сатурналиям? Вот что старое общество никак не могло понять и что его наследники все еще с трудом понимают. Как же так! Те, кого оно восхваляло, кормило и одевало, все эти певчие птицы, эти очаровательные буффоны, эти завсегдашние салонов и приемных, неожиданно стали врагами, соперниками, господами и, что удивительнее всего, серьезными людьми. Как могли они так долго скрывать, словно Гармодий на пиру у Писистрата, свой меч под цветущими миртовыми ветвями?

Автор «Портретов восемнадцатого века» хорошо понял, что писатели, ожившие под его пером, интересны не только своими произведениями, но и своей жизнью. Здесь множество фактов и подробностей, имеющих непосредственное отношение к истории французского национального характера и французского духа. Вам кажется, что вы все узнали о нации, прочитав о ее войнах, политических раздорах или авантюрах, которые затевали ее главные, находящиеся в первых рядах персонажи. Но жизнь каждого представителя основных классов общества, различные связи частного лица со всей совокупностью явлений — вот то, что историк с пренебрежением оставляет романисту или биографу, ограничиваясь несколькими общими рассуждениями по поводу всей этой массы банальных интересов, среди которых, однако, зреют социальные и политические революции. Поглощенный, словно трагический поэт, последовательностью и величием событий, историк всегда связывает какой-либо политический факт с другим, предшествующим фактом и почти не уделяет внимания отдельным личностям, которые могли бы и не проявить себя соответствующим образом. Однако лишите XVIII век Вольтера, врага суеверий, Руссо, врага привилегий, и Дидро, врага предрассудков, и ответьте затем: не протекал бы 1789 год во Франции так же, как в Германии, Италии и в других странах, где социальные проблемы достигли той же степени зрелости? Так вот, благородный пример, который Франция подает миру, тот блеск, с которым она сумела это сделать, не правильнее ли соотнести с отвагой и блеском ее литературы, а не с тусклыми попытками предшествующих революций? Каждая европейская нация имела свою Фронду, свою Лигу или свою Жакерию, что не мешает всей окружающей нас Европе «оставаться в восемнадцатом веке»; значит, сами мы вышли из него благодаря гению наших писателей.

Не будем отказываться от этой точки зрения, которой придерживается автор разбираемой нами книги; человеческое достоинство здесь только выигрывает, слава страны только ярче сияет: великая революция порождена не рабом, разбивающим свои цепи, а сознательным человеком, который завоевывает свои права.

Оценить великие умы по их вкладу в политику — не значит ли воздать им славу, которой они больше всего домогались? Но если их мысль обладала таким могуществом, то какой же урок можно извлечь из изучения их жизни, характера и различных превратностей их судеб? Не любопытно ли узнать, что из трех великих людей, упомянутых нами первыми, ни один не был особенно заинтересован в ниспровержении общественного строя того времени? Вольтер — большой барин по своим привычкам и состоянию; Руссо — стоический философ, который не знал бы, что делать с богатством, и который столько раз от него отказывался; Дидро, чья жизнь почти всегда протекала в условиях большого достатка, — вот люди, неустанно боровшиеся за народ, который не мог их читать, против сильных мира сего, которые воздавали им почести и сулили богатство. Следовательно, не интересы они защищали, а принципы, не за благосостояние человека сражались, а за его достоинство.

Чем больше вчитываешься в занимательные и полные эрудиции истории, составляющие книгу г-на Арсена Уссея, тем больше убеждаешься в том, что материальное положение писателей не играло никакой роли в их борьбе со старым режимом. Поэт Жильбер, самый бедный из них всех, был монархистом и набожным человеком. Другие, большие или малозначительные писатели, имели мало причин, чтобы жаловаться на высшее общество того времени; сравните хотя бы их общественный вес с общественным весом современных философов и поэтов. Что же могла выиграть

французская литература от направляемых ею переворотов? Ничего, если не считать ее провидческой роли и того, что она готовила будущее мира. Но это уже кое-что значит.

Г-н Арсен Уссей должным образом сумел оценить роль Вольтера, которого он считает моральным руководителем XVIII века и о котором говорит больше всего. Глава о Вольтере — это целая книга, где независимая мысль автора не могла удовлетвориться академическими формулами, но, с другой стороны, когда это было нужно, оставалась критичной.

Жаль, что г-н Уссей не уделил столько же места Дидро. Видимо, он опасался браться за его биографию после того, как дочь самого писателя, г-жа де Вандёль, так живо и с таким обаянием рассказала о жизни Дидро. Но его талант обрисован в книге г-на Уссея с большой точностью и мастерством.

Анекдот о знаменитом ужине у Гельвеция, когда Дидро материалистически доказал существование создателя, рассказан весьма остроумно.

Г-н Уссей выводит на сцену Руссо только один раз, в своей прелестной фантазии, посвященной Мари-Антуанетте; но кто осмелится всерьез нарисовать Руссо, после того как он так хорошо нарисовал себя сам? Никто не мечтал создать портрет Ван Дейка после самого Ван Дейка. Руссо весь в своей «Исповеди», он держал зеркало перед своей душой, как Ван Дейк перед своим лицом, и воссоздал свой образ строго и беспристрастно.

Другие биографии написаны восхитительно и придают книге характер бесконечно разнообразной картины. Некоторые из них были опубликованы в журналах, что весьма способствовало укреплению литературной репутации г-на Арсена Уссея. Особо следует отметить то, что автор сумел избежать сухости биографа или профессора литературы. Если он рассказывает о жизни человека, то под его



пером она становится увлекательной, как роман; если говорить о произведениях, то свои точные суждения о них сочетает с высоким полетом фантазии поэта и мыслителя. При подобных переходах ему прекрасно помогает гибкость его стиля, всегда яркого и живого. Очень верно сказал о нем Шарль Нодье: «Он пишет, призвав на помощь поэзию и музыку». Его стиль всегда поэтичен, и он умеет без заметных швов перейти от остроумной или романической детали к серьезным философским или моральным проблемам.

В этой обширной галерее портретов XVIII века Пирон, Мариво, Флориан, Буффлер, аббат Прево занимают свое место, появляясь то там, то тут среди великих философов, музыкантов, художников и порою выдвигаясь на первый план; сама Мария-Антуанетта, соседствуя с Камарго и Клерон, также принимает участие в этом пиршестве славы, чему способствует в большей степени ее характер, чем ее корона. Но по какому праву король Людовик XV уселся среди мыслителей, поэтов и куртизанок — там, где обсуждаются, как на пиру Платона, все великие вопросы, касающиеся жизни и человеческой души? Ну, если не по праву монарха или умного человека из хорошего общества, то почему бы не по праву влюбленного?<sup>1</sup> Время правления Людовика XV — это время правления женщин, и как говорит автор: «Когда женщины воображают себя умными и вмешиваются в дела, королевство в опасности».

Женщины во Франции порою брали реванш у салического закона, лишившего их власти; их реальное влияние на события в великом XVIII веке было гораздо значительнее, чем в другие времена; и трудно сказать, чему они больше содействовали: славе своего века или его беде.

<sup>1</sup> «Три вещи любил я больше всего, ничего в них не понимая: женщин, живопись и музыку».

Очаровательные портреты знаменитых женщин той эпохи, приключения, любовные связи и разоблаченные тайны, заимствованные из наиболее известных мемуаров и частных писем, делают привлекательной в глазах светских людей эту книгу, остающуюся в то же время поучительной и серьезной с точки зрения литераторов.

### *О стиле в драматургии*

**«ЛЕДИ СЕЙМУР». — «БОГОМАТЕРЬ БЕЗДНЫ». — «ИМПЕРИЯ»**

Теперь уже нет оснований писать так, как несколько лет тому назад писал Виктор Гюго: «Искусство на хорошем уровне!» В литературе, во всяком случае, нет больше искусства. «Лукреция» и «Цикута» — всего лишь мимолетные метеоры, и они с трудом озаряют наше бесплодное поле; все остальное нисколько не претендует на блеск. Будь довольна, о критика, и спи глубоким сном на руинах тобой же учиненного разгрома! Отныне у тебя нет даже кости, чтобы ее погрызть: романы-фельетоны — это только бесплотная плоть, за которой ты охотишься во сне, подобно уснувшей гончей собаке; с таким же успехом ты могла бы накинуться на прошлогодние альманахи. Ты лаешь на тень уже не существующей добычи и не можешь укунить то, чего еще нет. У тебя оставалась только драматургия; она оказывала тебе сопротивление — ты уничтожила и ее. Теперь радуйся: театры стали так же бесцветны, как и газеты; стихи оттуда бежали, проза потеряла свои резкие и даже манерные контуры, которые свидетельствуют о «литературности» пера и составляют, плохо ли, хорошо ли, то, что было условлено называть стилем. От «Французского Театра» до «Порт-Сен-Мартен», от «Амбигю» до «Одеона» диалог раскручивается теперь с милой естест-

венностью. Это язык как светского человека, так и швейцара. Выспренность перифраза Пиксерикюра и Дюканжа была по крайней мере данью уважения, которую они воздавали искусству писать, была дерзким росчерком пера невежественного каллиграфа; даже авторы водевилей украшали когда-то свой диалог изысканными выражениями; г-н Скриб говорил о «факелах Гименея», г-н Баяр не пренебрегал «жертвами любви, принесенными разуму»; тысячи других академических и фигуральных оборотов расцвечивали их эфемерные творения; порядочная женщина награждалась у них званием «супруги», рабочий откликнулся на звучное имя «труженика», солдат был «воином», крестьянин «поселянином», галантный старик становился «советником красавиц»; все эти милые изысканности, коими средний класс того времени обзавелся благодаря либеральному и заботливому воспитанию, придавали верным картинам оттенок местного колорита, сравнимый с тем, который можно заметить в маленьких романах и маленьких комедиях Кребийона-сына и Мариво. Через сто лет это, возможно, сойдет за стиль и удачное подражание.

Но сегодня все обнажено и просто, как «здравствуйте» и «прощайте»; глупость бесцеремонно выставляет себя напоказ, словно попав в неотесанную компанию. Вкус исчез, даже не оставив нам вместо себя плохого вкуса, этого последнего и жалкого прибежища литераторов эпохи упадка. Поэты и читатели стоят друг друга. Газеты, романы, спектакли — все это делается на виду у публики, но не избранной и просвещенной, а состоящей из читателей и зрителей нижнего этажа; все ныне кажется написанным швейцарами и для швейцаров.

Среди этого захлестнувшего нас наводнения, которое уже смыло столько литературных репутаций с их с трудом завоеванных пьедесталов, где смогли удержаться только

несколько благородных и гордых натур, погруженных в прозрачную атмосферу чистого искусства, мы были счастливы увидеть молодых и отважных пловцов, не боявшихся противостоять опасности вульгарного падения. Таким вновь предстал перед нами г-н Маллефиль, чье литературное чутье не исчезло под бременем ремесла и отделки; таков г-н Дюверье, энергичный автор «Мономана», который в «Леди Сеймур» создал еще несколько превосходных сцен, прорывающихся сквозь хитросплетения драматургических «ниток». К сожалению, здесь почти полностью исчезла моральная идея, доминировавшая в первых пьесах этого автора и при отсутствии стилия все же требовавшая разработки и внимательного к себе отношения. На сей раз речь идет лишь о запутанной трагической интриге, которую в любой сцене может прервать одно только слово объяснения и которая, несмотря на это, увя, нравится публике. Г-н Дюверье забыл, что когда-то он был поэтом, исповедующим доктрину, согласно которой писатель всегда должен приносить какую-либо пользу; кому было нужно, чтобы он, скорее мыслитель, чем художник, стал наконец бесславным последователем теории искусства для искусства?

Мы не могли упрекнуть в том же г-на Леона Гозлана, посмотрев постановку его «Богоматери Бездны». Он — один из последних, кто сохранил в драматургии традиции психологического анализа и стилия. И это совсем немало — сделать возможным на сцене присутствие образной прозы, зачастую условного диалога, с которым публика привыкла мириться в романе. После Дидро, отца мещанской драмы, только Виктор Гюго и Дюма смогли решить эту задачу; г-н Гозлан перенес в свои пьесы тот красочный стиль, который полюбился читателям его романов. «Рука правая и рука левая» — чудо поэтических деталей, доведенных до совершенства. Лиризм здесь порою очень высок, однако он не шокирует неискушенного зрителя. Когда думаешь

о том, что свист невежи, не сумевшего понять происходящего на сцене, способен подрезать крылья самой прекрасной мысли, то не находишь слов, чтобы воздать хвалу работе, выполненной с такой тщательностью и умением.

Новая пьеса хороша также и в драматургическом плане: в монологах, превосходно прочитанных Бокажем, и в тонких диалогах, которые, будучи поделенными между другими актерами, звучат в их устах не всегда столь же убедительно. Сейчас недостаток места не позволяет нам говорить о произведении в целом; чтобы суждение о нем было убедительным, надо прибегнуть к подробному и сложному разбору.

Бокаж великолепно сыграл роль представителя народа, и после некоторых сцен, где благородно и драматично использованы великие воспоминания о Французской революции, был вознагражден за свою игру громом аплодисментов. Ничто не сравнимо с патетическим моментом, когда он надевает трехцветную ленту и призывает народ к защите границ. Великолепно прочитанная прекрасная проза — вот тот сценический феномен, которым мы нередко обязаны этому актеру, как в силу выбора его ролей, так и в силу достоинств его таланта.

Проблема стиля не может быть затронута в связи с «Империей», которую только что поставил театр «Сирк»; сама империя в этом отношении никогда не отличалась особым блеском, но восполняла пробел наличием энергичного действия. Стиль «Сирка», его описания, его образы — это его декорации. Гг. Сент-Илэр и Камбон создали не мало таких, которые произвели большое впечатление. Г-н Тьери также создал превосходные декорации, особенно к сценам на острове Святой Елены, но, глядя на них, хочется там жить, и тут он грешит против истины. Впрочем, если не принимать в расчет нездоровый климат, скала Святой Елены, быть может, не так ужасна, как о ней принято ду-

мать. Мы прочли в одном немецком альманахе, изданном в 1809 году, статью анонимного автора, который описывает этот остров как райский уголок. Интересно знать, кто обладал столь странным складом ума, чтобы под властью Наполеона так провидчески заняться описанием «прелестей» Святой Елены?

### *Театральная пасха*

Только что кончилась страстная неделя, которая создает и разрушает театральные королевства и как в Париже, так и в провинции определяет конец и начало ангажементов. В это время залы омолаживаются, актеры отдыхают, таланты возрождаются; короче говоря, театр уступает место церкви и набирается сил, чтобы позднее одержать над нею победу. Но какая необходимость в том, чтобы эти два великих аттракциона, привлекающих толпу, всегда противостояли друг другу и вели между собою войну? Разве церковь забыла, что сама ввела первые театры во Франции, что сама привила к ним вкус, приобщая к этому зрелищу наших простодушных предков? Обширный репертуар, состоявший из мистерий и моралите, в течение двух веков закладывал основы первых театральных подмостков в Париже и в провинции, а опера и драма, так же как и комедия, извлекали из него элементы своего теперешнего существования. Почему же церковь, которая благословляла эти первые попытки, которая даже оказывала им содействие по части воображения и таланта, потом отказалась от сцены, отдав ее во власть умов необузданных и неблагочестивых? Почему то, что в XVI веке было законным и даже похвальным, позже стало почитаться делом дьявола? Почему даже произведения, прославляющие религию, не избегли анафемы? Если религиозный роман

одобрен благочестивыми умами, то почему не одобряют они драму или трагедию? В великом веке «Гофолия», так же как «Эсфирь» и многие другие произведения, игрались на сцене с одобрения всей церкви. Такой ли уж грех, если в наши дни будет сыгран «Полиевкт» во время страстной недели? И если в этих шедеврах нет ничего преступного, то почему пьесы, даже более слабые, такие, как «Чудо роз» или хотя бы «Талисманы», не могут быть приняты набожными душами в качестве прямых потомков мистерий и моралите, одобренных духовенством в гораздо более религиозную эпоху, чем наша?

Нам трудно понять, почему неизменная религия поочередно одобряла латинские драмы аббатисы Гросвиты, *autos sacramentalis* священника-инквизитора Кальдерона, а также многое другое (не говоря уже о менее образцовых комедиях кардинала Биббиены) и в то же время уже в течение двух веков почитает еретиками авторов и актеров независимо от их моральных качеств. Почему его святейшество субсидирует в Риме театр «Валле» и театр «Аполло», выдавая им по десяти тысяч дукатов из своей казны, и раздражается анафемой, когда дело касается Парижа, как это было, например, с «Робертом-Дьяволом»? Могло ли так случиться от того, что опера была виновна в том, в чем не была виновна оратория?

Мы видели и слышали в Вене, столице католической империи, «Сотворение мира» Гайдна, исполненное в день рождества: был оркестр и декорации, но не было костюмов... Вернее, были костюмы, позволявшие видеть в натуральном виде голые плечи мадемуазель Лютцер в роли Евы и свидетельствующие о том, что Хайтцингер в роли Адама выглядит, с точки зрения светского общества, весьма презентабельно. После всего этого спрашивается, какую разницу видит духовенство между подобным представлением и оперой? Пострадало бы религиозное чувство, если бы ак-

теры появились одетыми в звериные шкуры, а хор ангелов и животных, то есть статисты, которым поручено наипростейшее из сценических действий, способствовал бы своим внешним видом возникновению театральной иллюзии?

Но мы у себя дома не дошли даже до этого: то, что позволено в Риме и в Вене, в Париже строжайше запрещено; во Франции менее терпимы, потому что здесь ни во что не верят. Когда религия в какой-либо стране — только условность, правило поведения и политика, то вскоре ее превращают в суровый и печальный закон; атеист не знает терпимости, человек, не умеющий любить, — враг всякого удовольствия.

Восток и здесь, как во всем, — полная противоположность Европе, ибо театральные представления имеют там место только во время религиозных праздников. Это идущая из древности традиция. У народа есть марионетки; богатые люди приглашают в свои дворцы актеров. Мехмет-Али доставил себе это удовольствие по случаю турецкой пасхи (геджир). «Ревю де л'Орьян» недавно ознакомило нас с любопытным переводом одной «теазии» или персидской мистерии; в ней двадцать четыре персонажа, и в драматургическом отношении она не лишена интереса: отрезанная голова Хусейна, мученика мусульманской веры, играет в ней весьма впечатляющую роль. Г-н Шодско, автор этого перевода, имеет в своем распоряжении более тридцати турецких драм, публикация которых вызвала бы большой интерес и принесла бы существенную пользу театральному искусству.

Театр сегодня не дает нам больше повода поговорить о чем-либо новом и значительном. На следующей неделе будут показаны «Фараоны» и «Виржиния» на сцене обоих «Французских Театров».



## О драматургии

I. Способен ли еще кто-нибудь серьезно задуматься над тем, что случилось с драматургией? Этот вопрос уже не возникает в Англии, где великая тень Шекспира, как тень огромного кедра, навеки врезалась в бесплодную землю, или в Германии, где два гиганта, Гете и Шиллер, превратились в холодные статуи на могиле угасшего искусства.

Мы не говорим уже об Испании и Италии: у первой есть бой быков, у второй — ее раздражающая музыка. Ни Кальдерон, ни Альфьери не родились вновь в этих двух странах.

II. Франция — единственная страна, которой принадлежит честь попытаться совершить почти невозможное: создать драматургию нашего века. Она собирала драмы, комедии и трагедии целой эпохи; она переделывала, приспособлявала или переводила драматургию всех времен, от дионисийских Афин вплоть до английской драмы в лохмотьях, последним словом которой был у нас «Робер Макэр», как в Лондоне была до этого «Опера нищего». С одной стороны, возносились так высоко и далеко, что заставляли мерно шествовать по высоким подмосткам героев Софокла под звуки фиванской флейты, с другой стороны, опускались настолько близко и настолько низко, что срывали аплодисменты и вызывали смех с помощью жаргона и шуток веселящихся убийц. Преступления героических эпох и гнусности недавнего времени, вы объединили свои усилия, чтобы сформировать ум и сердце нашего бледного поколения! Но как быстро пришло утомление! Как будет трудно теперь разорвать этот замкнутый круг! Устав от войны, никто больше не хочет иметь дело ни с изобретательностью, ни с талантом; от театра требуют ныне самых простых эмоций, самых невинных преступлений!

III. К чему привели, однако, все эти усилия, вся эта отчаянная борьба, которые предшествовали 1830 году и, быть может, подготовили его события? Это началось с брошюры г-на Стендаля, где Расин был низвергнут с помощью Шекспира: очень новый в те времена парадокс. Был заново переведен перевод Летурнера; были опубликованы иностранные пьесы; г-н Гизо, г-н де Барант, г-н де Сент-Олер, г-н де Ремюза приняли участие в этой полемике; «Глоб», в те времена орган молодежи и прогресса, поддержал доктрины Шлегеля. А между тем Шлегель недавно скончался, подвергаясь атакам со стороны всей французской критики; никто не защитил его: забыли даже, что за исключением нескольких рискованных суждений, легко объяснимых национальной антипатией тех времен, этот автор ввел в оборот множество очень верных и очень новых идей, которые популяризировала у нас мадам де Сталь.

IV. Театр, как его понимали тогда, был ли он тем, для которого гг. Вите, Каве и Мериме создавали свои живые наброски? Не в нем ли зарождалась еще немыслимая из-за цензуры и предрассудков публики та самая комедия, которая должна была однажды более смело пойти по избранному пути и явиться перед возрожденной и свободной Францией? Создатели этой красивой мечты позднее пре небрегли ее воплощением в жизнь.

Начиная с того времени образуется школа, но уже не теоретиков и мечтателей, а пылких тружеников. Каждый создает свою систему, свою особую доктрину, однако все они имели общее основание: свободное подражание природе, подчиняющееся только требованиям лиризма и неослабного интереса, которые были реализованы великими зарубежными поэтами.

V. Три человека с большим или меньшим успехом представляли романтическую школу; другие, из окружающей толпы, более или менее примыкали к ним. Достижения

были велики, победы многочисленны; но никогда не было окончательной победы; старый французский дух все время оказывал сопротивление. <...>

### *Интермеццо*

Генрих Гейне не только ниспроверг историческую школу, пытавшуюся реконструировать средние века, но и предсказал политическое будущее Германии, которое он авансом высмеял. В области литературы он в то же время ниспроверг паразитирующую школу швабских поэтов с их фальшивой чувствительностью, альбомной поэзией и дурным подражательством Гете. Поэзия его самого, как бы осязаемая и полная жгучей любви, отвергала фальшивые идеалы ради истинно прекрасного, отвергала религиозное лицемерие во имя искренности подлинной свободы. Нередко утверждали, что Гейне ни к чему не питает почтения, что для него нет ничего святого. Да! Он нападает именно на то, что больше всего почитают маленькие поэты и маленькие короли, то есть на лжевеличие и на лжедобродетель. Но Гейне чтит сам и призывает чтить других все истинно прекрасное, где бы оно ему ни повстречалось. В этом смысле его по праву называли язычником. Он и в самом деле прежде всего грек. Он восхищается формой, когда эта форма божественна и прекрасна, он приемлет идею, когда это действительно полноценная идея, а не бледная тень немецкого сентиментализма. Форма, присущая ему самому, сверкает красотой; он трудится над ее совершенством, он обтачивает ее, и если проявляет порою небрежность, то это рассчитанная небрежность. Никто так не заботится о стиле, как он. В этом стиле нет ни коротких французских периодов, ни длинных немецких; это период греческий: простой, гибкий, легко понимаемый и одинаково гармоничный для слуха и зрения.

Строго говоря, Гейне никогда не создавал книги стихов: песни являлись к нему одна за другой, порожденные то необычайным явлением, то поразившей его идеей, то смешной нелепостью, которую он хотел высмеять. В чем можно его упрекнуть, так это в том, что он порою слишком яростно нападал на своих личных врагов. Вот тень, отбрасываемая его светом. Позже он признал за собой этот недостаток, но никто ему больше не ставил его в вину, ибо, даже когда он неправ, даже когда его жертва вызывает жалость, сразу видна рука мастера подобных экзекуций: он не заставляет долго страдать свою жертву, он поражает ее одним ударом ножа или срывает с нее одежду голыми руками, подобно Аполлону, сдирающему кожу с Марсия. В своих политических стихотворениях он нередко нападает на отдельные личности, извлекая из этого нападения какую-либо поразительно верную идею. Он карает зло, заставляя над ним смеяться; это Аристофан-философ, которому посчастливилось ополчиться на тех, кто меньше всего похож на Сократа.

Гейне никогда не создавал системы: для этого он слишком универсален. Он мечтал только отыскать следы и забытые контуры божественной античной красоты. Он — Юлиан поэзии, даже больше чем Гете, потому что у Гете спиритуалистическое, нервное начало выражено значительно слабее. С этим легко согласятся, прочитав отрывок из стихотворения, который будет процитирован ниже. Мы не боимся совершить этот поэтический экскурс среди сегодняшних треволнений, потому что есть чувства, которые всегда заставляют трепетать человеческие сердца. История души великого поэта никого не оставляет равнодушным. В какой-то мере каждый себя в ней узнает, подобно тому как, взирая на анатомический объект, с удивлением открываешь в нем нервы, мускулы и кровеносные сосуды, чей трепет ощущаешь в самом себе. Однако в каждом слу-

чае доминирует своя, особая система. С этой точки зрения природа такого, например, поэта, как Гете, могла бы быть названа мускульной и кровеносной. Перед нами гармоничный гений античности, соединяющий в себе силу и высшее спокойствие. Ледяная беспристрастность занимает ведущее место в тех отношениях, которые он устанавливает между собой и другими; даже любовь у него торжественна и классична. Ему нужны измеренные и высчитанные препятствия, нужны трагические мотивы для ревности или отчаяния. Он влюбится в жену своего друга и, страдая, покончит с собою, как Вертер; или страстно полюбит сестру государя и сойдет с ума, как Тассо; или же это будет сплетение противоречивых чувств, как в «Избирательном средстве»; или любовь, разделенная классовыми перегородками, как любовь Германа к Доротее и Клер к Эгмонту. В «Фаусте» даже можно обнаружить любовь, имеющую отношение к сверхъестественному. Однако терпеливое и мучительное исследование обычной любви, не знающей контрастов и препятствий и таящей в самой себе то, что делает ее мучительной или фатальной, — это удел натур с обостренной чувствительностью, с такой, как у Генриха Гейне. Античности была совершенно незнакома подобная психология, чьи истоки, видимо, надо искать в библейском и христианском мироощущении.

На наш взгляд, поэма под названием «Интермеццо» быть может, самое оригинальное произведение Генриха Гейне. Название это, откровенно причудливое и неточное, скорее скрывает, чем раскрывает смысл цикла, состоящего из отдельных, помеченных цифрами небольших стихотворений, которые, хотя и не имеют между собой очевидной связи, объединены общей идеей. Автор удалил нить из ожерелья, однако ни одна из жемчужин у него не затерялась. Все эти разрозненные строфы имеют единое начало: любовь. И любовь здесь предстает в совершенно новом

обличье, но не потому что она исключительна (каждый узнает в ней свою собственную историю), а потому что стара, как мир, и в этом ее новизна. То, что считалось малозначительным и неважным, выглядит здесь совершенно естественным. Ни греки, ни римляне, ни Мимнерм, которого античность ставила выше Гомера, ни нежный Тибулл, ни пылкий Проперций, ни искусный Овидий, ни Данте с его платонизмом, ни Петрарка с его галантными кончетти никогда не писали ничего подобного. Леон Еврей с его схоластическими исследованиями философии любви тут просто ничего бы не понял. Чтобы найти нечто аналогичное, надо обратиться к «Песни песней», к богатствам восточного вдохновения. Вот оттенки и интонации, достойные царя Соломона, первого писателя, чей лиризм соединяет бога с любовными чувствами.

Каково содержание «Интермеццо»? Поэт любит девушку, которая покидает его ради жениха или ради другого возлюбленного, богатого и глупого. Ничего больше, ничего меньше: такое случается сплошь и рядом. Девушка миловидна, кокетлива, непостоянна и немного жестока — иногда по капризу, иногда по невежеству. Древние представляли себе человеческую душу в виде бабочки. Эта женщина, словно Психея, держит в руках легко ранимую душу своего возлюбленного и заставляет ее страдать так, как дети заставляют страдать пойманную бабочку. Конечно, не всегда она делает это по злобе; однако голубая и красная пыльца остается у нее на пальцах; хрупкие крылья порваны, и бедное насекомое улетает сильно помятым. Впрочем, в этой юной особе, кажется, нет ничего особенного: ни сверхъестественной красоты, ни всепобеждающего очарования. У нее голубые глаза, свежие щечки, румяная улыбка, нежная кожа, разум, как у цветка, вкус, как у плода, — вот и все. Кто в своих воспоминаниях молодости не хранил подобного полустершегося портрета? Эти

более чем тривиальные данные, которых вполне хватило бы на две страницы романа, в руках Генриха Гейне становятся великолепной поэмой, чьи перипетии отмечены высокой моралью. Вся человеческая душа отражена в этих небольших стихотворениях, — в самых длинных из них не больше трех-четырёх стрóf. Страсть, ирония, грусть, живое чувство природы и пластической красоты — все здесь смешано в самых неожиданных и в самых удачных пропорциях. То в одном, то в другом месте вспыхивает мысль моралиста, сконцентрированная в двух строках, в двух-трех словах. Комическая деталь вызывает у вас слезы, патетический возглас — смех; влага все время подступает к вашим глазам, а улыбка — к губам, хотя вы и не можете объяснить, почему так происходит, настолько легко прикосновение к тайным фибрам вашей души. Читая «Интермеццо», испытываешь нечто подобное страху: словно кто-то срывает покров с вашей тайны. Биение вашего сердца определяется ритмом этих стрóf и этих строк, в основном из восьми слогов. Слезы, которые вы проливали в одиночестве, в тиши своей комнаты, кристаллизовались и застыли на бессмертном полотне. Вам кажется, что поэт подслушал ваши рыдания, однако писал он о своей боли.

Мягкий лунный свет порой озаряет проходящие мимо фигуры, и немецкая мечтательность, хотя и осмеянная с неподражаемым изяществом, пробивается сквозь французскую иронию и байронический юмор. Самое удивительное, что образы, такие воздушные, зыбкие, словно высечены из чистейшего античного мрамора; и все это без видимых усилий, без пота и напряжения; без того, чтобы форма когда-либо стесняла мысль. Способен ли перевод хоть что-нибудь сохранить от этой духовной пластики? <...>

Как все великие поэты, Гейне всегда остро чувствует природу. Среди самых отвлеченных мечтаний или когда страсть вся сосредоточена на самой себе, а печаль не имеет

предела, вдруг какой-нибудь образ, какой-нибудь емкий эпитет напоминают вам о голубом небе, о зеленой листве, об увядшем цветке, об исчезающем аромате, улетающей птице, журчащей воде — обо всем этом изменчивом и подвижном пейзаже, который постоянно сопровождает вас как вечная декорация человеческой драмы. Окруженная формами, красками и звуками, живущая единой жизнью со всем сущим, несмотря на естественный эгоизм страсти, эта любовь накладывает свой отпечаток на пантеистическое воображение поэта, придает ему легкое и простое величие, которое обычно не встречается у элегических стихотворцев. Сюжет становится необъятным; это, как в «Интермеццо», страдания души, полюбившей тело, страдание живого духа, привязанного к очаровательному трупу; возобновление изощренных мук «Энеиды»; Купидон, чья Психея — мещанка из Парижа или из Кёльна. И, однако, как она пленительно правдоподобна! Как ненавидишь ее и как ее любишь, эту злую славную девушку, это очаровательное и коварное существо, женщину с головы до пят. «Люди говорят, что у тебя скверный характер, — грустно восклицает поэт, — но разве твои поцелуи от этого менее сладки?» Кто отказался бы от подобных страданий? Ничего не чувствовать — вот настоящая мука! Ты еще жив, если видишь, как течет твоя кровь.

Особенно вызывает восхищение то, что Гейне не строит никаких иллюзий: он принимает женщину такой, какая она есть; он любит ее, несмотря на ее недостатки, скорее, даже за недостатки. Счастливый или несчастный, обласканный или отвергнутый, он знает, что будет страдать, — и все же не отступает. Скитаясь по прихоти фантазии то по библейскому, то по античному миру, он наделяет свою возлюбленную телом львицы и бронзовыми когтями химер. Женщина — химера мужчины или, если хотите, его демон; чудовище восхитительное, но все же чудовище; поэтому во



всех этих прекрасных строфах царит тайный ужас. Розы пахнут слишком хорошо, газоны слишком свежи, пение соловья слишком сладкозвучно. На всем этом лежит роковая печать: аромат вызывает удушье, свежая трава покрывает могилу, птица умирает вместе с последним звуком... А он, вдохновенный поэт, неужели он тоже простится с нами?

### *Карагёз*

Стамбул расположен на холмистой местности, где искусство рук человеческих почти не старалось исправить природу. Ландшафт выглядит значительно лучше, когда вступаешь на длинную улицу Мечетей, эту главную городскую артерию, которая упирается прямо в большие базары. Она великолепна, особенно ночью, благодаря роскошным садам, резным галереям, мраморным бассейнам с позолоченными решетками, беседкам, портикам и многочисленным минаретам, которые вырисовываются на фоне бледно-голубого дня. То там, то здесь видны золотые буквы и лак вывесок, блестящие переплетения решеток, резьба по мрамору, орнаменты, окрашенные в яркие краски; и все это резко контрастирует с темно-зеленым цветом садов, где трепещут гирлянды виноградных лоз, свисающих с высоких беседок. Потом наступает конец безлюдью, воздух наполняется веселым шумом, снова сверкают лавки. Многолюдные и богатые кварталы раскрываются во всем своем блеске; торговцы детскими игрушками раскладывают на своих прилавках тысячи причудливых предметов, радующих взгляд матерей и почтенных отцов семей, которые возвратятся домой, унося с собой кто полишинеля, сделанного во Франции, кто куклу из Нюрнберга, а кто прелестные китайские игрушки, доставленные сюда кара-

ваном. Китайцы лучше всех в мире знают, как позабавить детей.

Среди игрушек особенно выделяется причудливая ма-рионетка, называемая Карагёзом. Французы достаточно уже о ней наслышаны. Трудно поверить, что эта непристойная фигурка спокойно вручается детям. Однако именно ею отец или мать чаще всего одаривают своего ребенка. В вопросах морали и воспитания Восток придерживается иных понятий, чем мы. Там стараются развить чувства, в то время как мы стараемся их подавить.

Я добрался до площади Сераскер, где увидел толпу людей, собравшуюся перед театром теней, возле щита, на котором большими буквами было выведено: «Карагёз, жертва своего целомудрия».

Удивительный парадокс, когда знаешь, о ком идет речь. Оба существительных, перевод которых я сейчас воспроизвел, должны были бы зареветь от страха, оказавшись в соседстве с подобным именем собственным. Однако я вошел в помещение, пренебрегая риском жестокого разочарования. У дверей красовались четыре актера, которым предстояло играть во второй пьесе: после «Карагёза» была обещана комедия-фарс (так называемый таклид) под названием «Муж двух вдовиц».

Актеры, одетые в расшитые золотом куртки, носили на голове изящные фески, покрывавшие длинные, заплетенные, как у женщин, волосы. Веки у них были подведены черным, ладони окрашены в красный цвет, лицо усыпано блестками, а голые руки — мушками. Они любезно встречали входящих, беря с них плату за вход и награждая благосклонной улыбкой эфенди, которые платили больше, чем простолюдины. Золотая монета (равная одному франку, двадцати пяти сантимам) обеспечивала зрителю горячую благодарность и место в первых рядах. Впрочем, никого не принуждали платить больше положенного. Кро-

ме того, входная плата давала право на получение кофе и табака. Шербет и различные прохладительные напитки оплачивались отдельно.

Едва я уселся на одну из скамеек, как ко мне подошел мальчик, одетый, как и все остальные актеры; руки его были обнажены до самых плеч, а черты лица, отмеченные красотой и скромностью, могли бы заставить принять его за девочку. Он спросил меня, желаю ли я получить чубук или наргиле, и когда я сделал свой выбор, то принес мне вдобавок и чашку кофе.

Зал мало-помалу заполнялся разношерстной публикой, среди которой не было ни одной женщины; зато в нем оказалось немало детей, приведенных сюда рабами или слугами. Большая часть маленьких зрителей была хорошо одета; в эти праздничные дни их родители пожелали, видимо, доставить им удовольствие, отправив их в театр, но сами с ними не пошли, ибо в Турции мужчина не занимается ни женой, ни детьми: каждый сам по себе, и с самого раннего детства мальчики отделены от своих матерей. Впрочем, рабы, на которых возложена забота о детях, считаются как бы членами семьи. Освобожденные от тяжелых работ и занятые только, как это было у древних, делами по дому, они вызывают зависть простых представителей райи, и если у них хватает сообразительности, то почти всегда после определенного количества лет они получают волю вместе с рентой. Стыдно подумать, что христианская Европа, обрекавшая на тяжелую работу своих колониальных рабов, была более жестокой, чем турки.

Однако вернемся к представлению. Когда публика в зале расселась по местам, оркестр, находившийся на верхней галерее, сыграл нечто напоминающее увертюру. В это время один из углов зала неожиданно осветился. Прозрачное и совершенно белое газовое полотно, обрамленное фестонами, обозначило место, где должны были появиться

китайские тени. Свет в зале потух, и, когда оркестр умолк, со всех сторон послышались радостные крики. Затем воцарилась тишина, и вслед за этим раздался стук, словно кто-то стал встряхивать мешок, наполненный деревянными брусками. Это были марионетки, которые согласно обычаю объявляли о своем появлении, производя этот шум, восторженно встреченный детворою.

Тотчас же кто-то из зрителей, видимо, один из членов труппы, громко обратился к актеру, в чью обязанность входило говорить вместо марионеток:

— Что ты нам сегодня покажешь?

На что последний ответил:

— Для тех, кто умеет читать, об этом написано перед входом.

— Но я забыл, чему меня учил ходжа. (Это верующий, который обучает детей в мечети.)

— Ладно! Сегодня будет знаменитый Карагёз, жертва своего целомудрия.

— Как оправдаешь такое название?

— Рассчитываю на ум сидящих здесь людей и молю Ахмада, чтобы он помог черным глазам.

Ахмад — уменьшительное имя, которым правоверные наградили Магомета, а «черные глаза» — это в переводе и означает «кара-гёз».

— Хорошо говоришь! — воскликнул собеседник. — Остается посмотреть, что из всего этого получится.

— Будь спокоен! — ответил голос, раздавшийся из-за сцены. — Я и мои друзья за себя отвечаем.

Оркестр снова заиграл; затем позади газового полотна появилась декорация, представляющая площадь в Константинополе с фонтаном и домами на переднем плане. Потом появились собака, разносчик воды, стражники и другие механические персонажи, чьи одежды были окрашены в ясно различимые цвета и делали их непохожими на обычные, хорошо известные нам китайские тени.

Вскоре из одного дома вышел турок и вслед за ним раб с дорожным мешком. Турок казался чем-то обеспокоен, потом, видимо, приняв решение, он подошел к другому дому и начал стучать в дверь, громко крича: «Карагёз! Карагёз! Мой лучший друг! Неужели ты еще спишь?»

Карагёз высунул нос из окна, и при виде его в зале раздались восторженные крики; сказав, что ему нужно одеться, Карагёз вскоре вышел из дома и обнял своего друга.

— Послушай, — сказал этот последний, — надеюсь, ты окажешь мне большую услугу; неотложное дело заставляет меня уехать в Бруссу. Ты сам знаешь, что я женат на очень красивой женщине, и признаюсь тебе, что, не очень доверяя моим людям, боюсь оставить ее одну... Так вот, друг мой, сегодня ночью меня осенила прекрасная мысль: сделать тебя стражем ее добродетели. Мне известна твоя щепетильность и твоя искренняя любовь ко мне. Я счастлив засвидетельствовать таким образом мое к тебе уважение.

— Несчастный! — воскликнул Карагёз. — Ты совсем с ума сошел! Взгляни на меня как следует!

— А в чем дело?

— Как! Разве ты не понимаешь, что твоя жена, увидев меня, захочет мне отдаться?

— Вряд ли, — сказал турок. — Она меня любит, и если я могу опасаться чего-нибудь такого с ее стороны, то на тебя, мой бедный друг, она не польстится. Во-первых, твоя честь тому порукой, а во-вторых... Клянусь аллахом, ты так необычайно скроен, такой у тебя вид... Короче, я на тебя рассчитываю.

Турок уходит. «О людское ослепление! — восклицает Карагёз. — Подумать только, я необычайно скроен! Очень хорошо скроен! Очень красив, очень привлекателен, очень опасен!»

И тут он произносит монолог: «В конце концов, мой друг доверил мне охрану своей жены, надо оправдать это

доверие. Войдем в его дом, раз он этого хотел, и уляжемся на его диване. О горе! Его жена, любопытная, как они все, захочет на меня взглянуть, и едва ее глаза уставятся на меня, как ее охватит восхищение и она совершенно потеряет над собой власть. Нет, не будем входить, останемся у дверей этого жилища, как часовой на страже. Женщины — это ерунда, а настоящий друг — великая редкость».

Последняя фраза была сочувственно встречена мужской аудиторией и сопровождалась куплетом, ибо подобного рода пьесы, как и многие пьесы у нас, смахивают на водевиль; в рефрене встречалось слово «баккалум», часто употребляемое турками и означающее приблизительно следующее: «Ну и что с того!» или «Мне это безразлично».

Что касается Карагёза, то сквозь легкий газ, приглушавший тона декораций и персонажей, отлично были видны его черные глаза, четко прочерченные брови, а также неприличие его мужских признаков. Его уверенность в своей неотразимости, кажется, не удивляла зрителей.

Спев куплет, он погрузился в задумчивость. «Что делать? — говорит он сам с собою. — Сторожить у дверей, конечно, и ждать возвращения моего друга. Но эта женщина может тайком на меня смотреть, спрятавшись за занавеску. К тому же ей может прийти в голову отправиться в баню со своими рабынями. Увы, ни один муж не может помешать своей жене покинуть дом под этим предлогом... И вот тогда она сможет на меня любоваться сколько угодно. О, неразумный мой друг, зачем возложил ты на меня такую задачу?»

Здесь пьеса переходит в фантастику. Карагёз, не желая вводить в искушение жену своего друга, ложится на живот, говоря при этом: «Изобразю из себя мост». Надо помнить о его физических особенностях, чтобы понять эту странную выходку. Можно представить себе полишинеля, изображающего мост с помощью рук, ног и выпяченного живота.

Однако за спиною Карагёза горб не торчит. Появляется толпа людей, лошади, собаки, военный патруль и, наконец, арба, которую ташат быки и на которой восседают женщины. Незадачливый Карагёз вовремя вскакивает с места, не желая служить мостом для такой тяжелой арбы.

Еще более смешная сцена, комизм которой легко оценить во время представления и трудно передать словами, следует за той сценой, где Карагёз, прячась от жены своего друга, изображал из себя мост. Чтобы понять ее комизм, надо вспомнить латинские ателланы... Не происходит ли Карагёз от полишинелей оссков, чьи великолепные экземпляры можно увидеть в Неаполитанском музее? В этой сцене, эксцентричность которой вряд ли была бы допустима у нас, Карагёз ложится на спину и хочет изобразить из себя кол. Мимо проходит толпа, и все говорят: «Кто водрузил здесь этот кол? Вчера его здесь не было. Он из пихты или из дуба?» Появляются прачки и развешивают выстиранное белье на Карагёзе, который с удовольствием видит, что его проделка удалась. Чуть позже приходят рабы, ведущие на водопой лошадей; им встречается их приятель и приглашает зайти в кабачок. Но куда привязать лошадей? «Смотри, вот кол». — И лошадей привязывают к Карагёзу.

Под влиянием тенедосского вина, приятно подогревающего чувства, из дверей кабачка начинаетлиться веселое пение. Нетерпеливые лошади мечутся; Карагёз, разрываемый на части, зовет на помощь прохожих, отчаянно уверяя их в том, что он жертва ошибки. Его освобождают от пут и помогают встать на ноги. В это мгновение жена его друга выходит из дома, держа путь в баню. Карагёз не успевает спрятаться, и женщина, увидев его, приходит в неопиcуемый восторг, причину которого аудитория прекрасно понимает.

— Какой красивый мужчина! — восклицает дама. —  
Никогда не видела ничего подобного.

— Прошу прощения, ханум (ма дам), — говорит добродетельный Карагёз. — Я не из тех, с кем можно вступать в разговор. Я ночной сторож, который стучит своей алебардой, оповещая жителей о пожаре, если он вдруг вспыхнет в квартале.

— А как же ты оказался здесь днем?

— Я несчастный грешник... хотя и добрый мусульманин; я позволил гяурам затащить меня в кабачок. Они-то и напоили меня допьяна и бросили на этой площади, да простит мне Магомет за то, что я нарушил его закон.

— Бедняжка... Должно быть, ты плохо себя чувствуешь... Войди в мой дом, там ждет тебя покой и отдых.

Тут дама, желая подтвердить свое гостеприимство, пытается взять Карагёза за руку.

— Не дотрагивайтесь до меня, ханум, — восклицает он с ужасом. — Я нечистый. Мне нельзя войти в порядочный мусульманский дом, потому что я осквернил себя прикосновением к собаке.

Чтобы понять эту героическую уловку, к которой прибегает щепетильный Карагёз, надо знать, что турки, хотя они не убивают собак и даже подкармливают их с помощью благочестивых обществ, считают себя оскверненными, если прикоснутся к собаке или собака прикоснется к ним.

— Как же это случилось? — спрашивает дама.

— Небо справедливо меня покарало: предаваясь чудовищному разгулу этой ночью, я ел виноградное варенье, и когда проснулся здесь, на проезжей дороге, то с ужасом заметил, что какой-то пес облизывает мое лицо. Вот истинная правда, да простит меня аллах.

Из всех уловок, к которым прибегает Карагёз, чтобы уклониться от авансов жены своего друга, эта последняя уловка выглядит наиболее удачной.

— Бедняга! — сочувственно говорит женщина. — В самом деле, никто не может дотронуться до тебя, прежде чем



ты не совершишь пяти омовений, читая при этом стихи из Корана. Иди к фонтану и будь снова здесь, когда я вернусь из бани.

— До чего же нахальны эти женщины Стамбула! — восклицает Карагёз, оставшись о д и н . — Под чадрую, которая скрывает их лицо, они набираются еще большей смелости, оскорбляющей стыдливость порядочного человека. Нет, не попадусь я на эту удочку, не буду слушать этих медоточивых речей, не поддамся чарам этих глаз, которые сверкают сквозь щель матерчатой маски! Почему полиция не велит этим нахамкам прикрывать не только лицо, но и глаза?

Не буду описывать другие несчастья злополучного Карагёза: это заняло бы слишком много места. Комизм ситуации состоит по-прежнему в том, что охрана женщины доверена человеку, являющемуся полной противоположностью тому, кому турки обычно оказывают подобное доверие.

Дама выходит из бани и находит незадачливого стража ее добродетели на прежнем месте: всякие неприятные случайности не позволили ему оттуда уйти. Но она не смогла удержаться от того, чтобы не поболтать в бане с другими женщинами о столь красивом, о столь необычайным образом скроенном незнакомце, которого она повстречала на улице. Поэтому целая толпа женщин бросилась из бани вслед за нею. Можете судить сами, в каком положении оказался Карагёз, когда все эти менады накинудись на него.

Жена его друга разрывает одежды и рвет на себе волосы, не щадя никаких усилий, чтобы одолеть неприступного Карагёза. Он уже почти готов сдаться, когда в толпу вдруг врывается карета посла, карета в старинном французском вкусе. Для Карагёза это последний шанс: он умоляет посла взять его под свою защиту, умоляет пустить его в свою

карету и спасти тем самым от искушения. Посол выходит из кареты; одет он весьма элегантно: замысловатая шляпа водружена на огромный парик, верхняя одежда и жилет расшиты золотом; короткие штаны, сбоку — шпага. Он объявляет дамам, что Карагёз находится под его защитой, что это его лучший друг. (Последний пылко его обнимает и поспешно залезает в карету, которая тут же исчезает, увозя с собой мечту несчастных посетительниц бань.)

Муж возвращается и воздает себе хвалу, узнав, что чистота его жены сохранена благодаря целомудрию Карагёза. Эпизод представляет собой триумф подлинной дружбы.

Я не стал бы подробно разбирать эту народную пьесу, если бы в ней в какой-то мере не были отражены быт и нравы страны. Судя по одежде посла, можно предположить, что действие происходит в минувшем веке и что оно разворачивается согласно традиции, как наши арлекинады. Карагёз — постоянный персонаж этих фарсов, в которых, однако, он не всегда играет главную роль. У меня есть все основания думать, что нравы в Константинополе переменялись после реформы. Но в предшествующие времена, до воцарения султана Махмуда, слабый пол, видимо, протестовал на свой лад против угнетения сильным полом, что и объясняет ту легкость, с какой женщины увлекаются достоинствами Карагёза.

В современных пьесах этот персонаж почти всегда настроен оппозиционно. Это или насмешливый буржуа или человек из народа, чей здравый смысл критически относится к распоряжениям низших властей. Во времена, когда впервые указом полиции было запрещено с наступлением темноты выходить на улицу без фонаря, Карагёз появлялся на сцене, не соблюдая этого распоряжения, поскольку в указе не было объявлено, что внутри фонаря должна на-

ходитья свеча. Задержанный стражей и отпущенный на свободу после того, как его объяснение было признано убедительным, он снова появлялся с фонарем, где уж есть свеча, но только незажженная. Все это похоже на те проделки, которые наши народные легенды приписывают Жану из Кале, и это доказывает, что народ везде одинаков. Карагёз говорит правду в глаза и никогда не боится ни сабли, ни кола, ни веревки.

После антракта, во время которого был снова предложен табак и различные освежающие напитки, мы увидели вдруг, как упало газовое полотно, где недавно вырисовывались силуэты марионеток, и на эстраде появились настоящие актеры, представляющие «Мужа двух вдовиц». В пьесе было три женские роли и одна мужская; однако в представлении участвовали только мужчины. Но восточные юноши в женском одеянии, с их чисто женской грацией, с их свежими лицами и неведомым у нас имитационным бесстрашием, умеют создать полную иллюзию. Обычно это греки или черкесы.

Сперва на сцене появляется некая еврейка, из тех, что занимаются перепродажей женских вещей, а заодно участвуют в интрижках своих клиенток. Она подсчитывает заработанные деньги, надеясь при этом извлечь еще большую выгоду из нового дела, имеющего отношение к одному молодому турку по имени Осман, который влюблен в богатую вдову, главную супругу некоего бинбаши (полковника), убитого на войне. Поскольку каждая женщина после трехмесячного вдовства имеет право снова выйти замуж, есть все основания думать, что дама выберет вздыхателя, которого она отметила еще при жизни мужа и который неоднократно через еврейку одаривал ее эмблематическими букетами.

Поэтому еврейка спешит ввести счастливого Османа в дом, где его присутствие теперь вполне безопасно.

Осман надеется, что вскорости будет «зажжен факел», и торопит свою возлюбленную подумать об этом. Но, о неблагодарность! Или, скорее, вечные женские капризы: дама отказывается дать согласие на брак, если Осман не пообещает ей жениться также и на второй жене бинбаши.

— Клянусь шайтаном (дьяволом), — рассуждает сам с собою Осман, — жениться сразу на двух — дело более серьезное... Но свет моих очей, — обращается он к вдове, — откуда у вас эти мысли? Вы предъявляете мне не вполне обычное требование.

— Я все вам сейчас объясню, — говорит вдова. — Я молодая и красивая, как вы всегда мне об этом твердили. Так вот, у нас в доме есть женщина, не такая красивая и не такая молодая, как я. Однако с помощью хитрости она сумела женить на себе моего покойного супруга, а потом сумела его заставить себя полюбить... Во всем она подражала мне, и дело кончилось тем, что она стала ему нравиться больше, чем я. Так вот, поскольку я уверена в ваших чувствах, то хочу, чтобы, женившись на мне, вы взяли бы в качестве второй жены это уродливое создание. Она так заставляла меня страдать при виде той власти, которую благодаря хитрости ей удалось забрать над моим слабоумным супругом, что теперь я хочу, чтобы страдала она сама и чтобы плакала, видя, как вы отдаете предпочтение мне, а ее презираете... Короче, хочу, чтобы она была так же несчастна, как раньше была несчастна я.

— Мадам, — отвечает ей Осман, — портрет этой женщины, который вы мне нарисовали, выглядит не очень соблазнительным и не располагает меня в ее пользу. Мне ясно, что она крайне неприятная особа, что к блаженству, которое сулит супружество с вами, следует присоединить неприятности от второго союза, которые могут доставить мне немало хлопот. Вам известно, что по закону пророка муж несет равные обязательства перед всеми женами,

будь их у него немного или же он доведет их количество до четырех... чего я не собираюсь делать.

— Ну что ж! Я дала обет Фатиме (дочери пророка) и выйду замуж только за того, кто согласится на мои условия.

— Прошу вас, мадам, дать мне время на размышление.

— Как я несчастен! — восклицает Осман, оставшись один. — Подумать только: жениться сразу на двух, из которых одна красива, а другая уродлива! Поистине не бывает радости без печали.

Возвращается еврейка, и он объясняет ей свое положение.

— О чем вы толкуете! — говорит он а . — Да ведь вторая жена просто прелесть. Никогда не слушайте женщину, если она заводит речь о своей сопернице. Правда, одна из них блондинка (та, в которую вы влюблены), а другая брюнетка. Но разве вы ненавидите брюнеток?

— Н е т , — отвечает влюбленный. — Подобные предрас-судки мне чужды.

— Значит, вы боитесь стать обладателем двух хорошеньких женщин? Поверьте мне: хотя цвет волос у них разный, они одинаково хороши. В этом-то я уж толк знаю!

— Если ты говоришь правду, — произносит Осман, — то закон пророка, который повелевает супругу уделять равное внимание своим женам, не будет казаться мне таким уж суровым.

— Вы сейчас ее увидите, — говорит еврейка. — Я уже сказала ей, что вы в нее влюблены и что только из-за нее вы гуляли мимо этого дома и останавливались против ее окон.

Осман тут же вознаграждает умную посредницу, и вскоре перед ним появляется вторая вдова бинбаши. Она в самом деле очень хороша собой, хотя и немного смугла. Судя по всему, ей льстит внимание молодого человека

и ее не пугает перспектива второго брака. «Вы любили меня, храня молчание, — говорит она, — и мне сообщили, что не объяснились вы только из робости. Я тронута, видя подобные чувства. Теперь я свободна и хочу вас за них вознаградить. Дело только за кадием».

— Тут никаких препятствий, — говорит еврейка, — однако этот несчастный молодой человек должен вернуть деньги гранд-даме (первой жене).

— Как! — восклицает вторая. — Это уродливое, злое создание еще занимается и ростовщичеством?

— Увы, да! И именно я была посредницей в этом деле, потому что всегда спешу оказать услугу молодежи. Благодаря моему вмешательству этот бедный юноша был избавлен от больших неприятностей, но так как денег он вернуть не может, то ханум требует, чтобы он расплатился с нею посредством женитьбы.

— Такова печальная правда, — говорит молодой человек. (Дама растрогана.)

— Но как будет приятно в а м, — говорит ей еврейка, — видеть эту коварную особу униженной и презираемой человеком, который вас любит.

Гордая и уверенная в своем превосходстве женщина отнюдь не склонна сомневаться в том, что именно так и должно случиться. Со своей стороны она тоже дает согласие на двойной брак, и тогда на сцене появляется кадий.

Брачный контракт подписан. Теперь остается только узнать, какая из двух жен будет считаться главной. Еврейка приносит счастливому Осману букет цветов, с помощью которого новый супруг определит свою избранницу для первой брачной ночи. Осман в затруднении: обе женщины тянутся к букету, чтобы получить от мужа этот знак его предпочтения. Но в ту самую минуту, когда он колеблется, не зная, кого выбрать, блондинку или брюнетку, в доме раздается страшный шум, сбегаются испуганные рабы и объявляют, что видели привидение.

Картина, исполненная драматизма. На сцену выбегает бинбаши с палкой. Этот столь мало оплакиваемый супруг, оказывается, совсем не умер. В списках армии он не числился, поэтому его и внесли в список убитых, хотя на самом деле он просто попал в плен. Мирный договор, заключенный между русскими и турками, вернул ему родину... и его супружеские права. Он быстро сообразил, что происходит в его доме, и тут же обрушивает на всех присутствующих удары своей палки. Обе жены, еврейка и возлюбленный убегают после первых же ударов, а менее проворный кадий под восторженные аплодисменты публики получает взбучку за всех.

Такова эта сцена, чья развязка с ее моралью порадовала всех присутствующих на представлении мужей.

Обе пьесы позволяют понять, на каком уровне все еще пребывает драматическое искусство в Турции. Ему нельзя отказать в чувстве примитивного комизма, подобного тому что наблюдается в греческих и латинских пьесах. Но дальше этого дело не идет. Условия мусульманского общества препятствуют открытию серьезного театра. Без женщин театр невозможен, но как тут быть, если мужья не позволяют им появляться перед публикой? Marionетки и даже актеры, выступающие в кафе, нужны только для забавы посетителей подобных заведений, которые, как правило, не отличаются хорошим вкусом.

Богатый человек может устроить представление у себя в доме. Он приглашает своих друзей, его жены также приглашают знакомых женщин, и представление дается в большом зале. Таким образом, невозможно создать оборудованный машинами театр, кроме как у очень важных персон. Даже султан, хотя он и большой любитель театральных представлений, не имеет солидно оборудованного театрального помещения. Нередко случается, что дамы сераля, наслушавшись разговоров о каком-нибудь блестя-

шем спектакле, показанном в театре Перы, тоже хотят им насладиться, и тогда султан спешит ангажировать труппу на один или несколько вечеров.

Немедленно в Летнем дворце сооружается временная сцена, примыкающая к одному из фасадов здания. Окна женщин (впрочем, снабженные отличными решетками) превращаются в ложи, откуда порою слышны взрывы смеха или возгласы одобрения, а зал, расположенный амфитеатром между этими ложами и сценой, заполняется только приглашенными мужчинами — дипломатами и другими участниками этих театральных празднеств.

Недавно султан, желая удовлетворить свое любопытство, повелел сыграть для него одну из комедий Мольера: это был «Господин де Пурсоньяк». Пьеса произвела огромное впечатление. Переводчики объясняли, что происходит на сцене, тем из придворных, которые не понимают французской речи. Но надо сказать, что большая часть государственных людей Турции более или менее знает наш язык, хотя бы в силу того, что французский, как известно, стал во всем мире языком дипломатов. К нему вынуждены прибегать турецкие чиновники, они переписываются с иностранными кабинетами. Этим объясняется и то, что в Париже существуют турецкие и египетские коллежи.

Что же касается женщин сераля, то они хорошо образованны: каждая дама, принадлежащая к дому султана, получает очень солидные знания по истории, поэзии, музыке, живописи и географии. Многие из этих дам — художники или поэты, и нередко в Пере передают из рук в руки стихотворные пьесы или лирические отрывки, порожденные талантом этих милых затворниц.



*Воспоминания о Тюрингии**Александрю Дюма***ОПЕРА «ФАУСТ» ВО ФРАНКФУРТЕ**

С мучительным и радостным чувством хочу напомнить Вам о мыслях и событиях десятилетней давности. Мы были во Франкфурте-на-Майне, где каждый из нас написал по драме в немецком вкусе. Теперь я возвращаюсь туда один.

Несмотря на минувшие события, город почти не изменился, только аллеи, опоясывающие его с 1815 года и заменившие фортификационные укрепления, стали более густыми и прохладными. Приехав вечером по железной дороге из Майнца, я, впрочем, не очень жаждал их увидеть: меня больше интересовали спектакли, и вскорости мне удалось узнать, что играют в главном театре. Играли «Фауста», положенного на музыку Шпором.

Мы так часто обсуждали с Вами возможность создания «Фауста» во французском вкусе, то есть не подражая великому и неподражаемому Гете и вдохновляясь только легендами, которыми он почти не воспользовался, что я, несмотря на поздний час, поспешил посмотреть хотя бы вторую часть оперы.

Было восемь часов вечера, а спектакль кончался в девять.

Вы помните это находящееся в конце аллеи большое здание, где мы смотрели с Вами из ложи семейства Ротшильдов «Гризельду»? Не правда ли, она была прекрасна, эта героическая пьеса, которая в Германии явилась как бы последним вздохом трагедии? И какие чувства вызывала актриса — даже у тех, кто не понимал языка! И какая это была поистине народная драма, в которой королева, попав в беду, просила прощения у дочери угольщика!

Зал на этот раз был заполнен более многочисленной

и более нарядной толпой, чем тогда, когда мы смотрели «Гризельду». Потому что здесь, как и всюду, публику больше всего привлекает музыка. Зал недавно реставрирован, в нем доминируют желтые и золотые тона и по-прежнему над занавесом можно видеть часы, постоянно показывающие зрителям время: чисто немецкая любезность.

Когда я вошел в зал, на сцене изображали бал и танцевали сарабанду, держа в руках зажженные факелы: весьма красочное и волнующее зрелище. Затем каждая пара, удаляясь, исчезает за кулисами, факелов становится все меньше, и постепенно воцаряется мрак, образ смерти. Раздаются удары барабана, и появляется дьявол.

Какой впечатляющий выход! В зал врывается сопровождаемое резкими аккордами пение баса, меланхолическое и в то же время дикое, то энергичное, то блеющее с финальными модуляциями в духе XVIII столетия. В исполнении этого отрывка, напоминающего арию о клевете, актеру явно чего-то не хватало. Музыка Шпора очень похожа на музыку Моцарта.

Если будете ставить на сцене «Фауста», что, как мне кажется, Вы намереваетесь сделать, позаботьтесь о том, чтобы дьявол у Вас был с очень красным лицом: таким его представляют в Германии, и это производит впечатление.

Затем мне очень понравилась та легкость, с которой происходит перемена декораций на глазах у зрителей: падающее полотно и два выдвигающихся из-за кулис щита — вот и все; кроме тех случаев, когда требуются более сложные перемены. Только что мы были во дворце, теперь на улице, а вот перед нами сельская местность, освещенная вечерними огнями. Фауст воркует о своей любви, обращаясь к белокурому созданию, в которое он влюблен; дьявол насмехается, прячась в глубине сцены и напевая ариетту старого пьяницы.

Мы попадаем в готический зал; звучит превосходный квартет, который в конце переходит в квинтет. Вдруг публика раздражается смехом. Что же случилось? Просто дьявол выходит на сцену в одеянии иезуита: протестантский город Франкфурт может позволить себе подобный непочтительный намек. Красная физиономия дьявола похожа на червонный туз, вырисовывающийся между длинной блузой и черной шапкой. Но теперь уже не время для смеха: пробил час на небесных часах; Мефистофель подает знак, из-под земли появляется демон, одетый во все красное, и кладет руку на плечо Фауста, — дьявол пьесы слишком важный сеньор, чтобы лично тащить грешника в преисподнюю. Затем взгляд погружается в подземную пещеру, с ее свода обрушивается бенгальский огонь... и спектакль кончается... ровно в девять часов. Театр, где есть часы, очень скрупулезен в отношении времени. Как только представление затягивается хотя бы на несколько минут, в зале раздаются свистки. Рекомендую Вам ввести это новшество и у нас.

Нельзя извлечь ничего интересного из либретто, которое Шпор согрел звуками своей музыки; но в связи с этой темой я хочу поговорить с Вами о некоторых изысканиях, предпринятых мною во время путешествия из Нидерландов в эти края и имеющих отношение к главному персонажу. Для некоторых эрудитов Фауст — это Иоганн Фуст, чье имя сверкает между именами Гутенберга и Фауста Шёффера, начертанных вокруг знаменитого тройного изображения из популярных изданий. Три бородатых лица оказались рядом в силу того, что неизвестно в точности, кто из них троих действительно изобрел это ужасное орудие войны, называемое прессой.

Страсбург славит Гутенберга, Майнц — Фауста. Что касается Шёффера, то он всегда считался только их помощником. Фауст был ювелиром в Майнце; Гутенберг

простым рабочим, который помогал ему при зарождении его открытия, и этот союз капиталиста-изобретателя с искусным работником произвел на свет то, чем сегодня мы пользуемся и злоупотребляем.

Как говорят, Фауст был зятем Лорана Костера, рисовальщика из Гарлема, который к тому времени уже постиг искусство печатания игральных карт. У Фауста родилась идея вырезать по дереву надписи к картинам, то есть имена Ланселота, Александра Македонского или Паллады, которые до этого писались от руки. Эта мысль породила другую: вырезать из грушевого дерева отдельные буквы и составить из них слова. Гутенберг, которому было поручено складывать буквы, предложил отливать их из свинца, а Шёффер, работавший под их началом и в свободное время занимавшийся виноградарством, предложил использовать для четкого воспроизведения строк некое приспособление, напоминающее пресс, который употребляют в давальне.

Такова была комбинация трех идей, родившихся в трех головах, — и по своим результатам она походила на три изломанных луча в молнии Юпитера.

Не вторгаемся ли мы в область романа, приняв легенду, согласно которой разорившийся Фауст продал дьяволу душу, чтобы иметь возможность довести до конца свое изобретение? Все это, возможно, выдумки монахов того времени, которые, с одной стороны, предвидели роковые последствия книгопечатания, а с другой — были раздражены тем, что оно наносило им материальный ущерб как переписчикам рукописей.

Вот как некоторые авторы описывают момент, когда у Фауста родилась идея воспроизведения букв. Будучи ювелиром, он получил заказ сделать застежку для Библии, которую настоятель одного монастыря решил подарить епископу Майнца.

Он отправился в монастырь, чтобы вручить заказчику выполненную работу и получить за нее плату. Его заставили ждать в зале, где посередине стоял широкий стол, за которым усердно трудились десятка два монахов.

Над чем они трудились? Они соскребали буквы с греческих и латинских манускриптов, чтобы потом на них было можно писать новые тексты. Фауст увидел отрывок из Гомера, где первые строки уже были стерты.

«Несчастный! — сказал он монаху. — Что хочешь ты здесь написать вместо «Илиады»?»

И его умиленный взгляд упал на стих, который можно перевести так:

«Он шел по берегу гулкого моря».

В это мгновение в зал вошел настоятель. Фауст спросил его, что собираются сделать с выскобленными страницами. Речь шла о переписке книги контроверз Фомы Кемпийского или кого-то другого. Тогда Фауст в качестве вознаграждения за свою работу попросил отдать ему манускрипт, который он спас таким образом от полного уничтожения. Его странная просьба и его наивность вызвали у монахов улыбку. Нужно было иметь письменное разрешение, чтобы вынести книгу из монастыря. Приор любезно согласился дать ему таковое и приложил свою печать к пергаменту. Слово луч света озарил сознание ювелира, и, как Архимед, он мог бы воскликнуть: эврика! Право же, тут надо признать вмешательство провидения, если вспомнить, что в течение веков существовали печати с вырезанными на них буквами и даже с целыми надписями вроде тех, что находили в Помпеях. У Фауста родилась идея многократно увеличивать количество букв и оттисков, чтобы воспроизвести написанное слово. Как орел добычу, уносил он из монастыря манускрипт и свою еще не вполне созревшую идею.

«Неужели, — думало он, — невежество или злонамеренность монахов могут навсегда уничтожить плоды свободного человеческого разума? Шедеврам философии и поэзии, которые они называют языческими, грозит полное уничтожение: их сметет с лица земли преступный слепой фанатизм, подобный тому, который некогда уничтожил Александрийскую библиотеку. Один приказ какого-нибудь папы, — такого, как Борджиа, что ныне сидит на римском престоле, — и во всем христианском мире не останется и следа от этих сокровищ: почти все они в руках у монахов, которые якобы их сохраняют в своих монастырях.

Мысленно повторяя эти слова и прижимая к груди только что спасенную им «Илиаду», возможно последний ее экземпляр, Фауст рисовал в своих мечтах нечто подобное печати настоятеля и размышлял о возможностях создания целых страниц с вырезанными на них рельефными буквами, отпечатки которых можно будет перенести на пергамент или другой материал. Вернувшись домой и пребывая во власти охватившей его идеи, он не догадывался о том, что нищета и отчаяние, обычные спутники гения, уже проникли в его жилище.

Возможно, отсюда возникла сцена с черным спаниелем, которого Фауст повстречал во время прогулки и который, забравшись в его комнату, принял обличие духа зла.

Все знают о страданиях изобретателя, так превосходно описанные Бальзаком в «Поисках абсолюта» и «Киноле». Если верить легендам, страдания Фауста были не меньшими. Преследуемый в Германии, он отправляется со своею первой напечатанной Библией в Париж, где Людовик XI вначале принимает его вполне благосклонно. Но фанатизм уже подстерегает свою жертву; Фауста обвиняют в колдовстве, и он чуть было не погибает на костре на Гревской площади: ведь он продавал экземпляры

Библии, совершенно похожие один на другой, а без помощи дьявола сотворить такое — просто невозможно.

В легендах, выдуманных или пушенных в оборот монахами, Фауст в основном представлен чародеем. Этих легенд существует великое множество, как в Германии, так и во Франции, где «Голубая библиотека» повествует о его наиболее известных похождениях. Одна из самых любопытных легенд — та, где рассказано, как он проглотил воз с сеном, лошадьми и возчиком, когда они загородили ему дорогу. Есть там и фантастическая сцена при дворе германского императора, который просит у чародея устроить ему ужин в обществе Александра, Цезаря и Клеопатры. Что, как говорят, и было сделано.

Гете во второй части «Фауста» воспользовался этим анекдотом, изменив его и введя в действие Елену, что также восходит к изустной традиции. Невольно возникает вопрос, почему, согласно традиции, Фауст приказал дьяволу воскресить Елену Спартанскую, потомком которой он был и с которой прожил двадцать четыре года, в силу заключенного с дьяволом договора? Возможно, это отголосок воспоминания, связанного с манускриптом «Илиады»: почитатель Гомера, он в душе мог считать себя возлюбленным Елены.

В Германии, в театрах марионеток, показывающих фольклорного «Фауста», Елена участвует в действии. Дьявол там зовется Каспаром, а герцог Пармы заменяет императора, которого, конечно, не разрешили бы представлять в виде куклы.

Можно упомянуть также роман Клингера о Фаусте; он написан очень остроумно, в манере Дидро, и в нем мы видим Фауста при всех европейских дворах, куда он является со своим изобретением и где не может добиться ничего, кроме возможности быть колесованным, повешенным или сожженным на костре, от чего в самый

последний момент его спасает дьявол в силу их договора. Во всех странах, куда он попадает, Фауст видит одни лишь беззакония, разврат и убийства: во Франции Людовик XI, в Англии Глостер, в Испании инквизиция, в Италии Борджиа. Однажды дьявол говорит ему: «Зачем ты так мучаешься ради этого жалкого рода человеческого?» «Чтобы спасти его, чтобы изменить его к лучшему! — восклицает Фауст. — Ибо невежество порождает преступления». «История с райским яблоком, — возражает ему дьявол, — отнюдь не согласуется с этим утверждением».

Здесь опять, как и всюду, нет Маргариты, потому что Маргарита создана воображением Гете, она — тип женщины, который он любил. Этот прелестный образ озаряет своим светом всю первую часть «Фауста», в то время как Елена во второй части далеко не так обаятельна и понятна, хотя ее образ полностью связан с традицией.

### ТОРЖЕСТВА В ВЕЙМАРЕ. «ПРОМЕТЕЙ»

«Начнем с небожителей»... Двадцать пятого *auguste* — как говорят немцы и как называл месяц август Вольтер — в городе Веймаре начались торжества в честь дня рождения Гердера и дня рождения Гете. Только три дня отделяют эти две годовщины, поэтому торжества предполагалось растянуть на пять дней.

Приятным дополнением к ним было открытие памятника Гердеру, колоссальной статуи, воздвигнутой на площади кафедрального собора. Гердер, бывший одновременно церковным деятелем, поэтом и историком, казалось, по праву получил это место. Однако высказывались сожаления, что бронзовый памятник не производит должного впечатления на фоне стены церковного здания. Он смотрелся бы лучше на фоне зелени деревьев или в центре обычной площади.



Но сейчас мы должны говорить только о том, что имеет отношение к драматическому искусству. Лишь слегка коснемся подробностей праздничных церемоний и обратимся к исполнению «Прометея», обширному сочинению, слова которого, некогда написанные Гердером, были положены на музыку Листом. Этим лучше всего почтили память знаменитого писателя.

Достаточно сказать, что в течение дня комната Гердера была открыта для публики. Там можно увидеть три украшенных цветами портрета, изображающих писателя в разные годы его жизни; ветхий пюпитр, выкрашенный в черный цвет; Библию с золотыми застежками и закладками, вложенными в нее рукой Гердера. В ящике под стеклом собраны принадлежавшие ему предметы: последние перья, ночной колпак, вышитый герцогиней Амалией, и посвященные жене стихи, которые он диктовал своим детям.

В церемонии участвовал кортеж, состоявший из детей, среди которых шествовали внуки его сыновей, ибо Гердер родился сто с лишним лет тому назад. Но Германия — хорошая мать, которая не забывает ничего, что своим блеском и красотой может способствовать культуре ее великих людей.

Кортеж детей, одетых в белое и увенчанных дубовыми листьями, направился к дороге между Веймаром и Эллерсбергом (резиденцией наследного принца). Здесь больше всего любил совершать свои прогулки поэт, и теперь этот уголок получил название «Отдых Гердера».

Вечером двадцать четвертого августа, в канун празднеств, в театре был исполнен «Освобожденный Прометей», поэма Гердера, которая не была предназначена для сцены, но хоры из которой Лист положил на музыку, предварив свое сочинение увертюрой. Музыка перемежалась декламацией стихов из поэмы. Успех превзошел все ожидания,

и к Листу обратились с просьбой переделать это произведение в драматическую симфонию, равную по своему значению опере.

Я прибыл только на второй день празднеств из-за непредвиденного опоздания, вызванного порядками на так называемой железной дороге из Франкфурта на Кассель, и не мог присутствовать при исполнении «Освобожденного Прометея». Мне остается только воспользоваться немецким критическим разбором, который у меня есть все основания считать точным.

Гердер никогда не писал для театра. Однако среди его произведений есть несколько поэм, написанных в диалогической форме и названных им «драматическими сценами». Почти все они имеют символический смысл. В одних — все персонажи представляют собой аллегория. В других — имена героев служат для воплощения той или иной мысли. Из всех этих опытов наиболее удачным является, бесспорно, «Освобожденный Прометей». Главная фигура, будучи воплощением одной из самых великих концепций античности, доминирует над всем тем, что Гердер связывал с традицией, столь живо поразившей воображение величайших гениев среди первых христиан, таких, как Тертуллиан и другие.

Сперва автор показывает нам на скале одинокого и страждущего Прометея. Как и в трагедии Эсхила, к нему являются Океаниды и жалуются на дерзость людей, которые укрощают ярость стихий и смеются над воздвигнутыми перед ними преградами. При этих словах Прометей, охваченный пророческим вдохновением, видит, как власть людей над природой растет, увеличивается и достигает такого могущества, которое в один прекрасный день подчинит своей воле все силы земного пространства. Вслед за Океанидами появляются дриады, предводительствуемые Кибелой. Земля скорбит об утрате своей девств-

венной красоты и своих изначальных богатств, скорбит о том, что ее вспахали, вспороли ее лоно плугом, изрубили ее побеги топором, изувечили людскими трудами. Но Прометей предвидит высшую гармонию, которая сменит этот временный беспорядок. Исполненный экстаза, он видит, как человечество, пройдя через всяческие страдания, беды и печали, находит таинственное решение загадки своего существования; он предсказывает наступление новой эры, когда природа отдаст благословенные плоды своим детям и ни горький пот, ни обильная кровь не будут больше увлажнять ее скорбные борозды. Появляется Церера, и эта богиня жатвы, любящая людей, приветствует Прометея и говорит с ним о грядущем «золотом веке».

Мучительная дрожь сотрясает закованного титана. Перед его внутренним взором возникает длинная череда страданий, через которые должны пройти дорогие его сердцу люди, прежде чем счастливый век озарит их своими лучами. И, охваченный жестоким отчаянием, он чувствует только бремя этих безмерных страданий. К Церере присоединяется Вакх и предлагает, чтобы умерить все эти невзгоды, дать людям радость вдохновения, впридачу к тем благодеяниям, которыми добрая богиня одарит страждущих. Принимая от Вакха его опасные дары, Прометей, этот Исая античной Греции, оплакивает человеческие ошибки и заблуждения, которые будут сопровождать живой свет вдохновения; и, в то время как душа его томится во власти этих печальных предчувствий, слышится пение адского хора. Это голоса Эреба, лишаящегося своей добычи: Алкид, символизирующий силы добра, спускается в ад и вырывает из его плена Тезея. Он является вместе со спасенным героем и, увидев Прометея, убивает коршуна и разбивает цепи, выкованные по приказу Юпитера, этого узурпатора, чью тираническую власть Прометей никогда не признавал. Гордый страдалец после своего освобождения

дения обращается с трогательной прощальной речью к скале, свидетельнице его долгих мучений, и Алкид ведет его к трону матери своей Фемиды. Наконец-то Прометей воочию видит «высшую справедливость», и Паллада, чья мудрость осеняла его дела, призывает музы прославить его и воспеть.

Нетрудно заметить, что при таком богатстве мыслей, вплетенных в эти разнообразные сцены, музыкальное искусство встречается со многими трудностями. Это поэтическое произведение слишком коротко для театральной постановки, тем более что действие в нем не достаточно динамично. Однако для чисто музыкального произведения его текст представляется слишком длинным. Если нам будет позволено высказать свое мнение в связи с этой проблемой, то мы посоветовали бы Листу выкроить из этой богатой ткани то, что в Германии называют «огатогios profanes» и что мы назвали бы симфонией с пением. Для этого пришлось бы сократить и изменить стихи, вложенные немецким поэтом в уста различных персонажей, стихи, которые Лист полностью сохранил, создавая свои замечательные по разнообразию и красоте хоры.

У нас есть все основания думать, что только из-за благоговейного уважения к памяти чествуемого Гердера Лист пожелал, чтобы поэму исполняли со скрупулезной точностью. Вечером двадцать восьмого августа это произведение было представлено в виде мелодрамы. Роли распределили между лучшими драматическими артистами. Постановка была великолепной. Вялость действия и полное отсутствие драматических столкновений удачно компенсировались эффектными декорациями. Античные одеяния были прекрасно подобраны, и каждая сцена являла привлекательную для глаз картину. Успех представления был очень велик.

Увертюра Листа получила самую высокую оценку му-

зыкантив, собравшихся на эти торжества. Особенно восхитила и старых мастеров и юных учеников фуга; она производит огромное впечатление, ее построение безукоризненно, стиль ясен и строг. Начало увертюры так же мрачно, как одинокие ночи узника на кавказской скале. Звуки медных инструментов поражают слух подобно хлопанию бронзовых крыльев зловещего коршуна. Резкие и властные аккорды вызывают в нашей памяти первую сцену из трагедии Эсхила, и мы словно видим перед собою грозного посланца Юпитера, заковывающего в цепи благодетеля людей.

Тишина после этого введения сменяется приглушенными тревожными стопами виолончелей; затем музыкальная фраза, трогательная, как молитва, как обещание или благословение, сменяется широкими звуками фуги. В этой части царит величественное спокойствие, которое еще более оттеняет волнующую фугу и триумфальное величие стрелы.

Если бы мы разбирали произведение Листа с позиции музыкального критика, то должны были бы говорить о каждом хоре в отдельности; ограничимся, однако, отчетом об общем впечатлении, которое они произвели на публику.

Хор Океанид, к которому присоединяются голоса Тритонов, был встречен единодушным одобрением. Он построен на удачных контрастах, на неожиданных переходах. Над медлительной, торжественной фразой слово «мир» парит как божественное дыхание, а инструментальное сопровождение отмечено почти сакральной торжественностью. Затем раздается взрыв фанфар, и голоса начинают звучать в ритме марша, настолько печального, что невозможно без волнения ему внимать и невозможно его не запомнить. Дриады выходят, как бы храня молчание, и только слышится шепот струнных инструментов, настолько тихий, что он кажется шелестом листвы, колеб-

лемой чуть заметным дыханием ветра. Постепенно эти едва уловимые звуки становятся словами, но они так тихо произносятся, пение настолько воздушно, аккомпанемент так прозрачен, что кажется, будто все это проникает сквозь кору деревьев, из глубины цветочных бутонов, словно вздох растений, наделенных душами.

Хор жнецов и жниц вызвал наиболее шумное восхищение присутствовавших на этом вечере. На фоне строгого и вместе с тем тонкого оркестрового сопровождения изящно вырисовывается пение жаворонка. Оно вызывает спокойное, чистое чувство, схожее с ничем не омрачаемой радостью. В первый момент мы даже поддались соблазну сравнить впечатление, производимое этими вибрирующими звуками, полными целомудренной чистоты, с впечатлением от великолепной картины Робера «Жнецы». Но, слушая вторично эту часть, исполненную на бис, мы почувствовали, что различие в колорите этих двух произведений, равно прекрасных и близких по содержанию, пробуждает схожие, но отнюдь не одинаковые эмоции.

Кисть Робера воссоздает более мощную природу; особенно поражает нас жар лучей его солнца, его сверкающая атмосфера, этот яркий свет, озаряющий мужские лица, с которых тяжкий труд не смог стереть радостного восприятия жизни. Музыка Листа заставляет нас мечтать о чем-то более тонком, более эфемерном, более поэтичном. Какой-то неосознанный порыв к наивному и безгрешному чувствуется в этой очаровательной мелодии, которая, словно во сне, уносит нас в рай, принадлежавший когда-то, как говорят, человеку — в те времена, когда еще было неведомо зло.

Не будем задерживаться на хоре адских сил: он вызывает в памяти стиль Глюка и порождает смутный, глухой и мучительный страх, словно при соприкосновении с чем-то могущественным и зловещим. Скажем только о хоре муз,

которым заканчивается пьеса и который кажется нам более значительным. Он прост, но отличается богатством оттенков; полон силы и в то же время изыщен. Он подобен чаше цветка, чаше из одного лепестка, прочного и мягкого, как бархат, с четкими прожилками и нежным ароматом.

Лист, взявшись за выполнение этой задачи, столкнулся с очень большими трудностями. Ему надо было найти особый музыкальный стиль, который соответствовал бы странному произведению, не имеющему, так сказать, ни формы, ни почвы. При всем разнообразии мотивов, он должен был сохранить единство, не отдаляясь при этом от античной пластики и величия; должен был привести в движение и наполнить страстью символические персонажи; дать жизнь и плоть абстрактным идеям; выразить глубокие и бурные чувства, не прибегая к помощи драматургической интриги и не опираясь на живой интерес, возбуждаемый развитием действия. Благодаря поразительной красоте и привлекательности своих мелодий он избежал опасных противоречий, таившихся в решаемой им задаче, и его произведение смогло увлечь и очаровать светскую публику, не ожидавшую в силу возвышенности и торжественности сюжета найти в нем то, что оказалось не только доступно ее пониманию, но и покорило ее. В то же время произведение Листа удивило знатоков своей серьезностью.

### «ЛЮЭНГРИН»

Двадцать пятого августа при большом стечении публики состоялось открытие памятника; присутствовали официальные лица, а также члены литературных и художественных обществ. Торжественный обед, данный затем в городской ратуше, собрал за одним столом всех знаменитостей, приехавших сюда из различных частей Германии и из-за границы. Среди них можно было увидеть двух

прославленных драматических поэтов, гг. Гуцкова и Дингельштедта. Этот последний сочинил пролог, прочитанный в театре двадцать восьмого августа, в день юбилея Гете.

В тот же день впервые был исполнен «Лоэнгрин», опера в трех актах Вагнера. Лист дирижировал оркестром, и, когда он вошел, музыканты вручили ему серебряную дирижерскую палочку, на которой была выгравирована соответствующая обстоятельству надпись. Это был скипетр короля-артиста, повелевающего голосами и инструментами.

«Лоэнгрин» обладал одной необычной особенностью: поэма в стихах была написана самим композитором. Не знаю, подходит ли сюда французская поговорка, гласящая, что никто тебя так хорошо не обслужит, как ты сам; однако, несмотря на бесспорные поэтические красоты поэмы, публика порою замечала в ней длинноты, ослаблявшие общее впечатление.

Почти вся опера написана плавными, торжественными стихами, какими писались старинные эпопеи. Французы поймут, о чем идет речь, если я скажу, что это александрийский стих, возведенный в третью степень.

Дело происходит в XI веке. Лоэнгрин, странствующий рыцарь, случайно попадает в Брабант как раз в то время, когда дочь государя этой страны, которого считают умершим, обвинена в исчезновении своего младшего брата: она якобы стремилась к тому, чтобы трон достался ее неизвестному возлюбленному.

Она предстает перед феодальным судом, который приговаривает ее к «божьему испытанию». В тот миг, когда она уже теряет надежду найти рыцаря, согласного взять на себя ее защиту, появляется Лоэнгрин, он приплывает в ладье, влекомой лебедем. Этот паладин побеждает в поединке и женится на принцессе, которая в сущности ни в чем не виновата и является жертвой клеветы одной супружеской пары, преследующей ее своей ненавистью.



История на этом не кончается: остается еще два акта, в течение которых невинность продолжает подвергаться преследованиям. Там есть прекрасная сцена, где принцесса хочет помешать Лоэнгрину покинуть ее, чтобы сразиться с врагами. Он настаивает на своем и подвергается великим опасностям; но ему покровительствует таинственный дух: это лебедь, в чьем теле пребывает душа маленького принца, брата брабантской принцессы, — что обнаруживается только в конце и что могло быть принято только публикой, привычной к легендам северной мифологии.

Впрочем, все это уже известно и описано в одной из поэм или «романов», относящихся к циклу о короле Артуре. Во Франции, где есть «Синяя борода» и «Ослиная шкура», нас этим не удивить.

Лоэнгрин — один из рыцарей, отправляющихся на поиски святого Грааля. В средние века это была цель всех опасных экспедиций, как в древнем мире золотое руно, а в наши дни Калифорния. Святой Грааль — чаша, наполненная кровью Христа, кровью, излившейся из раны, полученной им на кресте. Тот, кто найдет эту драгоценную реликвию, обретет всемогущество и бессмертие. Вместо них Лоэнгрин находит любовь и земное счастье. Вполне достаточно, чтобы вознаградить достойного рыцаря.

Музыка этой оперы — замечательна, и при последующем исполнении ею будут восхищаться все больше и больше. В Германии появился своеобразный и смелый талант, который сказал еще только первое слово. Вагнера упрекали в том, что он уделяет слишком много внимания инструментам и, как говорил Гретри, помещает пьедестал на сцене, а статую в оркестре; но это, конечно, зависит от особенностей его поэмы, которая придает всему произведению форму скорее лирической драмы, чем оперы.

Артисты мужественно справлялись с трудной партитурой, которая, если попытаться дать о ней общее представ-

ление, видимо, примыкает к музыкальной традиции Глюка и Спонтини. Постановка была великолепна и вполне достойна усилий, предпринимаемых теперешним великим герцогом для сохранения в Веймаре былого художественного вкуса, благодаря которому этот город называли немецкими Афинами.

Зал веймарского театра невелик и имеет всего один ярус; однако его пропорции вполне удачны, а разрисованный свод представляет приятное зрелище для взгляда, скользящего по ряду женщин, окаймляющих, словно непрерывная гирлянда цветов, красные края балюстрады. Отсутствие частных лож и богатые украшения ложи великого герцога придают помещению вид придворного театра, и вся обстановка в целом не нарушает этого впечатления. Взгляд не натывается на смешение лиц — хорошеньких женских и уродливых мужских, — что обычно видишь в ложах и амфитеатрах других театров, не натывается на ряды то ли табакерок, то ли бонбоньерок, которые так бесцеремонно разделяют зрителей на различные группы.

### РИХАРД ВАГНЕР

Однако вернемся к Вагнеру, поэту и композитору этого вечера. Всевозможные трудности, которыми насыщена его опера, должны были бы предопределить ее исполнение только в больших театрах. Однако Вагнер, причастный к дрезденским событиям в мае 1849 года, известный своими демократическими убеждениями и в течение пятнадцати лет живущий в эмиграции в Швейцарии, видимо, не мог найти в настоящее время, и долго еще не найдет какой-либо столичный театр, который согласился бы включить в свой репертуар его оперу, тем более что опера эта была написана не ради достижения легкого успеха. Поистине заслуживает признательности просвещенный веймарский двор, который

оказывает покровительство талантливым произведениям, нисколько не интересуясь тем, что не входит в сферу искусства.

В литературных и музыкальных произведениях Вагнера чувствуется поэтическая душа, широкая образованность и живой, тонкий, острый ум, который, словно стрела, может наносить раны, но может и трогать сердца. В юности он мечтал о карьере драматурга и видел свое предназначение в том, чтобы воскресить немецкую трагедию, созданную его прославленными учителями. Влияние буржуазной драмы, заполонившей немецкую сцену, казалось ему роковым. Его пылкое воображение требовало от театра страстей более возвышенных, языка более торжественного, способного воздействовать на разум и чувство толпы, перед которой должны предстать такие образы и события, чьи масштабы, преобразенные чудом поэзии, будут намного превосходить все то, чем измеряется рост современников. Страстно увлеченный этой идеей, вспоенный мощными соками, таящимися в античных трагедиях, в древних германских поэмах и в наиболее смелых концепциях Гете и Шиллера, он все еще искал форму для выражения собственных чувств, но создавал только наброски, нисколько его не удовлетворявшие.

Однажды вечером он присутствовал при исполнении «Эгмонта», сопровождаемого музыкой Бетховена. Потрясенный и очарованный, весь во власти неведомых ему ранее чувств, он решил уяснить для себя, что же именно произвело на него столь сильное впечатление. Отныне он хочет использовать все средства, способные так же воздействовать на его слушателей, и, приписав испытанное им волнение встрече двух различных искусств, приписав его союзу двух гениев, обитающих в различных сферах и объединивших свои чары, чтобы вызвать схожие ощущения, он пришел к выводу, что драматическое искусство в том виде,

в каком оно существует, является неполным и что для достижения его совершенства надо превратить его в некое средоточие всех других искусств.

Следуя склонности своей нации сводить к абстрактной теории сделанные ею открытия, он решил, что сцене предназначено стать чем-то вроде алтаря, вокруг которого будут сложены все отдельные ветви искусства. Мы склонны предположить, что эта мысль, получившая развитие в брошюрах, которые Вагнер вскоре опубликовал в Лейпциге, гнездилась в его уме задолго до того, как он четко ее сформулировал для самого себя, и наше предположение подтверждается эволюцией его таланта.

После вечера, во время которого он увидел, как трагедия «Эгмонт» обрела двойную силу эмоционального воздействия благодаря аккордам Бетховена, судьба указала ему путь его истинного призвания; он пожелал, чтобы красноречие созданной им поэзии также было бы подкреплено чарами музыки, и принялся ее изучать. Вскоре высший инстинкт, коим он был одарен, сумел обрести в этом искусстве свое естественное выражение, и то, что должно было стать только аксессуаром, превратилось в основной элемент его драм.

Проходя через различные стадии развития, талант Вагнера утверждался в своей оригинальности, которая и принесла ему славу; но проявилась эта оригинальность не сразу. Сперва его пылкое любопытство сосредоточилось на классической музыке и на тайнах инструментовки. Он стал страстным поклонником Глюка и начал следовать его примеру, довольствуясь, как это было в опере «Риенци», той внутренней связью, которая соединяла звучание оркестра и голосов с драматическим действием.

Однако по мере того как он все больше овладевал своим новым мастерством, по мере того как музыкальная палитра становилась все более покорной его воле, мысль Вагнера,

видимо, стала все чаще возвращаться к покинутому им искусству — к словам и поэзии. Сюжеты, выбранные им для либретто, теперь уже отмечены особой заботой о поэтическом совершенстве и меньшей зависимостью от требований и условий музыки.

После «Риенцы» и до «Лоэнгина» Вагнер создал «Тангейзера», имевшего большой успех в Дрездене и затем в Веймаре. Последняя опера представляется нам менее удачным опытом интимного альянса поэзии и музыки. Однако эти попытки произвели в Германии огромное впечатление, и было бы хорошо, если бы наши композиторы не остались от них в стороне.

Хотя французские либретто сделаны с большей тщательностью, чем либретто иностранных опер, не будем скрывать, что они не имеют отношения ни к музыке, ни к высокой поэзии. Если Франция нуждается здесь в реформе, то не стоит ей слишком сильно отставать от других стран.

### *О Бальзаке*

Поскольку мы продолжаем вести эту конфиденциальную рубрику, поговорим немного о Бальзаке: «Сие пойдет на пользу», как заметил Виктор Гюго, говоря о Наполеоне. <...>

Пьер Дюран приписывает Академии мысль, которую мы считаем абсурдной: будто она, то есть Академия, не допустила Бальзака в свое лоно под предлогом того, что он имел долги! На это можно было бы возразить, что Академия не является коммерческой палатой; если бы каждому для допуска в это почтенное сообщество пришлось доказывать свою непричастность к опротестованным векселям, то не многие писатели были бы в него допущены.

Те, кто не смогли, подобно Вольтеру, сколотить богатство, участвуя в спекуляциях откупщиков, или, подобно Бомарше, обеспечить свою будущую независимость, продавая ружья взбунтовавшимся против Англии американцам; те, кто в силу случайности рождения не пользуются даруемым высоким положением досугом, который позволяет культивировать музы под сенью посаженных предками лип; наконец, те, кто ни при каких обстоятельствах и ни под каким предлогом не продают свое перо, — те оказываются вполне естественным образом отброшенными в ряды богемы. Так заведено в определенном обществе, и верно, что Бальзак открыто об этом говорил<sup>1</sup>.

Однажды ему пришло на ум приобщиться к театру. На первый взгляд это казалось вполне под силу тому, чьи романы уже дали обильную пищу воображению наших водевилистов. И что же? Он подошел к этому делу как к трудной задаче, которую он надеялся решить, призвав на помощь свою твердую волю. Однако практическим умом он понимал, что в одиночку достичь успеха в театре невозможно, во всяком случае, невозможно хорошо зарабатывать. Это была его мания, впрочем, весьма достойная мания, поскольку он преследовал цель жить по своему вкусу и расплатиться со своими кредиторами.

В те времена он мечтал только об архитектуре, что не так уж, в сущности, удаляло его от мыслей о драме. На доход от одного из своих романов он купил земельный участок в Севре, возле будущей железнодорожной линии, в ста шагах от станции. Все это он тщательно рассчитал и всем наивно об этом рассказывал.

Можно теперь признаться, что химерический спекулятор и расточительный создатель миллионов папаша

<sup>1</sup> В конце концов Бальзак полностью оплатил свои долги. В разговоре он любил иногда вспоминать слова Наполеона: «За все надо платить!»

Гранде Бальзак плохо выбрал свой участок, а тот, кто его ему продал, мог посмеяться над ним от души... Там было около двадцати квадратных аров, находившихся на уровне железнодорожного полотна и расположенных выше дороги между Виль-д'Авре и Севром; но это был самый худший в мире участок земли: глиняный пласт не пропускал воду из верхнего слоя песка, затем, выше песка, шла плодородная земля. И вот что происходило на этом участке, когда на нем началось строительство: тяжесть фундамента заставляла удерживаемую в песчаном слое воду стекать сквозь трещины и щели глины; песок, сжимаясь, приводил к изменению поверхности почвы и дом сдвигался с места. Начинали все сызнова: та же причина, то же следствие.

Это повторялось трижды. Дом, строившийся по рисункам самого Бальзака, постепенно сползал к дороге. Двигался он незаметно, как смертные к своей могиле. Тогда Бальзак заговорил о сваях, которые надо забить в землю, чтобы ее укрепить.

Он не верил в обычные сорта деревьев, которые наша национальная коммерция могла бы предоставить ему для этой цели. Он говорил нам о сваях из алоа. Это может показаться на первый взгляд странным, но все объяснилось с помощью простого факта: «В Венеции, — говорил Бальзак, — есть великолепные дворцы, целиком и полностью воздвигнутые на сваях из алоа. Наследники старинных фамилий в основном живут бедно, живут на скромный пенсион (тысяча двести *zwanzig*<sup>1</sup>), выдаваемый им Австрией. Они не имеют права продавать ни картины, ни мраморные скульптуры, но тайне организовали неведомый для Австрии промысел: по ночам они спиливают старые, не поддающиеся разрушению сваи из алоа и заменяют их

<sup>1</sup> Двадцать (нем.).

дубовыми; я х о ч у, — говорил Бальзак, — потихоньку скупить несколько сотен таких свай и укрепить ими мой участок».

Однако опытный подрядчик доказал ему, что с помощью системы террас можно обойтись и без ненужных свай. Бальзак отменил свой заказ, посланный в Венецию. И в самом деле, дом, поднявшись вскоре над тремя ярусами террас, был укреплен небольшими, сложенными из камня стенками, которые, будучи украшены цветочными вазами, представляли собой, пользуясь выражением Фенелона, отрядное для глаз зрелище.

В доме, строящемся по его рисункам, Бальзак забыл только об одной вещи: о лестнице. Когда ему на это указали, он велел построить лестницу снаружи, как в швейцарских шале. Эта подробность всем известна. В меньшей степени известно то, что, как только дом был построен и укреплен, он написал в нем драму; сознавая необходимость иметь соавтора, но не желая при своем высоком положении в литературе быть в зависимости от театральных ремесленников, он обзавелся учеником. Это был славный юноша и к тому же талантливый поэт, которого мы все знали. Бальзак сказал ему: «Не ждите, что будете вести у меня обычное существование: в Жарди живут только ночью; днем здесь спят, кроме меня, человека занятого и мало спящего».

Молодой поэт дал свое согласие. Однажды в десять вечера Бальзак привел его к себе и сказал: «У вас еще остались старые привычки; идите спать, я велю разбудить вас, когда будет надо».

В час ночи одетый в ливрею слуга вошел в комнату молодого человека и сказал: «Месяе просит вас встать». Молодой человек встал.

Его провели в столовую; стол был уже накрыт. Еда состояла только из котлет и щавеля. Затем его напоили очень крепким кофе.

Когда он допивал свою налитую до половины чашку,



вошел Бальзак в монашеском одеянии, которое заменяло ему халат, и сказал: «Пора начинать». Он отвел его в другую комнату, где на письменном бюро лежала десть чистой бумаги, и сказал: «Пишите: «Школа семей». Затем он стал расхаживать по комнате большими шагами, диктуя вдохновенные сцены, которые надо было только отредактировать; и эта работа длилась до семи утра. В семь Бальзак вышел из комнаты.

Вошел слуга и сказал молодому человеку: «Месье просит вас лечь спать». Его разбудили в полдень и опять пригласили к столу; затем надо было совершить четырехчасовую прогулку, после чего снова приняться за работу, прерываемую котлетами с щавелем, кофе, прогулками и отдыхом.

Таков был распорядок дня в Жарди.

Пьеса была написана в пятнадцать дней. Бальзак велел ее немедленно отпечатать мелким шрифтом в две колонки и только в двенадцати экземплярах. Он устроил чтение пьесы у мадам д'Аппони.

У нас есть все основания полагать, что во Франции не осталось ни одного экземпляра этой пьесы; мы не смогли ее отыскать, но после читки сохранили о ней живое воспоминание.

По мысли Бальзака, «Школа семей» была близкой по духу к Мольеру и Бомарше; и в самом деле она немного напоминала их пьесы.

Местом действия пяти актов была лавка торговца модными товарами. Хозяин, добропорядочный человек лет пятидесяти, во времена Империи служил в армии, потом занял патриархальной жизнью среди своих близких: матери, жены и дочери... Однако для его дела требовались девушки-продащицы, по возможности привлекательные, но при этом ловкие и трудолюбивые.

Такой и была мадемуазель Адриена, главная продав-

щица, девушка очень изящная и стройная, с орлиным профилем, обрамленным густыми белокурыми локонами, завитыми на английский манер. Добропорядочный коммерсант незаметно для самого себя влюбился в свою продавщицу.

Вот тут-то и началась семейная драма. Купец должен был поехать по делам в Руан. Его жена воспользовалась отсутствием супруга и под каким-то предлогом прогнала мадемуазель Адриену. Во втором акте купец возвращается из Руана.

Первым делом он замечает отсутствие девушки, но не придает этому значения. Он обнимает жену и дочь, говоря самому себе: «Адриена, видимо, отправилась по какому-то поручению».

Затем подготовленная должным образом правда открылась. Эффект был самый ужасный. «Вы прогнали Адриену, — сказал купец своей жене. — Я уйду, и горе вам всем, горе мне самому, если я не смогу ее найти!»

В третьем акте он приводит ее назад, и можно себе представить, какое смятение, какая глухая борьба воцаряются в жилище этого буржуазного семейства. В четвертом акте внучка, постоянно слышавшая жалобы матери и бабушки, принимает роковое решение, подсказанное ей чтением одного судебного отчета. Она находит в кухне пакет с мышьяком, предназначенным для крыс, и высыпает его в кофе продавщицы.

Нет надобности передавать все подробности. Великолепен был конец акта, когда отец семейства приказал запереть все двери и, зная, что преступление могло быть совершено только кем-нибудь из домашних, начинает всех допрашивать.

Ответ должны держать поочередно его мать, жена и служанка; все они охвачены ужасом. Затем случай открывает истинную виновницу преступления, и невозможно пе-

редать, с каким мастерством Бальзак показывает реальность столь потрясающей ситуации.

Примечательно еще то, что роль Адриены, которая вначале кажется Тартюфом в юбке, исполнена очарования и тонкости чувств. Становится понятным, что только злой рок тяготел над этим бедным буржуазным семейством, посеяв в нем ненависть, ужас и угрызения совести, которыми греческие поэты наделяли Атридов.

За неимением новой драмы для нашей еженедельной рубрики мы надеемся на благосклонный прием этого неполного разбора, посвященного произведению, которое, быть может, утрачено навсегда.



# Театральная хроника



*«Порт-Сен-Мартен»: «Дон Жуан де Маранья»  
г-на Александра Дюма*



Изумительный сюжет для драмы, имевший столь счастливую судьбу в Испании, Англии и Германии, все еще никак не привьется у нас во Франции. Склонность нашего ума к рационализму, унаследованная от великих писателей XVII века, разделение, установившееся с еще более отдаленных времен между высокой литературой и народной традицией, всегда препятствовали тому, чтобы такой жанр литературы был у нас допущен и воспринят иначе, чем простая игра ума, достойная детей или бездельников. Вспомните, что лишь в наши дни, например, критика наименее предубежденная согласилась признать некоторое литературное достоинство за сказками Перро. Если отдельные произведения, в которых заметно наличие фантастики, как, допустим, у Рабле, Гамильтона или Кребийона-сына, все же снискали известное признание, то исключительно за качество стиля, вне зависимости от общего замысла, причем сам фантастический элемент рассматривался всего лишь как простейший прием для достижения политических или

моральных ассоциаций. «Дон Жуан», замысел которого был навеян Мольеру испанцами, никогда не был у нас оценен по достоинству, и причиной тому сверхъестественность развязки. Из этого, понятно, не следует, что во Франции интерес к фантастическим романам и драмам был слабее, чем в других странах; но никогда фантазия, свойственная этому жанру, не имела определяющего литературного достоинства, подобно тому как это было у наших соседей. Что бы ни говорили, но аристократическое разделение жанров крепко засело в умах нашей читающей публики. У нас полагают, что всегда бывает литература развлекательная, которой зачитываются, но которую подчеркнуто презирают, и литература высокая, которую никогда не читают, но охотно покупают, чтобы, как принято говорить, укомплектовать свою библиотеку.

Гофман, чьи книги наша публика ни в коем случае не поставит на свои домашние книжные полки, приводит в одной из своих «Фантазий странствующего энтузиаста» забавный анекдот, который поможет понять умонастроение большей части французов: «Попадаются, — рассказывает Гофман, — прелюбопытные личности; помню, например, как на представлении моцартовского «Дон Жуана» один такой тип горько жаловался мне на то, что и сама статуя и вся эта нечистая сила — вещь чудовищно неестественная. Я в шутку ответил, что ему давно пора бы заметить, что под белыми одеждами скрывается чудовищно хитрый полицейский комиссар, что демоны — всего-навсего безмолвные шпики и что вообще весь этот ад — всего лишь узилище, в которое ввергают Дон Жуана в наказание за разврат, и, стало быть, вся эта сцена должна толковаться в плане чисто аллегорическом. Тогда мой знакомец начал с интересом следить за развитием действия, стал посмеиваться, подшучивать и жалеть других зрителей, которые позволяли

так грубо себя морочить; и в дальнейшем всякий раз, как на сцене появлялись адские силы, вызванные фантазией Моцарта, он лукаво мне подмигивал, и я чисто-сердечно отвечал ему тем же. Про себя он, конечно, рассуждал так: «Мы-то отлично знаем в чем дело!» И милый этот человек был, конечно, прав».

Вот вам пример понимания ума вульгарного, обладатель коего всегда боится сойти за глупца или ребенка. Мысль об аллегории разом спасает самолюбие и доставляет удовольствие от увиденного. Мольеровский Дон Жуан полюбился бы таким людям куда больше, когда б на ужин к Дон Жуану явился не каменный гость, а судебный пристав из «Тартюфа». Как радовался бы всякий логический и рациональный ум такой поправке! Только представьте: Дон Жуан, гуляка и любитель серенад; Дон Жуан, который шатается по тавернам и колотит ночных стражей подобно маркизу эпохи Регентства, вдруг замечает фонарь судебного пристава: «Сганарель! А ну-ка позови господина пристава к нам на ужин!» Появляется пристав в своем мундире: «Я принимаю твое приглашение, Дон Жуан!..» Разве это не лучше кивка каменной статуи? Да и можно ли сыскать во Франции человека, который верил бы в ожившие статуи? Наши скульпторы из Академии не позволяют нам держаться подобных иллюзий.

Конечно, неизмеримо труднее объяснить сверхъестественное в «Дон Жуане» г-на Дюма, чем в «Дон Жуане» Мольера. Г-н Дюма с головой погружен в традицию и обращается со своим скептическим и передовым зрителем так, как Кальдерон, драматург-мистик, обращался с глубоко верующим зрителем XVII века. И это еще не самое смелое новшество г-на Дюма. Надо было отважиться, не думая о возможных последствиях, показать фантастическую драму наподобие «Сна в летнюю ночь», «Бури», «Фауста» или восхитительных фантазий Тика и Гоцци зрителю,

который дотоле допускал феерии лишь в цирке или в театре «Гетэ». Г-н Дюма сумел, как всегда, привлечь внимание и образованных людей и толпы. Его перо, подобно золотому жезлу Гермеса, вело человеческие души из ада на небеса и с небес на землю.

Стоит ли обращаться к подробному рассмотрению драмы г-на Дюма? Найдется ли среди нас кто-либо, не читавший статей, посвященных ей? Критики уже достаточно толковали о ней с тем уважением, которого она заслуживает. Кажется, только один критик «Деба» подверг ее суровому осуждению. Остроумный переводчик, написавший эту статью, упрекает г-на Дюма за слишком частые заимствования. Г-н Л. В. проявляет редкостную эрудицию, указывая на источники, которыми пользовался г-н Дюма. В частности, говоря о сцене с двумя братьями, он ссылается на драму Раупаха, которую приписывает Мюльнеру (ошибка, неприятная для переводчика с немецкого языка); две обработки этой драмы были сыграны на сцене «Амбигю»; первая, кстати, была сделана г-ном Лемерсье. Таким образом, каждый может сличить драмы Раупаха и Дюма, которые обе отталкиваются от определенного исторического факта, а также может ознакомиться с испанскими версиями, представленными в статье г-на Мериме о Дон Жуане, на которые г-н Дюма, как и всякий другой, имеет право опереться. Но кто мог бы отыскать в большом произведении столько совпадений в частностях, как не критик, обязанный выкроить материал для девяти колонок статьи и проделать это с точностью Шейлока? Когда-то был выпущен толстый том, посвященный заимствованиям Гете в «Фаусте», а ведь драм о Фаусте до гетевской существовало больше, нежели о Дон Жуане до постановки в театре «Порт-Сен-Мартен», не считая знаменитой немецкой драмы Граббе «Дон Жуан и Фауст», которую г-н Л. В. забыл упомянуть.

*«Комеди Франсэз»: «Замок моей племянницы»,  
комедия в одном акте  
г-жи Ансело*

По нашему наблюдению, именем Мариво слишком часто злоупотребляют. Наследие этого писателя, столь низко оцененное сперва, разбазаривают беспрерывно. Для начала критика одарила им г-на Скриба, который почел это за оскорбление. Впрочем, тогда это звучало и в самом деле оскорбительно. Потом наступила очередь г-на Ансело, который пожелал уверить всех, что он пишет, как Мариво, но с большим вкусом, большим тщанием и, главное, с большим глубокомыслием. И далее о ком только ни говорили в связи с Мариво! О г-не Розье, о г-не Денуайе, г-не Варене! О наследии говорили уже благосклонно. Но теперь всех этих наследников побоку: прямая линия найдена. Наследие Мариво переходит в надежные руки: его получает дама. Отныне прямая наследница — мадам Ансело (понятно, с согласия своего супруга).

И впрямь, поглядите, как складно все получается, как ловко сходятся концы с концами: что может быть женственнее, говоря языком критики, чем не эти интрижки на кончике иглы, чем этот поверхностный анализ сердечных переживаний, чем все эти завитушки ума, прозрачные покрывала, мишура, блестящие и папилютки? Мариво, этот галантный кавалер, лихой бретер, оказывается, писал свои причудливые фантазии отнюдь не по-мужски; он вышивал на пальцах, как полковники его времени; критика охотно одарила Мариво юбками и чепцами — настолько она мало его читала и мало поняла.

Мариво — это последнее эхо, ослабленный, но еще различимый отблеск романической комедии XVI века, комедии придворной, рассчитанной на высшее общество, первые



образцы которой дала Италия. Мариво так же невозможно воссоздать, как и аристократическое общество эпохи Регентства, молодого Людовика XIV, королевы Анны и испанских и итальянских дворов XVI и XVII веков. Каждая из этих эпох находила соответствующего ей поэта. Можно было бы назвать великое множество иностранных имен, над которыми всегда должно быть начертано имя Шекспира, создавшего помимо исторического и трагического театра еще целую серию восхитительных романтических сочинений, таких, например, как «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Два веронца» и ряд других. Но если оставаться в пределах нашей литературы, то мы полагаем, что первым, кто создал во Франции романтическую комедию, был Ротру, учитель Корнеля. И эта часть его театра предана не меньшему забвению, чем значительная часть театра Мариво, та, что не играют в «Комеди Франсэз». Построение маленьких пьес Ротру довольно слабое; но стиль, характеры, тонкость чувств, оттенки кокетства и страстей комедий Мариво мы полностью находим и у Ротру. Ясно, что его комедии игрались в театре, зрители которого были исключительно из высшего общества; буржуа, если он и мог попасть туда, решительно ничего не понял бы во всех этих безумствах, прихотях и переживаниях избранных персонажей.

После Ротру на протяжении всего века Людовика XIV никто из известных писателей к этому жанру более уже не прикасался, ибо героическая комедия, к которой столько раз обращались Корнель и Мольер, весьма сильно от него отличается. Но по прошествии этого века, поглощенного вещами великими, интересовавшегося лишь сильными трагическими страстями и интригами пьес Мольера, Реньяра и Бурсо, в эпоху Регентства, на сцену вернулась итальянская комедия, которая быстро превратилась в любимый театр блистательной аристократии того времени. Сначала играли

только на итальянском языке — первое увлечение избранного высокопоставленного общества, — но вскоре стали давать переводы и подражания итальянской комедии. Затем самостоятельно в этом жанре выступили такие достойные, но ныне забытые авторы, как Буаси, Отро, д'Эль, и некоторые другие.

К несколько более позднему времени относится большинство произведений Мариво для сцены; легко обнаружить существенную разницу между пьесами, которые он поставлял итальянскому театру, и теми, что он давал «Комеди Франсэз». Последние — проще, доступнее восприятию; они не так необычны, не так манерны, однако славу принесли Мариво преимущественно другие пьесы. Нечего и говорить, что мы не собираемся рекомендовать их современным авторам для подражания. Этот жанр принадлежит, как уже было сказано, обществу, которое нельзя воскресить. Нужно сберечь Мариво, подобно тому как тщательно сберегают медальоны Ватто и трюмо Буше, нужно восхищаться ими и почаще реставрировать на сцене эти прелестные игры ума и французского вкуса. Но ни г-н Скриб, ни мадам Ансело никогда не сумеют создать того, что могло бы продолжить в нашу эпоху Мариво и Ротру. В этих авторах есть то дуновение поэзии, к которому никакой самый дюжий ум не может ничего добавить. Един только г-н Альфред де Мюссе, являясь истинным поэтом, мог, и то не для сцены, сделать несколько довольно верных сколков с этой столь редкой и драгоценной романической комедии, которая завершилась на Мариво.

Впрочем, мы никоим образом не собираемся отрицать заслуги ни г-на Скриба, ни г-жи Ансело; мы хотели только оспорить совершенно ложную параллель. Комедии мадам Ансело — и мы причислили бы к ним и комедию «Благодарный брак», представленную под именем ее мужа, — по нашему мнению, целиком принадлежит школе Седена.

«Непредвиденный спор» и «Философ, сам того не зная» — вот образцы, которым следует Ансело. Для нее тут нет ничего зазорного, но имя Мариво мы должны решительно исключить.

А теперь укажем на совершенно заслуженный успех новой комедии. Сюжет ее вовсе не так уж походит, как утверждали некоторые, на анекдот из «Мемуаров» г-жи де Креки; в них речь идет о старой президентше, визита которой ожидают племянник и племянница. Их друзья между тем придумывают шутку: обрядить должным образом лакея, чтобы он сыграл роль старухи; однако шутка не удалась. Родственники, думая, что игра продолжается, на всякий случай держат ухо востро, и, когда старуха собственной персоной появляется в доме, они принимают ее за переодетого лакея и встречают палками. Дело кончается весьма трагично.

Что касается сюжета, избранного г-жей Ансело, то он больше приближается к «Новому Пурсоньяку» г-на Скриба. Ожидают приезда старой вздорной родственницы, но оказывается, что это хорошенькая тридцатилетняя президентша, славная и остроумная. Вот как развивается эта история: молодая вдова, графиня де Сюржи, пытается с помощью второго брака упрочить свое пошатнувшееся финансовое положение. В принадлежащем ей замке весело проводит время компания друзей; среди них Стенвиль, которого она наметила себе в мужья, не испытывая, впрочем, к нему никаких чувств, и молодой маркиз де Люссан, которого она любит и за которого охотно вышла бы замуж, будь он состоятельным человеком. Тут же дальняя ее родственница Луиза и взбалмошный кавалер из тех, что в изобилии населяют нынешние маленькие комедии. И вот в разгар веселья в замке сообщают о скором приезде тетки графини де Сюржи, вдовы старого президента дижонского парламента, по-видимому, ровесницы президента и, надо думать, ворч-

ливой провинциальной ханжи. Значит, с ее приездом должно кончиться все это приятное времяпрепровождение.

Тогда взбалмошный кавалер придумывает шутку: он приглашает актрису итальянской комедии, которая должна опередить тетку и сыграть ее роль. Графиня де Сюржи узнает о задуманном маскараде, и, когда настоящая президентша появляется в замке, ее принимают как нельзя хуже, но все же не так, как президентшу из «Мемуаров» г-жи де Креки: палочные удары предназначаются лакею, а ей холодная встреча. Встречать ее отряжают маркиза, которому поручено высмеять ее и постараться как можно быстрее от нее отделаться. Президентша сразу смекает, в чем дело, принимает на себя роль актрисы и всех мистифицирует. Мнимая актриса кокетничает с маркизом де Стенвилем, которого хочет отбить у своей племянницы. В короткий срок она в этом преуспевает; вынудив Стенвиля предложить ей, простой актрисе, руку и сердце, она вновь принимает настоящее свое имя и титул и приводит любовное безумство к благоразумному браку. Она упрочивает пошатнувшееся материальное положение г-жи де Сюржи и устраивает ее брак о маркизом де Люссан. Словом, в «замке своей племянницы» все ставит на свои места. Потребовался весь талант мадемуазель Марс, чтобы придать правдоподобие изворотливости, способной так изменять сердца. Мадемуазель Марс вдохнула жизнь во все эти надуманные сценки и придала осмысленность фразам, в которых зачастую больше вычурности, чем остроумия.

Мадемуазель Марс сыграла роль президентши в согласии с духом времени, в припудренном парике и соответствующем костюме. То, что с ее стороны это потребовало некоторых усилий, мы знаем; но почему мадемуазель Марс сочла возможным оказать честь г-же Ансело, отказывая Мариво? Как правило, мадемуазель Марс, как бы соблюдая постепенность, играет Мариво в костюмах Реставрации,

а Мольера в костюмах Империи. Почему так? Мы можем поклясться, что напудренный парик идет ей так же, как и соответствующий эпохе костюм. Надо надеяться, что Мари-во будет обязанным г-же Ансело тем, что в конце концов и его сыграют в костюмах его времени. И тогда нам останется просить театр, чтобы он обзавелся другой декорацией вместо того неперменного красного салона эпохи Людовика XIII, который служит всему репертуару от Людовика XIV до Людовика XV, и о замене скучного полосатого салона, не принадлежащего никакому времени и, как кажется, созданному лишь для «Меблированных комнат» и «Г-на де Крак».

*«Комеди Франсэз»: «Калигула»,  
трагедия в пяти актах г-на Александра Дюма*

Прежде всего следует поблагодарить Александра Дюма, который показал нам пьесу, мастерски написанную, тщательно продуманную и исполненную редких для современной сцены поэтических достоинств. Критика стала столь суровой к пьесам литературно отделанным и, напротив, столь снисходительной и мягкой к просто невероятному количеству безликой продукции, которой ежедневно потчуют публику наши театры, что большинство авторов стало предпочитать коммерческий успех проблематичной литературной славе, ожидающей произведения более высокого порядка. Чем же иначе объяснить тот факт, что вот уже в течение четырех или пяти лет на французской сцене не появилось ни одной трагедии, ни одной стихотворной драмы, и это несмотря на то, что Академия объявила за это изрядную премию? А ведь все дело в том, что требования критики и зрителя поставили наших писателей перед трудной дилеммой, которую никто еще не смог полностью разрешить.

Хотите назвать это прогрессом, хотите — нет, мы лично больше верим в трансформацию, чем в прогресс в искусствах, но ясно одно: сегодняшний зритель требует сильных ощущений, острых сцен, сложных и запутанных ситуаций, к которым в последние годы приохотило его чтение иностранных пьес и романов. А потому старая драматическая форма должна была быть оставлена ради новой, вводимой, впрочем, скорее талантливо, чем успешно. В самом деле, критика, допуская развитие театральных приемов и тягу к исторической достоверности, считает тем не менее возможным применять к современным произведениям оценочные критерии, подходившие для «правильной» продукции старой школы. Критика стала требовать машины более мощной и сложной, но отказала ей в колесах, приводных ремнях и подъемных механизмах, необходимых для ее сооружения.

Пиры, коронования, пышные церемонии, пытки, гробницы, сцены ужасов при странном освещении, битвы, балы и маскарады, то есть вся та театральная пышность, которая является сутью спектакля и которая может оказать влияние на развитие декоративного и постановочного дела, была осуждена как недостойная сцены «Французского Театра» и выслана на Бульвары. Критика не поняла, что самый выбор этих средств и то, как автор ими распоряжается, принадлежит — как и все остальное — к поэтическому замыслу. Возможно, что было не меньше заслуги в том, чтобы скомбинировать материальные эффекты пира в «Луcreции Борджиа», чем в сочинении красивых стихов, рассказывающих о пире, на котором Нерон отравил Британика. Критика не поняла, что дело касалось двух разных приемов и что следовало оценивать их по-разному. Разумеется, появление призрака Банко за столом Макбета, Джульетта у гроба возлюбленного, комедия, которую Гамлет разыгрывает перед Клавдием, призраки в «Ричарде III», развязка

«Отелло» — все это сцены, которые требуют декоратора и костюмера, и тем не менее сегодня никто не будет оспаривать их поэтической ценности и театральных достоинств. Авторы мелодрам не создают подобных спектаклей. Заметим между прочим, что «бульварная мелодрама», которую сравнивают с пьесами новой школы, никогда не производила сильного драматического впечатления с помощью мизансцен и декораций, если не считать подражаний иностранным авторам. После «Робера, атамана разбойников», «Бертрама» и вплоть до «Тридцати лет, или Жизни игрока» мы сомневаемся, что кто-либо сможет назвать хотя бы одну истинно драматичную сцену, хотя бы один способный ужаснуть зрителя сценический эффект, который принадлежал бы авторам собственно мелодрам.

Если мы так долго задерживаемся на этом вопросе, то только потому, что он был поднят в связи с «Калигулой». Ругали «Французский Театр» за то, что он всем пожертвовал ради пышного зрелища. Без конца насмехались над намерением автора впрячь в колесницу Калигулы настоящих лошадей: сцена Корнелия и Расина была бы опозорена. Однако люди, допускающие преследование Пурсоньяка и церемонию в «Мнимом больном», имеют преувеличенное представление о святости подмостков театра «Комеди Франсэз». Мы лично думаем, что эти подмостки позорит дурная пьеса, а не пышное красочное представление, плохой актер, а не хорошая живая лошадь. «Комеди Франсэз» не всегда умела надежно защититься от подобного рода профанаций.

Примем же без предубеждения сценическое великолепие новой драмы, успех которой с лихвой сумеет все окупить. Вид античного Форума, постепенно освещаемого солнцем, богато, с исторической точностью одетые персонажи, носилки, шумная толпа, которую пытаются утихомирить двадцать четыре консульских ликтора, раззолоченная

колесница, мчащая кесаря на Капитолий... словом, все это яркое зрелище пролога никак не вредит превосходным стихам, которые мы слышим и которые надежно оберегают достоинство нашего главного театра.

Вездесущая агентура Калигулы приведена в действие. Императору доложили, что молодежь города толкует о политике в заведении цирюльника Бибулуса. Цирюльника хватают, а его место занимает один из агентов. Едва эта тайная операция завершена, как в доме на площади открывается дверь и из нее, крадучись, выходят мужчина и женщина; мы слышим обрывки любовного шепота. Это Шереас, командир преторианской гвардии, которого провожает Мессалина. Все совершенно в духе Ювенала: предательство и разврат. Любовник и любовница друг друга обманывают. Но цель у них одна — смерть Калигулы. Однако Шереас мечтает о республике, Мессалина — об империи, в которой будет властвовать она сама. В ожидании подходящего часа оба стараются под личиной мнимой любви перехитрить друг друга.

Шереас, расставшись с Мессалиной, сталкивается в темноте с тремя молодыми людьми. Один из них спрашивает его имя.

«Я назову его, когда узнаю ваше...» —

отвечает Шереас. Молодой человек рассказывает о себе и о своих товарищах. Оказывается, перед Шереасом два республиканца и один последователь Эпикура. Они выпили и теперь направляются на Форум посмотреть на триумфальное шествие кесаря. Но когда молодые люди просят Шереаса назвать свое имя, тот вместо ответа сбивает с ног одного из них и исчезает в темноте. «Это любовник Мессалины!» — с ужасом восклицает один из молодых друзей. Эпикурейца это несколько не волнует, но нечаянная встреча наводит его на мысль — не попробовать ли и ему счас-



тя на этой стезе? Не откладывая решения в долгий ящик, он устраивается в цирюльне, расположенной прямо против двери Мессалины. Там он велит сделать себе прическу. Пока цирюльник возится с ним, один из его приятелей читает ему вслух рукописные газеты того времени. Время от времени наш эпикуреец перебивает чтение не совсем почтительными замечаниями в адрес императора. Присутствующие в испуге предупреждают неосторожного о том, что здесь находится шпион. Мнимый цирюльник выходит; ясно, что возмездие не заставит себя долго ждать. Эпикуреец, которого уговаривают немедленно бежать, отвечает, что жизнью он не дорожит и что теперь у него есть превосходный повод постичь великую неизвестность. Он говорит:

«Смерть не страшна тому, кто духом тверд: есть я — Нет смерти; есть она — и больше нет меня».

И с этими словами он направляется в баню, чтобы вскрыть себе вены.

Через несколько мгновений при восторженных криках толпы на Форум въезжает колесница Калигулы. Среди теснящегося народа обращает на себя внимание странно одетые юноша и девушка. Это Акила, галл, и Стелла, римлянка, давно помолвленные и приехавшие из Галлии в Рим к Юнии, матери Стеллы и кормилице императора. В дом этой последней и переносит нас первое действие.

Во вчерашнем отзыве мы приводили великолепную сцену, где Стелла рассказывает матери, которую она видит после долгой разлуки, о своем путешествии и про свое обращение в христианство. Неожиданный визит прерывает их разговор. Это император собственной персоной, который под предлогом почтить своим присутствием дом кормилицы пришел ради Стеллы, замеченной им вчера в толпе.

Влюбленный Калигула не склонен отказываться от удовлетворения своих желаний; он приказывает своим людям похитить Стеллу, а галла Акилу схватить как раба... Юния, не догадываясь, что преступление совершено самим кесарем, спешит во дворец искать правосудия. Она приходит туда уже после бурного объяснения между императором и его жертвой: кесарь умолял, грозил, но все напрасно. Тогда он повелел запереть Стеллу в отдельную комнату. Тут-то и появляется Юния, умоляющая императора отыскать дочь. А что же происходит в это время с Акилой, ее женихом? Акила продан в рабство, и купил его Шереас. В доме последнего мы и застаем его в третьем действии.

Шереас — это своего рода выродившийся Брут, который желал бы приобрести славу и престиж убийцы кесаря, не идя при этом на риск. Покупая Акилу, он рассчитывал сделать его орудием своего замысла. Кинжал, направляемый Мессалиной, должен был, таким образом, перейти из рук Шереаса в руки Акилы. Но Акила отказывается от этого предложения; он еще не знает, что Калигула повинен в похищении его невесты. Но вскоре Мессалина откроет ему глаза. Она берется провести Акилу во дворец и устроить свидание со Стеллой.

Мессалина тайком проводит Акилу в комнату, где томится Стелла. Там разыгрывается странная сцена. Дверь, которая так просто отворилась, неожиданно захлопывается. Бежать нет возможности. Должен прийти Калигула. Стелла, предвидя скорую смерть, уговаривает жениха принять христианство и достигает своей цели, изложив в великолепных стихах истины христианской религии. Эта превосходная сцена производит на зрителя сильное впечатление. Входит император в сопровождении стражи. Он поражен, увидев галла в комнате Стеллы. Чтобы разрубить этот таинственный узел, который ему нет охоты

развязывать, он тут же отправляет Стеллу, как христианку, на мученическую казнь, а жениха велит привязать к колонне возле окна, дабы тот присутствовал при казни возлюбленной. Покончив со всем этим, император удаляется, оставив галла в полном отчаянии. Но Юния, не покидавшая дворца, прибегает на крик Акилы и перерезает кинжалом связывавшую его веревку.

В пятом действии мы видим Калигулу за пиршественным столом в окружении поэтов, певцов и танцовщиц. О Стелле он уже забыл и, как обычно, предается разгулу. Мессалина наполняет его кубок. Выпив вина, Калигула приходит в неистовство и жаждет крови; он приказывает привести двух узников, приговоренных к смерти. Это те самые молодые люди из пролога, которые были в цирюльне вместе с эпикурейцем. Лучше бы они разделили участь своего товарища, ибо их ждут пытки. Калигула, издаваясь над узниками, протягивает одному из них кубок вина. Молодой республиканец, пользуясь случаем, совершает возлияние в честь богов подземного царства, призывая их покарать императора.

После этой впечатляющей сцены Калигула прогоняет сотрапезников и засыпает на своем ложе. Наступает полная тишина. Вдруг полог откидывают и на спящего императора, подобно разъяренным хищникам, бросаются Акила и Юния. Ужасная сцена, напоминающая охоту на тигра. Галл накидывает на горло кесаря веревку. Юния приставляет к его груди кинжал. «Я ваш кесарь!» — вопит Калигула. «Лжешь, ты уже не кесарь», — отвечает Акила. На крики умирающего сбегаются преторианцы. Они хватают убийц и выталкивают на сцену Клавдия, которого собираются провозгласить императором. Клавдий, думая, что его хотят убить, охвачен страхом. Его подымают на руках. Мессалина торжествует. Теперь она владеет не только империей, но и императором!

В следующей статье мы еще вернемся к частностям этого обширного сочинения, быть может, самого удивительного из того, что мы видели на подмостках «Комеди Франсэз». Успех сопутствовал всему спектаклю, и единодушные аплодисменты явились наградой многочисленным его красотам. Следует воздать должное актерам, в особенности Лижье, который с таким блеском сумел передать нюансы столь трудной роли, а также мадемуазель Иде, талант которой растет от спектакля к спектаклю. На их долю выпала большая часть аплодисментов, раздававшихся в тот вечер в зале.

*«Комеди Франсэз»: «Калигула»,  
трагедия 2-на Александра Дюма  
(статья вторая)*

Не следует удивляться тому, что «Французский Театр» возлагает большие надежды на драматургические опыты Александра Дюма. В течение многих лет так много твердили о смерти трагедии, что никто из авторов не решался воскресить ее. В результате половина труппы «Комеди Франсэз» оставалась незанятой или использовалась в мало посещаемых повторениях старого репертуара. Последней трагедией в античном вкусе, которую в конце 1830 года показал «Французский Театр», был «Брут» Андриё. Эта трагедия была написана в духе переходных идей между старой и новой школами, однако никто еще не осмеливался идти дальше и открыто подступиться к исторической правде и к смелой форме «Юлия Цезаря», «Клеопатры» или «Кориолана».

Дюма начал приходить к этой мысли в ту пору, когда писал статьи о трагедии, в которые он включил перевод нескольких сцен из шекспировского «Юлия Цезаря». Пролог к «Калигуле» написан под очевидным влиянием этих

блистательных разборов. Но, создавая эту необычную и далекую от наших драматургических привычек картину, Дюма вынужден был ограничиться одним актом. Наша публика, развитие и умственный кругозор которой теперь так восхваляют, оказалась бы наверняка менее терпеливой, чем английский зритель XVI века, и вряд ли проявила бы интерес к спектаклю чисто историческому, в коем любовная интрига не примешивалась бы к действию политическому. Впрочем, не стоит сетовать, ибо г-н Дюма сумел так даровито сочетать эти две линии в своей трагедии, что лишь пристальное рассмотрение может позволить разделить то, что для зрителя слилось в единое целое.

Мы уже обращали внимание—и повторяем это еще раз—на несправедливость некоторых критиков. Мы не думаем, что дробность действия является недостатком в тех случаях, когда различные части перекрещиваются и дополняют друг друга. Это, если хотите, необходимое свойство исторической драмы, и в поддержку такой поэтики можно было бы сослаться на опыт зарубежного театра. Да и у нас отыщется тому тьма примеров. Действие «Калигулы» двойное, как в «Митридате», «Британике», «Андромахе» и многих других пьесах, действие которых можно подвергнуть двум различным разборам. И пусть не удивляются тому, что мы будем рассматривать политическую сторону Драмы «Калигула» отдельно от романтической и любовной, на которой остановимся сперва.

Если бы г-н Дюма вместо того, чтобы следовать шекспировской драме принял систему французской трагедии, то заговор Шереаса, со всеми относящимися к нему эпизодами, заполнил бы целиком всю пьесу. Шереас, этот выродившийся Брут, который стремится убить императора чужими руками и остаться в тени, — тип, понятый и изображенный вполне в манере Корнеля. Мессалина обрисована менее глубоко; она лишена новых нюансов и напо-

минает трагические характеры Гермiony и Роксаны. Но что может быть возвышеннее и поэтичнее, чем фигуры юных римлян, которые так удачно выведены в прологе и уверенно проведены через третий и пятый акты драмы? Их первая встреча с Шереасом, любовником Мессалины, является очень умелой экспозицией, их вторая встреча с Шереасом, трибуном и судьей, — замечательно интересное и сильное столкновение различных характеров. Сцена, когда они должны распознать в Шереасе такого же, как и они, заговорщика, к сожалению, приглушена очень эффектной сценой мести Юнии и Акилы. Но в том же пятом акте превосходны появляющиеся на пиру кесаря и два заговорщика и гневная тирада Анниуса, когда он препоручает императора владыкам подземного царства. Здесь все напоминает самые высокие озарения античного театра; это мысль Эсхила, изложенная стихом Корнелия. И как бы ни была далека эта сцена от наших драматических навыков, она производит мощное, грандиозное впечатление.

Характер Калигулы задуман превосходно в сцене, когда он с высоты колесницы произносит четыре стиха, исполненных величия и силы:

«Народ, что вскормлен был священной волчицей,  
Ты покоришь весь мир, он пред тобой склонится,  
Ведь императора, чей дух неукротим,  
Победа нарекла возлюбленным своим».

В третьем акте г-н Дюма сумел изобразить яркими красками тот трудноуловимый характер жестокого и вероломного венценосца, которым Расин наделил своего Нерона. Расиновский Нерон относится к тем драматическим характерам, сделанным, если можно так выразиться, из одного куска, которые предназначены исключительно для того, чтобы на них смотрели сквозь оптику театра. Тщательное изучение Шекспира привело г-на Дюма к

более плодотворным истокам. Здесь мы не хотим проводить никаких параллелей, а лишь указываем на разницу двух систем.

Калигула не только чудовище, безумец: характер его не может быть объяснен одними роковыми обстоятельствами вроде болезни или патологии, он один из страшных поэтов той скептической и упадочной эпохи, основные черты которой мы обнаруживаем в Нероне и Гелиогобале, осуществивших то, что без их безграничной власти оставалось бы только дурным сном: все эти чудовищные пиры, мосты через проливы, искусственные моря в мраморных бассейнах, где разыгрывались самые настоящие морские бои; кровавые игрища в цирках, пытки и убийства, в которых жестокость вступала в спор с извращенной фантазией. Что это, как не ужасная и почти неправдоподобная поэзия, охватывающая людей и события, словно речь идет всегонавсего о метафорах? Народный энтузиазм нередко восхищался этим деспотическим лиризмом.

Г-н Лижье прекрасно понял все частности этой странной роли; он изучал и созидал ее как автор; он понял и ее тривиальную реальность и поэтическую абстрактность. Калигула — лучшее создание Лижье. Надо сказать и о том, скольким сам автор обязан молодой и красивой артистке, исполнительнице роли Стеллы.

Мадемуазель Ида благородна и трогательна, как героиня Расина, вдохновенна и торжественна в той сцене четвертого акта, которая напоминает высочайшие взлеты религиозных драм Кальдерона. Зритель благодарен ей за простоту игры и достоинство жеста, столь гармонирующие с вдохновенной поэтичностью ее роли. Потому-то в конце каждого спектакля, хотя она и не занята в последней сцене, ее вызывают вместе с Лижье и Бовале. С такими исполнителями многочисленные красоты пьесы г-на Дюма не могли не вызвать продолжительных аплодисментов публики.

Теперь, после того как мы уже показали читателю фрагмент католической части «Калигулы», мы счастливы дать ему благодаря любезности издателя песни корифея, проделанные на пиру кесаря.

Насколько первая цитата отдавала евангелическим духом, настолько нижеследующие кажутся нам напитанными духом поэтов эпохи Августа, и у нас даже является искушение думать, что автор перевел несколько неизданных отрывков из Тибулла, Овидия или Горация, которые он разыскал во время своих странствий по Геркулануму и Помпеям.

*Первая песня*

Зима ушла, весна приходит вновь,  
И Флора и амуры вслед за нею;  
Кто не любил — изведает любовь,  
Кто был влюблен — тот влюбится сильнее.

Выла зима владычицей земли;  
Венера из морской волны явилась —  
И родилась весна, и расцвели  
Вокруг цветы, земля преобразилась.

У лета есть колосья на полях,  
У осени — склонившиеся лозы,  
У зимних дней — снежинки в волосах,  
А у весны есть и любовь и розы.

Зима ушла, весна приходит вновь,  
И Флора и амуры вслед за нею;  
Кто не любил — изведает любовь,  
Кто был влюблен — тот влюбится сильнее.



*Вторая песня*

Расцветают розы,  
Украшая сад,  
И звенят стрекозы,  
И даруют лозы  
Спелый виноград.

Заново рожденный  
К нам приходит год,  
Над его короной  
Из листвы зеленой  
Новый день встает.

И поскольку людям  
Все отдать он рад,  
Рвать мы розы будем,  
Горести забудем,  
Выжмем виноград;

Ибо время мчится  
И торопит нас:  
Молодость — как птица,  
Старость в дверь стучится,  
Близок смерти час.

Но загадки эти  
Разве кто постиг?  
Одинок, как ветер.  
Миг живешь на свете,  
Но вот в этот миг

Расцветают розы,  
Украшая сад,

И звенят стрекозы,  
И даруют лозы  
Спелый виноград.

*Третья песня*

У кесаря сомкнулись веки,  
День кончился, приходит ночь.  
Пусть шум замрет, умолкнут реки,  
Пусть все огни исчезнут прочь.

Покинув темные строенья,  
Вы, пленники своих страстей,  
Растайте словно привиденья,  
Умчитесь вдаль, как сонм теней.

Пусть ваши прихоти и пламя  
Одни вам выбирают путь,  
Пусть дверь, закрытую за вами,  
Лишь радость сможет распахнуть <sup>1</sup>.

*Театр «Ренессанс»: премьера «Рюи Блаза»,  
драмы в пяти актах 2-на Виктора Гюго*

Не будем скрывать нашей симпатии к этому новому театру, открытому для молодой литературы, для музыки, для стольких авторов, актеров и композиторов, которые по праву требовали предоставить им возможность творить и выносить свои творения на суд публики. Пусть французская сцена принадлежит тем, чья слава стара и неоспорима, пусть два наших первых музыкальных театра предоставляют свою сцену только признанным талантам, они, эти

<sup>1</sup> Перевод стихов М. Кудинова.

таланты, только укрепят свое положение, если можно будет открыто соперничать с ними, предъявляя на это свои права и свободно преследуя свои цели. Монополия мэтров так же несправедлива, как и монополия сильных мира сего; что касается критики, то приговор здесь выносить может только один-единственный судья, один подлинный король — публика. В наши дни она преисполнена духом ответственности и справедливости, сбивающим спесь с корыстных предубеждений: одной рукой она поднимает трагедию, которую объявили навсегда умершей, другой поддерживает драму, такую же вечную, как и трагедия, и представляющую собой лишь иную форму развития поэтической мысли.

Разве трагедия, происходя от Ротру и Корнеля и омытая в священных истоках Еврипида и Кальдерона, имеет более французское происхождение, чем современная драма, для которой задолго до всех новаторов энциклопедист Дидро создал свое введение и первую модель? Разве Вольтер и Бомарше не образуют поступательного движения от одного века к другому и разве первый из этих двух гениев не поколебал условности своего времени более, чем это могут сделать современные драматурги? Тогда нападали на театральную пышность и романтический призрак «Семирамиды», на чисто английский типаж Оросмана, на средневековый колорит «Танкреда», на пушку из «Аделаиды Дюгеклен», на философскую смелость «Нанины», так же как сегодня упрекают Виктора Гюго за проявления смелости в композиции, стиле и мизансцене, которые при соблюдении пропорций не более поразительны и необычны, чем нововведения Вольтера.

Пусть не ждут от нас нападков на трагедию в пользу современной драмы; мы имели счастье быть среди тех немногочисленных писателей, которые не считали трагедию похороненной вместе с Тальма, она представлялась нам только на время умолкнувшей и склоненной над его могилы.

лой наподобие бессмертной плакальщицы. Вместе с тем, выражая эти мысли и надежды, мы пытались также защитить и драму от предубеждения ее строгих оппонентов. Тем не менее кажется странным, что все еще приходится обсуждать проблему формы и деталей и что недоброжелательность противников и неблагоприятие друзей постоянно толкают критику к бесполезному теоретизированию.

Никогда, однако, этот вопрос не получал столь ясного ответа, как на сей раз, никогда еще французское произведение не отдалялось дальше от форм и приемов трагедии, не проводило между жанрами столь резкую черту раздела. <...>

*Театр «Ренессанс»: «Алхимик»,  
драма в стихах  
г-на Александра Дюма*

Итальянские писатели XVI века являются неисчерпаемым источником сюжетов для драм и комедий. Шекспир извлек оттуда добрую половину своих шедевров. Читая сегодня трагические и романтические повести Джиральди Чинтио и Луиджи Да Порты, в которых встречаются магические имена Ромео, Отелло, Беатриче, Порции, или читая сказания Севера с именами Гамлета и Макбета, так и кажется, что английский поэт был всего лишь умелым работчиком. И что, не будь его, любой человек мог бы сделать это вместо него. Понятно, что подобная мысль — не более чем заблуждение нашей критической гордыни. Сегодня мы восхищаемся всеми этими необыкновенными характерами лишь благодаря творческой силе, которая их оценила и вдохнула в них жизнь. Сами по себе они являлись лишь тем, чем является мрамор для скульптора. Верно, что кусок мрамора содержит в себе живую фигуру, но ее надо оттуда высвободить, и сделать это может только гений.

Первые читатели «Удивительной и преступной истории Мавра, военачальника на венецианской службе», погубившего по навету Яго, своего помощника, собственную супругу, заподозренную в предосудительной связи с его же офицером, были, вероятно, не более поражены драматическим поворотом событий, чем мы сегодня, читая уйму подобных былей в газетных судебных хрониках. Знает ли, к примеру, нынешний читатель, что подлинная развязка «Венецианского мавра» такова: мавр и его помощник, решившие погубить виновную (ибо она и впрямь была виновной), порешили обрушить потолок ее спальни и похоронить ее под ним? Так рассказывается эта трагическая история в новелле. Отелло даже не имел мужества отомстить открыто, избрав для мести способ, более или менее сходный с тем, который Нерон измыслил для умерщвления своей матери. «Эта хитрость, — говорит итальянский новеллист, — была обнаружена лишь несколько лет спустя».

Одна история того же времени дала г-ну Дюма сюжет «Алхимика». Нечего и говорить, что черпать из этого поэтического источника — неотъемлемое его право. Он совершенно по-своему распорядился полученным сюжетом, и вместе с тем из исторического анекдота о Фазио, флорентийском золотых дел мастере, не утрачено ни одной существенной частности.

В пьесе, как и в новелле, Фазио — ювелир; он держит мастерскую. Это один из тех художников-торговцев XVI века, которые, разбогатев, становятся равными князьям. Фазио жаждет с помощью богатства подняться по общественной лестнице на высшую ступень. Славы Бенвенуто Челлини ему недостаточно. Увлечение алхимией толкает его на безумные опыты. Молва о Никола Фламеде достигла его ушей, и Фазио начинает казаться, будто и ему удалось открыть ту божественную смесь серы и свинца, обработанного ртутью, которая является конечной целью алхимической науки.

В мастерской Фазио темно; еще только начало светать. Алхимик с лампой в руке собирается спуститься в подвал, где он проводит свои великие опыты. Франческа, его жена, упрекает мужа за эти ранние занятия. Но не его любви к алхимии опасается Франческа больше всего; она опасается другой любви, которая связана с первой больше, чем сам Фазио об этом догадывается. Во Флоренции живет знаменитая куртизанка, некая Маддалена. Эта женщина притягивает к себе все золото города; принцы, знатные господа и богатые буржуа — все разоряются, все жаждут, подобно Юпитеру, пролиться на эту новую Данаю золотым дождем. Когда-то, будучи еще простым ремесленником, Фазио влюбился в нее. На городских прогулках, на публичных собраниях и на спектаклях она представлялась ему недоступным видением. Понимая, однако, несбыточность своей мечты, Фазио отказался от нее и женился на дочери ювелира; он полюбил свою жену и любит ее и поныне той спокойной любовью буржуа, которая свойственна натурам обыденным. И все же, хотя сам он этого не сознает, занятия алхимией сопряжены с тайными влечениями его сердца.

Однажды, когда Франческа остается в лавке одна, туда входит роскошно одетая, необыкновенно красивая женщина. Ее сопровождает молодой человек: это проматывающий свое будущее наследство Лелио, племянник старого скряги, хозяина дома, где живет Фазио. Франческа зовет мужа, который не может скрыть смущения при виде Маддалены. В волнении он спешит показать ей лучшее, что имеется в лавке. Она выбирает украшение и уходит, оставляя восхищенного Фазио в полном смятении чувств.

Во время этой сцены Фазио забывает об алхимической смеси, которую он оставил на огне в своей лаборатории. По дому распространяется густой едкий дым. Прибегает запыхавшийся домовладелец, но не успел он выругать Фазио, которому хочет отказать от квартиры, как в подвале

раздается взрыв. Фазио спускается в охваченную огнем лабораторию, а скряга устремляется к подземному тайнику, в котором хранит свои сокровища.

А вот сцены второго акта: Фазио видит ущерб, нанесенный лаборатории его небрежением: часть стены обвалилась, и через пролом открылся вход в соседний подвал. Алхимик пробирается через пролом и в изумлении видит сокровища, которые владелец дома собрал в этом тайнике. Вот уж поистине логово ростовщика! Помимо груды ювелирных изделий, статуй, рыцарских доспехов, изысканной мебели под каменной плитой хранится еще большее богатство в золотых монетах. Едва Фазио успел насладиться всем этим зрелищем, как открывается дверь: в тайник осторожно спускается скупец и, не замечая спрятавшегося Фазио, радуется тому, что взрыв пощадил его богатства; чтобы удостовериться в этом окончательно, он поднимает каменную плиту, прикрывающую золото, и в восторге запускает в него руки. Страх за богатство, которое могло погибнуть, настолько помутил разум скупца, что он забыл притворить за собой дверь, в которую вслед за ним проскользнул еще кто-то. Это Лелио, племянник, подкарауливший удобный случай, чтобы предъявить права на материнское наследство, которое скупец от него утаил. Между дядей и племянником вспыхивает ссора. Племянник, доведенный до отчаяния бесчестностью родного дяди, закалывает его кинжалом. Фазио, безмолвный свидетель этой ужасной сцены, не успевает предотвратить несчастье. Лелио объявляет Фазио, что хочет взять лишь ту сумму, которая ему причитается и в которой ему отказывал скупец. Все остальное пусть забирает другой, первый попавшийся, хотя бы Фазио.

Алхимик, нашедший здесь больше золота, чем когда-либо мечтал приобрести, почти не колеблясь, пользуется случаем, виновником которого является к тому же не он.

Набрав полные пригоршни золотых монет, Фазио подымается наверх и спрашивает у жены: какой дворец она хотела бы иметь?

Следующий акт показывает нам Фазио и его жену среди великолепия их нового жилища. Весь город считает, что Фазио разбогател благодаря своей науке, и его охотно сравнивают с Фламелем. Лыстецы, поэты, художники наперебой ухаживают за баловнем судьбы. Одна Франческа горестно вздыхает посреди этого великолепия, которое пугает ее, пробуждая плохие предчувствия.

Дворец Фазио полон народу; самые красивые женщины Флоренции теснятся в его залах и садах. Одну из них, в маске, приводит Лелио. Это Маддалена. Фазио быстро попадает в сети ее кокетства. Франческа узнает соперницу. Ссылаясь на то, что честь жены запрещает ей принимать в своем доме куртизанку, она говорит мужу: «Заставьте ее уйти». «Я не могу», — отвечает муж. «Хорошо, тогда уйду я и вернусь в наш бедный старый дом, в котором мы жили прежде, а дворец я оставляю вам для ваших любовных похождения».

Франческа возвращается в свое старое жилье. Там все пусто, все напоминает ей о неблагодарном супруге. Она собирается спуститься в алхимическую лабораторию, где, по словам Фазио, он обнаружил сокровища. Но один из участников празднества во дворце не замедлил присоединиться к ней. Это подеста Флоренции, давно влюбленный в Франческу. Он жестоко играет на отчаянии несчастной женщины. Рассказывает ей, что Фазио отправился провожать Мадделену домой и назад уже не вернулся. В иступлении Франческа открывает собеседнику происхождение богатства мужа.

При этом она вовсе не хочет подвергать его жизнь опасности; просто ей кажется, что, став снова бедным, Фазио вернется. Однако вскоре она убеждается в том, что ее неос-



торожность обернулась предательством. Фазио, вырванный из объятий Маддалены, доставлен стражей к подесте, где находится и его обвинительница. В соседнем подземелье был обнаружен труп скупца. «Но кто же предал меня?» — восклицает Фазио. Он подымает покрывало, скрывающее лицо обвинительницы; перед ним Франческа. Из этой ситуации г-н Дюма сумел извлечь эффект поразительной силы.

В последнем акте несчастная Франческа умоляет всех помочь ее мужу, которого должны казнить. Подеста остается неумолимым. Возвращается с бала куртизанка. Франческа останавливает ее, и тут разыгрывается очень сильная сцена. Целомудренная супруга умоляет куртизанку спасти Фазио, воспользовавшись своим влиянием на государя и судей. «Спасите его, — восклицает Франческа, — я оставляю его вам; вам, которая клялась, что любит его! Спасите его, и я навсегда исчезну с ваших глаз». Но куртизанка и знать не хочет Фазио, внезапно обедневшего, да еще обвиненного в преступлении.

Тут готовится непредвиденная развязка. Честный Лелио выходит пьяным из притона, где он прокучивал остатки наследства, вырванного у дядюшки. Он перебирает различные способы расчетов с жизнью, ставшей для него невыносимой. Заслышав стенания Франчески, он подходит к ней и узнает, что Фазио собираются казнить за чужое преступление. Лелио объявляет себя виновным, возвращает Фазио Франческе и добровольно отдает себя в руки палачам.

Эта драма, которая, как говорилось выше, сильно напоминает некоторые романические пьесы Шекспира и Кальдерона, снискала поэтическому таланту г-на Александра Дюма благоволение публики. Особенным успехом пользовались второй и четвертый акты. Эффект мизансцены в пятом акте и слишком мелодраматическое шествие на казнь

чуть было не испортили развязку. Зритель уже неоднократно выражал — припомним, к примеру, как это было на спектакле «Людовик XI» Казимира Делавиня, — свою малую симпатию к процессиям на сцене. Если на втором представлении эта часть будет устранена, то театр «Ренессанс» сможет рассчитывать на прочный успех.

Фредерик Леметр был прекрасен и поэтичен, как в «Рюи Блазе»; он доказал, что шелковое одеяние идет ему еще более, чем лохмотья. Мадемуазель Ида доказала, что ее трагическое дарование еще не было полностью раскрыто. Трогательная и страстная в первом акте, блистательная в третьем, одержимая ревностью в четвертом, в пятом акте она потрясает зал своей мольбой и слезами. Этим она отенила черствость подесты и гордыню Магдалены. Это большой успех молодой и прелестной актрисы, которую многие сыгранные ею роли уже поставили достаточно высоко.

Не соперничая с огромным успехом «Мадемуазель де Бель-Иль», спектакль в театре «Ренессанс» несомненно разделит прием, которым зритель почтил его старшую сестру. В его счастливом завтра мы не сомневаемся. Так пусть же этот двойной успех еще теснее приобщит г-на Дюма к современному театру, который так нуждается в его таланте и неистощимой фантазии.

*«Живой мертвец»,  
драма г-на де Шаванье*

Рецензия, которую мы предлагаем вниманию читателей, анализ произведения, к которому мы приступаем, не связаны ни с театральной постановкой, ни даже с предполагаемой постановкой. Надеемся, что наши читатели простят нас за то, что мы говорим с ними о драме, не сыгранной ни на одной сцене, но которая показалась нам, однако, заслу-

живающей не меньшего внимания, чем какой-нибудь водевиль или мелодрама, хотя бы за новизну персонажа, созданного воображением автора.

В самом деле, считалось, что уже исчерпаны все человеческие типы, все положения человека в этом мире, что не может быть ничего нового под театральной люстрой; критика, словно субретка из «Маркизы де Прие», имеет все основания воскликнуть: «Как давно я ничему не удивляюсь!» И вдруг появляется драматург, который придумал новый характер, создал бесспорно оригинальный персонаж, пойдя в этом отношении дальше самого Мольера, осмелившегося написать пьесу о больном: он написал о мертвом.

Мертвец! Вот его герой, его персонаж, роль, которую он предлагает Бокажу или Фредерику Леметру, если они захотят ею воспользоваться; и мы должны сказать им, что эта роль действительно очень хороша. Однако им пришлось бы ее играть не на сцене, а под сценой; Гамлет погружается только по пояс, когда бросается на гроб Офелии, а Фернан, персонаж, о котором мы собираемся говорить, оказывается под подмостками весь целиком, но он присутствует при всех перипетиях, вмешивается во все диалоги драмы; он не покидает сцены, вернее «подсцены», ни на одно мгновение.

Если бы достоинство пьесы ограничивалось только этой эксцентричной ситуацией, мы остереглись бы долго о ней распространяться, но необычное это произведение несет в себе столь высокую и поэтичную мысль, что мы без колебания хотим привлечь к нему внимание публики, поскольку театр вряд ли им заинтересуется. Его эпиграф — фраза из Шарля Нодье: «Если бы господь бог мог вернуть в небытие создание, в которое он вдохнул жизнь, небытие стало бы карой для самоубийцы; но самоубийца будет подвергнут иной каре: он будет знать, что потерял; он поймет, какие блага даровало бы ему терпение, и больше ни на что не будет надеяться».

Действительно, сперва в драме речь идет о самоубийстве, драма начинается там, где другие кончаются. Короткая экспозиция вводит нас в курс дела, рассказывая о бедах персонажа, решившего в третьей сцене расстаться с жизнью.

Этот Фернан — дитя нашего века, писатель, художественная натура, один из тех непризнанных гениев, у которых от Чаттертона только его чердак, а от Жильбера — только больничная койка; впрочем, он живет в очень приличном доме, но его квартирный счет не оплачен; более того, он соблазнил дочь домовладельца. Женитьба была бы «выдачей расписки», по выражению Фигаро, но домовладелец предпочитает потерять деньги, но сохранить дочь. Он поднимается к Фернану и объявляет ему, что завтра утром тот должен съехать с квартиры. Что касается его дочери Жюаны, то она станет супругой богатого человека, который женится на ней, не принимая в расчет ничего, кроме ее приданого.

После этого ультиматума домовладелец уходит.

«Старик! — восклицает Фернан, присовокупив к этому слову все эпитеты, которыми новая школа наделяет отцов, ревнивцев и домовладельцев. — Ты хочешь, чтобы я покинул твой дом, но я покину его только в заколоченном гробу! Из-за этого у тебя будет тысяча неприятностей, следствие, протоколы, чудовищный скандал; ты потеряешь всех своих жильцов и никому больше не сдашь мою комнату, комнату самоубийцы!»

Мы передаем здесь только смысл стихов, ибо пьеса написана стихами. Впрочем, другие, более серьезные мотивы определяют решение Фернана: он оказался совершенно без средств к существованию, свои последние деньги он накануне проиграл в карты. Даже если бы Жюана согласилась выйти за него замуж против воли отца, ему было бы не на что ее содержать. Более того, у Фернана есть уже сын от

другой, давно скончавшейся женщины; после ее смерти заботу о ребенке взяла на себя благотворительность. И вот Фернан принимает окончательное решение; он открывает ящики стола, сжигает часть своих бумаг и с умилением перелистывает некую рукопись, которую ни один книгоиздатель не хотел от него принять. Предаст ли он сожжению и ее? Нет! Он кладет ее в пакет, адресуя его одному из своих друзей по имени Осмон. Если время и книгоиздатели изменятся к лучшему, этот шедевр, возможно, переживет своего создателя. Затем он оставляет письмо для Жюаны, несколько последних распоряжений относительно продажи своих вещей и наконец, достав спрятанный на груди флакон с опиумом, который купил накануне, восклицает:

«Теперь, свободы день, приветствую тебя!»

Вот стихи, которые автор затем влагает в его уста:

«Но поглядим вблизи на призрак бестелесный,  
Чье имя страшное одно лишь нам известно,  
И душу леденит, и ненавистно нам,  
Как птицам — пугало. Но что таится там,  
Под белым саваном, надгробьями, свечами?  
То, что внушает страх, хотим узреть мы сами,  
Покровы с призрака хотим сорвать, чтоб сметь  
Всю суть его постичь. Что означает смерть?  
Лишь имя! А за ним ни темноты, ни света —  
Одна абстракция. Но жизнь? Что слово это  
Должно обозначать? Страданья! Их конец —  
И означает смерть...

*(Выпивает содержимое флакона.)*

Все кончено теперь. К великому покою  
Я вскоре приобщусь. За эту чертою  
Нет ни добра, ни зла, ни истины, ни лжи,  
Нет ни бессмертия, ни смерти... О скажи

Мне, дух небытия, какую тайну скрыли  
Твои раскинутые надо мною крылья?»

Он умирает. Действие, не прерываясь, переносится из одного мира в другой. И тотчас чей-то голос отвечает ему:

«Тебе ее не знать... Лишь тем ее открою,  
Кто богом мне вручен, кто со своей судьбою  
Мирился до конца, до гробовой доски...»

Это голос смерти, и он говорит Фернану, что тот совершил единственное преступление, которое бог не прощает. Самоубийца оскорбляет создателя больше, чем убийца, больше, чем нечестивец. Поэтому ему предназначена ужасная кара. Он будет жить в оболочке своего тела, присутствуя при всем, что произойдет в мире после него, и не имея возможности приобщиться к жизни. Он будет страдать от забвения близких, от измены своей любовницы, от проклятия своих детей. Легко заметить, что подобная идея лежит в основе прекрасного стихотворения Теофиля Готье «Комедия смерти». Однако это несколько не уменьшает нашего интереса к тому, как автор разрабатывает свою собственную версию столь плодотворной идеи.

Мы видим распростертое на диване тело, лишенное движения, но не лишенное способности мыслить. Дверь открывается; входит Жюана, которая тайно прокралась к Фернану, чтобы предложить ему бежать вместе с нею из дома. Она думает, что он спит, и хочет разбудить его своим поцелуем, но отступает назад, видя его искаженное лицо. «Я не умер!» — восклицает Фернан. Но ни один звук не сорвался с его губ, ни один мускул не дрогнул на его лице. Жюана тянет его за руку, мертвец падает на пол. «На помощь! На помощь!» — кричит Жюана и, потеряв сознание, падает рядом с ним. Тщетно Фернан пытается помочь ей самой:

«Напрасно я мечусь в своем недвижимом теле!  
Усилья тщетные: бессилен в самом деле  
Я чем-нибудь тебе в беде твоей помочь».

В комнату сбегаются люди: посылают за доктором. Отец Жюаны, видя ее рядом с трупом, дрожит от страха. Вся его решимость тут же испаряется, он думает что любовники отравились, но не умерли, а только потеряли сознание. Он обнимает дочь: «Очнись! Я дам согласие на этот брак, если так надо!» «Давно пора!» — восклицает с горечью Фернан. Жюана вскоре приходит в себя, но Фернан мертв, и пришедший врач только подтверждает это.

Кто теперь будет отрицать, что участь человеческая ужасна?.. Комната полна людьми, появляется комиссар. Начинают рыться в вещах Фернана, читают его бумаги, узнают его секреты. Его друг Осмон, тоже явившийся на место происшествия, становится наследником умершего. Одни плачут, другие рассуждают о причине этой смерти. Чем в самом деле она была вызвана? Несчастной любовью? Но домовладелец, заботясь о чести дочери, спешит отвести это предположение. Впрочем, не так уж трудно докопаться до истины: это был гуляка, темная личность, человек, живший не так, как другие. В пепле находят крапленую карту: да он еще был игроком! Теперь уже никто не сомневается, с кем им приходилось иметь дело. Отец содрогается при мысли, что мог выдать свою дочь за игрока. Вспоминают множество неприглядных фактов, высказывают самые различные предположения, которые мертвец тщетно пытается отрицать, но самый чувствительный удар уготовлен ему под конец. Приходит письмо, в котором сообщается, что скончался его дядя и оставил ему большое наследство. Таким образом, проживи Фернан еще несколько часов, он был бы богат, уважаем, любим. Теперь вместо

него наследство получает его кузен Осмон, и вот уже высыхают искренние слезы, которые тот только что проливал. Что же касается рукописи, оставленной Фернаном на его попечение, то Осмон намерен объявить самого себя ее автором.

Вы думаете, что мертвец достаточно уже натерпелся, но вот перед вами возникает заключительная сцена второго акта. Из комнаты всех удаляют. Входит плотник и ставит в угол деревянный ящик. Врач говорит ему: «Подождите минутку. Я должен сделать вскрытие». «Остановитесь! — кричит Фернан. — Это убийство! Я дышу! Я страдаю!» Врач ничего не слышит, и занавес опускается, скрывая от нас картину, которая была бы ужасна, если бы не напоминала сцену с Криспеном в роли лекаря.

Теперь представьте себе мизансцену следующего акта, напоминающую некоторые гравюры XVI века, те, что служат иногда фронтисписом в книгах поучений. Изображение разделено на две части: вверху представлены радости жизни, там видны блестящие кавалеры и нарядные дамы; одни охотятся в обширных лесах, другие пьют вино и отдыхают в тени беседок; несчастные трудятся, влюбленные целуются, а вечная земля одевается в зелень ради своих мимолетных обитателей. Но под их ногами, под зеленым ковром, где сплетаются корни деревьев и таятся истоки живой воды, находится вторая половина изображения. Там в своем гробу тихо гниет мертвец, плоть его изъедена червями, в его грудной клетке поселилась змея, и над этим образом разложения парит мрачная надпись: *Omnis caro foenum*<sup>1</sup>.

Действие начинается с монолога Фернана. Он жалуется на укусы червей, на рану, которую нанес ему врач, на жажду, которая все время его терзает, но все это меркнет по сравнению с теми муками, коими наделяет его эта ужас-

<sup>1</sup> Всякая плоть тленна (*латин.*).



ная способность видеть сквозь толщу земли. Уже прошло много дней, и немало всяких событий, рассказ о которых занял бы слишком много места, принесло новые мучения несчастному самоубийце. Его друг Осмон не только воспользовался его наследством и его посмертной славой: теперь он надумал жениться на Жюане, чье приданое округлило бы его собственное богатство. Жюана все еще хранит память о Фернана, но всякая печаль имеет свой предел; она больше не плачет, только грустит. Осмон деликатно ухаживает за ней и уже сумел ее расположить в свою пользу, ведя с нею разговоры о своем покойном друге. Он знает об их интимной связи, но какое это имеет значение? Жюана в его глазах как бы вдова законного супруга. С той минуты как она смирилась с необходимостью жить, надо позаботиться о спасении своей чести. Поэтому брак нельзя откладывать. Год траура, который закон предписывает вдовам, в ее случае совершенно не должен приниматься в расчет. Излишне говорить, что Фернан слышит все эти любовные объяснения и сопровождает их философскими рассуждениями о предательстве друзей и слабости женщин. Перед тем как окончательно уступить, Жюана, оставшись одна, бросается на колени и мысленно вопрошает тень своего возлюбленного: «Что делать?» — восклицает она. «Ничего!» — отвечает Фернан.

«Останься мне верна, не умножай мучений  
Того, кто не обрел и в смерти облегченья».

Но этот голос из могилы не достигает слуха Жюаны. Она сама придумывает ответ этой несчастной души, лишенной человеческого голоса, придумывает в соответствии со своими желаниями, что и позволяет ей дать согласие на брак. Акт заканчивается свадебными торжествами, и полные мрачности стихи подводят черту под бессильной ревностью покойника.

Таковы ли в самом деле страдания, которые ждут нас на том свете? Но тогда подверглись бы наказанию не только те, кто виновны. После того как он страдал из-за своих друзей, из-за женщины, которую любил, из-за мира, о котором судил превратно, Фернан страдает еще из-за своего потомства, ибо, как мы уже говорили, этот мертвец со столь обширными семейными связями, имеет незаконнорожденного сына и, так сказать, «адюльтерную» дочь. Понятно, что в силу драматургических правил эти двое детей должны полюбить друг друга. Но вокруг них одно за другим возникают препятствия. Гюстав, сын Фернана, всю жизнь несет на себе проклятие своего рождения. Бедный, отвергнутый родственниками, постоянно преследуемый насмешками, за которые ему приходится мстить на дуэлях, он в конце концов затевает ссору с племянником Осмона Альфредом. Причина их взаимной ненависти настолько серьезна, она связана с такими семейными тайнами, что противники уславливаются драться на пистолетах, из которых заряжен будет только один. Взяв наудачу по пистолету, они берут за края платок, поднимают его и, не видя друг друга, должны по сигналу произвести выстрел. Но выстрела не раздается: пистолет Гюстава только щелкнул, значит, заряжен пистолет Альфреда. «Убейте меня!» — восклицает Гюстав. «Нет, — говорит Альфред. — Газ так получилось, живите. Я не палач...» И он оставляет его одного, исполненного ярости и ясно осознающего, что позор непрощенной пощады не избавляет его от необходимости умереть.

Гюстав оказался в том же положении, что и его отец двадцать лет тому назад, но отчаяние его еще глубже, горечь сильнее, безверие беспросветнее, ибо Фернан хотя бы задумывался об иной жизни, а Гюстав мечтает только о небытии:

«Покой, что царствовал до моего рожденья,  
Покой младенчества, о сон без пробужденья,  
Без сновидений ночь, где память о былом  
Исчезла, где добро сливается со злом, —  
Приветствую тебя, Небытие! С дороги  
Прочь, оскорбления, страдания, тревоги!  
Я сметаю вас и проклинаю тех,  
Кто так меня терзал! Я проклинаю всех,  
Особенно тебя, покойный мой родитель...

Ф е р н а н .

Меня ты проклял, сын! Но знал ли ты, что я  
День каждый, каждый миг благословлял тебя?  
Все эти двадцать лет, укрыт сырой землею,  
Я был в сознании... Увы, томим тоскою,  
Я долго слезы лил, но больше их не лью:  
Сперва мои глаза, потом всю плоть мою  
Сожрали черви... Гроб рассыпался, распался.  
Землей раздавленный, в земле я задыхался.  
Но не понять живым страданий мертвеца,  
Который умереть не может до конца».

Остается только нанести последний удар. В то время как Гюстав еще колеблется, совершить ли ему самоубийство, не отомстив за себя и оставив любовницу своему сопернику, та приходит к нему. Она узнала от матери роковую правду об их судьбе, и более верная, чем Жюана, одновременно сестра и возлюбленная, она предлагает Гюставу умереть вместе с ним. Так и случается, несмотря на отчаянные вопли Фернана.

На сей раз потрясение настолько велико, что мертвец действительно просыпается. Странные чары, обременявшие его сознание, побеждены, и пьеса возвращается к реальному и возможному, ибо надо наконец сказать, что все

ранее происходившее было только сновидением, только длившимся три дня летаргическим сном, причиной которого была огромная доза опиума, выпитого Фернаном в первом акте. Хотя подобная ситуация не является абсолютно новой, она не лишена интереса и способна давать мощные импульсы развитию интриги. В самом деле, большой все еще верит в реальность того, что он испытал; окруженный людьми, из-за которых ему пришлось двадцать лет испытывать душевные муки, он упрекает одного за измену, другого за жестокость, третьего за кражу и ложь. Приход врача исторгает из его груди крики, вызванные воспоминанием о мнимом вскрытии. Он требует, чтобы поспешили на помощь его сыну и дочери. Все его слова, вся его ярость и безумные догадки, которые лихорадка исторгает из больного сознания, имеют в данном случае определенный фон — воспоминания и реальность, придающие этой сцене исключительный интерес. Наконец Фернана оставляют одного, предварительно убедив его в том, что он бредил. Ибо в самом деле: его завещание осталось нераспечатанным, Осмон не присваивал драгоценной рукописи, Жюана не выходила замуж, сын спит в своей колыбели, дочь еще не родилась. Верно только то, что он получил наследство, и, узнав об этом, домовладелец становится ласковым и сговорчивым. Оставшись один, больной все еще охвачен сомнением. Как? Все эти двадцать лет были только сном? Однако представленные ему доказательства выглядят вполне убедительными. Он поднимается с места и идет взглянуть на свое завещание, в самом ли деле оно запечатано должным образом? Проходя мимо зеркала, он вдруг замечает, что волосы его стали совершенно седыми.

Мы уже начинаем верить в счастливую развязку, но автор не дает нам столь легкого решения. Окруженный друзьями и родственниками, Фернан все еще охвачен сом-

нением. Его жизнь, как он говорит, кажется ему сном его смерти. Видя снова Осмона, который дружелюбно с ним разговаривает, он глухо замечает про себя:

«Когда б он только знал, что двадцать лет к нему  
Я ненависть питал...»

Нежные слова, которыми затем он обменивается с Жюаной, не могут вернуть ему надежды и уверенности; столько горьких воспоминаний связано с окружающими его людьми, что никогда не будет он больше счастлив, как бы ни сложилась его жизнь. Поэтому, задержавшись на какое-то время на всех этих сложностях, автор лишает своего героя жизни, лишает как раз в тот момент, когда кажется, что он спасен. Силы покидают его, и, бездыханный, он падает на руки Жюаны.

Мы сожалеем, что смогли дать только слабое представление о тех красотах, которыми изобилует разбираемая нами драма. Чего не хватает этому столь хорошо задуманному произведению, чтобы занять место рядом с «Фаустом» Гете или «Чайльд Гарольдом» Байрона? Совсем немногого: определенной пластической формы, которой нередко обладают более заурядные сочинения; лучшего расположения деталей; более умелого обращения с интригой, которая должна вызывать интерес на протяжении всего действия. Что касается нас, то мы только хотели привлечь внимание публики на книгу, обладающую такими качествами, каких нет у большинства читаемых ею книг, хотели внушить автору доверие к своей работе, которая, как он понимает сам, еще только начало, но которая, будучи завершенной, прославит его и как поэта и как мыслителя.

*«Французский театр»:  
Возобновление «Полиевкта»*

Возобновление «Полиевкта» вылилось в настоящий триумф для нашего старого Корнеля. А ведь до сей поры он не пользовался вниманием талантливой Рашель. Лишь один Расин сумел увлечь юную трагическую актрису, а вместе с ней и публику, впрочем, видевшую ее в двух далеко не лучших расиновских пьесах. Было бы любопытно разобраться в том, почему большие актеры чаще пользуются успехом в пьесах второсортных, а подлинно великие произведения исполняются ими лишь изредка, да и то по большей части это дань человеческого уважения. Известно, что Тальма вообще предпочитал ролям старого репертуара роли, скроенные для него поэтами Империи и Реставрации. Или, если взять, к примеру, мадемуазель Марс, то она хотя и превосходно исполняла две мольеровские роли, но вместе с тем всякие «Валери», «Три квартала», «Луиза де Линьероль», равно как и пьесы Седена и Мариво, приносили ей не меньший успех. И то, что говорится тут о «Французском Театре» можно распространить и на наши оперные сцены. Великие итальянские певцы предпочитают Моцарту и Россини композиторов легко-весных, которым в Италии нет числа. Певцы нашей «Оперы» тянутся к композиторам-мастерам не с большей охотой. Однако мы склонны обвинять актеров лишь в просчете: истинная виновница такого положения почти всегда — не очень разборчивая публика.

Так, весьма немногие явились на спектакль из желания посмотреть пьесу Корнеля, которая не игралась уже двадцать два года. Большинство интересовалось другим: будет ли мадемуазель Рашель так же хороша в роли Полины, как была в роли Роксаны. Многие были разочарованы тем, что сама трагедия затмила трагедийную актрису.

Поскольку тут явно успех литературы, а не моды, мы сильно сомневаемся, что светский зритель возьмет «Полиевкта» под свою защиту.

А между тем наше литературное поколение еще не видело более благородного спектакля. Под натиском новой поэтики всякая попытка возобновить французский классический репертуар становилась поводом для пересмотра приговоров старой критики: Корнель, Расин и Мольер только торжествовали, подвергаясь этим тяжким испытаниям, которые Вольтер и Кребийон не всегда могли выдержать. И тем не менее, как говорилось выше, неизменно чтимый Корнель для актеров и зрителя мало привлекателен. Корнель является самым чистым отражением античного гения и самым достойным соперником, которого можно противопоставить Шекспиру и Кальдерону. Но многие идеи, на коих зиждется интерес к его драмам, сегодня плохо воспринимаются. Любовь, или, вернее, «галантность», придает пьесам Расина интерес вневременной. Политика, религия и национальная честь — почти одни вдохновляют суровую музу Корнеля. Так, некоторые его пьесы, к примеру, производят большее впечатление в эпохи революционные или отмеченные войнами. Кроме того, вряд ли можно сомневаться в том, что для полного понимания «Полиевкта» необходимо религиозное чувство. Но разве мы не способны понять это чувство? Реакция публики в тот вечер красноречиво свидетельствовала об обратном. Восторженные возгласы и продолжительные аплодисменты, которые возникали, особенно по поводу глубоких христианских мыслей, разбросанных по этой трагедии, быть может, и приглушили личный успех мадемуазель Рашель, но мы на это не сетуем.

Случалось даже, что другие занятые в спектакле актеры, которых множество любопытных хотели бы видеть

лишь в качестве фона для полного торжества Рашель, награждали такими же, а порой и более продолжительными аплодисментами. Весьма опасаемся повредить этим замечанием кассовому сбору «Комеди Франсэз», ибо она имеет несчастье делать только то, что прямо сопряжено с успехом Рашель. Да простят нас пайщики за то, что мы хвалим этих актеров в ущерб их интересам. Бовале был великолепен в роли Полиевкта, и успех его вполне заслужен; Лижье отлично сыграл трудную роль Севера, а Мариус оказался на высоте в еще более трудной роли Феликса. Сент-Олер и мадам Тенар несколько нарушили этот ансамбль, один в роли Неарка, которого он наградил интонациями Тартюфа, другая, сделав из наперсницы Стратоники субретку.

Мы уже не живем в эпоху, когда можно быть шокированным тем, что какие-то крупницы комедии встречаются именно в ролях Феликса и Севера. Романтическая свобода завела нас значительно дальше. Вопрос заключается лишь в том, насколько это смешение подходит к классической форме, принятой Корнелем. Сам Шлегель считает своим долгом осудить его за это не менее сурово, чем Вольтер, хотя исходил он при этом из противоположных Вольтеру позиций. Шлегель, признавая абсолютную ценность двух литературных систем, тщательно избегал того эклектизма, который стремится к их слиянию и законченным выражением которого являются Лессинг и Коцебу в Германии и Казимир Делавинь во Франции. Вы хотите создать трагедию — изучайте греков; хотите создать драму — изучайте великих авторов XVI века; такова была его система, которую Гете реализовал в двух жанрах и согласно которой никакое смешение тут недопустимо. С той же позицией Шлегель осуждал Корнеля за то, что он и не классик и не законченный романтик. Быть может, это и верно для некоторых пьес Корнеля, таких, например, как «Сид», «Дон Санчо», «Ираклий», которые, к слову сказать, навая-



ны ему испанцами, но что касается «Полиевкта», то тут, сознаюсь, я никак не могу признать недостатка, указанного Шлегелем.

Действие «Полиевкта» строится не на грандиозных политических страстях, которые раздирают сердца героических персонажей и которые, как в «Цинне», предполагают сверхчеловеческие души. В «Полиевкте» речь идет не о судьбах империи, ни даже о судьбах религии, а только о пылкой самоотверженности мужчины, о страданиях женщины, раздираемой любовью и состраданием, о почтительной страсти влюбленного, пытающегося спасти соперника; словом, это то, что сегодня можно было бы назвать трагедией личной. Когда греки брались за сюжеты, сконцентрированные на делах семейных, вроде «Агамемнона» и в особенности «Алкесты», которые оказали некоторое влияние на «Полиевкта», они не боялись снизить стиль и ввести персонажи, несущие отпечаток комедии. <...>

Я так долго распространялся в защиту роли Феликса лишь потому, что некоторые критики полагают, что этот персонаж — единственный промах в столь совершенном сочинении. Мне думается, было бы справедливее восхищаться искусством, с которым автор, изображая возвышенное безумие новоявленного христианина и благородство его соперника, показал в Феликсе отвратительного представителя разложившейся империи, где вера в богов была лишь расчетом!

Корнель заставляет Феликса говорить так:

«Я при дворе давно и зла людских интриг  
Немало повидал, до тонкости постиг...  
Поставлены силки искусно и умело,  
Но тут не с новичком Север имеет дело.  
Я опытен и стар, не верю я словам

И обмануть себя, играть собой не дам!  
Коварства я встречал такие проявленья,  
Что каждому давать способен наставленья»<sup>1</sup>.

То, что зритель улыбнется, выслушав такую тираду, мы понимаем; это происходит от того ложного литературного воспитания, которое побуждает зрителя воспринимать трагический стиль только на котурнах. Насмешливые выпады Севера того же порядка, и порой они напоминают благородно остроумный стиль Никомеда. <...>

Характер Паулины прекрасно выдержан на протяжении всей пьесы. Здесь, как известно, показано положение честной женщины, которая, будучи невестой любимого ею человека, отторгнутого от нее войной, вынуждена пойти замуж за нелюбимого, согласившись на это, лишь поверив слухам о смерти своего жениха. Возлюбленный, которого считают погибшим, возвращается, и вот несчастная женщина оказывается между долгом и любовью. Ситуация эта, встречающаяся по меньшей мере в двадцати современных драмах, вовсе не нова; но что есть и останется навсегда — это благородство чувств Паулины, которая, признавшись возлюбленному и супругу в том, что происходит в ее сердце, сумела лишить надежды одного и не поставить в щекотливое положение другого. Эта добродетель остается неколебимой даже тогда, когда Паулина узнает об отступничестве мужа и когда служанка, ярая язычница, осыпает Полиевкта бранными словами и советует хозяйке обнадежить Севера:

«Брань — лесть для христиан, им от нее не больно!  
— Он заслужил и брань, коль принял веру их,  
Но чувств не оскорбляй супружеских моих!

<sup>1</sup> Цитаты из «Полиевкта» даны в переводе Т. Гнедич.

- Подумайте о том, кого он чтит, как бога!  
— По долгу полюбив, верна я долгу строго!  
— Но вы его теперь вольны и позабыть —  
Он и богам и вам способен изменить!  
— Пусть он изменит мне — его любить должна я!  
И если удивит тебя любовь такая,  
Пойми, обет и долг я для себя храню —  
Пусть их нарушит он — но я не изменю».

Как это благородно и великодушно! Наши современные романисты ни за что не дадут замужним женщинам — разумеется, против их воли — уроков подобной морали. Характер Паулины, женщины классической древности, показался бы даже слегка неправдоподобным, если б автор не сказал о ней: «Она слишком добродетельна, чтобы не быть христианкой».

В самом деле, по мере того как Полиевкт подвергается все больше опасности, образ Севера постепенно стирается в сердце Паулины, и она обретает любовь к мужу, порожденную восхищением и состраданием. Вольтер находит отсутствие смысла в таком прекрасном переходе и потому в своих примечаниях то и дело восклицает: «Кого же она любит, наконец, Севера или Полиевкта?» Зритель, как кажется, не ошибся в оценке этой психологической мотивировки у Корнеля, который превосходит в смелости и правдивости все созданное в этом роде Расином. Да и мадемуазель Рашель сумела передать все необходимые оттенки с большим талантом, она нашла в этой роли ту нежность и ту душевность, которых за ней дотоле не знали. Всеобщее восхищение вызвала сцена, где она восклицает, обращаясь к Феликсу:

«...супруг мой, умирая,  
Мне душу просветил, открыв дорогу к раю!

От палачей твоих он пролил кровь свою,  
Но я прозрела! Я блаженство познаю!  
Да, да, я крещена, я верую, я знаю!  
Он просветил меня, и кровь его — святая!»

Единственный упрек: в конце развязки следовало остановиться после разговора с Паулиной; Впрочем, упрек этот можно адресовать публике времен Корнеля, желавшей, чтобы все трагедии кончались свадьбой. Обращение Феликса также содержит кое-какие странности, и я полагаю, что актеры, сохраняя весь пиетет к великому поэту, все же могли бы исключить несколько стихов из развязки. Ведь сыграли же они в тот же вечер — и сыграли преотлично — «Любовную досаду» Мольера, сведя пять актов к двум!

Мы уже говорили об успехе Бовале, который он имел в этот вечер, играя вместе с мадемуазель Рашель. Добавлю к этому, что роль Полиевкта, быть может, лучшее его создание. И последнее: можно ли сказать, что мадемуазель Рашель сыграла тут ниже своих возможностей? Нет, ничуть. Напротив, мы думаем, что эта новая роль поставит ее еще выше в глазах людей со вкусом. Что же касается лиц, которые приходят в театр из-за нескольких эффектных тирад, то мы предупреждаем их, что на этот спектакль им следует приходить лишь к пятому акту, чтобы выслушать, как она произносит: «Я верю». Это соответствует «Я верю в бога!» Дюпре в финале третьего акта «Мучеников».

*Королевская Музыкальная академия:  
возобновление «Фернанда Кортеса»*

Для королевских, находящихся на дотации театров старый репертуар — сущее бедствие. Иногда, правда, он делается сборы, как, например, во «Французском Театре», благо-

даря популярности какого-либо актера и по причине скорее моды, чем искусства; но на это нельзя рассчитывать, ибо никогда нельзя предусмотреть такие сборы; по правде говоря, театры чувствуют себя надежнее, опираясь на поддержку своих безотказных поставщиков. Один г-н Скриб поддерживает своей мощной рукой целых три театра, и стоит ему отдернуть ее, как «Опера» рухнет на «Комическую оперу», а «Французский Театр», разбитый, уничтоженный и бес- сильный, рухнет неизвестно на что, несмотря на миллион- ную дотацию. Разве не таково мнение директоров? Одна ко- медия Скриба для «Французского Театра», два либретто Скриба с музыкой Обера для «Комической оперы», одно либретто и балет Скриба с музыкой Мейербера и Галеви для «Оперы» — вот вам и обеспеченный зимний сезон в трех театрах.

Так кто же будет всерьез толковать с этими несчастны- ми театрами о литературе, об интересах искусства, о поэти- ческой и музыкальной культуре? Неужели из этих театров хотят сделать филиалы Коллеж де Франс и Консервато- рии? Нет, для них дело заключается только в кассе, не за- бывайте об этом.

Наши государственные мужи слишком упрощенно под- ходят к делам литературы и современной музыки: здравст- вующие авторы не имеют ни таланта, ни будущего, они сле- дуют ложным доктринам, они аморальны и неудобны, это ясно как божий день, и нет смысла волноваться по этому поводу. Композиторы, которых государство поддерживает и кормит уже много лет, которым оно выдает премии и по- сылает в Рим, в конце концов ухитряются выкроить не- сколько скверных актов комической оперы для второраз- рядных певцов и хористов. На большее их считают неспо- собными и потому побуждают писать для дельцов от музы- ки вариации и фантазии на темы опер, пользующихся успехом.

Но если плоды современного вдохновения ценятся не

высоко, то не так легко бросаются старыми репутациями и произведениями, апробированными временем. В палате депутатов и среди высшей администрации, держащей нити биржи, имеется некоторое количество старых авторов трагедий, комедий или поэм, чей провал или литературное забвение заставили их создателей пуститься в политику. Вот эти-то люди, мечта громы и молнии против современных произведений, оказывают покровительство литературе своей юности, которой они сами принадлежали. Вокруг них группируются вполне серьезные люди, их сверстники, коим старые оперы и старые пьесы живо напоминают их золотые дни. Эти люди топают ногами от удовольствия и радостно подпевают оркестру, когда он начинает исполнять Дуни, Далерака или Николо. В «Опере» им не хватает кавалера Глюка; Седен и Дефорж в «Комеди Франсэз» им все еще дороже Мольера и Корнеля. Именно эти симпатичные люди, которых мы далеки от мысли осуждать, влияют на возобновление старого репертуара, препятствуют его окончательному исчезновению.

В «Комеди Франсэз» их пристрастия поддерживают-ся кассой, но «Опера» и «Комическая опера», управляемые деловыми и денежными людьми, избавлены от необходимости в подобной поддержке. Образ действия директоров этих заведений достаточно любопытен. Время от времени возобновляют старое произведение: дублиры и второразрядные певцы подвизаются на главных ролях, оркестранты, ухмыляясь, исполняют тощий аккомпанемент тех времен, обычные театральные клакеры переходят в разряд зубоскалов и отпускают всякие шуточки, доставляющие удовольствие окружающим их провинциалам. Иногда же, как, например, на возобновлении «Деревенского колдуна», находятся шутники, которые бросают парик на сцену, размещается, театральный парик, ибо кто же ради сомнительной шутки решится на серьезные траты? На следующий день

преданные театру газеты выражают сожаление администрации, вынужденной пойти на уступки. Они находят бывший шедевр весьма увядшим, не созвучным прогрессу века, и директор тут же отправляется к министру, в отдел изящных искусств, в комиссию драматических театров: «Вот видите! Мы делаем все возможное, но публика больше не желает подобных спектаклей!» И литературные и музыкальные порывы палаты и администрации утихомириваются еще на год.

Несколько месяцев тому назад г-н Спонтини, автор двух шедевров, которые шли в опере в течение двадцати лет, оставил Берлин, где он дирижировал в оперном театре, и предложил г-ну Дюпоншелю написать новое произведение для нашего главного театра. Его даже не пригласили для переговоров о либретто, не предложили встретиться с одним из театральных дельцов. Видимо, если бы Глюк или Моцарт оказались на его месте, их бы приняли не лучше, чем рядовых римских стипендиатов. Великих людей любят, но любят мертвыми. Очнись они в гробу в тот момент, когда пришли почтить их прах, их бы угостили хорошим ударом лопаты по голове. Спонтини явился для «Оперы» вот таким внезапно воскресшим покойником. Вопреки своеволию директора «Оперы», который, как известно, управляет театром на собственный страх и риск, требуя у правительства лишь определенной дотации, вопреки, говорю я, праву Дюпоншеля вовсе не заботиться об искусстве и слове, этот грубый акт все же произвел известное впечатление в высших сферах. Директору «Оперы» посоветовали показать один из шедевров Спонтини, не возобновлявшийся уже много лет; г-н Моннэ, помощник Дюпоншеля, настоял именно на такой мере, и тогда было решено возобновить «Фернанда «Кортеца».

Г-н Спонтини, узнав об этом из газет, своевременно предупредил администрацию о том, что хочет внести в свою

оперу некоторые изменения. Музыкальное искусство быстро прогрессирует, если и не в смысле гениальности авторов, то, во всяком случае, в смысле частностей и исполнения, и потому ясно, что оркестровка в первую очередь должна быть пересмотрена. Даже Глюк, Моцарт и Гретри нуждались бы в этом; однако никто не осмеливается поднять руку на их творения, и потому они пребывают в забвении. Спонтини же имел безусловное право подновить свое произведение. К тому же соответствующая работа была им уже проделана в Германии, где эту оперу дают с авторскими исправлениями. Стало быть, откликнуться на его предложение было необходимо, и, уж во всяком случае, того требовал простой долг вежливости. Понятно, что театр имеет полное право распоряжаться своим репертуаром, но повсюду если в течение года спектакль не идет, то право снова переходит к автору, и он волен отдать свое произведение в другой театр. Если «Опера» обладает правами особыми, то это должно быть подтверждено судом. И г-н Спонтини был вполне вправе обратиться в Коммерческий суд, который, как мы знаем, вынес решение в его пользу.

Напрасно говорят, что автор, произведение которого исполняют помимо его воли, не имеет серьезной причины для жалобы. Дабы избежать подобных осложнений, надо, чтобы исполнение не порочило доброе имя автора, не ставило под вопрос его репутацию. До сих пор мы говорили о праве автора пересматривать свою работу и проводить репетиции, на чем автор и настаивал. Другой вопрос — насколько серьезно этой возобновленной постановкой хотели почтить его талант. То, как с ним поступили, давало Спонтини право сильно сомневаться в подобном намерении. В самом деле, что произошло? Автор своевременно сообщает о своих пожеланиях, но с ними не желают считаться, даже не помышляя о шансах на успех благодаря интересу к тем изменениям, которые Спонтини мог бы внести в свою немецкую



партитуру. Работу над постановкой начинают словно лишь для того, чтобы сдержать слово перед каким-то высокопоставленным лицом. Для обеспечения кассового сбора театр располагает одним Дюпре. Дюпре привлек бы публику даже к старому репертуару, как, например, мадемуазель Рашель во «Французском Театре»; а сам Дюпре, будь он истинным артистом, не допустил бы другого тенора к этой роли. И что же? Дюпре уходит в отпуск, и «Кортеца» будут давать без него. В Германии или Италии первый тенор никогда не передаст ответственной партии в возобновляемом спектакле своему дублеру. Марье, правда, имеет успех, однако с премьерой можно было не торопиться. Но почему-то надо было устраивать спешку, давать оперу в самую жару, чтобы раз и навсегда покончить с нею, в момент когда театр закрывается на ремонт, дабы в сентябре открыться во всем своем блеске, надолго очищенным от мусора и шеддевров!

Ну что ж, поговорим об этом уникальном спектакле, данном как бы в сердцах, в тот самый вечер, когда было вынесено благоприятное для Спонтини судебное решение, о спектакле, который не ослепил, быть может, никого, кроме судебных исполнителей, на него приглашенных. Музыка «Фернанда Кортеца» давно славится высокими достоинствами: хорошим стилем, широтой музыкальных форм, мощью вдохновения. Она вызывала восторженный прием у зрителя, что позволяло ставить эту оперу в один ряд с выдающимися произведениями больших мастеров. Прекрасные речитативы, проникновенный лиризм производили сильное впечатление в умелом исполнении мэтров французской школы, последователей Глюка, прославивших нашу оперу.

Весь второй акт был принят в прошлую среду, как и двадцать лет назад, с энтузиазмом; зал был покорен сценой Кортеца. Что бы там ни говорили, а музыка устареваает вовсе не так быстро, как считают обычно; некоторые частности,

навязанные композиторам модой, кажутся порой устарелыми, но все то, что в искусстве истинно прекрасно, что там ни меняй, вечно останется прекрасным. Пусть исполнят из пятого акта хор восставших, сцену прощения, арию Амазили, дуэт Теласко, трио пленников, хор: «Разорвем, удалим...» — и все это будет встречено рукоплесканиями, как в прошлый вечер. Третий акт и часть первого были приняты не столь восторженно; и если публика осталась холодной в этих местах, то вовсе не потому, что музыке, которую она слушала, исполнилось тридцать лет, но из-за недостатков либретто, которые мешали музыкальному и драматическому движению.

Исполнение иногда было удовлетворительным, иногда оставляло желать лучшего. Хоры сами по себе хороши, но чувствуется нехватка репетиций. Мадемуазель Но хорошо провела всю партию Амазили; изящество, верность, нежность, свойственные этому персонажу, были донесены певицей с редким проникновением и тонкостью; Массоль и Дериви были вовсе не дурны в меру своих возможностей.

Декорации были представлены в стиле довольно жизне-радостного ампира; особенно в последней сцене, изображающей мексиканский дворец, наполненный ряженой толпой. Что касается костюмов, то они неоднократно вызвали в зале прилив неожиданного веселья. Дикари выглядели поразительно живописными. Особенно Дериви, украшенный перьями, сусальным серебром и покрытый белым длинным плащом: он походил на лошадь впереди катафалка во время похорон по первому разряду. Г-н Дюпоншель, снова превратившийся в того, кем он был прежде, руководил всем этим великолепием. Когда он стал директором, его друзья стали превозносить его талант костюмера; но после последних доказательств его декораторского вкуса было высказано мнение, что лучше бы он оставался только директором.

*Театр «Жимназ драматик»: открытие сезона.  
Драма «Ленора»*

С тех пор как зима нас покинула, театры начали омолаживаться на зависть самой весне; словно желая привлечь внимание публики, рассыпавшейся по полям, лугам и лесам, они начинают тягаться с роскошью природы. Газоны из кресел и скамеек расцветают повсюду, украшаются золотыми гвоздями; по колоннам, балконам и галереям вьются акантовые листья, лианы и позолоченные пальмы! Повсюду тропические растения, взращенные под солнцем люстр, сказочные цветы феерических снов, золотые фестоны, узорчатые гирлянды, мраморные перила, увитые плющом; алоэ и кактусы возносятся из китайских ваз; а еще выше небо, усеянное свечами, где облака, поднимаясь в эфир, уносят среди гирлянд припудренных богов Ван Лоо! Вот что предлагают три или четыре театра прохожему, мечтательному поэту, по моде причесанным дамам, которых страшит дождливое лето; два или три театра вот-вот закроются, чтобы приготовить подобные же чудеса. Природа повержена; бледное солнце нынешнего года посрамлено ослепительным светом газовых светильников, и пленительные зефиры вылетают на свободу лишь через театральные вентиляторы в одну лошадиную силу.

Сам театр «Жимназ» подновил свою продымленную залу, которую не чистили со времен триумфов г-на Скриба. Четырех дней достало на этот туалет, пусть немножко менее блистательный, чем туалет «Варьете» и «Комической оперы», но все же вполне пристойный. Два новых спектакля ознаменовали это открытие. При виде объявленной «Леноры» мы вовсе не воображали, будто на сцену вытащат знаменитую балладу Бюргера, героиня которой непрерывно мчатся галопом на коне и вообще все действие которой происходит в аналогичном темпе. <...>

Ясно, что «Жимназ» не мог использовать кладбищенский сюжет этой баллады, и тем не менее, как мы увидим, показанное театром оказалось не многим веселее. Автор инсценировал не стихотворение, а биографию его создателя и дал имя героини стихотворения женщине, на которой Бюргер должен жениться. Когда-то мы написали несколько строк, резюмирующих подлинную историю женитьбы Бюргера: «Проведя рассеянную молодость, уже знаменитый Бюргер надумал жениться. Он сделал предложение молоденькой девице, полагая, что любит ее. Но в самый день свадьбы он впервые встретил свою будущую свояченицу Молли, которой было тогда семнадцать лет, и невольно вскрикнул: «О глупец, как я ошибся!»

Все последующие стихи Бюргер посвятил Молли, которая в свою очередь без памяти влюбилась в поэта. Моралино в чем было упрекнуть эту взаимную симпатию; но случилось так, что жена Бюргера умерла, и если верить некоторым предположениям, то она не просто умерла, а отравилась, дабы оставить сердце поэта своей сестре.

Этот немецкий поэт был отчаянным женихом, ибо после смерти первой супруги он женился на Молли, которая через несколько месяцев тоже умерла. Потом Бюргер женился еще раз на богатой вдове из Франкфурта, соблазвившейся его славой. Умер он в Гамбурге от легочной болезни, успев, впрочем, развестись. Он завещал похоронить себя между двух сестер, своих первых супруг.

В пьесе, которую поставил театр «Жимназ», эта история несколько переиначена по причинам сугубо нравственным: первые две жены оказываются не сестрами, а подругами; легкомысленный немец вовсе не был сражен первой встречей на свадьбе. Автор пьесы полагает, что он давно был знаком с подругой будущей своей жены. Но эта подруга, девица знатная и богатая, тогда отказала еще никому неизвестному поэту.

Так давайте заглянем в дом добропорядочной немецкой семьи, обитающей в Зальцбурге, прославленном городе Моцарта и Гайдна, жилища которых показывают еще и поныне. Жилище Моцарта занято каким-то шоколадником, который извлекает из памяти о великом человеке значительный профит. Предпочитаем, впрочем, верить, что крупницы моцартовского праха все же не присутствуют в плитках шоколада достойного владельца моцартовского жилища, как это пытались внушить некоторым английским туристам. Дом Моцарта стоит в темной улочке, похожей на улицу Гоннельри в Париже; повернув направо, оказываешься сразу на большой площади перед церковью доминиканцев, где покоятся останки Моцарта и Гайдна. Сам городок кажется высеченным в скале. Попадаешь туда через пробитый в огромной толще туннель, служащий естественным прикрытием. Куда бы вы ни шли, отовсюду видна мощная крепость, расположенная на вершине горы, господствующей над городом и окруженной в свою очередь вершинами, покрытыми вечным снегом. Переходя мост, соединяющий пригород с городом, можно насладиться более веселым видом: причудливыми очертаниями замка Мирабель, его садами и фонтанами, украшенными в духе немецкого рококо; горы, поросшие елями, довершают эту картину, обрамленную голубоватым призраком тирольских Альп.

Да простит читатель это отступление путешествующему журналисту, но ведь как-то нужно было покончить с Зальцбургом, куда с некоторых пор наши авторы полюбили переносить место действия многих своих произведений; нужно было как-то сказать об этом полудиком, расположенном в заоблачной выси городке, который напоминает орлиное гнездо и где нашли приют несколько великих людей. В театре «Жимназ» Зальцбург представлен, впрочем, лишь простым салоном и еще более простым бургомистром. Этот

достойнейший человек, будучи без ума от стихов Бюргера, выдает за него свою дочь Ленору и готовит к его приезду пышную встречу с овациями, ружейной пальбой, речами и банкетам. Нужно добавить, что поэт только что получил премию в Геттингене и был увенчан золотым лавровым венком. У нас бы в подобных случаях не стали производить столько шума, и если бы в один из наших городов прибыл сам г-н Биньян с венком из Тулузы или от академии Буржа, то городские власти оставили бы в покое пушки и колокола и не устроили бы никакого банкета. Но это наша беда. Бюргер же, естественно, гордится таким почетом; однако во избежание лишнего беспокойства и скуки он отдает слуге своего коня, плащ и круглую шляпу и под видом простого смертного проскальзывает в дом будущей супруги, в то время как новоявленный Рюи Блаз принимает все воинские и гражданские почести.

Ленора в доме одна; она слышит шаги на лестнице; звенит звонок, как в балладе, и, словно угрюмый рыцарь, предстает перед ней Бюргер:

«Я из Богемии приехал,  
А в полночь выехал оттуда...»

Ленора бросается ему на шею... Здесь всякое сходство с балладой кончается; он не предлагает ей бежать; напротив, он приехал, чтобы честь по чести на ней жениться. Войдя, он ставит на стол таинственную шкатулку, Ленора открывает ее и видит золотой лавровый венок, полученный в Геттингене. Но, извлекая его из шкатулки, она обнаруживает еще и флакон.

— Что это? Уж конечно, яд!..

Бюргер не очень запирается и признается, что был бы рад умереть в день своего триумфа и своей свадьбы.

— Ну, будет, будет! Как можно такое думать... Смотрите, все уже собираются: вот отец, который вас разыскивает, вот моя лучшая подруга, которой я сейчас вас представлю.

При виде этой подруги Бюргер не удерживается от восклицания; еще более смущена сама молодая девица. Поэт узнал в ней гордую красавицу, отказавшую ему в руке, когда он был беден и безвестен. Набевшая толпа прерывает сцену узнавания. Несколько мгновений спустя бывшие влюбленные остаются наедине, и тут происходит объяснение. Виновница разрыва оправдывается: по ее словам, она являет собой образец дружбы и преданности. Узнав, что ее приятельница Ленора влюблена в Бюргера, она сделала вид, что презирает его, но только для того, чтобы уступить его своей подруге. Слышится тяжкий вздох. Кто это? Это вздыхает Ленора, нечаянно подслушавшая их разговор. Бюргер тронут ее горем. Он сравнивает любовь той и другой и находит, что первая любила его мало, если смогла уступить чувству дружбы. Бюргер дает понять Леноре, что именно ее он любит по-настоящему. Преисполнившись радости, Ленора думает только о предстоящей свадьбе. Но вдруг она с ужасом вспоминает: ведь в припадке отчаяния она выпила яд из флакона Бюргера! Все потрясены случившимся, родные в горестном смятении. По счастью, среди гостей находится опытный врач: он нейтрализует действие яда, а может, заранее успел подменить пузырек — свистки в зале не позволили порядком разобрать в чем дело, — и Ленора, возвращенная к жизни, выходит наконец замуж за Бюргера, который, подобно «Нерешительному» на сцене «Французского Театра», мог бы сказать: «Уж лучше было б взять мне в жены Селимену».

Некоторые проблески таланта еще можно было заметить в начальных сценах этой пьесы, написанной либо начинающим, либо литератором, мало сведущим в театре. Бокаж среди возгласов и свистков в зале выкрикнул имя Луазлёра. Нудная роль резонера в исполнении Ньюма особенно испортила развязку. Слабость действия драмы совершенно очевидна. <...>

*«Комическая опера»: «Сирена»*

Г-н Скриб создал особый жанр комической оперы, который только ему обязан своим существованием. Г-н Обер сумел снабдить сию разновидность литературы подходящей музыкой, способной нравиться всем; и этот гармоничный союз порождает ныне целую кучу милых успехов, которые прекратятся только со смертью одного из их создателей. Да продлит бог музыки и стихов их земное существование!

Ибо в наши дни, начини кто-нибудь опять задаваться вопросом: «Что же это такое, комическая опера? Это опера в самом деле? Серьезная? Несерьезная? Помесь того и другого? Или это вообще не опера?» — и ему тотчас же скажут: «Это Обер, это Скриб; это то, что им угодно было создать, и это очаровательно».

Разве можно требовать отчета у моды? Она — мода, и этим сказано все. Подберет тряпку — и это уже украшение, бросит ее на землю — и тряпка снова становится тряпкой. Счастье наше, когда мода навязывает нам нечто смешное, а не обременительное, нечто прихотливое, а не то, что вызывает досаду. Если она навеки приговорила нас к итальянцам, то, быть может, раскается в том, что так долго держала нас во власти пианистов. К тому же она склонна иногда к чудовищным рецидивам, чему свидетельство трагедии и проповеди. Но обычно такое длится недолго.

В противоположность этому надо пожелать, чтобы царствование г-на Скриба длилось подольше, но только на тех сценах, где оно не будет мешать подлинной литературе. Воображение, всегда изящное, иногда сильное и богатое, но лишенное стили, то есть формы и контура, превосходно приспособляется к музыке, которая дорисовывает то, что воображение это только намечает. Ничто не походит так на завершенную и значительную драму, как опера Скриба, дорисованная музыкой Мейербера; ничто не имитирует так



хорошо романтическую комедию, какой видели ее Шекспир и Кальдерон и какой мы еще не имеем во Франции, как комическая опера Скриба, дорисованная Обером. «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» могли бы подкрепить первую половину нашего утверждения, «Черное домино» и «Доля дьявола» — вторую.

Обладает ли «Сирена» теми же свойствами удачной причуды и поэтической выдумки? Не смеем этого утверждать. После первого представления мы чувствовали себя как бы ослепленными. «Сирена» привлекает нас, пуская в ход различные и неоспоримые чары; но оставит ли она нас грустно барахтаться в мутных водах лагуны или же в самом деле призвала нас на божественные празднества под голубым плащом Амфитриты, в роскошные гроты, украшенные кораллами и перламутром? Вот что спрашивает себя после первого акта, вот что второй акт оставляет еще под сомнением и на что третий отвечает весьма удачно.

Боссюэ говорил нам: «Покиньте пределы времени и измерений...» Г-н Скриб просит нас покинуть пределы правдоподобного и возможного. В первом акте речь идет о том, чтобы достичь вечности, во втором — только о том, чтобы добраться до конца вечера: этот путь куда короче. До самой последней минуты мы постоянно проявляли терпение, и надо сказать, что, как бы то ни было, мы остались довольны. Досмотрев спектакль до конца, мы не должны слишком сетовать на любезного чародея, который постоянно твердит нам: «Подождите, не теряйте доверия, вы еще увидите!» — и который в конце, любезно раскланиваясь, говорит нам: «Но вы увидели все!»

Что же представляет собой эта «Сирена», толкнувшая нас на столь опасные рассуждения? Г-н Скриб вначале поостерегся нам ее показать: он только позволяет нам слышать ее голос и благодаря выбору актрисы поступает более чем правильно. Теперь посудите сами, насколько повезло

этому автору, что под рукой у него оказался Обер... дабы заставить запеть Сирену! Прибавим к этому, что ни один мало-мальски стоящий стих не нарушает этой поэтической иллюзии.

*«Одеон»: «Антигона»*

Стоит ли говорить о «Сарданапале», о котором и так уже столько было сказано? Бледная трагическая тень, которая бежит и тает при ярком свете наступающего дня! Не произошло ли это потому, что автор испортил и надолго сделал невозможным возврат к одному из самых прекрасных сюжетов поэтической драмы, который не раз воспламенял юное воображение и лег в основу поэмы Байрона, отблеск которой породил у нас одно из полотен Делакруа? Г-н Лефевр достаточно честный писатель, чтобы понять и трактовать подобный сюжет; но пусть он возвратится к умеренному жанру, уже давшему нам с его помощью «Урок государям», и пусть будет доволен теми тремя представлениями, которые справедливость дарует авторам, когда они к ней взывают. «Одеон» не должен больше предоставлять свои подмостки для бесплодных начинаний. Появление в ближайшем будущем на его возродившейся сцене шедевра Софокла — вот событие, занимающее сегодня артистический и литературный мир.

Представление «Антигоны», как и в античные времена, будет иметь почти сакральный характер: словно не театр, а храм распахнет свои двери. Быть может, церковь, ввязавшаяся ныне в неразумную борьбу, должна трепетать еще больше при виде этого таинственного нашествия языческих идей, напор которых явно возрос с недавнего времени. Алтарь Вакха торжественно вознесется перед публикой; будут раздаваться песнопения; хоры, охваченные священ-

ным вдохновением, обратятся с мольбой к Иакху-Иисусу, сыну Зевса, и к Эросу, сыну Афродиты, обратятся с мольбой к великому року, вызывающему страх у самих бессмертных, ибо по его воле длится или завершается их переходящее владычество. Как знать: людское вдохновение и энтузиазм, вновь отданные угасшему культу, не разбудят ли на какой-нибудь далекой планете неведомые новые силы, которые все еще способны оказывать на мир благоприятное или роковое воздействие?

Но за неимением каких-либо мистических или суеверных соображений разве нельзя просто питать надежду, что великая тень Софокла все же порадуетя подобным почестям? Мы, не делающие различия между уважением к памяти умерших вчера и к памяти умерших двадцать столетий назад, — мы видим в предстоящей постановке нечто великое и святое. Надо проявить, конечно, не только благожелательность, но и проникнуться духом познания, присутствуя при этом воскрешении прошлого. Германия, которая раньше нас обратилась к Софоклу, явно торжествует, и «Аугсбургская газета», публикуя отчет о постановке «Антигоны», которую Дрезден недавно увидел после Берлина, объявила десять дней тому назад, что «во Франции подобный спектакль вряд ли был бы возможен и вряд ли найдется там достаточно образованная и терпеливая публика, которой он бы понравился». Немцы несправедливы по отношению к нам: наша публика умеет скучать столь же мужественно, как и другая. «Итальянский Театр», да и сами немецкие пианисты и композиторы тут могут кое-что сказать в нашу пользу. Но, конечно, нет нужды проповедовать подобную преданность искусству. «Антигона», как, может быть, кое-кто о ней думает, совсем не похожа на холодную, не возбуждающую интереса пьесу, если подходить к ней с позиций современной драматургии. Сцены в ней разнообразны, неожиданности часты, интерес не ослабевает. Если

действие соприкасается с чем-то, что чуждо нашим нравам, то к этому легко приспособиться — по аналогии. Антигона хочет отдать последний долг своему брату Полинику, приговоренному за мятеж и братоубийство к тому, чтобы тело его осталось непогребенным. Отсюда возникают основные конфликты пьесы. Но наша религия также отказывает в погребении телам самоубийц. Так что и у нас возможны различные комбинации для почти идентичной драмы. Но основное в сюжете — это опасность, которой подвергает себя благородная девушка, бросая (из благочестия) вызов божеским и человеческим законам; это печальная любовь к памяти брата, борющаяся в ее сердце с любовью к Гемону, ее будущему супругу; это упорная борьба слабого и гордого ребенка с нравоучительной тиранией Креонта, царя Фив; это крутой характер самого Креонта, живого воплощения царской и родительской власти, которая в конце концов склоняется перед силой ужасающих событий. Прибавьте к этому вмешательство некоторых второстепенных персонажей, таких, как стражник, как старый Тиресий, как супруга Креонта, и вы с удивлением увидите, что этот спектакль более разнообразен и увлекателен, чем постановка французской трагедии. Хотя условность и мертвецы есть там и тут, все же придется признать, что греки не выглядят скучными.

Прибавим к этому, что необычность спектакля и исполнение знаменитых хоров Мендельсона будут в еще большей мере способствовать тому, что не останется никаких поводов для скуки. Впрочем, какое теперь дело «Одеону» до предсказаний? Предварительная продажа билетов уже дала двадцать тысяч франков (неслыханная сумма!), и это надежная гарантия для первых вечеров. Имя Бокажа в роли Креонта, восходящая, но уже яркая слава мадемуазель Напталъ, исполняющей роль Антигоны, хор и оркестр из «Итальянского Театра» — все это объясняет доверие, про-

явленное частью публики. Гг. Мёрис и Вакёри выполнили свою работу с классической точностью. Г-н Морель, один из наших молодых композиторов, обладающий знанием и умом, руководит репетициями хора «Итальянского Театра», усиленного еще несколькими прекрасными голосами. Что касается декораций и античных мизансцен, то рисунки и прочие детали были любезно присланы гг. Герстом и Ставинским из Берлина. Выходит, не все немцы о нас такого плохого мнения, как утверждает «Аугсбургская газета». Еще два-три дня, и мы увидим, способна ли публика справиться со своей ролью в этом удивительном спектакле.

P.S. Три дня подряд «Одеон» объявляет комедию «Капризы маркизы», которая должна быть представлена на следующий день и которая каждый раз откладывается из-за недомогания... цензоров.

*«Одеон»: «Антигона»,  
трагедия Софокла  
в переводе гг. Мёриса и Вакёри*

Велика и разумна эпоха, когда нам позволено присутствовать на подобных литературных торжествах и видеть, что они были достойным образом поняты и оценены! Поспешим отметить это славное событие, и, если наш голос слаб, он, во всяком случае, имел честь прозвучать одним из первых, до того как поднялась великая шумиха ежедневной прессы, которая, увы, кричит столь же громко о нахальном водевиле, мрачной комедии, громкой и пустой драме, как и о произведениях необычайной силы, которые можно назвать на греческий манер прародительскими и священными. <...>

Начало было положено «Антигоной», являющейся только последней частью бессмертной трилогии о Эдипе. И уже этого было достаточно, чтобы держать в напряжении в те-

чение трех часов и заставлять содрогаться зал, который имел все основания полагать, что он уже по горло сыт бедами, преследующими род Кадма. На великое представление явились из чистого любопытства и были захвачены драмой, правда и страсти которой присущи всем временам и странам. Пришли, смиренно ожидая встречи с торжественной скукой французской трагедии, даже с еще большей скукой, быть может, а увидели действие простое, правдивое, волнующее, как сама жизнь, наивно представленное таким, как оно есть, с провидением, которое главенствует, и с роком, который ведет за собой.

— Как же так! — возразят на это. — Трагедия без персников?

— И без служанок!

— И ни одной любовной сцены?

— Ни одной! И, однако, любовь есть, причем самая трогательная.

— Ни одного рассказа об увиденном во сне?

— Ни в коем случае.

— По крайней мере, тон всегда героический?

— Царь говорит как царь, вестник — как простой человек, солдат — как человек наивный, чьи замечания иногда вызывают улыбку.

— А характеры выдержаны до конца?

— Разве в реальной жизни так бывает? Некоторые события изменяют человеческое сердце. Креонт двух последних актов не такой, каким он был в первых трех.

— Во всяком случае, этот спектакль избавит нас от ужасов современной драмы!

— Извините. Из шести персонажей три превращаются в конце представления в трупы.

— Без сомнения, дело ограничивается рассказом о всех этих мертвецах.

— Два окровавленных тела выносят на сцену.

— Но эти греки — сущие варвары, и мы усовершенствовали их поэзию, подражая ей.

— Так же, как усовершенствовали Платона и Фукидиду, Фидия и Парфенон!

Говоря по правде, эта пьеса представляет собой удивительный контраст рядом с трагедиями великого века, где каждый государь появляется в сопровождении наперсника, а каждая государыня — в сопровождении служанки, вроде тех чахлах растений, которые надо снабжать подпорками. Здесь — никаких сцен с влюбленными: при античных нравах это исключалось; никаких ненужных предуведомлений, основанных на классическом приеме — возбуждать интерес по контрасту со скукой. Действие завязывается с самого начала. Появляется Антигона, неся на плече кувшин; она идет отдать последний долг своему брату Полинику, чье тело должно остаться непогребенным, поскольку он осужден за мятеж и братоубийство. Таков приговор Креонта, но сердце Антигоны повелевает ей поступить иначе. И вот перед нами вечная борьба морального долга с людским законом; совести или страсти с требованием повиноваться монархам и родителям. Идет ли речь о погребении Полиника, или о какой-либо другой причине, вызывающей сопротивление в древние или в новые времена, разве интерес к конфликту не тот же самый? Это настолько верно, что кажется, будто в последующих сценах снова встречаешься с наиболее прекрасными местами из «Полиевкта» Корнеля. Антигона хочет привлечь свою сестру Исмену к исполнению их общего долга. Более робкая Исмена говорит ей о вынесенном приговоре и запрете Креонта; все еще остающаяся язычницей Полина так же сопротивляется христианскому обету Полиевкта. Затем, две сцены спустя, видя сестру приговоренной к смерти, Исмена придет требовать свою долю опасности и предсмертных страданий, как делает это Полина по отношению к своему мужу. Такова во все време-

на, и в языческие и в христианские, жертвенность неопита. Сцена, где Антигона выдана Креонту стражником, охранявшим труп, представляет собой всегда возвышенную борьбу между совестью и силой, между совестью и спорной мудростью власть имущих. Все оттенки этой сцены были поняты и восторженно приняты; царь, отец, могущественный человек никогда не сомневается в своих правах по отношению к слабому и нижестоящему. Напрасно этот последний будет взывать к глухим богам, как Антигона взывает к фиванскому хору, который говорит ей: «Покорись силе, не оказывай сопротивления своему благоразумному семейству!» Это — человеческая мудрость. Вскоре себя проявит мудрость богов.

Антигона осуждена: ее живьем замуруют в подземелье, но Креонт непоколебим. Бедную девушку схватывают и уводят, и ее стоны и содрогание, перед тем как она погрузится в ночной мрак, вызывают в сердцах невыразимый ужас. Алтарь Вакха не защитил ее. Креонт торжествует и воздает себе хвалу; он не внимлет словам своего сына, который умоляет пощадить Антигону, его невесту; не внимлет старому Тиресию, который говорит о неблагоприятных предзнаменованиях, не слышит плачущих голосов хора, который пытается вызвать в нем страх. Он гордится тем, что следует, как ему кажется, закону, выполняет волю богов. Посмотрите теперь, к каким это приводит результатам.

В те времена боги карали незамедлительно; в наши дни провидение напоминает о себе запоздалыми ударами. Возможно, искусство древних только уплотняло время, в которое свершались медлящие с приходом предначертания рока. Креонту объявляют, что его сын пронзил свое сердце, узрев труп повесившейся в темнице Антигоны. Смятение охватывает гордого старика, он сам спускается в подземелье и своими руками выносит оттуда мертвого сына. Он плачет, он падает на землю. Другой вестник сообщает ему,



что жена его Эвридика, узнав о случившемся, покончила жизнь самоубийством. Искусство, с которым показаны эти драматические перипетии, отчаяние царя, разбитого и падающего со своей высоты, как дерево, срубленное под корень, — все это выражено с непередаваемым совершенством. Добавим к этому, что сильная и осмысленная игра актеров, а также необычное и тонкое сочетание музыки и действия способствовали созданию спектакля, какого мы до этого не видели никогда.

Это огромный успех, который в первую очередь был предопределен греческим поэтом, победившим два тысячелетия спустя так же, как он победил во время восьмидесяти четвертой Олимпиады, когда вследствие успеха «Антигоны» он получил звание военачальника — награда, на которую наша эпоха, видимо, имеет право посмотреть с улыбкой. Поблагодарим же от души двух поэтов, гг. Мёриса и Вакёри, представших перед нами более тонкими переводчиками, чем, быть может, об этом догадываются: они сумели непосредственно от Шекспира перейти к Софоклу, изменив при этом стиль, но не изменив своему таланту. Их перевод вполне достоин произведений, которым аплодировала публика. В Германии, подсказавшей им идею предпринятой ими работы, нет ни одного крупного писателя, который не почел бы для себя за честь выступить в роли переводчика. Однако значительно большие трудности, связанные с передачей на французском языке чужеземного стиля, должны были бы придать еще большее значение этим столь полезным для нас трудам. Стихи переводчиков, точные, сильные, порою напоминающие Корнеля, сохраняют нередко греческую поступь, оставаясь при этом французскими стихами. Хоры напоминали мне удивительные подражания грекам, оставленные нам поэтами XVI века, когда наш язык, еще сохранявший связь с греческим, гораздо лучше был приспособлен к таким подражаниям.

Мы счастливы, что можем воздать здесь хвалу Бокажу, который в полной мере ее заслужил, и сожалеем, что за недостатком места не имеем возможности оценить по достоинству талант других актеров, занятых в «Антигоне». Бокаж столь же прекрасно играет, как и пишет: умно и страстно. Его слова и жесты, в которых нашла свое выражение отцовская любовь, заставили трепетать все сердца. Мадемуазель Бурбье, пользуясь успехом в комедии, проявила талант трагической актрисы. Раньше и не подозревали, что она им наделена в такой мере; можно смело сказать, что она так же талантлива, как и красива. С подобными актерами, такими красивыми, темпераментными и красноречивыми, мы можем почти не завидовать древним афинянам, которые имели дело только с гистрионами, носившими маски, выступавшими на высоченных котурнах и усиливавшими голос с помощью рупора.

*«Одеон»: «Капризы маркизы», — «Цикута»*

В конце концов, если один из наших друзей написал комедию, то разве это причина не говорить о ней или говорить хуже, чем другие газеты? Скажут: «Статья друга», а наш друг Арсен Уссей, как кажется, насчитывает в прессе немало друзей; но многие критики говорят плохо только о друзьях, чтобы подчеркнуть свою беспристрастность: освистывают ведь только своих. Вот признанная аксиома театра! Самые снисходительные превращаются в неподкупных судей; друг Платона считал, что истина ему дороже Платона; друг Иисуса объявил, что не знает его; а я, пишущий эти строки, был в прошлый понедельник сурово отчитан собратом по перу, одним из моих друзей, и обвинен католической газетой в том, что призываю население вернуться к идолопоклонству: обвинение, которого шестьде-

сят лет тому назад было бы вполне достаточно, чтобы сжечь меня на костре. Так вот, я в свою очередь испытываю желание проявить суровость по отношению к комедии моего друга, разорить его клумбы и оранжереи, пером с железной закорючкой порвать кружева, оборки и бантики его напудренных героинь и в заключение сказать ему с надменной откровенностью: «Нет, тут еще далеко до великой комедии восемнадцатого века!»

Все же надо признать, что его творение целиком относится к той эпохе и не претендует ни на какие социальные или гуманитарные проблемы. Оно никого не исправит и тем более не испортит; это — чисто литературный опыт, ничего общего не имеющий ни с водевилем, ни с тем, что условно называют во «Французском Театре» жанровой комедией; в нем есть что-то от Седена, от Мариво, быть может, от Бомарше; во всяком случае, это — хорошая школа, если оставить в стороне вопрос о таланте. Конечно, можно было бы упрекнуть автора в том, что свой ум и темперамент он не обратил на исследование нравов нашего времени. Если, как учит Пьер Леру и как совсем недавно об этом писала Жорж Санд, в нас всегда живет смутное воспоминание о наших предшествующих существованиях и оно оказывает влияние на наши сны и влечения, то можно сказать, что Арсен Уссей еще не освободился от минувшего века: красные каблуки и кружевные манжеты держат его за пятки и кисти рук. Ну что ж, примем фантазию этого изящного ума, который, однако, уже готовит себя для перехода в новую фазу, и станем на мгновение современниками его актеров — будь то из любопытства или, согласно с неопифагорийской точкой зрения, в силу воспоминаний.

«Испытываешь такое чувство, — говорил вчера один строгий критик, — будто присутствуешь на представлении пьесы, написанной в прошлом веке». Ну и что тут плохого? Именно этого и хотел автор.

Особенность другой пьесы, «Цикуты», которую показали в «Одеоне» на следующий день, состоит в том, что она кажется написанной в Афинах во времена девяностой Олимпиады. Второй «Французский Театр» хорошо поступает, поощряя подобную драматургическую точность, но не всем хватает вкуса и образования, чтобы ее понять. Первое представление «Капризов» состоялось в воскресенье, в день, когда «Одеон» посещает публика, меньше всего имеющая отношение к красным каблукам. Два-три добропорядочных человека отнеслись неодобрительно к несколько вольным репликам, которые отлично прошли бы в старом репертуаре. На следующий день, в понедельник, та же реакция, правда, более сдержанная. Затем — ни одного возражения: наконец-то пришла настоящая публика, умеющая читать и слушать. Нет нужды разбирать здесь эту комедию, ибо наши читатели имеют ее перед глазами. Все же они прогадают, если не увидят ее на сцене и не получат удовольствия от прекрасной игры мадам Пейр и мадам Берто. Первая — грациозна, элегантна, надменна; она — маркиза до кончиков ногтей, порою мечтательная и всегда достойная возбуждать столько страстей, сколько у нее самой в запасе капризов. Вторая — скачущая, болтающая, напевающая, все умеющая, на все готовая, всегда прелестная и, как известно, обладающая самыми большими глазами в Париже. Рей, Барон и Буало были очень хорошими партнерами этих двух выдающихся актрис.

Таким образом, вот еще один поэт, с успехом прорвавшийся к матерчатым дверям театра и сумевший их распахнуть: для других они нередко бывают плотно закрыты. Небезынтересно отметить в молодых умах это знание законов сцены, из которых некогда делали пугало.

Маленькая пьеса Арсена Уссея приводит в движение пять своих персонажей, чьи характеры очень правдивы и хорошо очерчены. Все это двигается, сталкивается, уходит

и возвращается самым естественным образом. Я мог бы упрекнуть автора в том, что он недостаточно развил характер шеваляе, но друг последнего, Верман, мастерски обрисовал его тремя-четырьмя фразами. Этого вполне достаточно. Он живет, он принадлежит своему времени, это Клитандр, соприкоснувшийся с Жан-Жаком, Клитандр, который через десять лет обрядится, быть может, в синий фрак Вертера. Никола очарователен, но ему нужна его волынка и заросшая плющом стена, на которую он карабкается с такой ловкостью: тут ничто не может заменить театральных эффектов, как это заметят наши читатели.

«Цикута», двухактная комедия в стихах г-на Эмиля Ожье, внука Пиго-Лебрена, прошла в «Одеоне» с большим успехом благодаря своим литературным достоинствам. Ограничимся на сегодня тем, что скажем об этой комедии: она исполнена живости и поэзии, очаровательного веселья и порой аттического остроумия. Этот внук Пиго-Лебрена порою смахивает на сына Мольера.

*«Комеди Франсэз»: искусство старое и новое.  
«Екатерина II»*

Трагедии этой несомненно не повезло, так как появилась она на сцене одновременно с «Антигоной», постановка которой заставила говорить о поэтике нового театра. Старый Софокл, ступив на наши зыбкие подмости, уподобился тому полубогу, чья тяжесть, когда он совершал переправу в ладье мертвых, чуть не потопила ее, повергнув в ужас бледных призраков, заплативших дань Харону. Это сама правда и сама жизнь, вдруг возникшие в царстве теней и сновидений. Так пятнадцать лет назад явился к нам Шекспир с незнакомой нам мизансценой, иностранной речью и исполненными вдохновения актерами. Его пытались по-

нять, во всяком случае, отнеслись к нему с уважением, и от этого благодатного соприкосновения у нас возникло совершенно новое искусство. Бледные тени, еще бродившие по нашей сцене, боязливо попрыгали от ослепительного сияния шекспировского театра. Что осталось у нас теперь от тех великолепных усилий, когда Виктор Гюго и Дюма чуть не в полном одиночестве сумели вернуть славу нашему театру? Один, как кажется, уже отошел от театральных подмостков, обескураженный немощью своих последователей, оставив, впрочем, несколько нетленных памятников драматического искусства; другой отказывается от зазорных новшеств ради успехов неоспоримых, приносящих ему личную славу, но для прогресса драматического искусства ничего не дающих... Так следует ли удивляться тому, что наступила реакция и призраки угасшего искусства вновь поспешили толпой занять место живых?

Сможет ли вмешательство гения еще раз спасти нас и поставить на место всю эту предприимчивую посредственность, пользующуюся литературной реакцией и поддержкой критики равного с ней уровня? Получим ли мы наконец искусство свободное и простое, освобожденное от условностей школы, античной или современной, и поймем ли мы наконец что нам не следует держаться ни Аристотеля, ни Вильгельма Шлегеля? Теория прекрасного и теория безобразного стоят друг друга и отлично друг друга компенсируют, а потому надо ли об этом толковать! Не станем уподобляться одной вчерашней газете, обратившейся к всевышнему с просьбой извести самое скромное и странное существо — лягушку; а ведь это животное, скачущее по заболоченным местам, занимает свое место в ряду других живых существ; разве не усматривали в безобразии лягушки антитезу красоте Аполлона? В контрасте всегда что-то есть. Не потому ли средние века приписывали лягушке таинственные качества и разве не был скрыт в ее голове карбун-

кул, этот могущественный талисман? Конечно, отсюда вовсе не следует, что надо возводить на пьедестал существо недостойное, предоставлять ему главное место в картине. То, что мы здесь говорим, равно может относиться как к моральному, так и к физическому облику: подлость в человеке столь же отвратительна, как уродство в животном, и тем не менее искусство не должно лишаться контрастов, которые особенно подчеркивают душевную чистоту и благородство. Солдат, который говорит Креонту о преступлении Антигоны, нарушившей повеление царя, доносом на нее хочет себя обелить, это подло, но говорит он правду, и оттого добродетель Антигоны кажется еще более очевидной. Хор, поддерживающий то одного, то другого и всегда оправдывающий сильнейшего, правдив в той же мере. Креонт, подозревающий Тиресия в вымогательстве, лишен трагического благородства, но ведь он подозрительный деспот, какового и следовало изобразить. Что же в свете этого можно сказать о претензии французской трагедии создать выдержанный характер, изваянный как бы целиком из одного куска? Ведь Антигона была в своей борьбе и своих поступках такой гордой и мужественной, а вот перед смертью мужество ей изменяет, она обнимает алтарь, цепляется за ноги старцев и испускает вопли, когда солдаты ее уводят. Так бывает в жизни, но никогда не случается в наших трагедиях, в которых героиня будет произносить величественные тирады, покуда нож не пресечет у нее в горле александрийский стих; у нас лишь с трудом допускают, чтобы Ифигения отважилась просить отца оставить ей жизнь. А отец, этот царь напыщенного театра, весь сотканный из перифраз, разве похож он на фиванского Креонта, который выносит на руках тело своего сына и, стоная, устремляется от окровавленного трупа к своей супруге, которую находит также мертвой. И уж будьте уверены, что он никак не похож на еврипидовского Агамемнона, который в ответ на просьбу Мене-

лая поспешить с жертвоприношением дочери разражается слезами. И тогда смягчившийся Менелай бросается брату на шею со словами: «... когда я увидел слезы на твоих глазах, внутри у меня все перевернулось и я тоже не смог сдержать слез... Нет, дочь моего брата не будет принесена в жертву!»

Вот правда, вот жизнь, вот величие истины! Покуда персонажи при любых обстоятельствах остаются неизменными, их величие будет всегда искусственным, а совершенство чисто отвлеченным; это не люди и не герои, это призраки, оживить которых не в силах даже гений. Они заслуживают лишь того, чтобы оставаться в романическом царстве всяких Ла Кальпренедов и Скюдери. Этим мы вовсе не хотим сказать, что следует предать забвению французскую трагедию, в которой прорываются и поэтические красоты и благородные мысли, но что мешает нам воплощать их в костюмах, мизансценах и манере исполнения, присущей времени их создания? Я очень люблю Мариуса, представляющего в «Комеди Франсэз» Филоктета с тигровой шкурой на плечах, с колчаном и позолоченным луком, но мне хотелось бы его напудрить; г-жа Меленг была бы прелестной, если бы пожелала сыграть Иокасту в фижмах! Трагедии века Людовика XIV только бы от этого выиграли! Известно ли читателю, что тогда были очень нарядные и разнообразные костюмы; на них было много кружев и всяких других украшений вплоть до драгоценных камней; кирасы были позолочены, а шлемы украшены роскошными перьями, которые при каждом движении героя величественно раскачивались? Во всем этом было что-то одновременно от феерии и от античности. А теперь как экономно эта античность одевает на наших трагических сценах мужчин и женщин, греков и римлян — в ужасные белые полотнища с красной каймой или в красные с синей каймой. Выполненные по античным мозаикам костюмы, которые «Одеон» заказал для «Антигоны», несомненно помогут искоренению всей этой постыд-



ной ветоши, которую ни один актер не пожелает более на себя натянуть, поскольку в ней нет даже достоинства исторической точности...

Однако мы потратили немало усилий прежде чем добраться до «Екатерины II». Вся критика была обременена теми же проблемами, что и мы, но не хотелось бы, впрочем, чтобы все это повредило молодому автору, совсем непричастному к жанру трагедии, несмотря на название его произведения. Упрекнем его лишь в том, что он пошел на некоторые уступки литературной «золотой середине», тому несчастному компромиссу, который Казимир Делавинь и г-н Ансело пытались установить между двумя враждующими школами.

Г-н Роман принадлежит — что бы там не говорили — к направлению современному; он идет прямо от Александра Дюма. Это гораздо лучше, нежели не иметь вообще никакого литературного родства, чем похваляются иные авторы. Человеку, который претендовал на то, что он принадлежит только самому себе, Людовик XIV заметил: «Значит, ваш хозяин дурак». По всей видимости, человек этот был предком подобных авторов. Начнем же с сожаления, что г-н Роман, автор хорошо принятых «Буржуа из Гента» и «Последнего маркиза», на сей раз подрезал крылья своей фантазии; его стиль, возможно, выиграв в гармонии, стал холоднее, чего автор должен был опасаться. Быть может, в ущерб оригинальности его задача заключалась в создании такой роли для мадемуазель Рашель, в которой ее великолепный талант мог бы блеснуть трагедийными эффектами.

Значит, надо было превратить Екатерину в московскую Роксану и остаться верным нюансам школы, приемы которой наперед известны. Бовале воспользовался для своей роли опытом Баязета, а Гион превратился в Акомата, гордого и мрачного. Развитие событий примерно одинаково, и развязка схожа. Сказанное никак не унижает современного

автора, ибо сюжеты принадлежат всем и заслуга заключается лишь в трактовке.

Екатерина II наследовала своему супругу Петру III, которого незадолго до того убила руками Орлова. Этот последний надеется сохранить положение фаворита, но капризная императрица уже мечтает от него избавиться. В крепости, посреди озера, заключен царский отпрыск, Иван VI, коронованный еще в колыбели, а затем пожизненно заточенный в крепость по повелению императрицы Елизаветы. Новые политические интересы сходятся на этом претенденте, и сама Екатерина рассчитывает, что, выйдя за него замуж, она укрепит свое царствование и успокоит общественное мнение, обвинявшее ее в преступлении. Во время визита, который она наносит Ивану под именем принцессы Августы, ей удастся влюбить его в себя. Впрочем, и сама она не остается совсем равнодушной к узнику. В ее сердце зарождается что-то похожее на влечение, которое в свое время она испытывала к Понятовскому и Орлову.

Орлов без труда догадывается о смысле этих поездок в крепость. Он сам проникает к Ивану под видом солдата и открывает ему кровавую историю развратной царицы. Екатерина решает привезти Ивана во дворец и там в присутствии двора объявить, что собирается провозгласить его императором. Но в переодетой Екатерине Иван по-прежнему видит только Августу и осыпает императрицу упреками и проклятиями. Эта сцена, несмотря на все неправдоподобие, является одной из самых сильных в пьесе. Далее следует ее кульминация: Иван наконец узнает в принцессе Августе императрицу Екатерину. Он обрушивается на нее свою ненависть, по силе равную недавней к ней любви, и даже в какой-то момент готов ее уничтожить в отместку за убийство своего благодетеля Петра III. Дело принимает настолько опасный поворот, что Орлов, забыв свою ревность, под предлогом заговора против императрицы заманивает Ивана в ловушку и приказывает его убить.

Несколько месяцев назад «Одеон» показал «Ивана всея Руси», пьесу Шарля Лафона, исполненную поэтических взлетов и трогательных сцен. За пьесой г-на Романа можно признать большой размах и драматичность, но, с другой стороны, она менее правдоподобна. Рашель, заметно усталая на первом представлении, извлекла из роли Екатерины далеко не все; однако с окончательным суждением об ее игре, да и о самой пьесе спешить не следует. Подождем третьего или четвертого спектакля, когда — как это случилось с ней и в других новых постановках — актриса полностью раскроет свои возможности.

*«Французский Театр»: «Наследница»  
(мещанская драма)*

«Наследница» (или, как гласит второе название, «Решающий шаг») только что с успехом была представлена на сцене «Комеди Франсэз». Ее автор г-н Ампи уже столько раз преуспевал в этом театре, что теперь не имеет права рассчитывать на снисходительность критики. В настоящее время он наиболее достойный представитель того жанра, который некогда называли «мещанской драмой»; Дидро первый открыл его, Вольтер не обошел его своим вниманием, у Бомарше он занимает большую часть его репертуара. Если надо указать на шедевры этого искусства, долго вызывавшего споры и нередко считавшегося незаконорожденным, то мы назовем в первую очередь «Отца семейства», затем пьесу «Философ, сам того не зная» Седена, и, не останавливаясь на «Шотландке» Вольтера и «Евгении» Бомарше, мы должны будем упомянуть, касаясь нашего времени, «Мать и дочь», драму, наполненную созданную г-ном Ампи.

В подобных произведениях мы решительно не видим

ничего такого, что ставило бы их ниже трагедий или перворазрядных комедий, и, хотя этот смешанный жанр не предусмотрен ни Аристотелем, ни Аристархом, все же надо признать, что в наше время его право на существование не подлежит сомнению.

Если бы теперь нас попросили откровенно высказать свое мнение по поводу уровня мещанской драмы в «Комеди Франсэз», уровня, на котором благоразумно остановился г-н Ампи, то мы с сожалением сказали бы, что это посмертное дитя муз еще не проявило ни дерзкой независимости бастарда, ни отваги выскочки. Александр Дюма, человек способный к подобному прогрессу, добился успеха в исторической драме и вместе с Виктором Гюго, Делавинем и де Виньи широко вывел ее на театральные подмостки, но, чтобы мещанская или интимная драма приобрела такое же значение, надо было побороть чудовищный кастовый предрассудок, надо было, чтобы в ней осмелились умирать.

Кинжал Антони казался куда серьезнее, чем кинжал трагедии; вот почему этот предмет отдали театру Бульваров. Там Александр Дюма создал целый репертуар, где драмы представляют собой новые великолепные романы, равных которым еще никто не создал. Тем временем «Комеди Франсэз» боролась по мере сил с так называемыми «бескровными» драмами г-на Ампи. «Лорд Новарт», «Разрыв», «Связь» и ряд других драм имели различную судьбу, но нельзя отрицать, что в целом эти произведения с их драматическими коллизиями обладали рядом достоинств. Однако необходимость все время сужать диапазон языка и характеров, останавливаясь как раз там, где действие могло бы стать кровопролитным, необходимость сводить на нет ситуацию, чреватую взрывом, вот что представляет нам главной трудностью, преодоление которой порою смыкает на чудо.

Мы не говорим, что из-за этого г-н Ампи лишил свои

драмы движения, коим его талант мог бы воспользоваться. Он действовал в кругу, очерченном тонким и остроумным воображением, которое, выйдя из определенных границ, пришло бы только к чисто мелодраматическим эффектам. Его испытанный вкус восставал против таких крайностей. Чтобы идти дальше, чего он не сделал, надо было осознать себя поэтом, как автор «Антони». Что делает драму равной трагедии и дает ей право быть такой же величественной и грозной? Лирический элемент, который проявляет себя только в самой высокой сфере страстей и жизни. Во фраке или тоге — это уже не персонажи, а подлинные герои, которые борются и умирают. Определенная ситуация не равнозначна для всех; обычный человек редко доходит до крайностей, которые по душе человеку исключительному и могут его спасти или погубить; низость и трусость могут быть присущи заурядной натуре и быть чуждыми возвышенному сердцу, даже жестокому сердцу, для которых по странной привилегии преступление и подвиг не отстоят далеко друг от друга.

Главный персонаж драмы г-на Ампи — один из тех, кто не способен ни на подвиг, ни на преступление. Это — человек блестящий и низкий, он подлец или, если хотите, просто слабый человек. Авторы «Луизы де Линьероль» уже проявили подобную смелость, выведя на сцену такой же ничтожный, но менее одиозный персонаж. Это, видимо, самое большое, что можно сделать в условиях «Комеди Франсэз». Александр Дюма был гораздо смелее в своей «Анжеле», но для этого в развязке ему потребовалось убить человека.

В глубине души мы могли осудить Дюма за идею его пьесы. Театр живет иллюзиями, особенно иллюзией человеческой энергии во всех ее проявлениях; он предпочитает страстные натуры, во всяком случае, натуры, движимые любовью или ненавистью, добродетелью или поро-

ком. Но что делать ему с эгоизмом, с пошлой жадностью, с лишенным смелости честолюбием многих наших современников? Вы хотите их заклеить, утверждаете вы! Не возносите их тогда на пьедестал сцены, потому что тот, кто похож на них, узнав себя, не сделает из этого никаких выводов, а тот, кто их не знает, почерпнет у вас презрение к людям. Автор «Анжелы» настолько хорошо это почувствовал, что вынужден был сделать из своего героя нечто вроде социального монстра. Это ни более ни менее как честолюбивый Дон Жуан, мечтающий о лестнице из женских тел, чтобы вскарабкаться по ней на вершину богатства и власти. Три женщины, и среди них мать и дочь, сломленные, падают к его ногам. Человек этот, поправший и общество и мораль, должен был в конце концов наткнуться на статую командора, вернее на пулю, помеченную самим провидением; автор и воспользовался этим последним средством.

Г-н Ампи, видимо, боялся оказаться в плену классических условностей; но если верно, что подлецы, подобные его Люсьену д'Оврэ, караются только позором, ускользая от всякого другого наказания, то мы не только повторим, что подобные спектакли внушают презрение к человеку, но и прибавим к этому, что они внушают презрение к обществу.

Мы слишком поздно откликаемся на постановку пьесы, чтобы посвятить ей подробный разбор. Все уже знают, что речь в ней идет о человеке, который увяз в долгах, надеется поправить свое положение с помощью женитьбы и благодаря одной титулованной покровительнице имеет перспективу соединить свою судьбу с тремя миллионами франков. К тому же это огромное приданое подкреплено великолепными «ожиданиями», то есть «ожидаемой» смертью престарелых родственников невесты. Люсьен, со своей стороны, имеет только долги в сто тысяч франков и должность

секретаря посольства, но его лицо и остроумие сумели завоевать сердце наследницы.

Все пока идет хорошо: ростовщик, ставший единственным кредитором Люсьена, получил двести тысяч франков; любовница молодого дипломата будет терпеливо дожидаться конца медового месяца, министр обещал значительное повышение. Неожиданно из Санкт-Петербурга приезжает некий Луи Морель, тоже дипломат, но порядочный человек, безнадежно влюбленный в наследницу. Этот порядочный человек решает разоблачить своего коллегу и пролить свет на его гнусности. Оказывается, Люсьен продал одной иностранной державе государственные секреты; не совсем ясно, почему эта подробность не создает для него никаких неудобств, кроме одного: препятствует его женитьбе; и совсем удивительно, что проходит еще три акта, прежде чем наступает развязка. Автору понадобилось еще довести до нашего сведения, что Люсьен нисколько не любит невесту, предпочитая ей свою прежнюю привязанность, и что, стремясь наверняка заполучить руку и сердце богатой девушки, он распускает слух, будто ее соблазнил. Ему простили бы любовь к другой женщине, простили бы долги и брак по расчету, но две подлости сразу, не слишком ли это много для героя мещанской драмы? Однако интерес, который вызывает положение наследницы, умелое использование деталей и несколько мастерски сделанных сцен обеспечили успех этому произведению. Так же не понимаем мы и характера Луи Мореля; добродетель и доносительство плохо вяжутся друг с другом, особенно когда из этого можно извлечь для себя очевидную выгоду.

Мы отметили как недостатки, так и достоинства произведения; нам остается только, признав относительную ценность спектакля в целом, особо выделить талант мадемуазель Плесси, которая была очень хороша в хорошей

роли, и талант мадам Меленг, которая была очень хороша в неблагоприятной роли. «Французский Театр» может, таким образом, вписать в свой актив подлинный успех, который будет еще значительнее, когда в зале окажется заурядная публика, а не литературный ареопаг и критики, присутствующие на первом спектакле.

*«Французский Театр»: «Ткач из Сеговии»*

Г-н Ипполит Люка продолжает свои полезные подражания иностранному театру. Нам уже приходилось говорить о том, что в пору, когда литература обновляется, подобные труды как нельзя лучше способствуют формированию общественного вкуса. Пребывая в плену условностей старого жанра, зрители наших крупных театров еще недостаточно осведомлены об усилиях новой школы. Уразумев, что произведения, коими восхищались во все времена, не всегда сочинялись по рецептам аббата д'Обиньяка, основная масса публики постепенно приучается понимать нововведения, по отношению к которым критика не всегда бывает беспристрастна. Еще совсем недавно нам доводилось читать, что «Граф Эгмонт» Гете — мелодрама, и этим вроде бы все сказано. Разве оттого, что литературные промышленники выкраивали куски из шедевров иностранного репертуара и долго размахивали этими лохмотьями со сцен Бульварных театров, разве оттого, что лишенные ума и идеи литераторы препарировали по своему вкусу такие произведения, как, например, «Разбойники», «Беверлей» и «24 февраля», чтобы состряпать из них «Робера, атамана разбойников», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», и многое другое, разве от всего этого настоящая драма может считаться навсегда опозоренной? Конечно, нет! Разве человек, повывавший «Карла,



или Наказание» будет вынужден принимать «Искупление»... Мюльнера за мелодраму? Разве на основании «Шейлока» в театре «Порт-Сен-Мартен» можно заключить, что «Венецианский купец» Шекспира является чистой мелодрамой? Есть же еще люди, которые находят, что Виктор Дюканж и Пиксерекур обладают таким же воображением, как писатели, именуемые романтиками, вовсе не подозревая, что это всего-навсего ремесленники, ни одна поделка которых не выдержала испытания временем, и занимались они лишь тем, что перекраивали драмы или романы испанцев, немцев и англичан!

Критики, которые возьмут на себя труд прочитать оригинальную пьесу Аларкона, не преминут найти в ней черты мелодрамы. Учитывая все еще царящие предубеждения, Ипполит Люка не мог подумать о перенесении на сцену Расина (и г-на Баяра!) точной версии испанского поэта: ведь, помилуй бог, там перемены декорации совершаются прямо на глазах, есть народные сцены, сражения! Публика «Французского Театра» слишком хорошо воспитанна, чтобы терпеть подобные несуразности! Дайте ей пять бесцветных актов под перистилем дворца, и она скажет: о, как это просто, как это естественно, вот настоящая трагедия! Попробуйте хоть раз переменить декорацию в ходе одного действия, как это осмелился тем не менее сделать Корнель, и она воскликнет: «О, как это можно! Это ведь мелодрама!» Та же самая публика, которая готова возмутиться в «Комеди Франсэз», возможно, станет вам аплодировать в «Амбигю».

Все это именно так! Г-н Люка, который точно перевел Кальдерона для другого театра, смог сделать Аларкона лишь очень и очень приблизительно. Быть может, ему он обязан только сюжетом, но что ни говорите, сюжет пьесы всегда бывает откуда-то или у кого-то заимствован. Вот такой-то пьесой, окрашенной отблеском испанской

поэзии, как это случалось порой в XVII веке, автор сумел живо заинтересовать публику. Дон Фернан — это новый Сид, преисполненный величия, героизма и страстей. В пьесе сверкают красивые стихи и высокие чувства; второй акт произвел особенно сильное впечатление. Г-н Лижье был несомненно счастлив получить такую прекрасную роль, в которой он развернул свой талант, равно свежий и зрелый.

*«Одеон»: «Король Лир». —  
«Французский Театр»: «Сорокалетняя  
женщина»*

«Одеон» снова обратился к трагедии. Он показал под-ряд «Илию», «Короля Лира» и возобновленную постановку «Жанны д'Арк» д'Авриньи. Что касается первой, то поспешим еще раз отметить: все трагедии стоят друг друга, и трагедия г-на Рикье не скучнее других и также не лишена «прекрасных стихов». Однако есть трагедии, где надлежит развлекаться, и есть такие, где полагается скучать, — в зависимости от места, обстоятельств и личностей. Мадемуазель Рашель вызывает такой же живой энтузиазм в «Танкреде», как и в «Полиевкте»; Тальма извлекал пользу как из персонажа г-на Делавиля, так и из персонажа Корнея; где г-н Понсар преуспевает, там г-н Понруа терпит неудачу; где г-н Рикье только пользуется уважением, кто-то другой завтра, быть может, вызовет из облаков театрального зала гром аплодисментов.

В эпоху Реставрации было очень легко судить о качестве трагедии: по большей или меньшей смелости тирад и политических намеков. Теперь публика не довольствуется подобной наживкой; слова уводили ее слишком далеко; поэты, говорившие о превосходных вещах, первыми склонились под градом наград и выгод. Прежде аплодировали

человеческим качествам писателя; но кому довериться теперь? Впрочем, уровень знаний публики в наши дни значительно выше, чем ей самой об этом известно; если она не знает, чего хочет, то хорошо знает, чего не хочет; она уже показала трагическим авторам Империи, что литературная реакция не пошла им на пользу. Из всех усилий молодых людей, свернувших на старую колею, публика поддержала только одно начинание; разве такая преходящая милость может служить основой для будущего?

Г-н Лирё поступает разумно, содействуя переводам из древних и иностранных авторов: таким путем Шлегель, Гете и Шиллер формировали в Германии вкус. Даже литература великого века выросла на подобной же почве, удобренной наполовину испанцами, наполовину римлянами. Источники греческие и германские, кажется, в еще большей мере должны повлиять на наше литературное поколение. Будем же надеяться, что вследствие этого появятся на свет вдохновенные и мудрые произведения, способные удовлетворить эти ужасные, эти мелочные и все же благотворные требования французского вкуса. В свете вышесказанного мы с удовольствием аплодировали бы новому переводу «Короля Лиры» гг. Дюома и Соважа, но зачем понадобилось им обезглавить английскую пьесу, оставив только последние четыре акта, тоже сильно измененные? Если произведение Шекспира кажется нашей публике, плохо знакомой с историей старой Англии, несколько длинным и запутанным, надо было прибегнуть к купюрам, как это сделал Шлегель, переводя «Короля Лиры» для немецкой сцены. В Мангейме мы видели Ерманна в этой великолепной роли: его игра производила огромное впечатление. Г-н Рувьер — тоже очень талантливый актер, и он делал все, что было в его силах, чтобы спасти обреченную пьесу. Но почему г-н Лирё не предпочел перевод Антони Дешана, частично уже опубликованный?

Или если уж решено играть зарифмованное подражание Шекспиру, то не лучше ли было бы просто вернуться к доброму Дюсису? Что касается «Жанны д'Арк», написанной д'Авриньи, то это одна из тех политических трагедий, о которых говорилось выше; в ней отсутствуют поэзия и страсть, но зато есть ненависть к англичанам, в силу чего она еще долгое время будет в глазах французской публики превосходить вдохновенную драму Шиллера. В прошлом роль Орлеанской Девы исполняла мадемуазель Дюшенуа. Это воспоминание не повредило успеху мадемуазель Максим; она с большой силой играла свою роль Девы и не раз заставляла публику аплодировать ее пышным патриотическим тирадам. Большого успеха от этой урезанной мессенианки ждать было невозможно.

Однако «Комеди Франсэз» после успеха «Ткача из Сеговии» ограничилась возобновлением «Детей Эдуарда», драмы довольно слабой в литературном отношении, но сценичной и с трогательным сюжетом. В ее основе лежит великолепный рассказ Шекспира, утративший то, что поэзия обычно теряет при подобном перевоплощении: глубину, аромат, мечтательность. Но талант актеров способен порою частично вернуть утраченное очарование, и роль юного короля в исполнении мадемуазель Напталъ вызывает интерес к этой возобновленной постановке.

Поспешим теперь поздравить театр с успехом комедии «Сорокалетняя женщина»: подобные удачи случаются редко. Воображение наших поэтов охотнее обращается к трагедии или к драме, и премия в десять тысяч франков из рук Академии все еще ждет комического поэта, способного достойным образом пройти путь длиною в Пять актов. Напиши г-н д'Онкер еще два акта, он достиг бы цели: талант его скорее академический, чем поэтический (в современном смысле этого слова). Но никто не стал бы отрицать, что он наделен профессиональной ловкостью и остроумием.

Он — автор, возросший на старом репертуаре и ведущий происхождение сразу от Детуша и Лашоссе; я сказал бы — и от Казимира Делавиня, если бы его стих был более четким и если бы подражание этому поэту не было у него столь очевидным. В самом деле, к чему стремился г-н д'Онкер, как не к перелицовке «Урока старикам», изменив однако пол персонажей? Он так мало скрывал свою цель, что прямо намекает на нее в одном из диалогов; говорим это не в упрек ему, а ради констатации факта. Получилась же у него просто ревнивая женщина, ибо то, что он приписывает возрасту, скорее, может быть приписано характеру и определенным склонностям. Мужчина, достигший зрелого возраста, такой, как Довиль, может любить уединение и жизнь в лоне семьи. Но какая сорокалетняя женщина откажется от ложи в театре или приглашения на бал, оттолкнет от себя друзей и будет вздыхать о лесной тропинке? И если она не любит общества, то какой смысл отдалять от него свою дочь и мешать ей выйти замуж? Недостаток комедии характеров заключается в том, что, желая преподать слишком обобщенный урок, ее автор сталкивается по тому или иному поводу с возражениями личного опыта. Боюсь, что это порочный жанр, обязанный своим происхождением латинскому упадку. Ничего подобного нет в комедиях Аристофана, Кальдерона и Шекспира. Мольер по некоторым пунктам вынужден был уступить классическим идеям своего времени, но разве его Альсест в действительности только мизантроп? Не больше, чем Тимон Афинский — только расточитель, Ричард III — только честолюбец, а Фальстаф — только пьяница! Как справедливо было сказано, правдоподобно не то, что имеет ту или иную определенную форму, а то, что может быть на самом деле.

Примем же сорокалетнюю женщину такой, какая она есть, оставив в стороне отвлеченный типаж, рисовавшийся

воображению автора. Она любит деревню — ее муж любит город; она предпочитает сидеть у камина — муж обожает театр; ей по душе простота, муж — светский лев; она хочет быть хозяйкой в доме, в который вошла, принеся с собой значительное состояние, — ее супруг имел только долги. При всем том она ревнива и вспыльчива. Вполне достаточно поводов, чтобы ненавидеть свои сорок лет! В первом акте она отказывается идти в театр, как Довиль отказался идти на бал; во втором подозревает мужа в неверности и, поссорившись с ним, соглашается на развод. В третьем думает, что застала неверного супруга на месте преступления; в самом деле, какая-то женщина убежала при ее приближении и спряталась в кабинете; желая спугнуть незнакомку, хозяйка дома говорит, повысив голос, — так же, как Довиль в ночной сцене с герцогом. Дверь открывается: это ее дочь, которая пришла к отчиму с просьбой помочь ей выйти замуж. Легко догадаться, как подобный сюжет должен быть оснащен, чтобы пройти во «Французском Театре». В этом автор полностью преуспел, и если наши литературные принципы настораживают нас в отношении жанра его пьесы, то мы без колебаний указываем на ее относительные достоинства и бесспорный успех у публики. Воздадим также должное таланту актеров — Майару, Ренье и, конечно, мадам Вольни: было очень мило с ее стороны согласиться играть роль сорокалетней женщины.

*«Комеди Франсэз»: «Герреро»,  
драма 2-на Легуве*

В течение двух месяцев наши театры пребывали в покое, утешаясь следующими соображениями: что новые пьесы не приносят дохода в последние две недели декабря и что для пополнения кассы в первые две недели января

вполне можно обойтись старыми пьесами. К счастью, еще до конца этого срока «Французский Театр» подбросил в кормушку критики пять актов в стихах, озаглавленных словом «Герреро». Мы явились слишком поздно, чтобы завладеть значительной частью этой добычи. Довольствуемся тем, что отметим: с автором, то есть с г-ном Легуве, обошлись весьма сурово. От поэтов ему досталось за рифму, от прочих за смысл. Одни говорили, что он плохо рифмует, другие упрекали его за концовку, кое-кто нашел пьесу забавной. Хорошенькое дело! Разве ходят забавляться во «Французский Театр»? Три четверти пьес его репертуара так же забавны, как лекция в Сорбонне. А с другой стороны, то, что забавляет умы образованные и возвышенные, лишено всякой привлекательности для большинства зрителей. «Цинна» и «Гораций» — прекрасные пьесы, но когда их играют на сцене, многим это представляется сверхскукой. Правда, немногие способны в этом признаться; те, кто попался, ведут себя на спектакле вполне прилично, как во время проповеди, что именно и требуется от этой почтенной публики. Не будем же никогда ссылаться на вкус толпы, как на аргумент, свидетельствующий против творений высокого ума, иначе нам придется всю нашу литературу принести в жертву гг. Д'Эннери и Клервилю, ибо вкус нашего века уже не дотягивается даже до г-на Скриба. Его последние комедии в том же «Французском Театре» сочли скучными, поскольку приняли их за шедевры литературы: Академия оказала ему плохую услугу.

Новая пьеса г-на Легуве, если говорить серьезно, уступает его первой драме, «Луизе де Линьероль», но в основе ее также лежит интересная мысль, а драматургическое действие порой достигает высокого уровня. Наподобие старых французских авторов г-н Легуве старался вывести драму из философской идеи, вместо того чтобы начать с драмы и вывести из нее идею, как это делают обычно. Он сказал

себе: «Были созданы образы Скупого, Мизантропа, Игрока; я хочу создать образ Воина, то есть характер воинственный». Конечно, это не тот характер, что создан обстоятельствами, и никакого позитивного урока для нашего времени из него извлечь нельзя. Но поэт творит для будущего и для всего мира. Г-н Легуве талантливо обрисовал борьбу человека подобного склада души с обстоятельствами и противоборствующими силами. «Герреро» — мексиканец, не раз за время войны за независимость одерживавший победы над испанцами. Испания хочет от него избавиться, как английское министерство от Ричарда Дарлингтона, женив его на девушке, которую он любит; но это благородное создание не хочет, чтобы он принес ей в жертву свои убеждения. Тогда пытаются воздействовать на его сыновние чувства, угрожая смертью его отца. Он уступает, он покоряется обстоятельствам, соглашаясь на бездействие, скрашенное радостями семейной жизни.

Вскоре герреро начинает тосковать о прошлом. Страна снова восстает, но его договор с испанцами связывает ему руки. Однако, не очень доверяя его бездействию, испанцы предлагают ему найти применение его военному гению и отправиться на войну, которую Пиренейский полуостров ведет с Наполеоном. Вернувшись в Мексику, он видит, что осужден общественным мнением страны, а бесчестие его политического отречения падает на его семью. Тогда он, жертвуя собой, отдается в руки восставших мексиканцев и тем самым спасает страну от гражданской войны, в которую она погрузилась бы, останься он жив.

Литературный успех не мог пройти мимо произведения, столь благородно задуманного и по большей части хорошо написанного. Что же касается кассового успеха, то, как ни печально, он отнюдь не определяется достоинствами сыгранной пьесы.



*«Французский Театр»: «Танкред».* — *«Меропя»*

«Комеди Франсэз» решила устроить смотр всему репертуару Вольтера: в течение месяца это уже четвертая возобновленная постановка.

Не надо думать, что Вольтер считал свой театр последним словом искусства. В связи с «Танкредом» он написал следующие слова, в которых, быть может, притворная авторская скромность сочетается с откровенной истиной: «Я знаю, что вся пышность постановки не стоит одной возвышенной мысли... Я знаю, что интерес вызывается не только тем, что видят на сцене: поражать надо одновременно и душу и глаза. Это будет уделом гениев, которые придут после нас. Я же по крайней мере подал пример тем, кто заставит забыть обо мне».

Театральная реформа, предпринятая в последние годы, была, таким образом, предвидена и заранее поддержана Вольтером. Если против нее выступают, ссылаясь на старую трагедию, то пусть помнят, что Вольтер, оставаясь верным традициям великого века, сам шел по пути прогресса, сам провозглашал то, что Виктор Гюго и Александр Дюма пытались потом осуществить.

Вернуться к нашим старым трагическим шедеврам, бесспорно, хорошая идея, но почему же не воздать должное современным авторам с помощью сравнения? Во всех больших театрах Европы играют попеременно и драму и трагедию; правильная форма кажется особенно применима к сюжетам античным или романическим; с другой стороны, свобода, пышность и разнообразие драмы лучше подходят к сюжетам современной истории. Это соотношение между сюжетом и формой главным образом и определяет выбор публики, когда речь идет о шедеврах, созданных нашими классиками. Никто не защищает теперь «Магомета», не-

многие стали бы аплодировать сегодня «Альзире» или «Китайскому сироте», ибо в этих произведениях, где порой сверкает гениальность их создателя, детали, нравы и костюмы плохо соотносятся с современным уровнем исторических знаний. Но в таких трагедиях, как «Эдип», «Семирамида» или «Меропа», Вольтер действительно велик и неподражаем, и никто не приблизился ближе, чем он, к торжественности и блеску греческой трагедии. Быть может, «Меропа» обладает большими достоинствами, чем все другие произведения, ибо пьеса Еврипида утеряна, и ее сюжет известен только по работам александрийских критиков. Трагедия Маффеи, несколько отрывков из которой были заимствованы Вольтером, в основном далека от совершенства, и к тому же Вольтер лучше самого Расина сумел побороть трудность, связанную с созданием пьесы, лишенной любовной интриги. Этого он не мог себе позволить в «Эдипе», в своем шедевре, так неудачно испорченном страстью Филоктета и Иокасты. «Меропа» обладает всеми качествами, которые только можно пожелать трагедии: величием, простотою, захватывающим развитием действия. Сам стиль более правилен и менее напыщен, чем стиль его других пьес, и упрека заслуживает только постоянная непреклонность тирана Полифонта и слишком легкое низвержение этого солдата-высочки. Но в третьем и пятом актах есть прекрасные сцены, а вся роль Меропы выдержана в духе подлинного величия.

Мадам Меленг впервые выступила в этой роли на сцене «Французского Театра». Мы уже видели ее в роли Иокасты. В «Меропе» она предстала такой же красивой, но более патетичной и искренней. Ее речь исполнена смысла, голос ее звучен и торжествен; а главное, она в высшей степени умеет волновать и возбуждать интерес к происходящему на сцене. Есть что-то такое в ее голосе и в ее речи, что находит отклик в нашем сердце, заставляет нас полностью быть на

ее стороне. Горе матери, страдания женщины всегда трактуются ею трогательно и вместе с тем благородно. Гион со своей стороны был превосходен в роли Нарбаса.

*«Варьете» : «Эмиль, или Собака контрабандиста»  
г-на де Тер-Нёва*

Публика будет негодовать: до чего же докатилось драматическое искусство! Два автора подогнали водевиль под мерку собаки и не придумали ничего лучше, как присвоить себе родовое имя одного из этих четвероногих! Ну и что с того? — скажем мы. Если театр — картина жизни, то животное имеет такое же право, как и человек, появиться на этой картине; тем более если оно, то есть животное, обнаруживает таланты, которые роднят его с человеком.

Собака, когда она хорошо воспитанна, заслуживает уважения порядочного человека. Эта фраза принадлежит Гете, который, однако, испытывал странную антипатию по отношению к собакам. В последние годы жизни он создал для себя некую теорию, представляющую смесь из пифагорейских мечтаний и идей Лейбница касательно монад или анимистических молекул, и полагал, что животные, дабы подняться по лестнице живых существ, хотят поглотить человеческие души, парящие в пространстве после смерти. Таким образом, душа ученого может легко оказаться проглоченной псом, что не так уж плохо объясняет различные способности, которыми обладает ученая собака.

Незадолго до своей смерти Гете как-то раз во время завтрака в зале на первом этаже заметил неизвестную собаку, которая забежала во двор и, уставившись на него, стала рычать. Он встал из-за стола и полушутя-полусерьезно, замахав на собаку салфеткой, воскликнул: «Ты не получишь мою «молекулу!»» Вот, что называется, зайти слишком далеко в своих философских иллюзиях! Однако, если серьез-

но задуматься, разум животных порою кажется просто непостижимым. Декарт в них видит только машины; отец Бужан полагает, что они дьяволы; Гельвеций вслед за Анаксагором думает, что только форма мешает им делать все то, что делают люди, а Дюпон де Немур наделяет их не только разумом, но и речью. Этот последний, как известно, имел терпение описать речь различных животных; получилась весьма занятая серия словарей. Согласно этому автору человек в определенном смысле даже уступает животным, ибо они его понимают, а он их нет.

Жорж Кювье не заходит так далеко, но наблюдение доставило ему множество фактов, рисующих в очень благоприятном свете разум зверей. Г-н Флуранс недавно объединил эти различные данные в книге, вызывающей живой интерес. Кювье не отвергает случай с собакой, рассказанный Плутархом, когда, желая добраться до растительного масла, оставшегося в глубоком сосуде, в который никак не удавалось просунуть морду, собака набросала в него камней, что заставило масло подняться кверху. Тут мы сталкиваемся с довольно сложным явлением, однако Кювье приводит и другие факты, не менее удивительные. Например, случай с медведями Ботанического сада, которых хотели отравить. Заметив присутствие яда в брошенном им хлебе, медведи принялись промывать этот хлеб в воде, чтобы азотная кислота из него испарилась. Вот вам еще одно доказательство, подкрепляющее мнение Гете, что душа ученого вполне может попасть в тело животного.

Собака из «Варьете» не обладает достоинствами прославленного Мюнито, пса, о котором до сих пор помнит Париж; но она проявляет немалую силу ума, особенно после первого представления, когда на ней чувствительным образом сказалось волнение, связанное с дебютом. Сама пьеса весьма посредственная: она нужна только для обрамления. Ловкие контрабандисты продают ученую собаку прос-

тодушным таможенникам. Собака ворует у таможенников продукты и изъятые ими товары — словом все, что может пригодиться ее хозяевам. Животное просто великолепно: блестящая шерсть, живые глаза, весьма красноречивая пантомима. Собака лаем объявляет о своей очередной проделке; она открывает буфет, берет то, что там находит, снова закрывает дверцу, звонит в колокол, из отдельных букв составляет слова, и среди этих слов особенно выделяется имя Наполеона. Самый удивительный трюк — это когда она сбрасывает с себя ошейник, надетый на нее таможенниками, чтобы держать ее на привязи, и убегает служить своим хозяевам-контрабандистам; затем, когда таможенники возвращаются, она сама просовывает голову в ошейник и притворяется, что не двигалась с места. Дрессировщик этой собаки — один бельгиец; им уже была выдрессирована собака, которую видели на арене «Олимпийского цирка» и которая была кем-то отравлена.

Вот и все, что театр мог предложить нам для нашей рубрики, и да простят нам эти рассуждения не на тему, поскольку самым интересным театральным событием минувшей недели был блестящий дебют ученой собаки.

*«Французский Театр»: «Жанна д'Арк»,  
трагедия 2-на Сумэ*

Когда мадемуазель Рашель дебютировала на сцене «Жимназ» в водевиле «Вандеенка», мы были среди тех многочисленных критиков, которые угадали в ней первоклассный талант, а созданный ею образ отважной и гордой крестьянки, идущей пешком из глубины своей провинции и бросающей вызов тысячам опасностей во имя дочернего долга, навел нас на мысль, что никто лучше Рашель не су-

меет воплотить на сцене Орлеанскую деву. Однако мы представляли ее скорее в драме Шиллера, чем в трагедии Сумэ, ибо в те времена семилетней давности никто не предполагал, что этот шедевр Империи и Реставрации возвратится на сцену.

Сумэ, вдохновенный автор «Нормы» и «Празднества Нерона», сам считал «Жанну д'Арк» неудачной трагедией, несмотря на ее престиж, связанный с чувством патриотизма. Он понимал, что для успеха в искусстве еще не достаточно прославлять, с одной стороны, державную хоругвь и лилии, а с другой — англофобию и либерализм, понимал, что следует отказаться от стихотворной системы, включающей подобные строки:

«Ярмо и рабства дух смертельны для французов».

Он знал также, что нет ничего хуже той разновидности литературного компромисса, который позволяет увечить шедевры иностранного театра, подгоняя их под мерку французского вкуса. Таким образом, мы можем отметить посредственность данной трагедии, не нанося при этом ущерба светлой памяти Александра Сумэ.

Было бы большой ошибкой считать, что наиболее интересные исторические фигуры будут столь же интересны для театра. Сам Шиллер смог превратить Жанну д'Арк в персонаж драмы, только изменив ее характер и отступив от фактов истории. Он приписал ей любовь, которая снижает образ героини, и заставил ее погибнуть в сражении, а не на костре. Все это не отнимает у произведения его великих достоинств, побудивших Национальную ассамблею в знак благодарности присвоить Шиллеру звание французского гражданина. Стыдно, что Франция сумела создать только пародию на жизнь Девственницы и лишь благодаря немецкому поэту мы имеем драматическую картину, чьи краски и чувства столь близки французскому сердцу.

Правда, впоследствии Мишле посвятил целый том сво-

ей прекрасной «Истории» этим волнующим событиям и познакомил нас с Жанной д'Арк, чей характер исполнен истинного героизма и простоты. Разве подобные сюжеты, возвышенные и в то же время такие близкие, не должны быть предложены самым крупным поэтам нации, чтобы они создали по ним произведения, заказанные и оплаченные государством, как это делается в отношении статуй и картин? Нам известно, что Александр Дюма несколько лет тому назад предложил сделать перевод «Жанны д'Арк» Шиллера, устранив неточности и длинноты, которые нетрудно отделить от подлинно ценного. Теперь, возможно, он в состоянии по собственному почину создать памятник, достойный как Германии, так и Франции.

Мадемуазель Рашель при выборе этой роли, видимо, поддалась соблазну появиться на сцене в блестящих доспехах и уподобиться знаменитой статуэтке принцессы Марии. Она в самом деле выглядела очень красивой со сцены, и лицо ее было исполнено грусти и достоинства. Сама роль совершенно лишена действия; однако хорошие стихи превращают ее в подобие великолепной элегии. Мотивы действия крайне наивны, и можно назвать только одну хорошую сцену, когда Жанна д'Арк призывает сына Жана Бургундского помнить о долге и встать на защиту Франции. Что касается остального, то автор исходит из предположки, будто англичане почти не виноваты в казни Девственницы; Бедфорд в первых сценах хочет ее спасти, и только «божий суд» потом выносит ей приговор. Вот к чему ведет трагедийная условность и уважение к цензуре!

При всем том у мадемуазель Рашель красивое лицо и красивая осанка. Стальные доспехи, как бы неправдоподобно они ни выглядели в тюрьме, сидят на ней отлично. Она вдохновенно и с чувством читает стихи, большая часть которых превосходна. Эта возобновленная постановка на какое-то время будет привлекать толпу к «Французскому Театру».

*«Комеди Франсэз»: возобновление  
«Расточителя»*

Давно уже «Комеди Франсэз» намеревалась снова ввести в свой репертуар «Расточителя, или Благородного плута». Это намерение наконец осуществилось, и спектакль имел определенный успех. «Расточитель» — одна из самых забавных пьес Детуша, а количество участвующих в ней персонажей позволяло театру не жалеть расходов на постановку и костюмы, что и было им сделано. Теперь, когда мы лучше знаем иностранную литературу, любопытно отметить, что заимствования из нее были во все времена присущи нашему театральному репертуару. XVII век подражал Испании и Италии; XVIII век почти исключительно взимал контрибуцию с Англии. Наш век с самого своего начала повернулся в сторону Германии. Таким образом, мы можем похвастаться, что являемся самыми большими классиками в мире. Влияние академий на нашу литературу всегда позволяло нашему самолюбию тешить себя убеждением, что французский вкус покоряет и ассимилирует все, к чему бы он ни прикоснулся. Шекспир, которого Вольтер называл «пьяным дикарем», заимствовав из его пьес добрую половину сюжетов, был ограблен Детушем более галантно, когда, вернувшись из Англии, он вознамерился приспособить к французскому вкусу «Тимона Афинского». Любопытно отметить, что этот поэт, признававшийся в заимствовании у англичан сюжета «Ночного барабанщика», скверного фарса, коим у него не было основания гордиться, считал идею «Расточителя» своей полной собственностью. В предисловии к пьесе он сравнивает этот персонаж с мольеровским Скупым и дает понять, что Мольер подражал древним, в то время как он, Детуш, все придумал сам. Однако совершенно ясно, что последовательность сцен, разработка характеров и основные повороты пьесы заимствованы из первой части «Тимона», а из второй взята



знаменитая сцена со слугой, предлагающим свое жалованье разорившемуся хозяину.

Мы хотим здесь только отметить самонадеянность поэтической школы XVIII века, которая относилась к чужеземным литературам, как к навозной куче, откуда при случае можно извлечь жемчужное зерно. Впрочем, «Расточитель» — хорошо сделанная комедия, принадлежащая к той окрашенной тонкими наблюдениями системе, которая, начиная с Реньяра, продолжала существовать вплоть до Коллен Д'Арлевиля и Андриё. Только Лесаж шел по пути, смело проложенному Мольером, и позже к нему присоединился Бомарше. Но почему же не признать изящества (несколько расплывчатого), веселости и остроумия, присущих автору «Женатого философа»? Характер Жюли удачно противопоставлен характеру Клеона; сцена с дядюшкой, который принимает друзей Клеона за ученых, и наконец сцена со слугой, предлагающим свое жалованье, что, как всегда, вызывает удивление, — все это оправдывает возобновление спектакля и объясняет его успех.

Пьеса в целом была сыграна довольно хорошо. Мадам Вольни и мадемуазель Броан были очаровательны; мадемуазель Денен и мадемуазель Солье выглядели хорошенькими, и это само по себе уже кое-что значит. Можем ли мы сказать то же самое о мужчинах, начиная с Брэндо? Этот актер счел уместным надеть простой, лишенный вышивок камзол из красного бархата, который явно не вяжется с замечанием дядюшки, оплакивающим неумеренную роскошь.

### *«Французский Театр»: «Мадам де Тансен»*

Мы несколько запоздали с нашим отзывом, чтобы говорить об успехе «Мадам де Тансен»: ежедневная пресса уже воздала должное достоинствам этой драмы, немного неужи-

данной на фоне последних блужданий «Французского Театра». Правда жизни и подлинные страсти на его подмостках, где с недавнего времени опять появились призраки устаревшего искусства, напоминают живого Энея, ступившего в ладью загробных теней и заставившего хлынуть в нее воду. Речь не идет больше об отголосках литературной школы, об академических стихах или заимствованной из водевиля прозе: пришла пора вести честную игру, расплачиваться честными деньгами, быть по возможности правдивыми, воздействовать на публику галерки так же, как на публику первых рядов, вызывать у всех живое чувство, слезы и аплодисменты и не дожидаться в равнодушном и нерешительном зале холодного одобрения знатоков. Добиться успеха всего ансамбля, как это происходит в «Амбигю», вот проблема, которая пугает некоторых господ из «Французского Театра».

Не желая поднимать здесь принципиальные вопросы, мы только радуемся, видя, как драма выходит наконец из немилости, в которую ее ввергли. Мадемуазель Рашель восстановила в правах трагедию; репертуар второго разряда уже стал расцветать под эгидой «Сорокалетней женщины»; но драма, этот бастард, презираемый Кампистроном и Лагарпом, увы, появлялась в последнее время только в самом вульгарном, самом буржуазном своем обличье. Одни лишь невзгоды нотариусов-спекулянтов и несчастных в семейной жизни стряпчих имели право исторгать слезы из наших глаз. Однако для драматического искусства есть еще и другие темы, способные нас волновать. Заслуга авторов «Мадам де Тансен» уже в том, что они обратились к одному из самых знаменитых сюжетов, обратились к вопросу серьезному и исполненному философского смысла — к положению незаконнорожденного сына, оказавшегося между недостойной матерью и своей неведомой благодетельницей; вот ситуация, которая волновала весь XVIII век и которую да-

же сам Дидро не посмел вывести на подмостки театра такой, какой она была на самом деле.

«Комеди Франсэз» не должна забывать о том, что так называемая современная драма — это не парадокс, который только вчера появился на свет: если тут нужны предки, то таковые найдутся — даже в самой античности. Но именно Дидро в прошлом веке наилучшим образом разработал условия и правила этого жанра и представил их настолько широко, что и сегодня их еще не могут как следует усвоить.

История д'Аламбера, сообщившего сюжет драмы, которой мы сейчас занимаемся, дала толчок идеям Дидро о возможностях нового драматургического жанра, опирающегося на частную жизнь с ее невзгодами и страстями. Отсюда и его пьеса «Побочный сын»; однако по просьбе своего друга д'Аламбера он был вынужден выбросить из действия реальные факты, и от них остались только бесцветные следы; но в «Беседах», опубликованных вслед за драмой, он поднял вопрос об эстетике жанра, и эти рассуждения вместе с трактатом о драматической поэзии, сопровождающим «Отца семейства», составляют доктрину, которую Германия впоследствии усвоила раньше Франции. Лессинг и Шлегель только ее воспроизвели, но с меньшим талантом и блеском. Где еще можно встретить такие далеко идущие идеи, как эти: «Если бы у нас были театры, где декорация сменялась бы всякий раз при перемене места действия, то зритель без труда мог бы следить за развитием пьесы... Тогда он не видел бы, как собрание сенаторов сменяет собрание заговорщиков, если сцена не настолько обширна, чтобы совместить два совершенно различных пространства... Что должен думать рассудительный человек, когда он слышит, как царедворцы, отлично знающие, что стены имеют уши, составляют заговор против своего государя именно в том самом месте, где он только что совещался с ними о чрезвычайно важном деле — об отречении от власти? Поскольку

персонажи остаются на месте, зритель, видимо, должен считать, что перемещается само место действия!»

Однако Дидро хотел дать обоснование не просто семейной драме, а драме свободной, соблюдающей только одно единство: единство интереса. «Театральное действие, — говорит он далее, — еще очень несовершенно, поскольку нет у нас на сцене почти ничего, что можно было бы использовать в живописи. Почему же так? Разве правда на сцене менее важна, чем правда на полотне? Откуда взялось это правило, что надо тем больше отдаляться от какого-либо явления, чем ближе к нему искусство, и меньше заботиться о правдоподобию живой сцены, в которой действуют сами люди, чем о правдоподобию сцены, изображенной красками, сцены, где видны только людские тени?»

Вот какой ответ можно дать критикам, отвергающим классику и живую материю современной драмы.

Отметим, впрочем, что никто не укорял авторов «Мадам де Тансен» за нарушение трех единств. Есть, значит, в этом успехе признак победы над мнимой реакцией, которая с недавнего времени толкала «Комеди Франсэз» в объятия традиций прошлого века. Мы были не менее счастливы услышать наконец литературно написанную пьесу, услышать возвышенную, искреннюю и яркую речь, умеющую обрисовать как нравы эпохи, так и страсти семьи. Точное, нужное слово, воодушевление, чувство — все это поразило нас, словно почти забытый язык. Можно ли говорить после этого, что стиль больше не существует?

Не будем с запозданием анализировать эту драматургическую притчу. Интриги, страсти, любовь, жалость, комический элемент — все это искусно связано действием. Социальная идея естественно находит в нем свое место. Различие между двумя матерями, претендующими по разным причинам на любовь юного философа, целомудренная любовь его самого, его судьба, отягощенная странными

тайнами, — все это сплетается и расплетается самым удачным образом и вызывает неослабевающий интерес. Первый акт, если не считать двух слишком сближенных по времени узаваний, — уже законченная пьеса, исполненная движения, столкновений и поэтических красок. Характер шевалье Детуша здесь показан в развитии, причудливом, но убедительном. Второй и третий акты, то сверкающие умом, то полные волнующих ситуаций, с большим искусством отдают развязку всей этой превосходной истории, где плохая мать должна быть наказана, а приемной матери, простой стекольнице, будет отдана вся признательность бескорыстной души. Хорошо, что основная идея сюжета определяет и главный эффект развязки. Смерть мадемуазель Поншатрэн усиливает моральный урок пьесы и делает развязку неожиданной и блестящей.

Мы счастливы поздравить с этим превосходным драматургическим дебютом писателя, чей ум и стиль знакомы нашим читателям. Высокое литературное призвание становится редкостью в наши дни. Г-н Марк Фурнье, принадлежащий к поколению 1830 года, — один из тех, кто пришел позднее других и кто тем не менее уже сумел отличиться. Будем надеяться, что эта его победа послужит мощным импульсом для новых побед.

Бовале и мадам Меленг были вознаграждены горячими аплодисментами за этот спектакль. Бовале очень удачно воссоздал оригинальную личность шевалье Детуша. Мадам Меленг была проста, достойна и трогательна. Она естественно вписалась в интимную драму. Дидро увидел бы в ней то, что он говорил об одной актрисе: «Обладая необыкновенным здравым смыслом и необыкновенно чутким сердцем, она без труда понимает чужую душу и, не задумываясь, находит нужную интонацию для выражения различных чувств, которые сливаются в единое целое и образуют нечто такое, что пронизательность философа даже не пытается анализировать».

*Мысли и максимы по поводу  
«Агнесы де Мерани»  
г-на Понсара*

Постановка второго произведения автора «Луcreции» оправдала далеко не все возложенные на нее надежды. Но это не значит, что критика должна теперь принижать талант того, кто сумел оживить старые литературные споры, начатые в 1823 году манифестом Стендаля («Расин и Шекспир») и ответом Оже («Классики и романтики»). Публика в наши дни проявляет так мало интереса к подобным вопросам, что было бы только хорошо, если бы снова возник серьезный антагонизм в связи с проблемой драмы и трагедии.

Время от времени это могло бы вызывать интерес у светских людей, — конечно, меньший, чем колебания биржи, но почти такой же, как спорт. Какая нам выгода от того, что угаснет последняя надежда классического искусства, *spes ultima Trojoe*<sup>1</sup>? Скриб и Д'Эннери полностью захватят «Французский Театр»; а в салонах будут рассуждать только о музыке, если вообще в салонах еще о чем-нибудь рассуждают.

И, однако, иностранец, случайно оказавшийся во вторник вечером возле «Одеона», увидел бы у его входа длинную очередь, увидел бы забитую экипажами площадь, увидел бы, как женщины в золотых украшениях и с цветами в волосах выходят из экипажей и, стоя в грязи, умоляют полицейских и муниципальных гвардейцев уделить им немного внимания. И тогда иностранец подумал бы: «Вот

<sup>1</sup> Последняя надежда Трои (*латин.*).

образованный народ! Вот афиняне, которым не хватает только афинского неба! Еврипид, состязавшийся с Софоклом, не вызывал у своих приверженцев такого энтузиазма и такой преданности».

После стольких жертв, какая все же трудная публика! Зритель, подхвативший насморк, относится крайне холодно к стихотворным красотам. Это одно из неудобств городской централизации.

«Агнеса де Мерани» была написана в краю трубадуров. Ее должен был бы обрамлять романский амфитеатр, ее публика должна была бы состоять из влюбленных. Литературные вопросы разрешались бы затем во время турнира.

Молодая часть публики состояла из пожилых людей. Энтузиазм старцев удивительным образом смыкается с детством.

Разочарование поклонников «Лукреции», увидевших «Агнесу», вызвало удивление. А дело в том, что существует большая разница между шедевром, которого не ждали, и шедевром, который ждали слишком пылко.

Нередко задают себе вопрос, почему теперешние государственные деятели, все в прошлом примыкавшие к литературному движению, которое с 1823 по 1829 год обновило литературу, теперь так благосклонно относятся к реакции на это движение и к друзьям г-на Понсара. Но все объясняется тягой теперешней монархии к традициям Людовика XIV. Неразумное слово было произнесено, и теперь хотят иметь «трагедию этого царствования». <...>

Опасно слишком рано прослыть писателем со здравым смыслом: это привилегия зрелой посредственности. Во времена, когда Корнель был только легкомысленным новатором, не кто иной, как Скюдери, защищал принципы Академии и хорошего вкуса. Во времена Расина обладателем хорошего вкуса был Прадон. Мольеру противопоставляли очищенный здравый смысл Бурсо.

Гений, как сказал Шенъе, — это высший разум. Не какое-то одно удачное произведение, не речь адвоката венчают его короной. Приносят ее почтенные труды, чью ценность нередко оспаривают. Г-н Понсар, возможно, только теперь начинает приобретать на нее права.

Если перечислить все счастливые дебюты только за последние несколько лет и только в области трагедии, то можно вспомнить ряд имен: это г-н Бис, г-н д'Авриньи, г-н Лиадьер, г-н де Боншоз, г-н Ансело, г-н Друино, г-н Пишо. Их всех провозгласили сперва гениями, а затем большую часть перевели просто в таланты. Сам Казимир Делавинь не называется больше гением; возможно, это несправедливо, однако с самим словом теперь надо обращаться более осмотрительно.

Свобода, по удачному выражению Беранже, требует, чтобы можно было посещать даже мессу. Почему же литературный прогресс должен быть менее терпимым? Эта мысль приобщила многих людей к партии «Лукреции», но спросим со страниц «Артиста» у артистов, чего можно ждать от смешения жанров?

Трагедия — одна из непреходящих форм искусства; но она особенно пригодна для воспроизведения античных или простых сюжетов: это скульптура. Драма лучше всего подходит для современного и сложного действия: это жи-



вопись. Но что можно сказать о раскрашенной статуе или о рельефной живописи кроме того, что это вообще не искусство?

Гете и Шиллер писали и драмы и трагедии в зависимости от избранного ими сюжета. Для «Гёца» и «Дон Карлоса» нужна была форма драмы; для «Ифигении в Тавриде» и «Мессинской невесты» — форма трагедии. Но не только античные сюжеты лучше всего подходят к правильной форме. «Тассо» у Гете — сюжет для трагедии, как «Юлий Цезарь» у Шекспира — сюжет для драмы.

Нет трагедии, лишенной логики идей, нет трагического стиля без единства стиля. Это — превосходная форма, мужественная у Корнеля, женственная у Расина, соединяющая оба этих качества у Вольтера. Последним здесь блистал Жозеф Шенье, придавая строгость форме Вольтера и вдохновляясь смутными концепциями Альфьери. После этих великих поэтов у нас не было подлинного трагического автора.

Новая пьеса рисует Филиппа-Августа, покинутого всеми, кто был ему близок, и трепещущего перед словом римского легата. Однако вот что пишет по этому поводу Дюлор, которого никак нельзя подозревать в пристрастном отношении к церкви: «Филипп-Август, обозленный на епископов, которые одобрили папский интердикт, многих из них согнал с насиженных мест, конфисковал их доходы, обратил в бегство священников и завладел их имуществом. Парижский епископ и его клир подверглись той же участи. Король послал к нему вооруженных людей, которые заставили этого прелата страдать от дурного обращения, и, чтобы не случилось худшего, он был вынужден бежать из Парижа».

Сюжет пьесы уже не раз был пересказан. В первом акте Филипп-Август, отвергнув первую жену, обожает Агнесу, свою вторую супругу. Папский легат приказывает ему расторгнуть этот брак. Филипп отказывается, и легат прибегает к интердикту.

Во втором акте та же ситуация. Филипп, покинутый всеми своими рыцарями, остается с единственным другом, который, не одобряя его поведения, соглашается стать его наперсником, так же как и наперсником бедной Агнесы, а заодно и самого легата. В третьем акте та же ситуация, осложненная мнимым побегом Агнесы. В четвертом акте та же ситуация, но со слезами и примирением супругов. В пятом акте созыв рыцарей, которые продолжают осуждать короля. Агнеса принимает яд и умирает во время этой ассамблеи. Трогательная сцена, о которой историкам ничего не известно: они полагают, что Агнеса умерла в аббатстве Пуасси. Г-н д'Арленкур построил на этой основе целую серию романтических приключений, к которым история должна отныне относиться с недоверием.

В конечном итоге, что бы ни говорили о литературном значении данного произведения, нельзя не отметить его театральный успех, который обещает «Одеону» длительные и обильные выгоды. Бокаж придал рыцарский блеск сыгранной им роли Филиппа-Августа. Сильная хрипота несколько снизила впечатление от его игры, не помешав, однако, публике воздать должное его таланту перевоплощения. Временами он был превосходен, также как и мадам Дорваль, особенно в четвертом акте. Не надо торопиться с окончательными выводами по поводу такого немаловажного и по всем признакам добросовестно сделанного произведения.

*«Исторический театр»: «Гамлет»*

Постановка шекспировского «Гамлета» в переводе Александра Дюма и Мёриса — большое литературное событие этой недели. <...> В самом деле, великое дело — показать французам, быть может, самую удивительную пьесу того, кого еще пятьдесят лет тому назад наши умные люди называли пьяным дикарем! Постановка «Гамлета» в Германии послужила сигналом к полному литературному перевороту; но по языку и идеям у Германии большее, чем у нас, сходство с Англией. Таким образом, сегодня наша публика сделала огромный шаг по направлению к великому явлению. Даже в Германии постановка «Гамлета» была столь значительным и рискованным шагом, что для Гете все это долго представлялось идеалом молодости и фантазии. О его мыслях по поводу этой постановки можно узнать из «Вильгельма Мейстера». Гг. Дюма и Мёрис очень удачно воспользовались советами немецкого поэта и черпали в них вдохновение. Только гений может указать, какие изменения можно внести в произведение гения. Хотя правильно говорится о необходимости уважать произведения великих поэтов, проблема предстает в несколько ином виде, когда дело касается перевода, особенно когда даже не известно в точности, имеем ли мы в руках именно то, что создал «Старый Виль». Несколько лет тому назад в Англии опубликовали вновь найденный экземпляр «Гамлета», текст которого на добрую треть короче того, что звучит со сцены. Это было в обычае актеров, прибавлять то там, то здесь несколько стихов, чтобы сделать эффектнее свою роль, и таким образом произведение мало-помалу искажалось. Пусть же нам не говорят о том абсолютном почтении, которое надо питать по отношению к шедеврам далеких времен!

Спектакль был великолепен, и он достойным образом был оценен публикой Бульваров. Превосходные стихи перевода безусловно имеют право претендовать на свою долю в этом успехе. Рувьер нашел в персонаже Гамлета одну из тех ролей, где он смог показать себя равным первым актерам Парижа. Мадам Пейр и мадемуазель Персон превосходно сыграли роли Гертруды и Офелии. Жаль, что призрак появляется не в черных доспехах, как на сценах Германии, а в совершенно новых, что придает ему слишком реальный, материализованный вид.

Было совершенно необходимо откликнуться на этот спектакль критической статьей. Что мы и сделали.

*«Театр Республики»: «Магомет».  
Дебют мадемуазель Сионы Леви*

Трагедия, несколько позабытая из-за отсутствия мадемуазель Рашель, появляется то там, то тут в связи с чьим-либо дебютом. Мадемуазель Сиона Леви — одна из тех отважных девушек, которые еще не отчаялись в будущем классического жанра. Пусть другие приносят жертвы богам филистимлян и поклоняются им в их святилищах, мадемуазель Сиона Леви достойно хранит самые возвышенные традиции предков. Весьма примечательно, что у нас, за небольшим исключением, только одни еврейки еще играют в трагедиях.

Связано это прежде всего с тем, что только они обладают звучным, низким голосом, превосходно приспособленным к воспроизведению музыкальных слогов александрийского стиха. Не всякому дано произнести эти более или менее тяжелые стихи, которые звенят словно доспехи и изо всех сил стараются походить на стихи древних: эти последние, как известно, произносились при

наличии медной маски, чей широкий рот был подобием рупора. Особенно Вольтер, который не мог достичь ни ясности Корнеля, ни гармонического изящества Расина, старался подбирать слова, состоящие из наиболее звучных слогов, — чтобы воспроизвести долгие гласные латинских стихов:

«Oui, Mitrano, aujourd'hui, l'ordre émané du trône...»<sup>1</sup>

Или же:

«Quel victime, o ciel, a donc frappé ma rage!»<sup>2</sup>

Таковы выбранные наудачу примеры этих грандиозных стихов, называемых «полными» и приносящих успех трагическому басу или контральто. Не вызывает сомнения, что падение трагедии во Франции связано в какой-то мере с развитием оперы.

В XVIII веке опера угодливо подхватывала сюжеты, которые Мельпомена покинула или презрела; текст был вялым, музыка пышной и громоздкой. С тех пор как «Опера» и итальянцы стали заботиться о правдоподобию, иллюзии и драматическом действии — одним словом, с тех пор как певцы стали играть, трагедия начала терпеть поражение. Если мадемуазель Рашель в какой-то мере вернула ей утраченное величие, то случилось это, быть может, потому, что актриса как бы обратилась к музыке: она воскресила забытое искусство декламации.

Тальма, как известно, «говорил», а не декламировал стихи, и окружавшие его актеры не могли сделать ничего иного, как приспособиться к его манере. Один только Жоанни не пошел по этому пути и старался воспроизвести иллюзию корнелевского стиха, произнося его так,

<sup>1</sup> «Да, Митрано, сегодня приказ, исходящий от трона...».

<sup>2</sup> «Какую жертву, о небо, поразила моя ярость!»

как в принципе его произносили в свое время. Что касается самого Тальма, то нам представляется очевидным, что он был не последним трагическим актером, а первым актером драмы. Его система заключалась в том, чтобы внести правду в ту старую академическую форму, которая его всегда от себя отталкивала. Как Эней, захотевший живым переплыть Стикс, он заставил хлынуть воду в ладью Харона, которая до этого перевозила только призраки. Отсюда его предпочтение к переделанным трагедиям англичан, где Дюсис, Лемерсье и другие пытались достичь компромисса между условностью и реальностью. По этим же причинам ему нравился Вольтер. Отчаявшись омолодить это пресное искусство, которое один Кребийон иногда подвергал вторичной закалке в античных источниках, Вольтер вспомнил о тех своих впечатлениях, когда он, живя в Лондоне, посещал театр.

Вполне возможно, что тогда он еще слабо знал английский язык и от шекспировских постановок в его памяти сохранились только мизансцены и картины. Возможно, Вольтер почти не отдавал себе отчета в том, что, создавая «Заиру», он подражает «Отелло», а в «Семирамиде» подражает «Гамлету». «Смерть Цезаря» — единственная пьеса, источник которой был признан им самим.

Позднее, когда его начали упрекать в том, что он заимствовал у англичан сюжеты основных своих произведений, Вольтер стал несправедливо относиться к их театру, чьи поэтические красоты он не мог оценить должным образом, если судить по его дословным переводам с английского. К тому же во французской литературе считалось в те времена вполне допустимым грабить без зазрения совести иностранцев: французы благодаря вкусу и стилю якобы могут все превратить в свою собственность.

Две другие пьесы также были заимствованы Вольтером из второстепенной английской драматургии — это «Аль-

зира» и «Магомет». Вторая пьеса ведет свое происхождение от «Горного старца», где представлена жизнь и смерть знаменитого шейха ассасинов, называвшегося «тайным пророком». Только так можно понять сюжет «Магомета», который отнюдь не лишен драматических эффектов. Магомет был в первую очередь воином, обстоятельства не вынуждали его подло пользоваться кинжалом. Более того, его религия не была таинственной и мрачной, как религия Горного старца, страшного предводителя мистических сообществ Курдистана и Ливана.

В английской пьесе два молодых создания, играющие роль Сеида и Пальмиры, воспитаны в некоем подобии земного рая. Любовь — запретный плод, из-за которого они этот рай теряют. Потом молодому человеку обещают вернуть ту, кого он любит, если он согласится совершить убийство ради дела пророка. Философские проблемы, которые Вольтер вносил во все свои сочинения, определили несомненно его выбор главного персонажа: им стал Магомет. Прежде всего он хотел создать образ трагического Тартюфа и под предлогом борьбы с исламом обрушился на религию вообще. Посвятив свою пьесу папе римскому, Вольтер пошел на хитрость, которая могла принести ему пользу.

Однако с исторической точки зрения самое неправдоподобное в пьесе — это характер Магомета. Вольтер и другие энциклопедисты не допускали мысли, что какой-либо основатель религии мог в самом деле быть убежденным в правоте своей миссии, что какой-либо священнослужитель действительно верил в своего бога или идола. Эта гипотеза представляется малоубедительной в наше время, когда лучше известна религиозная история различных народов. Религии кончают обманом, но всегда начинаются с вдохновенных проповедников, даже если они смахивают на сумасшедших. Нельзя заразить массы энту-

зиазмом, не разделяя его: это магнетизм. Однако угасающий культ можно поддержать с помощью материализованных уловок. Язычники именно так и поступали, но это не доказывает, что их первоначальный культ не был сам по себе искренним.

Надуманность характера Магомета — основная причина того, что пьеса теперь мало волнует. Всякий раз, когда появляется этот обманщик, энергичное действие, связанное с Сеидом и Пальмирой, интерес, вызываемый кровосмесительной любовью, положение старого араба, которого убивает сын, не зная, что это его отец, — все отходит на задний план, уступая место туманной декламации, которая, без сомнения, была смелой и нужной в свое время, но которая сегодня не производит впечатления. Но не случится ли так, что строки, клеймящие религию, которая проливает людскую кровь, вновь обретут силу и найдут себе применение? Те, кто проповедают сегодня инквизицию, возвращают остроту и блеск этим притупившимся стихам.

Другой недостаток, присущий персонажу Магомету, впрочем, как и многим другим аналогичным ролям, заключается в том, что нам показывают далеко не заурядного человека, который постоянно говорит о себе: «Я чудовище! Я обманщик! Какое злодейство я сейчас совершу!» Вот к чему приходит, исходя из ложного принципа, такой глубокий и тонкий наблюдатель, как Вольтер!

Нет нужды говорить, что в этой пьесе, как и в других трагедиях Вольтера, много прекрасного. Его заслуга в том, что благодаря смелости и величественности своих мизансцен, благодаря неведомой ранее энергии некоторых конфликтов он быстро продвинул вперед французское драматическое искусство; ему удалось вдохнуть жизнь в надменных колоссов нашего старого театра, уподобившихся в своей неподвижной славе иератическим фигурам египетского искусства.



Вольтер создал подлинную мизансцену, о которой мало заботились авторы Людовика XIV, чьи персонажи вынуждены были передвигаться между двух рядов кресел, среди неправдоподобных декораций. Он сумел создать театральный эффект, связанный с положением и движением масс; он заботился о местном колорите и правдоподобию костюмов. Что касается вольтеровского стиля, его нередко критиковали за напыщенность, многословие и перегруженность ненужными эпитетами, но все это были недостатки определенной эпохи — с тех пор, как был утрачен секрет корнелевского стиха. Однако стихи для театра, особенно в сценах бурной страсти, не могут обладать точностью стихов, предназначенных для чтения. Чем больше в драматическом искусстве будет правдивости, контрастов, живости диалога, тем соответственно меньше будет сохраняться чистота старой формы.

На представлении «Магомета» присутствовала многочисленная публика, и мадемуазель Сиона Леви имела большой успех в роли Фатимы, более энергичной, чем те роли трагических принцесс, в которых ее уже видели. У нее черные глаза и резкие черты лица, присущие девушкам ее расы. Жесты ее красивы, дикция — чиста, и ей не хватает только чуть большего опыта в понимании страстей, опыта, который всегда приходит или слишком рано или слишком поздно и изучение которого не включено в уроки Консерватории.

Г-н Люгэ играл роль Сеида темпераментно, если не всегда точно, а г-н Балланд, единственный, кто был в подлинно восточном одеянии, вполне соответствовал роли Магомета. Мы уже давно говорили о том, что каждая трагедия должна исполняться в костюмах своего времени. Тогда можно было бы избежать несоответствия между точными и условными одеяниями, чье смешение на сцене режет глаза художника.

*«Театр Республики»: «Женитьба Фигаро»*

Все теперь требуют от авторов (словно речь идет о фениксе драматического искусства) одной очень простой и в то же время очень сложной вещи, очень старой и в то же время новой: комедии! Действительно, все, что было предпринято в этом жанре после Бомарше, не смогло прочно удержаться в репертуаре. Возникает опасение, что идеал, рисующийся в сознании многих, в наши дни просто неосуществим.

Абсолютное разделение жанров — чисто академическая условность, которая с современной точки зрения не выдерживает никакой критики. Почему в одном случае трагедия, в другом комедия, в третьем драма? Вполне закономерно после появления на свет того или иного произведения отнести его к тому или иному жанру. Но сказать себе заранее: я заставлю смеяться от начала до конца пьесы или я заставлю плакать — это противоречит той цели, которую должно ставить перед собою искусство: изучать и отображать действительность.

Греки, на которых ссылаются кстати и некстати, не знали этого жанрового разделения. Их трагедии перемешаны с комическими сценами, а пьесы Аристофана, строго говоря, представляют собой фарсы и аллегории. Здесь еще нет комедии. Более четко она проявляется у римлян. У них мы видим, как формируется этот чисто условный жанр — комедия характеров. Тут и Скупой, и Расточитель, и Ревнивец, и Тщеславный, и Рассеянный, и Кокетка, и Простушка — целая гамма, впрочем, довольно ограниченная, особенностей человеческой природы.

Что может быть более абстрактным и более неправдоподобным, если на минуту над этим задуматься! Все тут классифицировано, как в трактате по патологии, это — коллекция моральных уродств, над которыми грустно сме-

ются, как смеются над кривым или горбатым. Успех такого рода пьес почти всегда происходил из человеческого недоброжелательства, находившего в том или ином характере намеки на соседа, на врага или друга.

Комедия характеров, представленная у нас Реньяром, Детушем и Колленом д'Арлевилем, составляет две трети нашего старого репертуара. Теперь она больше не пользуется успехом. Помимо того что все характеры давным давно уже исчерпаны, авторы и публика далеко продвинулись по части точного изучения действительности. В прошлом любой молодой человек, окончивший коллеж и достаточно порывшийся в книгах, был способен написать комедию или трагедию, которые могли пользоваться большим успехом. Ни к чему было видеть мир и изучать жизнь — за перо брались, начитавшись моралистов или историков, как во времена, когда писали классные сочинения. Теперь требуется больше времени, чтобы стать драматургом.

Мольер и Бомарше, которые ставили перед собой задачи более трудные, чем те, какие решались множеством посредственных авторов, не смогли бы создать высокую комедию, не привнеси они в нее момент драмы. У Мольера нет ни одной великой пьесы, где не встречался бы этот страшный элемент страсти и где не было бы психологического анализа. Однако он останавливает действие там, где оно должно было бы заставить содрогнуться или заплакать. Бомарше, начавший с драмы, внес драму и в «Женитьбу Фигаро», причем такую, которая ни в чем не уступает самым неистовым комбинациям наших современных драматургов. Слуга, борющийся со своим господином, человек из народа, выступающий против сеньора и почти приблизившийся к его жене, — все это очевидно. Но сын, который из-за порочных законов, чуть не женится на своей матери и угрожает палкой отцу, не зная, кем

он ему приходится, — вот высокие социальные проблемы, о коих современный зритель почти не догадывается.

Что делает неумирающей эту странную пьесу вне зависимости от обстоятельств, определивших ее успех, так это ее великолепная сценическая композиция. Все в ней напоминает картину, а такую задачу и ставил перед собой автор: чтобы каждая сцена могла быть воспроизведена в живописи или в рисунке. Это уже пытался сделать Дидро, но с меньшим успехом.

Постановка «Женитьбы Фигаро» на этой неделе прошла с блеском, особенно благодаря мадемуазель Броан. Трудно представить себе более очаровательную, более искрометную Сюзанну, чей облик так соответствовал бы идеалу этой роли. Мадемуазель Жюдит в роли графини полна изящества, тонкости и благородства, а актерский ансамбль особенно ценен в пьесе, которая, быть может, больше всего в нем нуждается.

*Театры: непринужденный разговор. Индусы.  
«Порт-Сен-Мартен»*

С тех пор как закон обязывает каждого журналиста ставить свою подпись под публикуемыми статьями, персона пишущего подвержена риску слишком выдвинуться на первый план. Хотя его и не принуждают рассказывать свою биографию, он тем не менее начинает невольно позировать перед читателем... «Мы», обычно употребляемое в критике, связывает движение, как платье со шлейфом. В прошлом это «мы» как бы указывало на то, что журналист высказывает не только свое личное мнение, но и в какой-то степени коллективное мнение своей газеты; а теперь мы... прошу прощения, я вынужден считаться с самолюбием авторов, актеров, музыкантов, а также с различными интересами директоров и художников.

Ну что ж! Попробуем примерить на себя это страшное «я» Монтеня и Паскаля, терпимое только в устах гения или когда оно находится под неотразимой защитой благородной искренности.

Тем более, что «мы» в устах рецензента звучит несколько претенциозно. Король на троне, президент в кресле или профессор на кафедре могут по праву пользоваться этим местоимением; оно означает, что каждый из них должен был консультироваться со своими советниками или помощниками. Отныне рецензент может ни с кем не консультироваться. Его мнение — это мнение частного лица, простого зрителя, уплатившего или не уплатившего за билет, но всегда обязанного сохранять достоинство и личную скромность.

Подобная роль меня несколько не смущает, тем более что, выступая под покровом анонимности, псевдонима или инициалов, я никогда не говорил ничего такого, в чем не мог бы признаться открыто. Театральную рубрику «Пресс» я принял от Фредерика Сулье. Это было пятнадцать лет тому назад. Я не надеялся на свои силы и согласился принять рубрику только при условии, что к работе будет привлечен мой друг Теофиль Готье. Мы вели ее поочередно в течение десяти лет; после чего во мне вспыхнула страсть к путешествиям, заставившая меня проделать несколько тысяч километров по трем самым древним частям света.

Потом я снова на несколько месяцев брал в руки скипетр театрального Миноса: это были незначительные вкрапления в блистательную, высоко литературную и благородную карьеру Теофиля Готье.

Вот все, что я имел сказать относительно театральной рубрики в «Пресс». Остается добавить, что у каждого рецензента есть друзья и знакомые. Как только ты больше не судья, а просто человек, у тебя появляется право

на личную откровенность, ибо, как воскликнул когда-то Теренций: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо».

Не думайте, однако, что нас так уж легко ввести в соблазн. Если газета в целом вынуждена терпеть рекламу и платные объявления, у писателя есть совесть, и пусть он порою несколько снисходителен по отношению к своим друзьям, надо думать, что он умеет выбирать друзей, хотя бы в силу уважения, которое все еще к нему питают.

Статья, которую я пишу в данный момент, — всего лишь непринужденная беседа с читателем. А вам самим, почтенные читатели, вам, живущим по большей части в провинции, разве не хотелось бы узнать, что происходит в театрах Парижа? А вам, драгоценнейшие, по выражению Рабле, парижане? Ведь теперь вы бегаєте по лесам этого маленького департамента Сены, где нет ничего, кроме лесов!

Однако в отсутствие парижан, которых отпуск или охота держат вдали от столицы, здесь полным-полно провинциальной и иностранной публики, заполняющей наши театры, концертные залы и увеселительные заведения; толпа эта еще многочисленней, чем в обычное время, и любой ценой хочет получить свою долю развлечения.

Что за город Париж! Это — древний Рим со своими патрициями, клиентами и вольноотпущенниками. Здесь можно увидеть прогуливающихся британцев и сарматов, но не покрытых золотом, а сорящих золотом; можно увидеть византийцев и египтян, людей важных, благодушных и исполненных любопытства, которые изучают нас, как мы изучали их предков; наконец, можно увидеть индийцев или, если угодно, индусов, которые в наших театрах оперы и балета ищут древние поэтические и литературные воспоминания о той эпохе, когда англичане были им еще неизвестны.

Вы видели их, с шальями, накинутыми на плечи, в

одеяниях, сверкающих золотом, и в тюрбанах, украшенных драгоценными камнями. Вы подсчитали потраченные ими цехины, слишком тяжелые, чтобы прикрепить их, по восточному обычаю, к влажному лбу танцовщицы, но из достаточно чистого золота, чтобы оставить от шестидесяти до ста франков в руках каждого артиста балета.

Стоит ли удивляться этой особой приверженности к танцу? Индийцы понимают ноги наших танцовщиц, как мы понимали ноги Аmani, баядерки, танцевавшей в Париже десять лет тому назад, и это производит на них гораздо большее впечатление, чем наша музыка, которая должна казаться им нагромождением диссонансов. Что касается наших театральных пьес, то надо признаться, они доставляют мало радости обитателям Гималаев, обладающим театральным репертуаром, который насчитывает четыре тысячи лет и включает в себя тысячи драм и комедий. У них есть даже очень древние трагедии, принадлежащие к жанру скучной литературы, от коего Индия избавилась только после длительной борьбы между классиками и романтиками ее древней столицы Удджайини, борьбы, в которой даже принимали участие боги, как в сражениях, описанных в «Илиаде».

Трагедия, изгнанная с плоскогорий Азии, вторглась в Европу. Случилось это приблизительно шестьсот лет до начала христианской эры, и, если посол Непала отправится сегодня вечером в «Одеон», он рискует увидеть там «Гамлета», но не Шекспира, а Дюсиса и услышать перевод следующей утешительной максимы:

«Порядочный отец — сокровище для нас,  
Даруют небеса его *один лишь раз*».

Я далек от того, чтобы нападать здесь на доброго Дюсиса, который оказал большую услугу драматическому искусству, переводя Шекспира таким образом, чтобы он

был принят публикой, находящейся во власти академических условностей. Должен покаяться: я совершил такое же преступление по отношению к индийскому поэту Шудрака. Превосходные стихи Мери помогли три месяца тому назад принять мою скромную работу аранжировщика. У нас, однако, родилась идея преподнести послу, который разбрасывает здесь сокровища Голконды, тощий экземпляр нашего далекого от подлинника подражания.

Не желая лишать чужестранца его последних драгоценностей, мы объявили в конце концов, что не хотим принимать от него ни золота, ни бриллиантов, тем более что сами должны были бы часть авторского гонорара отдать Индии, этой древней матери нашей европейской цивилизации.

Никто из нас двоих не был достаточно силен по части современного хиндустани, чтобы написать посвящение на предназначенном для посла экземпляре: поэтому мы обратились за помощью к г-ну Гарсену де Тасси, изящному переводчику «Приключений Камрупа».

Вскоре мы имели удовольствие увидеть дарственную надпись и наши имена воспроизведенными самыми красивыми в мире знаками. Отныне мы всегда будем подписывать свои статьи этим прелестным переплетением серпантинных букв, играющих друг с другом на строгой линии строчек, если только новый закон о печати позволит нам эту вольность.

Однако в нем нигде не сказано, что нельзя подписывать статьи подобным образом. Поэтому над этим вопросом мы еще подумаем. А цока прихотливое движение мысли приводит меня к разговору об открытии театра «Порт-Сен-Мартен»: его теперешний директор г-н Виктор Анри играл роль Метрейи в пьесе Шудрака.

В своем первоначальном виде это была превосходная роль. К сожалению, условия парижской сцены вынудили



нас сильно ее сократить. Этот персонаж чем-то напоминает Калеба, одного из героев Вальтера Скотта. Всякий раз когда во время репетиций возникала необходимость в новых купюрах, г-н Виктор Анри приходил к нам жаловаться на строгости французского лаконизма. Он защищал свою урезанную роль, как Непал защищает свои сократившиеся владения от нашествия англичан. Наконец, г-н Анри восстал, когда его монолог, состоявший всего из восьми строк захотели сделать еще короче. Во время спектакля эти восемь строк произвели на публику большое впечатление.

Его понимание драматического искусства и нюансов пьесы, принадлежащей к возвышенному и трудному жанру, а также манера, в которой г-н Анри умно и тонко провел свою роль, дали нам повод порадоваться, когда мы услышали о его назначении директором театра «Порт-Сен-Мартен». В самом деле, театры, находившиеся до сей поры во власти ничего не понимающих в искусстве дельцов, в наше время могут существовать (так же, как и газеты) только под управлением театральных или литературных специалистов, которые глубоко знают их средства и возможности. Вот почему Бокаж, например, добился успеха там, где многие заурядные директора потерпели провал.

Открытие театра «Порт-Сен-Мартен» навело меня на воспоминание о бедном Ареле, который в течение десяти лет боролся за то, чтобы сохранить за этим прекрасным театром его положение — нечто среднее между высоким искусством и широким успехом, — что на долгое время превратило его в еще один второй «Французский Театр», но уже на правом берегу Сены. Как счастлив был бы Арель, если б увидел таким помолодевшим и сверкающим этот великолепный зал, который ему стоило такого труда наполнить публикой! Случалось, что Арель пускал в ход

опасное средство: переставал выдавать бесплатные контрамарки. Объявление гласило: «Выдача льготных билетов прекращена». Делалось это для того, чтобы создать видимость чудовищного успеха. Критики бродили вокруг театра, натываясь все время на стоящего у входа благодушного и улыбающегося Ареля. «Как! Совершенно нет свободных мест?» — «Все продано!» — «А на галерке?» — «Битком набито... Идите, если хотите, но там нечем дышать, и притом такая публика...» — «А за кулисами?» — «Я не поощряю интрижек. И потом у нас только порядочные женщины». Случалось иногда, что какой-нибудь любопытствующий или недовольный рецензент проникал наконец в зрительный зал. Вскоре этот неблагоразумный человек возвращался и говорил: «Но там же никого нет!» «Они в кафе», — отвечал директор.

В середине акта опять выходили и говорили Арелю: «Людей не больше, чем было вначале». Тогда он отвечал с меланхолическим видом: «Такие уж времена настали. И еще во всем виноваты газеты: публика их читает, обсуждает какой-нибудь вопрос, а театр пустует. Что тут можно поделывать?»

Арель затрагивал только одну из причин, объясняющую отсутствие публики. Помещение театра «Порт-Сен-Мартен» обветшало и имело грустный вид. Оно напоминало театр «Пти-Лазари», увеличенный в четыре раза. Зал годился для Робера Макера, но не подходил для современной драмы. «Нельская башня» и «Лукреция Борджиа» так долго расшатывали его стены!

Я уже описал неделю тому назад великолепие нового зала — старый пришлось полностью переделать. Яркий свет и гирлянды нарядных женщин в ложах и по краям четырех ярусов неожиданно придали еще больший блеск первому вечеру. И разве не проявил великолепную щедрость новый директор, показав нам в тот же вечер пролог

Мери — почти целую комедию, а затем драму, созданную сверкающим пером Леона Гозлана? «Бульвары Парижа» состоят из двух картин. Их нетрудно было создать, придав им банальную форму, принятую для такого рода пьес. Однако Мери, не отбрасывая полностью традиционную форму, украсил ее своим остроумием, изяществом и куплетами, которых хватило бы на десять водевилей.

Начинаешь спрашивать себя, что же представляет собой это окруженное горами ущелье, заменившее бульвар Сен-Мартен? Если с помощью макадама хотели помешать воздвижению будущих баррикад и держать открытым проход для кавалерии и артиллерийских орудий, то цель не была достигнута: безусловно, войска, попавшие в подобную теснину, испытали бы на себе участь римлян в Кавдинском ущелье.

Теперь вы видите сами, что даже театральная рецензия не может полностью отойти от политики. А пьеса Мери не отошла от истории. В день открытия зала «Порт-Сен-Мартен», построенного в течение восемнадцати дней, все думали, что он рухнет. Теперь ему семьдесят лет, и никогда он не казался таким прочным и новым. В этом почти все содержание пьесы. Здесь можно увидеть Мирабо, Казотта, Монгольфье и прочих знаменитостей того времени. Некий финансист боится, что зал рухнет от аплодисментов, глухой треск обращает всех в бегство, потом все успокаиваются, убеждаясь в правильности известной аксиомы, гласящей, что во Франции только временное долговечно.

После этого пролога занавес поднимается снова и начинается большая драма Леона Гозлана. Я сожалею, что обилие театральных событий за минувшую неделю не дает мне возможности уделить больше места этому произведению, написанному умно и тонко. Оно было благожелательно принято публикой, присутствовавшей на премьере, и постоянно вызывало аплодисменты.

Это одна из тех пьес, сложное действие которой порою ускользает от внимания первого просмотра, но о которой можно уже сейчас дать общее представление.

Известно, что в первую половину XVIII века возникло немало тайных обществ, порожденных либо мистицизмом, либо коммерческими спекуляциями. Согласно автору банк Ло был именно таким тайным обществом. В него входят эксцентричные дельцы, не останавливающиеся ни перед чем, чтобы разбогатеть. В Европе и в обеих Индиях ими раскинута обширная сеть; а их сообщники образуют сомнительную лестницу, один конец которой упирается в высокие социальные сферы, а другой скрыт в глубинах каторги.

Барон де Сен-Дидье — член этого общества, несколько напоминающего группу Тринадцати. С ним борется его заклятый, терпеливый и упорный враг — Пье-де-Фэр. Между этими двумя людьми разыгрывается шахматная партия, в которой каждый ход связан с захватывающими перипетиями.

Акт, где события происходят на каторге, очень интересен, он написан в том парадоксальном духе, который присущ г-ну Гозлану. Последний акт, заканчивающийся пожаром, производит огромное впечатление.

Тиссеран был от начала до конца великолепен в своей роли, где есть элементы и комедии и драмы. Комический актер по фамилии Перей также обратил на себя внимание. Мы еще вернемся к этой выдающейся пьесе, которая должна была бы появиться в менее насыщенную неделю и вполне заслуживает того, чтобы ее смотрели не один раз.

*«Французский Театр»:  
«Новеллы королевы Наваррской»  
г-на Скриба*

Один индийский мудрец сказал некоему поэту: «Постарайся сделать так, чтобы во всех твоих возвышенных творениях всегда были бы какие-нибудь недостатки: дабы утешить человека заурядного и обезоружить завистника».

Г-н Скриб наверняка знает это изречение; но, не принадлежа к категории завистников, мы все же полагаем, что он чрезмерно нас утешил.

Однако большой успех никогда не бывает беспричинным; а так как новая комедия г-на Скриба во «Французском Театре» бесспорно пользовалась успехом, и это подтверждается троекратным ее показом, не покажутся ли наши размышления о ней не вполне уместными?

К тому же какие у нас основания строго судить г-на Скриба? Он — автор, исполненный ума, темперамента и изящества, и сверх того воспитанный человек. Его заслуги в драматургии бесспорны: им написаны восхитительные водевили, превосходные с точки зрения законов жанра комические оперы, а также серьезные оперы, которые благодаря его профессиональному умению и чувству пропорции, почти обладают литературными достоинствами. Мы далеки от мысли ставить знак равенства между г-ном Скрибом и той созданной им невыразительной школой драматургов, которая, к нашему сожалению, властвует ныне на сцене.

Но во «Французском Театре» г-н Скриб уже не в своей стихии; здесь-то нам и позволено с ним посчитаться, пусть даже и проявив при этом склонность к педантизму. Однако осудила же Академия Корнеля!

Если бы г-н Скриб был ее членом в те времена, он, без

сомнения, примкнул бы к партии Скюдери, который царил тогда на всех сценах и которого боготворила большая часть публики. Ибо Скюдери воплощал вкус, ум и чувства своего времени; он обращался к привилегированному обществу, увлекавшемуся романическими и галантными банальностями, как в наши дни общество, которое посещает большие театры и представляет собою смесь из остатков так называемого высшего света и процветающих представителей буржуазии, увлекается смешанным жанром, где реальное интересы соприкасаются с романтическим вымыслом.

Публика, которую обслуживал Скюдери, состояла из вельмож и светских дам, мечтавших лишь о таком более счастливом существовании, какое вели сказочные рыцари, феи, духи и боги; ныне уровень стал ниже, круг значительно шире, и для классов, добившихся социальных преимуществ, их иллюзии и миражи пребывают теперь значительно ближе.

Есть у Скюдери одно произведение, где принц-пастух (в те времена обожали подобных персонажей) находится под покровительством доброго духа; однажды этот дух ему говорит: «Я воспитал вас, о принц, среди пастухов, в полном неведении о вашем высоком предназначении. Теперь вам надлежит завоевать свое королевство, где каждый признает вас своим государем, едва вы там появитесь. Идите по этой дороге, но будьте предельно осторожны, когда дойдете до места, где дорога раздваивается. Надо уметь сделать свой выбор, ибо обратного пути нет».

Исполненный радужных надежд, принц отправляется в путь. В указанном месте он в самом деле видит две дороги: одна трудная, извилистая, уходящая в пустынные горы; другая — легкая и тенистая, там вдали виднеется величественный замок, полный света и шума и манящий к себе звуками чарующих аккордов.

Две дамы стоят у развилки дороги; одна из них строга

и сурова, в простой одежде, черты ее лица правильны, но холодны... У другой влюбленный взгляд и победная улыбка, она мила и любезна, а ее одеяния украшены кружевами и оборками. Принц, естественно, находит ее красивее первой дамы и, подав ей руку, следует за ней во дворец. Когда наступает вечер, картина меняется. Дама снимает с себя нарядные покрывала, кладет на туалетный столик свои косы, сидя перед зеркалом, стирает с лица белила и румяна и, наконец, избавляется от тяжелых юбок, скрывавших ее худобу. И тут принц замечает, что он гнался за ложной красотой, а не за истинной. Такова участь этого неразумного кавалера.

Не знаем, почему пьеса г-на Скриба напомнила нам эту старую притчу. Уходя из театра, мы были ослеплены блеском его королей Франции и Испании вкупе с будущим королем Наварры и тремя принцессами, нас поразили роскошные наряды, язык и манеры всех этих важных персон, и мы продолжали бы находиться в плену тех же чар, что и зрители, присутствовавшие на трех спектаклях, если бы не надо было, увы, разворошить, разъять и пронзить острием критики все это чудо, сравнимое только с редчайшими образцами парижских ателье модной одежды. Зритель резонно может возразить: «Какое мне дело до вашей истинной или ложной славы? Истинная напоминает мне бегающую по полям маленькую дикарку, которая может меня завлечь в заросли вереска или в болото; что касается другой, то, если она роскошно одета, привлекательна и привычна, разве меня касается, что позже она расстанется со своим гримом, накладными волосами и кринолином? Я ее боготворил, эту женщину, ничего от нее не требуя взамен; благодаря ей я провел чудесный вечер и, отправляясь спать, с удовольствием вспоминаю о ее прелестях, тем более что никто не принуждает меня ее раздевать. Для нас, господа критики, все это выглядит иначе! Желая вам

спокойной ночи и завтра вновь позабавлюсь, читая, как вы хотите убедить меня в том, что ничего забавного я не видел».

И зритель будет по-своему прав. Почему бы не признать, что и мы не всегда были строги по отношению к г-ну Скрибу? Мы вошли во «Французский Театр» с недобрым желанием упрекнуть г-на Скриба за его исторические нелепости, с чувством глубокой досады на то, что Карла V играл Сансон, а в роли Маргариты Наваррской дебютировала совсем молоденькая девушка; мы испытывали крайнее неудовольствие по поводу того, каким французским языком г-н Скриб передал чувства своих важных персонажей, и в течение всего первого акта мы с карандашом в руке придирчиво отбирали прилагательные, «лущили» (пользуясь шутивным выражением Нодье) наречия и наконец сверяли с правилами синтаксиса, увы, несколько подзабытыми нами самими, совершенно современный диалог, который забывается об этих правилах, как о прошлогоднем снеге.

Заставить говорить прозой водевиля ни много ни мало как Франциска I,

«Того, кто в рыцари Баярдом посвящен...  
Кто напролет всю ночь, не ведая сомненья,  
Бросал свои полки в гремящее сраженье  
И в окровавленной руке своей сжимал  
Обломок от меча, когда рассвет настал».

Заставить говорить Карла V... после Виктора Гюго! Только вы, г-н Скриб, могли осмелиться на такое, и, однако, вам иногда, как говорят, это вполне удавалось.

Вы, сударь, столь часто председательствовавший на пирушках барбистов, чем занимались вы в классе, посещая заведение покойного «Панно? Вы пробовали свои силы в трудном искусстве, которое принесло вам больше выгод, чем награды за успеваемость. И, однако, прояви вы больше



усердия, писали бы вы, как Мариво и Данкур, чьи блестящие иногда встречаются и у вас. Но вам было некогда, и потом, что это дает? А наша публика, говоря по правде, ничего такого от вас и не требует. <...>

Перед нами пьеса, которая, подобно «Придворному концерту», может быть представлена во время любой коронации, свадьбы или другого королевского торжества, кои могут еще иметь место в Европе до наступления демократии. Однако в ней все же чувствуется дух оппозиции, но проявляется он с грубоватой почтительностью, как это было присуще когда-то дунайскому крестьянину... или г-ну Дюпену. Здесь можно найти продувного министра, смешных камергеров и много всяких смелых, но необидных слов, которые всегда вызывали улыбку на устах их величеств.

Людовику XI нравилась иногда эта откровенная веселость народа, который, никого не гневя, умеет сказать все и фрондирует, напевая песню. Так вели себя почти шестьдесят лет тому назад грузчики и дамы центрального рынка, приглашенные на крещение дофина.

Г-н Скриб, что бы там ни было, всегда примыкал к оппозиции и остался верен этой линии: в дни монархии он либерал, в дни республики монархист. В Париже это одно из главных условий денежного успеха. Здесь любят посмеяться над властью, какой бы она ни была, в силу благоразумной симпатии к ней и с целью ее предостеречь.

Поэтому, как это было и при последних трех упраздненных правительствах, мы с удовольствием взирали на г-на Скриба, продолжающего вести свою войну замаскированных эпиграмм. Цензура увидела здесь только излишнюю пылкость: читая, она мало что понимает. На спектакле эти «ужасные» слова: «Я знаю, где выход!» — были встречены громом аплодисментов. Что же предприняли комиссары-рецензенты, назначенные префектом полиции? Выполнили свой долг, ибо на третьем представлении мы больше не слышали этой мятежной фразы. <...>

Прежний успех «Ричарда Львиное Сердце» и «Эдуарда в Шотландии» ввел в соблазн остроумного автора. А почему бы и теперь ему не пользоваться успехом? Его пьеса никого не задевает, она наполнена добродетельными изречениями, которым ложи с готовностью аплодируют: «Надо сделать все, чтобы спасти своего брата... или своего короля!» И далее: «Вырастая на ступеньках трона, я видела его слишком близко, чтобы быть ослепленной» и т. д.

Сюжет пьесы известен теперь всем. Повторяем, в ней заключена прелестная идея: показать изящную, умную, утонченную сестру, пускающую в ход все свое очарование и опыт овдовевшей женщины для спасения находящегося в заключении брата. Франциск I, взятый в плен близ Павии, томится в суровой мадридской тюрьме. Маргарита пытается устроить его побег, но ей никак не удается усыпить бдительность Карла V. Однако она добивается того, что влюбляет в себя Карла, и это делает его более сговорчивым. Поскольку она втайне любит Анри д'Альбера, задача состоит в том, чтобы избежать брака с королем, а это может привести к роковой развязке. К счастью, сестра Карла V любит Франциска I и с помощью Маргариты вступает с ним в тайный брак. Чтобы победить недоверие Карла, Маргарита читает ему свои знаменитые новеллы, добивается от него признания этого брака и вырывает согласие на освобождение брата. Затем она выходит замуж за Анри д'Альбера.

Однако автор совершил ошибку, приписав Маргарите Наваррской одну или две новеллы Боккачио. Новеллы королевы Маргариты имеются во всех публичных библиотеках, где каждый может их перелистать.

Впрочем, с точки зрения сценичности пьеса сделана весьма умело. Когда критикуют г-на Скриба, то разговор идет в основном о деталях. Отметим, однако, основную причину большого успеха этой пьесы, которая, как мы уверены, долго не сойдет со сцены: это игра дебютировав-

шей в ней мадемуазель Броан. Никогда еще после мадемуазель Марс не слышали мы голоса столь глубокого, естественного и богатого оттенками, голоса, обладающего мудрой тонкостью интонаций одновременно с очарованием и наивностью молодости. <...>

Трудно передать, какое сильное впечатление производят сцены второго акта, когда Маргарита пытается развеять упавшего духом брата, рассказывая ему о своих любовных делах; или какое торжествующее и тонкое очарование исходит от нее, когда она увлекает в свои сети Карла V. Каждый вечер весь зал награждает актрису бурными аплодисментами, и мы утешаем себя тем, что, воздав ей ныне столь слабую хвалу, будем еще не раз иметь возможность говорить о ее таланте, появление которого на сцене — настоящее театральное событие.

Мадемуазель Пикс и мадемуазель Фавар выглядят очень хорошенькими в ролях двух принцесс. Сансон и Ренье, как всегда, талантливо играют свои роли, которые только они могут воплотить достойным образом.

*«Французский Театр»:  
возобновление «Адвоката Патлена». —  
«Мизантроп». — «Жодле»*

Наш век скупится на комедии, особенно на комедии комические. Во «Французском Театре» родилась счастливая идея — воспользоваться летним досугом и заняться пьесами, взятыми из старого репертуара, вернуться к этим покрытым пылью и обрамленным потемневшими рамами картинам мастеров, изучение коих даст ценный материал как для Драматических артистов, так для писателей и публики. Комедия, опустившись от Скриба к Лиадьеру, растеряла ныне свой смех былых времен, свою откровен-

ность и четкие линии характеров; утратила сатирическую смелость и галльский дух. Все это оживает в «Адвокате Патлене», правда, в ретушированном и подправленном виде. Старый фарс времен Людовика XII предстал перед нами в обработке Брюеса.

Досадно, что не ограничились переводом подлинного текста или по крайней мере заменой в нем устаревших слов, ибо текст этот полностью сохранился, хотя имя автора в точности не известно. Однако работа Брюеса не лишена достоинств. Если верить этому автору, его друг Палапра только переписал пьесу, но кто может проникнуть в тайну соавторства, один из старинных примеров коего являют Брюес и Палапра? Ныне такое литературное сотрудничество получило большое распространение. Как рабочие, у которых только одна специальность и которые вчетвером делают один стул или в количестве десяти человек — один комод, каждый соавтор имеет свою специальность при создании общего произведения. Один умеет придумать сюжет, другой набросать сценарий, третий обрисовать характеры, четвертый написать диалог, и редко кто силен по части стиля. В конце концов драматическое искусство во Франции всегда развивалось в этом направлении. Разве не работал Корнель в соавторстве с испанцами, Расин — с греками, Мольер — с итальянцами?

Видимо, в эпоху Людовика XII адвокаты были людьми бедными, но в порядке компенсации весьма вороватыми. В наше время дело обстоит совершенно иначе. Какой адвокат теперь унесет под мантией отрез коричневого сукна? Чем были тогда адвокаты? Ничем! Кем стали они сегодня? Всем! А когда ты — все, то и имеешь все. И не станешь красть отрез коричневого сукна с прилавка господина Гийома.

И потом при добром короле Людовике XII не было цензуры. Как! Нападать на мантию? Выставлять на посмешище целое сословие? Вот почему нет у нас больше комедии!

Го в роли адвоката просто прелестен. Он сумел придать своему персонажу то меланхолическое добродушие, благодаря которому афера Патлена не выглядит столь отвратительной; он тонко и изящно проделявает все эти трюки, которые напоминают висельников Вийона и о которых в былые времена не судили так строго, как ныне. Трудная сцена второго акта, когда адвокат притворяется спятившим, была сыграна с необыкновенным мастерством. Прово был превосходен в роли господина Гийома, а Луи Монроз очень хорош в роли пастуха Аньеле.

Мадемуазель Натали успешно сыграла Арсиною в «Мизантропе», хотя молодость актрисы и не располагала ее к исполнению этой роли. Чтобы выступать в подобном амплуа, хорошенькая женщина должна обладать определенной смелостью. Однако четкие черты лица помогли ей в данном случае, а природный такт сделал все остальное. Одета она была с большим вкусом и вполне в духе того времени, что сильно контрастировало с костюмом мадемуазель Денен, которая, следуя за мадемуазель Марс, играет Селимену в почти современном костюме.

В театре активно репетируют «Жодле» Скаррона, эта постановка обещает быть не менее любопытной, чем «Адвокат Патлен». В пьесе пришлось сделать купюры, ибо ее двойная интрига на испанский манер выглядит с точки зрения современного вкуса несколько запутанной. Но, как говорят, характеры и сюжет сохранены полностью и могут дать верное представление о том, чем был театр до Мольера. Автор «Комического романа» вполне заслужил, чтобы вновь зацвели его старые лавры под ярким светом современных люстр.

---

---

## Комментарий

### СТИХИ

#### Оделетты

В издании даются переводы всех 18 оделетт в том порядке, в каком они представлены в первом томе произведений Жерара де Нерваля, изданных «Библиотекой Пляды» (Париж, изд-во Галлимар, 1966).

В виде цикла пять оделетт опубликованы впервые Нервалем в 1832 г. в «Альманахе Муз». Наиболее полно (одиннадцать оделетт) они представлены в «Маленьких Замках Богемы» (1852), где Нерваль вспоминает о своей юности.

Стр. 28

«Закат», — Стихотворение было впервые опубликовано «Библиотекой Пляды» только в 1956 г. во втором издании произведений Нерваля. (Издание, взятое в основу перевода, является четвертым.)

Стр. 29

«Фантазия». — Наиболее известная из оделлет. Впервые опубликована в 1832 г. и потом неоднократно печаталась Нервалем в различных изданиях, иногда под другими названиями («Видение», «Стансы»). В комментариях Пляды указано одиннадцать прижизненных публикаций.

Стр. 31

«Дума Байрона», — Единственное стихотворение, взятое Нервалем для цикла «Оделетты» из его юношеского сборника стихов 1827 г. Пляда печатает его целиком. Перевод основывается на том сокращенном варианте, который был дан Нервалем в «Маленьких Замках Богемы».

Стр. 33

«Политическое». — В тексте Пляды под названием стихотворения стоит дата: 1832 г. В первой прижизненной публикации стихотворения в 1831 г. дата не указана и стихотворение названо иначе: «Гюремный двор». С тюрьмою Сент-Пелажи Нерваль познакомился дважды: осенью 1831 г. и в начале февраля 1832г., в первом случае по какому-то пустяко-

вому поводу, связанному с нарушением ночной тишины, второй раз в связи с политической облавой. Оба раза пребывание в тюрьме было кратковременным.

Стр. 34

«*Бабочки*». — При жизни Нерваля стихотворение печаталось пять раз с различными сокращениями. Пляда дает стихотворение целиком. В переводе выпущена та часть стихотворения, которая в Пляде обозначена цифрой II. В этой части идет перечисление различных бабочек с экзотическими названиями.

Стр. 35

«*Черная точка*». — Стихотворение часто публикуется в современных хрестоматиях и антологиях французской поэзии. Это вольная обработка сонета немецкого поэта Бюргера, прозаический перевод сонета Нерваль опубликовал в 1830 г. в своей книге «Немецкая поэзия».

Стр. 36

«*Ни добрый день, ни добрый вечер*». — Впервые опубликовано в 1846 г., и греческий текст в этой публикации дан в латинской транскрипции. Поэтому в русском переводе слова «ни калимера, ни ора кали» (ни добрый день, ни добрый вечер) даны в русской транскрипции.

«*Сидализки*». — Как явствует из текста «Маленьких Замков Богемы», в компании начинающих художников и поэтов, в которую входил молодой Нерваль, сидализками называли девушек, друживших с представителями этой богемы.

#### *Химеры*

Этот цикл из двенадцати сонетов полностью опубликован Нервалем в книге «Дочери огня» (1854). В «Маленьких Замках Богемы» (1852) было представлено семь сонетов.

Стр. 37

*Позиллио* — холм вблизи Неаполя, по преданию, находится могила Вергилия.

*Я Лузиньян? Бирон?* — Имена французских феодалов Лузиньян и Бирона были окружены легендами.

*Ахерон* — река в подземном царстве Аида (*греч.*).

Стр. 38

*Иакх* — первоначальное имя древнегреческого бога Диониса.

*Кнеф* — древнегреческое божество.

Стр. 39

*Кибела* — фригийская богиня, возрождающая умершую природу и дарующая плодородие.

*Озирис* — древнеегипетское божество умирающей и воскресающей природы, муж Изиды и отец Гора.

*Гермес* — греческий бог, первоначально олицетворявший могучие силы природы.

*Ирида* — греческая богиня радуги.

*Бел* (Ваал) и *Дагон* — побежденные Иеговой божества племен, с которыми враждовали древние иудеи (*библейск.*).

*Коцит* — река в подземном царстве Аида (*греч.*).

*Мать-Амалецита* — богиня, созданная воображением Нерваля, в Библии не упоминается. Согласно библейской легенде, царь амалекитян был побежден иудеями с помощью Иеговы.

Стр. 40

*Сивилла* — прорицательница в античном мире.

*...под аркой Константина.* — Церковная традиция связывает с именем римского императора Константина окончательную победу христианства над язычеством. Арка якобы воздвигнута в честь победы Константина над его языческим соперником.

Стр. 42

*Солим* — Иерусалим.

Стр. 43

*Фаэтон* — сын Солнца-Гелиоса, низвергнутый с неба Зевсом (*греч.*).

*Аттис* — согласно лидийской легенде, прекрасный юноша-пастух, возлюбленный Кибелы, воскрешенный богами по ее просьбе.

#### *Другие химеры*

В «Библиотеке Плеяды» в этом разделе представлены девять сонетов, четыре из которых — варианты соответствующих сонетов «Химер». Пять других оригинальных сонетов при жизни Нерваля не публиковались. Первый сонет из этого раздела был впервые опубликован в 1877 г., остальные в 1924 г.



«Голова» (в подлиннике «Tête armée») — непонятное сочетание слов, якобы произнесенных умирающим Наполеоном. «Неизвестно, что означали эти слова», — писал по этому поводу Нерваль в примечании к одному из ранних своих «наполеоновских» стихотворений. В этом сонете, как и в следующем за ним, слышатся отзвуки темы, увлекавшей поэта в годы юности.

Стр. 45

*Капет* — прозвище Людовика XVI во время Великой французской революции. У Нерваля, видимо, намек на свергнутого Карла X.

Стр. 46

*От Дю Бартаса я веду происхождение...* — Четверостишие Дю Бартаса взято из его сонета, посвященного Генриху IV. Нерваль неточно цитирует это четверостишие.

*Митра* — божество, которому поклонялись древние персы.

Стр. 47

*Бенарес* — почитавшийся священным город в Индии на реке Ганге.

*Ланасса* — индийское женское имя.

#### *Разные стихотворения*

Название раздела принадлежит издателям Нерваля. В него входят стихи, не включенные Нервалем в опубликованные им при жизни циклы, некоторые переводы из английских и немецких поэтов, а также никогда не публиковавшиеся при жизни поэта стихотворения.

Стр. 48

«*Элегические стансы*» — юношеское стихотворение, дважды опубликованное Нервалем в периодических изданиях (1829 и 1830 гг.).

Стр. 49

«*Мечты Карла VI*» — опубликовано Нервалем в 1847 г. в журнале «Сильфида».

Стр. 50

«*Женщина*». — Стихотворение опубликовано в «Артисте» в мае 1855 г., то есть после смерти Нерваля.

«*Мадам, к чему таиться*». — Первые две строчки этого стихотворения — не вполне точная цитата из романа Керубино («Женитьба Фигаро» Бомарше). Стихотворение с его продолжением (сонет «Эпитафия») написано между 1852—1854 гг. Впервые опубликовано в 1897 г.

## О ТЕАТРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

В разделе «О театре и литературе» представлены предисловия, литературные портреты и статьи, собранные в первом томе «Дополнительного издания произведений Жерара де Нерваля» (вышел в свет в 1959 г.) Это семитомное издание, осуществленное французским филологом Жаном Рише, задумано как дополнение к двухтомному собранию сочинений Нерваля, опубликованному в серии «Библиотеки Плеяды» (составители и комментаторы Альбер Беген и Жан Рише). Часть статей раздела «О театре и литературе» взяты из этого двухтомного собрания сочинений. Все статьи из раздела «Театральная хроника» взяты из второго тома «Дополнительного издания» Жана Рише (1961).

### *Поэты XVI века*

Впервые статья опубликована в 1930 г. как предисловие к составленному Нервалем сборнику «Избранные стихи Ронсара, Дю Белле, Байфа, Белло, Дю Бартаса, Шассинье, Депорта, Ренье». В 1831 г. под названием «О школе Ронсара в XVI веке» статья публиковалась во «Французском Меркурии XIX века». В 1852 г. статья была заново отредактирована Нервалем и опубликована в трех номерах «Артиста». Ввиду того, что теоретические положения, высказанные Нервалем в 1830 г., остались в позднейшей публикации без изменения, статья, в отличие от французского издания, помещается в ином хронологическом порядке (то есть принимая во внимание ее публикацию в 1830 г.), тем более что именно в то время в свете про должавшейся литературной полемики она представляла для современного читателя особый интерес.

Стр. 53

*При всем уважении к писателям великого века...* — Имеется в виду XVII век, который во Франции называют великим, связывая этот эпитет прежде всего с расцветом литературы. Вторая половина века отмечена господством классицизма, по канонам которого творили крупнейшие французские писатели (Корнель, Мольер, Расин и др.).

*...по выражению Метромана...* — Имеется в виду герой комедии А. Пирона «Метромания» («Страсть к стихотворству»), в которой автор высмеивает повальное увлечение молодежи стихотворством.

Стр. 54

*...после века Попа и>Addисона...* — то есть когда в английской литературе было сильное влияние классицизма.

*Гиппокрена* — источник на горе Геликон, посвященный музам (*миф.*).

Стр. 55

*Энтель* — упоминаемый в «Энеиде» троянский атлет, потерпевший поражение в спортивном состязании.

*...мы даем здесь наш перевод из г-на Шлегеля...* — На самом деле Нерваль приводит цитату из опубликованного в 1829 г. во Франции перевода книги Фридриха Шлегеля «История новой и древней литературы»

Стр. 56

*...понял Ламартин...* — Лирика Ламартина пронизана религиозными мотивами (сборник стихотворений «Поэтические и религиозные гармонии», 1830 г.).

*...была ли... литература до Малерба?* — Малерб был теоретиком зарождающегося классицизма. Он вел энергичную борьбу с традициями Плеяды, требовал изгнания из поэзии целого ряда «тривиальных» слов и ввел ряд ограничений во французское стихосложение.

*...за пределы курса Лагарпа.* — Лагарп был автором «Лицея», курса литературы, в котором он выступил как непримиримый поборник классицизма. Авторитет Лагарпа был долгое время непререкаем, и романтики вели с ним ожесточенную борьбу.

Стр. 57

*...вспомним «Патлена»...* — «Адвокат Патлен» — один из самых популярных фарсов второй половины XV в. Создан анонимным автором. Имя главного персонажа стало нарицательным.

Стр. 58

*...такими именами, как Жуанвиль, Фруассар...* — Жуанвиль — автор «Книги о святых речах и добрых делах святого Людовика», где дана живая характеристика Людовика IX и описание седьмого крестового похода.

*Фруассар* — автор прозаической «Хроники», охватывающей события с 1325 до 1400 г. «Хроника» — одно из самых значительных произведений XIV в.

Стр. 60

*...Сент-Бёва, посвятившего ей свой разбор.* — Книга Сент-Бёва «Историческое и критическое обозрение французской поэзии и французского театра в XVI веке» вышла в свет в 1828 г., в том же году им был опубликован том «Избранных стихотворений» Ронсара с комментариями и биографическим очерком, посвященным поэту.

Стр. 64

...таких людей, как *де Ту, Лопиталь, Пакье и Скалигер*... — *Де Ту* — автор фундаментальной «Истории моего времени», проникнутой идеями веротерпимости.

*Лопиталь* оказывал поддержку близким ему гуманистам и литераторам.

*Пакье* был близок Плеяде и стал впоследствии ее историографом.

*Скалигер* — автор «Поэтики», оказавшей некоторое влияние на Ронсара.

Стр. 65

...приговор *Буало*... — *Буало* отзывался с большой похвалой о реформе *Малерба*.

Стр. 69

«*И вот пришел Малерб*»... — цитата из «Поэтического искусства» *Буало*.

*Пьер Бокаж*

Статья опубликована в «Вер-Вер» в 1833 г.

Стр. 73

«*Французский Театр*» — так во Франции называли театр «Комеди Франсез» («Французская комедия»). Основан в 1680 г. Театр «Одеон», основанный, в 1797 г., называли вторым «Французским Театром».

*Консерватория* — учебное заведение, основанное в Париже в 1795 г. Готовило как музыкантов, так и драматических актеров.

Стр. 74

...в сопровождении *г-на Казимира Делавина*... — *Делавинь* как поэт прославился патриотическими одами. В начале 30-х гг. в своей драматургии пытался сочетать классицизм с романтизмом.

*Мадемуазель Марс*

Статья опубликована в «Вер-Вер» в 1833 г..

Стр. 77

*Эльмира* — персонаж пьесы Мольера «Тартюф», жена Оргона.

*Селимена* — персонаж пьесы Мольера «Мизантроп», коварная кокетка.

*Валерия* — персонаж из одноименной комедии Скриба и Малесвиля.

*Клотильда* — персонаж из одноименной драмы Сулье и Боссанжа.

*Шарль Вернэ*

Статья опубликована в «Вер-Вер» в 1833 г.

Стр. 79

«*Комический роман*» — роман Поля Скаррона (1651), описывающий жизнь бродячих актеров.

«*Мадам Пошэ*», «*Мадам д'Эгмон*» — неполные названия двух комедий-водевилей, в которых участвовал Шарль Вернэ в 1832 и 1833 гг.

Стр. 80

*Оросман* — персонаж трагедии Вольтера «Заира».

Стр. 81

*Клиньякур* — деревня в предместье Парижа, ставшая впоследствии частью города.

*О будущем трагедии*

Статья опубликована в «Шарт 1830» в 1837 г.

Стр. 82

«*Эрнани*» — драма Виктора Гюго (1830), постановка которой вызвала бурные столкновения между сторонниками классицизма и романтизма.

«*Генрих III*» — драма Дюма «Генрих III и его двор» (1829).

«*Сицилийские вечерни*» — трагедия Казимира Делавиня (1819).

«*Манлий*» — трагедия Антуана де Лафосса (1698).

Стр. 83

*М-ль Жорж* исполняла роли в классическом репертуаре и первых романтических драмах.

Стр. 86

«*Семирамида*», «*Заира*», «*Смерть Цезаря*» — трагедии Вольтера.

«*Спасенная Венеция*» — трагедия Томаса Отуэя. Полное название: «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» (1682).

Стр. 87

«*Трахинянки*» — трагедия Софокла, «*Андромаха*» — трагедия Еврипида и с тем же названием трагедия Расина, «*Ричард III*» — трагедия Шекспира, «*Меропя*» — трагедия Вольтера.

*Деянира, Гермiona, Медея* — персонажи древнегреческих мифов, сюжеты которых неоднократно разрабатывались античными авторами и французскими драматургами-классицистами.

«*Фиеско*» — имеется в виду «Заговор Фиеско» Шиллера. «*Фазио*» — пьеса английского драматурга Милмена.

Стр. 88

«*Кориолан*», «*Юлий Цезарь*» — трагедии Шекспира, «*Гёц фон Берлихинген*» — драма Гете, «*Эгмонт*» — трагедия Гете.

Стр. 89

*Стикс* — река в подземном царстве Аида (*греч.*).

#### *Французы глазами французов*

Статья опубликована в «Сьекль» в 1839 г., когда появились первые выпуски «Французов». (Всего было 422 выпуска, выходявшие с 1839 по 1842 г.) Издатель Кюрмер привлек к сотрудничеству 137 литераторов и более 40 художников, создавших одну из самых значительных серий «физиологических очерков».

Стр. 92

*Лесажа хотел снять крыши со всех зданий столицы...* — намек на сюжет романа «Хромой бес». Лесажа является также автором романа «Похождение Жиль Бласа из Сентильяны», комедии «Тюркаре» и др.

Стр. 93

*...Ретиф де Ла Бретонн... принялся трудиться над... сборником «Современницы»...* — Речь идет о многотомной серии новелл, галерее женских типов, взятых из различных социальных слоев общества. Ретиф является автором более ста пятидесяти литературных произведений. Нерваль, проявлявший большой интерес к его личности и творчеству, посвятил ему несколько глав в своей книге «Иллюминаты».

*Другой отважный писатель, Мерсье...* — писатель-руссоист, Мерсье писал в разнообразных жанрах. «2440 год, сон, каких мало» (1770) — социальная утопия. «Картина Парижа» (1781) — очерки современного быта и нравов.

*Есть и в наши дни один человек...* — намек на Бальзака.

Стр. 95

*...мечта Дона Клеофаса?* — Студент Клеофас, герой романа «Хромой бес» Лесажа. Бес Асмодей, сняв крыши с домов, показывает ему подлинную жизнь их обитателей.

Стр. 97

*Сганарель* — персонаж комедии Мольера «Лекарь поневоле», высмеивающей врачей-шарлатанов.

*Парижские журналисты*

Серия статей, опубликованных в венской «Альгемейне театрцайтунг» в 1840 г. Подлинный текст Нерваля утерян, и французское издание воспроизводит перевод с немецкого.

Стр. 106

*...окончание, придающее ему гротескный вид, вроде: Карр-от, Карр-наж...* — слова, означающие по-французски «морковь», «резня».

Стр. 113

*...Бюффон делал записи на своих манжетах...* — Основной труд Бюффона «Естественная история», как и другие работы, отличается большим литературным достоинством.

Стр. 118

*...Мери, один из наиболее остроумных журналистов...* — Мери сотрудничал с Бартеlemi при создании «Немезиды», еженедельного журнала политической стихотворной сатиры (1831—1832). Как драматург сотрудничал с Дюма, а также с Нервалем, с которым был в дружеских отношениях.

*Предисловие к «Фаусту»*

Предисловие к третьему изданию «Фауста», опубликованному в 1840 г. В отличие от первых двух изданий третье включало перевод второй части «Фауста», над которым Нерваль работал в 1839—1840 гг.

Стр. 122

*...знаменитую фразу мадам де Сталь...* — В своей книге «О Германии» де Сталь высоко оценивала немецкую культуру.

Стр. 125

*Скапен* — персонаж комедии Мольера «Плутни Скапена».

Стр. 131

*Лары* — духи — покровители дома, семьи (*миф.*).

*Песни и легенды Валуа*

Первая журнальная публикация, посвященная фольклору, относится к 1842 г., и затем в различных вариантах — то с дополнениями, то с сокращениями — она неоднократно переиздавалась Нервалем в разных периодических изданиях. Современные французские издания берут за основу текст, опубликованный Нервалем в «Дочерях огня» (1854), дополняя его четырьмя наиболее существенными фрагментами из предшествующих публикаций (см. «О народных песнях»).

Стр. 139

*«Стихотворные гирлянды»* — имеются в виду альбомные стихи, особенно распространенные в XVII в. Наиболее известна «Гирлянда Юлии» — сборник мадригалов, написанных рядом поэтов в честь Юлии, дочери маркизы Рамбуйе.

Стр. 140

*...до Гете и Бюргера не хватало... устной легенде...* — Бюргер один из первых обратился к жанру баллады, исходя при этом из образов народной поэзии. Особенным успехом пользовалась его баллада «Ленора».

Стр. 142

*...разве это не баллада Уланда?* — Уланд, представитель «швабской школы», писал в основном баллады, романсы и песни.

Стр. 143

*Аркабонна, Мелузина* — персонажи французских легенд. Особенно известна Мелузина, фея, о которой повествуют рыцарские романы.

*О народных песнях*

Стр. 149

*Сильвен* — вымышленный персонаж.

Стр. 156

*...во времена Клопштока...* — Клопшток был автором монументальной поэмы «Мессиада» и патриотических драм. Проявлял большой интерес к национальной старине и выступал как противник классицизма.

*Pantolon Stoomwerktuigmaker*

Опубликовано в театральной хронике «Артиста» в 1844 г.



Стр. 156

«Ученые женщины» — комедия Мольера.

Стр. 161

...персонаж Калло... — В офортах Калло изображались люди из самых различных слоев общества.

Стр. 164

...это был Арсен Уссей... — Уссей находился с Нервалем в дружеских отношениях.

#### *Английские актеры*

Статья опубликована в «Артисте» в 1844 г.

Стр. 165

...люди спешили на вечера Кина и мисс Смитсон... — английская труппа приезжала в Париж в 1826 г.

Стр. 167

...Кин походил на нашего Фредерика. — Речь идет о знаменитом французском актере Фредерике Леметре.

Гораций — персонаж из одноименной трагедии Корнеля.

#### *Портреты восемнадцатого века Арсена Уссея*

Статья опубликована в «Конститусьоннель» в 1845 г.

Стр. 172

...Жильбер, самый бедный из них всех... — Существовала легенда, будто поэт Жильбер умер с голоду в больнице.

Стр. 174

Салический закон. — Принятый у салических франков, он лишил женщин права престолонаследия.

#### *О стиле в драматургии*

Статья опубликована в «Артисте» в 1845 г.

Стр. 175

«Лукреция» — трагедия Понсара, была поставлена во «Французском Театре» 22 апреля 1843 г. и прошла с большим успехом. Критики загово-

рили о возрождении традиций классицизма, но последующие трагедии Понсара успеха не имели.

«*Цикута*» — двухактная комедия в стихах Ожье, была поставлена в «Одеоне» в мае 1844 г. Ожье дебютировал этой комедией, но популярность у буржуазного зрителя пришла к нему значительно позже, в середине 50-х гг.

Стр. 177

...*Доверье*, энергичный автор «*Мономана*»... — Водевиль «*Мономан*» был поставлен в 1834 г.

...*Леона Гозлана*, посмотрев постановку его «*Богоматери Бездны*»... — «*Богоматерь Бездны*» была поставлена в 1845 г., «*Рука левая и рука правая*» — в 1842 г.

#### *Театральная психа*

Статья опубликована в «*Артисте*» в марте 1845 г.

Стр. 180

«*Гофолия*» и «*Эсфирь*» — трагедии Расина, сюжеты которых заимствованы из Библии.

«*Полиевкт*» — трагедия Корнея.

«*Чудо роз*» и «*Талисманы*». — Пьес под таким названием французские комментаторы Нерваля не знают.

...*священника-инквизитора Кальдерона*... — Кальдерон в 1663 г. возглавил иезуитское братство святого Петра и в своем творчестве окончательно перешел от светской драмы к духовной (*autos sacramentalis*).

«*Роберт-Дьявол*» — опера Мейербера, либретто Скриба (1831).

«*Сотворение мира*» — одна из четырех ораторий Гайдна.

Стр. 181

...«*Фараоны*» и «*Виржиния*»... — «*Фараоны*» Дюге и «*Виржиния*» Сент-Ибара — слабые трагедии, написанные в классицистском духе. Первая поставлена в «Одеоне», вторая во «Французском Театре» в апреле 1845 г.

#### *О драматургии*

Отрывки из различных статей Нерваля, скомпонованные и опубликованные Арсеном Уссеем в «*Прессе*» (1865) и затем в «*Артисте*» (1877). Время написания статей 1846 г.

Стр. 182

*«Робер Макэр»* — знаменитая социальная комедия, написанная актером Фредериком Леметром в сотрудничестве с драматургами Антье и Сент-Аманом. Была поставлена в 1834 г. и запрещена в 1835 г. Возобновлена после революции 1848 г. Пьеса породила множество подражаний, а имя главного героя, разбойника с большой дороги, превратившегося в столичного директора акционерного общества (по борьбе с воровством) стало нарицательным. Нерваль имеет в виду не эту пьесу, а «Постоялый двор Андре», поставленную в 1823 г., где впервые появился Робер Макэр, еще простой разбойник, роль которого блестяще сыграл Фредерик Леметр. «Постоялый двор Андре» была весьма посредственной пьесой.

*«Опера нищего»* — пьеса Джона Гея.

Стр. 183

*Это началось с брошюры г-на де Стендаля...* — Речь идет о трактате Стендаля «Расин и Шекспир», первая часть которого была опубликована в начале 1823 г.

*...заново переведен перевод Летурнера...* — В 1776 г. Летурнер приступил к изданию двадцатитомного собрания сочинений Шекспира. В своем предисловии ставил Шекспира выше Расина.

*...г-н Гизо, г-н де Барант, г-н де Сент-Олер, г-н де Ремюза приняли участие в этой полемике...* — В 20-е гг. эти видные либералы стояли в оппозиции к правительству. Их газета «Глоб» поддерживала прогрессивных писателей-романтиков.

*А между тем Шлегель недавно скончался...* — Речь идет о Вильгельме Шлегеле, скончавшемся в 1845 г.

#### *Интермеццо*

Статья опубликована в «Ревю де Дё Монд» в 1848 г. В нее было включено несколько переводов из Гейне.

Стр. 185

*...подобно Аполлону, сдирающему кожу с Марсия.* — Марсий — фригийский сатир, осмелившийся состязаться с Аполлоном в музыке. Разгневанный Аполлон велел содрать с него кожу. (*миф.*).

*...Юлиан поэзии...* — Император Юлиан пытался восстановить язычество в Римской империи.

*...который будет процитирован ниже.* — Во французском издании стихотворные цитаты опущены.

Стр. 187

*Кончетти* — термин поэтики эпохи Возрождения: остроумная концовка стихотворной строфы.

Стр. 190

*...неужели он тоже простится с нами?* — Намек на тяжелую болезнь Гейне.

### *Карагёз*

Первоначально опубликовано в четырех номерах «Насьональ» в 1850 г. В качестве отдельной главы «Карагёз» вошел в книгу Нерваля «Путешествие на Восток» (1851), объединившую тексты, опубликованные им в журналах и газетах между 1840 и 1850 гг.

Стр. 192

*Райа* — общее наименование немусульманских подданных в султанской Турции.

Стр. 194

*Брусса* — город в Турции.

Стр. 196

*Латинские ателланы* — древнеримские народные комедии, нередко отличавшиеся скабрзностью. Были заимствованы римлянами от жителей Кампани — основ — и названы по имени оскского городка Ателла.

*...тенеодского вина...* — Тенедос — турецкий остров в Эгейском море.

Стр. 205

*Пера* — квартал, населенный европейцами в старом Константинополе.

### *Воспоминания о Тюрингии*

Серия статей, опубликованных в сентябре — октябре 1850 г. в «Пресс» и «Артисте». Книга «Лорелея», в которую они были потом включены, вышла в свет в 1852 г. и объединяла различные тексты, публиковавшиеся в периодике.

Стр. 206

*...«Фауста», положенного на музыку Шпором.* — Шпор написал оперу «Фауст» в 1816 г.

*«Гризельда»* — трагедия Фридриха Хальма.

Стр. 208

...Щёффера... — Имеется в виду Петер Щёффер, работавший вместе с Гутенбергом и Фустом.

Стр. 210

...книги *контrovers* *Фомы Кемпийского*... — Фоме Кемпийскому приписывается авторство книги «Подражание Иисусу Христу».

Стр. 212

«Голубая библиотека» — серия, состоящая из прозаических переводов рыцарских романов. Публиковалась в 1775—1776 гг. и в 1787 г.

...роман *Клингера о Фаусте*... — Роман Клингера «Жизнь Фауста» вышел в свет в 1791 г.

Стр. 216

*Исайя* — библейский пророк.

*Алкид* — прозвище Геракла (по имени его предка Алкея).

Стр. 219

...картины *Робера «Жнецы»*. — «Жнецы» считаются одной из лучших картин художника.

Стр. 221

...александрийский стих, возведенный в третью степень. — Александрийским (двенадцатисложным) стихом писались французские классицистские трагедии.

Стр. 222

«Синяя борода» и «Ослиная шкура» — французские народные сказки, ставшие широко известными в переложении Шарля Перро.

Стр. 223

...причастный к *дрезденским событиям*... — Имеется в виду дрезденское восстание в мае 1849 г., после подавления которого Вагнеру пришлось эмигрировать.

#### О Бальзаке

Статья опубликована в «Пресс» в октябре 1850 г.

Стр. 229

...выражением *Фенелона*... — Фенелон был автором «Похождений Телемака», произведения, которое навлекло на него немилость короля.

Стр. 230

...не осталось ни одного экземпляра этой пьесы... — Корректурa пьесы была случайно обнаружена и опубликована в 1907 г. В 1910 г. пьесу поставили на сцене «Одеона».

Стр. 232

*Атриды* — потомки Атрея, среди них Агамемнон и Менелай. В роду Атридов совершались великие злодеяния.

*«Порт-Сен-Мартен»*: «Дон Жуан де Маранья»  
г-на Александра Дюма

Опубликовано в «Монд драматик» в 1836 г.

Мистерия в пяти актах «Дон Жуан де Маранья, или Падение ангела» была представлена в театре «Порт-Сен-Мартен» 30 апреля 1836 г.

Стр. 233

*...сказками Перро.* — «Сказки моей матушки гусыни» (1697), написанные Перро по фольклорным мотивам, оказали заметное влияние на европейскую литературу.

*...наличие фантастики, как... у... Гамильтона...* — Наиболее известное произведение Гамильтона «Воспоминания кавалера де Граммона» (1713). Он является также автором нескольких сказок, которые и имеет в виду Нерваль.

Стр. 236

*Гермес* — один из древнейших богов Греции, первоначально покровитель стад. В гомеровском эпосе посланник богов и проводник душ умерших в подземное царство Аида. Его изображали в крылатых сандалиях и с волшебным жезлом в руках.

*...критик «Деба» подверг ее суровому осуждению,* — Статья за подписью Л. В. (кто скрывался за этими инициалами, точно не установлено) появилась в «Журналь де Деба» 4 мая 1836 г.

*...в статье г-на Мериме...* — Видимо, речь идет о новелле Мериме «Души чистилища», которая была опубликована в «Ревю де Дё Монд» 15 августа 1834 г.

*...драмы Граббе..* — Драма «Дон Жуан и Фауст» была опубликована в 1823 г.

*«Комеди Франсэз»: «Замок моей племянницы»,  
комедия в одном акте г-жи Ансело*

Опубликовано в «Шарт 1830» 12 августа 1837 г.

Комедия «Замок моей племянницы» была поставлена на сцене «Комеди Франсэз» 8 августа 1837 г.

Стр. 238

...был *Ротру*, учитель *Корнеля*. — Ротру оказал некоторое влияние на молодого Корнеля. Единственная его пьеса, удержавшаяся в репертуаре, — трагедия «Венцеслав».

...*пьес Мольера, Реньяра и Бурсо...* — В Реньяре современники видели достойного преемника Мольера. Лучшие его комедии «Игрок» (1696) и «Единственный наследник» (1708). Бурсо прославился своими нападениями на Мольера, который в свою очередь высмеял Бурсо в «Версальском экспромте».

Стр. 239

...*достойные, но ныне забытые авторы, как Буаси, Отро, д'Эль...* — Полное собрание сочинений Буаси состоит из девяти томов. Тома д'Эль писал для «Итальянской Комедии» либретто комических опер, три из них положены на музыку композитором Гретри.

...*принадлежит школе Седена*. — Седен — один из первых во Франции авторов, начавших сочинять либретто комических опер. Его пьеса «Философ, сам того не зная» (1765) положила начало жанру так называемой «серьезной комедии».

Стр. 240

«*Новый Пурсоньяк*» — комедия-водевиль Скриба, представленная на сцене театра «Водевиль» в 1817 г.

Стр. 242

«*Меблированные комнаты*» — одноактная комедия Дезожье, Жанги и Вилера, представленная на сцене «Французского Театра» 23 мая 1814 г. «*Г-н де Крак в Париже*» — одноактная комедия Шарлеманя. Представлена в театре «Варьете дю Пале» 31 октября 1792 г.

«*Комеди Франсэз*»: «*Калигула*»,  
трагедия в пяти актах г. Александра Дюма

Опубликовано в «Шарт 1830» 30 декабря 1837 г.

Трагедия «Калигула» была представлена на сцене «Комеди Франсэз» 26 декабря 1837 г. Нерваль в качестве анонимного соавтора принимал участие в создании этой трагедии.

Стр. 243

«*Лукреция Борджиа*» — историческая драма Гюго (1833).

Стр. 244

«*Робер, атаман разбойников*» (1792) — пьеса, написанная по мотивам «Разбойников» Шиллера.

«Бертрам, или Пират» — переработка английской пьесы, шла в Париже в 1822 г.

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» — популярная мелодрама Дюканжа и Дино, представлена впервые в «Порт-Сен-Мартен» в 1827 г.

...преследование Пурсоньяка и церемонию в «Мнимом больном»... — Речь идет о двух комедиях Мольера. «Господин де Пурсоньяк» — одна из самых веселых его пьес. Церемония, о которой говорит Нерваль, — заключительная сцена в «Мнимом больном» — балетная буффонада, изображающая церемонию приема молодого врача в медицинскую корпорацию.

*«Комеди Франсэз»: «Калигула»,  
трагедия г. Александра Дюма (статья вторая)*

Опубликовано в «Шарт 1830» 7 января 1838 г.

Стр. 250

«Митридат», «Британик», «Андромаха» — трагедии Расина.

Стр. 251

Гермиона, Роксана — героини трагедий Расина «Андромаха» и «Баязет».

...Расин наделил своего Нерона. — Речь идет о персонаже трагедии Расина «Британик».

Стр. 253

...автор перевел несколько неизданных отрывков из Тибулла, Овидия или Горация... — Приводимые ниже три стихотворения, видимо, написаны самим Нервалем.

*Театр «Ренессанс»: премьера «Рюи Блаза»,  
драмы в пяти актах г. Виктора Гюго*

Опубликовано в «Мессаже» 10 ноября 1838 г.

Премьера «Рюи Блаза» состоялась 8 ноября 1838 г.

Театр «Ренессанс» был основан в сентябре 1837 г. и на его сцене шли пьесы Дюма, Гюго, Сулье. Из-за финансовых неурядиц и судебного преследования театр в 1841 г. закрылся.

...Дидро создал свое введение и первую модель? — Речь идет о драмах Дидро «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758) и о сопровождающих их «Беседах о побочном сыне» и «Рассуждения о драматической поэзии».



Стр. 256

«Семирамида», «Танкред», «Аделаида Дюгеклен» — трагедии Вольтера.  
«Нанина, или Побезденный предрассудок» — пьеса Вольтера, в которой он отходит от канонов классицизма.

*Театр «Ренессанс»: «Алхимик»,  
драма в стихах г. Александра Дюма*

Опубликовано в «Мессаже» 13 апреля 1839 г.  
«Алхимик» был представлен на сцене театра «Ренессанс» 10 апреля 1839 г. Дюма написал эту драму в соавторстве с Нервалем и Корделье-Делану.

Стр. 258

*Одна история того же времени дала г-ну Дюма сюжет «Алхимика». —*  
На самом деле, в основу драмы положен сюжет, заимствованный из «Фазио», пьесы английского драматурга Милмена, который в свою очередь заимствовал его из одной итальянской новеллы.

Стр. 263

«Мадемуазель де Бель-Иль» — комедия Дюма, поставленная в «Комеди Франсэз» в 1839 г.

*«Живой мертвец», драма г-на де Шаванье*

Опубликовано в «Пресс» 19 июля 1839 г.

Драма «Живой мертвец» не была принята к постановке и, видимо, никогда не была опубликована: французские исследователи творчества Нерваля ее следов не обнаружили. Нерваль, как предполагают, писал о ней статью, пользуясь рукописью. Было даже высказано предположение, что он сам является автором этой драмы. Однако такая догадка категорически отвергается составителем и комментатором его публицистических произведений Жаном Рише.

Стр. 264

«Маркиза де Прие» — произведение под таким названием французским комментаторам Нерваля неизвестно.

Стр. 265

*...от Чаттертона только его чердак...* — Непризнанный и больной, Чаттертон покончил жизнь самоубийством. Его имя стало известно во Франции благодаря драме Альфреда де Виньи «Чаттертон» (1835).

Стр. 269

*Криспен* — имя комедийного персонажа, фигурирующего в Комедиях XVII—XVIII вв.

*«Французский Театр»: возобновление «Полиевкта»*

Опубликовано в «Пресс» 18 мая 1840 г.

Стр. 275

*«Валери»* — комедия Скриба и Малесвиля (1822). *«Три квартала»* — комедия Пикара и Мазереса (1827). *«Луиза де Линьероль»* — драма Дино и Легуве (1838). Все эти пьесы шли на сцене «Французского Театра».

Стр. 278

*«Цинна, или Милосердие Августа»* — трагедия Корнеля (1640).

*«Агамемнон»* — трагедия Эсхила (460 г. до н. э.).

Стр. 279

*«Алжеста»* — трагедия Еврипида (438 г. до н. э.).

*Никомед* — герой одноименной трагедии Корнеля (1651).

Стр. 281

*«Мученики»* — опера Доницетти (либретто Скриба) по мотивам трагедии Корнеля «Полиевкт» (1840).

*Королевская Музыкальная академия:  
возобновление «Фернанда Кортцеа»*

Опубликовано в «Пресс» 22 июня 1840 г.

*«Фернанд Кортец»* — опера Г.-Л. Спонтини (либретто Жуи и Эсменера). Впервые поставлена в Париже в 1800 г.

Стр. 282

*Коллеж де Франс* — учебное заведение в Париже, основанное в 1530 г.

Стр. 283

*«Деревенский колдун»* — одноактная пастораль, музыка и либретто Жан-Жака Руссо.

*Театр «Жимназ драматик»: открытие сезона. Драма «Ленора»*

Опубликовано в «Пресс» 13 июля 1840 г.

«Ленора», одноактная драма Жюль Луазлёра, была представлена 11 июля.

Стр. 292

«*Нерешительный*» — комедия Детуша (1713).

*«Комическая опера»: «Сирена»*

Опубликовано в «Артисте» 31 марта 1844 г.

Премьера «Сирены», комической оперы в трех актах, состоялась 26 марта 1844 г.

Стр. 294

*Амфитрита* — жена Посейдона, бога морской стихии (*миф.*).

*Боссюэ говорил нам...* — Боссюэ был крупнейшим религиозным оратором, родоначальником художественной ораторской прозы во Франции, автором политических трактатов и работ по истории.

*«Одеон»: «Антигона»*

Опубликовано в «Артисте» 12 мая 1844 г.

«Антигона» — трагедия Софокла в переводе Мёриса и Вакёри была представлена в «Одеоне» 21 мая 1844 г.

Стр. 295

«*Сарданапал*» — трагедия Луи Лефевра, представлена в «Одеоне» 2 мая 1844 г.

«*Урок государям*» — комедия Лефевра, представлена в «Одеоне» 29 ноября 1843 г.

Стр. 296

*Иакх-Иисус.* — В своем эссе «Изида» (он включен в книгу «Дочери огня») Нерваль проводит мысль, что всякая новая религия основывается на мифах, связанных с предшествующими религиями. Отсюда сближение Иакха (Вакха) с Иисусом.

Стр. 298

«*Капризы маркизы*» — см. о ней статью Нерваля (с. 303).

*«Одеон»: «Антигона», трагедия Софокла  
в переводе гг. Мёриса и Вакёри*

Опубликовано в «Артисте» 26 мая 1844 г.

Стр. 299

*Кадм* — основатель Фив, предок царей Лая и Эдипа, которых, как и их потомков, преследовал неумолимый Рок.

«Одеон»: *«Капризы маркизы»*. «*Цикута*»

Опубликовано в «Артисте» 19 мая 1844 г.

«Капризы маркизы», одноактная комедия в прозе Арсена Уссея, была представлена на сцене «Одеона» 12 мая 1844 г.

«*Цикута*», двухактная комедия в стихах Эмиля Ожье, была поставлена 13 мая 1844 г.

Стр. 304

...*как учит Пьер Леру...* — Леру сочетал в своем учении резкую социальную критику с метафизикой и мистикой (в частности, с верой в переселение душ).

Стр. 305

...*наши читатели имеют ее перед глазами.* — Комедия Арсена Уссея была опубликована в том же номере «Артиста».

Стр. 306

...*Клитандр, соприкоснувшийся с Жан-Жаком...* — Клитандр — имя персонажа в различных комедиях Мольера («Жорж Данден», «Ученые женщины»). Видимо, Нерваль имеет в виду собирательный образ молодого дворянина.

*Жан-Жак* — имеется в виду Руссо.

«Комеди Франсэз»: *искусство старое и новое.*  
«*Екатерина II*»

Опубликовано в «Артисте» 2 июня 1844 г.

Премьера «Екатерины II», трагедии в пяти актах Ипполита Романа, состоялась 25 мая 1844 г. Во французских биографических справочниках имя автора не упоминается. Его драма «Буржуа из Гента» была поставлена в «Одеоне» в 1838 г., драма «Последний маркиз» — во «Французском Театре» в 1842 г.

Стр. 309

...*в романическом царстве всяких Ла Кальпренедов и Скюдери.* — Ла Кальпренед писал трагедии и псевдоисторические романы, отличавшие-

ся крайним неправдоподобием. Скюдери писала романы в жанре, начало которому положил Ла Кальпренед. Романы эти были очень популярны у ее современников.

*Филоктет, Иокаста* — персонажи трагедии Вольтера «Эдип».

Стр. 310

*Роксана, Баязет, Акомат* — персонажи трагедии Расина «Баязет».

Стр. 312

*«Иван всея Руси»* — трехактная трагедия в стихах Шарля Лафона, впервые представленная на сцене «Одеона» 31 декабря 1841 г.

*«Французский Театр»: «Наследница» (мещанская драма)*

Опубликовано в «Артисте» 8 сентября 1844 г.

«Наследница», пятиактная комедия в прозе, была представлена во «Французском Театре» 4 сентября 1844 г.

Стр. 312

*«Отец семейства»* — пьеса Дидро, напечатана в 1758 г., поставлена в 1761 г.

*«Мать и дочь»* — драма Ампи, написанная в соавторстве с Мазересом и поставленная в «Одеоне» в 1830 г.

Стр. 313

*...этот смешанный жанр не предусмотрен ни Аристотелем, ни Аристархом...* — Имя Аристарха стало нарицательным и означает: строгий, но справедливый критик.

*Кинжал Антони...* — речь идет о романтической драме А. Дюма «Антони», поставленной в 1831 г. в театре «Порт-Сен-Мартен». Герой пьесы убивает кинжалом свою любовницу.

*«Лорд Новарт»* — драма Ампи, поставлена во «Французском Театре» (1836). Там же поставлены «Юлия, или Разрыв» (1837) и «Связь», написанная в соавторстве с Мазересом (1831).

Стр. 314

*«Луиза де Линьероль»* — драма в прозе Дино и Легуве, представленная во «Французском Театре» в 1838 г.

*«Анжела»* — драма в прозе А. Дюма. Премьера состоялась 28 декабря 1833 г.

*«Французский Театр»: «Ткач из Сеговиш»*

Опубликовано в «Артисте» 10 ноября 1844 г.

*«Ткач из Сеговиш»* — драма в стихах Аларкона. Вольное переложение этой драмы, выполненное Ипполитом Люка, было показано на сцене «Французского Театра» 4 ноября 1844 г.

Стр. 317

*Г-н Ипполит Люка продолжает свои полезные подражания...* — Нерваль собирался вместе с Люка написать пьесу, основанную на заимствованном сюжете, но проект этот не был осуществлен.

*...по рецептам аббата д'Обиньяка...* — Д'Обиньяку, одному из теоретиков классицизма, принадлежит «Практика театра» (1657).

*«Граф Эзмонт»* — трехактная драма в стихах, написанная Санти по мотивам Гете, поставлена в «Одеоне» 22 октября 1844 г.

Стр. 318

*«Карл, или Наказание»* — пьеса, переделанная из трагедии Мюльнера «Искупление». Поставлена в театре «Порт-Сен-Мартен» в 1835 г.

*...точно перевел Кальдерона для другого театра...* — Речь идет о драме Кальдерона «Лекарь своей чести», поставленной в «Одеоне» 18 декабря 1843 г.

*«Одеон»: «Король Лир». — «Французский Театр»: «Сорокалетняя женщина»*

Опубликовано в «Артисте» 24 ноября 1844 г.

Стр. 319

*«Ишия-пророк»* — пятиактная трагедия в стихах Рикье. Представлена на сцене «Одеона» 9 ноября 1844 г. На следующий день был показан «Король Лир», неудачная переделка Шекспира в четырех актах Соваж и Дюома: «Жанна д'Арк» д'Авриньи была показана вне программы, заглавную роль играла м-ль Жорж.

Стр. 321

*Большого успеха от этой урезанной мессенианки ждать было невозможно.* — Мессения — в древности одна из областей Пелопоннеса. «Мессенианки» — патриотическая элегия Делавиня.

*«Дети Эдуарда»* — драма Делавиня.

*«Сорокалетняя женщина»* — трехактная комедия в стихах д'Онкера, сыгранная на сцене «Французского Театра» 20 ноября 1844 г.

Стр. 322

«Урок старикам» — пятиактная комедия в стихах Делавиня (1823).  
Довиль — персонаж комедии «Урок старикам».

*«Комеди Франсэз»: «Герреро», драма г-на Легуве*

Опубликовано в «Артисте» 12 января 1845 г.

Стр. 323

*Герреро (исп.)* — воин.

Стр. 324

«Цинна», «Горацій» — трагедии Корнеля, одни из лучших в его наследии.  
...Академия оказала ему плохую услугу, — Намек на то, что Скриб был избран во Французскую академию.

Стр. 325

*Ричард Дарлингтон* — герой одноименной драмы Дино, Бедена, Дюма и Губо, поставленной в театре «Порт-Сен-Мартен» в 1831 г.

*«Французский Театр»: «Танкред», «Меропа»*

Опубликовано в «Пресс» 28 июля 1845 г.

Стр. 326

*В связи с «Танкредом» он написал следующие слова...* — Далее приводится не вполне точная цитата из предисловия Вольтера к «Танкреду».

Стр. 326—327

«Магомет», «Альзира», «Китайский сирота» — трагедии Вольтера.

Стр. 327

*Трагедия Маффеи...* — «Меропа» (1713).

*«Варьете»: «Эмиль, или Собака контрабандиста»,  
г-на де Тер-Нёв*

Опубликовано в «Пресс» 4 августа 1845 г.

Стр. 328

*...присвоить себе родовое имя одного из этих четвероногих!* — Тер-Нёв — французское название ньюфаундленда.

*«Французский Театр»: «Жанна д'Арк»,  
трагедия 2-на Сумэ*

Опубликовано в «Артисте» 8 марта 1846 г.

Стр. 330

*«Вандеенка»* — комедия в двух актах Поля Дюпора. Премьера состоялась в театре «Жимназ» 24 апреля 1837 г. Статья Нерваля, посвященная этой постановке, французскими исследователями его творчества не обнаружена.

Стр. 331

*...Франция сумела создать только пародию на жизнь Девственницы.* — Видимо, намек на «Орлеанскую девственницу» Вольтера.

*«Комеди Франсэз»: возобновление «Расточителя»*

Опубликовано в «Артисте» 21 июня 1846 г.

Стр. 333

*...одна из самых забавных пьес Детуша...* — Детуш проявил себя как тонкий наблюдатель французских нравов. Одна из его лучших комедий — «Женатый философ» (1727). Комедия «Расточитель» написана в 1736 г.

*«Французский Театр»: «Мадам де Тансен»*

Опубликовано в «Артисте» 16 августа 1846 г.

*«Мадам де Тансен»*, драма в прозе Фурнье и Мирекура, была представлена 8 августа 1846 г. В периодике и в сборниках эта пьеса французскими литературоведами не обнаружена.

Интерес драматургов к имени мадам де Тансен вызван тем обстоятельством, что незаконнорожденным сыном этой писательницы и светской женщины был известный ученый-энциклопедист и соратник Дидро Д'Аламбер: он был подброшен на паперть одной из парижских церквей и вырос в семье стекольщика.

Стр. 335

*«Сорокалетняя женщина»* — трехактная комедия в стихах Д'Онкера. См. о ней статью Нерваля (с. 319).

Стр. 336

*Тогда он не видел бы, как собрание сенаторов...* — Дидро имеет в виду трагедию Корнеля «Цинна». Нерваль цитирует Дидро не с буквальной точностью.



*Мысли и максимы по поводу «Агнессы де Мерани» г-на Понсара*

Опубликовано в «Артисте» 27 декабря 1846 г.  
«Агнесса де Мерани», пятиактная драма в стихах Франсуа Понсара, была поставлена во «Французском театре» 22 декабря 1846 г.

Стр. 339

*...литературные споры, начатые в 1823 году манифестом Стендаля... и ответом Оже...* — Имеется в виду публичное выступление в 1824 г. во Французской академии ее члена Луи-Симона Оже. В своей речи он резко критиковал романтизм.

Стр. 341

*...как Скюдери, защищал принципы Академии...* — Скюдери выступал против Корнеля («Примечания к Сиду», 1637).  
*Во времена Расина обладателем хорошего вкуса был Прадон.* — Прадон, соперничая с расиновской «Федрой», написал трагедию на ту же тему, но потерпел провал.

*...как сказал Шенье...* — Цитата из поэмы М.-Ж. Шенье «Разум». Лучшие трагедии Шенье отличаются резкой враждебностью к феодальному строю.

*«Исторический театр»: «Гамлет»*

Опубликовано в «Артисте» 17 декабря 1847 г.  
«Гамлет» в переводе А. Дюма и П. Мёриса был представлен на сцене «Исторического театра» 15 декабря 1847 г.

*«Театр Республики»: «Магомет». Дебют мадемуазель Сионы Леви*

Опубликовано в «Пресс» 19 августа 1850 г.

*«Театр Республики»: «Женитьба Фигаро»*

Опубликовано в «Пресс» 23 сентября 1850 г.

Стр. 352

*Бомарше, начавший с драмы...* — До того как написать «Севильского цирюльника» (1775) и «Женитьбу Фигаро» (1784), Бомарше создал две пьесы в жанре мешанской драмы: «Евгения» (1767) и «Два друга» (1770). Первой из них он предпослал теоретическое введение в духе Дидро: «Опыт о серьезном драматическом жанре»

*Театры: непринужденный разговор. Индусы.*

*«Порт-Сен-Мартен»*

Опубликовано в «Пресс» 30 сентября 1850 г.

Стр. 354

*Театральную рубрику «Пресс» я принял от Фредерика Сулье.* — Сулье написал около двадцати романов и большое количество пьес. У современников пользовался успехом его роман «Мемуары дьявола».

Стр. 355

*...как воскликнул когда-то Теренций...* — Приводимые Нервалем слова Теренция взяты из его комедии «Самоистязатель». Слова эти вошли в поговорку.

*Сарматы* — племена, обитавшие в III—II вв. до н. э. в степях Причерноморья. У Нерваля говорится в ироническом смысле.

Стр. 357

*...я совершил такое же преступление по отношению к индийскому поэту Шудрака.* — Речь идет о вольной переработке его пьесы «Глиняная тележка». Нерваль и Жозеф Мери изменили ее название («Детская тележка»), их пятиактная драма в стихах была представлена в «Одеоне» 13 мая 1850 г.

*Голконда* — город в Индии, славившийся своими сокровищами. Был разрушен в 1687 г.

Стр. 359

*«Нельская башня»* — драма Дюма. Премьера состоялась в театре «Порт-Сен-Мартен» 29 мая 1832 г.

Стр. 360

*...драму, созданную сверкающим пером Леона Гозлана?* — Речь идет о пятиактной драме Гозлана «Пье-де-Фер» («Железная нога»), представленной в «Порт-Сен-Мартен» 25 сентября 1850 г.

*...участь римлян в Кавдинском ущелье.* — В этом ущелье римская армия была окружена самнитами и сдалась на милость победителя (321 г. до н. э.).

Стр. 361

*...банк Ло был именно таким...* — Правительство Франции разрешило Ло устройство «Генерального банка» с правом выпуска банковских билетов. Полное обесценение банкнот повлекло за собой крах и разорение широких слоев населения. Ло был вынужден бежать из Франции.

*...несколько напоминающего группу Тринадцати.* — Намек на роман Бальзака «История Тринадцати».

*«Французский Театр»; «Новеллы королевы  
Наваррской» 2-на Скриба*

Опубликовано в «Пресс» 21 октября 1850 г.  
«Новеллы королевы Наваррской» — пятиактная комедия Скриба и Легуве, которая была представлена на сцене «Французского Театра» 13 октября 1850 г.

Стр. 365

*Того, кто в рыцари Баярдом посвящен...* — По желанию Франциска I Баярд посвятил его в рыцари. Самого Баярда называли «рыцарем без страха и упрека».

*...заведение покойного Ланно?* — Ланно основал в Париже в 1798 г. учебное заведение, носившее название Сент-Барб. Отсюда шутовское прозвище: «барбисты».

Стр. 366

*...писали бы вы, как Мариво и Данкур...* — Данкур являлся продолжателем мольеровской традиции во французской драматургии. Лучшая его пьеса — «Модный кавалер» (1687).

*...как это было присуще когда-то дунайскому крестьянину... или 2-ну Дюпену.* — Намек на знаменитую басню Лафонтена «Дунайский крестьянин», в которой ее главный персонаж говорит правду в глаза властителям мира.

*Дюпен*, начавший свою карьеру при Наполеоне и потом служивший при всех правительствах Франции, приспособлялся к любым переменам в политической жизни.

*«Французский Театр»: возобновление «Адвоката Патлена»,  
«Мизантроп», «Жодле»*

Опубликовано в «Пресс» 14 июля 1851 г.

Стр. 368

*...опустившись от Скриба к Лиадьеру...* — Намек на представленную во «Французском Театре» 24 июня 1851 г. комедию Лиадьера, драматурга плодovitого и ныне полностью забытого.

Стр. 369

*...предстал перед нами в обработке Брюеса.* — Эта обработка, авторами которой были Брюес и Палапра, впервые была показана на сцене «Французского Театра» 4 июня 1706 г.

*М. Кудинов*

## Именной

*Абд эль-Кадер* (Абд аль-Кадер, Абд аль-Кадир; 1808—1883) — вождь восстания против французских завоевателей в Алжире (1832—1847), закончившегося поражением 47

*Август* (63 до н. э. — 14 г. н. э.) — римский император (с 27 до н. э.) 253

*Авриньи Шарль-Жозеф Левий-ар д'* — поэт и драматург 319, 321, 341, 395

*Агвадо* Александр (1784—1842) — парижский банкир и коллекционер, испанец по происхождению 109

*Агвадо*, г-жа — жена А. Агвадо 47

*Аддисон* Джозеф (1672—1719) — английский писатель и публицист, автор классицистской трагедии «Катон» 54, 375

*Аламбер* (Даламбер) Жан-Лерон д' (1717—1783) — математик, механик и философ просветитель. Вместе с Дидро — редактор «Энциклопедии» 336, 397  
*Аларих I* (ок. 370—410) — король вестготов (с 395), в 410 г. захватил и разграбил Рим 47  
*Аларкон-и-Мендоса* Хуан Руис де (1581—1639) — испанский драматург 318, 395

*Александр Македонский* (356—323 до н. э.), царь Македонии (с 336) 69, 209

*Александр VI* (Борджиа; 1431—1503) — папа римский (с 1492) 211, 213

*Альтон-Се* Эдмонд де Линьер, граф д' — пэр Франции 116

*Альфьери* Витторио (1749—

## указатель

1803) — итальянский драматург 182, 342

*Амалия*, герцогиня 214

*Амани* — баядерка, выступавшая в Париже 356

*Ампи* (наст. имя Адольф Симони; 1795—1868) — драматург 312—316, 394

*Анакреонт* (Анакреон; ок. 570—478 до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик 22

*Анаксагор* (ок. 500—428 до н. э.) — древнегреческий философ 329

*Андре́* Франсуа-Гийом-Жан-Станислас (1759—1833) — поэт и драматург, приверженец классицизма 93, 249, 334

*Анна Австрийская* (1601—1666) — французская королева, жена Людовика XIII (с 1615) 238

*Анри* Виктор — актер, директор театра «Порт-Сен-Мартен» 357, 358

*Ансело* Жак-Арсен-Франсуа-Поликарп (1794—1854) — плодовитый драматург 237, 239, 310, 341

*Ансело* Маргерит (урожд. Шардон; 1792—1875) — жена Ж.-Ф. Ансело, драматург 97, 237, 239—242, 387

*Антье Бенжамен* (1787—1870) — драматург 384

*Аполлинер* Гийом (наст. имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий; 1880—1918) — поэт 23

*Аппони*, м-м д' — 230

*Апулей* (ок. 124 н. э. — ?) —

древнеримский писатель 78  
*Арель* Феликс А. — директор театра «Порт-Сен-Мартен» — 358, 359

*Ариосто* Лудовико (1474—1533) — итальянский поэт и драматург 61

*Аристарх* (ок. 215 — ок. 143 до н. э.) — александрийский грамматик и критик 313, 394

*Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый 307, 313, 394

*Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф 126, 185, 322, 351

*Арленкур* Шарль д' (1789—1856) — романист 97, 343

*Арно* Антуан-Винсент (1766—1834) — драматург и поэт, автор трагедий в духе классицизма 78

*Арну-Плесси* Жанна-Сильвани-Софи (урожд. Плесси, по мужу Арну) — актриса «Комеди Франсэз» 316

*Архимед* (ок. 287—212 до н. э.) — древнегреческий ученый 210

*Аттила* (?—453) — предводитель гуннов (с 434). Возглавлял опустошительные походы в Восточно-Римскую империю 47

*Баар* Александрин-Софи де — писательница 97

*Бауф* Жан-Антуан де (1532—1589) — один из поэтов Плеяды 7, 60, 64, 375

*Байрон* Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — английский поэт 31, 54, 121, 165, 188, 274, 295

*Балланд* Жан-Огюст-Иларион (1820—1887) — актер «Театра Республики» 350

*Бальзак* Оноре де (1799—1850) — писатель 97, 99, 100, 211, 226—232, 379, 399

*Барант* Гийом-Проспер де (1782—1866) — историк, публицист и политический деятель 183, 384

*Барон* Винсент-Альфред — актер театра «Одеон» 305

*Бартас* Гийом Дю (1544—1590) — поэт-гугенот, сражавшийся в войсках короля Генриха IV. Автор эпических поэм с библейским сюжетом 46, 374, 375

*Бартелеми* Огюст-Марсель (1796—1867) — поэт 380

*Баяр* Жан-Франсуа-Альфред (1796—1861) — драматург, автор комедий и водевилей. Соавтор Скриба 176, 318

*Баярд* Пьер дю Террай, сеньор де (1476—1524) — прославленный французский полководец 365, 400

*Беген* Альбер — литературовед, исследователь творчества Нерваля 375

*Беден* Жак-Феликс — драматург 396

*Бедольер* Эмиль де ла — писатель 99

*Белло* Реми (1528—1577) — один из поэтов Плеяды 60, 64, 66, 375.

*Беранже* Жан-Пьер де (1780—1857) — поэт 5, 341

*Бернар* Шарль де (1804—1850) — писатель 97, 100

*Берни* Франсуа-Жоашен де (1715—1794) — поэт 64

*Берто* Жюли — актриса театра «Одеон» 305

*Бетховен* Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор 224, 225

*Биббиена* Бернардо Довизио (Дивизио), кардинал (1470—1520) — автор первой итальянской комедии, написанной в подражание древним 180

*Биньян* Ани — 291

*Бион* из Смирны (II в. до н. э.) — греческий поэт 22

*Бис* Ипполит — драматург 341

*Бовале* Пьер-Франсуа (1801—1873) — драматический актер; с 1839 г. — профессор Консерватории 83, 252, 277, 281, 310, 338

*Бовуар* Э. Роже де — драматург 97

*Бокаж* Пьер (ок. 1799 — ок. 1862) — актер 17, 71—74, 76, 167, 178, 264, 292, 297, 303, 343, 358

*Боккаччо* Джованни (1313—1375) — итальянский писатель 367

*Бомарше* Пьер-Огюстен *Карон де* (1732—1799) — драматург 21, 227, 230, 256, 304, 312, 334, 351, 352, 374, 398

*Боншоз* Франсуа-Эмиль *Буанорман де* (1801—1875) — историк и писатель 341

*Борджиа* — см. Александр VI  
*Боссанж* Адольф — драматург, соавтор Сулье 377

*Боссюэ* Жак-Бенинь, епископ (1627—1704) — писатель 294, 392

*Бошэн* Атала — актриса театра «Водевиль» 79

*Броан* Мадлен — актриса «Комеди Франсэз» 368

*Броан* Огюстин — актриса «Комеди Франсэз» — 334, 353

*Брокер* Сюзан — актриса «Комеди Франсэз» 83

*Брут* Марк Юний (85—42 до н. э.) — глава (вместе с Кассием) заговора (44 до н. э.) против Цезаря 63, 247, 250

*Брэндо* Луи-Поль-Эдуар — актер «Комеди Франсэз» 334

*Брюес* Давид-Огюстен (1640—1723) — литератор 369, 400

*Брюкер* Раймон — литератор 97  
*Буало* Франсуа — актер театра «Одеон» 305

*Буало-Депрео* Никола (1636—1711) — поэт, теоретик классицизма 65, 71, 377

*Буази* Луи де (1694—1758) — драматург, автор многочисленных комедий 239, 388

*Бужан* Гийом-Ясент (отец Бужан; 1690—1743) — иезуит, автор сочинений по истории 329  
*Буланже* Луи (1806—1864) — художник 114

*Бурбье* Виржиния (1802—1857) — актриса «Комеди Франсэз» (с 1825). В 1831—1833 и 1835—1838 гг. играла в Петербурге в Михайловском театре. Затем актриса театра «Одеон» 303

*Бурсо* Эдм (1638—1701) — драматург, автор многочисленных сатирических произведений 238, 341, 388

*Буффлер* Станислас-Жан, шевалье де (1738—1815) — политический деятель и литератор 174

*Буше* Франсуа (1708—1770) — живописец, представитель рококо 239

*Бургер* Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт 140, 288, 289, 372, 381

*Бюффон* Жорж-Луи *Леклер де* (1707—1788) — естествоиспытатель 113

*Вагнер* Рихард (1813—1883) — немецкий композитор 221—226

*Вакёри* Огюст — драматург, переводчик 298, 302, 392

*Ван Дейк* Антонис (1599—1641) — фламандский живописец 173

*Вандёль де* (урожд. Дениз Дидро) — дочь Дидро, автор книги о нем 173

*Ван Лоо* Жан-Батист (1684—1745) — художник-портретист 159, 288

*Варен*, Виктор (наст. имя Шарль Вуарен; 1798—1869) — драматург, автор водевилей, часть из которых написана в соавторстве с Денуайе 237

*Ватто* Антуан (1684-1721) — живописец и рисовальщик 114, 239

*Вергилий* Марон Публий (70—19 до н. э.) — римский поэт 38, 372

*Вернэ* Шарль (1789-1848) — актер театра «Варьете» 78—81, 378

*Верон* Луи-Дезире (1798—1867) — журналист (псевдоним «доктор Верон»); директор «Оперы» (1831—1835) 106, 108—110, 115

*Вийет* Шарль-Мишель, маркиз *де* — второстепенный поэт XVII в. 64

*Вийон* Франсуа (1431 или 1432—?) — поэт 58, 62, 370

*Виланд* Кристоф-Мартин (1733—1813) — немецкий поэт 54

*Вилер* — драматург, соавтор *Дезожье* 388

*Виньи* Альфред-Виктор *де* (1797—1863) — поэт, писатель, драматург 8, 313, 390

*Виргиний* Романий (I в. н. э.) — римский комедиограф 38, 166

*Вите* Луи (1802—1873) — литератор и политический деятель, автор исторических драм 183  
*Вольни*, м-м (наст. имя Леонтина Фай) — актриса «Комеди Франсэз» 323, 334

*Вольтер* (наст. имя Франсуа-Мари Аруз; 1694-1778) — писатель и философ 12, 21, 64, 76, 80, 90, 93, 121, 171-173, 213, 227, 256, 276, 277, 280, 312, 326, 327, 333, 342, 346-350, 378, 390, 396, 397

*Гаварни* Поль (наст. имя Сюльпис-Гийом Шевалье; 1804—1866) — график 97

*Гайдн* Франц Йозеф (1732—1809) — австрийский композитор 180, 290, 383

*Галеви* (Алеви) Фроманталь (1799—1862) — композитор 282

*Галилей* Галилео (1564—1642) — итальянский ученый 72  
*Галоп* д'Онкер Леон — драматург 321, 322, 395, 397

*Гамльтон* Антуан (1646—1720) — французский писатель, по национальности ирландец 233, 387

*Гармодий* — участник заговора против сыновей афинского тирана Писистрата 170

*Гегель* Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ 23

*Гей* Джон (1685—1732) — английский драматург, поэт и памфлетист 384

*Гейне* Генрих (1797—1856) — немецкий поэт 17, 184—186, 188, 189, 384, 385

*Гельвеций* Клод-Адриан (1715—1771) — философ-материалист 173, 329

*Гендель* Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор 159

*Генрих IV* (1553—1610) — французский король (с 1594) 374

*Гердер* Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ и писатель-просветитель 213—215, 217

*Герст* — немецкий декоратор 298

*Гете* Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт 6, 7, 54, 85, 120—123, 127—129, 133, 134, 140, 167, 182, 184—186, 206, 212, 213, 221, 224, 236, 274, 277, 317, 320, 328, 329, 342, 344, 379, 381, 395

*Гизо Франсуа* (1787—1874) — историк и политический деятель 183, 384

*Гио* Эжен де (псевдонимы Пьер Дюран и Поль Вермон; 1805—1861) — журналист, драматург, 97, 226

*Гион* Александр — актер и мим 328

*Гион* Жорж (полное имя — Франсуа-Никола-Жорж; 1808—1850) — актер мелодрамы 310

*Глостер* — см. Ричард III

*Глюк* Кристоф Виллибальд

(1714—1787) — композитор, один из реформаторов оперы XVIII в. 219, 223, 225, 283—286

*Го* Франсуа-Жюль-Эдмон (1822—1901) — актер 370

*Гозлан* Леон (1803—1866) — журналист, романист и драматург 97, 177, 360, 361, 383, 399  
*Гомер* — древнегреческий эпический поэт 99, 126, 135, 187, 210, 212, 387

*Гораций* (полн. имя Квинт Гораций Флакк; 65—8 до н. э.) — римский поэт 22, 65, 253, 389

*Готье* Теофиль (1811—1872) — поэт, писатель и критик 5, 10, 12, 15, 21, 97, 100, 102, 106, 107, 267, 354

*Гофман* Эрнст Теодор Амадеи (1776—1822) — немецкий писатель-романтик 234

*Гоцци* Карло (1720—1806) — итальянский драматург 235

*Граббе* Кристиан Дитрих (1801—1836) — немецкий драматург 236, 387

*Гретри* Андре-Эрнест-Модест (1741—1813) — французский композитор, по происхождению бельгиец 222, 285, 388

*Гросвита*, аббатиса (X в.) — саксонская поэтесса, монахиня, писавшая свои пьесы по-латыни на сюжеты из жития святых 180  
*Губо* Проспер-Парфе — драматург 396

*Гутенберг* (наст. имя Иоганн Генсфлейш; ок. 1399—1468) — немецкий изобретатель книгопечатания 208, 209, 386

*Гуцков* Карл (1811—1878) — немецкий писатель, драматург и публицист 221



*Гюго* Виктор-Мари (1802—1885) — поэт, драматург, романист 8, 17, 18, 20, 27, 68, 72, 75, 90, 166, 175, 177, 226, 255, 256, 307, 313, 326, 365, 378, 388, 389

*Давид* Жак-Луи (1748—1825) — живописец, представитель классицизма 73

*Давид* Станислас — автор очерка в серии «Французы глазами французов» 99

*Далерак* Никола (1753—1809) — композитор, автор популярных в свое время комических опер 283

*Данкур* Флоран (1661—1725) — комедиограф; директор и драматург «Комеди Франсэз» 366, 400

*Данте* Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка 121, 122, 187

*Да Порта* Луиджи (1485—1529) — итальянский историк и писатель 257

*Дезожье* Марк-Антуан-Мадлен (1772—1827) — автор водевилей и песен 388

*Декарт* Рене (1596—1650) — философ 73, 329

*Делавиль* Адриен де — второстепенный драматург, ныне забытый 319

*Делавинь* Казимир-Жан-Франсуа (1793—1843) — поэт и драматург 5, 74, 77, 263, 277, 310, 313, 322, 341, 377, 378, 395, 396

*Делакруа* Эжен (1798—1863) — живописец и график. Глава французского романтизма 114, 295

*Делор* Таксиль — драматург 97

*Дельриё* Этьен-Жозеф-Бернар (ум. 1836) — драматург 78

*Демаи* Жозеф-Франсуа Эдуар де *Корсамблё де* (1722—1761) — поэт 64

*Денен*, м-ль (наст. имя Полин-Леонтин-Елизабет-Дезире Менаж) — актриса «Комеди Франсэз» 334, 370

*Денуайе* Луи-Клод-Жозеф-Флоранс (1806—1858) — романист, драматург, автор сатирических очерков 97, 100, 108, 237

*Депорт* Филипп (1546—1606) — поэт 375

*Дериви* Анри-Этьен — певец «Оперы» 287

*Детуш* (наст. имя Филипп Нерико; 1680—1754) — драматург, автор комедий, написанных по канонам классицизма 322, 333, 352, 392, 397

*Дефорж* (наст. имя Жан-Батист Шудар; 1746—1806) — актер и драматург 283

*Дешан* Эмиль де (1791—1871) — поэт, переводчик Шекспира 97, 320

*Дидро* Дени (1713—1784) — философ, писатель 12, 171—173, 177, 212, 256, 312, 336—338, 353, 389, 394, 397—399

*Дингельштедт* Франц (1814—1880) — немецкий поэт, прозаик и драматург 221

*Дино* Проспер — драматург, соавтор Дюканжа, Легуве и других 389, 391, 394, 396

*Доницетти* Гаэтано (1797—1848) — итальянский композитор 391

*Дорваль* Мари (1798—1849) — актриса 81, 343

*Друино* Гюстав — драматург 341

*Дуни* Эужидио Ромуальдо

(1709—1775) — итальянский композитор, с 1757 г. работал в Париже 283

*Д'Эннери* (наст. имя Адольф Филипп; 1811—1899) — драматург, автор мелодрам и оперных либретто 324, 339

*Дю Бартас* — см. Бартас

*Дю Белле* Жоашен (1522—1560) — поэт, теоретик Плеяды 7, 59—62, 69, 375

*Дюверье* Шарль (1803—1866) — драматург, автор водевилей 177, 383

*Дюге* Фердинан — драматург 383

*Дюканж* Виктор (1783—1833) — либеральный журналист, подвергавшийся преследованиям в период Реставрации, романист и драматург, автор известной мелодрамы «Тридцать лет, или Жизнь игрока» 176, 318, 389

*Дюлор* Жак-Антуан (1755—1835) — член Конвента в годы Великой французской революции, автор ряда работ по истории 342

*Дюма* Александр (1803—1870) — романист, драматург 9, 15, 17, 97, 114, 152, 177, 206, 233, 235, 236, 242, 249—252, 257, 258, 262, 263, 307, 310, 313, 314, 326, 332, 344, 378, 380, 387—390, 394, 396, 398, 399

*Дюма* Ида — см. Феррье Ида  
*Дюом* Фредерик — драматург, соавтор Соважа, переводчик Шекспира 320, 395

*Дюпен* Андре (1783—1865) — политический деятель и чиновник 366, 400

*Дюпон де Немур* Пьер-Самюэль

(1739—1817) — экономист и публицист 329

*Дюпоншель* Александр — директор «Оперы» 284, 287

*Дюпор* Поль — драматург 397

*Дюпре* Жильбер-Луи (1806—1896) — композитор и оперный певец 281, 286

*Дюран* Пьер — см. Гино

*Дюрантен* Эме-Адриен-Арман — автор очерка в серии «Французские глазами французов» 99

*Дюсис* Жан-Франсуа (1733—1816) — драматург, переводчик Шекспира 85, 321, 347, 356  
*Дютак* Арман — банкир, владелец газет 119

*Дюшенуа*, м-ль (наст. имя Катрин-Жозефина Рафен; 1777—1835) — актриса «Комеди Франсэз». В 1829 г. покинула сцену 321

*Еврипид* (ок. 480 до н. э. — 406 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург 84, 256, 308, 327, 340, 378, 391

*Елена Мекленбургская* — немецкая принцесса 45

*Ерман* — немецкий актер 320

*Жаден* Луи-Годфруа — художник, декоратор 114

*Жанен* Жюль (1804—1874) — писатель, театральный и литературный критик 14, 15, 97, 100, 108, 110, 112—115

*Жан-Поль* — см. Рихтер Иоган Пауль

*Жанти де Шаваньяк* Мишель-Жозеф — драматург 388

*Жей* Антуан (1770—1855) — член Французской академии, противник романтизма 93

*Жильбер* Никола-Жозеф-Лоран

(1751—1780) — поэт 172, 265, 382

*Жирарден* Эмиль де (1806—1881) — крупный издатель и журналист 1

*Жирарден*, г-жа де (урожд. Дельфина Ге; 1804—1855) — жена Э. де Жирардена, писательница и журналистка 106—108

*Жоанни* (наст. имя Жан-Бернар Бриссебар) — актер «Театра Республики» 83, 346

*Жодель* Этьен (1532—1573) — один из поэтов Плеяды, драматург 60

*Жозефина* Богарне (1763—1814) — жена Наполеона I — 5

*Жорж*, м-ль (наст. имя Маргерит Жозефин Веймер; 1787—1867) — трагическая актриса 83, 84, 395.

*Жуанвиль* Жан де (1224—1319) — писатель 58, 62, 376

*Жуи де* (наст. имя Виктор-Жозеф Этьен; 1764—1846) — литератор, автор классицистских трагедий 74, 78, 93, 391.

*Жюдит*, м-ль (наст. имя Жюли Берна) — актриса «Театра Республики» 353

*Ибрагим-паша* (1786 или 1789—1848) — командующий египетской армией (1816—1841). С 1847 г. фактический правитель Египта 47

*Ида*, м-ль — см. Феррье Ида  
*Ильер Ж.* — автор очерка в серии «Французы глазами французов». 99

*Каве* Э.-Л.-О. (1794—1852) — литератор, принимал участие в двухтомном сборнике драмати-

ческих сцен и исторических анекдотов (1827) 183

*Казотт* Жак (1719—1792) — писатель, казнен во время Великой французской революции 13, 360

*Калиостро*, граф (XVIII в.) — итальянский авантюрист 14  
*Калло* Жак (1592 или 1593—1635) — график, гравер и живописец 161, 382

*Кальдерон де ла Барка* Педро (1600—1681) — испанский драматург 84, 88, 180, 182, 235, 252, 256, 262, 276, 294, 318, 322, 383, 395

*Камарго* Мари-Анн де (1710—1770) — танцовщица, выступавшая в парижской «Опере» 74

*Камбон* Шарль-Антуан (1802—1875) — живописец и театральный декоратор 178

*Кампистрон* Жан-Жильбер де (1656—1723) — драматург 335

*Карл V* Мудрый (1338—1380) — французский король (с 1364) 365

*Карл VI* Безумный (1368—1422) — король Франции (с 1380), страдал тяжелым психическим недугом 49, 374

*Карл X* (1757—1836) — король Франции (1824—1830) 5, 374

*Карл Великий* (742—814) — французский король (с 768), император (с 800), из династии Каролингов 45

*Карл Орлеанский* (1391—1465) — поэт 62, 151

*Карр* — немецкий пианист, отец А. Карра—106

*Карр* Альфонс (1808—1890) — писатель и журналист, одно-

время директор «Фигаро» 10, 97, 101—106, 108, 109  
*Кин* Эдмунд (1787—1833) — английский актер, прославился в пьесах Шекспира 165, 167, 382  
*Клервиль* (наст. имя Луи-Франсуа Николе; 1811—1879) — плодовитый писатель, автор драм, оперетт, феерий 324  
*Клерон* (наст. имя Клер-Жозеф Лери; 1723—1803) — актриса, исполнительница женских ролей в трагедиях Вольтера 174  
*Клинггер* Фридрих Максимилиан (1752—1831) — немецкий писатель, драматург 212, 386  
*Клопшток* Фридрих Готтлиб (1724—1803) — немецкий поэт 156, 381  
*Коле* Шарль (1709—1783) — драматург, автор песен 137  
*Коллен д'Арлевиль* Жан-Франсуа (1755—1806) — комедиограф 334, 352  
*Колон* Женни (по мужу Леплю; 1808—1842) — актриса «Варьете» и «Комической оперы». Нерваль познакомился с ней в 1833 г. Его письма к ней относятся к 1837—1838 гг. 10  
*Константин I* Великий (ок. 285—337) — римский император (с 306) 40, 373  
*Корбьер* Тристан (1845—1875) — поэт 3  
*Корделье-Делану* Этьен-Казимир-Ипполит — драматург, соавтор Дюма 390  
*Корменен* Луи де (1788—1868) — политический деятель, автор памфлетов против Луи-Филиппа 97, 100  
*Корнель* Пьер (1606—1684) —

драматург 21, 68, 83—85, 165, 238, 244, 250, 251, 256, 275—277, 280, 281, 283, 300, 302, 318, 319, 341, 342, 346, 350, 362, 369, 375, 382, 383, 388, 391, 396—398  
*Костер* Лоран — рисовальщик 209  
*Коцебу* Август Фридрих Фердинанд (1761—1819) — немецкий писатель и драматург 277  
*Кребийон* Клод-Проспер *Жолио де* (Кребийон-старший; 1674—1762) — драматург; в своем творчестве следовал принципам классицизма 276, 347  
*Кребийон* Клод-Проспер *Жолио де* (Кребийон-младший; 1707—1777) — автор фривольных романов 176, 233  
*Креки де* — мемуаристка 240, 241  
*Куришан* Морис *Кузен*, граф *де* — литератор, один из авторов очерка в серии «Французы глазами французов» 97  
*Кювье* Жорж (1769—1832) — натуралист 329  
*Кюрмер* Анри-Леон — издатель 97, 379  
*Кюртиус* — владелец музея восковых фигур 84, 85  
*Л. В.* (фамилия исследователями не установлена) — переводчик, критик газеты «Деба» 236, 387  
*Ла Бреттон* — см. Ретиф де Ла Бреттон  
*Лабрюйер* Жан *де* (1645—1696) — прозаик-классицист. Автор «Характеров и нравов этого века» 92, 93  
*Лабрюни*, д-р — отец Ж. де Нерваля 4, 7, 9, 15  
*Лагарп* Жан-Франсуа *де* (1739—

1803) — драматург и литературный критик 56, 335, 376  
*Ла Кальпренед* Готье де Кост де (1610—1663) — писатель 309, 393, 394  
*Ламартин* Альфонс де (1790—1869) — поэт-романтик, политический деятель 56, 376  
*Ламенне* Фелисите де (1782—1854) — философ и теолог 97  
*Ланно де Марей* Пьер-Антуан-Виктор де (1758—1830) — педагог 365, 400  
*Лафон* Шарль — драматург 312, 394  
*Лафонтен* Жан де (1621—1695) — баснописец 56, 71, 400  
*Лафосс* Антуан де (1653—1708) — драматург 378  
*Лафит* Жак (1767—1844) — банкир, глава правительства и министр финансов Франции (ноябрь 1830 — март 1831) 110  
*Лашоссе* Пьер-Клод *Нивель де* (1692—1754) — драматург 322  
*Леви* Сиона Амели — актриса «Театра Республики» (с 1850) 345, 350, 398  
*Легуве* Эрнест (1807—1903) — драматург и прозаик 323—325, 391, 394, 396, 400  
*Лейбниц* Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий ученый и философ 126, 328  
*Леклер* Теодор (1777—1851) — автор многочисленных «Драматических пословиц» (1823—1828) 168  
*Лемерсье* Непомюсен (1771—1840) — драматург, автор трагедий 236, 347  
*Леметр* Фредерик (наст. имя Антуан-Луи-Проспер Леметр;

1800—1876) — актер, 167, 263, 264, 382, 384  
*Леон Еврей* — автор неоплатонических «Диалогов о любви», опубликованных на итальянском языке в 1535 г. 187  
*Леонид* (508/507 — 480 до н. э.) — мартанский царь (с 488) 63  
*Леру* Пьер (1797—1871) — философ, один из основателей христианского социализма. Последователь Сен-Симона 14, 304, 393  
*Лесаж* Ален-Рене (1668—1747) — писатель-романист и драматург 92, 95, 334, 379  
*Лессинг* Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий драматург, теоретик искусства и литературный критик 54, 277, 336  
*Летурнер* Пьер (1736—1788) — литератор и переводчик, издатель 20-томного собрания сочинений Шекспира 183, 384  
*Лефевр* Луи — драматург 295, 392  
*Лиадьер* Пьер-Шомон — плодовитый драматург, ныне забытый 341, 368, 400  
*Лижье* Пьер-Матье (1796—1872) — драматический актер, играл в классическом и романтическом репертуаре 83, 84, 249, 252, 277, 319  
*Лирё* Огюст — литератор, переводчик, директор театра «Одеон» 320  
*Лист* Ференц (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер 214, 215, 217—221  
*Ло* Джон (1671—1729) — финансист, шотландец по национальности 361, 399  
*Лонгвиль*, м-м де — автор очерка

в серии «Французы глазами французов» 99

*Лопиталь* Мишель (1505 (?) — 1573) — государственный деятель, сторонник политики религиозной терпимости 64, 377

*Луазлёр* Жюль (1816—1900) — драматург 292, 391

*Луи Наполеон* — см. Наполеон III

*Лукиан* (ок. 120 — ок. 190) — древнегреческий писатель-сатирик 130

*Луначарский* Анатолий Васильевич (1875—1933) 4

*Луций* Рутилий — римский грамматик времен Августа 166

*Люэз* Ренье-Александр (1819—?) — актер «Театра Республики» 350

*Людовик IX* (1214—1270) — французский король (с 1226)

*Людовик XI* (1423—1483) — французский король (с 1461) 211, 213, 366

*Людовик XII* (1462—1515) — французский король (с 1498) 369

*Людовик XIII* (1601—1643) — французский король (с 1610) 29, 119, 242

*Людовик XIV* (1638—1715) — французский король (с 1643) 76, 107, 238, 242, 309, 310, 340, 350, 366

*Людовик XV* (1710—1774) — французский король (с 1750) 108, 150, 174, 242, 340

*Людовик XVI* (1754—1793) — французский король (1774—1792) 374

*Люка* Ипполит (1807—1874) — поэт, драматург и журналист 317, 318, 395

*Лютцер*, м-ль — австрийская певица 180

*Магомет* (Мухаммед; ок. 570—632) — основатель ислама 193, 197, 348

*Мазерес* (наст. имя Эдуар-Жозеф Эннемон) — драматург, соавтор Ампи и Пикара 391, 394

*Майар* Адольф (1810—1881) — актер «Комеди Франсэз» и других парижских театров 323

*Макреди* Уильям Чарлз (1793—1873) — английский актер и режиссер 167, 169

*Максим*, м-ль (наст. имя Фортюне Гарю; 1811—1887) — актриса «Комеди Франсэз» (с 1842) 321

*Малерб* Франсуа де (1555—1628) — поэт 56, 64, 65, 69, 70, 376, 377

*Мелесвиль* — драматург, соавтор Скриба 377, 391

*Малитурн* Арман 109

*Маллефиль* Фелисьен — драматург 177

*Маргарита Наваррская* (1492—1549) — сестра французского короля Франциска I, писательница и поэтесса 367

*Мариво* Пьер Карле де *Шамблен де* (1688—1763) — писатель, драматург 76, 77, 174, 176, 237—242, 275, 304, 366, 400

*Мариус* (наст. имя Антуан-Жорж Луи Шаван де Рибоьер) — актер «Комеди Франсэз» 277, 309

*Мария*, принцесса — дочь короля Луи-Филиппа 332

*Мария-Антуанетта* (1755—1793) — королева Франции, жена (с 1770) Людовика XVI. Казнена во время Великой французской революции 173, 174

*Марло* Кристофер (1564—1593) — английский драматург 120

*Маро* Клеман (1496—1544) — поэт 58, 62

*Марс*, м-ль (наст. имя Анна Франсуаза Ипполита Буте; 1779—1847') — актриса, особенно прославившаяся исполнением женских ролей в пьесах Мольера и Мариво 74—78, 241, 275, 368, 370

*Марье де л'Иль* Клод-Мари — певец «Оперы» 286

*Массоль* Жан-Этьен-Огюст (1802—1887) — певец «Оперы» 287

*Маффей* Франческо Шипионе (1675—1755) — итальянский драматург 327, 396

*Махмуд II* (1784—1839) — турецкий султан (1808—1839) 199

*Медичи* Екатерина (1519—1589) — жена Генриха II, мать трех французских королей — Франциска II, Карла IX и Генриха III 45

*Мейербер* Джакомо (наст. имя Якоб Либман Бер; 1791—1864) — композитор. Жил в Германии, Италии, Франции 282, 293, 383

*Меленг*, м-м (наст. имя Розалин-Теодорин Тьессе) — актриса «Комеди Франсэз» и театра «Одеон» 309, 316, 327, 338

*Меллен* — см. Сен-Желе

*Мендельсон-Бартольди* Якоб Людвиг Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, дирижер, пианист и органист 297

*Менипп* (III в. до н. э.) — древнегреческий философ и писатель-сатирик 130

*Мери* Жозеф (1798—1865) — поэт, драматург и романист 9, 118, 119, 357, 360, 380, 399

*Мериме* Проспер (1803—1870) — писатель, драматург 83, 236, 387

*Мёрис* Поль — актер театра «Одеон», переводчик 298, 302, 344, 392, 398

*Мерсье* Луи-Себастьян (1740—1814) — романист, очеркист, драматург 93, 95, 379

*Мессонье* Эрнест (1815—1891) — художник 99

*Местр* Жозеф Мари, граф *де* (1753—1821) — публицист, религиозный философ 170

*Мехмет-Али* (1769—1849) — турецкий наместник Египта, организовавший армию и стремившийся европеизировать Египет 181

*Микеланджело* Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 84

*Милмен* Генри Харт — английский драматург 379, 390

*Мимнерм* (VII в. до н. э.) — греческий поэт 187

*Мирабо* Оноре-Габриель *Рикети*, граф *де* (1749—1791) — деятель Великой французской революции 360

*Мирекур* Эжен *де* (наст. имя Эжен Жако; 1812—1880) — литератор 397

*Мишле* Жюль (1798—1874) — историк 331

*Мольер* (наст. имя Жан-Батист Поклен; 1622—1673) — драматург 19, 21, 56, 76, 77, 80, 92, 93, 165, 205, 230, 234, 235, 238, 242, 264, 275, 276, 281, 283, 306, 322, 333, 334, 341, 352, 369, 370, 375,

377, 380, 382, 388, 389, 393, 400  
*Монгольфье*, братья: Жозеф (1740—1810) и Этьенн (1745—1799) — изобретатели воздушно-го шара 360

*Моннэ* Дезире-Гийом-Эдуар (1798—1868) — театральный критик и драматург 284

*Монроз* (наст. имя Луи Баризен) — актер «Комеди Франсэз» 370

*Монтень* Мишель *де* (1533—1592) — писатель 56, 64, 354  
*Монье* Анри (1805—1877) — писатель и художник-карикатурист 97, 100

*Морель* Огюст-Франсуа (1809—1885) — композитор 298

*Моруа* Андре (наст. имя Эмиль Эрзог; 1885—1967) — писатель 9  
*Моцарт* Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор 29, 207, 234, 235, 275, 284, 285, 290

*Мюльнер* Адольф (1774—1829) — немецкий драматург 236, 318, 395

*Мюссе* Альфред *де* (1810—1857) — писатель, драматург, поэт 239

*Найтэйль* Селестен — художник-график 114

*Наполеон I* (Наполеон Бонапарт; 1769—1821) 4, 5, 45, 47, 179, 226, 227, 325, 330, 374, 400

*Наполеон III* (Луи Наполеон Бонапарт; 1808—1873) — император (1852—1870) 16, 47

*Наттали*, м-ль (наст. имя Габриэль-Женевьева Плана; 1823—после 1884) — актриса театра «Одеон» и других парижских

театров. В 1857—1884 гг. жила в России 297, 321

*Наттали*, м-ль (наст. имя Заир-Наттали Мартель) — актриса «Комеди Франсэз» 370

*Нерон* (37—68) — римский император (с 54) 252, 258

*Николо* (наст. имя Никола Изуар; 1775—1818) — композитор, автор комических опер 283  
*Но* Мария-Долорес-Бенедикто-Жозефина — певица «Оперы» 287

*Нодье* Шарль (1780—1844) — писатель-романтик 97, 100, 174, 264, 365

*Нюма* (наст. имя Полидор Аэрен) — актер театра «Жимназ» 292

*Обер* Даниель-Франсуа-Эспри (1782—1871) — композитор 282, 293—295

*Обиньяк* Франсуа Эделен, аббат *д'* (1604—1676) — писатель и критик, теоретик классицизма 317, 395

*Овидий* (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — ок. 18 н. э.) — римский поэт 187, 253, 389

*Оже* Луи-Симон (1772—1829) — литератор, критик, член Французской академии, противник романтизма 339, 398

*Ожье* Эмиль (1820—1889) — драматург 306, 383, 393

*Онкер* — см. Галоп *д'* Онкер Леон  
*Орнано* Огюст-Луи-Морис, граф *Рондольф д'* — автор очерка в серии «Французы глазами французов» 99

*Отро* Жак (1656—1745) — художник-портретист и драматург 239, 388



*Огюэ* Томас (1652—1685) — английский поэт и драматург 378

*Пакье* Этьен (1529—1615) — юрист, историк и литератор 64, 377

*Палапра* Жан (1650—1721) — комедиограф 369, 400

*Панар* Шарль-Франсуа (1674—1765) — драматург, автор песен 137

*Парадоль*, м-м (наст. имя Анн-Катрин Люсенд) — актриса «Комеди Франсэз» 83

*Паскаль* Блез (1623—1662) — религиозный философ, писатель, математик и физик 90, 354

*Пейр* Матильда — актриса театра «Одеон» 305, 345

*Перей* (наст. имя Шарль-Луи Бушо) — актер театра «Порт-Сен-Мартен» 361

*Перн* — музыкант 151

*Перро* Шарль (1628—1703) — писатель 233, 386, 387

*Персон* Беатрис-Мартин — актриса «Исторического театра» 345

*Пертинакс* — римский император (126—193) 166

*Петрарка* Франческо (1304—1374) — итальянский поэт, родоначальник гуманистической культуры Возрождения 187

*Пиа* Феликс (1810—1889) — политический деятель, писатель, драматург, публицист 97

*Пиго-Лебрэн* (наст. имя Шарль-Антуан-Гийом Пиго де л'Эпиной; 1753—1835) — писатель, автор комедий и фривольных романов 306

*Писс* Огюст де (1755—1831) — драматург, автор песен 137

*Пикар* Луи-Бенуа (1769—1828) — драматург 391

*Пикс*, м-ль — актриса «Комеди Франсэз» 368

*Пиксерикур* (наст. имя Рене-Шарль Гильбер де; 1773—1844) — плодовитый драматург, автор около ста мелодрам 176, 318

*Пирон* Алексис (1689—1773) — поэт и драматург 174, 375

*Писистрат* — афинский тиран (560—527 до н. э. — с перерывами) 170

*Пифагор* Самосский (VI в. до н. э.) — древнегреческий мыслитель, математик 44, 328

*Пишо* Амеде (1795—1877) — литератор 341

*Платон* (428 или 427—348 или 347 до н. э.) — древнегреческий философ-идеалист 174, 300, 303

*Плесси*, м-ль — см. Арну-Плесси  
*Плутарх* (ок. 45 — ок. 127) — древнегреческий писатель и историк 329

*Понруа* Артюр — второстепенный драматург, ныне забытый 319

*Понсар* Франсуа (1814—1867) — драматург, автор трагедий 319, 339, 340, 341, 382, 383, 392

*Понтиус* — см. Тиар

*Поп* Александр (1688—1744) — английский поэт-классицист, автор дидактических и сатирических поэм 54, 375

*Прадон* Никола (1632—1698) — посредственный драматург, которого пытались противопоставить Расину 341, 398

*Прево д'Эжиль* Антуан-Фран-

- суа (аббат Прево; 1697—1763) — писатель 174
- Прово* Жан-Батист-Франсуа (1798—1865) театральный педагог 370
- Проперций* Секст (ок. 50 до н. э. — ок. 15 до н. э.) — римский поэт 187
- Прудон* Пьер-Жозеф (1809—1865) — мелкобуржуазный социалист, теоретик анархизма 14
- Рабле* Франсуа (1494—1553) — писатель 56, 58, 62, 67, 233, 355
- Ракан* Оноре де Бюэй де (1589—1670) — поэт 64
- Рамбуйе*, Катрин де Вивонн, маркиза де (1588—1665) — хозяйка аристократического литературного салона 381
- Рамбуйе* Юлия — дочь маркизы Рамбуйе 381
- Расин* Жан (1639—1699) — драматург 68, 74, 75, 80, 83—85, 183, 244, 251, 252, 275, 276, 280, 318, 327, 339, 341, 342, 346, 369, 375, 378, 383, 384, 389, 394, 398
- Раунах* Эрнст (1784—1852) — немецкий драматург и прозаик 236
- Рафаэль* Санти (1483—1520) — итальянский живописец и архитектор 90
- Рашель* (наст. имя Элизабет Рашель Феликс; 1821—1858) — актриса, возродила на сцене классицистские трагедии 275—277, 280, 281, 286, 310, 312, 319, 330, 332, 335, 345, 346
- Резул* (? — ок. 248 до н. э.) — римский полководец 63
- Рей* Антуан-Жорж — актер театра «Одеон» 305
- Рембо* Артюр (1854—1891) — поэт 3
- Ремюза* Шарль де (1797—1875) — литератор и политический деятель 183, 384
- Ренье* Матюрен (1573—1613) — поэт-сатирик 68, 70
- Ренье де Лабриер* Франсуа-Жозеф-Филокле (1807—1885) — актер провинциальных театров, затем «Комеди Франсэз» (с 1831), профессор Консерватории (с 1854), драматург 323, 368, 375
- Реньо* Элиас — автор очерка в серии «Французы глазами французов» 99
- Реньяр* Жан-Франсуа (1655—1709) — комедиограф 238, 334, 352, 388
- Ретиф де Ла Бретонн* Никола (1734—1806) — писатель 13, 14, 93, 95, 379
- Ридер* Джон — английский актер 167
- Рикье* Ашиль — драматург 319, 395
- Рихтер* Иоган Пауль (псевдоним Жан-Поль; 1763—1825) — немецкий писатель 41
- Ричард III* (1452—1485) — английский король (с 1483), последний из династии Йорков 213
- Рише* Жан — филолог, исследователь творчества Нерваля 6, 17—19, 375, 390
- Робер* Леопольд (1794—1835) — художник, швейцарец по происхождению 219, 386
- Розье* Жозеф-Бернар — драматург, ныне забытый 237
- Рокеллан* Нестор (1804—1870) —

журналист и критик. Был директором нескольких парижских театров 10, 106, 109

*Роман* Ипполит — драматург 310, 312, 393

*Ронсар* Пьер де (1524—1585) — поэт, глава Плеяды 7, 22, 56—60, 63—70, 375—377

*Россини* Джоаккино (1792—1868) — итальянский композитор 29, 275

*Ротру* Жан де (1609—1650) драматург 238, 239, 256, 388

*Ротшильды* — финансовая группа в Западной Европе 206

*Рубенс* Питер Пауэл (1577—1640) — фламандский живописец 90

*Рувьер* Филибер (1809—1865) — художник, актер ряда парижских и провинциальных театров 320, 345

*Руссо* Жан-Жак (1712—1778) — писатель и философ 12, 171—173, 306, 391, 393

*Рютбёф* (2-я пол. XIII в.) — поэт, один из первых представителей городской лирики, предшественник Вийона 62

*Санд* Жорж (наст. имя Аврора Дюпен, по мужу баронесса Дюдеван; 1804—1876) — писательница 46, 97, 304

*Сандо* Леонар-Сильвен-Жюль (1811—1883) — писатель 97

*Сансон* Жозеф-Изидор (1793—1871) — актер театра «Одеон» (с 1819) и «Комеди Франсэз» (1826—1863), педагог 365, 368

*Санти* Амбруаз — драматург 395

*Саразен* Жан-Франсуа (1603—1654) — писатель, поэт 64

*Сведенборг* Эмануил (1688—1772) — шведский философ 23, 126

*Сегрэ* Жан де (1624—1701) — поэт 64

*Седен* Мишель-Жан (1719—1797) — драматург, автор ряда либретто 239, 275, 283, 304, 312, 388

*Сен-Желе* Меллен де (1487—1558) — поэт, автор эпиграмм 59, 62

*Сен-Жермен* Анри де — итальянский авантюрист XVIII в. 14

*Сент-Аман* — драматург 384

*Сент-Бёв* Шарль-Огюстен (1804—1869) — литературный критик, поэт 7, 8, 60, 64, 376

*Сент-Ибар* — драматург 383

*Сент-Илэр* Жюльен — декоратор театра «Сирк» 178

*Сент-Олер* Луи-Клер Бопуаль, граф де (1778—1854) — историк, дипломат, переводчик «Фауста» 134, 183, 384

*Сент-Олер* (наст. имя Пьер-Жак Порлье Паньон) — актер «Комеди Франсэз» 277

*Скализер* Юлий Цезарь (Жюль Сезар; наст. имя Джулио Бордони; 1484—1558) — филолог, критик, поэт 64, 377

*Скаррон* Поль (1610—1660) — поэт, драматург, романист 370, 378

*Скотт* Вальтер (1771—1832) — английский писатель 54, 165, 358

*Скриб* Эжен (1791—1861) — драматург, автор комедий, водевилей и оперных либретто 19, 108, 168, 176, 237, 239, 240, 282,

288, 293, 294, 324, 339, 362, 364—368, 377, 383, 388, 391, 396, 400  
*Скюдери Жорж де* (1601—1668) — романист и драматург  
Брат Мадлены де Скюдери 341, 363, 394, 398

*Скюдери Мадлена де* (1607—1701) — писательница, автор прециозных романов 309

*Смитсон Генриетта-Констанция* (1800—1854) — английская актриса, ирландка по национальности; жена композитора Г. Берлиоза (1803—1869) 165, 382

*Соваж Эжени* — актриса театра «Комеди Франсэз» 156, 395

*Соваж Эли* — драматург 320

*Сократ* (470/469—399 до н. э.) — древнегреческий философ 185

*Соломон* — древнеиудейский царь 187

*Солье, м-ль* (наст. имя Фанни Роже) — актриса «Комеди Франсэз» 334

*Софокл* (ок. 496—406 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург 20, 84, 182, 295, 296, 298, 302, 306, 340, 378, 392

*Спартак* (?—71 до н. э.) — вождь крупнейшего восстания рабов (73 или 74—71 до н. э.) в Италии 166

*Спонтини Гаспаре* (1774—1851) — итальянский композитор; работал в Париже (1803—1820) 107, 223, 284—286, 391  
*Ставинский* — немецкий декоратор 298

*Сталь Анна-Луиза-Жермена де* (1766—1817) — писательница, оказала влияние на французских романтиков 122, 183, 380

*Стендаль* (наст. имя Анри-Мари Бейль; 1783—1842) — писатель 183, 339, 384, 398

*Сюлье Мелькиор-Фредерик* (1800—1847) — писатель и драматург, один из популярных авторов социальных мелодрам 97, 354, 377, 389, 399

*Сумэ Александр* (1788—1845) — поэт и драматург, автор трагедий в духе классицизма 330, 331 397

*Сю Эжен* (1804—1857) — писатель 97

*Тальма Франсуа-Жозеф* (1763—1826) — актер 71, 79, 256, 275, 319, 346, 347

*Тансен, маркиза де* (1685—1749) — писательница, мать д'Аламбера 397

*Тасси Гарсен де* — литератор, переводчик 357

*Тассо Торквато* (1544—1595) — итальянский поэт Возрождения 61, 64, 186

*Тенар, м-м* (наст. имя Луиза Дюран) — актриса «Комеди Франсэз» 277

*Теренций Публий* (ок. 195—159 до н. э.) — римский комедиограф. Оказал влияние на европейскую драматургию 355, 399

*Тер-Нёв де* (нераскрытый псевдоним) — драматург 328, 396

*Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс* (ок. 160 — после 220) — христианский теолог и писатель 215

*Тиар Понтюс де* (1521—1606) — поэт, один из членов Плеяды 60, 64

*Тибулл Альбий* (ок. 50—19 до

н. э.) — римский поэт 187, 253, 389

*Тик* Людвиг (1773 — 18,53) — немецкий писатель-романтик 235

*Типу* (1749—1799) — султан. Сражался с англичанами, покорявшими Индию, и потерпел от них поражение 46

*Тиссеран* Ипполит — актер театра «Порт-Сен-Мартен» 361

*Тиссо* Клод-Жозеф — писатель 97

*Ту* Жак *де* (1553—1617) — историк и государственный деятель 64, 377

*Тьер* Адольф 107

*Тьерри* Жозеф-Франсуа-Дезире (1812—1866) — живописец и театральный декоратор 178

*Уланд* Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт-романтик 142, 381

*Урлик* Эдуард (1813—1848) — журналист, писатель 97, 99

*Уссей* Арсен (1815—1896) — литератор, драматург 164, 170, 172, 173, 303—305, 382, 383, 393

*Фавар*, м-ль (наст. имя Пьеретт Иньяс Мариа Пенго) — актриса «Комеди Франсэз» 368

*Фенелон* Франсуа *де Салиньяк де Ламот* (1651—1715) — писатель, воспитатель наследника престола 229, 386

*Феррье* Ида — актриса, жена А. Дюма (с 1840) 46, 249, 252, 263

*Фидий* (нач. V в. до н. э. — ок. 432—431 до н. э.) — древнегреческий скульптор 300

*Филлип II Август* (1165—

1223) — французский король (с 1180) 342

*Фламель* Никола (1330—1418) — присяжный писарь Парижского университета, слышавший у своих современников алхимиком и чародеем 78, 258, 261

*Флориан* Жан-Пьер *Кларис де* (1755—1794) — баснописец и комедиограф 174

*Флуранс* Пьер-Жан-Мари (1794—1867) — физиолог 329

*Фома Кемпийский* (1379 — 1471) — немецкий мистик 210, 386

*Фосит* Элен (1817—1898) — английская актриса, исполнительница женских ролей в пьесах Шекспира 167, 169

*Франциск I* (1494—1547) — французский король (с 1515) из династии Валуа 365, 400

*Фредерик* — см. Леметр

*Фридрих I Барбаросса* — германский император (1152—1190) 46

*Фруассар* Жан (ок. 1337 — после 1404) — хронист 58, 62, 376

*Фуайатье* Дени (1793—1863) — скульптор 73

*Фукидид* (ок. 460—400 до н. э.) — древнегреческий историк 300

*Фурнье* Марк — актер «Комеди Франсэз», драматург 338, 397

*Фурье* Шарль (1772—1837) — французский утопический социалист 14

*Фуст* Иоганн (ум. 1466(67) — состоятельный бюргер из Майнца, финансировавший Гутенберга (1455), позже завладел его машинами 208, 386

*Фуше* Жозеф (1759—1820) — министр полиции Франции 98  
*Хайтцингер* Антон — австрийский певец 180  
*Хальм* Фридрих (1801—1871) — австрийский драматург, новеллист и поэт 385  
*Цезарь* Гай Юлий (102 или 100—44 до н. э.) — римский полководец 73  
*Чаттертон* Томас (1752—1770) — английский поэт 265, 390  
*Челлини* Бенвенуто (1500—1571) — итальянский скульптор, ювелир, писатель 258  
*Чинтио* Джамбаттиста Джиральди (1504—1573) — итальянский писатель и драматург 257  
*Шаванье* Аман де — автор пьесы «Живой мертвец» 263, 390  
*Шарлемань* — см. Карл Великий  
*Шарлемань* Арман де — драматург 388  
*Шассинье* Жан-Батист (1578(?)—1635(?)) — поэт 375  
*Шекспир* Уильям (1564—1616) 61, 84, 87, 90, 92, 93, 165—169, 182, 183, 238, 249—251, 257, 262, 276, 294, 302, 306, 307, 318, 320—322, 333, 339, 342, 344, 347, 356, 378, 379, 384, 395  
*Шенье* Андре-Мари (1762—1794) — поэт 341  
*Шенье* Мари-Жозеф (1764—1811) — поэт и драматург, брат Андре Шенье 342, 398  
*Шёффер* Петер (до 1430 — ок. 1503) — немецкий печатник, работавший вместе с Фустом и Гутенбергом 208, 209, 386  
*Шиллер* Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт,

драматург и теоретик искусства 54, 182, 224, 320, 321, 331, 332, 342, 379, 388

*Шлегель* Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий историк, литератор, критик, переводчик и поэт, идеолог немецкого романтизма 183, 307, 320, 336, 384

*Шлегель* Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, философ культуры, языковед, писатель, брат А.-В. Шлегеля 55, 68, 277, 278, 376

*Шодско* Александр де — литератор, ориенталист 181

*Шорон* Александр-Этьен (1772—1834) — музыкант 151, 181

*Шпор* Людвиг (Луи) (1784—1859) — немецкий композитор 206—208, 385

*Шудрака* (не ранее IV в. и не позднее VIII в.) — имя или псевдоним одного из самых значительных представителей древнеиндийской драматургии 357, 399

*Эль* Тома д' (1740—1780) — драматург, автор либретто комических опер 239, 388

*Этикур* (341—270 до н. э.) — древнегреческий философ 245

*Эменап* Жозеф-Этьен (1769—1811) — поэт 391

*Эхил* (ок. 525—456 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург 84, 88, 90, 126, 215, 218, 251, 391  
*Ювенал* Децим Юний (ок. 60 — ок. 127) — римский поэт-сатирик 245

*Юлиан* Отступник (331—363) — римский император (с 361) 185, 384

---

---

## Содержание

*М. Кудинов. Жерар де Нерваль*

3

### ПИХИ

*Перевод М. Кудинова*

#### **Оделетты**

- 25 Знать и лакеи
- 26 Пробуждение в пути
- 26 Почтовая станция
- 27 Аллея Люксембургского сада
- 27 Собор Парижской богоматери
- 28 В лесной глуши
- 28 Закат
- 29 Апрель
- 29 Фантазия
- 30 Бабушка
- 30 Кузина
- 31 Дума Байрона
- 32 Веселье
- 33 Политическое
- 34 Бабочки
- 35 Черная точка
- 36 Ни добрый день, ни добрый вечер
- 36 Сидализки

#### **Химеры**

- 37 El desdichado
- 38 Мирто
- 38 Гор
- 39 Антэрос
- 39 Дельфина
- 40 Артемида
- 41 Христос в Гефсиманском саду
- 44 Золотые строки

#### **Другие химеры**

- 44 Голова
- 45 Елене Мекленбургской
- 46 Госпоже Санд
- 46 Госпоже Иде Дюма
- 47 Госпоже Агвадо

#### **Разные стихотворения**

- 48 Элегические стансы
- 49 Мечты Карла VI
- 50 Женщина
- 50 Мадам, к чему таиться
- 51 Эпитафия



## театре и литературе

*Перевод М. Кудинова*

- 53 Поэты XVI века  
71 Пьер Бокаж  
74 Мадемуазель Марс  
78 Шарль Вернэ  
81 О будущем трагедии  
91 Французы глазами французов  
101 Парижские журналисты  
101 I. Альфонс Карр  
106 II. Т. Готье. Мадам де Жирарден. Верон. Н. Роке-план  
110 III. «Авансцена». Жюль Жанен  
113 IV. Жюль Жанен. Газеты  
117 V. Газеты и «утки»  
120 Предисловие к «Фаусту»  
135 Песни и легенды Валуа  
148 О народных песнях  
156 Pantaeon Stoomwerktuigmaker  
164 Английские актеры  
164 «Отелло»  
167 «Гамлет»  
170 Портреты восемнадцатого века Арсена Уссея  
175 О стиле в драматургии. «Леди Сеймур». — «Богоматерь Бездны». — «Империя»  
179 Театральная пасха  
182 О драматургии  
184 Интермеццо  
190 Карагёз  
206 Воспоминания о Тюрингии  
206 Опера «Фауст» во Франкфурте  
213 Торжества в Веймаре. «Прометей»



- 
- 220 «Лоэнгрин»  
223 Рихард Вагнер  
226 О Бальзаке



## Театральная хроника

- 233 «Порт-Сен-Мартен»: «Дон Жуан де Маранья» г-на Александра Дюма. *Перевод Н. Томашевского*
- 237 «Комеди Франсэз»: «Замок моей племянницы», комедия в одном акте г-жи Ансело. *Перевод Н. Томашевского*
- 242 «Комеди Франсэз»: «Калигула», трагедия в пяти актах г-на Александра Дюма.  
*Перевод Н. Томашевского*
- 255 Театр «Ренессанс»: премьера «Рюи Блаза», драмы в пяти актах г-на Виктора Гюго.  
*Перевод М. Кудинова*
- 257 Театр «Ренессанс»: «Алхимик», драма в стихах г-на Александра Дюма. *Перевод Н. Томашевского*
- 263 «Живой мертвец», драма г-на де Шаванье. *Перевод М. Кудинова*
- 275 «Французский Театр»: возобновление «Полиевкта». *Перевод Н. Томашевского*
- 281 Королевская Музыкальная академия: возобновление «Фернанда Кортца». *Перевод Н. Томашевского*
- 288 Театр «Жимназ драматик»: открытие сезона. Драма «Ленора». *Перевод Н. Томашевского*
- 293 «Комическая опера»: «Сирена». *Перевод М. Кудинова*
- 295 «Одеон»: «Антигона». *Перевод М. Кудинова*
- 298 «Одеон»: «Антигона», трагедия Софокла в переводе гг. Мёриса и Вакёри. *Перевод М. Кудинова*
- 303 «Одеон»: «Капризы маркизы». — «Цикута». *Перевод М. Кудинова*

- 
- 
- 306 «Комеди Франсэз»: искусство старое и новое. «Екатерина II». *Перевод Н. Томашевского*
- 312 «Французский Театр»: «Наследница» (мещанская драма). *Перевод М. Кудинова*
- 317 «Французский Театр»: «Ткач из Сеговии». *Перевод Н. Томашевского*
- 319 «Одеон»: «Король Лир». — «Французский Театр»: «Сорокалетняя женщина». *Перевод М. Кудинова*
- 323 «Комеди Франсэз»: «Герреро», драма г-на Легуве. *Перевод М. Кудинова*
- 326 «Французский Театр»: «Танкред». — «Меропа». *Перевод М. Кудинова*
- 328 «Варьете»: «Эмиль, или Собака контрабандиста» г-на де Тер-Нёва. *Перевод М. Кудинова*
- 330 «Французский Театр»: «Жанна д'Арк», трагедия г-на Сумэ. *Перевод М. Кудинова*
- 333 «Комеди Франсэз»: возобновление «Расточителя». *Перевод М. Кудинова*
- 334 «Французский Театр»: «Мадам де Тансен». *Перевод М. Кудинова*
- 339 Мысли и максимы по поводу «Агнесы де Мерани» г-на Понсара. *Перевод М. Кудинова*
- 344 «Исторический театр»: «Гамлет». *Перевод М. Кудинова*
- 345 «Театр Республики»: «Магомет». Дебют мадемуазель Сионы Леви. *Перевод М. Кудинова*
- 351 «Театр Республики»: «Женитьба Фигаро». *Перевод М. Кудинова*
- 353 Театры: непринужденный разговор. Индусы. «Порт-Сен-Мартен». *Перевод М. Кудинова*
- 362 «Французский Театр»: «Новеллы королевы Наваррской» г-на Скриба. *Перевод М. Кудинова*
- 368 «Французский Театр»: возобновление «Адвоката Патлена». «Мизантроп» «Жодле». *Перевод М. Кудинова*
- 371 Комментарии
- 401 Именной указатель

---

**Нерваль, Жерар де.**

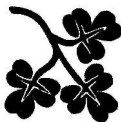
**Н 54** Избранное: Пер. с фр. / Вступ. статья и коммент.  
М. Кудинова. — М.: Искусство, 1984. — 423 с., 1 л.  
портр.

В сборник Жерара де Нерваля, французского поэта, прозаика, драматурга, театрального и литературного критика XIX века, вошли лучшие критические работы, посвященные французской литературе, театру и драматургии 30—40-х годов, а также его стихи. Большая часть переводов публикуется впервые.

4603020000-004  
Н ————— 88-84  
025(01)-84

**ББК 84. 4ФР**  
**И(Фр)**

**ЖЕРАР  
ДЕ НЕРВАЛЬ**  
Избранное



Редактор  
*И. С. Гракоае*  
Художник  
*Г. М. Берштейн*  
Художественный редактор  
*Л. И. Орлова*  
Технический редактор  
*Н. И. Новожилова*  
Корректор  
*О. Г. Завьялова*

И. Б. 1023  
Сдано в набор 23.05.83. Подп.  
в печ. 19.01.84. Формат изда-  
ния 70х108/32. Бумага типо-  
графская «Сыктывкар». Гар-  
нитурa обыкновенная. Печать  
офсетная. Усл. п. л. 18,638.  
Уч.-изд. л. 20,081. Изд.  
№ 12064. Тираж 10 000. За-  
каз 360. Цена 1 р. 70 коп.  
Издательство «Искусство».  
103009 Москва, Собиновский  
пер., 3. Тульская типографии  
Союзполиграфпрома при Го-  
сударственном комитете  
СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной тор-  
говли, г. Тула, проспект Ле-  
нина, 109