

# ИЗВРАЩЕНИЕ ИСТОРИИ ТЕАТРА

Г. БОЯДЖИЕВ

**П**ЕРВАЯ же глава «Истории западноевропейского театра» (1), посвященная общей характеристике тех социальных условий, в которых развивалось античное театральное искусство, поражает своей легковесностью. Всякое претендующее на марксистское исследование (а тем паче учебное пособие), трактующее вопросы древнегреческого искусства, должно исходить из гениального тезиса Маркса о «нормальном детстве» человечества, создавшем искусство, которое стало «в известном отношении нормой и недостижимым образцом».

С. Мокульский вовсе не упоминает об этом основополагающем для греческого искусства обстоятельстве. Любое умолчание, по законам риторики, имеет свое вполне красноречивое содержание. Содержательно и умолчание Мокульского. Развитие тезиса Маркса о «нормальном детстве», т. е. об условиях, особенно благоприятных для общественного развития греков определенного исторического периода, так же как и постановка проблемы об исключительных достоинствах греческого искусства, не находящегося «ни в каком соответствии с общим развитием общества», — все это помешало бы С. Мокульскому вписать великих художников Греции в прокрустово ложе своей куцой методологии.

Не раскрывая сущности афинской демократии, не указывая на специфические особенности античного рабовладения, Мокульский превращает эллинский театр в орудие угнетения народа. Хоровой театр теряет всякую связь с деятельностью масс.

«Античные рабы, — пишет Мокульский, — были выключены из культурной жизни, и театр существовал не для них. Следовательно, ходячее мнение о «сенародности» античного театра сильно преувеличено. Это был театр рабовладельцев... рабовладельцы делали огромные усилия для укрепления своего господства также и идеологическим путем» (стр. 8).

Важнейшие вопросы, определяющие сущность изучаемой эпохи, как например: общинная форма рабовладения, при которой «граждане полиса лишь сообщая владеют своими работающими рабами» (Маркс); политические правомочия свободных граждан, несмотря на внутренний антагонизм, объединенных перед лицом рабства в некое общественное целое (2); специфичность психологии свободного эллина классического общества наиболее цветущей поры и многое другое, — обойдены Мокульским.

Мокульский не сумел показать своеобразия производственных отношений античного мира, он совершенно не раскрыл особенности классовой борьбы рабовладельческой формации. А только в этом случае могли быть правильно определены общественные условия, породившие античное искусство, органически выросшее из народного творчества.

Общественные условия, стимулируя общее развитие личности, способствовали и ее художественному развитию. Особо надо отметить, что религиозные воззрения эллина имели ярко выраженную художественную форму. Этой важнейшей особенностью греческой мифологии Мокульский уделил слишком мало внимания. «Как и другие «естественные» религии, — пишет он, — греческая религия обладала комплексом религиозных представлений, наглядно олицетворяющих силы природы и общественное устройство. Этот комплекс, называемый мифо-

логией, был продуктом своеобразной художественной обработки явлений природы, успехов труда и общественных взаимоотношений» (стр. 11). Определение роли и сущности греческой мифологии на этом заканчивается.

Совершенно иначе пишет о греческой мифологии Маркс: «Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал. Но не любая мифология и не любая бессознательно-художественная переработка природы» (3). Легко убедиться, что у Мокульского выпали главные мысли Маркса. Маркс утверждал, что только греческая мифология могла породить греческое искусство. Бессознательная художественная обработка природы и общественных форм, по Марксу, происходила в недрах народа. И, наконец, Маркс ясно указывал на то, что именно народное творчество предопределило возникновение греческого искусства.

Не поняв этих положений Маркса, Мокульский, конечно, не смог и разъяснить их своим читателям.

Эстетическая культура масс, достигшая своего высшего расцвета в эпоху свободных городов-государств, послужила важнейшим условием зарождения и развития античного искусства.

Обо всем этом Мокульский не говорит ни слова. Народные истоки искусства оказались скрытыми. Место заняли все те же рабовладельцы-аристократы. Аристотелевскую теорию, согласно которой театральные представления порождают сельские Дионисии, сменила менее традиционная концепция. Мокульский пишет: «И оракулу Аполлона в Дельфах удалось овладеть религией Диониса, смягчив ее органистические формы. Дионис был объявлен владыкою душ умерших, и его религия стала питать мистико-аскетические настроения части родовой землевладельческой знати угнетенной социальной революцией VII—VI веков. В этот период создались и специфические формы культа Диониса, явившиеся предпосылкой возникновения греческой драмы в ее двух видах — трагедии и комедии» (стр. 12).

Хочет этого Мокульский или нет, но у читателя создается впечатление, что античный театр родился из мистико-аскетических ралений угнетенных аристократов. Странная концепция!

Но все эти промахи кажутся незначительными рядом с недопустимо пренебрежительной трактовкой хора. Мокульский ограничивает свое определение сущности хора лишь упоминанием о его религиозно-обрядовом, анахроническом характере (стр. 19). И это естественно: нельзя понять смысл хора, отрицая народную сущность античного театра, видя в нем всего лишь средство идеологического господства эксплуататоров-рабовладельцев.

**2**  
Первым в этой галереи идеологов эксплуатации и мракобесия выступает «отец трагедии» Эсхил. Кто же он, этот творец «монументально-сакральной, символической, величаво-пассионистической трагедии» (стр. 30)? «Землевладелец-аристократ, сын элевсинского жреца, он был консерватором-традиционалистом в вопросах религии и этики» (стр. 26). Жрецом что ли? Нет! «Его идеологические позиции отличались от позиций



реакционеров-эвпатридов и их идеологов, дельфийских жрецов Аполлона» (стр. 26). Чем же отличались? А тем, что «религиозно-консервативное мировоззрение Эсхила начинает прорезываться индивидуалистическими тенденциями» (стр. 28). Это «прорезание» получает свое полное выражение в «Прикованном Прометее».

Но как примирит Мокульский свою мрачную концепцию со светлым образом «прорицателя»? Очень просто. Прометей лишь «кажется с первого взгляда неукротимым революционером-богоборцем» (стр. 28). Поразмыслив же над второй, не дошедшей до нас, частью трилогии, Мокульский с радостью угадывает необходимую для его концепции капитуляцию Прометея. И ликуя заявляет: «Это сильно изменяло очертания образа Прометея, данные в первой части трилогии!» (стр. 28). Никакого богоборца-революционера, собственно говоря, и в помине не было. «В образе Прометея, прижкнувшего к «новому богу» Зевсу в пору борьбы его со «старыми богами» — титанами, — ничтоже сумняшеся, пишет Мокульский, — Эсхил изобразил ту часть аристократии, которая прижкнула к демократии во время ее борьбы с эвпатридами, осознав закономерность происходящего социального перехода» (стр. 28). Прометей оказывается чем-то вроде идеолога капитализирующегося дворянства.

Зная, во что превратился под пером Мокульского Эсхил, поглядим, какая судьба приготовлена его счастливому сопернику — Софоклу. Увы, фортуна не пощадила и любимца богов!

Социологи постоянно «пытаются сводить всю сложность и значение творчества того или иного писателя к элементарнейшей классовой характеристике» (4). Мокульский также придерживается этой легкой и эффектной методы.

«Сын богатого владельца оружейной мастерской, — пишет Мокульский, — Софокл принадлежал к той части аристократии, которая втягивалась в торгово-промышленную деятельность» (стр. 31). «Такая «примиренческая» позиция Софокла немало способствовала его громкой славе» (стр. 32). «Но несмотря на «примиренчество», Софокл все же остался «верным своему классовому сознанию аристократа». Вот и вся недолга! Несколько «иллюстраций» к этому глубокомысленному анализу. Возьмем «Антигону»: Креону, «стойкому и принципиальному защитнику авторитета государственной власти, противопоставлена Антигона, такая же стойкая и пламенная защитница «внутреннего» закона, закона кровных связей, побуждающего ее любить даже преступного брата» (стр. 33). По мнению Мокульского, для Софокла Креон и Антигона одновременно и правы и неправы. «Но, — продолжает разъяснять он, — моральный перевес все же на стороне Антигоны, очерченной с подкупающей трогательностью. В этом сказывается аристократизм Софокла, его приверженность традициям родовой морали» (стр. 34).

Значит, если в трагедии и чувствуется моральный перевес Антигоны, то это объясняется лишь классовой тенденциозностью поэта, желающего выгородить во что бы то ни стало свою аристократию. Будь Мокульский последовательным, он должен был бы признать, что ему кажется более достойной уважения не Антигона, а освобожденная от родовых предрассудков Имена. «Демократка» Имена говорит «аристократке» Антигоне:

«Какая ждет нас гибель, если власть Царя презрев, закон его нарушим?»

Имена относится к власти Креона с таким же почтением, как и Мокульский.

Антигона выступает против Креона от имени «неписанных вечных законов», но значит ли это, что она просто агитирует за консерваторов-аристократов?

Закон Креона — это произвол, это узурпация народной воли, выразителем которой должен быть только идеальный властитель.

Перейдем, однако, к следующей «иллюстрации», к «Царю Эдипу». В анализе этого сложнейшего творения Софокла Мокульский тоже не видит ничего трудного: «Античная мудрость учит: не кичиться удачей и не называть никого счастливым, пока он «пределов в жизни не достигнет без печали».

Великолепную поэтическую иллюстрацию этой мысли дает «Царь Эдип» (стр. 34).

Идея установлена, осталось определить характер сличком возмнившего о себе царя. Извольте: «Исходя, как и Эсхил, из идеи всемогущего рока и бесплодности борьбы с ним, Софокл повышает, однако, роль личной инициативы и ответственности человека за свои поступки» (стр. 34).

Идея и характер выявлены на диво легко и просто. А, между тем, одно лишь истолкование понятия «рок» потребовало бы от исследователя немалых усилий.

Одна лишь констатация факта, как это делает Мокульский, не есть еще объяснение. В центральной идее трагедии, в идее о фатальной обреченности человека велением рока, необходимо было увидеть и раскрыть ее реальное, историческое содержание.

По мнению эллина, судьба человека не зависима ни от него самого, ни от богов. Властвуя надо всем, судьба — Мойра — ввергает человека в самые противоположные, на первый взгляд не связанные между собой обстоятельства. Совокупность этих обстоятельств в условиях усложняющейся жизни городов греческих государств дает порой самые неожиданные, самые противостоестественные трагические последствия. Таким образом, можно допустить, что идея рока становилась мистической формой представления свободного человека о своей собственной беспомощности в борьбе с объективно существующими социальными противоречиями, подчиняющими и обезличивающими людей. Вера в неистоведимые божественных предначертаний была лишь фантастическим выражением неумения человека понять закономерность совершающегося, выражением его бессилия исправить существующее.

Мы видим, что тема Софокла не так уж проста, и нельзя сводить ее к элементарнейшим классовым характеристикам, как это делает Мокульский.

В результате непонимания демократических основ греческого театра, а также в результате поверхностного представления о сущности античной мифологии Мокульский пришел к тому выводу, что исчезновение из трагедии «хорового» и мифологического начал означает не упадок античного театра, а освобождение его от вредных пережитков, препятствующих полному развитию театрального искусства.

Согласно этой концепции, трагедии Еврипида означают не начавшийся уже распад, а наивысший расцвет театра.

«Религиозному», «хоровому» театру Эсхила и Софокла как более высшая норма противопоставляется «светский», реалистический театр Еврипида (стр. 41). «Еврипид, — пишет Мокульский, — использует мифологическую тематику для полемической переоценки религиозных преданий, для показа бессмысленности и гнусности заложенной в них морали» (стр. 38).

Миф о Прометее, о царе Лае, сказания о Трое, легенда об Одиссее, по Мокульскому, содержат в себе «бессмысленную и гнусную мораль».

Больше удалась Мокульскому тема аристофановской драматургии. Но здесь концепция А. Пиотровского со всеми ее достоинствами и недостатками оказалась перенесенной в учебник без всяких изменений. От себя Мокульский добавил лишь обвинение в «циничной брани, диффамации и пасквильстве», якобы, свойственных Аристофану. Сохраним за Мокульским честь этого «мудрого» открытия.

### 3

Но перейдем к непосредственно театральным вопросам. Мокульский в римских мимах видит одно из главных звеньев, соединяющих античный театр со средневековым. Мало этого, история примитивного фольклорного театра эпохи раннего феодализма Мокульскому представляется в виде нового, средневекового периода деятельности римских мимов. «Носителями этой (античной — Г. Б.) традиции были многочисленные исполнительские кадры римских театров и цирков, обнаружившие необычайную жизнеспособность и приспособившиеся к новым общественно-экономическим условиям. Лишенные возможности выступать в стационарных театрах, они вер-



улись к своему исконному бродяжничеству и растеклись широким потоком по «варварским» странам» (стр. 123). Мокульский не указывает, что автором этой концепции, выводящей средневековый гистрионат непосредственно из деятельности мимов, является известный немецкий исследователь Эмиль Рейх, впервые выдвинувший эту своеобразную точку зрения в своей капитальной работе «Der Mimus». Но, как увидим в дальнейшем, у Мокульского есть основания не упоминать имени Рейха.

Традиции мимов в своем развитии, согласно Мокульскому, «скрещивались в варварских странах с традициями местных языческих германских певцов — скопов и глиманов» (стр. 124). Эта теория тоже не принадлежит Мокульскому (5).

Теория Рейха подверглась жестокой и справедливой критике, и самое пикантное, что среди разоблачителей Рейха до сих пор числился и сам Мокульский. В своей заметке о мимах («Литературная энциклопедия», т. VII) Мокульский довольно резонно замечает: «Только в результате усвоения и переработки туземными скоморохами культурного наследия римских мимов и образовалось типическое для феодального средневековья жонглерство, окончательно сформировавшееся к IX веку и использовавшее опыт римских мимов в переработанном, «снятом» виде, а не путем непосредственной пересадки его на совершенно инородную в социальном и этническом отношении почву романо-германских государств.

Такая постановка вопроса резко противоположна известной теории немецкого ученого Эмиля Рейха, выводящего непосредственно из римского мима все народно-комическое творчество средневековой и новой Европы...»

Итак, мы могли бы полемизировать с автором «Истории западноевропейского театра», приводя только его собственные доводы из «Литературной энциклопедии». Но их одних недостаточно.

Гипотеза Рейха-Мокульского не только переносит на совершенно инородную почву искусство римских мимов, но она, как бы между прочим, утверждает полное отсутствие фольклорного театрального искусства у народов Западной Европы. На самом деле, если наиболее синтетическое, наиболее общенародное театральное действо было результатом искусственного насаждения античной традиции, то, само собой разумеется, национальное, коренящееся в туземном быту и нравах искусство вовсе отрицается. Точно так же эта реакционная теория отрицает и самостоятельное творчество народа.

«Но в чем состояло то таинственное, волшебное действо, при помощи которого германцы вдохнули новую жизненную силу в умирающую Европу? — спрашивает Энгельс и тут же отвечает: — ...омолодили Европу не их (германцев — Г. Б.) специфические национальные особенности, а просто... их варварство, их родовой строй» (6).

Именно в родовом быту германских племен, в их варварстве нужно искать первоначальные, обрядовые истоки зрелищ раннего феодализма.

Вторым звеном, соединяющим, по мнению Мокульского, античный театр со средневековым, является древнеримская драматургия.

Вместо того, чтобы показать органическую неспособность феодального общества правильно понять и, не искажая, использовать античную философию и искусство, Мокульский утверждает полную возможность освоения греческого искусства. Он оговаривает лишь, что это «освоение ограничивалось узким кругом церковно-аристократической интеллигенции» (стр. 130).

«Половина, — говорит Ленин, — убила в Аристотеле живое и увековечила мертвое» (7). Там, где Мокульский видит освоение, Ленин видит только увековечивание мертвого. Патристическая философия IX—XIII веков создавала свою догматику, перетолковывая на христианский лад идеи Платона, стоиков и Аристотеля. Это, очевидно, по Мокульскому, и есть «освоение»? Тертуллиан видел в Прометее прообраз Христа. И это «освоение»? Ведь называется же Мокульский комедии немецкой монахини Гротсвиты «наиболее любопытным образцом средневекового освоения античной комедии» (стр. 132), не считаясь совершенно с тем, что главной целью Гротсвиты

была решительная борьба с языческим, жизнеутверждающим началом комедии Теренция. Не думает же, наконец, Мокульский, что проблема освоения решается тем, что в комедиях Гротсвиты обнаруживаются некоторые сюжетные схемы Теренция?

Из первого ошибочного утверждения Мокульского вытекает и второе: Мокульский отрицает революционность эпохи Возрождения, так как видит в убогом и малоизвестном «Антитеренции» Гротсвиты подготовку гуманистических комедий Ренессанса (стр. 132—134). Мало того, Мокульский восклицает: «Все лучшие достижения театра эпохи Возрождения, до театра Шекспира и Мольера включительно, подготовлены развитием средневекового театра и вытекают из него» (стр. 119). Эта, мягко выражаясь, смелая мысль впоследствии подтверждается следующими откровениями.

Первое: «Мистерияльному театру (особенно в Германии) принадлежит немалая роль в распространении антисемитских настроений. В этом отношении мистерия создает традицию, на которую впоследствии опирались в Англии в конце XVI века Марло («Мальтийский еврей») и Шекспир («Венецианский купец»)» (стр. 159).

Второе: «Даже «высокие» комедии Мольера, вроде «Мизантропа», могут быть поняты как дальнейшее развитие моралите» (стр. 210). Комментарии излишни!

Покончив с вопросом об «античных традициях», Мокульский переходит к анализу «генеральной» линии средневекового театра — «театра на службе у католического духовенства» (стр. 120).

«Все формы художественной идеологии, — пишет Мокульский, — в том числе и театр, подчинились религии, становились ее «служанками» (стр. 118). Мысль «театр — служанка религии» повторяется неоднократно. Если бы речь шла о литургическом действе, то возражать Мокульскому не пришлось бы. Но дело в том, что и понятие «феодально-католический театр» он безоговорочно вводит в площадные, мистерияльные представления. Различие между этими далеко не сходными жанрами сводится фактически к нулю. С излишней щедростью наделяя литургическое действо «всеми признаками театра» (стр. 136), Мокульский через несколько страниц пишет: «Все отличия мистерияльного театра от литургического могут быть сведены к основному различию, которое заключается в том, что мистерия является выражением идеологии средневековой буржуазии, ее патрицианской верхушки, сохраняющей еще значительную связь с католической церковью, но в то же время достигшей значительной экономической мощи и эмансипирующей от власти феодальных сеньеров» (стр. 153).

Итак, если литургическая драма — орудие агитации в руках церкви, то мистерия — такое же орудие в руках городских патрициев, близких к той же католической церкви. Своим оружием вышеназванные патриции действовали поистине коварно: «...средневековый театр обращался, в первую очередь, к массе непосредственных производителей (крестьян и ремесленников), потому что они являлись владельцами средств производства и как таковые подлежали идеологической обработке в интересах господствующего класса. Отсюда более массовый разворот средневекового театра по сравнению с античным» (стр. 118).

Театр называется массовым, так как обрабатывать нужно было массу. Эта обработка делалась умело: «...расширение круга потребителей, — замечает Мокульский, — при тогдашнем низком культурном уровне массы и при явной заинтересованности господствующего класса в сохранении народного невежества обуславливало гораздо большую примитивность средневекового театра по сравнению с античным» (стр. 118—119).

Утверждение явно анекдотическое: для сохранения народного невежества, выгодного городским патрициям, создается массовый театр!

Самый важный признак мистерии, отличающий ее от прочих религиозно-театральных систем средневековья, заключается в том, что мистерия, несмотря на воздействие патрицианских и церковных кругов была подлинно массовым, площадным, самостоятель-



ным искусством. Никакие цензурные ограничения церкви, никакие предписания отцов города не убили в мистерии живого, яркого дарования народа, не уничтожили могучей реалистической струи, не приглушили неподдельного грубоватого юмора, наивной восторженности и энтузиазма тысяч бочаров, сапожников, оружейников, взобравшихся на театральные подмостки. Это живое начало мистерии создавалось помимо и даже вопреки официальным руководителям городских празднеств.

Мистерия — жанр в высшей степени противоречивый: в нем совмещаются и борются такие противоположные начала, как мистика и реализм, набожность и богохульство, стихийная массовость и официальность руководства, проявление подлинной народности и стремление властей превратить мистирию в «служанку» церкви.

Эта двойственность мистерии подтверждается и тем фактическим материалом, который довольно обильно представлен в рецензируемой нами книге. Но, к сожалению, Мокульский как истый последователь вульгарной социологии доверяет собственным социологическим выкладкам больше, чем живым историческим фактам.

Но здесь уже ничего не поделаешь: таковы традиции школы.

#### 4

Убожество вульгарно-социологической методологии Мокульского с особой силой обнаружилось при исследовании театра эпохи Возрождения. Этот театр, по мнению Мокульского, «являлся, в основном, театром аристократическим, театром образованной, «просвещенной» верхушки общества. Большое участие в его формировании принимали прогрессивные, капитализирующие слои господствующего дворянского класса. Идеологами этой прогрессивной части дворянства являлись почти все крупнейшие драматурги эпохи» (стр. 226).

Дальше Мокульский уверяет, что широкие массы зрителей не понимали возрожденческого театра. Это обуславливалось не только их культурной отсталостью, но и тем фактом, что, по сравнению с утонченным, «академическим» театром, к которому, очевидно, Мокульский относит и Шекспира, Лопе-де-Вега, Мольера, средневековый театр казался массовым, «народным», уже хотя бы в силу его общедоступности. «Своеобразие театра эпохи Возрождения и заключалось в том, что наиболее массовые демократические течения в нем носили на себе средневековый отпечаток («явно феодальная направленность» — Г. Б.), наиболее новаторские же течения были недоступны массам («утонченно-академические» — Г. Б.). Буржуазии этой эпохи далеко не удалось еще отвоювать театр у феодалов, церкви и придворной знати именно потому, что театр был таким исключительно сильным орудием воздействия на массы» (стр. 227).

Сделаем краткий вывод из рассуждений Мокульского. Театр Возрождения, буржуазный по своим исходным позициям, по существу, был создан прогрессивным дворянством и выражал его идеологию, одновременно будучи формой идеологической обработки масс для феодалов церкви и придворной знати. В театре Возрождения сохранились средневековые, феодальные по своей направленности черты, именно этой своей архаической, реакционной стороной театр был популярен массам. Зато то новое, что составляло непосредственную сущность театра, носило изысканный, гуманистический характер и, будучи близким верхушке общества, было чуждо и враждебно народу... К таким выводам приходит Мокульский.

Свою общую концепцию об аристократическом и противонародном характере ренессансного театра Мокульский подтверждает конкретным анализом национальных театров Западной Европы XVI—XVII веков. В результате этого анализа Мокульскому удается создать ряд лапидарных формул, беспощадно вскрывающих «социальный эквивалент» изучаемых театральных систем.

Познакомимся с этими плодами «социологической» мудрости. «Эквивалент» итальянской комедии: «А так

как культура Ренессанса была культурой буржуазной аристократии и тонкого слоя ее интеллигенции, то комедия дель арте явилась продуктом идеологии именно этого класса, переживавшего в середине XVI века глубочайший экономический и культурный кризис. Черты упадка, характеризующие итальянскую буржуазию эпохи феодально-католической реакции, отразились и на комедии дель арте, носящей на себе отпечаток театрального декаданса второй половины XVI века» (стр. 278).

«Эквивалент» испанского театра: «Бог, король и дворянская честь — эти три идеологических «кита» испанского театра — свидетельствуют о его дворянской сущности в противоположность буржуазной сущности итальянского театра. Дворянская сущность испанской драмы объясняет и отмеченную устойчивость средневековых традиций в ее драматургической и постановочной технике» (стр. 326).

«Эквивалент» английской драматургии: «Социально-политическая программа Шекспира складывается из таких глубоко прогрессивных для данной эпохи принципов, как национализм (не без примеси некоторого шовинизма) (!), монархизм (идеализация абсолютной монархии, отвечающей потребностям буржуазного развития) и прославление колониальной экспансии (!!)... Шекспир... застревал на позициях нового дворянства, которое уже оторвалось от феодального берега, но еще не причалило полностью к буржуазному» (стр. 393).

Как смеет Мокульский после подобной галиматии цитировать вдохновенные слова Энгельса о великих людях, порожденных Возрождением? Эти титаны по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености в книге Мокульского, в учебнике, одобренном Наркомпросом, выглядят подлыми обманщиками народа, отвратительными угодниками эксплуататоров, рьяными пособниками господствующего класса в деле угнетения и порабощения масс.

Маркс гневно писал:

«Разграбление церковных имений, мощенническое отчуждение государственных земель, разворовывание общинного имущества, узурпаторское и осуществленное с беспощадным терроризмом превращение феодальной собственности и собственности кланов в современную частную собственность — таковы разнообразные идиллические методы первоначального накопления» (8).

Капитализирующееся дворянство играло в подобных идиллиях одну из наиболее зловещих ролей. Обогащение имущих классов сопровождалось чудовищным обнищанием масс. История двигалась вперед, а на смену одной формы эксплуатации шла другая, еще более тяжелая. «Экспроприация непосредственных производителей производится с самым беспощадным вандализмом и под давлением самых подлых, самых грязных, самых мелочных и самых бешеных страстей» (9).

Вот истинные чувства героев первоначального накопления.

Всего этого Мокульский умудрился не заметить. Если иногда слово «народность» и попадает на страницы его книги, то оно всегда оказывается скованным кандалами кавычек, так как социолог видит в народности лишь хитрую уловку, посредством которой эксплуататоры обрабатывали и надували народ.

#### 5

Из всего комплекса проблем, связанных с историей театра эпохи Возрождения, мы подробно остановимся лишь на вопросе об образовании и развитии комедии дель арте: именно в этом вопросе Мокульский выступает с собственной, совершенно оригинальной теорией.

Согласно этой теории, получившей, к слову сказать, довольно широкое распространение в учебной практике, комедия дель арте является одним из вариантов аристократического театрального стиля, имевшего как известно, своим основным жанром придворную пастораль.

Достаточно самого беглого сопоставления характеристик, даваемых Мокульским комедии дель арте и пасторали, чтобы убедиться в существовании полней-



шого уподобления этих двух резко противоположных театральных направлений.

«В пасторали, — пишет Мокульский, — сплетены воедино настроения одворянившейся буржуазии, борющейся за рефеодализацию Италии, и светская забава, аристократический маскарад развращенных и пересыщенных людей» (стр. 253).

Приблизительно тот же «социальный субъект» видит Мокульский и в комедии дель арте, подчиненной своими традициями «определенной идеологической установке, сложившейся у верхушки буржуазии в эпоху феодальной реакции» (стр. 281). «Как в пору своего возникновения, — читаем в другом месте, — так и пору своего расцвета в XVII веке, она (комедия дель арте — Г. Б.) была связана множеством нитей с буржуазно-аристократическим, а отчасти и с придворным любительским театром» (стр. 277). В «Литературной энциклопедии» по этому поводу Мокульский писал еще определенной: «Ее (комедии дель арте) социальная база — не народные низы, а крупная торговая буржуазия XVI века».

Найдя единый «генезис» для пасторали и комедии дель арте, Мокульский обнаруживает у них и единую «функцию».

Известно, что пастораль — чисто развлекательное зрелище, но и в комедии дель арте развлекательная установка доведена до небывалых размеров (стр. 280). Именно в ней с особой силой сказывается «новый жизненный идеал», который определяет собой «понимание искусства», как самоцельной игры, изящной забавы, приятного времяпрепровождения праздных людей» (стр. 281).

Объединяет два жанра, по мнению Мокульского, и ряд других признаков: решительный отход от реализма, умышленная лакировка действительности (стр. 253, 289), аристократический гедонизм (стр. 254, 280), маньеризм (стр. 256). При этом оказывается, что в комедии дель арте претворяются в жизнь эстетические принципы жеманного Мариво (стр. 282).

Поверив всем этим характеристикам, невольно приходишь к мысли, что разница между пасторалью и комедией дель арте сводится лишь к тому, что «комедия дель арте, как подлинно буржуазный жанр, не мыслит счастья без денег и не признает любви в шалаше», о которой твердила дворянская пастораль» (стр. 280).

Эта «оригинальная теория» Мокульского упорно и последовательно приводит к совершенно ложному уподоблению комедии дель арте жанру мертвенной, искусственно созданной, глубоко антиреалистической и нехудожественной пасторали.

Мокульский уверен, что спектакли комедии дель арте были совершенно самостоятельно изобретены в среде буржуазно-аристократических, придворных любителей: «...трудно предположить, — пишет он, — что любители копировали распространенный вид профессиональных спектаклей. Скорее наоборот: нарождающиеся профессиональные актеры развивали и совершенствовали жанр, созданный ими до того в любительском порядке, ибо эти исполнители комедии дель арте «первого призыва» сами вышли из буржуазно-любительских кружков» (стр. 278).

Аристократы, создав во время своего любительства жанр импровизационной комедии, бросают салоны и становятся бродячими музыкантами — таков первый аргумент в пользу теории.

Материалом для создания нового жанра служила разлагающаяся академическая «ученая комедия», от которой комедия дель арте отличается «значительным сужением идейного диапазона, ослаблением содержательности, доведением присущей «ученой комедии» развлекательной установки до небывалых размеров» (стр. 280).

Полнейшая идейная опустошенность комедии дель арте — таков второй аргумент.

«Примыкая» к «ученой комедии» периода ее упадка, комедия дель арте завершает процесс стандартизации и шаблонизации тематик, образов, сюжетных схем и сценических приемов «ученой комедии». Она делает следующий шаг, заменяя стандартизированные типические образы «ученой комедии» масками, прикрепленными к определенным исполнителям, а ее шаблонизованный текст — вольной импровизацией

актеров на те же темы и в тех же сюжетных рамках» (стр. 280).

Таков наиболее сложный третий аргумент. Не можем не заметить, что, указывая на полнейшую безжизненность масок и литературное убеждение импровизации, Мокульский тем самым утверждает абсолютную нехудожественность комедии дель арте.

«Сценическая манера аристократических спектаклей была буффонной. (Буффонадой называется наиболее примитивная форма внешнего комизма...)» — стр. 298).

Этот аргумент мог бы сильно скомпрометировать «оригинальную теорию», но Мокульский во-время нашелся и площадную, балаганную технику аристократической комедии дель арте объяснил тем, что «в комедии дель арте мы имеем не стихийное проникновение фольклорно-игровых элементов в комедию, а сознательное использование этих элементов буржуазно-аристократическими любителями с целью стилизации «народного» комизма... Комедия дель арте ориентируется на ателлану и мимы не менее сознательно, чем «ученая» комедия ориентировалась на пьесы Плавта и Теренция» (10).

Стилевая манера комедии дель арте создалась в результате умышленного подражания аристократов-любителей жонглерам и даже римской ателлане. Таков четвертый аргумент.

Пятым аргументом в пользу этой «оригинальной теории» может служить указание на причины гибели жанра. Отрыв от литературы и появление полуграмотных лицедеев и, самое главное, распространение комедии дель арте в народной среде — это, согласно Мокульскому, погубило аристократический жанр.

После всего этого утверждение о всемирно-историческом влиянии комедии дель арте кажется совершенно неожиданным, оно просто противоречит изложенной теории. Комедия дель арте, придуманная Мокульским, никакого серьезного значения в искусстве не могла бы иметь.

Право же, у этого мертворожденного, «шаблонизированного», «схематизированного», «формалистического», «декадентского» жанра, сотворенного бездельниками-аристократами, нечему было учиться ни Шекспиру, ни Лопе-де-Вега, ни Мольеру.

Великие классики использовали опыт совершенно другого театра. Этот театр настолько непохож на выдуманную Мокульским комедию дель арте, насколько действительно научное исследование не похоже на вульгарно-социологическую фальсификацию.

Перейдем теперь к вопросу о причинах гибели комедии дель арте. Мокульский видит эту причину в развитии основных признаков жанра — импровизации и буффонады (стр. 277 — 278), а также и в демократизации жанра. Мы видим эту причину в другом. Комедия дель арте погибла потому, что она, во-первых, окончательно потеряла связь с итальянским народным мелкобуржуазным зрителем и, исчерпав себя, лишилась питающих ее творческих истоков. Во-вторых, оттого, что под влиянием придворной эстетики изменила своей народной реалистической основе и стала бессодержательным, формально-изолированным и достаточно банальным зрелищем. И, в-третьих, наконец, оттого, что современем оказалась чуждой массе радикализирующейся буржуазии, не удовлетворяющей уже выхолощенными, безыдейными и малосодержательными спектаклями комедии дель арте последнего периода.

Только в таком своем виде комедия дель арте становится фактическим подтверждением некоторых сторон мрачной теории Мокульского.

## 6

«Бог, король и дворянская честь — эти три идеологических «кита» испанского театра» — не мешают Мокульскому объявить испанский театр «театром Возрождения» в полном смысле слова (стр. 326). А между тем, испанский Ренессанс, в силу определенных исторических условий, имел на себе определенный феодальный отпечаток: феодальные идеалы не отбрасывались, они заполнялись новым содержанием, взрывались гуманизмом как бы изнутри. Так, напри-



мер, монархические идеи Лопе были явно проникнуты духом гуманизма.

Мокульский этого не замечает. Он пишет: «Центральным образом этих пьес (среди которых главным место занимает «Звезда Севильи» — Г. Б.) является мудрый, строгий и справедливый король, защитник угнетенных, воплощение правосудия» (стр. 339).

И это говорится о монархе, которого Лопе избрал блудливым плутом и жалким трусом. Преступный король боится сознаться в своих злодеяниях и идет на любую ложь лишь для того, чтобы сохранить свое внешнее достоинство и не лишиться трона.

Как мог Мокульский увидеть в ярко-демократическом площадном театре «стилевой принцип, выражавший идеологию испанского дворянства эпохи абсолютизма» (стр. 347), как, потеряв всякое чувство юмора, Мокульский умудрился заметить, что разножанровый, явно сохранивший фольклорные пережитки спектакль испанского театра растекался по периферии, по дополняющим основную пьесу «аттракционам» подобно тому, как живописцы Барокко писали по краям картины, оставляя середину ее пустой» (стр. 346), как мог он после совершенно верного замечания о несочлестимости христианства с искусством (стр. 119) утверждать, что Кальдерон «своими пьесами служил церкви не хуже, чем своими чисто поповскими занятиями» (стр. 358), как мог Мокульский все ценное, художественное и живое в поэзии этого крупнейшего драматурга европейского театра объяснить тем, что «как подлинный иезуит Кальдерон не пренебрегает никакими средствами для усиления занимательности своих пьес, усиливающей эффективность их агитационного воздействия» (стр. 360), — нам это непонятно.

Но все это далеко не единственные «испанские» ошибки Мокульского.

## 7

В разделе, посвященном английскому театру, слово «народный» появляется впервые без иронических кавычек. Мокульский милостиво снимает кавычки в знак особого расположения к посредственному драматургу Грину, обнаружившему в «Векфильдском полевом стороже» народную сущность своей драматургии» (стр. 385).

Вслед за народным Грином идет еще более народный, как думает Мокульский, и еще более буржуазно-ограниченный, как думаем мы, Гейвуд, «прозванный некоторыми критиками «Шекспиром для народа» (стр. 386). Мокульский с этими «некоторыми критиками» не спорит: у нас есть основания полагать, что и для него Гейвуд — «народный Шекспир».

Прямым антиподом этим «народным» (настала и наша очередь заключить это слово в кавычки) драматургам выглядит великий предшественник Шекспира Христофор Марло — автор «Тамерлана» и «Фауста». Достаточно трех цитат, чтобы узнать, как Мокульский понимает Марло: «В образе Тамерлана вырастает во весь рост фигура человека Ренессанса, воплощающего хищную активность поднимающейся буржуазии» (стр. 381). «Предпринимательская активность поднимающейся буржуазии чрезвычайно ярко передана в речах и действиях героя второй трагедии Марло — «Фауст» (стр. 382). «Марло реалист потому, что он правдиво отобразил практику своего класса, крупной торговой буржуазии авантюристического конквистадорского склада, «купцов-авантюристов», создавших колониальное могущество Англии» (стр. 383).

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. С. Мокульский, История западноевропейского театра, ч. I, стр. 350, Гослитиздат, 1936, тираж 10 000, ц. 9 р. 50 к.

2. Энгельс, характеризуя эпоху клисфеновских реформ, пишет: «Противоположность классов, лежавшая теперь в основе общественных и политических учреждений, проходила уже не между благородными и простым народом, а между рабами и свободными, между неполноправными и гражданами» (Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, Партиздат, 1934, стр. 107).

3. К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 33, 1935.

4. «Правда» от 8 августа 1936 г.

5. Здесь он дополняет гипотезу Рейха гипотезой Гастона Париса. При этом Мокульский не упоминает о трудах Ж. Велье, которые, как пишет проф. А. Гвоздев, «разрушили гипотезу о раннем происхождении эпических песен-кан-

тилен в среде дружинников VIII века и указали на XII век, как на время развития эпических поэм... что лишило гипотезу Г. Париса убедительности» (А. Гвоздев и А. Пинотровский, История европейского театра, стр. 347).

6. Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, стр. 136—137.

7. В. Ленин, Философские тетради, стр. 33.

8. К. Маркс, Капитал, т. I, стр. 832, 1934.

9. Там же, стр. 864.

10. С. Мокульский, Мимы, «Литературная энциклопедия», т. VII, стр. 319.

11. Автору этих строк уже приходилось выступать с критикой подобного упрощенного взгляда на французский классицизм (см. статья «Тальма» — «Литературный критик», № 3, 1935 г.).

Как помнится, эту почетную роль баяна купцов-авантюристов проф. Смирнов отдавал Шекспиру. Мокульский предпочитает преподнести ее Марло. Тут наш исследователь совершенно самостоятелен и оригинален. К сожалению, эта оригинальность вскоре его покидает: шекспировская глава в основных своих чертах оказывается заимствованной из книги А. Смирнова, Творчество Шекспира.

Знаменитая смирновская периодизация творческого развития Шекспира в изложении Мокульского приобретает еще большие (если это вообще возможно) черты вульгарности и схематизма.

Поместив театр французского классицизма XVII века в раздел «Возрождение во Франции», Мокульский, естественно, должен был сосредоточить главное свое внимание на раскрытии именно возрожденческих сторон творчества Корнеля, Расина и Мольера. Но он предпочел не утруждать себя работой, требующей не повторения тривиальных истин, а самостоятельных научных изысканий.

Вместо того, чтобы раскрыть ренессансное содержание образов Сиды, Химены, Горакия, Андромахи, Федры, вместо того, чтобы выявить противоречивую двойственность Корнеля и Расина, в творчестве которого возрожденческие традиции фактически изживали себя, вместо всего этого Мокульский наиболее образным образом рассказывает об «ужасно» придворном характере классицизма (11).

В сложной проблеме классицизма Мокульский обнаруживает свою полную, прямо умиленную теоретическую беспомощность. Написав в двух местах по одной строчке о Декарте, отдав, так сказать, дань философии искусства, Мокульский с легким сердцем приступает к изложению собственных взглядов на классицизм.

Согласно этим взглядам, классицизм порождается чуть ли не рескриптом кардинала Ришелье. «Ришелье хорошо учел, каким сильным оружием в руках абсолютизма могут являться литература и театр. Он пытался внести в сферу художественного творчества принцип регулирования сверху... Ришелье хотел добиться, чтобы законы «разума» были отождествлены с его волей и с интересами абсолютной монархии... он решил прибрать к своим рукам также театр, ликвидировав его барочную пестроту, заключавшую в себе черты феодальной разнузданности и анархии» (стр. 454—455).

Как видите, Ришелье взял театр в свои руки, изгнал из него всякую анархию, подчинил строгим, чуть ли ни административным правилам, отождествил «разум» классицизма со своей волей, вывел на путь истинный Корнеля и, умирая, завещал свое детище — классический театр — Людовику XIV.

Не у Саводника ли вычитал Мокульский подобные истины? «Великие художники живы для нас. Их труды не пропали даром, — лучшие их произведения будили умы и помогали народу двигаться вперед и тем самым найти путь к освобождению. Художественное произведение классиков живым дыханием жизни и бением горячего человеческого сердца может помогать нашей молодежи понять не только прошедшее, но и настоящее» («Правда», 8 августа 1936 г.).

Мокульский, извратив историю театра, убил в нем самое для нас дорогое — неуязвимую юность классического искусства.