

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ДИДРО*

Г. БОЯДЖИЕВ

ДЕНИ ДИДРО был еще совсем молод, он написал всего лишь две-три философские статьи, его обширная литературная деятельность только начиналась, но проблемы театра уже овладевали мыслями молодого философа. В «Нескромных драгоценностях», написанных в 40-х годах XVIII века, вся XXXVIII глава фривольной повести великом посвящалась театральным вопросам. Шутя и злословя, прелестная фаворитка султана подвергала убийственной критике искусство классицизма, осыпая колкими насмешками его святейшие каноны и обряды. Классическому театру противопоставлялось правдивое, возвышенное искусство, отражающее обыденную жизнь простых и честных людей.

Очень часто философ возвращался к любимой теме. Не раз он говорил своим друзьям о том, что непомерные заботы, связанные с изданием Энциклопедии, отнимают у него много времени, которое он с величайшим наслаждением отдал бы драматургии и театру. В 50-е годы одну за другой Дидро написал две серьезных комедии: «Побочный сын» и «Отец семейства». Недостатки своих произведений философ знал лучше, чем кто-нибудь другой, но он чувствовал и их бесспорные достоинства. «Если в «Отце семейства» я не смог подняться до важности моего сюжета, — говорит он, — если действие идет холодно, а страсти многословны и нравоучительны, если характерам не хватает театральной выразительности, то чья же это вина — жанра или моя?»¹. Ответ был ясен.

Причиной несовершенства комедий для Дидро была слабость его собственного драматургического таланта, а не ущербность эстетических принципов, положенных в основу нового жанра. Принципы нового театра великолепно были раскрыты великим философом в целом ряде теоретических работ и заметок. Его «Разговоры», приложенные к «Побочному сыну», трактат «О драматической поэзии», знаменитый «Парадокс об актере», письма к актрисам Риккони и Жоден — все это составляет цельную систему эстетического учения Дидро об искусстве драмы и театра.

Любовь к театру, продолжавшаяся у Дидро всю жизнь, не покинула его и в годы старости. За несколько лет до смерти, чуть ли не семидесятилетним стариком, Дидро написал очень веселую, поражающую всякими неожиданностями комедию «Хорош он или дурен?».

Философ-просветитель так страстно отдавался театру вовсе не потому, что видел в нем веселую забаву. Для Дидро сценические подмостки были раньше всего тем местом, с которого можно было легко и просто поучать людей, исправлять в них эгоистические пороки и внушать им гражданские добродетели. Поэтому он был так суров в оценках современного ему театра, совершенно не соответствовавшего высокой роли просветителя народа. Общеизвестно, как презрительно Дидро третировал мертвечину классического театра, сколько злых насмешек посылал он по адресу эпигонов Корнелия и Расина, как претила ему бездушная и банальная манера игры актеров-классицистов.

«Вам неизвестны мелкие детали искусства и его *main d'oeuvre*», — лукаво подсмеи-

* Дени Дидро, Собрание сочинений. Театр и драматургия. Академия, 1936, стр. 658, цена 11 руб.

¹ «Литературный критик», № 5, 1935, стр. 48. Дидро, О драматической поэзии.

валась над Дидро мадам Риккони. «Я хотел бы быть повешенным, если я их когда-нибудь изучу!», — отвечал философ. Ему были ненавистны актеры, «ставшие своего рода мебелью, приноровленную к залам», и он искренне презирал то искусство, «где все причесано, выверено, упорядочено, завито». «О, как все это мне претит!», — возмущается Дидро и никогда не аплодирует игре, которая «определяет расстояние, на какое рука может быть отведенной от туловища, которая обуславливает четверть круга как меру, приличную для поклона»¹.

Не в меньшей степени Дидро ополчался и против нравоучительных комедий Ля-Шоссе и Детуш. Дидро не мог не чувствовать, что эти убогие, педантичные произведения ничего общего с искусством не имеют. «Что бы вы не говорили о честном, серьезном жанре, — пишет Дидро, — я всегда буду бояться, как бы не получились у вас просто холодные, бесцветные сцены с плачевной и скуч-

¹ «Театр и драматургия», № 3, 1935. Письмо Дидро к Риккони.

ной моралью, нечто вроде проповеди в диалогах»².

Реалистическая драма, о которой мечтал Дидро, во многом была несхожей с современными ему пьесами, «состряпанными, — в словах философа, — из невразумительных поучений».

«Посмотрим составные части драмы и подумаем, — говорит Дидро. — По сюжету ли нужно судить о ней? В честном, серьезном жанре сюжет не менее важен, чем больше будет интерес. По стилю? Здесь будет гибче, значительнее, возвышеннее, сильнее, восприимчивее к тому, что называемы чувствами, — качество, без которого ни один стиль не доходит до сердца. Может быть, по отсутствию смешного? Точно бессрассудные поступки и речи, продиктованные плохо понятыми интересами или порывами страсти, не являются истинно смешными в людях и в жизни»³.

Драма, в которой будут соблюдены все эти законы, по мысли Дидро, должна быть

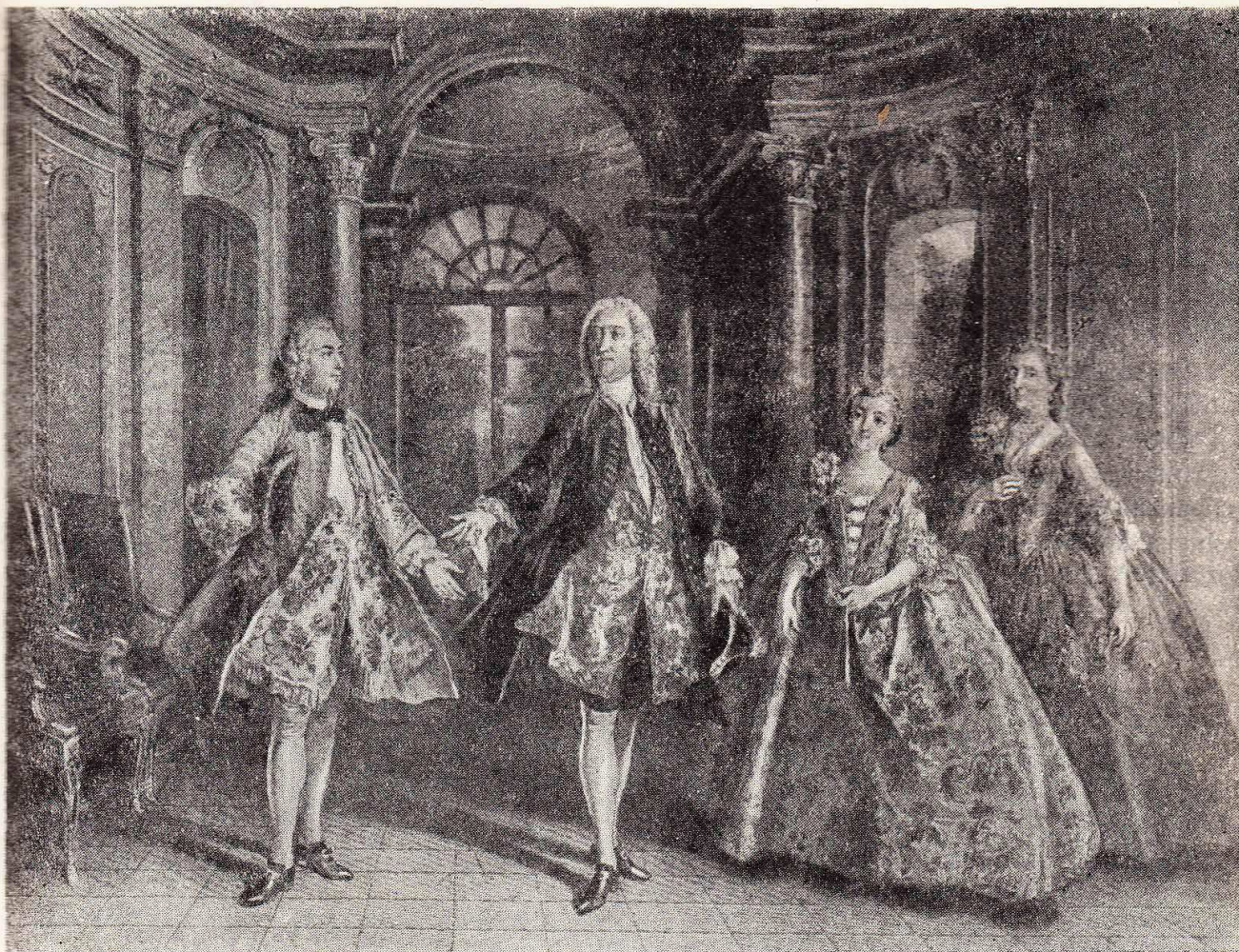
² «Литературный критик», № 5, 1935, стр. 4.

³ Там же.

«Женатый философ». Комедия Детуша. Акт V

Рис. Н. Ланге





«Гордец». Комедия Детуша. Акт III

Рис. Н. Ланкре

произвести сильнейшее впечатление на зрителей.

«О, драматические поэты! — восклицает он. — Истинное одобрение, к которому вы должны стремиться, не в тех рукоплесканиях, что раздражаются внезапно, после блестящего стиха, а в том глубоком вздохе, что исходит из души после невольного и долгого молчания и облегчает ее. Есть впечатление еще более могучее, и вы поймете его, если рождены для своего искусства и чувствуете всю его волшебную силу: это — как бы владычество над народом»¹.

Не потешать «чистую» публику, не развлекать немногих избранных, а владычествовать над народом, тревожить сердца и исправлять души, поучать и воспитывать массу — вот благородная цель просветительного искусства. Этой возвышенной цели должен служить и театр, который обязательно нужно было реформировать. Старинный классический театр в такой же степени, как и вновь появившийся sentimentalный,

не мог справиться с теми грандиозными задачами, которые возлагались просветителями на искусство.

Необходимо было коренным образом изменить драматургию, приблизив ее к повседневной жизни и одновременно возвысив ее над тусклой обыденщиной. Нельзя было мириться и со многим другим: ни с риторической мертвечиной актеров-классицистов, ни с истерической чувствительностью и слезливостью новой, sentimentalной школы. Надо было добиваться совершенно особой манеры творческой работы актеров, отыскивать новые принципы художественного декорирования спектакля, находить новые, внутренне-мотивированные мизансцены и пантомимы. Надо было бороться за новую музыку, декламацию и пение. Наконец, необходимо было впервые сформулировать идею единства всех составных частей спектакля, впервые указать на то, что в спектакле все находится во внутренней связи, в органической цельности.

Эту титаническую работу Дидро взял

¹ «Литературный критик», № 5, 1935, стр. 50.

на себя. Он занялся всесторонней реформой театра, и эта ноша не была ему непосильной. Зато она оказалась не по силам тому времени, в которое жил и творил великий реформатор. Только этим объясняется то, что многие мечтания Дидро не осуществились.

Тщетно пытались просветители создать героическое и правдивое искусство. В условиях буржуазного общества оно не могло быть создано. Поэт невольно должен был отвернуться от реальной действительности, когда он творил своих идеальных героев. Если же художник честно и правдиво изображал жизнь, то ничего героического и идеального нельзя было отыскать в этой правде¹.

Правдивое и героическое друг друга взаимно исключали: или лживая героика или неприглядная правда.

Этого противоречия в эстетике просветителей, к сожалению, не заметил Д. Гачев, написавший вводную статью к рецензируемому нами театральному тому Дидро. Д. Гачев ограничился лишь анализом вопросов драматургии Дидро. Но и здесь Гачев не решил полностью своей задачи, так как ему не удалось раскрыть принципиальную противоречивость эстетических воззрений Дидро, как известно, колебавшегося между плоским бытописанием и возвышенной идеализацией.

Противоречия эстетики Дидро для Гачева не существуют, так как наш исследователь искренно уверен в «материалистическом монизме французских просветителей» (стр. 7). Правда, буквально на следующей, 8-й странице т. Гачев излагает совершенно иную мысль, целиком опровергающую его «материалистический монизм». Ссылаясь на Маркса, Гачев вполне резонно говорит: «...французский материализм, в том числе и материализм Дидро, как известно, в понимании общественных отношений скатывался к идеализму и метафизике. Механистичность, антиисторизм, т. е. отсутствие исторического взгляда на общественные явления, идеалистическое объяснение общественных процессов и истории человеческого общества были свойственны ему, как, впро-

¹ Восходящий на историческую авансцену класс буржуазии с самого начала нес в себе огромный груз противоречий и пороков. Пролетариат как целое, как класс, осознавший себя, еще не существовал.



Франсуа Рене Моле

чем, и всему материализму до Маркса» (стр. 9).

Теперь можно подумать, что т. Гачев случайно обмолвился, сказав о «материалистическом монизме». Но, к сожалению, это не так: здесь не обмолвка, а вполне установившееся убеждение. О «монизме» Гачев писал раньше (см. статью в «Литературном критике», № 9, 1934, стр. 33 и книгу «Эстетические взгляды Дидро», стр. 47). Эта же самая мысль развивается им и при определении философского фундамента эстетических воззрений Дидро.

Незаконно обособив эти воззрения Дидро от его общественных и моральных концепций, т. Гачев категорически заявляет: «Материалистическая философия Дидро является теоретической базой его эстетической системы» (стр. 8). Она же определяет и стилевые позиции Дидро, бывшие, по мнению Гачева, последовательно реалистическими. Исследователь в позитивном, предреволюционном реализме просветителей не видит ничего принципиально отличающего это стилевое направление от критического реализма Стендаля и Бальзака. Он не замечает в реализме Дидро ни абстрактных, идеализированных обобщений,



Ари-Луи Ленэн в пьесе Вольтера «Заира»

плоского, эмпирического бытописательства. Все достижения великой реалистической школы XIX века Гачев отдает эстетике просветителей. Мало этого, он видит в ней пророческие разоблачения грядущего в веках натурализма.

Исследователь упускает из вида, что для Дидро, как и для всех просветителей, искусство было одним из сильнейших средств утопической переделки общества. Искусство должно было не «обескураживать народы», не приводить их в отчаяние безрадостной правдой жизни (а правда иной быть не могла), а воодушевлять людей на борьбу с феодализмом, внушать им глубокую веру в торжество человеческой природы и разума, торжество всеобщего счастья. Искусство в реальном должно было открывать идеальное. Это вселяло надежду, что живые люди станут подражать вымышленным героям, и, тем самым, вымышленное превращается в реальное.

Абстрактная идеализация была главной стороной реализма просветителей. Не заметив этой особенности их эстетики, Гачев не только не сумел определить специфику позитивного реализма XVIII века,

но оставил совершенно не выясненным и вопрос о внутренних взаимоотношениях нового стиля с классицизмом.

Для Гачева Дидро — реалист бальзаковского типа. Но это далеко не так. Будь Дидро последовательным реалистом, он не стал бы примиренчески относиться к правилам классицизма и не смог бы сменить свои реалистические принципы на принципы демократического классицизма. Внутренняя логика этой эволюции остается для Гачева совершенно неясной. Чтобы как-нибудь увязать концы с концами, он пишет: «Большое революционное и драматически напряженное искусство стало заменять мещанскую слезливую драму... Дидро гениально предугадал этот дальнейший путь развития буржуазного искусства; его реализм превращался в революционный классицизм эпохи великой буржуазной французской революции. Здесь коренится причина того исключительно резкого выступления Дидро против тех же художественных канонов, которые он когда-то защищал» (стр XXVI).

Тут все неясно. Почему революционное напряжение искусства должно было ликвидировать реализм? Каким образом могло случиться, что прямо противоположные стилиевые направления оказались родственными? Иными словами: в силу чего «реализм превращался в революционный классицизм»? Ведь не мог же этот переход произойти, если между стилями не было ничего общего. А Гачев думает, что Дидро позднего периода ничего не унаследовал от своих ранних эстетических воззрений. Дидро — творец мещанской драмы — и Дидро, предвещающий демократический классицизм, — это, по Гачеву, два резко противоположных, два взаимоисключающих начала его эстетического учения. Гачев неоднократно подчеркивает, что Дидро категорически выступал против тех самых канонов, которые утверждал раньше. Так ли это было на самом деле? Нет не так. В «мещанской драме» было заложено много элементов будущего театра революционного классицизма. Их отыскать нетрудно, нужно лишь сменить пренебрежительное отношение к мещанской драме серьезным и, главное, добросовестным изучением этого по-своему очень любопытного жанра.

Следуя установившимся традициям, т. Гачев думает, что в своих комедиях Дидро не выходил за пределы узко-семейных, мещанских тем. Между тем, достаточно самого беглого анализа этих произведений, чтобы

убедиться в несостоятельности такого пре-дубеждения. Для примера остановимся на «Побочном сыне», самой ранней и самой незрелой комедии философа.

В «Побочном сыне» совершаются чисто-семейные события. Но важно не то, что кто-то кого-то любит и все это завершается счастливыми помолвками; важно другое: характеры, внутреннее содержание героев комедии, их идеалы, моральные принципы их поведения. Дорваль и Констанция — основные положительные персонажи комедии. По мысли Дидро, они должны олицетворять понятия «идеальный человек», «добродетельный, естественный тип». Поступки Дорваля и Констанции целиком свободны от порывов страсти и определяются лишь законами добродетели, законами моральной целесообразности. Герои Дидро находят наслаждение в самом ограничении своих эгоистических стремлений. Констанция в полнейшем восторге восклицает: «К добродетели привязываются больше из-за жертв, которые ей приносят, чем из-за приписываемых ей очарований, и горе тому, кто недостаточно ей жертвует, чтобы предпочесть ее всему. Жить и дышать для нее, опьяняться сладостным ее дыханием и в этом опьянении закончить свои дни!»¹.

Добродетель противопоставляется эгоизму, и она побеждает. В этом подчинении личных страстей общему моральному закону нетрудно угадать прообраз революционной идеи о торжестве гражданских и альтруистических идеалов над идеалами мещанскими и эгоистическими. Семейные и моральные добродетели со временем легко перерастут в добродетели социальные. Связь ранних драм Дидро с его поздними воззрениями на театр, таким образом, становится очевидной. Мещанская драма выступает не антиподом, а предтечей жанра революционного классицизма.

В ранних драмах Дидро можно отыскать и образы, близкие будущему театру. Вот в каких лучезарных красках Констанция рисует любезного сердцу Дидро Дорваля: «Вы одарены редкими талантами, и вы обязаны дать в них отчет обществу. И дело любящей женщины — удержать вас среди людей. Констанция должна сохранить опору угнетенной добродетели, бич — высокомерному пороку, брата — всем честным людям, отца — стольким несчастным, которым он нужен, роду

человеческому — друга, тысяче честных, полезных и великих стремлений — ум, свободный от предрассудков, и сильную душу, которых они нуждаются и которые есть у вас»².

Воспитателей и вдохновителей человечества, а не узколобых, ограниченных мещан стремится изображать великий драматург-просветитель. И разве не ясно, что подобные герои легко и свободно могли перейти из мещанской драмы на подмостки революционного классического театра?

Не только идеи, мораль, образы, но самый стиль ранних комедий Дидро во многом подготовлял будущую драматургию революции. Декларативное, явно риторическое описание героями своих собственных переживаний; полное отсутствие индивидуализированной речи; постоянные патетические сентенции; сухая, рациональная, совершенно ясная композиция — все это указывает на смежность и внутреннюю органичность двух периодов эстетики Дидро.

Отметая бытовое, натуралистическое, усиливая абстрактную типизацию, Дидро совершал свой переход от мещанской драмы к революционному классицизму. Историческая логика этого перехода заключалась в том, что дореволюционная передовая буржуазия, идеологами которой были энциклопедисты, выполняла исторически прогрессивную задачу критики феодального общественного уклада. На театре это сказалось в создании учения о «социальном состоянии» как основной доминанте образа; о локальной и актуальной теме как об основном содержании нового жанра; о дидактизме как об основном тоне буржуазного театра. Идеалы семейной и общественной добродетели не были настолько отдалены от реальной действительности, чтобы их надо было маскировать в тоги и хитоны. Поэтому театр, в основном, был бытовым.

Когда под напором революционной идеологии мирная тема должна была смениться воинственной и героической, Дидро начинает мечтать о театре другого рода. Этот театр возник лишь в годы революции и был далек от реального мира. Монументально-риторический, лишенный бытовой колоритности и героизирующий мелкобуржуазную революционность, он был подлинным детищем французской революции. Реальный мир корысти и эгоизма не в состоянии был вы-

¹ Дени Дидро, т. V, стр. 59.

² Дени Дидро, т. V, стр. 63.

ть возвышенные идеалы революционной страшимости, самоотверженной гражданственности и идейной непримиримости. Противоречия реальной жизни примирялись в идеальном, утопическом мире, лучезарный образ которого сиял с театральных подмостков. Общество античной демократии с его историческим пафосом стало для просветительского идеальным собранием граждан. В их среде должен был рядиться буржуа, чтобы скрыть свое убожество и хоть на время забыть о засаленных панталонах с карманами, полными золотом. Он прятал их под складками величавых античных одеяний.

Органический переход от позитивного реализма к революционному классицизму можно очень легко проследить и в чисто-эстетических воззрениях Дидро. Д. Гачев, доказывая отход Дидро от мещанской драмы в сторону классического театра, цитирует его мысли из третьего «Разговора», приложенного к «Побочному сыну» (стр. XXX—XXXII), но вряд ли эти цитаты, датированные 1757 г., могут служить характеристикой позднейших эстетических симпатий философа. Напротив, они указывают лишь на то, что тяга к классицизму была присуща Дидро даже в самые ранние годы его творчества, в то время когда им еще только создавалась теория среднего жанра. Гачев, таким образом, цитирует не самые строки, которые опровергают его собственное положение о последовательном реализме раннего Дидро.

Еще в более пикантное положение попадает Д. Гачев, определяя стилевые принципы, изложенные в «Парадоксе об актере». Известно, что это произведение Дидро написано в конце своей деятельности и в нем в наиболее ясной форме изложил принципы демократического классицизма. Именно здесь со всей категоричностью было заявлено: «Актер в жизни ничего не говорит и не делает так, как на сцене. Это иной мир». Не раз и не два Дидро повторяет в «Парадоксе», что театр не терпит житейского правдоподобия. «Перенесите на театр ваш будничныи тон, ваши простые выражения, ваши домашние манеры, ваши обычные жесты, — и вы увидите, каким вы будете жалким, каким слабым»¹.

Ничего этого Гачев не замечает. Исканная смысл «Парадокса» и наивнейшим образом уничтожая свое собственное, в принципе верное, положение о переходе позднего

Дидро на позиции демократического классицизма, Гачев причудливым образом находит в «Парадоксе» утверждение «нового реалистического стиля драматического исполнения» (стр. 648).

Точно насмехаясь над мыслями и требованиями Дидро, Гачев пишет: «Простота и правда, приближение интонаций актера к интонациям простой человеческой речи без позы и фальшивого пафоса — вот что требуется от нового актера» (стр. 648). И это вычитывается из книги, где черным по белому написано: «Значит ли это показывать все так, как это бывает в действительности? Отнюдь нет, правдивое в таком смысле было бы только пошлым. Что же такое правда сцены? Это соответствие поступков, слов, лица, голоса, движений, жеста тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и который часто преувеличивается актером. Этот образ окажет влияние не только на тон речи, — он видоизменит все вплоть до походки, манеры держаться. Вот почему актер на улице и актер на сцене — два совершенно различных человека, различных почти до неузнаваемости. Когда я в первый раз увидел м-ль Клерон у нее дома, я самым искренним образом воскликнул: «О, мадемуазель, мне казалось, что вы на целую голову выше!»².

Дидро так высоко ценил Клерон потому, что видел в ней воплощение своих эстетических идеалов. Эта актриса казалась ему совершеннейшим образцом театрального мастерства нового, демократического классицизма. Но т. Гачев имеет на этот счет свое собственное мнение. Он почему-то думает, что Клерон является актрисой сугубо-реалистического типа (стр. 650).

Не умея отличить просветительский реализм от демократического классицизма, Гачев не видит и своеобразия творческой манеры актеров типа Лекен, Клерон, Тальма, для которых высшим критерием творчества было не достижение житейского правдоподобия, а создание идеальных образов, поражающих своим поучительным благородством, титанической страстностью и возвышенной простотой.

Недостатки предисловия все же не умаляют огромного значения рецензируемого нами тома.

Театральное наследие Дидро стало теперь доступным для всех.

¹ Дени Дидро, Парадокс об актере, 1922, стр. 11.

² Дени Дидро, Парадокс об актере, 1922, стр. 13.