

ПРОФЕССОР А. А. ГВОЗДЕВ

10 апреля 1939 года скоропостижно скончался профессор Алексей Александрович Гвоздев, виднейший советский театровед и один из выдающихся знатоков западноевропейских литератур.

Воспитанник Ленинградского Государственного Университета, в частности, его кафедры романо-германской филологии, А. А. Гвоздев своей основной специальностью еще со студенческих лет избрал историю драматургии и театра.

Глубокая филологическая подготовка, свободное владение обширным материалом, прекрасное знание европейских языков обеспечили исследовательским работам А. А. Гвоздева настоящую академическую базу. В первые же годы революции он возглавляет созданную в Ленинградском Университете кафедру истории театра и начинает руководить театральным отделом (отделом истории и теории театра) в Государственном Институте Искусств, впоследствии — Государственной Академии Искусствознания.

Диапазон театроведческих интересов А. А. Гвоздева был весьма широк. Свое исследовательское внимание он в равной степени уделял и театру Средневековья, и Западной Европы, и театру эпохи Возрождения, и истории актерского мастерства, и истории декорационного оформления сцены.

Попутно с изучением западноевропейского театра А. А. Гвоздев уделял большое внимание истории и проблематике советского театра. Неоднократно выступая на страницах периодической печати в качестве театрального критика, А. А. Гвоздев упорно искал пути к сочетанию приемов критической оценки современной театральной действительности с приемами ее научного исследования. Плодом этих исканий явился ряд разделов, написанных в первом томе предпринятого Государственной Академией

Искусствоведения коллективного труда «Истории советского театра» (1933 г.). Особое внимание А. А. Гвоздева в этой работе и в ряде других очерков и статей привлекал тот период советской театральной жизни, который хронологически совпадал с годами военного коммунизма и породил ряд своеобразных театрально-зрелищных форм агитационно-политического спектакля.

Последние годы своей жизни А. А. Гвоздев посвятил углубленным занятиям Шекспиром, работе над историей западноевропейских литератур (он руководил соответствующей кафедрой в Государственном Педагогическом Институте им. Герцена) и проблемам становления и развития реализма в истории западного театра XIX века. Свой посмертный публикуемый ныне труд «Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий» он рассматривал как серьезнейшую веху своего театроведческого пути. Читатель увидит в этом интересном по своей разработке материале, что А. А. Гвоздеву удалось изжить целый ряд методологических ошибок, имевших место в ряде его предыдущих работ. Это было достигнуто в результате упорной и взыскательной работы над собою, в результате углубленного изучения классиков марксизма-ленинизма, в результате живого интереса, который А. А. Гвоздев, никогда не замыкаясь в узких рамках кабинетной работы, питал к жизни советского театра и к строительству нашей социалистической театральной культуры.

Опытный педагог, А. А. Гвоздев воспитал целую группу молодых театроведов, с успехом развивающих сейчас свою работу в многообразных направлениях советской театрально-исследовательской мысли. Вдумчивый исследователь, он оставил советской науке ряд трудов, которые существенным образом обогатили ее материал и ее приемы исследования. С А. А. Гвоздевым можно было не согласиться, с ним часто можно было спорить, но нельзя было не уважать ни его обширной, исключительной эрудиции в вопросах истории театра, ни его исследовательской честности и добросовестности, ни его искренней любви к искусству, ни его научного энтузиазма.

Последние месяцы своей жизни А. А. Гвоздев был занят организацией научно-исследовательских работ по западноевропейскому театру в Государственном Научно-исследо ва-

тельском институте музыки и театра. Наша театральная общественность и советские историки театра навсегда сохраняют лучшую память о безвременно ушедшем выдающемся и авторитетнейшем ученом, жизнь которого была отдана строительству нашей социалистической культуры и созданию советской науки о театре.

ВВЕДЕНИЕ*

1

Настоящая книга состоит из ряда очерков, в которых рассматриваются важнейшие явления театральной жизни Западной Европы в период от Парижской коммуны до Великой Октябрьской социалистической революции в СССР (1871–1917).

Период, о котором идет речь, является периодом «начавшегося упадка капитализма, первого удара по капитализму со стороны Парижской коммуны, перерастания старого «свободного» капитализма в империализм и свержения капитализма в СССР силами Октябрьской революции, открывшей новую эру в истории человечества»¹.

Кризис буржуазной культуры, вызванный начавшимся упадком капитализма, находит свое выражение в литературе и в искусстве изучаемого периода. Явления распада и упадка наблюдаются и в развитии театра Западной Европы. Распад реализма и рост антиреалистических течений являются характерными признаками театрального искусства Западной Европы на рубеже XIX–XX веков. Основные тенденции развития театра направлены в сторону снижения и упадка. Со вступлением в период империализма западноевропейский театр насыщается антидемократическими тенденциями. Отказ от гуманизма и от идей эпохи Просвещения и вместе с тем проповедь империалистической агрессии, шовинизма и расового неравенства находят свое распространение в искусстве, литературе и театре загнивающего капитализма.

Но изучаемый нами период новой истории включает в себе также и явления иного порядка. Империализм

* Книга печатается по изданию: *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX веков. Очерки. Л.—М.: Искусство, 1939.

является не только периодом упадка капитализма, но вместе с тем и периодом решающих боев между капитализмом и социализмом. Первый удар по капитализму был нанесен со стороны Парижской коммуны. А силами Великой Октябрьской революции был нанесен следующий, решающий удар, приведший к свержению капитализма и к построению социализма в одной шестой части мира — в СССР.

В свете этих величайших исторических событий особое значение приобретает тот демократический протест против империализма, который накапливает свои силы на рубеже XIX—XX веков. Мелкобуржуазно-демократическая оппозиция империализму выступает едва ли не во всех империалистических странах начала XX века. Эта демократическая оппозиция империализму играет чрезвычайно важную роль в развитии искусства рассматриваемого нами исторического периода. Она вызывает к жизни деятельность целого ряда художников, писателей и мастеров театра, которые выражают в своем творчестве протест против агрессивной политики империализма и обнажают в своих произведениях язвы капиталистической действительности. Напомним о социальных драмах Г. Ибсена, раскрывающих глубокую критику буржуазного общества, и о влиянии, оказанном драматургией Ибсена на развитие реалистического театра на рубеже XIX—XX веков; напомним о гневном обличении рутины и пошлости буржуазного театра, с большой силой выраженном в критических статьях Э. Золя, наконец, напомним о страстной борьбе, которую повел Ромен Роллан, выступивший на защиту народного театра.

Приведенные примеры говорят о том, что при изучении театральной жизни империалистического периода мы встретимся не только с явлениями распада и упадка. В тот же период развивается и другой ряд явлений, связанный с защитой идей гуманизма и просвещения от агрессивной политики империализма. В борьбе с упадочным искусством загнивающей буржуазии развертывают свою деятельность наиболее передовые представители искусств. «Последние могикане буржуазной демократии» противопоставляют империалистическому варварству идеалы великих гуманистов и просветителей прошлых столетий. В борьбе с антидемократическими тенденциями искусства империализма формируется защита демократического театра.

Социалистическое движение, которое Парижская коммуна всколыхнула по Европе, помогает укрепить демократической оппозиции против империализма. Оно указывает ей конечные цели борьбы. Лучшие представители демократической интеллигенции черпают в социалистическом движении новые силы для борьбы с империалистической реакцией. «Всякий раз, когда я погружаюсь в материал, я наталкиваюсь на социализм», — говорит Эмиль Золя. «Если есть какая-нибудь надежда избежать гибели, которая угрожает современной Европе и ее обществу, ее искусству, то надежда эта заключается в социализме», — записывает Ромен Роллан в своих «Дневниках» в 1895–1897 годах. Устремление к социализму проявляется в различных формах также и в творчестве других крупных писателей Западной Европы на рубеже XIX–XX веков (у А. Франса, Жюль Ренара, Б. Шоу и т. д.). Большинство из этих передовых деятелей литературы приняло активное участие в работе театра, развитие которого направлялось ими на защиту интересов демократии.

2

Борьба за демократический театр, направленный против политики империализма, теснейшим образом сплетается с борьбой за реалистическое искусство театра.

В период начавшегося упадка капитализма и его перерастания в империализм буржуазия уже не может бесстрашно всматриваться в действительность и схватывать ее в полноценном реалистическом изображении. Искажение действительности средствами антиреалистического искусства становится поэтому одним из характернейших признаков загнивания буржуазной культуры империалистического периода, а распад реалистического образа в театре является одним из показателей буржуазного декаданса. Демократические театральные течения, напротив, стремятся к утверждению реалистического образа на сцене и к насыщению его новыми чертами, отражающими действительность.

Эта борьба за реализм не может быть изучена вне конкретных исторических условий, в которых она разворачивается. Но при определении этих условий мы неизбежно сталкиваемся с вопросом о природе и характере реализма

в европейском театре предшествующего периода, т. е. периода победы и утверждения капитализма в передовых странах Европы.

Этот вопрос почти совсем не разработан в театроведческой литературе. В научных трудах западных исследователей вопросы реализма западноевропейского театра середины XIX столетия предстают в крайне расплывчатых и неопределенных очертаниях. Русских работ на эту тему нет, в частности, нет и марксистских исследований этого вопроса. Естественно, что в настоящей работе, посвященной анализу европейского театра на рубеже XIX и XX столетий, мы не можем сколько-нибудь исчерпывающим образом осветить этот вопрос. Но ожидая его решения от специальных исследований, мы не можем обойтись без некоторых, хотя бы предварительных, замечаний, касающихся реализма в европейском театре середины XIX столетия.

Прежде всего необходимо указать, что пагубное влияние капиталистических отношений на развитие искусства с особой силой проявило себя в области театра. Прислушаемся к тому, что говорит М. Горький о западноевропейском театре XIX столетия: «Из всех форм художественного словесного творчества наиболее сильной по влиянию на людей признаются драма и комедия, обнажающие эмоции и мысли героев в живом действии на сцене театра. Если начать ход развития европейской драмы от Шекспира, — она снизится до Коцебу, Нестора Кукольника, Сарду и еще ниже, а комедия Мольера упадет до Скриба, Пальерона...»³

Процесс снижения драматического искусства, отмеченный М. Горьким, постепенно обостряется на всем протяжении XIX столетия. При этом намечается существенное различие между развитием реализма в литературе и в театре. Если французская литература 30–40-х годов выдвигает величайших реалистов в лице Стендаля и Бальзака, то в области театра невозможно указать на драматургов-реалистов, которые по своему значению соответствовали бы создателям французского реалистического романа. Драматургия самого Бальзака была отвергнута буржуазным театром. Французской сценой завладели ловкие писатели-ремесленники, «драмоделы», как их называет М. Горький. Это явление отметил еще Г. Гейне, в 30-х годах XIX столетия писавший

о «так называемых драматических авторах», которые «образуют совершенно особый класс и не имеют ничего общего как с настоящей литературой, так и со знаменитыми писателями, которыми гордится нация. Последние, за немногими исключениями, стоят очень далеко от театра... они от души желали бы работать для сцены, но махинации упомянутых драматических авторов гонят их оттуда»⁴.

Наблюдения Гейне находят свое подтверждение и в последующие годы. Власть «драмоделов» утверждается на французской сцене XIX века, и «писатели, которыми гордится нация», — Стендаль, Бальзак, Флобер — оттесняются от театра. В то время как в литературе развивается творчество великих французских реалистов, на сцене господствует Скриб — «царедворец, ласкатель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии», как характеризовал его в 1847 году А. И. Герцен, с неотразимой иронией обрисовавший «конторский героизм и поэзию прилавка» этого излюбленного буржуазией драматурга⁵.

Но Скриб был не одинок: за ним следовала целая армия его подражателей, усвоившая его драматургическую технику. «Формула Скриба» оказалась надолго усвоенной присяжными поставщиками пьес для французской сцены. «Хорошо спитая пьеса» с занимательной интригой, развитие которой обычно заслоняло обрисовку и раскрытие характеров, ограничивалась поверхностным изображением внешних сторон жизни. «Драмоделы» подчиняются нравам правящих классов, идеализируют капиталистическую действительность, выступают как апологеты капитализма.

Когда в 50-х и 60-х годах в театре начинают усиливаться реалистические тенденции и выступает так называемая «школа здравого смысла» (во главе с Э. Ожье и Дюма-сыном), создавшая французскую бытовую «салонную» комедию, то и тогда реалистическое изображение буржуазной действительности, данное Бальзаком в романах, не утверждается на французской сцене. Только в отдельных произведениях Э. Ожье (например, «Наглецы», «Сын Жибуайе», «Нотариус Герен») социальная драма поднимается на более высокий художественный уровень, и лишь в таких случаях возможно говорить о некоторых элементах критического реализма во французской драматургии 50–60-х годов. Но и в лучших своих пьесах Ожье и Дюма-

сын никогда не достигали художественной силы Бальзака, творца «Человеческой комедии».

Французская драматургия, взявшая на себя задачу изображения буржуазного общества XIX века, оказывается лишенной большой социальной правды и широких художественных обобщений. Она подчиняет характеры обстоятельствам, нивелирует действующих лиц, отказывается от культивирования героических жанров. Всякая попытка нарушить такого рода «традиции», установившиеся во французском театре, встречала ожесточенное сопротивление буржуазной публики и прессы. «Когда Бальзак решался написать пьесу, начиналось всеобщее возмущение; он не имел права касаться театра, и критика обращалась с ним, как с настоящим злодеем», — отмечает Золя. Эта война театра с литераторами, которыми гордилась нация, продолжается и в Третьей республике. А. Додэ рассказывает в своих воспоминаниях, что у Флобера в 1873–1874 годах устраивались обеды, носившие название — «обеды авторов освищенных пьес». В этих собраниях принимали участие А. Додэ, Э. Гонкур, Э. Золя, Г. Флобер и И. Тургенев — все в качестве авторов освищенных драматических произведений⁶.

Так сложилась к 70-м годам жизнь французского театра, игравшего в Западной Европе XIX века ведущую роль в развитии драматического искусства. Естественно, что создавшееся положение не могло не сказаться и на развитии актерского мастерства, на процессе накапливания реалистических элементов, которым характеризуется развитие французской сцены. В сценическом искусстве исчезали старые «амплуа», хранившие в себе отголоски воззрений и нравов феодально-аристократического общества.

Актеры изображали на сцене уже не «пти-мэтров», «наперсниц» и «бонвиванов» XVIII века, а фабрикантов, банкиров, ловких адвокатов и хищных нотариусов, спекулянтов и темных дельцов, дам «полусвета» и «баронесс» денежной аристократии. Все эти новые персонажи буржуазной комедии выступали на сцене среди обстановки буржуазного салона, в «павильонах», сменивших декорации «нейтральных дворцовых зал» дворянского театра предшествующего столетия. Но развитие реалистического мастерства было ограничено

в силу того, что актеры опирались на убогую по своему идейному содержанию драматургию.

Конечно, находились актеры, обладавшие такой силой дарования, что из чисто схематических ролей они создавали необычайно жизненные, правдивые образы. «Сколько было драм, — замечает знаменитый актер Коклен-старший, — о которых говорили: «Что за пустая пьеса! Но как изумителен в ней Фредерик (Лемэтр)»⁷.

Но театральной критике XIX века приходилось слишком уж часто повторять эту фразу, а порой и выяснять, что наличие талантливых актеров, создающих помимо и вопреки пьесе замечательные образы, не обеспечивает еще стройности стиля и цельности театральной культуры.

Ведущая роль драматургии, как носительницы идейного богатства театра, была снижена и искажена. На этой почве в актерской среде развивалось стремление к виртуозничанию, к выделению самого себя за счет партнеров, к «представленчеству».

На этой почве разрасталась театральная рутина, разедавшая живой организм театра как художественного целого. Поставленный в зависимость от денежного мешка, работая в условиях бешеной конкуренции частной антрепризы, руководимой невежественными «директорами», смотревшими на театр как на источник быстрого обогащения, актер буржуазного театра XIX века на каждом шагу ощущал безнадёжность своего положения как «служителя искусства», призванного творить художественные ценности. Все более или менее чуткие художники, соприкасавшиеся с театром в XIX веке, переживали «страдания театрального директора», изображенные в начале столетия немецким писателем-романтиком Э.-Т.-А. Гофманом.

Эти страдания были хорошо знакомы и всем талантливым деятелям русского театра XIX столетия. Но все же необходимо подчеркнуть глубокое и существенное различие между творческими силами русского и западноевропейского театра XIX века.

На вопрос — где найти сценический реализм, который по своему значению приближался бы к реализму, раскрытому Стендалем, Бальзаком и Флобером в литературе, можно смело ответить, что искать его следует в первую очередь в русском театре XIX столетия.

Сценический реализм школы Щепкина, воспитанный на материале классической драматургии Запада, — в частности, на Мольере, — а вместе с тем на драматургии Грибоедова и Гоголя, создал систему образов, замечательных по широте художественного обобщения и по глубине социальной правды. Реалистическое искусство Мольера и французских просветителей нашло в России XIX века свое дальнейшее развитие.

Но на Западе эти традиции претерпели свое снижение и измельчание. Поэтому передовым деятелям театра пришлось в самой резкой форме ставить вопрос о создании полноценного реалистического искусства в театре конца XIX столетия. Они добивались восстановления нарушенной преемственности между театром Ренессанса и просветителей, с одной стороны, и театром конца XIX века, с другой. Так поступали Эмиль Золя и Ромен Роллан, развертывая свою критику упадочного буржуазного театра, — Золя, жаждавший появления нового Мольера, который обеспечил бы возрождение большого реалистического искусства театра, и Роллан, обращавший свои взоры к Шекспиру при работе над современной революционной драмой.

3

В связи с только что затронутой проблемой преемственности театральной культуры особое значение получает вопрос о характере театральных традиций и их роли в театральной жизни интересующего нас периода. Рассматривая развитие театра по отдельным странам (Франция, Германия, Англия), мы в первую очередь уделяем внимание тем театрам, которые являлись хранителями лучших театральных традиций национального искусства, так как это позволяет рельефнее оттенить новые театральные течения, сформировавшиеся на рубеже XIX и XX столетий.

Хранителем театральных традиций во Франции является Французский театр (Комеди Франсэз) — «Дом Мольера», культивирующий традиции актерской игры, восходящие к XVII веку, к эпохе Корнеля, Расина и Мольера. Академический театр предстает здесь в своей наиболее чистой форме. В Англии, где такого рода театральная организация, поддерживаемая государством, отсутствовала, значение национальной

академической сцены приобретает театр Генри Ирвинга и Эллен Терри. В Германии эта роль распределялась между «придворными театрами», разбросанными по всей стране. Для нашего анализа естественно было выбрать лучший из этих театров — театр «мейнингенцев», оказавший значительное влияние на театральное искусство соседних стран. Работа этого театра показательна для театральной жизни Германии, в которой традиции большого культурного значения были заложены Лессингом, Гете и Шиллером, и где режиссерская деятельность с самого начала столетия развертывалась более интенсивно, чем в других странах.

Театры эти, которые условно можно объединить под названием академических, представляют собой крупные и значительные центры театральной культуры. Их деятельность является показательной для художественного уровня сценического искусства данной страны. В силу занимаемого ими положения они являются посредниками между прошлым и настоящим. На их примере лучше всего можно изучить, какие видоизменения претерпевает в интересующий нас период то культурное наследие, которое было выработано в области драматического и сценического искусства. Поскольку эти театры заняты преимущественно истолкованием классического репертуара, их деятельность освещает проблему раскрытия гуманистического содержания драматургии классиков мирового театра. Не удивительно поэтому, что вокруг этих театров идет оживленная борьба. Передовые деятели литературы и искусства стремятся вовлечь талантливых мастеров, собранных в академических театрах, в сферу интересов, связанных с защитой демократических идеалов. Но, с другой стороны, работа этих театров подтачивается влияниями, исходящими из реакционного лагеря. Влияния буржуазного декаданса проникают и на сцену этих театров. Тенденции развития распадающейся буржуазной культуры оказываются направленными к уничтожению последних очагов серьезной театральной культуры. Академические театры бессильны обновить и освежить охраняемые ими заветы большого гуманистического театрального искусства. Они утрачивают идейную смелость в раскрытии гуманистического содержания разыгрываемого ими классического репертуара. По отношению же к современному репертуару они занимают очень робкие, нерешительные позиции, как бы не

зная — к какому же лагерю примкнуть, что свидетельствует об их творческой растерянности.

Но было бы ошибочно, ссылаясь на этот эклектизм, устанавливать пренебрежительное отношение к творческим исканиям академических театров: опыт Великой Октябрьской революции учит нас, что деятельность этих театров приобретает совершенно новый смысл и новое значение, как только социальная революция раскрепощает их творчество и открывает им путь к народу.

4

Боевым лозунгом театральных течений, выступивших в 80-х и 90-х годах, являлась разработка современной социальной тематики, которую почти не затрагивала академическая сцена. Театр должен был дать ответ на множество острых и жгучих вопросов, которые возникали в общественной жизни Западной Европы в силу углубления классовых противоречий в переходный период от старого, «свободного» капитализма к империализму.

Новому театральному движению предшествует теоретическая разработка проблем, стоящих перед театральным искусством. Критику старого театра и определение задач нового театра берет на себя Эмиль Золя. К его голосу прислушиваются во всей Европе. Золя вступает в борьбу за новый театр под лозунгом «натурализма», разработанным им в процессе создания цикла романов «Ругон-Макары». Но было бы неправильным считать театральную теорию Золя простым отголоском его литературных теорий. Золя отлично учитывал особенности исторического развития театра и специфику театрального искусства. Его теория театра имеет поэтому самостоятельный характер. Обнаруживая родство с его теорией литературы лишь в самых общих очертаниях, она по существу направлена на защиту принципов сценического реализма.

В литературе реализм был разработан в творчестве Стендаля и Бальзака. Такого рода реализм театру неизвестен, между тем как его необходимо создать — такова основная мысль Золя, проводимая им в многочисленных статьях о драматургии и театре. Поскольку Бальзак-драматург был отвергнут французским театром и его место занял Скриб со

своими последователями, — Золя бьет тревогу и призывает театр к бальзаковской глубине реализма в изображении современной социальной жизни. Он вступает в непримиримую борьбу с «драмоделами» и стремится включить развитие театра в общее русло французской реалистической литературы. От драматурга и от актера Золя требует простоты, жизненной правды, верного и глубокого раскрытия человеческих чувств, изучения действительности и ее отражения в сценическом искусстве, выдвигая в качестве образца творчество Мольера и Бальзака. Перед новым театром Золя ставит задачу уничтожения того разрыва между литературой и сценой, который исторически образовался в XIX веке. Вместе с тем Золя борется за демократический театр, требуя изображения народа на сцене и приветствуя народного зрителя. Во всех выступлениях такого характера Золя — реалист, отстаивающий традиции французского реализма Мольера, Дидро и Бальзака. И хотя сам Золя называет себя «натуралистом», все же этот термин не должен вводить в заблуждение и препятствовать пониманию сущности сценического реализма, который защищает Золя.

Но имеется и другая сторона в творчестве Золя. В его теории «экспериментального романа» проявляется зависимость от философии позитивизма Огюста Конта и от позитивистской эстетики Ипполита Тэна. Здесь Золя допускает отождествление законов общественного развития с законами естественных наук. Однако важно отметить, что в своей художественной практике автор монументального цикла романов о «Ругон-Макарах» преодолевает ограниченность своей собственной теории. Вместе с тем следует иметь в виду, что в театральной программе Золя это отождествление науки об обществе с наукой о природе не играет сколько-либо значительной роли. «Натурализм в театре», защищаемый Золя, в основном направлен на защиту реализма.

Правда, в ряде случаев Золя придает преувеличенное значение биологическим моментам за счет социальных. Увлекаясь точностью воспроизведения бытовых деталей (например, при обрисовке «среды» в декоративном оформлении спектаклей), он уводит от общего и главного к второстепенному и частному, отдавая дань своему времени и подчиняясь позитивистским воззрениям. Но для нас интересны

не столько эти слабые стороны театральной теории Золя, развитые его эпигонами, сколько те связи, которые скрепляют основу этой теории с лучшими традициями французского реалистического искусства — с Мольером, Дидро и Бальзаком. Эти черты указывают не только в прошлое, но и в будущее, ибо защита реалистического демократического театра, проводимая Золя, найдет свое продолжение в деятельности Ромена Роллана, выступающего в начале XX века с программой героического народного театра. Эти основные ведущие линии в развитии борьбы за реализм нельзя упускать из виду при рассмотрении интересующего нас периода европейского театра.

Театральная программа Золя претерпевает значительные изменения, когда она осуществляется на практике в так называемых «натуралистических театрах» различных стран, где многие положения Золя искажаются стараниями его эпигонов. Об этом рассказывают главы, посвященные Свободному театру Антуана в Париже, Немецкому театру Отто Брами в Берлине и Независимому театру в Лондоне. Но, учитывая отдельные отрицательные стороны работы данных театров, нельзя забывать, что как раз здесь ставятся социальные драмы Генриха Ибсена — крупнейшего драматурга-реалиста европейской сцены второй половины XIX века, пьесы которого будят общественную мысль во всех европейских странах и направляют ее на критику буржуазного общества. Под воздействием Эмиля Золя и Генриха Ибсена возникает социальная драма с определенно выраженными чертами критического реализма. В ряде случаев она берется за освещение борьбы труда и капитала, т. е. за темы, которых не касалась драма предшествующей поры. В сценическом искусстве театров, играющих новый репертуар, также происходят глубокие перемены. Вырабатываются методы изображения демократических персонажей, и театры приступают к обрисовке образов, взятых из среды пролетариата. Появляются реалистически очерченные фигуры рабочих и крестьян, городской бедноты и трудовой интеллигенции больших индустриальных городов. Актеры приучаются заглядывать за пределы дворянского и буржуазно-аристократического общества и изучают жизнь трудового народа неизмеримо более пристально, чем это делалось раньше.

Было бы глубокой ошибкой огульно объединять все эти явления под названием «натурализма в театре», как это делала модернистская идеалистическая критика.

Декаденты различных толков, поведшие борьбу с реалистическим демократическим театром, всячески стремились дискредитировать попытку театра подойти к правдивому изображению социальных проблем и к правдивой обрисовке образов трудящихся. Модернистская критика воспользовалась противоречиями, которые действительно существовали в творческом методе театров, пошедших по пути, указанному Золя. Она односторонне выпячивала слабые стороны «натуралистического театра», его бытовизм, изобилие жанровых деталей, склонность к обнажению биологических моментов и патологических явлений. Но этим отнюдь не исчерпывается содержание «натуралистического театра», который по-своему стремился найти объективно твердую почву для раскрытия своего реалистического искусства. При этом он терпел поражения, но и одерживал победы. Модернистская же критика, боровшаяся с реализмом, говорила об одних поражениях, замалчивая все прогрессивные, положительные стороны в сложном и противоречивом комплексе, получившем название «натуралистического театра».

Нисколько не затушевывая ограниченность творческого метода «натуралистического театра», необходимо выделить ту положительную роль, которую он сыграл, прежде чем кризис буржуазной культуры окончательно зажал его в тиски и повел от реализма к импрессионизму и символизму. Рассматривая «натуралистический театр» как явление переходного периода, мы должны определить то место, которое принадлежит ему в развитии европейской сцены изучаемой эпохи. Последующее развитие буржуазного декаданса, в свою очередь, бросает свет на работу «натуралистических театров» и помогает увидеть, как при всей ограниченности, которая проявлялась в их творческом методе, ими все же велась борьба за реалистический образ, от которого начисто отказалась сцена декадентского театра.

5

На исходе XIX века в области театра наблюдается усиленный рост реакционных, антиреалистических течений.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru