

Георгий Зингер

НА РАСКАЛЁННЫХ ПОДМОСТКАХ ИСТОРИИ



СЦЕНА, ТРИБУНА И УЛИЦА ПАРИЖА
ОТ ПАДЕНИЯ БАСТИЛИИ
ДО НАПОЛЕОНА (1789—1799). ОЧЕРКИ

Георгий Зингер
На раскалённых подмостках
истории. Сцена, трибуна
и улица Парижа от падения
Бастилии до Наполеона
(1789—1799). Очерки

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42571221
ISBN 9785449676771

Аннотация

Чтобы понять современность, нужно знать историю. Для тех, кто не хочет помнить её уроки, история обязательно повторится – и в виде трагедии, и в виде фарса. Французский театр в дни великих социальных потрясений ещё не ведал жанра, в который погрузила его эпоха. Он просто жил, старался выжить – и угасал, и расцветал, и радовал уцелевших зрителей. Не так ли и мы – стараемся выжить в такие времена, совершая тем самым великий незримый подвиг, который оценят только знатоки?..

Содержание

Изменчивый контур	6
«Феатр истории»	12
«...Просят уравнивать их в правах с шутами»	51
Конец ознакомительного фрагмента.	64

**На раскалённых
подмостках истории
Сцена, трибуна и улица
Парижа от падения
Бастилии до Наполеона
(1789—1799). Очерки**

Георгий Зингер

© Георгий Зингер, 2019

ISBN 978-5-4496-7677-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero



Падение Бастилии (С картины неизвестного художника XIX века)

Фрагменты книги ранее были опубликованы в альманахе «Ковчег» (Ростов-на-Дону), 2007, №4.

На обложке: Падение Бастилии (С картины Ж.-П.-Уэля)

Изменчивый контур

Когда в ночь на 15 июля 1789 года из Парижа в Версаль на взмыленной лошади прискакал гонец с известием, что Бастилия пала, король Франции Людовик XVI воскликнул: «Да это прямой бунт!» Главный хранитель королевского гардероба герцог де Лианкур, которому выпала скорбная обязанность доложить о случившемся, резонно возразил: «Нет, сир, это уже революция». Что имел в виду искушенный в политике придворный, произнося роковые для царствующего собеседника слова?

Бунт, мятеж (для тех, кто его подавляет) или восстание (для подавляемых) могут окончиться поражением или победой, способны поколебать государственные устои, но бессильны изменить основы существования нации, дух ее законов, представления о морали, направление умов – то, что часто называют порядком вещей. Революция преобразует всё. В этом смысле она не знает поражения и видится современникам и потомкам в обличии рока. Очень скоро после падения Бастилии в лексиконе французов стали значимыми слова «старый порядок», «новый порядок». Между ними не ощущалось переходов; история, казалось, пресеклась, умерла и вот-вот все увидят её второе рождение в иных, но непременно ослепительных одеждах. Потребуется даже новый календарь, ведущий исчисление лет с первого дня

творенья молодого миропорядка.

«Жребий брошен. Все правительства – наши враги. Все народы – наши союзники!» – провозглашал один из членов революционного правительства (аббат Грегуар). «Нет больше Пиренеев!» – расхожая фраза, когда-то выразившая династические притязания французской короны, вдруг обрела новый смысл. Нет границ победам свободного образа мысли!.. Такой верой вдохновлялись наиболее неистовые рыцари крестового похода против старого порядка во всём мире. Впоследствии им пришлось убедиться, что границы всё же существовали, подчас непреодолимые. И не столько географические – победный марш революционных армий через пол-Европы тому доказательство, – сколько социальные и культурные.

В книге, которая перед вами, речь пойдёт о театре¹. И о революции. Но тут, пожалуй, требуется оговорка. Для жителя России, интересующегося историей своей страны, независимо от того, видит ли он в подобных событиях торжество справедливости или катастрофу, кажется естественным, когда приходу политической революции предшествуют глубокие трансформации духовной жизни общества.

Когда это случилось в России, страна была уже подго-

¹ Хотя книга посвящена по преимуществу истории парижского драматического театра, однако в силу жанровых особенностей его развития в освещаемый период автору придется уделить некоторое внимание (весьма поверхностное, без претензии на широту охвата) и пограничным с драмой театральным жанрам: пантомиме, водевилю, музыкальной комедии и опере.

товлена к сокрушительному перелому. Он назрел изнутри, по-видимому, в большей степени, нежели тогда во Франции. «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня не было. Моя революция», – так отреагировал молодой, но уже знаменитый Маяковский. Но еще прежде, когда вокруг если не полная тишь да гладь царила, то стабильность, по видимости, довольно надежная, Блок и Хлебников слышат «ветер» близящейся бури, высчитывают год, день и час её прихода. Оттуда же, из предгрозовых времён, другой поэт взывает к «грядущим гуннам»: «Но вас, кто меня уничтожит, Встречаю приветственным гимном!» Понимает, стало быть, что впереди великая война, мор, выжженные земли... Недаром ему мерещатся свирепые разрушители-гунны – отнюдь не те мирные поселяне, предающиеся радостям свободного труда, что грезились поначалу французским революционерам.

Все это заблаговременно открылось не одному Брюсову, искусному и чуткому к духу времени стихотворцу, но натуре, одаренной весьма умеренно. Казалось бы, такая мера предвидения должна была поселить в умах по крайней мере сомнение в желанности уже подвывающего за горизонтом урагана. Но нет, не отрезвило... Поэт, поставленный перед трагическим выбором, воспекает обновление, разжигая в душе лихорадочный восторг фанатика, готового броситься под пресловутую колесницу Джаггернаута. Вправе ли мы из нашего нынешнего далека винить своих прадедов за это

безумие? Вопрос, задать который легко, куда труднее ответить. Тем паче, что они, верно, чувствовали: от такой колесницы не увернуться: наедет, чем ее ни встречай, проклятием или гимном. Всё исчислено, взвешено, и сроки отмерены. Здесь, как на Валтасаровом пиру, грозное пророчество явлено и внятно многим. Ожидаемый «мировой пожар» кого-то воодушевляет до пьянящего экстаза, кого-то ужасает, но по крайней мере идиллических надежд на спокойное течение перемен у тогдашней российской интеллигенции не было.

Не то во Франции конца XVIII века. Там большинству революция поначалу рисовалась в радужных красках торжества всеобщей любви, шествующей по всей земле и расцветающей под благотворным влиянием разумных законов, равенства и братства... Впрочем, об этом речь впереди. Здесь же сразу хотелось бы отстраниться от поверхностных аналогий. Когда пишут, скажем, о театральном Петрограде или Москве конца 1910-х годов, всё упирается в частные проявления одной большой проблемы, имя которой – взаимоотношения интеллигенции (старой и новой) и революции. В том, что делается на парижской сцене в интересующую нас эпоху, казалось бы, нетрудно различить контур той же проблемы, и однако... И однако не более чем контур. Революция, начавшаяся в 1789 году, выглядит цепью восстаний, подчас стихийных, в которых устремления простых участников и их вожаков часто не совпадают, а политические преобразова-

ния уступают в значении провозглашённым принципам, хотя именно эти-то последние и обесмертили события, последовавшие за падением Бастилии. То же, что мы ныне именуем «интеллигенцией», – явление более позднего порядка. Интеллигенты новой эпохи, пожалуй, и впрямь ведут свою родословную от героев тех времен, чьи имена приводили в исступленный восторг или содрогание весь просвещенный мир. Но они суть не сыновья, а внуки или скорее даже внучатые племянники, отнюдь но во всём признавшие это духовное родство. И немудрено: под знаменем возвышенных идей свершилось слишком много кровавых бесчинств.

То, что не представляло сложности для члена Конвента, Герцену, Чернышевскому, Достоевскому уже видится клубком трудноразрешимых вопросов. Так ли уж всё просто с героем и слепо ему послушной толпой? Неужели великая цель впрямь оправдывает любые средства? Чем можно и чем нельзя жертвовать общему благу? Как соотносятся польза и красота, воля большинства и человеческое достоинство? Можно ли отменить культурное наследие «эпохи произвола и насилия»? Целесообразно ли «новый смысл» переливать в «старые рифмы»? И так далее, и тому подобное.

Таким образом, стоит лишь взглядеться пристальнее – и видишь, что не только суть занимающей нас проблемы, но даже её пресловутый контур сильно изменяет свою конфигурацию. Вот почему разумнее отрешиться от поверхностных аналогий между двумя великими историческими

катаклизмами и попытаться, на первых порах полностью исключив сопоставления, посмотреть, что же стало происходить на сценах и улицах французской столицы 200 лет назад, после того, как в ночь на 15 июля 1789 года в покоях Версальского дворца появился взбудораженный, пропахший конским потом гонец из Парижа и герцог де Лианкур произнес свою знаменитую фразу, вскоре превратившуюся в историческую реальность.

«Феатр истории»

Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни...

А. Блок

Пожалуй, нет нужды в подробностях описывать положение страны, доведенной ходом истории до революции. По крайней мере – участь тех, кто ее кормит и одевает. Жизнь французского крестьянина была несколько легче, чем, скажем, русского крепостного, но в нравственном отношении не менее унижительна. Бессмысленные повинности и утеснения вроде запрета убивать дичь на своей земле и огораживать собственные поля, сады и огороды от господских зайцев, косуль и волков не столько обогащали сеньоров, сколько разоряли крестьян. Ко всему этому прибавились два голодных года, после которых особенно страшной оказалась неслыханно суровая зима. Истощенные парижане мёрзли от холода, а двор развлекался, катаясь в каретах по застывшей Сене и разводя потешные костры, в изобилии пожиравшие дрова, которых так не хватало бедным, чтобы перетерпеть стужу. Мало того: следующим летом на Францию обрушилось небывалое градобитие, изрядно повредив-

шее посева на всей ее территории. Казалось, сама природа ополчилась на людей, и без того измученных произволом власти.

Впрочем, унижены были также торговцы и предприниматели. Даже крупным денежным мешкам, державшим самого короля в должниках, – и тем было отказано в мало-мальских политических правах. При подобном положении вещей оказалось достаточно чисто внешнего повода, чтобы вспыхнуло восстание. И однако, когда оно разразилось, далеко не все придали этому серьезное значение. На первых порах возникшая смута даже, пожалуй, позабавила столичное общество.

Любопытно, что один из самых больших выдумщиков тех времён, маркиз и литератор, приписал честь взятия Бастилии себе. Крайне характерный для восприятия тех событий и имеющий непосредственное касательство к предмету, о котором еще много раз пойдет речь, рассказ чересчур впечатлительного маркиза заслуживает известного внимания... Но прежде, в виде краткого приступа, стоит вспомнить некоторые события, предшествующие падению государственной тюрьмы, служившей, кстати сказать, исключительно для содержания преступников благородных кровей.

Королю Франции Людовику XVI уже давно требовались новые налоги. Двор проедал львиную долю государственных доходов, остальное небезуспешно пытались расхитить министры и должностные лица всех мастей. Финансы пришли в упадок, а те, кто предлагал действенные лекарства для

лечения этого хронического недуга, не обладали титулами и не умели пленять светским обхождением вельмож из Соборания нотаблей и королевского совета. Они вошли в историю под именем «физиократов», их экономическая теория еще доброе столетие волновала умы ученых – мы здесь не будем входить в ее суть, – но не смогла снискать расположения двух королей – Людовика XV и Людовика XVI. Венценосцы, скрепя сердце, терпели их присутствие при дворе, но всячески мешали заниматься прямым делом: спасти отечество от политической и финансовой анемии.



Людовик XVI в парадном королевском облачении (с картины А.-Ф. Калле)

Проекты физиократов не имели успеха еще и потому, что не сулили скорейшего обогащения. Мало кого прельщали меры, требующие кропотливого труда и терпеливого ожидания верных, полновесных, но долго поспевающих плодов. А каково терпеть при пустых кошельках?

Куда большее впечатление на короля и двор производили реформаторы-аристократы. Эти предпочитали средства решительные, позволяющие быстро извернуться и на ближайшие годы обрести благосостояние. Жаль только, что их рецепты либо оказывались вовсе фантастическими, либо подозрительно смахивали на обычный грабёж среди бела дня.

Так, порывистый, молодой и миловидный кавалер де Калонн, взяв на себя в 1783 году обязанности Генерального контролёра финансов королевства, для погашения государственного долга затеял невероятные займы, в основном – под обеспечение своего обаяния и предприимчивости. Да тут же и сам, должно быть, спеша подать пример новой распорядительности, позаимствовал из казны двести двадцать тысяч ливров на оплату собственных векселей. Как и следовало ожидать, это не помогло ни казне, ни ему: через пять лет государственный дефицит принял уже размеры астрономические, а сумма долгов ретивого финансиста достигла семисот тысяч. Правда, с личными невзгодами Калонна вскоре всё обошлось: женитьба на богатой английской вдове навела порядок по крайней мере в его запутанных отношениях с кредиторами. Получив в Англии несколько миллионов фунтов приданого, неугомный кавалер так вдохновился успехом предприятия, что стал докучать королю (а потом и всем, кто управлял страной после него) советами подобным же манером пополнить бюджет государства: обручить его посредством разных комбинаций с британской биржей. Впрочем,

к тому времени никто уже не принимал всерьёз грандиозных проектов Калонна, и потому в должности свахи он вызывал лишь недоумение и гнев.

Последним, кому выпала на долю миссия примирять Францию с её монархом, стал барон Неккер. Не будучи крупным учёным и, следовательно, не отпугивая придворных оригинальностью своих экономических идей, этот швейцарский банкир умел хотя бы собственные финансовые дела вести с разумной осторожностью, пленял сердца тонким обхождением и, что значило немало, был весьма удачно женат. Баронесса, дочь протестантского пастора (в чём видели залог веротерпимости её супруга), славилась как хозяйка одного из лучших литературных салонов, где собирались знаменитые писатели, философы и ученые. Именно Неккер настоял на созыве Генеральных Штатов, то есть представителей духовенства, дворянства и прочих жителей Франции. Этих прочих, от банкира до смерда, объединяли тогда туманным определением «третье сословие».

Неккеру удалось не только заручиться королевским соизволением, но и добиться, чтобы избранники всех трёх сословий (не собиравшиеся с 1614 года) действительно были созваны. Освятив своим именем введение новых налогов, денежные тузы, негоцианты и владельцы фабрик могли за это выговорить себе некоторые политические права. Поклонник английского парламентаризма, Неккер полагал, что конституция – лекарство хорошее, но сильнодействующее, и наро-

ду его можно давать, как микстуру, по чайной ложке. Однако и аптекарской дозы обещанных свобод оказалось довольно, чтобы соотечественники нарекли его «восстановителем Франции» и «министром-гражданином». Впрочем, нельзя сказать, чтобы умиление было таким уж всеобщим. В частности, его нимало не разделял Жан-Поль Марат, питавший сугубую антипатию как к самому барону, так и к изысканному салону его супруги. Неистовый обличитель современных нравов утверждал, что «своей репутацией благодетеля, званием отца народа и ангела-хранителя Франции» Неккер обязан лишь притворным заботам этой дамы о больных и нуждающихся узниках.

Те, кто так восхвалял его, и впрямь несколько преувеличивали. И всё же по существу они мало ошибались. Чете Неккеров действительно довелось облагодетельствовать отечество, но иным способом: дав прекрасное образование и воспитание своей дочери Жермене, по мужу – мадам де Сталь, будущей «Революции в юбке», потрясавшей потом умы всей просвещенной Европы.

Генеральные Штаты собрались, но король вскоре попытался их распустить, испуганный требованием официально поделиться властью с теми, кто реально ею и так уже обладал: с наиболее влиятельными выборными лицами из третьего сословия. В ответ его представители провозгласили себя Национальным собранием.

Должно быть, в ту пору придворные часто напоминали

Людовику XVI о его великих предках, воинах и полководцах (как-никак его прапрадед – славный король Генрих IV), способных в трудную минуту проявить воинственную решимость. И король внял призывам льстецов, но воином от этого не стал. Он повелел... закрыть двери Дворца Малых забав, где заседали Генеральные Штаты: попросту не пустить тех, кто дерзает именовать себя Национальным собранием, оставив лишь священников и дворян. В эту решительную минуту ему ещё казалось, что несколько солдат с приказом о роспуске представителей третьего сословия способны приостановить движение истории.

Однако выставленные за дверь избранники нации не оробели. Вместе с многими дворянами и священнослужителями, не на шутку оскорблёнными таким афронтом, они отправились в расположенный неподалёку пустующий Зал для игры в мяч. После недолгих словопрений собравшиеся объявили себя Национальным Учредительным собранием, постановив, что это орган неприкосновенный, не подлежащий роспуску и призванный выработать основы конституционного правления. Здесь же была принята впоследствии получившая всемирную известность «Клятва в Зале для игры в мяч»: все присутствующие присягнули в верности третьему сословию, торжественно обещали защищать его интересы. Были произнесены приличествующие такому случаю пламенные речи, в которых особенно часто гремела цитата из аббата Сийеса, одного из авторов текста «Клятвы». Входившие в за-

главие его брошюры, напечатанной несколько ранее, эти слова были на слуху у всех: «Что такое третье сословие? – Всё! Чем оно до сих пор было в существующем правопорядке? – Ничем!»...

Фраза сделалась крылатой, её и позднее повторяли в таком именно виде, забывая, что осторожный аббат поначалу приладил этой птице отнюдь не павлиний хвост. В той брошюре о третьем сословии эффектный пассаж завершался так: «...Чего же оно добивается? – Быть хоть чем-нибудь». Однако с течением времени хвост незаметно пообсыпался, дерзкая фраза расправила крылья и зазвучала столь воинственно, что автор долгое время остерегался цитировать себя самого. (Чрезвычайная осмотрительность Сизэеса была вознаграждена. Несколькими годами позже на вопрос, чем он был занят в ту пору, когда большинство его единомышленников сложили головы, аббат отвечал не без цинической двусмысленности: «Я – жил», «J'avais vécu». Если перевести этот оборот не буквально, а по смыслу, который в него вложен, то получится: «Я умудрился выжить».)

Неповиновение подданных, их упорство в чаянии конституции пришлось не по вкусу двору. Людовик XVI и его супруга Мария-Антуанетта, прославленная громкими великосветскими скандалами и, как утверждал популярный анекдот, не понимающая, почему народ страдает от отсутствия хлеба вместо того, чтобы перейти на сдобные булочки, – так вот, король и королева прогневались. А коль скоро при всем

сочувствии к их печальному концу нельзя не признать, что талантами, нужными для управления страной, да еще в годы смуты, оба не блистали, то в своем раздражении они не нашли ничего лучшего, как удалить единственного человека, пытавшегося спасти престиж трона и примирить двор и депутатов собрания. Неккер был выслан из столицы.

Такой поворот событий взбудоражил всех. Завсегдатаи парижских кафе, в большинстве прилично одетые молодые люди, произносили пылкие речи. Народ попроще высыпал на улицы. То тут, то там полиция пробовала вмешаться – и получила отпор. И вот уже прозвучали первые выстрелы, появились раненые и убитые... По городу поползли зловещие слухи. Вспоминали о происшедшем тремя месяцами ранее столкновении горожан с Французской гвардией, служившей в Париже чем-то вроде военной полиции.



Мария-Антуанетта с детьми (с картины Э. Виге-Лебрэн)

Тогда речь шла о «волнениях» рабочих, которым владелец обойной мануфактуры Ревельон ниже всякого предела скостил подённую плату. Те в ответ разгромили дом фабриканта, причем, видимо, норовили добраться и до его головы. Но не застали обидчика на месте и, пошумев, стали расходиться. Тут вмешались гвардейцы и королевские швейцарцы. Они оцепили предместье Сент-Антуан, где все это

случилось, и, без разбора уложив немало безоружных людей, легко навели порядок. Потом военно-полевой суд приговорил двоих – мужчину и женщину – к повешенью и отправил многих подёнщиков на галеры и в тюрьму. Того же ждали сейчас. Боялись «военной экзекуции», тем паче, что разнеслась весть, будто на Марсовом поле, обычном месте парадов и гуляний, королевские полки разбивают большой военный лагерь. Один кавалерийский отряд даже вошёл в город и расположился на площади Людовика XV, где долго стоял без приказа и движения, лишь усугубляя всеобщее беспокойство.

Рисуя в воображении картину этой ежеминутно растущей смуты, стоит принять во внимание и такую немаловажную подробность, как темперамент французов. Николай Михайлович Карамзин, побывавший в столице Франции через год после описываемых событий, в своих знаменитых «Письмах русского путешественника» особо подчеркивает то, что кажется ему «главную чертою в характере Парижа: отменную живость народных движений, удивительную скорость в словах и делах. Система Декартовых вихрей могла родиться только в голове француза, Парижского жителя. Здесь всё спешит куда-то...» Куда спешила в те лихорадочные дни сама французская история, никто ещё не понимал, но её вихри уже бушевали в умах и сердцах парижан. Угроза мятежа явственно ощущалась в воздухе.

В это время в столице Франции существовал странный,

не признанный властями орган самоуправления, вернее же – самозащиты: Ассамблея выборщиков в Генеральные Штаты от 60 парижских дистриктов (избирательных округов). Хотя выборы прошли, ассамблея постановила не распускаться вплоть до окончания работы законодателей. Она заняла Ратушу и в конце концов превратилась в самостоятельную городскую власть, Коммуну города Парижа. И вот, едва разнеслась весть об отставке Неккера, экспансивный юный журналист Камилл Демулен ворвался в зал Ратуши с криком: «Эта отставка – набат к Варфоломеевской ночи против патриотов! Вечером батальоны гвардейцев двинутся с Марсова поля, чтобы нас всех задушить».

Выборщиков было мало, они пребывали в растерянности. Дабы прекратить панику и защитить собственные дома от гвардейцев (впрочем, и от бедных горожан тоже), порешили создать «буржуазную милицию». Демулен предложил: «Надо вооружиться и надеть кокарды, чтобы узнавать друг друга. В этом единственное наше спасение». Выбежав на площадь, он сорвал кленовый лист и прикрепил его к шляпе. Остальные последовали его примеру.

Однако и парижане вооружились, причём не спросясь Ратуши, не смущаясь её очевидным неодобрением. Смятение и страх охватили Коммуну. Доносили, что 15000 солдат движутся к предместью Сент-Антуан; слух был ложным, но тем кошмарнее звучали описания уже учинённых ими зверств. Магазины и кафе закрылись. Продуктов не было. Разнеслась

весть, что толпа ворвалась в один из монастырей, предполагая там потайной продовольственный склад. Отряды горожан стали производить аресты подозрительных. Такие события окончательно убедили Ратушу, что пора защищаться. Всё же от кого? От солдат (которых породило паническое воображение) или от бедных предместий? – Этого так никто толком и не понимал. Но приказ соорудить баррикады был отдан. Ударили в набат. Под его гул к ночи с 13 на 14 июля народ уже захватил значительную часть города. Парижане с оружием в руках приготовились к обороне, и почтенные буржуа, члены Коммуны, утешали себя мыслью, что всё идёт хорошо, пускай и не по задуманному ими плану.

А теперь пора, как обещано в начале главы, дать слово тому, кто приписал себе честь захвата Бастилии. Только надобно сразу предупредить, что в его рассказе нет ни слова правды.

Итак, вообразите ночной Париж, тревожный гул колоколов, доносящийся отовсюду... Взбудораженные горожане со всех концов стекаются на широкую эспланаду к Дому Инвалидов, где расположен арсенал. И вот оружие уже в руках восставших, но люди продолжают прибывать в сгущающейся тьме, с фонарями и самодельными факелами в руках; по широкой площади закручиваются людские потоки, видимые с верхних этажей, как огромные дымно чадающие огненные водовороты... А набат всё гудит... Возбуждение растёт, доходит до высшей точки. Ещё минута-другая – и все

эти люди бросятся громить магазины, винные лавки, начнётся вакханалия разгула и грабежа... Но тут рассказчика, который сверху наслаждался великолепным зрелищем и уже сам начал испытывать некую смесь восторга и ужаса перед неотвратимым всенародным безумием, осеняет: он отламывает свинцовую воронку от водосточной трубы, проходящей рядом с балконом, и крича в неё, как в рупор, призывает: «На Бастилию! На Бастилию!»

И так быстро, как даже он не ожидал, в хаотическом бурлении огней внизу появляется какая-то упорядоченность: его клич услышан и повторён многоголосым эхом! Теперь площадь уже изливает потоки людей, устремившихся к одной цели. Тюрьма народов обречена...

Маркиз де Сад, автор столь впечатляющего повествования, имел свой резон не любить Бастилию: он побывал там дважды. Ему лестно было убедить других и, главное, себя в том, что именно он явился не только свидетелем или участником, но виновником падения ненавистных казематов. Обратите внимание, какой грозный спектакль рисуется его воспаленному взору в качестве пролога к еще более грандиозному зрелищу, как раскалены все детали, рассчитанные на благодарных слушателей – современников и далеких потомков, которым этот рассказ покажется более достоверным, чем сама правда, обернувшись сверхреальностью истории (в частности, именно так воспринял его один из французских поэтов-сюрреалистов XX века.)

На самом же деле все разворачивалось не в пример обыденней. Толпа и впрямь стеклась к Дому Инвалидов и овладела его арсеналом, только это было не ночью 13 июля, а на следующее утро. И набат действительно гудел, но никаких факелов, бессмысленных в светлое время суток, конечно, и в помине не было. К тому же оказалось, что оружия не хватает на всех желающих. Однако в городе был и другой арсенал, он находился за внешними стенами Бастилии. Вот народ и повалил туда...

Теперь немного о Бастилии.

Ее построили в XIV веке как крепость для защиты города, но в этом качестве она быстро устарела, и со времен Ришелье ее восемь башен, соединенных стенами, стали использоваться как государственная гауптвахта для дворян, литераторов – короче, всех тех, кого власть почему-либо считала неудобным помещать вместе с ворами и бандитами, заполняющими все прочие городские тюрьмы.

Поначалу ее узникам (а их не могло быть более сорока двух, коль скоро каждому предоставлялась отдельная камера) подавали роскошные обеды, как того требовало их общественное положение, однако к концу XVIII века былой блеск потускнел, обхождение стало попроще. Но зато и пытки отменили – разумеется, кроме случаев, когда их предусматривало постановление суда. Теперь в подземелья Бастилии, то есть в нижние этажи ее восьми башен, сырые и темные, узников заключали разве что на короткое время и лишь в на-

казание за внутритюремные бесчинства.

С начала 1789 года скорбный приют пополнился лишь единственным, причем добровольным постояльцем: там несколько дней переждал возникшую по его же вине городскую смуту Ревельон, уже упоминавшийся фабрикант обоев. Он счел за благо укрыться в стенах крепости от гнева парижан, пока войска вершили суд и расправу. В более спокойные времена, когда власти не так боялись раздражать общественное мнение, в Бастилию попадало в среднем десятка полтора заключенных за год, но большинство из них здесь и тогда не задерживалось. Содержание аристократической тюрьмы обходилось казне так дорого (120—140 тысяч ливров, в пересчете на российскую дореволюционную валюту более 100 тысяч рублей золотом), что по предложению Неккера все ее постройки решено было скрыть. Архитектору Корбе уже поручили начертать план будущей площади, которую собирались разбить на месте ветхих бастионов: самой крепости, служебных пристроек, порушенных кое-где стен и обмелевших рвов, так портящих парадный облик столицы. Новоявленную площадь намеревались почтить именем Людовика XVI.

Марат, вспоминая потом об этом дне в своей газете «Друг народа» (от 14 апреля 1791 года), свидетельствует: «Когда неслыханное стечение случайных обстоятельств повергло столь плохо защищаемые стены Бастилии (*имелись в виду внешние стены, за которыми располагался арсенал.* —

Г.З.), одно лишь любопытство привело народ к самой крепости». Арсенал был захвачен без труда. Разобрав оружие, толпа, собравшаяся у стен, послала в крепость депутацию Ратуши. Никто и не думал о штурме, выборщики лишь добились заверений, что пушки Бастилии не будут повернуты против Сент-Антуанского предместья и перейдут под контроль Коммуны. Но далее все стало происходить, как в лихорадочном сне, где свершаются события, словно бы вытекающие друг из друга, но по пробуждении кажущиеся лишенными логической связи.

Депутация вернулась, убежденная, что добилась желаемых уступок. Но тут сверху раздалось несколько выстрелов. Королевские гвардейцы, то ли с перепугу, то ли по глупости или от спеси, вздумав проучить «распустившуюся чернь», открыли огонь, хотя ничего не было готово ни для осады, ни даже для того, чтобы выдержать первый приступ. Вооруженным дворянам, вероятно, стало невольно бездействовать, глядя, как внизу копошится забывший о покорности безродный люд. Но также возможно, что чаша их терпения переполнилась при виде щегольских разноцветных фраков и рединготов, яркими пятнами мелькающих в толпе «каналей», и пышных нарядов светских прелестниц. Вся эта праздная публика с любопытством театралов наблюдала за развитием событий, без церемоний норовя подобраться поближе. Вот и пальнули, верно, для острастки. Тотчас толпа рассвирепела не на шутку и с криками «Предательство!» ринулась

на штурм тюрьмы.

Так несколько выстрелов решили дело. Впрочем, возможно, что самые первые раздались и снизу... Надо и такое допустить: в толпе замешалось немало темных личностей, охотников за легкой поживой, полицейских осведомителей (об этом тоже писал Марат, опознавший в одном из «героев штурма» профессионального шпиика) и просто пьяных. Как бы то ни было, штурм Бастилии стал тем взрывом, которым разрешилось нервное напряжение последних дней.

Толпа, не встретив сопротивления, даже без стрельбы вступила на подъемный мост, опущенный во время переговоров, и прихлынула к самому бастиону. Тут комендант гарнизона Делоне в свою очередь заключил, что противная сторона нарушила договоренность между ним и парламентариями Ратуши. Значит, переговоры были всего лишь уловкой, чтобы внезапно проникнуть в крепость, взять ее врасплох? Тогда он приказал поднять мост и дать ружейный залп, прозвучавший среди установившейся тишины совершенно неожиданно. Внизу же, естественно, решили, что мост был сперва опущен, а затем поднят по вероломному приказу коменданта с целью заманить людей в ловушку и перебить. Общий вопль «Измена!», еще более яростный, чем вначале, дал новый сигнал к атаке... Замешавшийся в толпу зевак барон Паскье, сын советника Парламента, по свежей памяти заносит в дневник свои впечатления, пишет:

«Я присутствовал при взятии Бастилии. То, что потом

называли битвой, было не примечательно, а сопротивление и вовсе ничтожно. Осажденные не располагали ни продовольствием, ни боевыми припасами, так что приступ был во все бесполезен. Со стен раздалось несколько ружейных выстрелов, на которые никто внизу не отвечал, а после – пять-шесть выстрелов из пушки. Сия великая баталия ни на миг не напугала многочисленных зрителей, сбежавшихся, чтобы увидеть ее исход. Среди последних в глаза бросалось множество женщин, одетых весьма изысканно; чтобы легче было подойти поближе, они оставили свои кареты на подходах к площади... Рядом со мной оказалась мадемуазель Конта из Комеди-Франсез. Мы с ней простояли там вплоть до развязки, после чего я предложил ей руку, чтобы довести ее до кареты, ожидавшей на Королевской площади».

Подумать только, с каким завидным спокойствием актриса придворного театра наблюдает за началом событий, развитие которых через четыре года чуть не приведет на гильотину ее самое и ее товарищей по ремеслу! А какой иронической снисходительности к бунтовщикам полон ее спутник, чьего отца в 1794 году ожидает гильотина... Впрочем, чаша сия готовилась и ему самому: барона спас лишь термидорианский переворот.

Что до Бастилии, ее охраняли, помимо тюремных служителей и офицеров, 95 солдат инвалидной команды и 30 швейцарцев королевской гвардии. Защищать им было, собственно, нечего – ведь оружие из арсенала уже растащи-

ли, – да и некого: в осажденной крепости к тому времени обреталось под замком семеро дворян, из коих двое были сумасшедшими преклонного возраста, попавшими сюда лишь потому, что душевнобольных в ту пору не лечили, им полагались те же казематы, что и преступникам. В Бастилии этим несчастным было, конечно, покойнее, нежели в доме-тюрьме для умалишенных простого звания: здесь хоть обходились без цепей... Ещё четверо привилегированных узников томились под стражей за подлоги, и, наконец, одну из камер занимал граф де Солаж, которого за многие гнусности упрята-ло туда собственное семейство, обязавшись оплачивать расходы на его содержание.

Позже, вспоминая об этом, Марат саркастически замечал: «Пусть декламаторы восхваляют нерассудительно прелести свободы, – она имеет цену только для мыслителя, который не хочет пресмыкаться, и для человека, призванного по своему положению или богатству играть роль. Но она не имеет никакого значения для народа. Какое ему дело до бастилий! Он всегда знал их только по имени». Предвидя возможные возражения, издатель «Друга народа» добавлял: «Предметом интересных размышлений для философа должно служить усердие, с каким несчастные рабочие рисковали жизнью во имя разрушения памятника тирании, предназначенного только для их угнетателей». Ссылка на общеизвестные события, ещё свежие в памяти парижан, звучала, надо полагать, достаточно убедительно.

Известно, что со стороны осаждающих крепость было убито девяносто восемь человек и ранено шестьдесят. Среди осаждённых жертв могло быть меньше, если бы в ту минуту, когда гарнизон сложил оружие, коменданту не взбрело в голову, что дворянская честь велит ему умереть с должным блеском. Когда толпа хлынула в крепость, он выхватил у бомбардира зажжённый фитиль и бросился в пороховой погреб, чтобы устроить себе достойную могилу, подняв на воздух и своих, и чужих. Его намерения разгадали, фитиль вовремя выхватили из рук, но после этого ярость парижан перешла все границы разумного. Гуманность была забыта: из гарнизона, сдавшегося на милость победителей, уцелел лишь один офицер да (и то без двух человек) инвалидная команда, скорее всего потому, что её разоружили ещё при взятии арсенала. Сказалась здесь, понятно, и недобрая память, оставленная по себе Французской и швейцарской гвардией после «дела Ревельона». Всеобщее возмущение, которое они вызвали тогда своей жестокостью, дало себя знать в этом кровавом финале. О заключённых меж тем чуть не забыли. Они напомнили о себе громким стуком в двери, каковые тут же были взломаны. Затем толпа отправилась к Ратуше, как знамя, неся перед собой голову злополучного начальника гарнизона на пике с надписью: «Комендант Бастилии Делоне, предатель и изменник народа».

Дабы подчеркнуть, что они – народные мстители, а не разбойники, представители восставшего города передали по-

лицейскому комиссару вещи казнённого: его золотые часы, драгоценные пуговицы и запонки, бумажник и ключи. Коммуна издала приказ о разрушении крепости. Парижане принялись разбирать ветхие стены... И всё же полностью снести Бастилию собрались не сразу. Руки долго не доходили. Ещё несколько лет посреди столицы, тревожа напомниманием о свершившейся драме, высились угрюмые развалины. Со временем среди них возникли павильоны для народных гуляний, и обломок крепостной стены украсила задорная надпись: «Здесь танцуют!». Потом исчезли и руины знаменитой тюрьмы, остался лишь контур, выложенный белым камнем в брусчатке новой площади, названной площадью Бастилии. Он сохранился и поныне.

День 14 июля объявили национальным праздником. Годовщина падения Бастилии и сейчас – одно из самых ярких общенародных торжеств, когда французы маршируют, устраивают гулянья, весёлые шествия и до ночи танцуют на улицах со всеми знакомыми и незнакомыми.

Так что же произошло? Что так всех обрадовало тогда, в июле 1789-го? Малоимущим парижанам Бастилия никогда не угрожала и не мешала. Да и литераторы всё реже и реже знакомились с её внутренним устройством. Обычай заточать их туда в наказание за едкую эпиграмму с помощью подписного королевского рескрипта, *lettre de cachet* – бланка с печатью дворцовой канцелярии, – давно канул в Лету, побеждённый силой общественного мнения, детища просвещённого

века. По большей части этими чистыми бланками с монаршей подписью пользовалась для того, чтобы в обход долгих чиновничьих церемоний разрешить тому или иному лицу заняться подготовкой праздника или учреждением больницы, дать новый чин и так далее. Орудием личной мести высокопоставленных особ такие бланки становились гораздо реже, нежели утверждала молва. Конечно, полиция пользовалась королевскими письмами для ареста людей, подозреваемых в опасных преступлениях, и часто это имело свой резон: неповоротливые законы предписывали отправлять виновного под замок только за доказанные прегрешения. Следствие и суд в таких случаях велись в отсутствии подозреваемого. А тот, если был достаточно проворен, нередко пользовался случаем ускользнуть от карающей десницы в неведомые страны и места. Во избежание этого и прибегали к подобным рескриптам о предварительном заключении под стражу вплоть до решения суда, упраздняющего их действие.

Короче, не только народ, но и привилегированные сословия уже давно этой злополучной Бастилии не страшились. Но, может быть, им виделся в ней неприступный бастион, твердыня, способная дать приют яростным защитникам трона? Опять-таки нет. Никто не принимал особенно всерьёз сильно обветшавшую крепость, не вмещавшую ни достаточно людей, ни нужных им припасов. Зато с виду она была так мрачна и внушительно безобразна, так надоедливо бросалась в глаза, что её падение казалось аллегорией гибели фе-

одальных пережитков, её разрушение воспринималось как грандиозный театральный жест.

Размышляя об этом в общем-то бесполезном, но крайне эффектном зрелище, редко вспоминали о жертвах, о практическом смысле – самым значительным оказывалось произведённое впечатление. Его трактовали как зримое воплощение торжества свободы, крушения рабских предрассудков прошлого. Кстати, по сему случаю в памяти многих даже всплыло забавное пророчество известного авантюриста-ясновидца Калиостро. Заочно осуждённый в 1786 году парижским судом, он торжественно предрекал: «Я вернусь в Париж лишь тогда, когда Бастилия станет местом прогулок». (Видимо, провидец уже был наслышан о планах Неккера срыть крепость).

Обо всём этом толковали, ещё когда король был жив, но после его казни в 1793 году такие рассуждения зазвучали особенно веско и тон их несколько изменился: заговорили о персте Провидения, ещё четыре года назад повергнувшем во прах твердыню абсолютизма. Тут уж, разумеется, никого не интересовала та прозаическая истина, что крепость служила не столько оплотом, сколько устаревшей и неудобной декорацией монаршей власти.

Так в сознании современников, не говоря уж о последующих поколениях, реальный факт, заслуживающий лишь скорби о напрасно пролитой крови, преобразился в чудесное феерическое представление, первое из яркой чере-

ды столь же театрализованных государственных действий, протекающих на больших пространствах, вовлекающих в себя огромные массы участников и статистов, поражающих воображение помпезными декорациями и постановочными эффектами. То был первый исторический спектакль, выкроенный, так сказать, из живой плоти современности и разыгранный исполнителями, которые сознавали, что на них смотрит не только потрясенная публика настоящего, но и Грядущее собственной персоной.

Вспомним: несколько лет спустя, в 1798-м, сорок веков воинской славы с высоты пирамид египетских фараонов ревниво обзревала картину сражения, – так гласил наполеоновский приказ по армии перед битвой за Каир. На подвиги французского воинства смотрело Прошлое, зрителем опять объявлялась история, участников военного спектакля призывали не осрамиться на этих подмостках.

Пожалуй, наибольшим вкладом Великой французской революции в мировое театральное – и не только театральное – искусство была, если так позволительно выразиться, её зрелищность. С этой стороны перед историком театра открывается множество странностей, которые иначе не поддаются истолкованию. Влияние событий 1789—1799 годов на судьбы сцены и драмы неоспоримо. Достаточно сравнить состояние искусства до и после этого периода. Однако же какие-либо эпохальные художественные явления этих лет, закрепившиеся в творческой памяти потомства, за крайне редкими

исключениями, выделить невозможно.

А такие попытки делались, и старания прилагались нешуточные, особенно в первые годы советской власти. Тут проблема вдруг приобрела политическую остроту. «Казалось, – сетовал эрудированный нарком просвещения Луначарский, перечитав множество французских пьес того времени в надежде выбрать из них лучшие для постановки на сценах молодой Советской республики, – что должен был в эпоху революции создаться интересный агит-театр, – ведь он имел тогда большой успех», но из этих пьес «ничего ставить нельзя. Они грубо тенденциозны и довольно бездарны». В другом месте, не без досады говоря о «внешнем революционном энтузиазме» даже знаменитых драматических произведений, вроде «Карла IX» Мари-Жозефа Шенье, он замечает: «Это – официальная риторика. Если часть публики принимала с большим энтузиазмом отдельные куплеты, которые там пелись, или отдельные тирады, то это потому только, что налицо было много революционной страсти; она не зажигалась благодаря театру, а вокруг чужого малопривлекательного центра сама собой, своею силой сливалась в такой огненный клубок... Классы, которые не обладают достаточным количеством продуманных художественных форм, достаточным количеством образованных в этом отношении художников, не в состоянии сделать весну искусства; пока почва не даёт цветов, до тех пор тщетно бумажные цветы привязывать к голым деревьям».

А ведь недурно сказано. Пожалуй, никто (да оно и понятно) не размышлял столько о всевозможных последствиях Великой Французской революции, как позднейшие теоретики социализма. И столь метких наблюдений на этот счет, до каких порой додумывались ревнители революционных преобразований, поискать надо. Только трудно порой понять, почему такие печальные умозаключения не подсказали своим далеко не глупым авторам, что, может быть, лучше бы найти своим способностям иное применение.

Итак, сценический репертуар парижских театров той поры составлялся из посредственных пьес, поэзия, кроме песенной, не выдержала испытания временем, о спектаклях вспоминали потом со снисходительной или презрительной усмешкой, причём тон здесь зависел не от художественных, а от политических воззрений мемуаристов. Конечно, за краткий срок в театре произошли коренные перемены в построении мизансцены и декорации, в технике актёрской игры, в правовом положении самих актёров. Появились новые театральные и драматургические жанры, не говоря уже о новых идеях. Но синтеза всего этого в каком-либо выдающемся художественном событии не наблюдалось.

Сошлёмся опять на Луначарского, здесь его суждение не лишено интереса, хотя в глазах сегодняшнего читателя иллюзии и разочарования наркома-ленинца наивны, а его некогда непререкаемый авторитет более чем сомнителен. «Революция как будто немеет в философском и ху-

дожественном отношении», – скрепя сердце, признает он. И тут же спешит посулить грядущий расцвет освобожденного творческого духа: «Зато она раскрывает тысячи уст после того, как непосредственная буря её промчится, уст, восхваляющих или критикующих, скорбящих о невыполненном или ещё ярче рисующих не оправдавшуюся в данном случае надежду». Говоря о Великой Французской, этот революционер, воспитанный старорежимной культурой, думает, конечно, и о той недавно победившей, которую вместе с соратниками готовил сам. Он еще не знает, что вместо многоголосья вдохновенных «уст» (смешно, не правда ли?) грянет казенный хор луженых глоток, воспевающих единство партии и народа... Но это к слову.

Однако и во Франции, где последствия революции окажутся не столь разрушительны для культуры, до синтеза, которому, хотя не без потерь, и впрямь предстоит осуществиться, ещё ждать и ждать. А пока французский театр в упадке. Налицо отдельные разрозненные реформы, не до конца отработанные художественные приёмы, то ли наброски к будущей картине, то ли обрывки былой, уничтоженной. И всё же революция в сценическом искусстве произошла, можно даже сказать, что она почти сразу дала в своем роде совершенные образцы. Только они были особого рода. Никогда ранее театр так широко не выходил на улицу. Любое общественное проявление, вплоть до самых обычных, ныне облекалось в театрализованные формы. Никогда

полем действия драмы не становились столь обширные области людских интересов: политика, идеология, в конечном счёте – всё то, что составляет смысл жизни отдельного человека в сообществе ему подобных. «Душа моя страданиями человечества уязвлена стала», – этими словами, памятными нам со школьной скамьи, выразил ощущение общности с миром Радищев, перелагая образ мысли революции французской на язык чувств просвещения российского. Да только ли российского? Обновление коснулось всей европейской культуры, «уязвленной» тою же болью и очарованной теми же соблазнами духовной свободы.

Если говорить собственно о театре, здесь прежде всего бросается в глаза, что никогда настроения и воззрения улицы не проникали столь глубоко в самую сердцевину сценической эстетики, разламывая, расширяя, корёжа её каноны. При этом если и не создавались новые культурные ценности, то рождалась в сознании людей искусства заманчивая догадка, что на этой почве их можно взрастить. А ведь в предшествующие эпохи само такое подозрение сочли бы крамольным.

Кроме того, никогда ещё события истории не рождали в столь многих умах и сердцах ощущения величественного спектакля, само участие в котором вселяет в каждого чувство собственной значительности и достоинства. О том, что жизнь есть театр, говорили испокон веку, но теперь банальная метафора внезапно обрела совсем иной смысл.

Что значила ранее эта фраза, произносимая со скептическим вздохом сожаления о легковесности человеческой природы и лицемерии общества? Прежде всего – некое бытовое лицедейство, затем – обыгрывание отведённых каждому социальных ролей-амплуа. Стало быть, имелось в виду «представление», что разыгрывается в пределах индивидуальной жизни, то вольное или невольное актёрство, которое, будучи уделом каждого смертного, так часто отмечено печатью суетности и фальши.

Однако если жизнь есть театр, где всяк играет, как умеет, то разве не ясно, что профессиональный театр выше действительности? Ведь на подмостках она предстаёт очищенной от мелкого и случайного, преображённой талантом мастеров игры. Их искусство во сто крат совершеннее, чем жалкая возня тех, кто подвизается на сцене житейской...

Это не парадокс: именно так судили об искусстве и реальности актёры той эпохи.

Вот, например, что думала об этом Ипполита Клерон, любимица Вольтера и Дидро, одна из самых влиятельных законодательниц дореволюционной сцены: «Театр – лишь представление всего, что есть значительного в мире. Чистота выражений в трагедии, важность событий, достоинство персонажей вполне доказывают, что там нет места произволу, равно как неприличиям и тривиальности. Театру не пристало искать образцов в распушенности народных нравов, как невозможно объединить в одной раме Рафаэля и Калло».

Итак, соблюдение условности, непреложного декорума становится основополагающим эстетическим принципом. Как гротескным уличным типам с офортов французского графика нет места рядом с Рафаэлевыми мадоннами, так же недопустимо нарушать благолепие на сцене, где всегда подобное соседствует с подобным. Представление о гармонии здесь сродни жесткому дворцовому этикету. Театр заимствует его законы, но привносит в их исполнение своё высокое мастерство.

Титулованный придворный лицедей так же, как безродный актёр, весь во власти предназначенного ему ампула. Но если первый может быть бездарным исполнителем своей роли, то второму надобны талант и вдохновение. В светском быту всё происходит по сценарию, как и на подмостках, но до чего скучна пьеса, повторяемая веками изо дня в день! Её создателей ничто не занимает, кроме изящных манер – в человеке да иерархии чинов – в обществе. Упирая на то, что жизнь дворцовая есть театр, высший свет беззастенчиво себе льстил: в его нескончаемых монотонных действиях избыток заурядного лицемерия оставлял мало места игре.

Да, актёры, утверждавшие, что именно они творят подлинную, высшую реальность, были по-своему правы. Театральное отражение придворного обихода оказывалось богаче, разнообразнее и уж бесспорно занимательнее оригинала. Здесь шла настоящая игра, довольно сложная, рассчитанная на тонких ценителей и волей-неволей аристократич-

ная, но всё-таки игра. Сравнивая её с действительностью, люди театра преисполнялись гордыни. Они видели, какие посредственные актёры выступают на театре жизни, как часто они берутся не за свои роли, словно бы пародируя комедию, но являя при этом зрелище скорее прискорбное, чем смешное. Скажем, какой-нибудь чванный, глупый парвеню, простак, мнящий себя тонкой штучкой, а сам ловко одураченный, зарвавшийся банкир-банкрот и т. п. – кого они способны позабавить своим неразумием? Разве что моралистов-проповедников или любителей сплетен. Впрочем, даже исполняя в жизни роли, действительно уготованные им судьбой, родословной и положением в обществе, люди редко достигают истинного совершенства. Для них недоступны не только высоты трагедии – жанра, по самой сути чуждого обыденности, – но и красота подлинной драмы. Нет, положительно театр – единственное место, где неуклюжих актёров жизни передразнивают искусные профессиональные лицедеи, чья игра способна сделать их невзгоды комичными и поучительными. В трагедии же они дают миру пример импозантного, волнующего благородства, какого в реальности вообще не встретишь.

Вот почему театр выше жизни. На том стоят законодатели художественного вкуса эпохи, причем им вторят подчас и философы-современники: «Искусство! В его тесных оковах природа заставляет свои стихии служить удовольствию»; «Земля рождает цветы, искусство делает из них букет». Если

таково мнение самого Гельвеция, то нетрудно представить, сколь велико было презрение актеров не только к убогой реальности, но и к такому театру, который (как, например, британский театр того же времени) слишком похож на жизнь в ее повседневных формах. Вот послушайте, какие снисходительные ноты звучат в речи Клерон, объясняющей, почему она, как и большинство ее товарищей, не приемлет Шекспира: «Французский партер допускает в театре только благородных и элегантных героев. Он бы смеялся, глядя на кривые ноги и торс персонажа (*Ричарда III – Г.З.*), призванного возбуждать страх или жалость. Всякому ведомо, что самый могущественный монарх может быть так же плохо сложен, уродлив, зауряден внешне, как и последний крестьянин его королевства; что телесные нужды, недуги и привычки уравнивают властителей с прочими людьми. Но каким бы он ни был, уважение, которого требует его сан, страх или любовь, внушаемые им, роскошь, окружающая его, делают его всегда значительным в чужих глазах».

Сколько неосознанного презрения к этому досточтимому монарху сквозит в рассуждениях актрисы! Между тем Клерон исполнена пиетета к королевской власти. Но все достоинства, перечисленные ею, принадлежат не лицу, а месту, им занимаемому. Она так чтит само амплуа венценосца, что на долю исполнителя этой роли не остаётся даже простого внимания. Кто он, каков – это, оказывается, неважно. И что всего забавнее, почтительная дама не замечает

иронии собственных строк. Её гипнотизирует другое: высочайшие требования к изяществу и царственному благородству «театрального короля». Тот, реальный, может быть как угодно невзрачен, но этот обязан быть королем с головы до пят. Иначе горе ему, ибо ничто, кроме личных достоинств, не служит порукой его величия. Ведь «это только представление, и без помощи всех иллюзий, какие только есть, публика увидит, услышит только актёра и лишится сладости быть обманутою».

Итак, исполнителю приходится быть «святее папы римского», лишь при таком условии иллюзия, творимая им с помощью собственного таланта, побеждает унылое жизнеподобие.

Придётся повторить: такое искусство в высшей мере элитарно. Это утонченная забава, наслаждение сложной игрой зеркальных отражений иллюзии и действительности, переходящих друг в друга и друг с другом соперничающих. И вот, пока избранная публика смакует такой камерный, как сказали бы сейчас, почти «лабораторный» спектакль в спектакле, за стенами театра свирепствует голод, бушуют политические страсти, готовятся военные экспедиции против мирного населения, да и само население вот-вот перестанет быть мирным... В подобной общественной ситуации у искусства, достигшего столь превосходной степени аристократизма, далее пути не было. Как не было его и у самой аристократии. И придворный, и театральный обиход так оторвался

от жизненной прозы, что потеря ощущения реальности стала неизбежной. Это и было важнейшим свойством обреченных в грядущей социальной катастрофе. Незаметно для себя вовлечённые в водоворот общественного движения, аристократы двора и искусства сохраняли былую зоркость только к тому, что двигалось вместе с ними, как щепки в этой круговерти, не чувствуя дна, не видя ни берега, ни цели. На их глазах связь времен распалась, исторические события казались цепью тягостных случайностей. Не догадываясь, что здесь действуют закономерности, фатальные для них, и часто становясь жертвами собственной слепоты, они даже тогда вряд ли понимали смысл происходящего.

Такова участь, постигшая старый сословный театр. Когда в него пришли обновители, эта цитадель, подобно Бастилии, столь же нелепо сопротивлялась и так же бесславно пала. Камерные постановки вскоре уступили место трагедиям, где в любой героической или демонической роли выступало живое, узнаваемое лицо, притом сознающее свою историческую миссию не меньше, чем непосредственные цели своих поступков. Лицедея сменил оратор и трибун. И уже в этом новом качестве не только театр приближался к реальности, но и жизнь устремлялась к театру. Только теперь он был рассчитан не на узкий круг избранных ценителей, раз и навсегда усвоивших единственно возможные «правила игры» в единственно приличествующей для каждого случая мизансцене. Однако свои каноны были и здесь. Агора, где происходили

собрания греческого демоса, народный форум эпохи Цезаря и Антония, и наравне с ними – афинский амфитеатр или римский Колизей – вот где искали примеров для подражания. Жизнь хотела походить на высокие античные образцы, не ради частных корыстных целей, как в былые времена лицедейства бытового, не ради изошренной игры в игру, как в священном храме лицедеев театральных, но во имя совершенного будущего. Трезвый взгляд из дня нынешнего обнаруживает, что это было зачастую ходульно и достаточно грубо, но того требовало настроение эпохи.



Ж.-Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч (1791)

Люди революционной поры в своем воображении видели себя в тогах и на котурнах и не стеснялись этого. Историк, пишущий о них, не должен забывать, что такие фигуры, как Марат, Дантон, Робеспьер, в глазах современников

и ближайших потомков были героями или злодеями всемирного исторического спектакля. Они и сами смотрели на себя как бы двойным зрением: им казалось, что на подмостках истории они выступают как народные трибуны Франции и одновременно – как персонажи вновь разыгрываемой великой классической трагедии в духе греков и римлян. В жизни, борьбе и смерти они ощущали себя Периклами и Гракхами нового времени.

Итак, ранее с театром сравнивали повседневный обиход, теперь – историю. В России, например, это уподобление быстро войдёт в моду, сделавшись расхожим до тривиальности. В конце екатерининского правления все станут говорить: «Феатр истории».

При этом следует заметить, что упоминание Перикла и Гракха, персонажей исторических, наряду с героями античной трагедии – отнюдь не случайная оговорка. Эпоха Великой Французской революции щедро наделяла собственными представлениями иные исторические слои жизни и культуры. Её современники были убеждены, что подлинные Гракхи и Периклы в своих речах и поступках тоже следовали надлежащим театральным образцам, так что, в сущности, нет разницы между реальным греческим или римским полководцем, государственным деятелем и героем Софокла или Сенеки.

Говоря об английской революции XVI века и французской XVIII-го, Маркс, в подобных материях кое-что смыс-

ливший, как бы к нему ни относиться, заметил: «В этих революциях заклинание мёртвых служило для возвеличивания новой борьбы, а не для пародирования старой, служило для того, чтобы преувеличить значение данной задачи в фантазии, для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы носиться с её призраками».

Помнится, советские историки литературы охотно использовали эту цитату, удобную вдвойне: ссылка на Маркса оповещала цензуру об авторской благонадежности, а «преображение в фантазии» легко и не без основания можно было истолковать как исток французского революционного классицизма, ведущего художественного течения той поры. Но здесь стоит несколько расширить поле обзора, включив в круг рассматриваемых явлений лицо, о котором нередко забывают – зрителя. Без него картина получается неполной, и дело здесь не только в том, что именно он являлся законодателем вкуса. Главное – зритель тех лет видел себя полноправным участником зрелища, поскольку чувствовал, что и сам он – актёр на всемирном «феатре истории».

«...Просят уравнивать их в правах с шутами»

*Театр это братство. Это равенство...
и королеве прислуживают не лучше, нежели
матросу... Кружевной платочек или хощовый
рукав утирает те же глаза человеческие.
Огюст Вагри*

Во время созыва Генеральных Штатов выборщики от разных сословий вручали своим избранникам наказы с перечислением требований и прошений, кои те должны были изложить прилюдно перед лицом высшей власти. С особой просьбой к почтенному собранию обратились и актёры «Первого Театра Франции». Теперь его называют Комеди-Франсез, Театром Французской Комедии. Тогда он именовался ещё и Французским Театром (коль скоро из всех драматических этот принадлежал королю, а значит – всей Франции), Домом Мольера – поскольку среди первых его исполнителей были и актёры мольеровской труппы, а кроме того – Сообществом Комедиантов Его величества. Так вот, в своей челобитной члены Сообщества (сосьетеры) обращали внимание Генеральных Штатов и всей просвещённой нации на прискорбное положение служителей драматического искусства. Они жаловались на беспримерное презрение к их

роду занятий. Так, адвокаты некогда приняли специальное постановление, в согласии с которым должны были исключаться – и действительно исключались – из их корпорации все члены, не только подвизающиеся на подмостках, но даже породнившиеся с кем-нибудь из актёрской братии. Парламент вообще не признавал актёрского сословия, вследствие чего комедианты, лишённые, так сказать, гражданского лица, не имели возможности затевать судебные процессы. Такой порядок, вероятно, представлялся служителям правосудия благословенным избавлением, если принять во внимание головоломнейшие внутритеатральные интриги, которыми славились придворные труппы. Но это значило, что каким бы несправедливым утеснением ни подвергались актёры, им было отказано в праве отстаивать в обычном порядке своё имущество, честь и достоинство.

Итак, люди театра скромно напоминали Генеральным Штатам, что Людовик XIII ещё в XVII веке особым «монаршим соизволением» признал за ними право считать своё звание не предосудительным и в нравственном отношении не зазорным. За давностью лет этот рескрипт был предан забвению, и вот ныне, ободренные новыми веяниями, актёры осмеливались просить о придании ему законной силы.

Ещё смиреннее выглядело обращение к властям церковным: актёры Его величества нижайше ходатайствовали об уравнивании их в правах с... шутами и буффонами Его величества, поскольку эту категорию лицедеев терпели

и не подвергали отлучению римские папы.

Да, прославленные властители умов, на чьи представления съезжалась избранная публика из всех цивилизованных стран и земель, могли во многом позавидовать шутам. С тех пор, как при «Короле-Солнце» Людовике XIV праху Мольера отказали в последней чести – в церковном погребении, духовенство отнюдь не стало терпимее. Актёры всё ещё оставались отлучёнными от церкви, а это значит, что их браки не считались законными, равно как и потомство, имеющее от такого брака появиться. Их запрещено было хоронить на кладбищах, если перед смертью они не раскаются в своём ремесле, как в пагубной ереси.

Но и это ещё не всё. За актёрами не признавали даже права заказать панихиду по любимому драматургу. В памяти публики был ещё свеж примечательный случай, когда какой-то священник осмелился отслужить заупокойную мессу по Кребийону, крупнейшему в XVIII веке сочинителю трагедий. Тогда архиепископ парижский, придя в сильнейшее раздражение, сурово наказал добросердечного пастыря. Тут уже не на шутку разгневались и доселе безропотные комедианты Его величества: предводительствуемые Ипполитой Клерон, они собрались прекратить спектакли в столице. Тогда на помощь властям церковным без промедления подошли светские, и актрисе, игравшей цариц, пригрозили «Бастилией для лицедеев» – тюрьмой Фор-Левек, где содержались неисправимые должники, а также актёры, нарушившие

театральные порядки или правила благочиния.

Следует отметить, что актёров королевского театра всё-таки ставили выше простых бродяг, но ниже сочинителей, для которых считалась уместной Бастилия. В Фор-Левек могли упрятать – и упряtywали – даже таких знаменитостей, как Лекен, Моле и сама Клерон. Для этого было достаточно приказа одного из четверых особых королевских суперинтендантов, которым было поручено попечительство над театром. Ни слава, ни заслуги, ни даже расположение двора не служили актёрам гарантией от их произвола.



Актрису Клерон королевская стража приводит в тюрьму Фор-Левек (Гравюра из книги, напечатанной в 1794 году)

Скверная история с заупокойной мессой случилась в 1762 году, но и четверть века спустя положение было

немногим лучше. Правда, в 1780 году Фор-Левек упразднили, а вместе с ним – и бессудные дисциплинарные заключения под замок. В остальном же перемен не наблюдалось. Да и в обществе актёрам приходилось не сладко. Об их испорченных нравах, о богопротивности их ремесла не только разглагольствовали проповедники да толковали степенные кумушки, но и писали вполне уважаемые авторы, например (страшно вымолвить!) Жан-Жак Руссо. На склоне лет он предал анафеме и театр, и актёров, возмечтав, подобно Платону, изгнать их из грядущего идеального государства. Увы, такая неприязнь стареющего женевского пророка к театру больно скажется на судьбах многих пьес и исполнителей в то близкое время, когда его чаяниям суждено будет отлиться в форму законов нового жизнеустройства.

(Кстати, если уж забежать вперёд, сразу уточним: полного равенства с остальными гражданами актёры добьются только в середине следующего века. Чтобы закрепить их права, потребуется не одна, а целых три революции: 1789, 1830 и 1848 годов. А последний публичный скандал, связанный с отказом от церковного погребения, случится в Париже в 1815 году, когда станут хоронить мадемуазель Рокур, актрису, о которой ещё не раз пойдёт речь в этой книге. Настоятель церкви св. Роха, куда отправится для отпевания процессия в несколько сот человек, запрет перед нею двери храма. Тогда почитатели таланта покойной брёвнами взломают замки и силой ворвутся в церковный притвор, что-

бы призвать перепуганного, но несгибаемого священнослужителя приступить, пока не поздно, к своим скорбным обязанностям, не испытывая до конца их христианского терпения. Исход тяжбы на сей раз окажется благоприятным для актёрского достоинства: высшие церковные власти под угрозой народного возмущения согласятся совершить святой обряд над телом комедиантки.)

Впрочем, хоть ремесло это считалось постыдным, на подмостках можно было встретить немало дворян, во имя искусства или ради увлечения хорошенькой актрисой пожертвовавших честью своего рода, земными привилегиями и загробным блаженством. Так, некий Ле Нуар, сир де Торийер, капитан кавалерии, просил у Людовика XIV позволения вступить в труппу Мольера и, получив его, стал актёром Делаторийером. Дворянином, притом бравым мушкетером, был и Монфлери, первый исполнитель корнелевских пьес, один из лучших трагиков XVII века.

Любопытно, что позже роли королей, принцев и прочих высокородных героев предпочитали доверять кучерским и поварским сыновьям. У них, как правило, царственность выходила естественнее, нежели у актёров-дворян. В отличие от поместных кутил и воителей начала XVII века, из коих происходил Монфлери, ещё помнивших о старинном рыцарстве, закалённых в гражданских междуусобицах и битвах с иноземцами, их изнеженные потомки вместе с удалью потеряли и былой лоск истинного вежества.

Существовала во всём этом и ещё одна немаловажная подробность. Если мужчинам, променявшим сословную спесь на актёрскую славу, такое ренегатство с грехом пополам прощали, то ни одной светской прелестнице не могло даже прийти в голову вступить на подмостки: слишком унижительной почиталась профессия актрисы. В крайнем случае, дамы высшего света довольствовались участием в домашних спектаклях, разыгрываемых перед ограниченным кругом близких знакомых. Так что бывший маркиз или виконт худо-бедно мог исполнять на профессиональной сцене роль лакея. Но королев и принцесс играли только дочери камеристок или белошвеек. Самая «королевственная» из актрис столичного театра тех лет – мадемуазель Конта – была дочерью прачки. Помогая родительнице обстирывать мадам Превиль и мадам Моле, актрис и жён знаменитых сосьетеров Комеди, девушка была замечена доброжелательными клиентками. Им понравились её живость, грация и природная сметливость. Их заботами молодая особа попала на сцену Дома Мольера, выплеснувшись туда, как шутили, прямо из материнского колыта.

Естественно, что такой путь на сцену тоже не мог быть традиционным. В основном и в театре подвизались актёрские династии, передававшие благородные сценические манеры из поколения в поколение. Об актёрах говорили, что все они выпестованы на коленях у королей, и с улыбкой добавляли: театральных.

Пожалуй, во Франции накануне революции только театр ещё хранил навыки подлинно изысканного обхождения. Здесь строго блюли принцип иерархии личных достоинств, ведь от них зависело амплуа. Между тем природная аристократия с течением времени утрачивала первенство в этом виде искусства. Совершенствоваться в нём изрядно мешала близость к трону, резвая услужливость всякого рода, щедро поощряемая рентами, единовременными и постоянными пособиями и прочими знаками монаршей милости. В общем, если разобраться, не было ничего столь уж удивительного в том, что благородный жест и величаявая поступь как-то натуральнее выглядели у прирождённых плебеев. Они, конечно, именовались слугами его величества короля или иных высокопоставленных особ, но под этой личиной служили величеству более демократичному и справедливому в воззрениях – зрителю. И также немудрено представить, что высшее общество, погрязая в лакействе, тем упорнее стремилось унижить в глазах публики представителей благородной профессии, чья независимая повадка втайне уязвляла дворян.

Как бы то ни было, Генеральные Штаты не вняли нижней просьбе. А у актёров на время возобладали иные заботы. Дело касалось важного вопроса: быть или не быть Комеди, «Первой Сцене Франции», единственным в Париже драматическим театром с «серьёзным» репертуаром. Задача сосьетеров сводилась к тому, чтобы удержать за собой так назы-

ваемую «привилегию», то есть исключительное право на исполнение в столице драм, комедий и трагедий в прозе и стихах. Собственно, речь шла о судьбе даже не одного, а трех парижских театров: престижу Оперы (Королевской Академии Музыки) и Театра Фавара (бывшей Итальянской Комедии) отмена привилегии тоже грозила катастрофой. По своей сокрушительности этот удар стоил того, какой падение Бастилии нанесло мифу о нерушимости королевской власти.

Здесь надобно вспомнить о некоторых вехах в истории этих театров и той традиционной избранности, с которой им так горько было расставаться теперь.

До Революции жизнь Первого Театра Франции протекала довольно спокойно, а в последнее время – даже благостно. Комеди-Франсез образовалась в 1680 году из трёх трупп: Бургундского Отеля, Марэ и актёров Мольера, осиротевших после смерти великого комедиографа. Королевским патентом от 24 августа 1682 года было подтверждено право объединённого сообщества называться «Актёрами Его величества». Но важнейшие события произошли несколько ранее и вот в какой последовательности.

Смерть Мольера, случившаяся 17 февраля 1673 года, поставила под удар сразу две труппы – его собственную, выступавшую в Отеле Генего, и Театр Марэ, некогда соперничавший с ней, а к тому времени близкий к разорению. Через неделю в Генего на роли Мольера перешёл Розимон, лучший актёр Марэ. Однако горю это не помогло, скорее напро-

тив: один театр окончательно пришёл в упадок, а другой так и не оправился от невосполнимой утраты.

Если кто и мог быть доволен, так это Людовик XIV. Королю, видимо, уже давно хотелось для порядка собрать всех комедиантов под одной крышей, чтобы учредить там надлежащую муштру. Начал он с того, что 21 июля 1673 года приказал слить труппы Марэ и мольеровскую. Затем 18 августа 1680-го повелел соединиться с ними последней труппе, самой старой и когда-то самой уважаемой – актёрам из Бургундского Отеля. Так образовался Театр Французской Комедии. Через восемь дней он уже дал свой первый спектакль в «Зале Бутылки» Отеля Генего. (С этой даты ведётся официальный отсчёт его истории.)

Теперь оставалось облечь это объединение в приемлемую юридическую форму. Для этого появилось на свет всё то же *lettre de cachet*, очевидно, чтобы избежать проволочек, сопряжённых с прохождением обычных бумаг через канцелярию двора. Итак, 21 октября вышел королевский рескрипт, каковым новому театру всемилостивейше предоставлялась монополия давать в столице «серьёзные» комедии и трагедии по-французски. (Такой порядок оказался прочным, он продержался – правда, с перерывами – до 1864 года, то есть без малого два века.)

К этому времени подобных «привилегий» были удостоены лишь Итальянский Театр, он же Театр Итальянской Комедии, получивший исключительное право ставить арлеки-

вюре XVII века)

«Государство – это я», – однажды изволил выразиться «Король-Солнце». В полном согласии с этим знаменательным утверждением всю театральную Францию, по крайности в столице, должны были являть Актёры Его величества. Такое отрадное для монарха положение вещей и было закреплено через два года патентом на королевскую пенсию, о котором уже упоминалось.

Труппа Итальянской Комедии, получившая титул «актёров короля» одновременно с Домом Мольера, также была образована из актёров двух театров, до того выступавших в Париже обособленно. Привилегия Итальянцев обеспечивала им право играть фарсы и комедии только в национальной манере и на родном языке. Однако в репризах с некоторых пор они стали самовольно переходить на французский. Крайне раздражённые, сосьетеры Комеди решились воззвать к королю, дабы он остепенил конкурентов, посягнувших на их исконную вотчину. От имени Первого Театра Франции со всей торжественностью, свойственной своему амплуа, и с громовым негодованием в голосе выступил знаменитый трагик Барон. Адвокатом итальянских лицедеев, в числе которых уже в ту пору было немало французов из южных провинций, выступил первый комик труппы Доминик. Когда град упрёков иссяк, он с подобающей учтивостью, являвшей забавное сочетание с утрированной,

но как бы невольной неотёсанностью лукавого простака, приблизился к монарху и спросил, на каком языке ему отвечать. – «Говори как хочешь», – сказал король. – «Моё дело выиграно, – взвился итальянец, – большего мне и не надо!»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.