

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

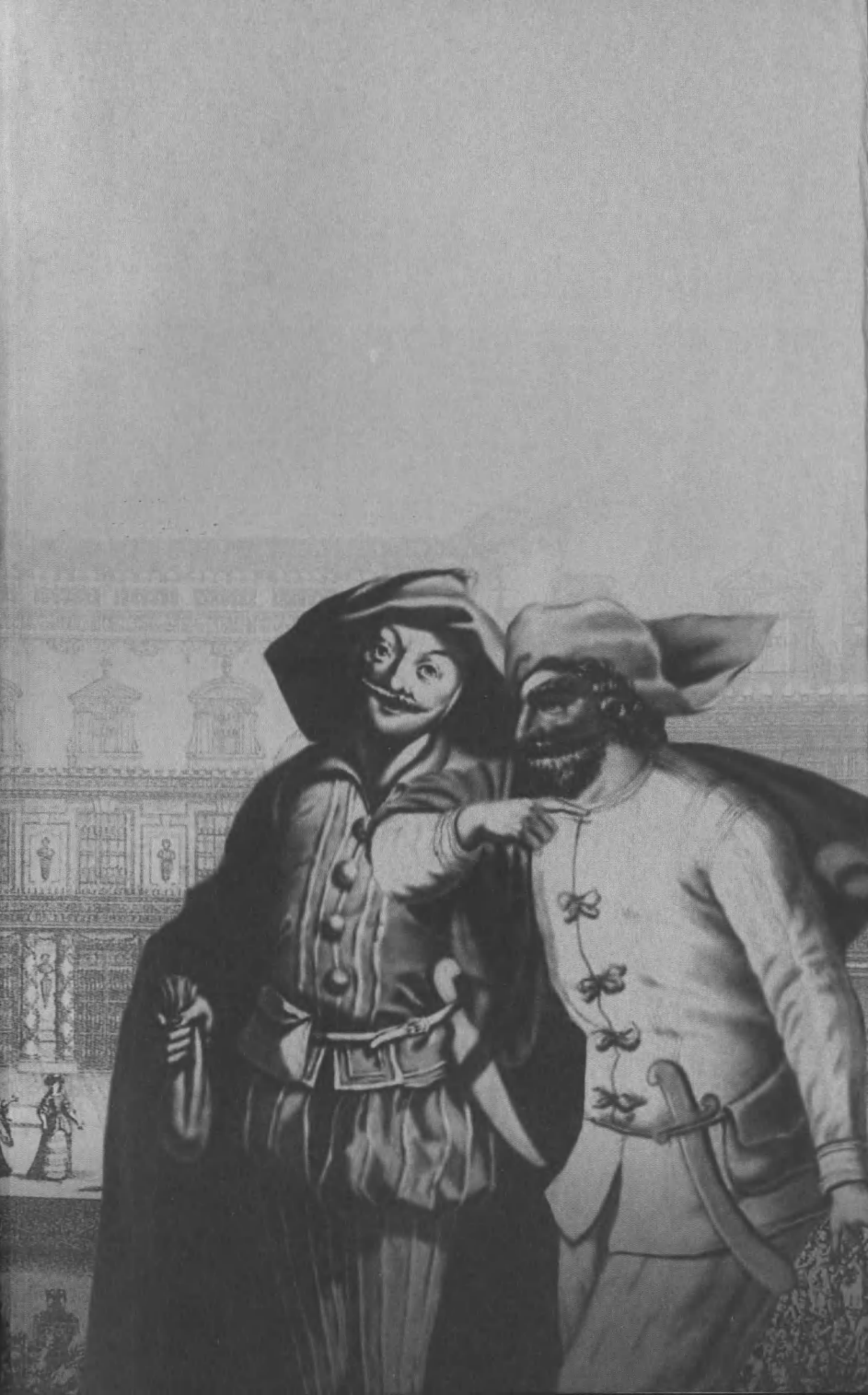
Жорж Монгредьен

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

КОМЕДИАНТОВ ВО ВРЕМЕНА МОЛЬЕРА











ПОВСЕДНЕВНАЯ

Жорж Монгретьен

Georges Mongrédien
LA VIE QUOTIDIENNE DES COMÉDIENS
AU TEMPS DE MOLIÈRE



HACHETTE LITTÉRATURES

ЖИЗНЬ КОМЕДИАНТОВ ВО ВРЕМЕНА МОЛЬЕРА



УДК 792(44)“16”

ББК 85.33

М 77

*Серийное оформление
Сергея ЛЮБАЕВА*

*Перевод с французского и комментарии
Е. В. КОЛОДОЧКИНОЙ*

*Перевод осуществлен по изданию:
Georges Mongrédien
LA VIE QUOTIDIENNE DES COMÉDIENS
AU TEMPS DE MOLIÈRE*

*Ouvrage publié avec l'aide
du Ministère français chargé de la Culture —
Centre national du livre*

*Издание осуществлено с помощью
Министерства культуры Франции
(Национального центра книги)*

© Hachette Littératures, 1966
© Колодочкина Е. В., перевод, комментарии, 2008
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2008
© «Палимпсест», 2008

ISBN 978-5-235-03122-7



КОМЕДИАНТЫ В ОБЩЕСТВЕ XVII ВЕКА

Глава первая

Церковь и комедианты

Комедианты всегда образовывали в обществе небольшой особый мирок. Это вызвано разными причинами: публичностью их профессии, отдававшей их на суд критически или восторженно настроенной публики, славой драматического искусства, которому они служат, интересом к их соперничеству и интригам, а в наши дни — ничем не ограниченной и порой скандальной гласностью в отношении как их профессиональной, так и личной жизни.

В XVII веке их общественное положение в основном определялось одним фактором, которого сегодня, к счастью, не существует: отношением к ним церкви, которая в христианском обществе оказывала большое влияние на общественное мнение. Неоднократно писали, что комедиантов «отлучали от церкви». Это чересчур суровое и не совсем точное утверждение.

Отлучение от церкви — мера, применяемая к отдельному человеку: член церковной иерархии — епископ, архиепископ или папа — исключает, согласно церковным законам, закоренелого грешника из общности верующих. Человека, на которого падет эта кара, может от нее избавить лишь тот, кто ее наложил, и при условии, что виновный подчинится диктату церкви. Между тем никаких подобных индивидуальных мер никогда не принимали против комедианта как такового.

Однако фактическое отлучение от церкви могло стать результатом мер общего порядка, предусмотренных, в частности, ритуалами. Верно и то, что в эпоху Людовика XIV церковь была строга к комедиантам. Чтобы понять ее отношение к ним, нужно углубиться далеко в прошлое.

В Древней Греции театральные представления — трагедии и комедии — были частью религиозных празднеств. Актеры пользовались почетом и уважением. В Древнем Риме во времена Теренция, Плавта и даже Сенеки к ним относились так же. Но в эпоху Империи трагедия и комедия уступили место зачастую непристойным пантомимам, кривлянию гистрионов, похабству шутов и скоморохов, похотливым пляскам вакханалий, цирковым игрищам, гладиаторским боям и позорным сценам, когда христиан бросали на растерзание диким зверям. Легко понять, что церковь сочла своим долгом вмешаться и официально восстать против недостойных зрелищ. Гражданские власти последовали ее примеру; комедиантов подвергали инфамии (клеямили позором) — согласно римскому праву, это было административным наказанием.

Однако после восшествия на трон Константина церковь слилась с имперской властью.

Поскольку в Писании ничего не сказано о комедиантах, первые отцы церкви — святой Исидор, святой Киприан, Тертуллиан, святой Иоанн Златоуст — естественным образом пришли к основанию доктрины и осуждению театра и актеров. Они порицали публичные зрелища не только за фривольность, непристойность, жестокость, но и за идолопоклонство, ибо в них уделялось большое место мифологии и языческим богествам; кроме того, театр, по их мнению, был публичной школой бесчинства, поскольку там богохульствовали, пародировали таинства и мученичество христиан. Эльвирский собор в 305 году первым потребовал, чтобы комедианты отказались от своего ремесла, прежде чем их допустят в христианскую общину. Лицам духовного звания посещение публичных зрелищ было запрещено, и эту меру в очередной раз подтвердил Трентский собор 1545—1563 годов.

Вторжение варваров положило конец возмутительным зрелищам; театр возродился в самих католических церквях благодаря «мистериям», смешивающим (кстати, зачастую порочным образом) сцены страстей Христовых и эпизоды из жития святых с непристойным шутовством, выступлениями танцоров и жонглеров. Но сохранившиеся кое-где барельефы на соборах свидетельствуют о том, что это сочетание не шокировало наших предков. Кстати, подобные представления устраивали в монастырях.

В то время как Карл VI в 1398 году одобрил создание Братства Страстей Господних для представления мистерий, новые отцы церкви — Альберт Великий, святой Фома, святой Бонавентура — допускали театр, лишь бы он сохранял благопристойность, и уже не осуждали комедиантов; святой Фома признавал, что *«ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae»*^{*}. Он считал (и это непререкаемое утверждение), что актеры *«non sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur»*^{**}; именно гражданские власти, придерживаясь правил, установленных первыми церковными соборами, запретили в XVI веке представления священников мистерий, однако разрешили играть светские пьесы — «пристойные и благонравные».

В начале XVII века был издан римский ритуал папы Павла V, который в принципе не осуждал ни театр, ни комедиантов. Кстати, в Ватикане уже давно имелся свой собственный театр. Однако галликанская церковь, по крайней мере в некоторых епархиях, намеревалась придерживаться древних канонов.

Подробное исследование французских ритуалов, проведенное Жаном Дюбю, вносит ясность в этот вопрос. Орлеанский ритуал (1642) ограничился исключением комедиантов из монашеских орденов. Римский ритуал лишал права на причастие, восприимство и христианское погребение *concupinari, foeneratores, magi, sortilegi, blasphemii*^{***}. В некоторых ритуалах, напри-

^{*} Веселье необходимо для сохранения человеческой жизни (лат.).

^{**} Не считаются грешниками, если только творят веселье с умеренностью (лат.).

^{***} Прелюбодеев, ростовщиков, колдунов, ведунов, богохульников (лат.).

мер, в том, что составил Гонди¹ для парижской епархии (1654), в этот список незаметно затесались *comoedi* (комедианты). Однако об отлучении от церкви речи не было, поскольку ритуал уточняет: «*Nisi de eorum poenitentia et emendatione constet, et publico scandalo prius satisfecerint*»*. Единственным судьей в деле о раскаянии грешника был приходской кюре.

Публикация «Деяния миланской церкви» кардинала Федерико Борромея, архиепископа Миланского и двоюродного брата святого Карла Борромея, ознаменовала собой возвращение к древним канонам. В 1664 году вышел «Трактат против танцев и комедий» — перевод святого Карла Борромея с посвящением принцессе Конти, муж которой вскоре вступил в заговор против театра. Этот мнимый перевод искажал идею автора. Произведение имело форму диспута между канонизированным святым и преподобным епископом Женевы Франциском Сальским, который допускал балы и театр. Слова святого Карла Борромея о балах, которые он, кстати, осуждал лишь по воскресеньям и праздникам, распространили и на театральные представления. В результате между епископами зародилось своего рода соперничество: одни придерживались попустительству святого Фомы, другие стояли за непримиримость святого Карла Борромея.

Вот тогда-то некоторые епископы, подражая архиепископу Парижскому, включили в свои ритуалы пункт об исключительном положении комедиантов. Никола Павийон, епископ Алета и член Братства Святого Причастия², внес в свой ритуал общее осуждение театра, «склоняющего к греху», и отказ в причастии комедиантам, шутам и фиглярам. В Риме ритуал запретили, однако годом позже он снова был издан с одобрения двадцати шести французских епископов, занявших такую же позицию. Тем не менее другие епископы отказались включить этот пункт. Так, комедианты не упомянуты в ритуалах Реймса (1677), Лангра (1679), Периге (1680), Кутанса (1682), Амьена (1687), Ажена (1688) и

* «Если только не станет известно о их покаянии и исправлении, прежде попросят прощения за оскорбление общественных нравов» (лат.).

Шартра (1689). Таким образом, видно, что осуждение комедиантов во Франции не было повсеместным. Зато более поздний Мецский ритуал предусматривал суровые меры против всех, кто «*spectaculis quibuslicet quiovis modo inserviunt, sive in scena, sive alio quiovis modo*»*.

Таким образом, под отлучение от таинств подпадали не только актеры, но и все сотрудники театра — машинисты, оформители, костюмерши, билетерши, парикмахеры, композиторы и даже расклейщики афиш!

Вокруг этой принципиальной позиции, занятой некоторыми отцами церкви, разгорелся спор о театре, вызванный и поощряемый янсенистами и Братством Святого Причастия и поддерживаемый протестантами; он растянулся на большую половину XVII века. Вскоре нам представится случай рассказать о его перипетиях. Но попутно следует подчеркнуть, что только из-за неверного толкования текстов к театру Корнеля, Расина или Мольера и к актерам Бургундского отеля или Пале-Рояля могли применять древние каноны, направленные против сатурналий, гистрионов и гладиаторов.

Как бы то ни было, множество епископов не вычеркнули из своих ритуалов осуждение комедиантов, уподобляемых другим публичным грешникам. Имея в виду осуждение в принципе, рассмотрим теперь фактическое отношение церкви к актерам.

В 1620—1625 годах вышли первые драматические произведения Теофиля де Вио, Жана де Мерэ³, Пьера Дю Риэ⁴, Скуодери⁵, Ротру⁶, положившие начало настоящему литературному возрождению театра, увенчавшемуся в 1636 году триумфом «Сиды» и продолжавшемуся без перерыва до начала 1680-х годов. Театр стал социальным явлением, увлеченность им публики ввела его в моду. Его поддерживали власти; кардинал Ришелье, заядлый театрал, велел выстроить в 1630 году театр при Пале-Кардиналь, где были сыграны «Мирама» и пьесы «пяти авторов», состоявших у него на жалованье; именно он вызвал громкий спор о Сиде, передав пьесу Корнеля на суд Французской академии; после него кардинал Мазарини, еще один князь церкви, внедрил во

* «Каким-либо образом споспешествует всякого рода зрелищам, либо на сцене, либо каким иным образом» (лат.).

Франции итальянскую оперу, значительно потратившись на постановки и машинерию. В свою очередь молодой Людовик XIV, большой любитель спектаклей и балетов, в которых не гнушался участвовать лично, содержал несколько актерских трупп. В придворном театре никого не удивляла «епископская скамья», на которую не боялся садиться Боссюэ. Высшие аристократы и богатые буржуа вызывали к себе на дом королевских актеров, чтобы придать больше пышности празднествам, которые они устраивали для своих гостей. У дверей Бургундского отеля, театров Марэ и Пале-Рояля толпились зрители.

Кстати, гражданские власти приложили руку к «реабилитации» комедиантов, которые, в глазах публики, превратились в артистов, уже не имеющих ничего общего с грубыми скоморохами начала века, а газеты наперебой превозносили их успехи. Поэтому Ришелье в 1641 году отдал на подпись Людовику XIII декларацию о ремесле комедиантов, запрещавшую им под страхом лишения гражданских прав, штрафа или изгнания «представлять бесчестные поступки и прибегать к похотливым или двусмысленным словам, посягающим на общественное благонравие». Параллельно с возрождением драматургии, о котором мы уже сказали, сцену и театральную игру хотели очистить, сделать театр «благонравным» и позволить все более многочисленным зрителям посещать его, не опасаясь быть шокированными непристойными речами или сценической игрой.

В королевской декларации от 16 апреля 1641 года, зарегистрированной парламентом, утверждалось (в рамках оговоренных условий) достоинство ремесла комедианта:

«В случае, если оные комедианты таким образом устроят деятельность театра, чтобы в ней вовсе не было ничего порочного, мы желаем, чтобы их ремесло, способное невинным образом отвлечь наши народы от различных дурных занятий, не могли поставить им в порицание к ущербу для их репутации в общественных сношениях: мы поступаем так, дабы желание избежать упреков, коими их до сих пор осыпали, стало бы для

них столь же сильным побуждением удерживать себя и свои публичные представления в рамках долга, как и боязнь наказаний, кои будут неотвратимы, ежели они нарушат настоящую декларацию».

Благодаря этому актер Мольер сможет по-прежнему исполнять свою официальную должность королевского обойщика, директор театра Бургундский отель Флоридор — подтвердить свой статус дворянина, а Люлли — приобрести его. Между прочим, с 1680 года сама дофина лично вела все внутренние дела «Комеди Франсез» — от найма актеров и выделения паев до распределения ролей.

Понятно, что при таком отношении властей, не разделяющих предубеждение церкви к комедиантам, та до поры до времени умерила свою воинственность и терпела то, чему не могла помешать. Ведь Людовик XIV, основатель Королевской академии музыки и танца, лично стал восприемником, вместе с Генриеттой Английской, первенца Мольера, сына Доминика Бьянколелли (Арлекина из итальянской труппы) и сына Люлли — создателя французской оперы.

Даже благочестивая Анна Австрийская не боялась выказывать свое увлечение театром — французским и итальянским. Когда кюре церкви Сен-Жермен-л'Осеруа укорил ее за это, она решила для очистки совести посоветоваться с учеными докторами из Сорбонны. Те, не колеблясь, удостоверили за подписью десяти человек, что «ежели не говорится ничего грешного или противного благонравию, театр есть такая же вещь, как любая другая, и можно посещать его без сомнений; сие основано на том, что обычаи церкви ныне сильно разнятся от апостольской суровости, свойственной первым христианам в первые века».

Впрочем, хотя некоторые актеры вели распущенную жизнь, порой вызывавшую скандал, многие «жили похристиански», как подчеркивает Шаппюзо⁷, не преминувший назвать во главе «добрых христиан» Мольера. «Честный человек честен во всем», — заявляет он.

Поэтому не стоит удивляться, что на протяжении всего этого периода церковь, несмотря на древние каноны, не досаждала комедиантам, пользовавшимся

протекцией со стороны столь многих высокопоставленных особ и чествуемым зрителями по любому поводу. Чересчур суровые ритуалы задвинули поглубже.

Бывали случаи, когда представители духовенства и комедианты жили в любви и согласии. Например, в 1660 году, чтобы отпраздновать заключение Пиренейского мира, актеры из Бургундского отеля заказали мессу в церкви Спасителя, а по окончании службы, как рассказывает газетчик Лоре, кюре, священники и их помощники, певчие и комедианты вскричали: «Да здравствует король!» Певчих отвели в кабак, где комедианты заказали им выпивки стоимостью в один пистоль на брата, и выпитого хватило бы на три дня. Между священниками и комедиантами тогда царил мир.

Порывшись в старинных приходских книгах всех епархий, можно отыскать множество доказательств того, что сельским комедиантам во время своих скитаний не только без труда удавалось крестить своих детей, крестными которых почти всегда становились члены актерской труппы, но они и венчались в таких же условиях в церкви и получали христианское погребение. Под соответствующим актом подписывалась вся труппа, так что кюре не мог не знать, с кем имеет дело. Часто даже ремесло комедианта, исполнявшееся супругами или покойным, открыто указывалось в документе. Самое большее, некоторые робкие кюре вместо «королевский актер» записывали более расплывчатое «королевский слуга». В качестве интересного примера можно привести крещение сына четы Боваль, состоявшееся в Ренне 3 июля 1667 года: крестным отцом был священнослужитель, а крестной матерью — актриса, жена Филандра. Впрочем, духовенство не считало нечистым «налог в пользу бедных», который взимался с театральных сборов.

Любопытно отметить, что в то время как церковь либеральничала, парламенты в провинции порой проявляли суровость и даже враждебность в отношении комедиантов. Парламент Бретани изгнал из Ренна актерские труппы в 1606 и 1619 годах. Правда, в Дижоне в 1667 году ситуация была прямо противоположной:

парламент Бургундии встал на защиту комедиантов, которых хотели прогнать мэр и интендант, но речь шла о труппе принца Конде, который был губернатором Дижона...

Единственный известный нам значительный инцидент за тот период, противопоставивший церковь комедиантам, — это обстоятельства смерти Мольера. Известно, что директор театра Пале-Рояль умер в своем доме на улице Ришелье 17 февраля 1673 года около десяти часов вечера (с трудом отыграв четвертое представление «Мнимого больного») в присутствии своей жены Арманды Бежар и Барона, а также двух монахинь. В том, что Мольер не смог исповедаться и произнести традиционное отречение от ремесла актера, не было его вины. Его вдова удостоверяет это в ходатайстве, поданном ею сразу же после смерти мужа архиепископу Парижскому, уверяя, что умирающий хотел «выказать раскаяние в своих прегрешениях и умереть как добрый христианин, для чего настоятельно требовал к себе священника, чтобы собороваться, и несколько раз посылал слугу и служанку в свою приходскую церковь Сент-Эсташ. Те обращались к господам Ланфану и Леша, двум священникам одного прихода, которые отказались прийти, что вынудило господина Жана Обри отправиться туда лично, чтобы привести кого-нибудь, и ему удалось застать священника по имени Пейзан; но поскольку все эти хождения туда-сюда заняли более полутора часов, в течение которых господин Мольер скончался, господин Пейзан пришел, когда тот уже умер; и поскольку господин Мольер скончался, не получив последнего причастия и не исповедовавшись, и сразу после того, как представлял комедию, господин кюре из церкви Сент-Эсташ отказывает ему в погребении...».

Что сказать об этих двух священниках, вызванных к одру умирающего, готового покаяться и причащавшегося на прошлую Пасху, которые не желают себя утруждать? Где же здесь христианское милосердие? Как бы то ни было, Барон отправился к Людовику XIV, который переговорил с архиепископом о том, чтобы уладить инцидент, не поднимая скандала. В результате монсеньор архиепископ позволил «господину кюре церкви

Сент-Эсташ совершить церковное погребение покойного Мольера на приходском кладбище, однако при условии, что похороны пройдут без всякой помпы, в присутствии только двух священников и не в дневные часы, и чтобы не служить панихиды ни в приходе Сент-Эсташ, ни в каком другом, даже ни в одной монастырской церкви, и чтобы это наше позволение не нанесло ущерба правилам ритуала нашей церкви, которые мы желаем соблюдать во всей их полноте».

Вот так автор «Мизантропа», тело которого было завернуто в покров обойщиков, был похоронен при свете факелов, почти что тайно, ночью, без пения, под крестом на кладбище Сен-Жозеф на улице Монмартр. Ни одного члена семьи или труппы не пригласили подписать свидетельство о смерти в приходской книге. В последующие дни на бедного покойного Мольера обрушился град сатирических эпиграмм, называвших его безбожником и нечестивцем. Впрочем, следует добавить, что грозу церкви на себя навлек не столько актер, сколько автор «Тартюфа» и «Дон Жуана»...

Это знаменитое происшествие явилось предвестником глубоких перемен в позиции церкви. Время ослепительных празднеств со спектаклями и балетами, которые Людовик XIV устраивал в честь мадемуазель де Лавальер и госпожи де Монтеспан⁸, прошло. С 1680 года монарх подпал под влияние суровой госпожи де Ментенон, считавшей, что на нее возложена миссия вернуть короля на путь истинный. Людовик XIV практически не посещал театральных представлений, даже при дворе. Втянувшись в спор о театре, о котором мы еще поговорим, духовенство намеревалось решительно с ним бороться, а для этого вновь ввело в силу строгие правила ритуалов, направленные против комедиантов, период религиозной терпимости закончился.

Кюре церкви Сен-Сюльпис проповедовал с кафедры против театра и актеров и получил такую отповедь от Брекура:

Суровый пастырь нас клеймит с амвона.
Мудрец изрек: есть время для молитв,
Для смеха и для слез, для мира и для битв.
Не слепо ведь орудие закона!

Не тратьте слов: есть вещи неизменны.
Театр всегда был местом для гульбы,
А церковь — для поста, поклонов и мольбы.
Там смех звучит, здесь мысли сокровенны.

Но каждый Божий день мы зрим у алтаря
Жеманство, шутовство, потраченные зря.
Уж не довольно ль вам такого срама?

Спаситель, в мир сойдя, чтоб побороть порок,
На ярмарке фиглярства не пресек,
Изгнав лишь осквернителей из храма.

Именно с этого времени приходские кюре получили приказ строго придерживаться правил и требовать у умирающих комедиантов письменного отречения от своего ремесла, прежде чем их соборовать.

Так, мадемуазель Дюпен из театра Генего была крестной на крещении в церкви Сен-Жак-дю-О-Па, однако из осторожности скрыла от кюре, что она актриса. Предупрежденный, вероятно, «доброй душой», священник прислал ей суровое письмо:

«Не могу выразить сильной боли, которую я ощущаю перед Богом и в глубине своей души, от сюрприза, преподнесенного мне позавчера, когда вы, мадемуазель, скрыли от меня вашу профессию, явившись в наш приход представить дитя. Признаюсь, что ваш облик и наряд говорил кое о чем, однако боязнь ложных подозрений и ваша видимая участливость ко всему происходящему помешали мне с вами поговорить. Я не захотел обмануться внешностью, которую распущенность нашего века сделала почти одинаковой во всех женщинах. Церковь, отлучающая от себя тех, кто, как вы, поднимаются на сцену и представляют там странных персонажей, и лишаящая их, как недостойных, причащения к телу Христову и ко всем благам его истинных детей, положила нам за правило не принимать в крестные людей вашего сословия... Я просто хочу, чтобы сей случай заставил вас задуматься о вас самой, и желаю, чтобы Богу было угодно раскрыть вам глаза, мадемуазель, и увидеть в осуждении церковью вашего ремесла и ваших собратьев образ того суда, который Господь свершит неотвратимо, если вы не одумаетесь и не обратитесь».

Ответ актрисы не был лишен остроумия:

«Поскольку вас заставили говорить интересы Бога, не взыщите, сударь, что он велел мне отвечать, и я говорю вам, что, любя вас, досадую, вынужденная думать, что вы служите ему лишь вполсилы; если бы вы отдавались служению целиком, то не сочли бы за труд явиться прямо ко мне, чтобы убедить меня в этом, и, хотя вы считаете, что я привержена дьяволу, вам нечего опасаться: ниспосланная вам благодать послужила бы вам епитрахилью и святой водой, чтобы его изгнать. Ибо обращаясь ко мне письменно, вы не служите ни Богу, ни вашей досаде; вы не служите Богу, потому что это письмо не слишком убедительно, чтобы обратиться ко мне в истинную веру, а вашей досаде — потому что ребенок все-таки был крещен. До сих пор я считала, что в Божью церковь принимают лишь людей, коих умеренность заставляет зрело взвешивать все, что они ни делают, но для пастыря, пекущегося о столь обширной пастве, вы чересчур торопитесь... До сих пор я достаточно заблуждалась, чтобы не видеть заблуждений своей профессии. Возможно, вы рождены, чтобы заставить меня их признать, и сие христианское усердие не должно изменить себе при встрече». И подпись: «Та, кто, несмотря на ваше недоброе мнение, отказывается от дьявола, но не от положения вашей смиренной слуги, Луиза Жакоб дю Пен».

В 1685 году Брекур, один из давних товарищей Мольера, был при смерти. Кюре церкви Сен-Сюльпис Клод Боттю де ла Бармондьер потребовал, чтобы тот подписал в присутствии трех церковников следующее заявление:

«В присутствии господина Клода Боттю де ла Бармондьер, священника и доктора богословия из Сорбонны, кюре церкви и прихода Сен-Сюльпис в Париже, и нижеперечисленных свидетелей, Гильом Маркуро де Брекур признал, что, занимаясь прежде ремеслом комедианта, полностью от него отказывается и обещает искренне и от всего сердца более им не заниматься и не выходить на сцену, если даже вновь будет в полном здравии».

Брекур подписал и почил в лоне католической апостольской римской церкви, прожив довольно бур-

ную жизнь, которая не могла бы служить к назиданию потомкам.

Два года спустя скорпостижно скончался Розимон; кюре церкви Сен-Сюльпис чинил всяческие препятствия его похоронам и дал согласие на погребение «лишь потому, что один священник уверил его, что в своей исповеди тот пообещал оставить театр. Похороны прошли ночью, без креста, святой воды, светильника, савана, были только два священника в шляпах и длинных рясах». А ведь Розимон в свое время издал «Жития святых на каждый день». В то же время епископ Се отказал в церковном погребении «шуту», умершему в Алансоне 6 августа 1680 года. Еще через десять лет у знаменитой Шаммеле с огромным трудом вырвали ритуальное заявление: она умерла «в благостном настроении, но будучи сильно огорчена тем, что умирает», — язвительно сказал Расин, который, однако, некогда был ее любовником. И в следующем веке знаменитая Адриенна Лекуврер была похоронена ночью, без гроба: полицейские закопали ее в яму на берегу Сены.

А ведь многие актеры (например, Мадлена Бежар и другие) включали в свое завещание, помимо пожертвований на бедных, благочестивые дары и служение мессы за упокой своей души.

Кстати, труппы комедиантов, не говоря уже об уплате налога в пользу бедных, регулярно делали пожертвования разным парижским монастырям, о чем свидетельствует журнал Лагранжа. Были даже обнаружены прошения некоторых монастырей, например, кордельеров и августинцев, расположенных поблизости от здания «Комеди Франсез», со смиренной просьбой к комедиантам «включить их в число бедных монахов, коим вы оказываете благотворительность», обещая взамен, что «они будут вдвое больше молиться Господу за процветание вашего дорогого товарищества».

В ту же эпоху во время громкого процесса между отцом Каффаро, защитником театра, и Боссюэ последний в своих «Максимах и размышлениях о комедии» обрушился на самих актеров. Вспомнив, возможно, о памфлете кюре Рулье, который тридцатью годами раньше уже обрек на муки ада автора «Тартюфа», «этого

демона, облеченного плотью и облаченного мужчиной», Боссюэ нападал на самого Мольера, предав его страшной и знаменитой анафеме: «Горе вам, смеющимся ныне, ибо восплачете!»

В своем письме к отцу Каффаро «орел из Мо» произносит громкий приговор актрисам:

«Вы говорите, отец мой, что ни разу не могли взглянуть посредством исповеди ни мнимого лукавства комедии, ни преступлений, источником которых ее называют. Вы явно не подумали о преступлениях актрис, певиц и о прегрешениях их любовников. Разве приносить христианок в жертву публичной невоздержанности, причем более опасным способом, чем в местах, которые не смеют называть по имени, — ничего не значит? Какая мать, я даже не говорю христианка, но просто честная женщина, не предпочтет скорее увидеть дочь свою в могиле, чем на театре? Разве для этого бесчестия я нежно пестовала ее и воспитывала с такой заботой? Разве я день и ночь держала ее под своим крылом, чтобы отдать на потребу толпе? Кто не видит в этих несчастных христианках, если они еще остаются ими, занимаясь ремеслом, столь противным обету их крещения, кто, говорю я, не видит в них рабынь, выставленных на позор, в которых утасла стыдливость из-за стольких взглядов, кои они привлекают и бросают сами, — они, кому сам их пол предназначил в удел скромность, и чья естественная слабость требует надежного укрытия в хорошо поставленном доме?»

В ту же эпоху Расин в своем завещании осуждал «бесчинства своей прошлой жизни» и запрещал своему сыну даже думать о театре. Во всех парижских церквях голоса проповедников вторили эхом гласу Боссюэ. В какой-то момент театр оказался под угрозой.

23 декабря 1694 года принцесса Пфальцская написала:

«Мы чуть было не лишились театра. Сорбонна в угоду королю хотела его запретить, но архиепископ Парижский и отец Лашез⁹, должно быть, сказали ему, что было бы слишком опасно запретить пристойные развлечения, поскольку это толкнуло бы молодежь в объятия греха... Лично я, пока театр совсем не закроют, буду туда

ходить... Две недели назад, во время проповеди против комедии, которая “разжигает страсти”, король обернулся ко мне и сказал: “Он проповедует не против меня, ведь я больше не хожу в театр, а против вас всех, которые его любите и ходите туда. — Хотя я люблю комедию и хожу на нее, — отвечала я, — г. д’Ажен (Маскарон) проповедует не против меня, ибо он говорит о тех, кто распяет в театре свои страсти, а это не я. Меня он только развлекает, а в этом нет ничего дурного”. Король ничего не сказал...»

Каждое воскресенье перед проповедью парижские кюре напоминали об осуждении комедиантов и о правилах ритуалов. Порой им публично отказывали в свершении таинств. Ощущая серьезную опасность, нависшую над их профессией, а для некоторых — и над их совестью, они обратились к самому папе в связи с юбилейным годом в 1696 году, восстав против преследований, неведомых за пределами Франции ни в одной европейской стране. Его святейшество Иннокентий XII передал вопрос на рассмотрение конгрегации по делам вероучения, но та из осторожности воздержалась от высказываний, прекрасно понимая, что поскольку галликанская церковь не признает римский престол в плане внутренней дисциплины, французские епископы не подчинились бы приказу понтифика. Конгрегация ограничилась тем, что отправила истцов к главам епархий, высказав, однако, мнение, что не стоит отлучать от церкви всех комедиантов, а лишь тех из них, кто участвует в непристойных зрелищах.

Однако галликанское духовенство в согласии с янсенистами и поборниками благочестия из Братства Святого Причастия, выступавшего защитником общественной морали, не собиралось вдаваться в различия и придерживалось общего осуждения театра, а следовательно — актеров. Забыв о богословах-схоластах, допуская религиозный театр в Средние века, они обратились к отцам церкви, которые во времена первых христиан наложили запрет на бесстыдные и непристойные зрелища, с которыми французская классическая драматургия явно не имела ничего общего.

Мы видим, какой путь оказался проделан за полвека, с эпохи Ришелье, Мазарини и юности короля. В завершение этой главы вновь процитируем принцессу Пфальцскую, которая выражалась с грубой прямо-той, граничившей с цинизмом. В письме от 2 ноября 1702 года она пишет:

«Несчастье бедных актеров в том, что король больше не хочет смотреть комедий. Пока он туда ходил, это не считалось грехом, причем настолько, что епископы отправлялись туда ежедневно; у них была своя скамья, которая никогда не пустовала. Г-н де Мо (Боссюэ) был там всегда. С тех пор как король туда больше не ходит, это стало грехом».

Глава вторая

Общественное мнение и комедианты

Определив отношение церкви к комедиантам и проследив за его изменением на протяжении века, следует рассмотреть отношение к актерам со стороны общественности. Оно тоже изменилось с 1600 по 1700 год, однако совершенно противоположным образом и под воздействием совершенно иных причин, главными из которых были развитие драматургии и технические усовершенствования, внесенные в театральные представления.

В начале века, до появления в Париже постоянных трупп, театр практически не пользовался уважением. Труппы бродячих актеров, останавливавшиеся в Париже на несколько недель и игравшие либо в Бургундском отеле, либо в залах для игры в мяч, а то и во дворах особняков, состояли из нищих бедолаг в жалких обносках, располагавших лишь условными и неброскими декорациями. Глава труппы сам получал плату за вход; другой актер обегал город, стуча в барабан и пытаясь завлечь на представление публику.

Репертуар состоял в основном из народных фарсов. В них выступали Гро-Гильом, обсыпанный мукой, и Тюрлюпен в знаменитой широкополой шляпе, а Брюскамбиль декламировал прологи и нес всякую галиматью. По мнению Тальмана де Рео¹⁰, актеры того времени «почти сплошь были плуты», а редкие женщины,

поднимавшиеся на подмостки, находились «в общем пользовании», причем «даже у актеров из труппы, к которой не принадлежали». Все это было малопривлекательно — как с точки зрения нравственности, так и эстетики. В начале века один хороший актер, Валлеран Леконт, попытался пойти против течения. Он отчаянно старался утвердить литературный театр на основе произведений Александра Арди — плодовитого автора, написавшего будто бы свыше шестисот пьес. Валлеран Леконт мужественно сражался несколько лет за трагедии, трагикомедии и комедии Арди, которые, по его мнению, должны были заменить собой потрепанный репертуар Жоделей и Роберов Гарнье¹¹. Он потерпел неудачу, разорился и в 1612 году был вынужден уехать за границу в поисках успеха.

Сцена Бургундского отеля стала прибежищем скорморохов, самыми знаменитыми из них стали Готье-Гаргиль, Тюрлюпен и Гро-Гильом. Спектакли, которые они показывали публике, практически не отличались от тех, которыми «фигляры» Табарен, Мондор или барон де Гратлар потешали толпу зевак на Новом мосту, прежде чем всучить им чудодейственные мази и снадобья. История сохранила некоторое количество текстов той поры — народных фарсов и песенок. Они хоть и не лишены остроумия, но практически все удручающе грубы, а соответствующая игра актеров должна была еще больше подчеркнуть их непотребство.

Такие зрелища могли привлечь лишь простонародную публику. Для дворянства оставались только придворные балеты; мещане не приходили в Бургундский отель; партер был занят только рассыльными из лавок, солдатами, пажами, бродягами, студентами, среди которых вертелись воришки и карманники, — все это, конечно, была живописная публика, но невежественная и грубая, приходившая туда «поразвлечься». Кстати, зрители подбирались непокорные и шумные, они запросто могли прервать актеров; частые ссоры, завязывавшиеся в партере, нередко переходили в беспорядки, а то и кровавые стычки. Ни одна приличная женщина не отважилась бы оказаться среди такой публики.

Совершенно понятно, что подобные представления не могли вызвать уважения к актерам. Приличному обществу, мещанам и дворянам, они были неизвестны.

Но вскоре положение в корне изменилось, причем очень быстро. Это было вызвано внезапным приходом (в 1625 году) нового поколения драматургов, о котором мы уже говорили, — Ротру, Мерэ, Сюдери, Рие, Тристана, Марешаля¹², а главное — Корнеля. Эти поэты создавали множество трагедий, трагикомедий и комедий, и некоторые из них, например «Софонисба» Мерэ и «Марианна» Тристана, имели большой и заслуженный успех. Мы уже на заре классицизма, в окружении высококачественных литературных произведений. Введение правила трех единств помогало авторам ужать действие своих пьес во времени и в пространстве.

К услугам этих поэтов было новое поколение образованных актеров, ценителей художественного слова. Труппой Бургундского отеля руководил Бельроз, театром Марэ — Мондори, явивший парижанам талант молодого Корнеля. В ту же эпоху Ришелье выстроил театральный зал в Пале-Рояле, чтобы поставить там «Миранду». В то время благородное общество, а затем и буржуа учились хорошим манерам и прививали себе вкус к литературе в салоне маркизы де Рамбуйе и в женских кружках, открывавшихся по всему Парижу. Корнель прочел в особняке Рамбуйе своего «Полиекта», а Мерэ устроил там представление своей «Виргинии».

Театр очищался во всех отношениях, и в плане литературы, и морально. Трагедия ввела моду на возвышенные чувства, комедия — на критику нравов, однако лишенную вульгарности и низменности фарса. Комедианты были официально реабилитированы королевской декларацией от 1641 года. Простонародной публике остались в удел фигляры с площади Дофин или ярмарки Сен-Лоран.

Конечно, кое-какие представители духовенства все еще порицали театр. В 1632 году Ж.-П. Камю писал:

«Неслучайно в Италии, во Франции и почти повсюду [что совершенно неверно] скоморохи или комедианты считаются недостойными людьми; сами законы объяв-

ляют их таковыми по многим причинам, которые каждому известны».

Протестантский священник Андре Риве вторит ему в «Наставлении христианам касательно публичных зрелищ», в котором осуждает даже пьесы на основе Священного Писания, поскольку «недопустимо, чтобы деяния святых изображали недостойные люди». Но священники и пасторы отныне проповедовали в пустыне. Публика, приохотившаяся к театру и полюбившая актеров, уже к ним не прислушивалась. Она предпочитала тех, кто, как Скюдери в своей «Апологии театра» (1639), обоснованно подчеркивал, что побудительных причин, которыми некогда руководствовались отцы церкви, больше не существует. В иезуитских коллегиях, где обучались буржуа, по-прежнему ставили пьесы силами учащихся. Сам Гез де Бальзак в одном частном письме восхвалял Мондори за то, что тот «очистил подмостки от всякого рода отбросов и примирил сладострастие с добродетелью». Театр, хоть и не сразу, сохраняя кое-какие следы былой вольности, стал достойным развлечением для воспитанного и утонченного общества, посещавшего новый квартал Марэ в поисках невинных и пристойных удовольствий. Теоретики, например Ла Менадьер в своей «Поэтике» или Ж.-Ф. Саразен в «Рассуждении о трагедии», положили начало общественной дискуссии, которую продолжают «Рассуждения» Корнеля и трактаты аббата д'Обиньяка. Книготорговец из «Дворцовой галереи» свидетельствовал в 1633 году, что «нынче в моде театральные пьесы».

Введению этой моды во многом способствовали женщины, ибо теперь у них не было уже никаких причин лишать себя удовольствия от посещения театра, ведь их стыдливости больше ничто не угрожало. Кроме того, в их распоряжении была маска, которой можно прикрыть покрасневшее лицо, если автор позволит себе несколько слишком откровенных выражений. В 1630 году Жан-Пьер Камю, епископ де Белле, писал:

«Самые впечатлительные из наших дам безо всяких возражений посещают места, где представляют трагедии».

А Мерэ вторит ему в «Любовных похождениях герцога д'Оссона» (1636): «Самые порядочные женщины

посещают ныне Бургундский отель без сомнений и греха, точно Люксембургский дворец». А в «Апологии Гийо-Горжю», народной «побасенке» 1634 года, утверждается: «дамы там столь сдержанны, что только Гро-Гильом способен их рассмешить». Будьте уверены, именно благодаря дамам «весь Париж смотрел на Химену глазами Родриго», когда Ришелье, ревнуя к триумфу Корнеля, попытался запретить «Сида» через посредство недавно созданной Французской академии.

Весь героический театр Корнеля, во многом способствовавший этим переменам, оказал огромное влияние на женскую аудиторию, влюбленную в величие и «славу». Великая Мадемуазель, герцогиня де Шеврез, герцогиня де Лонгвиль, героини Фронды — духовные дочери Корнеля, узнававшие себя в Химене, Камилле, Эмилии. Многие годы спустя, уже во времена торжества Расина, госпожа де Севинье все еще будет восклицать: «Да здравствует наш старый Корнель!»

Сама королева подавала пример — на одной гравиюре она изображена в театре вместе с Людовиком XIII и Гастоном Орлеанским. Она приняла посвящение «Полиевкта» Корнеля и «Смерти Митридата» Ла Кальпренеда. После смерти Людовика XIII (1643) она уже в 1644 году вновь стала появляться на театральных представлениях. Госпожа де Мотвиль, камеристка и биограф королевы, вспоминала:

«Она ходила в театр, полупрячась за одной из нас, которую усаживала рядом с собой на балконе, не желая во время траура открыто появляться на том месте, которое должна была бы занимать в другое время. Это развлечение не было ей неприятно».

А позднее именно к благочестивой королеве Мольер, преследуемый святошами, обратится за покровительством, посвятив ей «Критику “Школы жен”».

Актеры, немало способствовавшие успеху нового театра, на законном основании пожинали плоды повального увлечения драмой — и в театральных залах, и в книжных магазинах. Богатые сборы, конечно, были им в радость, но и аплодисменты зрителей не оставляли их бесстрастными. Публика научилась узнавать актеров, ценить и любить их. Не обращая внимания

на увещевания проповедников, она относилась к ним заинтересованно и по-дружески. Какой-нибудь Мондори, Бельроз, мадемуазель де Бошато или мадемуазель де Вилье каждый день становились предметом разговора в светских салонах. Там обсуждали их искусство, дикцию, умение держаться на сцене, костюмы и декорации. Они, наконец, вышли из тени, куда их загнал балаганный театр. Даже официальная «Газетта» Ренодо пела хвалу театру:

«С тех пор как из театра изгнали все, что могло ранить нежные уши, он стал одним из самых невинных развлечений и самым приятным для доброго города Парижа».

Газетчик лишь выражал единодушное мнение зрителей, толпившихся у дверей Бургундского отеля или театра Марэ. Чуть позже, во время Фронды, в драматургию, да и в поэзию на какое-то время вернулась напористая прежняя скабрёзность.

Мы располагаем многочисленными свидетельствами того, каким почётом пользовались известные комедианты.

Вдруг, почти одновременно, появились два небольших произведения, озаглавленных «Комедия комедиантов» и выводящих на сцену, как сделает позднее Мольер в «Версальском экспромте», самих актеров. Заметим попутно, что в хронологическом плане это был первый пример соперничающих пьес, которые труппы противопоставляли друг другу, — впоследствии таких примеров будет масса.

Первой вышла пьеса Гужно (1633), выводящая на сцену Бельроза, Бошато и его жену, Готье-Гаргиля, Тюрлюпена, актрис Вальо и Бопре, а вторая, написанная Скюдери (1635), показывает нам актеров театра Марэ, причем Мондори выведен под именем Бландимара, и заканчивается похвалой Скюдери. По правде говоря, обе эти коротенькие комедии были весьма посредственными и не дают нам, помимо восхвалений, никаких интересных сведений о самих актерах. Кстати, вряд ли их даже представляли на сцене. Заслуживает внимания даже не сам текст, а гравюра с фронтисписа пьесы Скюдери, на которой изображен вход в театр с приврат-

ником и барабанщиком. Но гораздо интереснее для нас тот факт, что книготорговцы отдали эти две комедийки в печать, были ли они представлены или нет. Раз они продавали их читателям, значит, старались использовать их любопытство к самим комедиантам, любимым актерам, которым они регулярно рукоплескали, зная теперь по именам, обсуждали их достоинства и рассказывали друг другу о их соперничестве и интригах. Актеры входили в моду одновременно с театром.

Корнель в «Комической иллюзии» (1635) подчеркивает это увлечение театром, которое пошло на пользу актерам:

Презрен он раньше был, теперь — превозносим.
Вельмож он веселит, народу он отрада,
Пороку он гроза, уму — награда,
А тем, чьими трудами жив народ,
Дает отдохновенье от забот.
И даже наш король, чье имя заставляет
Дрожать весь мир, порой соизволяет
Театру посвятить священный свой досуг
И посмотреть на Мельпомены слуг.

Со своей стороны, Тристан в «Лире» (1641) (оде одной актрисе) говорит о возрождении театра, славном для всех — писателей, читателей и зрителей:

Считают это ремесло
Греховным и презренным
Лишь те, кому не повезло
Самим взойти на сцену.

Их доводы — сплошной обман,
Их ложна добродетель.
Ведь сам великий наш Арман¹³ —
Театра благодетель.

Давно отмыта от греха
Античная котурна,
И на любителя стиха
Уже не смотрят дурно.

Театра помыслы чисты,
Порок бичует он.
И светлой силой красоты
Мир будет покорен.

А Демаре де Сен-Сорлен в «Мечтателях» (1637), представляя нам несколько «чокнутых» дам, которых Мольер вывел в «Ученых женщинах», не забыл упомянуть, среди модных причуд, о страстном увлечении одной барышни театром.

Театр стал социальным явлением, который превосходное развитие французской драматургии, отныне подчиненной правилу «трех единств», только усилило. Ни ученые, ни проповедники не смогут ничего с этим поделать. Публика отвернулась от них и продолжала посещать театр.

Тем временем церковные и светские авторы продолжали выдвигать доводы «за» и «против» театра; этот спор, длившийся целый век, занимал общественность, давая пищу ее любопытству. Актеры естественным образом оказались вовлечены в эту дискуссию, которая вывела их на первый план, придав блеска их профессии. Они не упустили случая принять в ней участие.

Все началось в 1637 году со спора о «Сиде». Позавидовав лаврам Корнеля, кардинал Ришелье, считавший себя знатоком театра и руководивший командой «пяти авторов», работавшей на него за деньги, вздумал передать «Сиду» на суд Французской академии, которую он только что создал, чтобы руководить литературой. В спор вмешались соперники Корнеля — Мерэ, Клавре¹⁴ и другие; Корнель ответил и сам взялся за свою защиту. Открытая дискуссия, обмен памфлетами взбудоражили театралов: одни стояли за «Сиду», другие — против. Осторожная академия разродилась книжицей «Мнение Французской академии о трагикомедии “Сид”», написанной рукою молодого Шаплена¹⁵, в которой похвала и порицание умело уравновешивали друг друга.

Двумя годами позже Скюдери в своей «Апологии театра» (1639) дал ответ на «Христианское наставление о публичных зрелищах» пастора Андре Риве. Еще через несколько лет аббат д'Обиньяк¹⁶, вокруг которого тогда сформировалась небольшая, но очень деятельная академия, жадная до всего нового, написал по приказу Ришелье «Практику театра», которая была издана только в 1657 году. Благоприятствуя зрелищам, эта книга стала первым исследованием драматической техники, зако-

нов театра. Произведение имело большой и продолжительный отклик; в нем нашли свое отражение общие представления «ученых» об этой противоречивой проблеме.

Но ригористы не отказались от борьбы. Братство Святого Причастия по-прежнему вело кампанию против театра; в приходе Сен-Сюльпис господин Олье преследовал актеров.

Один из священников этого прихода, аббат Жан дю Ферье, еще до своего переезда в Париж боролся с комедиантами в Нарбонне, где после прибытия в город одной бродячей труппы временно прекратил проповедование и выставление святых даров. Население взволновалось и стало грозить комедиантам, которым пришлось бежать. Прибыв в приход Сен-Сюльпис, он был готов поддержать усилия господина Олье. Он рассказал в своих мемуарах об одном показательном случае. Труппа актеров, пользовавшаяся покровительством герцога Орлеанского, расположилась на ярмарке Сен-Жермен, проводившейся поблизости от церкви Сен-Сюльпис. Один из актеров серьезно захворал и явился к священнику из Сен-Сюльпис, который обратился к господину дю Ферье.

«Я велел священнику, сообщившему мне о его состоянии и положении, — пишет он, — отпустить ему грехи, убедившись в его раскаянии, однако не давать ему последнего причастия. Он так и сделал; болезнь усилилась, и товарищи больного, видя, что тот совсем плох, явились ночью с факелами, чтобы попросить причастить его святых даров. Я поговорил с ними, но поскольку это были невежественные и нечестивые комедианты и шарлатаны, все мои доводы против их ремесла лишь озлобляли их, а не убеждали; наконец я отказался наотрез исповедовать умирающего. Одни оскорбляли меня, другие грозили мне, а большинство льстило, чтобы склонить меня на свою сторону». Господин дю Ферье не уступил. К нему пришел руководитель труппы, и верх взял священник, обратив его в истинную веру и заставив отказаться от своего ремесла!

В заключительной части рассказа точно выражен его настрой:

«Я просто диву даюсь при виде глупых, чтобы не сказать нечестивых, исповедников, которые исповедуют комедиантов и цыган. То же можно сказать о скрипачах и тех, кто играют на танцах: нет оправдания епископским викариям, которым следовало бы наказать и лишить сана подлых исповедников, бросавших святые дары собакам и свиньям!» Господин дю Ферье не выбирал выражений.

Ему поддакивали янсенисты; Николь издал «Трактат о комедии» и осудил театр вообще, даже пристойный, ибо в нем всегда говорят «на языке страстей», неизбежно пробуждающем похоть, гордыню, властолюбие и себялюбие; в «Письмах о мнимой ереси» (1664) он писал:

«Сочинитель романов и театральный поэт есть открытый отравитель, но не тел, а душ верующих, который должен считать себя виновным во множестве духовных убийств».

Известно, в каких хлестких выражениях Расин, бежавший из Пор-Рояля, чтобы вступить в ряды врага, и отвергнутый своей тетушкой, матерью Агнес де Сент-Текль, которая не желала его больше видеть, пока он не перестанет якшаться с «людьми, одно имя которых противно всем сколько-нибудь благочестивым людям», ответил своему учителю Николю¹⁷.

Даже столь уравновешенный ум, как Годо¹⁸, бывший «карлик Жюли д'Анженн», ставший епископом Ванса, хоть и признавал, что всякая непристойность была изгнана из театра, все еще писал в 1662 году по поводу нравственных уроков, якобы преподносимых театром:

Уроки их плодят одно сомненье.
Увы, нелегким будет исцеленье:
Порока сладок яд, а истина горька.

Язычник рад им; только христиане
Спасенье в Церкви ищут, а не в балагане,
Предпочитая рай веселости райка.

В то время как сторонники и противники театра обменивались доводами в ходе открытой дискуссии, происшествия в самом театре по-прежнему подогре-

вали страсти. Успех «Смешных жеманниц» Мольера вызвал гнев актеров труппы Бургундского отеля, которые выставили против него беднягу Сомеза. Несколько лет спустя — новый триумф в Пале-Рояле — «Школа жен». Соперничающие комедианты заключили союз со святошами, которые объявили святотатством «проповедь» Арнольфа. Они принимали пьесы, направленные против Мольера: «Портрет художника» Бурсо, «Зелинду, или Месть маркизов» Донно де Визе. Мольер ответил «Критикой “Школы жен”» и «Версальским экспромтом», где изобразил в карикатурном виде «великих актеров» из Бургундского отеля, что весьма позабавило партер; на это последовал ответ сына актера Монфлери — «Экспромт дворца Конде». Театр Марэ, не замешанный в споре, воспользовался случаем, чтобы вывести Мольера на сцену в «Любовных похождениях попа» Шевалье. Отзвуки спора раздавались во всех парижских театральных залах; защитники и враги Мольера ссорились и нападали друг на друга. Никогда еще французский театр не знал такого накала борьбы; публика была в восторге и тоже участвовала в споре.

Два года спустя разразилось еще более громкое дело, вызванное «Тартюфом», который стал ответом святошам, публично осудившим «Школу жен». Как только пьеса была написана, хорошо информированное Братство Святого Причастия приняло меры, чтобы запретить ее представление. Еще незаконченную комедию представили на пышных празднествах в Версале весной 1664 года. После этого первого и единственного представления король запретил играть ее для публики. Мольер и его друзья не сдавались, но прошло пять лет, прежде чем «Тартюф» «воскрес». «Газетта», не снисходящая до упоминания о Мольере, сообщила о запрете этой пьесы, «оскорбительной для религии и способной вызвать весьма опасные последствия».

Все это время шум не смолкал: кюре Рулле обрек «завязатого нечестивца и распутника, какой только появлялся на свет за прошедшие века», на огонь, «предшествующий адскому пламени». Мольер подал прошение с выражением протеста, но мог лишь отдать себя на волю короля, который в то время оказывал ему твердую под-

держку. Братство Святого Причастия препятствовало публикациям, направленным даже против «Тартюфа», полагая, что «лучше забыть о нем, чем нападать на него, дабы не побуждать автора к его защите». Тем не менее Мольер устраивал частные представления своей комедии в домах знати — в Ренси, в Вилле-Котре, в Шантильи¹⁹. Своим врагам из могущественного «заговора святош» он сказал все, что о них думает, в пятом акте «Дон Жуана». Скандал разгорелся с новой силой, и пьесу пришлось снять с репертуара. Она послужила поводом для суровых «Замечаний» господина де Рошмона, под именем которого, возможно, скрывался янсенист Барбье д'Окур. Целясь в драматическое произведение, господин де Рошмон метил в актера и человека.

«Разумеется, — писал он, — надо признать, что Мольер — сам законченный Тартюф и настоящий лицемер и что он походит на тех комедиантов, о которых говорит Сенека: развращавших в его время нравы под предлогом их преобразования и, под видом порицания ума, ловко проникавших в умы; и сей философ называет таких людей язвами государства и осуждает их на изгнание и казнь. Если цель комедии — исправлять людей, развлекая их, цель Мольера — погубить их, заставляя смеяться... Лукавая наивность его Агнессы развратила больше девиственниц, чем самые непристойные сочинения; его «Мнимый рогоносец» измышлен для создания настоящих; в его школе было развращено больше жен, чем было раньше погублено в школе того философа, который был изгнан из Афин и похвалялся, что никто не уходил целомудренным с его уроков».

Вот что думали в Пор-Рояле о Мольере, который, как справедливо подчеркнул Абель Лефран, тащил на себе «все бремя полемики». На этот памфлет было дано несколько ответов, и возможно, что сам Мольер приложил к ним руку.

Некоторые — и не без веских оснований — полагали, что Мольер наделил своего Дон Жуана — распутника, безбожника, а потом лицемера — многими чертами принца Конти. Брат Великого Конде, он десятью годами раньше был покровителем Мольера и его труппы в Лангедоке, губернатором которого являлся

и где вел весьма разгульную жизнь. Обращение к вере, наделавшее много шума, заставило его отречься от театра и комедии и очень скоро привело в ряды самых суровых членов Братства Святого Причастия.

Вскоре после смерти принца вышел его «Трактат о комедии согласно церковной традиции» (1666). После подробного перечисления порицаний, изреченных первыми отцами церкви против театра, в самом трактате, где открыто был назван Мольер и почти полностью воспроизведены аргументы Николя, содержалось строгое и общее осуждение всех зрелищ без различия, включая религиозную трагедию:

«Между комедией, целью которой является возбуждать страсти, и христианской религией, цель которых — их успокаивать, усмирять и заглушать, насколько сие возможно в этой жизни, противоречие непримиримо».

Аббат д'Обиньяк, комментатор и теоретик современного ему театра, откликнулся «Рассуждением об осуждении театров». Ему, в свою очередь, ответил Ж. де Вуазен, который был одним из сотрудников принца Конти и, возможно, истинным автором трактата, опубликованного под его именем; в 1671 году он повел «Защиту трактата монсеньора принца Конти»; со своей стороны, галантный аббат де Пюр²⁰ воспел хвалу театру в «Представлении о зрелищах древних и новых».

После смерти Мольера Самюэль Шаппюзо, обращенный в католичество протестант, полиграф и драматург, издал, возможно, с поощрения Лагранжа, свой «Французский театр». Для нас это очень ценная книга, сообщающая массу сведений о жизни кочевых трупп и парижских театров. Добрый Шаппюзо — оптимист, считающий, что в театре все к лучшему, лишь бы там играли его пьесы. С явно избыточной наивностью он безгранично восхваляет актеров, выступая гарантом их благонравия, благочестия, прилежности в посещении церковных служб, соблюдении поста, во время которого они прекращают играть. Он особо подчеркивает, что ни один из них «не навлек на себя суровости правосудия», что совершенно верно. На его взгляд, комедия (под этим словом следует понимать театр вообще, и трагедии, и комедии) теперь «очистилась ото всех

грязных двусмысленностей и вредных идей». Следовательно, применять к пьесам Мольера и трагедиям писания вероучителей древности — значит впадать в анахронизм и искажать смысл этих текстов. Отвечая непосредственно принцу Конти и аббату Вуазену, он раскладывает все по полочкам. Противники современного театра напрасно «смешивают комедию с античными зрелищами и не выносят, когда между ними проводят различие. В комедии нет ничего жестокого, как в античных боях гладиаторов».

Таким образом, на протяжении многих лет между сторонниками и противниками театра не утихали споры, затрагивающие религиозный, моральный и литературный аспекты проблемы и вызывающие пламенные дискуссии среди читателей всех этих полемических произведений. Успех оперы — нового и пышного зрелища, существенным образом способствовавшего упадку трагедии, — свидетельствует о неослабевающей приверженности зрителей к театру во всех его проявлениях.

Спор разгорелся с новой силой в конце века, по случаю препирательств между Каффаро и Боссюэ. Первый, никому не известный итальянский монах-театинец, опубликовал в 1694 году новое издание пьес Бурсо, предваряемое объемистым «Письмом знаменитого богослова», в котором повторялись все уже не раз высказанные аргументы в пользу театра. Отец Каффаро признавал, что порицания первых вероучителей уже нельзя применять к литературному и нравственно очищенному театру его времени. Впервые священник публично делал такие заявления; этот перебежчик прикнул к когорте защитников театра.

Боссюэ счел своим долгом вмешаться. В личном послании к отцу Каффаро он поднял из гроба Мольера:

«Значит, мы должны считать пристойными кощунства и гнусности, коих полны комедии Мольера, или же вы не причисляете к современным пьесам произведения автора, который только-только испустил дух, и до сих пор наполняющего все театры самыми грубыми двусмысленностями, когда-либо оскорблявшими слух христиан. Не вынуждайте меня повторять их; подумайте лишь, посмеете ли вы заступаться пред небесами

за пьесы, в которых добродетель и благочестие всегда смешны, разврат всегда приятен, а целомудрие всегда оскорблено или опасается быть поруганным грубыми покушениями, я хочу сказать, самыми бесстыдными выражениями, прикрытыми тончайшими покровами...

По крайней мере, если Богу будет угодно, вы, в конце концов, оградите христиан от продажности и прелюбодеяний, которыми были полны итальянские комедии даже в наши дни, когда театр кажется вам столь очищенным, а они еще во всей своей грубости предстают в пьесах Мольера. Вы осудите речи, в коих сей суровый цензор великих канонов и ужимок и выражений наших прециозниц представляет в самом ярком свете преимущества позорной терпимости в мужьях и поощряет жен к постыдной мести ревнивцам».

В заключение Боссюэ просил отца Каффаро вернуться к более справедливым воззрениям о требованиях христианской церкви, кстати, добавляя, что в случае необходимости он заговорит как епископ. Почувствовав приближение грозы, отец Каффаро склонил голову, уверяя Боссюэ, что в глаза не видал ни одной пьесы Мольера, отрекаясь и опровергая свое неосторожное «Письмо».

Немного спустя Боссюэ вернулся к этой теме в своих «Максимах и размышлениях о комедии». Затем Лоран Пегюрье подхватил критику «Тартюфа» и «Дон Жуана» в «Опровержении распущенных суждений новоявленного богослова о комедии», точно так же, как отец Лебрен в «Рассуждении о театре». Мишенью для гонителей театра по-прежнему был автор «Тартюфа» и «Дон Жуана», чья внезапная и заслуженная смерть должна была служить примером и предостережением для ему подобных. Пьер Кустель изложил в том же духе «мнение церкви и святых отцов, служащее основанием для решения о комедии и комедиантах», ему вторил Л. Сукани в своем латинском послании *In pestem theatralem*^{*}, название которого достаточно поясняет его точку зрения.

Противоположные доводы привел Гакон²¹ в «Поэте без прикрас», и сам Лейбниц ответил, со своей стороны, всем этим богословам такими простыми стихами:

* О театральной чуме (лат.).

Суровые учителя людей,
Поймите, что в наш век блистательных идей
Мольер нужней, чем поп или трибун.

Осмеянный порок уже легко исправить.
Чтоб Францию на верный путь наставить,
Нужна комедия — или отряд драгун.

Пока издавались все эти брошюры и памфлеты «за» и «против» театра, парижские сцены пользовались растущим успехом. В конце XVII века, когда в «Комеди Франсез» еще ежедневно шли представления классических пьес Корнеля, Расина и Мольера, а в Опере — Люлли, им на смену пришло новое поколение драматургов. Конечно, трагедия беднела день ото дня. Зато Реньяр, Дюфрени, Барон, Данкур, не обладая талантом Мольера, поддерживали традиции комедии — еще более свободной в своем литературном выражении, чем творчество автора «Мизантропа».

Успехи Барона или Шаммеле напоминали о триумфах Флоридора, Мольера или мадемуазель Дюпарк из прошлого поколения. Публика хранила верность своим любимым актерам, не прислушиваясь к брани богословов и моралистов.

Многие актеры конца XVII века были разносторонне образованными людьми с хорошим вкусом. Барон оставил после себя библиотеку из более четырех тысяч томов и прекрасное собрание эстампов и картин. Непроходящая мода на театр обеспечивала актерам материальное процветание, а следовательно — респектабельное положение в обществе. Лабрюйер подчеркивал это с некоторой досадой:

«Комедиант, развалившийся в своей карете, брызжет грязью в лицо Корнелю, идущему пешком».

Моралист, тонкий наблюдатель за современным ему обществом, подчеркивал противоречие между своей позицией и моральной установкой тех, кто считал себя его руководителями и представителями.

«Положение комедиантов было постыдным у римлян и почетным у греков — а у нас? Мы рассуждаем, как римляне, а живем с ними, как греки». И еще: «Что может быть более странно? Толпы христиан собира-

ются, чтобы рукоплескать труппе отлученных от церкви, причем отлученных именно за доставляемое им удовольствие. Я полагаю, что следует либо закрыть театры, либо судить о комедиантах менее сурово».

Столько разыгравшихся страстей, столько произнесенных проповедей, столько исписанной бумаги против театра и комедиантов — и все зря: из сердца зрителей не удалось вырвать любовь к театру, потребность в этом источнике развлечения и грез, которых люди всегда ждали от комической иллюзии, позволяющей легче переносить или забыть повседневные заботы, а при случае помогающей сражаться с пороками или хотя бы посмеяться над ними и порой возвысить души до самых благородных чувств. Деятельность враждебных теоретиков и отсталых богословов окончилась полным провалом. Антуан Арно с горечью об этом свидетельствовал, записав 16 мая 1694 года, в самый разгар спора между Каффаро и Боссюэ:

«Господин принц Конти и господин Николь напрасно трудились, выступая против театра, поскольку туда не стали ходить реже после их писаний».

Записи о ежедневных сборах в «Комеди Франсез» подтверждают его слова.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Глава первая

Непостоянный театр (1598—1629)

Когда начинаешь изучать историю парижского театра в великий век, прежде всего вызывает удивление тот факт, что в три первых десятилетия этого века, когда зародилась одна из самых чудесных драматических литератур в мире, в Париже не было постоянного, регулярного театра. Столица королевства ничем не отличалась от любого провинциального города и могла дать своим жителям зрелищ только тогда, когда какая-нибудь бродячая труппа в процессе своих скитаний пожелает задержаться в ней на несколько дней или несколько недель.

Странствующие труппы порой останавливались в Париже, чтобы дать (всегда краткую) серию представлений. Но тогда они сталкивались с трудностями, о которых в провинции и не слыхивали. В самом деле, владельцы Бургундского отеля, члены Братства Страстей Господних, были наделены со времен Карла VI королевскими привилегиями, регулярно возобновляемыми всеми французскими королями, и обладали монополией на зрелища в Париже. Труппа могла снять зал в Бургундском отеле, и тогда все было в порядке. Но некоторые труппы, опасаясь, что не смогут собрать полный зал Бургундского отеля, предпочитали в летнее время играть во дворах особняков, а зимой — в одном из бесчисленных залов для игры в мяч. В этих четырехуголь-

ных залах, узких и вытянутых в длину, защищенных от непогоды, столяры и плотники могли в короткое время и за небольшую плату соорудить подобие сцены и установить скамьи для зрителей. Но члены Братства Страстей Господних должны были дать, вернее, продать, свое разрешение, которое они оценивали в одну экю в день. Разумеется, перелетные труппы, особенно если они не сделали больших сборов, часто забывали уплатить. Строго блюдя свои интересы, члены братства регулярно подавали на них жалобу в суд Шатле и не менее регулярно выигрывали дело. Некоторые из таких процессов длились долгие месяцы и порой завершались сделкой.

Мы как-то составили перепись этих эфемерных трупп, развлекавших парижскую публику. Они оказались довольно многочисленными, а некоторые хранили особую верность столице, возвращаясь туда довольно регулярно. О их существовании нам известно лишь по договорам об аренде зала в Бургундском отеле и об учреждении товарищества. Они полностью умалчивают о деятельности этих трупп, о которой хотелось бы знать больше, и являются неполными из-за частичного уничтожения нотариальных архивов.

С 1598 по 1629 год в Париже перебивало довольно много трупп иностранных актеров: англичан (май 1598), итальянцев (апрель 1599, февраль 1600, декабрь 1603, февраль 1608, октябрь 1613, июнь 1614, май—июль 1621, октябрь—ноябрь 1621), испанцев (апрель 1625). С ними чередовались труппы французских комедиантов, в том числе актеры принца Оранского, которые с 1622 года каждое лето проводили сезон в Париже. Пребывание этих «ватаг», как тогда говорили, в столице обычно было непродолжительным — две-четыре недели, иногда чуть дольше, редко — три месяца.

Если добавить к этому, что труппы распадались, восстанавливались, объединялись между собой, разделялись, принимали новых комедиантов взамен ушедших, то создается впечатление о нестабильном, постоянно меняющемся театральном хозяйстве, не способствующем серьезной непрерывной работе, созданию связанной программы выступлений. А главное — все это дела-

лось на скорую руку, из подручных средств, с наспех раскрашенными задниками и в костюмах, которые, как говорит Тальман де Рео, покупали у старьевщика. Каким был репертуар этих трупп, нам почти совершенно неизвестно. Помимо фарсов, нравившихся простонародью, единственно посещавшему тогда театр, вероятно, ставили еще потрепанные трагедии и комедии эпохи Возрождения, которые, как мы знаем, по-прежнему играли в провинции.

Из этих двадцати-тридцати трупп, заглядывавших в Париж, по меньшей мере две нам известны лучше других. Они явно затмили своих соперниц каждая в своей области. Речь о труппах Валлерана Леконта и Робера Герена по прозвищу Гро-Гильом.

Валлеран Леконт, без сомнения, был великим актером, увлеченным литературой и театром, движимый бесспорным призванием и достойным восхищения мужеством. О нем практически ничего не было известно до публикации замечательного исследования, проведенного в архивах госпожой Дейеркауф-Гольсбор, которое сильно обогатило наши представления об истории театра в XVII веке.

Как и все ему подобные, Валлеран дебютировал в странствующих труппах: отмечено его пребывание в Бордо (1592), Руане, Франкфурте и Страсбурге (1593). По своему социальному положению он сильно возвышался над большинством своих товарищей, поскольку, будучи камердинером герцога де Немура, исполнял должность королевского дорожного смотрителя в Немуре и сборщика налогов в поместье Верней-на-Уазе — довольно почетные должности, скромное вознаграждение за которые позволяло ему заниматься своим настоящим ремеслом — актерством.

Наконец в марте 1598 года он прибыл в Париж после волнений лиги²², во главе чахлой труппы, но зато со своим поэтом — Александром Арди, новизну драматургии которого он уже явил в провинции. Валлеран был, по сути, новатором, желавшим отринуть отжившую свое рутину и устаревший репертуар. В попытке «раскрутить» трагедии и комедии Арди в Париже он объединился с другой труппой — Адриана Тальми, чтобы

«представлять и жить вместе, как товарищи, со всем уважением, почетом, в верности и дружбе». По обычаю того времени глава труппы должен был раздобыть костюмы и аксессуары. Усилив свою труппу за счет актеров Тальми, Валлеран купил у старьевщика семь театральных платьев, «в том числе пять из серебристого холста и золотого сукна, одно из синего дамаста и одно из переливчатой тафты». Где играла новая труппа? Этого мы не знаем. Впрочем, просуществовала она очень недолго: Тальми со товарищи вскоре вновь ушли на вольные хлеба. Тогда Валлеран сговорился с другим руководителем труппы, Бенуа Пети, занимавшим Бургундский отель; они решили по очереди играть в этом зале, каждый по неделе, а в случае нужды одалживать друг другу актеров. Пети будет платить за аренду, а Валлеран предоставит костюмы. В январе 1599 года Валлеран уже разыгрывал пьесы Арди, представляя в заключение фарс. Он заказал маляру необходимые декорации, представляющие «города, замки, утесы, леса, рощи, лужайки». Его первое пребывание в столице длилось больше года — с перерывами, разумеется, поскольку в том году в Бургундском отеле давала представления, по меньшей мере, одна итальянская труппа.

Однако уже в этот первый раз Валлеран столкнулся с серьезными финансовыми проблемами: парижская публика, состоявшая тогда в основном из простонародья, оказалась не готова принять новый литературный театр, который ей навязывали. Ей было довольно старого доброго фарса, который ее веселил, не превосходя ее умственных способностей.

Итак, Валлеран, которому слишком часто приходилось играть перед пустым залом («они» не пришли, как говорил Жуве²³), оказался неспособен уплатить старьевщику 200 экю с солнцем²⁴ — цену за купленные костюмы. Его выручил из беды ниспосланный свыше доброхот, подарив «плащ из черного бархата, подбитый оранжевым атласом и покрытый вышивкой», которым и довольствовался старьевщик. Но оставалось еще уплатить декоратору. Валлерану пришлось продать свою должность дорожного смотрителя в Немуре за 450 ливров. Он уплатил долги некоторым своим товарищам в

счет будущих сборов. Короче, бился как рыба об лед. К несчастью, в Париж только что прибыла итальянская труппа и переманила к себе всю публику, охочую до *lazzi** комедия дель арте. Валлеран продолжал играть в пустом зале. Он подумывал о последнем средстве: объединиться с этими итальяшками, которые оказались удачливее его. Ему удалось уговорить их, и он дал вместе с ними несколько представлений на двух языках. Но итальянцы поняли, что их провели, и бросили Валлерана. Тот еще раз попытал счастья, выступив в одном дворе на Петушиной улице: полный провал. Его первый парижский опыт завершился неудачей. Оставив сцену Бургундского отеля Гро-Гильому, он покинул Париж вместе со своими спутниками и записным поэтом Александром Арди. Пять лет он искал в провинции успеха, в котором отказал ему Париж. О его скитаниях по городам и весям мы ничего не знаем.

В начале 1606 года он снова в столице, храбро предпринимает еще одну попытку завоевать симпатии публики. Возможно, в провинции ему повезло больше, чем в Париже, и кошелек его стал потолще? Если так, то процветание было мимолетным, поскольку, несмотря на ценное приобретение в лице Юга Герю (комика из труппы Готье-Гаргиля) и новый репертуар из «комедий, трагикомедий и прочих игр», все так же поставляемый неутомимым Арди, он в скором времени столкнулся с теми же трудностями, что и шестью годами раньше. Сильные морозы зимой 1607/08 года в немалой степени способствовали тому, что зал Бургундского отеля пустовал. Не имея возможности платить за жилье, товарищи Валлерана в очередной раз отправились пытаться счастья в провинцию.

Три года спустя, в сентябре 1609 года они снова в Париже с несколькими молодыми учениками, среди которых Пьер Ле Месье, то есть Бельроз, будущий директор королевской труппы, его сестра Жюдит и Жанна Креве, которая станет матерью Андре Барона. Валлеран обязался «показать им, обучить и преподавать в меру своих возможностей науку и умение представлять трагикомедии, комедии, пасторали и прочие игры». Позд-

* Грубые шутки (*ит.*).

нее мы увидим рядом с ним другого ученика — Гильома де Жильбера, который, когда пробьет его звездный час, поведет к успеху, под именем Мондори, театр Марэ. Учеников, как и в других профессиях, брали без жалования, за кров, еду и одежду. Таким образом, уже в ту эпоху сложилась система подготовки актеров. Она исчезнет к 1620 году, и позже учеников заменят дети актеров — «дети кулис», которые будут обучаться ремеслу в бродячих труппах, выходя на подмостки рядом с родителями.

В довершение несчастья, Валлеран оказался в Париже одновременно с соперничающей труппой, игравшей в Отель д'Аржан под руководством Матье Лефевра по прозвищу Лапорт. Оба руководителя, понимая, что двум труппам в Париже тесно, решили не соперничать, а объединиться. Весной 1610 года две слившиеся ватаги арендовали Бургундский отель. Они также давали представления в Санлисе и Орлеане. Убийство Генриха IV имело плачевные последствия для театральных представлений²⁵. Союз двух трупп, замышлявшийся на три года, продержался едва ли год. К концу его Матье Лапорт ушел из театра. Десять лет спустя он будет «реабилитирован» королевской грамотой. Но его труппа распалась. Валлеран остался в Париже один со своими верными товарищами и весь 1611 год продолжал мужественную борьбу со зрителями, все так же строптиво отвергающими драматургию Александра Арди. Чтобы разжиться деньгами, он был вынужден закладывать выручку от лож и амфитеатра, оставляя себе лишь сборы с партера. Чтобы уплатить костюмерше, грозившей подать на него в суд, ему снова пришлось занять денег у своего домовладельца на улице Трюандери, что позволило ему вернуть изъятые театральные костюмы. Этот же щедрый человек оплатил похороны его сестры. Бедный Валлеран погряз в долгах, прибегая к самым крайним средствам. Крысы побежали с корабля, который дал течь: несколько комедиантов ушли из труппы, не заплатив неустойки, оговоренной в контракте. Даже добрый домовладелец начал беспокоиться и заверил у нотариуса документ с указанием задолженности Валлерана — 1266 турских ливров.

Но наш борец не покинул поля сражения. Он вос-

становил обезлюдившую труппу и снова арендовал за 1650 ливров Бургундский отель на полгода. Александр Арди остался ему верен и даже согласился сделаться актером, чтобы сократить расходы труппы.

Увы! Фортуна по-прежнему была к нему неблагоприятна; «они» всё не приходили. Доведенный до крайности, наш герой подумал о новом способе спасения. В Париж только что прибыла труппа итальянских актеров под руководством Джан-Паоло Альфиери, неожиданная конкуренция грозила тяжелыми последствиями. Валлеран сговорился с ними, обе труппы объединились, чтобы выступить в одном зале. Каждая станет играть пьесу на своем языке. Валлеран думал, что в таких двуязычных представлениях итальянская комедия поддержит французскую трагедию. Но он не смог вовремя внести арендную плату, братья Страстей Господних изъяли шкатулку с общими сборами обеих трупп и отобрали у Валлерана последние деньги. Это было окончательное разорение.

Валлеран понял, что Париж ему заказан. После развала своей труппы он тотчас собрал новую, куда вошел Мондори с правом на половину пая как дебютант. В 1613 году эта труппа выступала в Лейдене и Гааге. С тех пор следы Валлерана Леконта окончательно затерялись. Никто не знает, где и когда умер этот великий артист.

Мы подробно остановились на краткой, бурной и неудачной парижской карьере Валлерана Леконта, потому что она, на заре истории современного французского театра, являет собой трогательный пример истинного призвания. Несгибаемый Валлеран предстает перед нами три века спустя как прообраз современных руководителей авангардистских театров, увлеченных красотой и правдой. Его история — это история человека железной воли, пионера, желающего освободиться самому и освободить своих зрителей от избыточного и косного репертуара, заменив его новым театром, очищенным от грубого и пошлого фарса, обладающим несомненными литературными достоинствами и живущим человеческими страстями, благородными и истинными чувствами. То, что его постигла неудача,

говорит не против него, а обличает недостаточную подготовку и некультурность публики, неспособной воспринять его призыв. Художественная мечта, руководившая всей его деятельностью и поддерживавшая в нем веру во время стольких испытаний, была прекрасной, ибо то, что он хотел учредить в Бургундском отеле (разумеется, не имея об этом совершенно четкого представления), было попросту нашим классическим театром, триумф которого наступит через двадцать лет после кончины артиста.

Когда Валлеран сгинул во мраке, главенствующие позиции заняла еще одна труппа из тех, которые поочередно играли в Бургундском отеле. Кстати, она в основном состояла из бывших спутников Валлерана, как и ее руководитель. Его звали Робер Герен, хотя он более известен под псевдонимом Гро-Гильом. Эта труппа приняла боевое крещение в Тулузе, где парламент, между прочим, приговорил к изгнанию пятерых из ее членов, получивших затем королевское помилование. Осенью 1615 года она появилась в Париже под руководством Франсуа Вотреля. Выступала в Бургундском отеле весь 1616 год, возможно, в 1617 году и совершенно точно в 1618-м и 1619-м, в 1621-м — в Отель д'Аржан, где ее приговорили выплачивать по три эю в день Братству Страстей Господних, и снова в Бургундском отеле в 1622—1623, 1624—1625, в 1626, 1627—1628 и 1629 годах.

С 1616 года руководство труппой взял на себя Гро-Гильом, образовав с двумя своими неразлучными спутниками — Готье-Гаргилем и Тюрлюпенем — самое веселое трио фарсовых актеров, когда-либо развлекавшее партер. Без сомнения, высокие художественные помыслы Валлерана Леконта не отягощали их головы. Умелые комики, они кормили парижскую публику уморительными фарсами, которые та обожала. Им удалось то, чего не сумел Валлеран. Они сделались популярны, любимы толпой. Граверы во множестве печатали их шутовские портреты. Они играли в масках или обсыпанные мукой.

Труппа Робера Герена заявила о своем главенстве над другими труппами актеров, выступавшими в Бургунд-

ском отеле. Только посмотрите, с какой надменностью Брюскамбиль говорит о соперниках в одном из «Прологов»:

«Что есть в мире неведомого для комических актеров, кроме праздности? Я не говорю здесь о куче жалких скоморохов, присвоивших себе звание комедиантов, познания которых не столь многочисленны, как их желтые, белые и красные ленты, усы и бороды, составленные или сотканые из бог весть каких мерзких волос, собранных с грязной расчески какой-нибудь деревенской горничной. Наоборот, я имею в виду тех, кто представляют в своих деяниях чистый и истинный микрокосм комической природы. Вернемся же к ним и оставим в стороне этих хамелеонов, насыщающихся ветром и дымом».

Так относились в труппе Гро-Гильома к «ублюдкам Росция²⁶».

Посмотрим же на наше трио комиков на сцене. Вечер открывался одним из развеселых «Прологов» или «Парадоксов» Брюскамбиля, прятавшегося за своими «увеличительными очками». Его невнятный текст напоминал болтовню Табарена и Мондора на Новом мосту. Речь в нем шла обо всем и ни о чем, Бог знает о чем, перемежаясь шутками и с обилием слов, вызывавших смех. После этого разыгрывался фарс, где трио сыпало каламбурами и *lazzi* на манер итальянцев и скоморохов. Это было что-то среднее между театром и цирковой репризой.

Гро-Гильом с лицом, обсыпанным мукой, играл и мужские, и женские роли. Один его толстый живот уже сам по себе был аттракционом: Гро-Гильом перетягивал его двойным поясом — под грудью и внизу живота. Соваль²⁷ говорит, что «речь его была груба, и чтобы привести себя в хорошее настроение, он напивался со своим приятелем сапожником». Однако его комический дар был неотразим.

«Он говорил так наивно и с такой забавной физиономией, — пишет Тальман, — что при виде его нельзя было удержаться от смеха».

Готье-Гаргиль, кстати, женатый на племяннице Мондора и друг Табарена, был высоким, худым и одетым во

все черное. Соваль так описывает этого бывшего товарища Валлерана Леконта:

«Все части его тела повиновались ему таким образом, что он был похож на марионетку. У него было худое тело, длинные, прямые и тонкие ноги и грубое лицо; поэтому он никогда не играл без маски, с длинной бородой клинышком, в черной и плоской скуфейке, черных туфлях, с рукавами из красной байки, в камзоле и штанах из черной байки; он всегда представлял старика».

До нас дошли его любовные «Песни», игривые и бесстыдные, тема которых практически не менялась, поскольку там всегда говорилось о том, о чем вы догадываетесь. Но несмотря на свою грубость, они не лишены остроумия. Пажи и лакеи были от них без ума.

Тюрлюпен был списком с Бригеллы из итальянской комедии: в широкополой шляпе, короткой куртке, широких штанах в яркую полоску и с деревянной шпагой на поясе. Он играл в основном хвастливых слуг, трусливых обжор, наподобие итальянских *zanni*. Его друг и земляк поэт Овре так описывает идеал жизни Тюрлюпена:

К черту любовь! Живи веселей,
Блюда на стол тащи поживей!
Суп, ветчину, потроха и салат,
Рыбу, жаркое, пирог, сервелат!
К черту любовь! Живи без забот!
Сердце поет, коли полон живот!
Чарку осушим, нальем ее вновь —
Вот какова Тюрлюпена любовь!

Тюрлюпен вел умеренную, даже добропорядочную жизнь. Он не хотел, чтобы его жена выходила на подмостки. Несмотря на любовь к обильной пище, он обладал тонким умом, и простонародная публика, толпившаяся в партере, ловила его *lazzi*.

«Ни один человек не сочинял, играл и направлял фарс лучше Тюрлюпена, — заключает Соваль, — его словесные выпады были полны остроумия, огня и здравого смысла; одним словом, ему не хватало разве что немного наивности, и, несмотря на это, каждый признает, что ему никогда не было равных».

По признанию самого Скапино²⁸, который, как все

итальянцы, был знатоком в области юмора, «нельзя было сыскать лучшего актера».

Таким было уморительное трио, которое двадцать лет веселило парижский простой люд. Сохранились только заглавия некоторых фарсов, почерпнутых, надо полагать, из общего традиционного фонда: «Дорожная сумка Готье», «Шампанский кадет», «Потяни за веревочку: клюнул карп», «Фарс о муже», — они не были напечатаны. Да и были ли они вообще написаны? Кто знает. Возможно, французские комики, как и их итальянские конкуренты, импровизировали, вышивая по простецкой канве яркие узоры, навешанные их воображением. С уверенностью можно сказать лишь то, что в этих фарсах было много грубостей и скабрёзных ситуаций. Но публика не пошла бы на представление без фарса.

«Если в комедии нет этой приправы, — писал Гийо-Горжю²⁹, — это будет мясо без соуса, Гро-Гильом без муки».

Еще один ученик Валлерана Леконта, скорее всего, последовавший за ним в Голландию, вскоре примкнул к труппе Гро-Гильома. Это был Пьер Ле Месье, который потом сменит Гро-Гильома во главе труппы королевских актеров и станет известен в Париже под именем Бельроза. В 1620 году он был в Марселе, во главе труппы со штатным поэтом — тем самым Арди, некогда снабжавшим пьесами Валлерана. Оба приехали в Париж около 1622 года, несколько лет спустя в труппу поступил Бошато. Вместе с Бельрозом, под прикрытием фарсов, обеспечивавших труппе материальный успех, он во многом способствовал созданию нового репертуара из трагедий, комедий и пасторалей, вышедших из-под пера Арди, Мерэ и Ротру. Обновление театра, которое не сумел совершить Валлеран, в конце концов произошло.

Этому помогло присутствие в труппе хороших актрис, привлекавших в Бургундский отель мещанскую и дворянскую публику. В итальянских труппах актрисы были уже давно, но на французской сцене женщины появились гораздо позже, поскольку они не были заняты в фарсах, где женские роли исполняли переодетые мужчины.

Первой актрисой, о которой что-то доподлинно известно, была тоже ученица Валлерана Леконта — Рашель Трепо, вошедшая в его труппу с 1607 года, а в 1616 году появившаяся у Гро-Гильома. Больше мы о ней ничего не знаем, но приветствуем в ее лице прама-терь всех французских актрис. В то же время в Бургундском отеле играла Мари Венье, жена Матье Лапорта, но в 1610 году она ушла со сцены, чтобы завершить свою карьеру в роли благочестивой супруги адвоката. Ее сестра Коломба Венье, входившая в бродячую труппу, вышла замуж за Флери Жакоба, отца Монфлери.

С 1625 года Шарль Ленуар, глава труппы комедиантов принца Оранского, которая играла в Бургундском отеле в очередь с королевскими актерами Робера Герена, выступал вместе с женой Франсуазой Метивье. Современник восхваляет ее «миловидность и веселость, делавшие ее приятною для всех». Тальман де Рео уточняет:

«Эта Ленуар была миловидной крошкой, каких поискать. Граф де Белен, у которого состоял в подчинении Мерэ, заказывал ему пьесы с тем условием, чтобы главная роль была у нее, поскольку он был в нее влюблен, а труппе это было на руку».

Есть и другие примеры актрис той поры, у которых были могущественные покровители. Белен, покровитель Ленуар, хорошо известен как театральный меценат. Скаррон воздал ему за это похвалу в своем «Комическом романе», где он фигурирует под именем маркиза д'Орсе. Возможно, Ленуар играла в пасторалях Ракана, в более чем знаменитой трагедии «Пирам и Фисба» Теофиля де Вио и в нескольких пьесах Ротру. Но совершенно точно, что она была занята в первых пьесах Мерэ — «Хризеида и Аримант», «Сильвия» и «Сильванир». Позднее она сделала блестящую карьеру в театре Марэ.

Труппа королевских актеров (она сама присвоила себе это лестное звание, хотя тогда еще не получала содержания от короля), в которой были и комики, и актеры, и актрисы, с легкостью обеспечила себе в Париже главенствующую роль среди всех заезжих трупп. Успех вскружил голову, и актеры вздумали окон-

чательно обосноваться в Бургундском отеле, убрав, таким образом, всех конкурентов. Людовик XIII с самого детства рукоплескал «королевским актерам», о чем свидетельствует дневник его личного врача Эроара. Однако труппе пришлось заручиться покровительством лица, приближенного к государю, чтобы тот выступал от ее имени; возможно, таким посредником стал кардинал Ришелье, который тоже всегда был большим театралом. Короче, 29 декабря 1629 года Королевский совет издал постановление о передаче Бургундского отеля труппе «королевских актеров», возглавляемой Робером Гереном, на три года за ежегодную арендную плату в 2400 ливров, которую, по обоюдному согласию сократили до двух тысяч ливров в 1639 году, но восстановили в прежнем объеме в 1647-м. Суд Шатле³⁰, истолковав королевское постановление как исключительную лицензию, выданную труппе Бельроза, запретил ему пересдавать помещение. Члены Братства Страстей Господних теперь располагали только «хозяйской ложей». Это постановление, положившее конец нескончаемым судебным процессам между комедиантами и членами братства, ознаменовало собой окончательное и исключительное воцарение королевских актеров в театре на улице Моконсей. Они прочно утвердились там на три года. Успех был им на руку. Их репертуар обогащался с каждым сезоном и регулярно обновлялся. Родилась «королевская труппа Бургундского отеля».

Глава вторая

*Королевская труппа Бургундского отеля
(1629—1680)*

До сих пор в Париже еще никогда не было постоянной труппы, однако, помимо залов для игры в мяч, где также устраивались представления, в городе имелся настоящий театр — Бургундский отель, расположенный на углу улиц Моконсей и Французской, в квартале Рынка, в приходе Сент-Эташ, на месте нынешней улицы Этьена Марселя: там сохранилась башня Иоанна Бесстрашного, зажатая между корпусами школы, — это все, что осталось от древнего дворца герцогов Бургундских.

Мы уже знаем, что члены Братства Страстей Господних являлись владельцами «дома, прозываемого Бургундским отелем». Это общество было создано в конце XIV века, чтобы разыгрывать мистерии в церквях и на папертях. Члены братства сначала играли в Сен-Море, недалеко от Венсена. Карл VI своим ордонансом от 1402 года превратил их в театральную корпорацию. Тогда они перебазировались в богоугодное заведение Святой Троицы, затем, в 1539 году, — во Фландрский отель, возле ворот Кокильер, которые вскоре были разрушены по приказу Франциска I, как и Бургундский отель, принадлежавший Карлу Смелому. Братья купили земельный участок и выстроили на нем в 1548 году театральные залы. Парламент наделил их исключительным правом представлять там «моралите», при условии,

что эти спектакли будут «добропорядочными, пристойными и светскими».

В «Смиренных ремонстрациях королю Франции и Польши» в 1588 году уже говорилось о возмутительных представлениях, «устраиваемых в клоаке и жилище сатаны, именуемом Бургундским отелем», где бесстыдные фарсы шли попеременно с божественными мистериями.

Представление мистерий и библейских сцен в Париже было запрещено (парламент подтвердил этот запрет в 1598 году), однако они еще долго шли в провинции.

Итак, у братства была монополия на зрелища в Париже — очень выгодная привилегия, за которую оно держалось обеими руками. Но его устаревший репертуар, по которому нанесли удар драматурги Возрождения, представлявшие свои пьесы в коллегиях, отпугивал публику. Опираясь на свою привилегию, братья решили прекратить представления и сделаться хозяевами театра. Мы видели, что они сдавали зал разным труппам и преследовали тех, кто устраивал представления в других местах — в залах для игры в мяч или в частных особняках, требуя платы в три эку в день. Чтобы подтвердить свои права, они всегда оставляли за собой ложу, прозванную «хозяйской», которую можно было узнать по решетке, и еще одну — для короля дураков, шутовского повелителя, выбираемого в «жирный вторник» перед началом Великого поста.

Зал был окаймлен двумя ярусами лож, обрамляющих партер, где простой народ стоя смотрел представление. В глубине зала находился ступенчато поднимающийся амфитеатр. Зал был узким, и из ложи сцену было видно не целиком, а только с краю.

Вот здесь-то, в единственном парижском театре, и разместилась в декабре 1629 года труппа Робера Герена, частично составившаяся из актеров Валлерана Леконта. Это было не так-то просто, поскольку пришлось бороться с конкуренцией со стороны других странствующих трупп, которых Братство Страстей Господних преследовало по суду и обирало. Но труппа Герена играла в Париже наездами с 1612 года. Она обла-

дала преимуществом перед всеми прочими, заключавшимся в длительном стаже и регулярности выступлений. К тому же она стала прозываться королевской труппой.

Однако отношения с Братством Страстей Господних, владельцем Бургундского отеля, у нее не сложились. Сразу по прибытии в Париж в 1612 году Робен Герен выступил с ходатайством об отмене привилегий братства, ставших неоправданными с тех пор, как в столицу начало приезжать все больше французских и иностранных трупп. Но король, которого с раннего детства водили на представления, подтвердил, как и его предшественники, вековые привилегии братьев. И когда в 1622 году Бургундский отель заняли прямые конкуренты Робера Герена — комедианты принца Оранского, ему с товарищами пришлось переместиться в Отель д'Аржан, и, как обычно, суд Шатле приговорил их уплатить братьям неустойку.

С этого момента Робер Герен, опираясь на поддержку своего компаньона Бельроза, повел двойную борьбу с труппой принца Оранского, которую требовалось устранить, и с братьями Страстей Господних. В 1625 году они попытались аннулировать арендный договор с труппой принца Оранского, возглавляемой Шарлем Ленуаром, и устроить представления в помещении поблизости от Бургундского отеля, чтобы переманить к себе публику. В очередной раз вмешался судебный исправник, подтвердил арендный договор Ленуара и отправил «королевских актеров» играть на мостовой улицы Сент-Антуан. Два года спустя — новый натиск и новое вмешательство исправника. Вернувшись в 1629 году на улицу Моконсей, они возобновили борьбу с братьями, платили арендную плату только по решению суда, вели против них затяжную судебную войну; когда король, возможно, после вмешательства кардинала Ришелье, позволил им занять Бургундский отель на три года — неслыханно долгий срок для того времени, — они сделали вид, будто королевское дозволение равнозначно лишению братьев собственности, а следовательно, они получили бесплатную королевскую концессию и сэкономят 2400 ливров арендной платы в год.

Заведя знакомство с «достаточно могущественными друзьями, чтобы открыть им доступ в кабинет короля», актеры обратились непосредственно к монарху. В своем ходатайстве они смешали с грязью членов братства, ремесло которых «вынуждает их по большей части стоять с протянутой рукой, а потому они не вправе пользоваться почетом и уважением, как говорит Аристотель, а следовательно, не способны исполнять почетные государственные должности и недостойны звания горожан по той причине, что древние ставили рабов на одну доску с ремесленниками». После этой форменной клеветы, беспочвенной и наглой, комедианты заявляют о своих требованиях. «Сир, их притязания ныне те же самые, что послужили причиной для спора, который поднялся не так давно в Вашем совете между актерами и так называемыми господами Братства Страстей Господних, когда Ваше Величество соизволили присудить первым Бургундский отель всего на три года, на условиях, означенных в указе, *вплоть до окончательного решения*, коего и дожидаются сейчас Ваши комедианты».

Частный совет короля ограничился тем, что приказал братьям представить документы о праве собственности, что они и исполнили безо всякого труда. В доказательство своих прав они опубликовали эти грамоты и королевские ордонансы, которые с 1402 по 1612 год предоставляли им монополию на зрелища в Париже, ныне оказавшуюся оспоренной. Комедиантам пришлось смириться. Они наконец-то поняли, что им выгоднее жить в мире с владельцами театра. Поэтому, продлевая в 1632 году арендный договор сроком еще на три года, «штатные комедианты на жалованье Его Величества» согласились с пунктом, по которому они отказывались от судебных исков против братьев. Однако отношения от этого лучше не стали: в 1638 году братья изъяли мебель Бельроза и его товарищей, отказавшихся платить за аренду, поскольку хотели провести в зале ремонт, а хозяйева этому воспротивились, прося парламент помешать Бельрозу «сровнять зал Бургундского отеля с землей». Только в 1677 году король отнимет у братства Бургундский отель и передаст его

недавно основанному Странноприимному дому, который отныне будет получать арендную плату с королевской труппы.

Труппа Робера Герена-Бельроза, обосновавшаяся с 1629 года на улице Моконсей и еще недавно именовавшая себя «избранными королевскими актерами», теперь попросту называлась «королевской труппой». Вскоре король действительно назначил ей содержание в 12 тысяч ливров в год — вдвое больше против того, что получают театр Марэ и Пале-Рояль, словно в подтверждение ее превосходства. Опираясь на поддержку короля и его главного министра, актеры присвоили себе громкий титул «единственной королевской труппы» — впоследствии товарищества актеров, которым король согласится оказывать покровительство, будут называться просто «королевскими труппами». Отныне только Бургундский отель имел право на афиши красного цвета. Комедианты Герена и Бельроза, а также их преемники именовались «великими актерами», чтобы отличаться ото всех остальных. Труппа всегда претендовала на главенство, беспрестанно боролась с театрами Марэ и Пале-Рояль, самыми грозными своими конкурентами. Она так и оставалась на улице Моконсей вплоть до 1680 года — года создания «Комеди Франсез».

Хотя труппой по-прежнему руководил Гро-Гильом, Бельроз играл в ней все более важную роль. Вступив в труппу, он привел с собой записного поэта — старого Александра Арди, который выдавал на-гора трагедии, комедии и пасторали с легкостью курицы-несушки. После него Бельроз обратится к Ротру. Кстати, мы еще увидим, как умело он использовал своих авторов.

Но таким образом он, по меньшей мере, снабдил труппу тем, чего ей больше всего недоставало, — новым и качественным репертуаром. Именно с его подачи наиболее образованная и утонченная публика пристрастилась к пьесам Теофиля де Вио, Ракана, Ротру, Тристана, дю Рие, Жоржа де Скюдери и Мерэ — одним словом, ко всему тому, что мы теперь называем докласической драматургией. К этому полностью обновленному театру прилагался, разумеется, традиционный фарс, в котором не гнушался выступать Бельроз и кото-

рый ежедневно, к великой радости партера, разыгрывало знаменитое трио — Гро-Гильом, Тюрлюпен и Готье-Гаргиль. Но последний умер в 1633 году, Гро-Гильом — в 1634-м, а Тюрлюпен — в 1637-м. С добрым галльским фарсом в Бургундском отеле было покончено; он сохранился только в театре Марэ, да и то в рамках обычных комедий, где другой посыпанный мукой шут Жоделе обеспечивал ему успех. Только с возвращением Мольера в Париж в 1658 году фарс снова вошел в силу и обрел прежнюю популярность со «Смешными жеманницами».

Отныне Бургундский отель посвятил себя литературному театру. Шарль Сорель³¹ в «Доме игры» говорит:

«Когда развлечение от комедии стало нравиться чрезвычайно, захотелось, чтобы актеры, для большей приятности, представляли хорошие пьесы. Уже давно у них не было другого поэта, кроме старика Арди, который, как говорят, сочинил пятьсот или шестьсот пьес».

Возглавив труппу после смерти Гро-Гильома, Бельроз зарекомендовал себя деятельным и предприимчивым директором. Он вел свой театр к успеху и постоянно сражался с конкурирующими труппами. У него были хорошие связи. Именно королевская труппа играла в Пале-Кардиналь «Комедию Тюильри» и «Мираму». Бельроз знал, какой страстный театрал кардинал Ришелье. Он с легкостью убедил его, что театр с улицы Моконсей должен быть первым, если не единственным в Париже, и что лучших актеров следует приберегать для него. В результате 15 декабря 1634 года в «Газете» Ренодо было объявлено, что по приказу короля в королевскую труппу включено шесть новых актеров. Четыре считались одними из лучших в театре Марэ, который оказался обезглавлен: это были Шарль Ленуар и его жена, Жоделе и его брат Лэспи; в то же время Бельроз избавился от Бошато, отправив его в Марэ. Впрочем, Жоделе и Лэспи через несколько лет вернулись в театр Марэ. Эти «королевские повеления» — первое проявление вмешательства королевских властей в устройство парижских театров. Область этого вмешательства будет постоянно расширяться, вплоть до учреждения монополий «Опера де Пари» и «Комеди Франсез».

Три года спустя в Бургундский отель перешли другие актеры из Марэ — Андре Барон с женой и де Вилье с женой, создательницей образа Химены. Бельроз оказался облечен властью некоего сюринтенданта зрелищ, снимавшего сливки со всех прочих трупп для усиления своей. Его высшим достижением на этом поприще стал переход в 1647 году Флоридора из театра Марэ, который был не только талантливым трагиком, но и близким другом Пьера Корнеля, крестным его сына и постановщиком его первых трагедий. Этого важного перевода добился от короля опять-таки Бельроз; отныне первый поэт и автор трагедий того времени будет отдавать свои пьесы в Бургундский отель; потеря Флоридора станет жестоким ударом для театра Марэ: чтобы удержаться на плаву, ему придется искать новый путь — сценические спецэффекты.

Но не могло быть и речи о том, чтобы столь прославленный актер, как Флоридор, согласился перейти в королевскую труппу, заняв там какое-то другое место, кроме первого. В интересах труппы Бельроз пошел на необходимые жертвы: он уступил «новенькому» свое место директора, «оратора» и даже свой гардероб, а также половину пая главы труппы за кругленькую сумму — 20 тысяч ливров. Но он остался в труппе: его имя еще упоминается в арендном договоре за 1660 год.

Бельроз не ограничился тем, что, сам служа королевской труппе, завлекал в нее выдающихся новобранцев из театра Марэ, а также авторов типа Арди, Ротру и Корнеля, снабжавших ее самым блестящим репертуаром. Он старался превратить зал Бургундского отеля в самый красивый и богатый в Париже. Но тут как раз случился пожар, уничтоживший в 1644 году театр Марэ, и труппа восстановила его — разумеется, улучшив и украсив. Бельроз взялся обновить зал на улице Моконсей, чтобы угнаться за главными соперниками.

Увеличив арендную плату с 2 тысяч до 2400 ливров в год и продлив срок арендного договора до пяти лет вместо трех, Братство Страстей Господних дало нотариально заверенное обязательство «восстановить и отремонтировать ложи оно́го отеля по чертежам игорного дома Марэ, а также выдвинуть сцену в зал на десять

футов дальше, чем ныне, и все это в наивозможно краткий срок — в четыре ближайших месяца». Договор был скреплен «в присутствии и с согласия» королевского советника, что свидетельствует о том, что король был заинтересован в украшении и поддержании в хорошем состоянии театрального зала, где давала представления его труппа, поскольку он часто на них присутствовал.

В смете и заключенной сделке, обнаруженных Жаном Лемуаном, содержатся подробности проведенных ремонтных работ. Сцену углубили на семь туаз и один фут (то есть 13,77 метра) и подняли на два метра, покрыли еловыми досками и отделили от зала кирпичной стеной. Над и под сценой соорудили тринадцать актерских гримуборных, а старые, загромождавшие края сцены, разрушили. Два яруса из девятнадцати лож шириной два метра, отгороженных друг от друга и запирающихся на ключ, были готовы принять элегантную публику; амфитеатр восстановили «с наивозможными удобствами», паркет в партере переложили и навощили. Все это обошлось членам братства в 3500 ливров. Вот в таком перестроенном, обновленном и украшенном зале в Бургундском отеле начали представлять пьесы Корнеля.

Бельроз руководил королевской труппой двадцать пять лет, вывел ее из грубости фарса и дал ей сцену, достойную классических пьес, которые она теперь собиралась представлять. Что нам известно о его жизни? Пьер Ле Месье последовал моде, бытовавшей среди комедиантов его времени, — брать себе псевдоним, навеянный красотою природы, в особенности цветов: Бопре, Префлери, Бошан, Бошато, Шаммеле, Дюпарк, Флоридор, Монфлери, Боваль, Ла Флер, Бельфлер, Шамлюизан, Шанкло, Розидор, Розимон* — прозвища актеров великого века составляли целую цветущую клумбу. Ле Месье взял себе имя Бельроз, очаровательное в своей

* *Bellerose* — «прекрасная роза»; *Beaupré* — «красивый луг»; *Préfleury* — «цветущий луг»; *Beauchamp* — «красивое поле»; *Beauchâteau* — «прекрасный замок»; *Champmeslé* — «пестрое поле»; *du Parc* — «из парка»; *Floridor* — «золотой цветок»; *Montfleury* — «цветущий холм»; *Beauval* — «прекрасный дол»; *La Fleur* — «цветок»; *Belle fleur* — «прекрасный цветок»; *Champluisant* — «сверкающее поле»; *Champclos* — «арена»; *Rosidor* — «золотая роза»; *Rosimont* — «розовый холм».

простоте. Известно, что он начинал как ученик Валлерана Леконта и познал все прелести жизни бродячих комедиантов, прежде чем приехал в Париж и вступил в королевскую труппу. Его жена, тоже актриса, была вдовой другого актера — Матиаса Мелье и сестрой Филибера Гассо — соратника Мольера, более известного под именем дю Круази.

Как мы видели, он был предприимчивым и властным директором, но именно он создал труппу Бургундского отеля. Возможно, он не блистал талантом трагика, однако был неподражаем в пасторали — модном тогда жанре. Его отточенная, даже слегка нарочитая элегантность, природная утонченность, нежный и ласковый голос приводили в экстаз «драгоценных»³², обожавших пошлости этого поэтического жанра. Газетчик Робине говорил о его успехах «в нежных ролях, где им не уставали восхищаться».

Он играл также молодых героев Корнеля, когда первые пьесы этого автора, поставленные в Марэ, перешли в репертуар Бургундского отеля. Но требовательные зрители, например герцогиня де Шеврез, находившая, что у него «пошлейшее лицо», или Тальман де Рео, укоряли его за слабые способности.

«Бельроз был наруганным актером, — пишет он, — который с оглядкой отбрасывал шляпу, боясь помять на ней перья; не то чтобы он не умел декламировать, но он вовсе не слышал того, что говорил».

Зато, по мнению того же Тальмана, мадемуазель Бельроз, хоть и была толста, «как тумба», являлась «лучшей актрисой во всем Париже». Именно она первой сыграла в «Родогуне» Корнеля. В галантной хронике XVII века упоминается о ее связи с Бенсерадом³³, написавшим для нее «Клеопатру». Аббат де ла Ривьер, духовник Гастона Орлеанского, тоже был среди ее воздыхателей. Чета Бельрозов, как и все актеры, пережила нелегкие времена в период Фронды³⁴ — смутного времени, когда публика забросила театры. Если верить памфлетистам, мадемуазель Бельроз, находясь в отчаянном положении, была вынуждена прибегнуть к крайним средствам, выступая «не перед ложей, а на ложе».

Ее последним кавалером был аббат д'Арманьер, который, по словам Тальмана, «настолько на ней помешался, что после ее смерти еще долго хранил череп этой женщины в своей спальне».

Помимо комиков, среди товарищей Бельроза были Андре Буарон, он же Барон — отец будущего любимого ученика Мольера, его жена, сама дочь комедиантов, которая внушила бурную страсть Флоридору, а главное — Бошато, который, если не считать пятилетнего пребывания в Марэ, всю жизнь прослужил в Бургундском отеле.

Обделенный талантом, Бошато дублировал Флоридора в главных ролях, например Горация и Цинны, и Буало наверняка был чересчур суров, назвав его однажды, будучи не в духе, «отвратительным актером». Зато госпожа Бошато была «несомненной актрисой», как сказал Тальман, и умной женщиной, советами которой не пренебрегали драматурги, например Тристан или Скаррон. Чета Бошато стала легкой мишенью для Мольера, который в «Версальском экспромте» передразнивал актеров-соперников. Он потешался над Бошато, декламирующим стансы из «Сида», и над его женой в роли Камиллы, ядовито подчеркивая, что она «улыбается в самые тяжелые минуты».

Хотя госпожа Бошато подарила своему мужу троих детей, эта чета не стесняла себя оковами морали. Любовные похождения Бошато были общеизвестны. В апокрифичном «Завещании Готье-Гаргиля» сказано:

«Бошато, перед которым не устоит ничье целомудрие, на которого нельзя взглянуть, не полюбив его, завещаю аллеи моего сада у Монмартрских ворот и позволяю ему дарить цветы, которые прорастут из луковиц, посаженных там мною, дамам, которых он туда приведет, однако с условием, что он не ускорит свой конец, чересчур стараясь их удовлетворить».

Но похоже, что жена Бошато не отставала от него по части любовных приключений; у нее был роман с Лэспи, братом Жоделе. Как-то раз она спросила в шутку у Жоделе, что значит «амур». «Не знаю». — «Это бог с факелом, повязкой на глазах и колчаном». Комик быстро нашелся и подхватил: «А, понимаю. Это бог со

стрелой, которую господин де Лэспи намедни пустил в замшевые панталоны мадемуазель де Бошато».

В Бургундском отеле под руководством Бельроза блистали и другие «звезды».

Там был Ленуар, игравший в ранних пьесах Мерэ, но мы вскоре увидим его в театре Марэ вместе с мадемуазель Бопре; была госпожа Ла Флер, жена Гро-Гильома, которая вышла на подмостки после смерти этого комика, а главное — мадемуазель Валлио, которую все звали Валлиоттой. Ее муж тоже был в числе товарищей Гро-Гильома. По словам Тальмана, она была «так хорошо сложена, как только можно себе представить». Она принадлежала к первому поколению актрис и наверняка оказалась в Бургундском отеле после своего замужества в 1620 году. Вот почему Тальман лет сорок спустя говорит о ней как о «дряхлой старухе». Современники превозносили ее за высокий рост, пылкий взгляд, «миловидность и грациозность», но никто из них не потрудился сообщить нам, какие роли она могла играть в пьесах Арди и Ротру.

Когда Бельроза на посту директора королевской труппы сменил Флоридор, Бургундский отель вступил в эпоху своего расцвета. Жозиас де Сулас, он же Флоридор, не был заурядным актером, он отличался от прочих и талантом, и происхождением. Его отцом был протестантский пастор, который, впрочем, отрекся от своей веры. По своему рождению Флоридор был господином де Примфоссом и принадлежал к благородному сословию. В Рамбюрском полку он дослужился до прапорщика. На прекрасной картине из музея «Комеди Франсез», которая, согласно старой традиции, донесла до нас его образ, предстает человек с миловидным и утонченным лицом, благородными и властными движениями.

Один из его сыновей станет кюре в Во-ле-Пениль под Меленом. Крестными его третьего сына были герцог де Сен-Симон и графиня де Фиески. Как далеко отсюда до бродяг начала века!

Флоридор, как и все прочие, дебютировал в странствующей труппе. В 1635 году он был в Лондоне, в 1638-м в Сомюре, потом поступил в театр Марэ. Будучи дру-

гом Пьера Корнеля, крестного одного из его сыновей (крестной матерью другого была Мари де Лампьер, жена драматурга), Флоридор играл в трагедиях Корнеля, принесших славу и почет театру Марэ, которые в Бургундском отеле могли ставить только во вторую очередь, после их напечатания, — таков тогда был обычай. В 1647 году Флоридор перешел в Бургундский отель на уже названных нами условиях и заменил Бельроза во главе труппы.

Для него началась непрерывная череда удач. В 1657 году он снова сыграл Горація и Цинну, возобновив постановки театра Марэ, первым исполнил главную роль в «Эдипе», а затем Масиниссы в «Софонисбе» Корнеля; вместе с труппой Мольера участвовал в придворных спектаклях, играл перед братом короля и на каждом из этих празднеств невероятно учтиво приветствовал короля и принцев.

Донно де Визе, первый французский театральный критик, пел ему дифирамбы:

«Во всех пьесах, в которых он играет, он предстает именно тем, кого представляет. Зрители желали бы видеть его непрерывно, и в его походке, в его виде и его поступках есть что-то столь естественное, что ему нет нужды говорить, чтобы вызвать всеобщее восхищение. Чтобы воспеть ему хвалу, достаточно назвать его имя, поскольку в нем уже заключены все те похвалы, которые можно ему воздать».

Газета Лоре, со своей стороны, никогда не забывала упомянуть об очередном успехе Флоридора в каждой новой постановке.

Знаменитому исполнителю пьес обоих Корнелей³⁵ посчастливится участвовать в постановке всех трагедий Расина, начиная с «Александра Великого», которого автор забрал у труппы Мольера и отдал «великим актерам»; он предстанет в образе Пирра, Нерона и, наконец, Тита, выступая партнером мадемуазель Шаммеле. Какая блестящая карьера для трагика — тридцать лет быть первым исполнителем всех главных ролей в пьесах Корнеля и Расина, причем с неизменным успехом! Он оставит главную сцену Парижа лишь в связи со своей смертью в 1671 году. Единственная надгроб-

ная речь, которая до нас дошла, — это сухая и желчная фраза Бюсси-Рабютена: «Пора уже было Флоридору оставить театр». Ах уж эта вечная неблагодарность публики по отношению к стареющим кумирам!

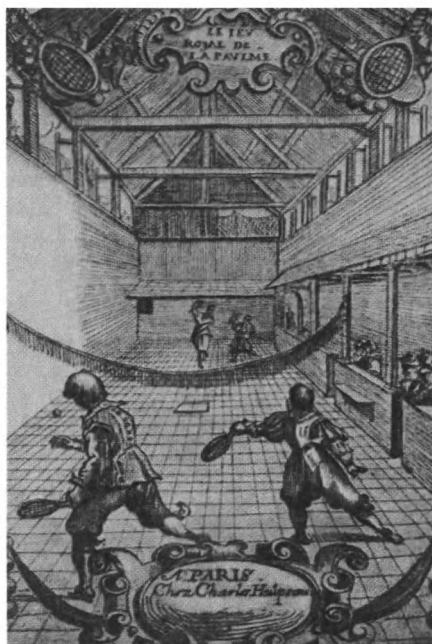
Благовоспитанный, с хорошими манерами, превосходный отец семейства, книголюб, директор и руководитель своей труппы, каким Мольер был для своей, Флоридор пользовался единодушной любовью и уважением. Однажды он обратился к знаменитому поэту — столяру из Невера Адаму Бийо с просьбой отремонтировать сцену Бургундского отеля; поэт отказался от всякой платы за свой труд, и Флоридор вознаградил его изящным мадригалом. Сам Мольер с глубоким уважением относился к главе королевской труппы — сопернице его собственной. Пародируя в «Версальском экспромте» актеров Бургундского отеля, высмеивая их напыщенную декламацию, он воздержался от нападок на Флоридора — самого знаменитого и популярного среди них.

Сам Людовик XIV, заядлый театрал, часто рукоплескавший Флоридору на улице Моконсей или в Версале, «относился к нему благосклонно и изволил одаривать его при каждой встрече», — пишет Шаппюзо. У нас есть несколько тому доказательств: помимо частых вознаграждений король предоставил ему в 1661 году прибыль «с перевозки бечевою всех судов, идущих вверх и вниз по течению, от набережной Бонзом в Шайо до ворот Конферанс города Парижа». Этой королевской милостью Флоридор был обязан «советчику» брата короля, герцога Орлеанского, — капитану-знаменосцу ста швейцарцев³⁶, с которым он делился доходами от этого предприятия. Два года спустя король отдал Флоридору и Кино³⁷ в концессию транспортные перевозки из Парижа в Каор и в Сарла. А когда в 1668 году король отдал приказание выявить ложных дворян, он лично, на заседании финансового совета, предоставил Флоридору годичную отсрочку на представление комиссарам грамот, подтверждающих его дворянство, которые тот наверняка потерял.

Таким был великий актер, поставивший весь свой талант на службу классической трагедии и двадцать



MOLIERE.



Зал для игры в мяч.
Начало XVII в.



Вход в Бургундский отель.
Гравюра 1635 г.

Фарсовый актер на женские
роли Ализон. *Бургундский отель*



Актеры Бургундского отеля.
Гравюра А. Босси. 1630 г.





«Принудительные
обстоятельства».
Пьеса Т. Корнея
в Бургундском отеле.
1650 г.



Жакоб Монфлери.
Бургундский отель

Фарсовый актер
Гильо-Горжю.
Бургундский отец



Фарсовый актер Жодле.
Театр Марс

Фронтиспис издания
комедии Монфлери
«Экспромт Отеля Конде»



Фронтиспис издания
трагедии Скюреди
«Смерть Цезаря».
Гравюра В. Локома. 1937 г.

Капитан Матамор



Декорация Торнелли
к «Андромеде»
Корнеля

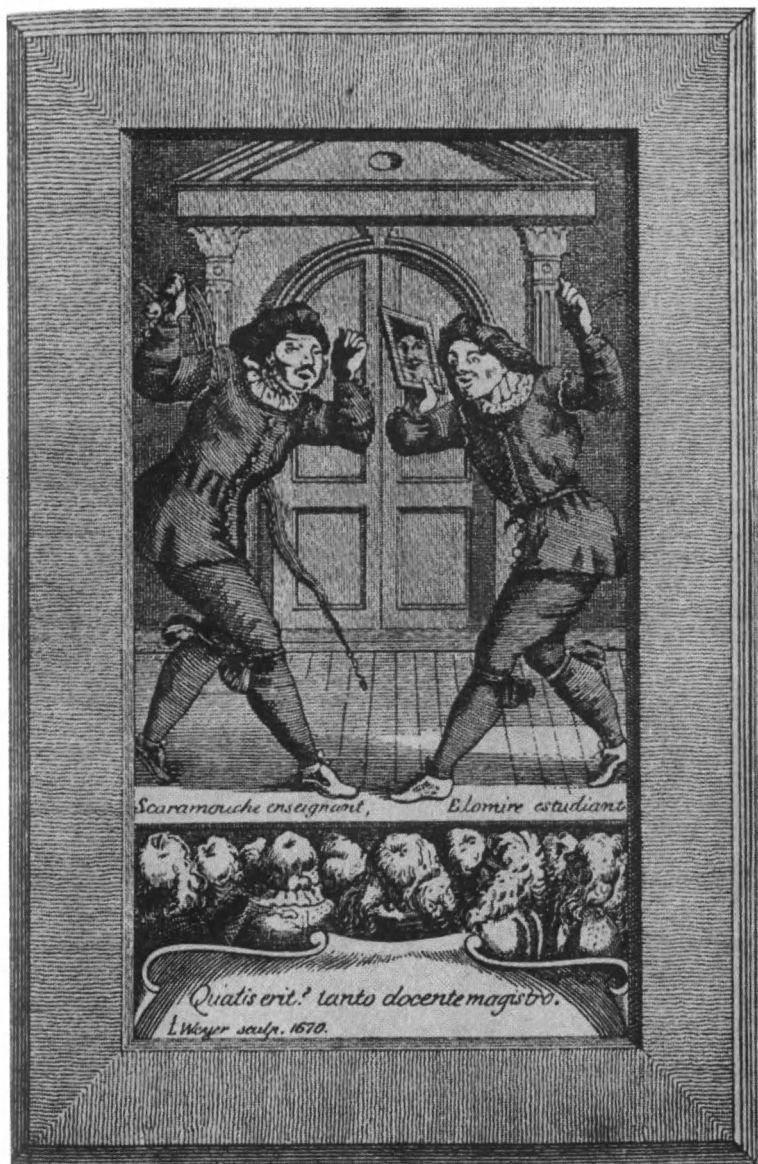




П. Корнель.
Гравюра Жирарда.
1684 г.

Ярмарочный
балаган





Фрогтисше памфлета «Эломир-ипохондрик»



Флоридор



Скармуш

Шанель



Мадлена Бжар

Мадлена де Скюдери



Сирано де Бержерак

Пьер Миньяр



Мольер.
По портрету Бельгьяра

Дюкруази



Дебри



Дюпарк



Тереза Дюпарк



Лагорильтер



Лагранж





Анна Австрийская, королева
Франции, мать Людовика XIV.
Гравюра



Герцогиня Луиза де Лавальер
в стилизованном одеянии.
Рисунок Дюшато

пять лет руководивший королевской труппой Бургундского отеля. Рядом с его именем стоит имя еще одного знаменитого трагика — Монфлери.

Захария Жакоб, сын четы комедиантов из числа спутников Валлерана Леконта и сам отец двух актрис — мадемуазель д'Эннебо и мадемуазель Дюпен — и сына, женившегося на дочери Флоридора, составил себе завидную репутацию в Бургундском отеле под именем Монфлери. Актерскую школу, как и все его коллеги, он прошел в провинции; Бельроз позвал его в Бургундский отель в 1638 году. Прибыв в Париж, он женился на актрисе — Жанне де ла Шапп, вдове Пьера Руссо. Бракосочетание состоялось в загородном доме кардинала Ришелье, в Рюэле, это доказывает: у «новенького» уже были неплохие связи.

Тридцать лет Монфлери вместе с Флоридором служили классическому театру. Он даже сам написал трагедию, но это было лишь версифицированное переложение трагедии Ласера «Разграбление Карфагена», написанной в прозе. Шаппюзо говорит как об исключительном факте о способности Монфлери играть и в трагедиях, и в комедиях. Он был занят только в корнелевском репертуаре, создав, среди прочих, роли Пруссия в «Никомеде», Сифакса в «Софонисбе» и Селевка в «Антиохе» Тома Корнеля. Он еще успел сыграть Поруса в «Александр Великом» и Ореста в «Андромахе» — пьесах Расина. Как утверждает, он умер от перенапряжения голоса, произнося монолог в сцене безумия Ореста.

Ибо Монфлери был трагиком старой школы: нарочитая декламация и зычные вопли тогда нравились партеру. Кстати, он был очень толст и обладал громкоподобным голосом. Его утрированная дикция и игра вызывали немало насмешек. Мольер жестоко потешался над ним в «Версальском экспромте», пародируя Монфлери в роли Пруссия.

Сирано де Бержерак послал Монфлери, которого называл «утолщенным франтом», озорное письмо, довольно грубо высмеивая его живот:

«Могу вас уверить, что если бы удары палкой можно было переслать письменно, вы прочли бы мое письмо

на своих плечах; не удивляйтесь этому, ибо ваша обширная округлость вызывает во мне твердую убежденность в том, что вы земля, и я охотно навтыкал бы в нее палок, чтобы посмотреть, примутся ли они».

Эдмон Ростан перефразировал его следующим образом:

«Голос. Эй, бочка! Откатись, не заслоняй мне света!

Монфлери. Но...

Голос. Ты упрямишься?

Монфлери. Но...

Голос. Вот как?

Монфлери. Сударь, но...

Публика. Играйте, Монфлери!

Голос. Хотел бы видеть это!..

Над партером показывается палка.

Монфлери (*поет*). Сколь счастлив...

Голос. Вон пошел! Не порть мне настроенье,
А не уйдешь — клянусь, не по моей вине
Вот это нежное растенье
Начнет расти в твоей спине!*

Но мы знаем благодаря Шаппюзо, личному другу Монфлери, что весь двор, не читавший Сирано де Бержерака, «высоко ценил» этого «совершенного» актера. Знаток театра Сент-Эвремон считал, что «Андромаха» уже не так сильно впечатляла после смерти Монфлери.

Бельроз, Монфлери, Флоридор, Отрош, сменивший его на посту директора труппы, — вот основные «великие актеры» великого века. Разумеется, у них были достойные партнерши, с которыми они делили успех.

* Перевод Татьяны Щепкиной-Куперник.

Лоре в своей рифмованной газете часто восхваляет изящество мадемуазель дез Ойе и ее способность перевоплощаться. Жена странствующего комедианта, выступавшего в театре Марэ, она прошла там обычную стажировку, прежде чем попасть в труппу Бургундского отеля.

Она блистала в ролях Софонисбы, Гермионы и Агриппины. Когда на подмостки взошла мадемуазель Шаммеле, она сказала печально и просто: «Дез Ойе больше нет!»

Но в ее время самые продолжительные аплодисменты срывала знаменитая Дюпарк. Маркиза Тереза де Горла, дочь итальянского фигляра, поселившегося в Лионе, дебютировала как танцовщица во время выступлений отца. Находясь в 1653 году в Лионе, Мольер ввел ее в свою труппу и выдал замуж за одного из своих товарищей — Гро-Рене. Благодаря своей красоте и очарованию ей удалось неслыханное: она поочередно влюбила в себя Корнеля, Мольера и Расина. Первого она повстречала в Руане в 1658 году, но юная кокетка (а она была невероятной кокеткой) отвергла ухаживания седеющего поэта. Тот, задетый за живое, отомстил ей такими прелестными стихами:

Вам кажется, Маркиза,
Я слишком стар. Увы!
По времени капризу
Состаритесь и вы!

И вашей нежной кожи
Оно не пощадит.
Ведь розы вянут тоже,
Сойдя навек с ланит.

Планидою одною
Дни определены:
Вы станете такою,
Я был таким, как вы.

И в новом сем народе,
Что верить мне готов,
Красивой прослывете
Вы только с моих слов.

Подумайте об этом.
Не так уж плох старик,
Когда он был поэтом
И так, как я, велик.

Мольер, который тоже ухлестывал за Дюпарк, чтобы забыть о неприятностях, которые ему доставляло кокетство жены, был принят ею не лучше. Зато Расину удалось то, в чем остальные потерпели неудачу.

После прибытия труппы Мольера в Париж чета Дюпарк провела год в Марэ, а потом вернулась к Мольеру. Как говорит Лоре по поводу ее игры в «Докучных»:

В Дюпарк прекрасной нет изъяна,
Нет лучше голоса и стана.
Пленит мельканье стройных ног
И восхищает монолог.

Она играла в «Критике “Школы жен”», «Версальском экспромте», «Браке по принуждению»; верхом на испанском жеребце, она изображала Весну в «Балете времен года», которым открывались великолепные празднества — «Увеселения зачарованного острова», устроенные молодым королем в честь мадемуазель де Лавальер в садах Версаля; возможно, она исполнила роль Эльвиры в «Дон Жуане» Мольера и уж наверняка сыграла Арсиною в «Мизантропе».

Ее таланты и красота заставили воспылать к ней Расина, который только что рассорился с Мольером из-за «Александра Великого». Он увел Дюпарк за собой в Бургундский отель, и та не замедлила стать его любовницей. Для нее он написал «Андромаху», поскольку она чувствовала музыку стихов, их ритм, и Расин разучивал с ней роль стих за стихом, подчеркивая все нюансы, все скрытые оттенки смысла. «Он заставлял ее репетировать, как школьницу», — пишет Буало.

Это сотрудничество на фоне романа продлилось недолго; плодом любви поэта-трагика и актрисы (многие думали, что их связывал тайный брак) стала их дочь, но Дюпарк умерла 11 декабря 1668 года при загадочных обстоятельствах. Старая ведьма Ла Вуазен³⁸ обвинила Расина в том, что он отравил ее, чтобы украсть у

нее драгоценности, и Лувуа даже подумывал арестовать поэта. Но гораздо вероятнее, что она умерла во время родов, возможно, после попытки аборта. Газетчики возвестили о ее смерти и описали церемонию похорон, на которых присутствовали все актеры — французские и итальянские — и театральные поэты, причем один из них, которого эта смерть коснулась в наибольшей степени, «был ни жив ни мертв».

Дюпарк внезапно ушла из жизни в тридцать пять лет, оставив Расина в полном смятении чувств; ее карьера в Бургундском отеле не продлилась и полутора лет, яркой звездой она пронеслась по небосклону парижской сцены, нарисованному на холсте.

Ее сменила известная трагедийная актриса Шаммеле. Мари Демар (таково было ее настоящее имя) дебютировала в странствующей труппе Сердена. В 1666 году в Руане она вышла замуж за его товарища Шарля Шевийе (он же Шаммеле), игравшего в комедиях, которые имели определенный успех и авторство которых порой приписывают Лафонтену (похоже, по ошибке). В 1668 году оба поступили в театр Марэ, а в 1670-м перешли в Бургундский отель — через полтора года после смерти Дюпарк и за полгода до смерти дез Ойе. Карьера госпожи Шаммеле с тех пор резко пошла в гору; бесспорно, она была величайшей трагедийной актрисой XVII века; до самого конца этого столетия она блистала в «Комеди Франсез». Она стала первой исполнительницей всех главных ролей в трагедиях Расина, вплоть до «Федры», которую автор разучил с ней строчка за строчкой, как в свое время роль Андромахи с Дюпарк.

Шаммеле заменила Дюпарк не только на сцене Бургундского отеля, но и в сердце Расина. Справедливости ради надо сказать, что до этой связи Шаммеле вела довольно бурную жизнь.

Госпожа де Севинье³⁹ взяла на себя труд хотя бы частично просветить нас на этот счет. Шаммеле побывала любовницей ее сына Шарля де Севинье, поэтому писательница в шутку называла ее «своей невесткой». Рассказывая о ней и ее связи с сыном, она писала госпоже де Гриньян:

«Сверх того, еще одна актрисочка, а с ней — супруги Депрео и Расины. Ужины проходят прелестно, то есть

это просто черт знает что такое». Но маркиза восхищалась ею как актрисой. Увидев ее в роли Роксаны в «Баязете», она писала: «Моя невестка показалась мне самой чудесной актрисой, какую я когда-либо видела; она превосходит дез Ойе на сто голов... Вблизи она дурнушка, но когда декламирует стихи, она восхитительна».

Именно маркиза, хранившая верность старику Корнелю, сообщает нам, что Расин писал свои трагедии для Шаммеле, «а не для грядущих веков», в чем она глубоко заблуждалась.

Связь с Шарлем де Севинье была лишь мимолетным увлечением; отношения же с Расином превратились (по меньшей мере для поэта) в великую страсть, не прекращавшуюся до самого ее ухода из театра.

На смену Расину пришел господин де Тоннер. В 1689 году актрисе было сорок пять лет, и госпожа де Севинье писала:

«[Под дорожные рассказы] Шаммеле о ее маневрах с целью сохранить всех своих любовников, без ущерба для ролей Аталиды, Береники и Федры, пять лье⁴⁰ пролетели незаметно».

Обиженный Расин отомстил ей такой эпиграммой (впоследствии ее приписывали Депрео):

Из шестерых любовников Манон
Никто не ревновал ее друг к другу.
Она принадлежала всем по кругу,
Включая мужа. Но, прознав, что он
Стал бегать за служанкой Габриэллой
И что вот-вот впадет он с нею в грех,
Все шестеро вскричали: «Очумелый,
Одумайся! Ты заразишь нас всех»*.

Десятью годами позже, когда она была при смерти, кюре из Отейя с величайшим трудом добился от нее необходимого отречения от ремесла: «...она считала славным для себя умереть актрисой». Впрочем, в конце концов она подчинилась. На следующий же день после ее смерти Расин, уже двадцать лет как оставивший театр и вернувшийся в лоно Пор-Рояля своего детства, написал своему сыну, что «Шаммеле умерла в благостном

* Перевод Владимира Васильева.

настроении, отрекшись от театра, глубоко раскаиваясь за свою прошлую жизнь, но главное, будучи сильно огорчена тем, что умирает». Из уважения к Расину хотелось бы, чтобы он не писал таких жестоких слов о своей бывшей возлюбленной, актрисе, посвятившей ему свой талант.

Хотя в том, что касалось трагедий, Бургундскому отелю не было равных, с комедиями дело обстояло иначе. Он не мог соперничать с Пале-Роялем, где царили Мольер, его труппа, его пьесы и давние традиции комических представлений. Однако на улице Моконсей после трагедии — «главной пьесы» — всегда представляли комедию. Таким образом, в Бургундском отеле имелись комические актеры, к которым относился Шаммеле, а самым прославленным из них был Бельрош, более известный под своим настоящим именем — Раймон Пуассон, основатель большой династии комиков.

Будучи довольно долго странствующим актером, он в 1659 году, благодаря покровительству Кольберов, возглавил труппу, сопровождавшую Людовика XIV во время поездок по стране, и получал щедрое вознаграждение. Вскоре после того он вместе с женой, тоже актрисой, поступил в Бургундский отель. В музее «Ла Скала» в Милане есть его бюст в роли Криспена — этот образ создал он сам. Хитрый слуга, продувная бестия, всегда готовый устроить любовные делишки своего хозяина за приличное вознаграждение, персонаж многих комедий Реньяра и Лесажа⁴¹, вышел из-под пера Скаррона в пьесе «Саламанкский школяр, или Великодушные враги», поставленной в 1654 году в театре Марэ. Он носит неизменный традиционный костюм, позаимствованный у испанцев: круглая шляпа, белое жабо, черный куцый камзол, широкий пояс из желтой кожи с большой медной пряжкой, черный плащ и сапоги с набедренниками.

Остроумие и задор Раймона Пуассона ввели в моду новый тип Криспена; все популярные авторы принялись плодить Криспенов, как когда-то, двадцатью годами раньше, выстраивали целый ряд Жоделе; Шапюзо, де Вилье, Донно де Визе, Отрош, Шаммеле, Мон-

флери-сын, Ла Тюильри и сам Раймон Пуассон (ибо он был актером-драматургом, и его «Баскский поэт» и «Барон Скарета» пользовались большим успехом) выводили на сцену Криспена. Но поскольку почти все эти комедийки были одноактными, он сам называл себя в шутку «одной пятой доли автора». Кстати, Раймон Пуассон играл и Жоделе во время повторных постановок старых комедий Скаррона. Сам Мольер, хоть он и принадлежал к соперничающей труппе, ценил его игру и, как говорят, «отдал бы все на свете, чтобы обладать естественностью этого великого актера».

Раймон Пуассон сделал прекрасную карьеру в Бургундском отеле, продолжив ее затем в «Комеди Франсез». Ловкий и упорный проситель, он получал солидный приварок к своему актерскому жалованью, беспрестанно докучая своим покровителям — высокопоставленным особам, которым он посвящал свои комедии, и самому королю, которого он забрасывал рифмованными прошениями и мадригалами, всегда бесстыдно при этом уточняя, что его похвалы небескорыстны. Однако его остроумие и талант скрашивали дерзость его ходатайств, которые обычно благосклонно принимали. В Раймоне Пуассоне было что-то от Криспена. Когда Людовик XIV раскошеливался, герцогам и министрам оставалось только последовать его примеру...

Таковы были ведущие актеры в каждом амплуа, которые на протяжении полувека составляли славу Бургундского отеля и приучили парижскую публику знать и любить французский классический театр в его первоизданной свежести.

Осенью 1680 года труппа прекратила свою деятельность, уступив Бургундский отель итальянцам и войдя в полном составе, на условиях, о которых мы скажем ниже, в недавно созданную «Комеди Франсез».

Глава третья
Королевская труппа в Марэ
(1634—1673)

В 1629 году, том самом, когда труппа Робера Герена окончательно обосновалась в Бургундском отеле, в Париж прибыла новая группа странствующих комедиантов. Она держала путь из Руана, где ее руководитель получил от тогда еще неизвестного поэта, адвоката по профессии, рукопись комедии под заглавием «Мелита». Автором был Пьер Корнель, главой труппы — Мондори. На пятнадцать лет эти два имени объединятся в ореоле театральной славы.

Кто же такой Мондори, настоящее имя которого — Гильом Дегильбер? Сын ножовщика из Тьера, он был еще одним из учеников, воспитанных старым Валлераном Леконтом, рядом с которым он находился с 1612 года, получая половину пая — не разбежишься. Какое-то время он входил в труппу принца Оранского вместе с Ленуаром, потом, в 1624 году, вместе с супругами Вилье и Бопре образовал собственную труппу и уехал с ней в провинцию. В какой-то другой труппе он повстречал своего старого друга Ленуара и вместе с ней прибыл в Париж — единственный город, суливший комедиантам славу и богатство.

Труппа обосновалась в зале для игры в мяч в тупике Берто (теперь это дом 37 по улице Бобур) и играла «Мелиту».

«Успех был поразительным, — писал позже Корнель. — Он привел в Париж новую труппу актеров, несмотря на достоинства той, что по праву могла оставаться единственной (королевской труппы); он сравнялся со всем, что до сих пор было создано самого прекрасного, и даровал мне известность».

Этот первый успех разделили поэт и актер.

Разумеется, обосновавшись в тупике Берто, Мондори и Ленуар и думать не думали о членах Братства Страстей Господних; но те о них не забыли и, по своему обыкновению, потребовали, в силу своей привилегии, компенсацию в три эю за каждое из 135 данных представлений. Как обычно, актеры подчинились только после того, как суд Шатле вынес приговор.

В 1631 году труппа Мондори за плату в двенадцать ливров в день разместились в новом зале для игры в мяч под вывеской «Сфера», на Старой улице Тампль. Верно, плата показалась слишком высока, и бродячая труппа переехала снова, заняв игорный дом «Фонтан» на улице Мишеля Леконта. Наверное, туда начали стекаться толпы, поскольку местные жители стали жаловаться на множество «карет и лошадей, которые там встречались», загромождая узкие улочки квартала Марэ. Дело передали в парламент; о его решении ничего не известно. С уверенностью можно сказать лишь о том, что в начале 1634 года Мондори переехал в очередной раз и снял — теперь уже на пять лет — зал для игры в мяч под вывеской «Марэ» (теперь это дом 90 по Старой улице Тампль).

Зал был большой и красивый, однако плата за него — слишком высока, новому театру ее было не потянуть: 3 тысячи ливров, тогда как аренда Бургундского отеля стоила от 2 тысяч до 2400 ливров. Однако комедианты заключили долгосрочный арендный договор — на пять лет, что говорит о их твердом намерении окончательно остаться в Париже. Столица получила еще одну театральную сцену — театр Марэ. В труппе было восемь актеров: Вилье, Болье, Жоделе и его брат Лэспи, а также две-три актрисы, в том числе жены Ленуара и Вилье. Жена Мондори в виде исключения не выходила на сцену; он сам говорил, что это «невинное создание, которое днюет и ночует в церквях».

Поставщиком репертуара для новой труппы был Корнель. После «Мелиты» сыграли «Клитандра», «Вдову», «Галерею суда», «Служанку» и «Королевскую площадь», эти комедии забавляли народ, поскольку действие разворачивалось в точно обозначенных кварталах Парижа. Злые языки спрашивали у Мондори, не появятся ли вскоре на афишах кладбище Сен-Жан, фонтан «Самаритянка» и Большая Бойня. Но тот, заручившись протекцией графа де Белена, любовника жены Вилье, а вскоре и самого кардинала Ришелье, не обращал внимания на насмешки и взвешивал на руке кошелек со сборами, который с каждым днем становился все тяжелее. Фортуна была к нему благосклонна; публику радовала возможность выбрать между двумя театрами и двумя репертуарами. Как и королевскую труппу, труппу Марэ даже вызывали «на дом». На свадьбе герцога де Лавалетта она играла в Арсенале «Мелиту», мода на которую не проходила. Мондори со товарищи стали «королевской труппой Марэ»; с 1635 года они получали содержание в шесть тысяч ливров — вполовину меньше, чем «единственная королевская труппа» из Бургундского отеля, но все же неплохие деньги.

Бывшие бродячие актеры стали официальным парижским учреждением, стабильным и процветающим, пользующимся покровительством короля и его щедротами.

Разумеется, королевская труппа встревожилась и всполошилась из-за успехов нежданной конкурентки. Бельроз не сидел сложа руки. Ловкий интриган, он добился от короля распоряжения о том, чтобы четыре актера Мондори — Ленуар с женой, Жоделе и Лэспи — перешли в Бургундский отель. «Газетта» пишет:

«После пополнения старой труппы, 10-го числа сего месяца Бургундский отель показался чересчур мал для нахлынувшей публики, когда представляли “Наказанного обманщика” господина Скудери; тем временем Мондори (не впадая в отчаяние по поводу спасения своей небольшой республики) старается восстановить ее из руин, не вызывая сомнений в своей ловкости, проявленной в прошлом».

Эта официальная заметка в «Газетте» Ренодо — самая первая информация о театре, опубликованная во французской прессе.

Бедняга Мондори не знал, как ему быть. У него забрали четырех лучших актеров из труппы, в которой всего-то было одиннадцать человек. Удар Бельроза мог оказаться смертельным. Еще один актер, Франсуа Метивье, отец мадемуазель Ленуар, с досады окончательно ушел со сцены. Директор театра Марэ оказался неспособен давать представления. Возможно, в поддержке и ободрении у него недостатка не было. Кардинал Ришелье, считавший, что второй театр в Париже не лишний, пришел к нему на помощь, поскольку «горячо любил» Мондори; он тотчас пожаловал 500 экю ему лично и еще 300 экю всей труппе, чтобы внести арендную плату. Благодарный актер послал ему прекрасную оду, исполненную похвал, в которой было не менее двухсот стихов — по правде говоря, довольно пошлых. Со своей стороны, Корнель, которому не хотелось, чтобы театр, где он познал славу, прекратил свое существование, вставил в латинскую элегию, адресованную архиепископу Руана, в знак признательности исполнителю своих пьес такие строки:

«Если произведение несовершенно, Росций его подправит. Усилит слабые места, всем своим существом способствует успеху, и так мои стихи обретают свой пыл и изящество».

Все это было хорошо, но Мондори нужно было восстановить свои сильно пошатнувшиеся дела. 18 декабря 1634 года он в последний раз сыграл «Софонисбу» Мерэ со своей прежней труппой, которая собралась по такому случаю в полном составе. Мондори энергично взялся за воссоздание труппы: добился от Ришелье, чтобы король перевел в театр Марэ из Бургундского отеля, где актеров уже было слишком много, чету Бошато. Хорошее приобретение. Но этого было недостаточно. Мондори спешно ангажировал Пьера Реньо Пти-Жана по прозвищу Ла Рок — бывшего члена труппы, который покинул ее еще до переезда в Марэ и однажды станет ее блестящим директором, Андре Барона-отца, дебютировавшего в Париже, и Бельмора,

комика, игравшего капитана Матамора, взамен Жоделе. Мондори хватило двух недель, даже меньше, чтобы воссоздать свою команду, которую вскоре пополнит знаменитая Бопре. 31 декабря 1634 года тревоги улеглись, и театр Марэ вновь раскрыв свои двери.

Публику не пришлось туда заманивать, и для театра Марэ началась особенно славная и яркая эпоха его истории. После «Смерти Цезаря» Скюдери, где Мондори играл Бруга, «Марка Антония» Мерэ, «Насмешника» Марешаля верный Корнель, заставлявший Бельроза и весь Бургундский отель лопаться от зависти, отдал туда «Медео», а затем «Комическую иллюзию» — барочную комедию в совершенно новом роде. Затем настал черед «Марианны» Тристана Лермита — это был триумф, и Мондори в роли Ирода вызвал бурю аплодисментов. Корнель подчеркивал его «совершенство», а Тальман де Рео писал:

«Чтобы показать, как велико его искусство, он попросил рассудительных и сведущих людей посмотреть “Марианну” четыре раза кряду. Каждый раз они замечали что-то новое; по правде говоря, это был его шедевр, у него лучше получался герой, чем любовник».

Мондори стал первым трагиком в Париже. Сам Бельроз был вынужден склониться перед силой его искусства.

В декабре 1636-го или в январе 1637 года произошло еще одно событие. Корнель, теперь уже в расцвете своего гения, поставил в Марэ «Сида». Пьеса, как мы знаем, возбудила писательскую зависть в кардинале Ришелье и породила громкий спор в юной Французской академии.

Множились памфлеты «за» или «против» нового шедевра; публика волновалась и спорила; огонь, полыхавший в груди Родриго, воспламенил весь Париж. Еще никогда театральная пьеса не вызывала столько шума. У дверей театра была давка.

«У наших дверей собралась столь большая толпа, — писал Мондори Бальзаку, — а наш театр оказался столь невелик, что дальние его закоулки, ранее отводившиеся пажам, были с радостью заняты “голубыми лентами”, а сцену обыкновенно украшали кресты рыцарей ордена»⁴².

Естественно, Родриго играл Мондори, его партнершей была мадемуазель Вилье в роли Химены. Гез де Бальзак, оракул будуаров и парадных спален, провозгласил, что актер благодаря своему таланту стал «вторым отцом» Сида, и, будучи другом Мондори, заявил, что «заслужить любовь господина де Мондори значит быть в фаворе у тысячи королей». Короче, и для автора, и для исполнителя пробил звездный час. Враги Корнеля писали ядовитые строки:

«Ловкость актеров, умеющих и представить пьесу, и хорошо преподнести ее разными чужеродными способами, в которых господин де Мондори знает толк так же хорошо, как и в своем ремесле, стали самыми яркими украшениями “Сида” и главной причиной его ложной репутации».

Но все было напрасно. Восторженная публика одинаково чествовала поэта и актера.

Увы! Столько усилий, увенчавшихся заслуженным триумфом, до срока подкосили Мондори: ему было лишь немного за сорок, когда в августе 1637 года, на представлении «Марианны», в сцене проклятий Ирода, которую он вел «всем нутром», сильно напрягая голос, у него «отнялся язык». Паралич сломал карьеру Мондори; несмотря на мужественную, но напрасную попытку вновь выйти на сцену во время карнавала 1638 года, ему пришлось покинуть ее навсегда. Ришелье сделал его отставку более приятной, назначив пенсию в две тысячи ливров.

Театр — поле бесконечного сражения; как на войне, если командир убит, другой должен выйти вперед и заменить его; таким человеком стал Вилье, который, с согласия своих товарищей, отныне управлял судьбой театра Марэ. Он продлил арендный договор еще на пять лет. Взамен Лемуара, умершего вскоре после ухода Мондори, Вилье весьма удачно ангажировал молодого актера Флоридора — превосходного трагика, которому отныне отдавали главные роли в новых трагедиях Корнеля. «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Смерть Помпея» и «Лжец» позволят театру Марэ продолжать восхождение к успеху, блеск которого еще несколько лет затмевал соперничающую труппу из Бургундского отеля.

Вскоре после свадьбы Андре Барона его жена, которую называли Баронессой, тоже бывшая ученица Валлерана Леконта, поступила в труппу Марэ. Труппа, разросшаяся до тринадцати человек, могла теперь осилить любой репертуар — и старый, и новый.

Увы, процветание актеров из Марэ, хоть современники и называли их «малыми» в противоположность «великим актерам» из Бургундского отеля, в очередной раз распалило алчность Бельроза. Бургундскому отелю тогда было нечем похвастаться, и он поблек в сравнении с Марэ. Как и в 1634 году, Бельроз обратился прямо к королю и без труда добился перевода на улицу Моконсей шестерых актеров — Вилье, Бошато, Барона и их жен. В очередной раз труппа из Марэ обезлюдела, сократившись до пяти актеров и двух актрис, к тому же она была обезглавлена, лишившись своего директора.

Скипетр, выпавший из рук Вилье, подобрал Флоридор. Он худо-бедно пополнил свою команду несколькими посредственными актерами. Однако он не терял веры в будущее, хотя Бельроз отнял у него лучших товарищей, у него все еще оставался главный козырь — Корнель, верный Марэ, несмотря на все его злоключения. Очень скоро Флоридор стал его близким другом. Но очередной удар, на сей раз нанесенный судьбой, разрушил все его надежды: 15 января 1644 года в театре вспыхнул пожар, и все его деревянные конструкции обратились в пепел. Это несчастье сразило и актеров, которые лишились всех декораций и всех костюмов — своего единственного богатства, и владельцев зала для игры в мяч, обвинивших за причиненный ущерб комедиантов и собиравшихся подать на них в суд. Вмешались общие друзья, чтобы подыскать такие условия сделки, которые устроили бы обе стороны (о чем подробно рассказывает Дейеркауф-Гольсбор в великолепной «Истории театра Марэ», где в изобилии приводятся ранее не публиковавшиеся архивные документы). Сделка была заключена 31 марта.

Владельцы согласились подождать с оплатой аренды вплоть до восстановления зала, но в обмен на арендный договор сроком еще на пять лет актеры должны будут уплатить 10,5 тысячи турецких ливров (около 7,5 тысячи

евро) за восстановление всех разрушенных построек — театрального зала и прилегающих помещений. На это ушла большая часть их сбережений (последние несколько лет они делали хорошие сборы). Флоридор, как мог, подгонял рабочих; каждый день он являлся на стройку, надоедал плотникам и столярам. Прошло всего десять месяцев, и зал был восстановлен, он стал больше и красивее, чем прежде, богаче украшен, с двумя ярусами из восемнадцати лож в каждом, над которыми возвышался «раек», с просторным амфитеатром в глубине зала, с двойной сценой, шире и выше прежней, с наклонным полом, чтобы спектакль было лучше видно из партера, и, наконец, с десятью удобными гримерками для актеров — неслыханная роскошь по тем временам.

В целом длина зала составляла около 38 метров, что намного превосходило размеры обычных залов для игры в мяч. Он вмещал до полутора тысяч зрителей.

В октябре 1644 года новый театр Марэ открылся постановками «Продолжения лжеца» и «Родогунь». Для любителей комедии Скаррон и д'Увиль⁴³ написали серию «Жоделе», в которой блистал знаменитый комик. Благодаря энергии Флоридора и самопожертвованию актеров их положение, сильно подорванное пожаром, восстановилось в самые краткие сроки.

Казалось, театр Марэ вступил в новую эру процветания, но тут на него обрушилось очередное несчастье. В начале 1647 года Флоридор перешел в «Бургундский отель» на условиях, о которых мы говорили выше. Это не было дезертирством, как многим показалось, поскольку он исполнял приказ короля; на самом деле это был новый выпад Бельроза, по-прежнему завидовавшего успеху театра Марэ. Тот лишился не только своего директора и лучшего трагика, но и его жены, которая последовала за ним на улицу Моконсей, а главное — новых пьес его друга Корнеля. «Гераклия» сыграют уже в Бургундском отеле. Для Марэ это была ужасная катастрофа, и на сей раз он уже не возродится как трагический театр. Бельроз торжествовал: наконец-то он сразил соперника, дела которого шли лучше его собственных.

«Малые актеры», задавленные «великими», в очередной раз оказались в отчаянном положении. Владельцы театра — тоже: им была остро необходима арендная плата, поскольку здание находилось в залоге. В очередной раз труппа Марэ принялась латать дыры. Сам Флоридор нашел хорошего актера в провинции, Филандра, который позже возглавит труппу принца Конде. Филандр поступил в театр Марэ и выкупил долю Флоридора за 550 ливров, за ним пришли Никола Бие де Бошан с женой. Владельцы, боявшиеся потерять всё, согласились продлить аренду еще на три года за плату в 2400 ливров, скостив, таким образом, 600 ливров.

Под управлением Филибера Робена, которого вскоре заменил Ла Рок, театр Марэ выстоял в бурю и продолжил плавание. Но актеры прекрасно понимали, что, лишившись Флоридора и корнелевских пьес, уже не выдержат конкуренции с Бургундским отелем, который отныне превратился в храм трагедии: Расин, в свою очередь, тоже принесет свои пьесы туда.

Им требовалось найти что-то еще; конечно, они по-прежнему играли трагедии дю Рие, Жилле де ла Тессонери и Тома Корнеля и комедии, в которых Жоделе не знал себе равных, но теперь они перенесли все свои усилия на пьесы «с машинами», то есть на зрелищные постановки с музыкой, пением и танцами, с необыкновенными декорациями и сценическими машинами наподобие тех, которые использовал Торелли, когда Мазарини ввел в Париже итальянскую оперу, в частности, для постановки «Мнимой сумасшедшей» Сакрати и «Орфея» Росси в Пале-Рояле. Они приняли на службу Дени Бюффекена — прославленного художника, декоратора и инженера.

Все это требовало значительных расходов, но наши актеры решились пойти на необходимые жертвы. Все мифологические герои побывали на сцене Марэ: «Цирцея» и «Орфей спускается в ад» Шапотона⁴⁴, «Улисс на острове Цирцеи» Буайе⁴⁵, «Андромеда и Персей» неизвестного автора, «Рождение Геракла» Ротру, не говоря уже о возобновлении «Андромеды» Корнеля. Публика благосклонно принимала роскошные декорации и костюмы, арии и новые танцы, олимпийских богов, возно-

сившихся на небеса на хитроумных машинах, дриад, сирен и nereid, вращавшихся в своей стихии, рай и ад на сцене, похищения, превращения, волшебные появления, корабли в бурном море, ненастоящие пожары. Короче, процветание вернулось, и театр Марэ, освоив новый жанр, вновь обрел верную публику. Его успехи были прерваны волнениями Фронды в 1649 году. Парижане, находясь в осаде, без еды, не имели больше ни времени, ни желания ходить в театр. Долгие месяцы зал Марэ оставался закрыт. Филандр вернулся в провинцию.

Снова открывшись, театр жил в основном за счет возобновления старых постановок, в частности пьес обоих Корнелей и Скаррона. В 1653—1654 годах не было ни одной премьеры. Театр Марэ погрузился в полудрему и уже забыл о полных залах, как в былые времена. Симпатии публики теперь были на стороне Бургундского отеля, где царил Флоридор. Труппа Марэ задерживала арендную плату владельцам театра — плохое предзнаменование. Финансовые трудности обострились и для владельцев, и для актеров, которых невзгоды уравнили. Первым актриса Бопре одолжила немалую сумму — 10 тысяч ливров, для уплаты кредиторам. С другой стороны, актеры продали владельцам оборудование зала, декорации и театральные машины. День за днем театр Марэ клонился к закату. В 1654 году он даже на какое-то время закрылся, и актеры отправились искать счастья в провинцию — в Нант.

Труппа, так долго выдерживавшая соперничество с Бургундским отелем, неудержимо катилась к упадку. Несколько актеров покинули тонущий корабль. Бопре взялась сама платить за аренду, потребовав снизить ее с 2400 до 2000 ливров. Ее муж встал во главе труппы, пополненной актерами второго плана. Чтобы снова поставить «Андромеду», театр опять обратился к декоратору Бюффекену; кстати, Корнель к тому времени оставил театр; репертуар комедий и трагедий теперь пополняли его брат Тома вместе с Буаробером и Кино. Под руководством Ла Рока труппа, в очередной раз воссозданная вместе с Жоделе, Лэспи, Ла Флером, Шевалье и Отрошем, смело пошла на амбразуру. В 1656 году

«Тимократ» Корнеля-младшего, сыгранный в присутствии короля, имел неслыханный успех: восемьдесят представлений подряд! Но увы, далеко идущих последствий он не имел: на Пасху 1657 года театр снова закрылся — теперь уже на целых два года. Труппа укрылась в Руане, где она уже играла во время Фронды. Мадлен Бежар, находившаяся в этом городе вместе с Мольером, возвращавшимся в Париж, какое-то время подумывала перейти в театр Марэ, но отказалась от этой мысли, прельстившись на другие предложения, сулившие ей триумфальное возвращение в Париж, даже в Лувр, к королю.

В 1659 году Ла Рок снова перетряхнул свою труппу; Жоделе и Лэспи перешли к Мольеру в Пале-Рояль, Бопре ушла со сцены. Директор ангажировал дез Ойе, Юбера, Этьеннетту и Катрин дез Юрлис, супругов Дюпарк, которые вскоре вернутся к Мольеру, Шевалье, Брекура (двух актеров-драматургов) и Ла Торильера. Решившись на этот раз удержать свое место между Бургундским отелем и Пале-Роялем, он заключил новый арендный договор на три года, продленный в 1663 году, за 2200 ливров в год, однако семейство Трош, полвека владевшее театром Марэ, продало его королевскому советнику Пьеру Оберу за 63 тысячи ливров, что позволило ему выкупить заложенное здание.

Вновь обретя почву под ногами, театр Марэ какое-то время процветал; наряду с использованием старого репертуара, он снова обратился к пьесам «с машинами», чтобы привлечь зрителей. Труппа призвала на помощь незаменимого Дени Бюффекена, он стал штатным декоратором Марэ и подготовил сногшибательную постановку — «Золотое руно», сыгранную труппой театра Марэ в Небуре у маркиза де Сурдеака и затем вновь поставленную на Старой улице Тампль. Эта новая пьеса, написанная по случаю бракосочетания короля и положенная на музыку Дассуси⁴⁶, ознаменовала собой блестящее возвращение Корнеля-старшего в театр, где он впервые познал успех. Поэтому актеры пошли на существенные расходы, чтобы придать новому спектаклю как можно больший блеск: Бюффекен за машины получил 1200 ливров «только за труды» плюс еще по 22 ливра

за каждое представление. Маркиз де Сурдеак одолжил декорации, использованные во время представления в Небуре.

Для этой необычайной постановки, оставившей яркий след в театральных анналах XVII века, театр Марэ прилично увеличил плату за вход: пол-луидора за место в партере, луидор за кресло в амфитеатре, восемь — за ложу. Но парижане платили не задумываясь, так как знали, что деньги будут потрачены не зря. Успех был потрясающим. Несколько представлений «Золотого руна» в последующие годы позволили покрыть все расходы и даже принесли неплохую прибыль театру Марэ после стольких вынужденных простоев и лет «тощих коров». В январе 1662 года сам король явился на представление два раза подряд и вознаградил труппу двумя тысячами ливров. Должно быть, «единственная королевская труппа», заброшенная своим августейшим покровителем, вся извелась от зависти!

«Золотое руно» чередовалось с пьесой Шапотона «Орфей спускается в ад». Именно на Старую улицу Тампль, а не на улицу Моконсей Корнель принес своего «Сертория», постановка которого обошлась в кругленькую сумму, а в главной роли блистала мадемуазель дез Ойе. Старый театр поднял голову, но Бургундский отель в очередной раз попытался ее отсечь: он отнял у соперника его приму, мадемуазель дез Ойе, а Мольер забрал Брекура и Ла Торильере. Между парижскими театрами, отбиравшими друг у друга лучших актеров, существовала острая коммерческая конкуренция, сопровождавшаяся ссорами, о которых мы еще поговорим; у «великих актеров» уже имелась собственная публика, состоявшая из их личных поклонников, они дрались за кассовые пьесы; Бургундский отель и Пале-Рояль поставили «Сертория» еще до того, как пьеса вышла из печати.

Театр Марэ опять не сдался; он ангажировал Ахилла Варле по прозвищу Варней, брата Лагранжа, его жену Мари Валле и Розидора, а чуть позже — супругов Боваль, д'Эннебо и Шаммеле, а также Розимона — превосходных странствующих актеров. Залатав пробоину, корабль снова вышел в море. Очередная зрелищная постанов-

ка — «Любовь Юпитера и Семелы» аббата Буайе, музыку к которой написал Луи де Молье⁴⁷, имела оглушительный успех, предвворя будущие оперы Люлли. Король почтил представление своим присутствием; Бюффекен превзошел самого себя. Как и «Золотое руно», «Любовь Юпитера и Семелы» ставили неоднократно. Летом труппа вновь отправилась на гастроли в Руан.

В последний раз Фортуна улыбнулась театру Марэ, ниспослав ему ловкого писателя, всегда бывшего в курсе последних новостей и веяний моды, — Донно де Визе, который через несколько лет создаст еженедельник «Меркюр галан». Он стал снабжать труппу пьесами на мифологические сюжеты, превращавшимися в масштабные постановки. Вслед за «Праздником Венеры» (1668) — пасторалью, написанной Буайе в ознаменование королевских побед и посвященной Генриетте Английской, Донно де Визе поставил «Любовь Венеры и Адониса» (1669), не сходившую со сцены три месяца кряду и шедшую с неизменным успехом. Правда, Венеру играла Шаммеле... В следующем сезоне тот же неистощимый автор на все руки сочинил «Любовь Солнца», 13 перемен декораций, 24 летательные машины. Там был представлен весь Олимп, оживляемый мастером машинерии — Бюффекеном. Донно де Визе продолжил разрабатывать ту же золотую жилу, написав «Свадьбу Вакха и Ариадны» (1671), которую играли три месяца подряд, а «Комеди Франсез» возобновила ее пятнадцать лет спустя.

В этом новом жанре, который придумал для себя театр Марэ, он имел неслыханный успех и, несмотря на бури и невзгоды, сумел удержаться на плаву. Труппа имела хорошие сборы. Вернулись золотые времена.

Но театр постиг последний удар, оказавшийся роковым. В отличие от предыдущих его нанес уже не вечный соперник — Бургундский отель, а флорентиец Джованни-Батиста, он же Люлли. Этот человек, написавший восхитительную музыку к «Мещанину во дворянстве», в буквальном смысле слова околдовал короля. Людовик XIV теперь смотрел на мир его глазами, ходил только в Оперу, бросил Мольера, которого так долго поддерживал всей своей властью. Люлли добился от

государя не только исключительных прав на представление оперных спектаклей по всей Франции, но и жалованных грамот, запрещавших всем труппам, кроме оперной, использовать более шести певцов и двенадцати инструментов. Одним ударом король прикончил комедии-балеты Пале-Рояля и постановки в театре Марэ, но какое ему было до этого дело, раз у него остался Люлли?

Напрасно Корнель примчался на помощь, передав в театр Марэ свою «Пульхерию», чтобы попытаться, как он сам выразился, «заселить пустыню... в том месте, где уже не хотят вспоминать о существовании театра». И «Германик» Бурсо⁴⁸, его последняя постановка, уже не мог спасти умирающий театр.

3 февраля 1673 года Ла Рок снова предложил своей труппе заключить договор о создании товарищества, пополнившегося Гереном д'Эстише, будущим мужем Арманды Бежар, и мадемуазель Пюийо, как будто все еще можно было спасти. Две недели спустя умер Мольер, директор театра Пале-Рояль, оставив свою труппу в полном смятении. Полная реорганизация парижских театров стала насущной необходимостью. Власти вмешались, и в июне театр Марэ и Пале-Рояль слились, создав новую труппу — королевскую труппу отеля Генего.

Сорок лет театр Марэ верой и правдой служил делу французского театра, ставя трагедии, комедии, пасторали и фантасмагории. Мы видели, какие трудности и проявления вражды ему пришлось преодолеть, терпя постоянные удары со стороны Бургундского отеля.

Свое упорство и стойкость он поставил на службу хорошим драматургам, прославившись, однако, тем, что, от «Мелиты» до «Пульхерии», был театром Пьера Корнеля.

Глава четвертая

*Королевская труппа Пале-Рояля
(1658—1673)*

В 1643 году один молодой человек по имени Жан-Батист покинул обойный магазин своего отца Жана Поклена, увлекшись театром. Его подтолкнуло к этому бесспорное призвание, а также увлечение одной актрисой, которая вскоре стала его любовницей, — Мадленой Бежар, рыжей красавицей четырьмя годами старше его. Таков был дебют Мольера.

Вместе с ней он набрал несколько «детей из хороших семей» и сколотил труппу, которую с восторженностью юности назвал «Блистательным театром». Там были секретарь прокурора, делопроизводитель, книготорговец, дочь столяра и брат и сестра Мадлены — всего десять человек, самому старшему из которых было двадцать семь лет, а самой младшей — шестнадцать, кроме Мадлены Бежар, никто из них еще никогда не выходил на сцену. Договор о создании товарищества подписали 30 июня 1643 года, и Мадлена Бежар, временно исполняющая обязанности директора, закрепила за собой право выбирать себе роли.

Труппа сняла зал для игры в мяч на улице Мазарин, арендную плату назначили в 1900 ливров в год, которую следовало вносить ежемесячно и вперед; осторожный владделец зала потребовал гарантий от Мари Эрве, матери Бежаров. Наняли танцовщика и четырех музыкантов — на три года, словно успех был гарантиро-

ван. Проведя необходимую переделку зала, новый театр открыли 1 января 1644 года, за две недели до пожара в театре Марэ, который оказался только на руку дебютантам. Гастон Орлеанский с подачи Тристана Лермита согласился покровительствовать этому предприятию, однако раскошелиться не желал. «Блистательный театр», придерживаясь самых благородных устремлений, решил представлять главным образом трагедии, естественно, молодого Корнеля. Сыграли также «Артаксеркса» Маньона, «Сцеволу» дю Риэ, «Смерть Криспа» и «Смерть Сенеки» Тристана, «Персиду» Никола Дефонтена. Но расходы были велики, а сборы слишком скудны, поскольку еще неопытной труппе было тяжело соперничать с Бургундским отелом и театром Марэ, тем более в приходе Сен-Сюльпис, где царил заклятый враг комедиантов господин Олье.

Надо было платить за аренду, за пьесы, за костюмы. Оставшись без средств, молодые актеры вступили на опасный путь заимствования. Королевский дворецкий Луи Бодо одолжил им 1100 ливров. Три месяца спустя они заняли две тысячи ливров у Франсуа Помье — кстати говоря, подставного лица Луи Бодо, — заложив свои будущие сборы, здание театра, декорации и свое личное имущество вообще. Госпожа Эрве поручилась за своих двух дочерей и за Мольера.

Но продержаться на улице Мазарин, где приходилось играть перед пустыми скамьями, было невозможно; может, публике было лень переправляться через Сену, чтобы посмотреть спектакль? Ну что ж! Попробуем еще раз на правом берегу. Арендный договор расторгли и сняли — на три года! и за безумную цену в 2400 ливров — зал для игры в мяч «Черный крест» на берегу Сены (ныне это дом 32 по набережной Селестен). Снова расходы на обустройство, на столяров и обойщиков. Все эти работы взял на себя Франсуа Помье. «Блистательный театр» попал под опеку и потерял всякую независимость. Кредиторы и поставщики начали тяжбы. Доведенный до крайности, Мольер занял еще 291 ливр у одной торговки, отдав ей в залог две ленты, расшитые золотом и серебром.

2 августа 1645 года свечной торговец Фоссе добился заключения Мольера в Шатле за долг в 142 ливра — кстати, небесспорный. Его разрешили освободить под залог; прежде чем освобождение состоялось, торговец полотном Дюбур вернул его обратно в тюрьму за долг в 155 ливров. Театр закрылся. Труппа распалась. Мольер и Мадлена Бижар заняли еще 522 ливра у одной торговки, Антуанетты Симони, заложив все, что у них осталось, то есть свои театральные костюмы — главное орудие труда. Эти жалкие обноски продадут с молотка. Вместе с остатками труппы они канули во мрак провинции.

Их подобрал Шарль Дюфрен, глава труппы герцога д'Эпернона, и они уехали на юго-запад через Нант и Бордо. Тринадцать лет, совершенно позабытые парижанами, они переживали красочные приключения «Комического романа». За время этих долгих гастролей Мольер обучится своему ремеслу.

Затем в один прекрасный день труппа, которую он не замедлил возглавить, пополнившись супругами Дюпарк и де Бри из Руана, вернулась в Париж. Но Мольер не вступил в столицу, не подготовив почву. Официальные посредники заручились для него покровительством брата Людовика XIV, Филиппа Орлеанского. Во второй раз он дебютировал на парижской сцене в Каральном зале Лувра, в присутствии короля, 24 октября 1658 года. Бургундский отель был там в полном составе, следя за тем, какой прием окажут новым соперникам, которыми уже заинтересовался король. Мольер сыграл «Никомеда», а потом в ловко составленной речи попросил своего царственного зрителя позволения показать ему одну из небольших комедий, «которыми он услаждал провинцию». Это был «Влюбленный доктор». Фарс в Париже был тогда совершенно забыт. Король и придворные соизволили хохотать во все горло. Дело было сделано. Мольер останется в Париже, деля с итальянцами под руководством Скарамуша театр Малый Бурбон, находившийся примерно на месте современной колоннады Лувра. Это был очень красивый зал, который Соваль описывает так:

«Несомненно, это самый широкий, высокий и длинный зал во всем королевстве. Его ширина составляет

восемнадцать шагов, а длина — тридцать пять сажений (70 метров), кровля же его столь высока, что конек кажется вровень с верхушками церковей Сен-Жермен и Сент-Эсташ».

Именно в этом зале давали придворные балеты. Мольер дебютировал там 2 ноября, сыграв «Сумасброда» и «Любовную размолвку» — две комедии, написанные в провинции. И незамедлительно принялся за работу. На Пасху 1659 года он ангажировал двух из лучших и очень популярных комиков театра Марэ, Жоделе и Лэспи, и стал подыскивать новый сюжет для фарса в парижской хронике. 18 ноября 1659 года, после «Цинны», он дал первое представление «Смешных жеманниц». Маркиза де Рамбуйе и ее друзья занимали передние ложи. Это был триумф. Мольер разом завоевал парижскую публику, вернув ей утраченную возможность посмеяться. С тех пор он прочно утвердился в столице, в которой теперь было уже не два, а три театра. Очень скоро успех «Мнимого рогоносца» подтвердил славу «Жеманниц».

Труппа Бургундского отеля начала тревожиться. Сомезу⁴⁹ заказали «Истинных жеманниц»; невежа-книготорговец Жан Рибу напечатал «Смешных жеманниц», не обладая на то правом; Мольера обвинили в плагиате итальянской комедии аббата де Пюра; некто подпольно издал «Мнимого рогоносца», Мольер добился изъятия и запрета этого издания; еще один написал подражание — «Мнимая рогоносица». Короче, Мольер с ходу оказался втянут в драку, которую, как мог, распаллял Бургундский отель. Газеты, которые не могли не сказать о триумфе пьесы, замалчивали имя автора. Но король выразил ему свое удовольствие, пожаловав 500 ливров, пообещал «новенькому» поддержку и попросил сыграть в Венсенском замке.

Мольер выступал уже год, не зная неудач, и тут разразилась катастрофа. «Не предупредив труппу», сюринтендант королевских резиденций господин де Ратабон велел разрушить театр Малый Бурбон, чтобы расширить Лувр. «Господин де Ратабон явно действовал из недобрых побуждений», — уточняет верный Лагранж. Благодаря заступничеству своего брата король пода-

рил труппе Мольера старый зал Пале-Рояля, выстроенный Ришелье и наполовину развалившийся. Господин де Ратабон восстановил его за счет короля. Таким образом, Мольер всю свою жизнь будет пользоваться большим преимуществом перед двумя остальными парижскими труппами: ему не надо будет платить за аренду. Работы подвигались быстро. Простой оказался недолгим: три месяца. За это время труппа дала несколько представлений в Лувре и в частных домах.

Однако Бургундский отель воспользовался этим великолепным случаем, чтобы попытаться дезорганизовать труппу Мольера, как часто поступал с театром Марэ. Прислушайтесь к этим благородным строкам Лагранжа:

«Труппа, идя наперекор всем этим бурям, была вынуждена еще и бороться с раздорами, которые пытались посеять актеры из Бургундского отеля и Марэ, делая ее членам различные предложения, чтобы переманить их к себе. Но вся труппа брата короля держалась вместе; все актеры любили господина де Мольера, своего главу, в котором необыкновенные достоинства и способности сочетались с порядочностью и приветливым обхождением, благодаря чему все пообещали разделить с ним его судьбу и никогда не покинуть его, какие бы им ни давали посулы и какие бы выгоды они ни нашли в другом месте. И вот по Парижу распространился слух о том, что труппа сохранилась, что она разместилась в Пале-Рояле под покровительством короля и Монсеньора».

Дружба между товарищами Мольера, не покинувшими друг друга и действовавшими заодно в минуту новой опасности, дружба, выкованная за пятнадцать лет и прошедшая через множество испытаний, была лучшей наградой их предводителю.

Театр Пале-Рояль открылся 20 января 1661 года. Мы не собираемся отслеживать год за годом, успех за успехом, двенадцатилетнюю историю борьбы, которую вел там Мольер, ставя «Школу жен», «Тартюфа» и «Дон Жуана», и его блестящую, неоднократно описанную карьеру.

Нам представляется более интересным проникнуть в самую жизнь труппы. Мольер был ее директором, ора-

тором, постановщиком и актером, каким он показал себя сам в окружении своих товарищей в «Версальском экспромте». Но он также поставлял основной репертуар. Корнеля и Расина ставили в Бургундском отеле, Пале-Рояль мог только повторять эти постановки; в распоряжении Мольера находились несколько посредственных авторов трагедий типа Буайе или Ла Кальпренета и комедиографов типа Жильбера, Донно де Визе и Шаппюзо. Если Пале-Рояль стал храмом комедии, то лишь потому, что труппа жила благодаря пьесам Мольера (он написал их тридцать три, десяток из которых можно с разных точек зрения считать шедеврами, а многие затрагивали актуальные проблемы). Если присовокупить к этому повторные постановки пьес, сыгранных в других театрах, то за пятнадцать лет своей карьеры в Париже Мольер поставил девяносто пять спектаклей, в том числе тридцать одну собственную пьесу, то есть в среднем по два спектакля в год. Какой директор театра сегодня смог бы обеспечить такой литературный фонд?

Мольер быстро получил в Париже популярность, потому что вернул на сцену фарс, уже двадцать лет как позабытый; он смешал его с комедией нравов, комедией-балетом, комедией вообще: это сцена с Оронтом в «Мизантропе», Оргон, прячущийся под столом в «Тартюфе», ссора Вадия и Триссотена в «Ученых женщинах», вся роль двойника в «Амфитрионе»; одна из его последних пьес, написанная после великих шедевров, — «Проделки Скапена» — тоже фарс. Мольер привлекал публику и тем, что его театр уходил корнями в современность: вместо романтической комедии Скаррона, Буаробера и Тома Корнеля — вневременной, стереотипированной, подражающей итальянским или испанским оригиналам, — он явил новую комедию на злобу дня. Фарс «Смешные жеманницы» — настоящий газетный фельетон, «Несносные» — набор скетчей; «Школа жен» посвящена насущной проблеме женского образования (эта тема получит развитие в «Ученых женщинах»); «Критика “Школы жен”» и «Версальский экспромт» относятся к области литературной полемики, в которой он критикует своих соперников, актеров и дра-

матургов; «Любовь-целительница» рисует карикатуру на придворных врачей; «Тартюф» и «Дон Жуан» затрагивают главнейшую проблему религии и вписываются в общий спор о театре, о котором мы уже говорили; «Господин де Пурсоньяк», «Графиня д'Эскарбаньяс» и «Жорж Данден» высмеивают провинциальное дворянство, над которым было принято смеяться при дворе, что подтверждают другие комедии того времени; «Мещанин во дворянстве» говорит о социальном взлете буржуазии, которую Людовик XIV привел на первые посты в государстве и которая превратила его эпоху, выражаясь словами Сен-Симона, в «долгое царствование подлого мещанства»; сама шутовская турецкая сцена порождена текущими событиями — визитом посольства Высокой Порты; «Мнимый больной» — последний выпад против шарлатанства врачей — поднимается до модернистских философских рассуждений в пользу «современных открытий», например кровообращения, отрицаемого официальной наукой.

Таким образом, на представлении каждой комедии Мольера зритель видел своих современников, обуревающие их мелкие распри или великие споры. И все это привлекало его гораздо больше, чем традиционные похищения или переодевания романической комедии. Поэтому он с удовольствием приходил к Мольеру в поисках того, чего не могли дать ему другие.

По воспоминаниям современников, он был крепкого сложения, однако изнурительный каждодневный труд, напряженная борьба с соперничающими актерами, объединившимися со святошами, директорские заботы («Странные существа эти актеры, попробуйте ими управлять!»), семейные неурядицы (он, ревнивец, заключил неудачный брак с легкомысленной кокеткой Армандой Бежар), постоянные требования короля, которыми ни за что нельзя было пренебречь, труд драматурга, козни Люлли — все это постоянное перенапряжение сил быстро подорвало его здоровье. Он умер в пятьдесят один год, через несколько часов после того, как ушел со сцены.

Важной частью его театральной деятельности было участие в придворных празднествах, для кото-

рых он создал новый жанр — комедию-балет, впервые представленную в Во-ле-Виконте перед министром финансов Никола Фуке («Несносные»). «Увеселения зачарованного острова», «Большой версальский дивертисмент», празднества в Сен-Жермене, Фонтенбло, Шамборе объединяли самые разные зрелища; Мольера приглашали принять в них участие в очередь, а порой и одновременно с Бургундским отелом. Для него это была огромная честь и замечательная реклама, и он извлекал из этого большую прибыль для своей труппы. С 1665 года Людовик XIV взял на содержание труппу Пале-Рояля, которая, как и театр Марэ, стала «королевской». Она получала пенсioen в шесть тысяч ливров, который вскоре увеличили до семи тысяч, против 12 тысяч, выдаваемых «единственной Королевской труппе», сохранявшей, таким образом, номинальное преимущество. Но репертуар Мольера лучше подходил к празднествам, придворным развлечениям, чем репертуар Бургундского отеля, где главенствовала трагедия.

«Принцесса Элидская», «Любовь-целительница», «Сицилиец, или Любовь художника», «Великолепные любовники» или даже «Комическая пастораль», буффонада в сочетании с музыкальными номерами типа «Господина де Пурсоньяка» или «Мещанина во дворянстве» были больше по вкусу придворным, чем суровые трагедии, и лучше гармонировали с галантными празднествами. Невероятно не только то, что автор «Мизантропа» написал «Мелисерту», а в основном то, что автор «Мелисерты» нашел время написать «Мизантропа».

Благодаря своим выступлениям при дворе труппа получала весьма неплохой дополнительный доход. Король проявлял щедрость и, помимо существенного вознаграждения, содержал актеров во время их пребывания в королевских резиденциях. Они были избавлены от всех расходов. Как мы увидим, труппа Пале-Рояля зарабатывала много денег. «Увеселения зачарованного острова» принесли ей четыре тысячи ливров, а «Принцесса Элидская» дала своему автору две тысячи.

Материальное благополучие, несомненно, способствовало сплоченности труппы; за пятнадцать лет она лишилась лишь одного своего члена — мадемуазель

Дюпарк, и то еще ее уход можно извинить ее любовью к Расину, переманившему ее в Бургундский отель. Дружба между членами труппы закалилась за годы, проведенные в провинции, под руководством Мадлены Бежар — рассудительной женщины, умелого администратора. После свадьбы Мольера с Армандой Бежар, о которой до сих пор доподлинно неизвестно, была ли она, как утверждают все современники, дочерью Мадлены или ее сестрой, в труппу вошли пять членов семейства Бежар, и она превратилась в своего рода семейное предприятие.

В результате Мольер, комический актер, писал пьесы для своих товарищей и самого себя. Адвокат Гере смотрел в корень: «Вероятно, он представляет их всех в уме, когда сочиняет». А Шарль Перро добавил: «Он обладает даром так хорошо распределять роли и затем так превосходно их выстраивать, что они кажутся не столько комедийными актерами, сколько живыми людьми, которых они представляют». Донно де Визе сказал по поводу «Школы жен»: «Никогда еще комедию не представляли столь хорошо и так искусно; каждый актер знает, сколько ему надо сделать шагов, все его подмигивания сочтены». Превосходный комик, научившийся у итальянцев играть лицом и всем телом, Мольер был еще и замечательным режиссером.

Именно он своими гримасами вызывал взрывы смеха в роли Сганареля; в «Смешных жеманницах» он выписал роль по мерке Жоделе, первого шута Франции, и сочинил роль Като для Катрин де Бри и Мадлон для Мадлены Бежар; Лафлеш хром, потому что хромал Луи Бежар, Гро-Рене толст, потому что таков был Дюпарк, нотариус из «Школы жен» обладает «собачьей мордой» де Бри, а смех Зербинетты и Николь — от мадемуазель Боваль, веселый нрав Маринетты или Дорины — от Мадлены Бежар, жестокое кокетство Селимены — от жены Мольера, кашель Гарпагона — от него самого. Он написал для себя роли Оргона, Альцеста и Аргана. Лагранж свидетельствует, что он порой выносил на сцену «свои семейные дела» и «то, что происходило у него в дому»...

Таким образом, товарищи Мольера получали роли, написанные для них и полностью соответствовавшие

их физическому облику и прочим качествам. Это был элемент успеха, которого недоставало остальным труппам.

Верность публики, деятельная поддержка короля, в частности, в непростое время после «Тартюфа», помогали Пале-Роялю оставаться на первых ролях среди парижских театров.

Но в 1672 году на Мольера, и так уже серьезно больного, обрушилось несчастье. Он потерял Мадлену Бежар, свою извечную подругу, свою первую музу; с другой стороны, король покинул его, осыпая своими милостями Люлли, о чем мы уже говорили. Его последнюю пьесу «Мнимый больной», написанную, чтобы быть сыгранной при дворе, о чем свидетельствует пролог, поставили в городе. Мольер умер 17 февраля 1673 года, находясь в полуопале. Вместе с ним закончилась и история Пале-Рояля. Его труппу ожидали новые превратности судьбы.

Глава пятая

*Королевская труппа отеля Генего
(1673—1680)*

После кончины Мольера его вдова и его товарищи тотчас заявили о своем намерении продолжить свою деятельность. Через три дня после полутайных похорон Пале-Рояль снова открылся. 24 февраля сыграли «Мизантропа», 3 марта — «Мнимого больного», где роль Мольера исполнил Ла Торильер. 5 марта на представлении присутствовал брат короля с супругой и своей свитой, словно желая публично заявить о своей поддержке. С помощью Арманды Бежар, которая еще двадцать лет будет преданно защищать память своего мужа и его репертуар, Лагранж взял на себя руководство театром, представителем которого являлся уже несколько лет. Но отсутствие Мольера, в самом деле бывшего душой своей труппы, давало о себе знать; не было вождя, насаждающего свою волю. Со своей стороны, Бургундский отель по своему обыкновению воспользовался благоприятным случаем, чтобы развалить труппу, составлявшую ему столь жесткую конкуренцию; «великие актеры» переманили к себе Барона, Ла Торильера и чету Боваль. После пасхального перерыва театр уже не мог давать представлений. С 28 апреля король передал зал Пале-Рояля своему дорогому Люлли, привилегии которого, кстати, не позволяли возобновить мольеровские комедии-балеты с музыкой. Арманда Бежар потребовала у него вернуть

долг трехлетней давности в 11 тысяч ливров и добилась своего.

Лагранж делал все возможное, чтобы пополнить труппу: призвал дочь дю Круази, которой было пятнадцать лет, и умудрился вырвать у Марэ одного из лучших актеров — Розимона, с которым он 3 мая подписал ангажемент на шесть лет. Театр Марэ, находившийся тогда в бедственном положении, пытался поправить свои дела; он воссоздал театральное товарищество еще на четыре года. В поисках зала для выступлений труппа Мольера связалась с маркизом де Сурдеаком (в его поместье в Небуре играли «Золотое руно») и его компаньоном Шампероном. Оба являлись владельцами зала, построенного в 1670 году, в помещении для игры в мяч под вывеской «Бутылка», принадлежащем семейству Лаффема, — на улице Генего, где они некогда ставили оперу, а недавно приобретенная привилегия Люлли обрекла их на бездействие.

Сурдеак и Шамперон уступили за 30 тысяч ливров, в том числе 14 тысяч наличными, которые труппа, кстати, займет у шурина Мольера Андре Буде, свое право нанимателя, «театр, оркестр, машины, механизмы, снасти, противовесы, задники и вообще все вещи, служащие для использования в театре и для представлений», которые дополнили собой реквизит труппы Лагранжа, оставшийся от Пале-Рояля; каждому из них выделили долю в счет уплаты оставшихся 16 тысяч ливров. Как мы увидим, это станет источником нескончаемых проблем. Годовая арендная плата составляла 2400 ливров. Месяц спустя вышел королевский ордонанс, подписанный также шефом полиции Ла Рейни, о закрытии театра Марэ. Этот документ позволил труппе Пале-Рояля переехать со всем имуществом в помещение на улице Генего.

С этого дня в Париже осталось только два театра — труппа Бургундского отеля и отеля Генего. Но две актрисы из театра Марэ, Катрин дез Юрлис и Мари Валле, требовали выполнения условий по последнему договору о товариществе, чтобы их компаньонов приговорили за разрыв договора к двум тысячам ливров штрафа каждого. В самом деле, девять из них (кстати, Людо-

вик XIV поручил Кольберу соблюсти их интересы) — Ла Рок, Верней, Довилье, Герен д'Этрише, Дюпен, мале-муазель Дюпен, Гюйо, Довилье и Озиллон — поспешили примкнуть к Лагранжу в отеле Генего. Две труппы окончательно слились в одну, в которую входили девять актеров из Марэ и десять из Пале-Рояля. Они поделили между собой пятнадцать с половиной паев по схеме, установленной самим Кольбером: каждой из бывших трупп полагалось по семь паев и три четверти, не считая долей Сурдеака и Шамперона. Слившиеся труппы объединили и свои декорации.

9 июля 1673 года новая «королевская труппа отеля Генего» (которой король, впрочем, уже не назначит содержания) открыла сезон «Тартюфом» — явный поклон Мольеру. Весь первый месяц играли только комедии Мольера. Это означало публично заявить о главенстве в новом театре бывшей труппы Пале-Рояля.

Однако «Меркюр галан» возвещал грядущие и заманчивые программы:

«Труппа покойного господина Мольера, выбрав самых хороших актеров из труппы Марэ, составила из них новую, обширную и прекрасную. Поскольку она способна развлекать Его Величество, король оказал ей честь, назвав своей труппой. Многочисленные зрители, почтившие ее своим присутствием с тех пор, как она снова появилась на театре, во всеуслышание признали, что нельзя играть комедию лучшим образом; это привлекло к ней самых лучших авторов, и нынешней зимой их пьесы будут блистать в этом театре».

Превосходная газетная реклама! Не стоит забывать, что для «Меркюр галан» писали Донно де Визе и Тома Корнель — драматурги, чьи пьесы ставили в Пале-Рояле и в театре Марэ и которые намеревались продолжить сотрудничество с театром на улице Генего. Так и произошло. Два ловких журналиста умело подготовили почву. В том, что касается похвал, лучше брать дело в свои руки...

Несмотря на благосклонность публики и гарантированное сотрудничество «самых лучших авторов», в материальном плане театр существовал в основном за счет мольеровского репертуара. Но у короля он в

любимчиках не был; его редко приглашали играть при дворе; Бургундский отель вернул себе господствующее положение «единственной Королевской труппы». Тем более что теперь он тоже мог ставить комедии Мольера, за исключением «Мнимого больного», еще не вышедшего из печати.

Заполучив театральные машины Марэ, отель Генего возобновил постановку феерий. «Цирцея» Донно де Визе и Тома Корнеля имела большой успех и в виде исключения принесла своим авторам два пая вместо одного. Новая труппа продолжила и еще одну традицию, унаследованную от своей предшественницы: соперничество со всемогущим Бургундским отелем. «Ифигении» Расина она противопоставит «Ифигению» Леклера и Кора, а его «Федре» — «Федру» Прадона, что вызвало памятный спор, о котором мы еще расскажем. Тома Корнель, не довольствуясь сочинением комедий, взялся с согласия Арманды Бежар написать стихотворную и изрядно подслащенную версию мольеровского «Дон Жуана», который еще не был издан и вышел из репертуара двенадцать лет тому назад. Новый «Дон Жуан» зажил собственной жизнью, продлившейся до середины XIX века. Наконец, как хорошие журналисты, держащие руку на пульсе событий, Донно де Визе и Тома Корнель стали разрабатывать «дело о ядах» и казнь мрачной вещуньи Ла Вуазен в комедии «Гадалка» (1680), которая прославилась на весь Париж, увлеченно следивший за этим невероятным уголовным делом. Пьесу сыграли сорок семь раз подряд, она принесла своим авторам 6 тысяч ливров; благодаря ловко состряпанным рекламным статьям в «Меркюр галан», ее постановку затем неоднократно возобновляли.

В 1679 году театру отеля Генего широко улыбнулась удача: лучшая трагедийная актриса своего времени Шаммеле оставила труппу Бургундского отеля и принесла труппе с улицы Генего, вместе со своим огромным талантом и славой, все пьесы Расина. Шаммеле и ее муж не должны были платить свою долю долгов товарищества, им назначили пенсию в тысячу ливров в год каждому, и это сверх пая. Видно, насколько актеры ценили свое пополнение.

За семь лет своего существования новый парижский театр процветал и познал много успехов в самых разных областях.

К несчастью, актерам долгие годы пришлось биться над решением вопроса о процентах маркизу де Сурдеаку и его компаньону Шамперону. Мы помним, что во время предыдущей сделки актеры предоставили каждому из них долю сборов. Объединение неактеров с театральной труппой было неосторожным поступком, а нечистоплотность Сурдеака и Шамперона лишь усугубила ситуацию. Последний попытался сделать своего брата контролером сборов. Труппа отказалась. Чтобы отомстить своим компаньонам, два приятеля объединились с четверьмя из них — Довилье, Дюпенем и их женами, которые воспротивились постановке «Цирцеи» под тем предлогом, что она повлечет чрезмерные расходы. Представления приостановили. Труппа изгнала четырех смутьянов за нарушение договора — эту меру подтвердил своим приговором суд Шатле. Мадемуазель де Бри приняла их сторону и отказалась играть. Вместе с мужем она присоединилась к четверем строптивцам.

Тогда труппа набросилась на истинных подстрекателей этого небольшого заговора — Сурдеака и Шамперона — и выступила с ходатайством о их исключении из товарищества взамен уплаты полагающихся им 16 тысяч ливров. Правосудие ходатайство удовлетворило, но Сурдеак и Шамперон велели демонтировать театральные машины. Была заключена новая сделка. Исключенных вернули обратно. «Цирцею» наконец-то смогли сыграть.

Но два года спустя два неисправимых «машиниста», как называл их Лагранж, снова начали плести интриги, оспаривая счета товарищества. Начался новый судебный процесс, который продлится пять лет — дольше, чем просуществует сам театр Генего. Труппа исключила их из своего числа, преобразовав их пай в пожизненную ренту размером 500 ливров. После долгой тяжбы парламент в очередной раз признал правоту актеров, указав на непорядочность их противников, которым отказали в иске, приговорив к уплате судебных издержек.

Видно, что внутренняя жизнь театра Генего протекала отнюдь не в мирной атмосфере, и комедианты, опираясь на свои права, отстаивали свои интересы.

В знаменитом «Журнале» Лагранжа, в котором рассказывается обо всех этих перипетиях, подтверждается, что театр Генего делал весьма приличные сборы. Находясь на гребне успеха, он прекратил свое существование во время «объединения» 1680 года, о котором мы поведем теперь речь.

Глава шестая

«Комеди Франсез» (1680—1700)

Слияние Пале-Рояля и театра Марэ в 1673 году отметило собой новый этап вмешательства власти в дела театра. Централизаторская политика Кольбера касалась не только административной и экономической деятельности в королевстве; вместе с основанием различных академий она распространилась и на интеллектуальную сферу. Театр уже ощутил на себе ее последствия. Монополия на оперу, предоставленная Люлли, была предвестником подобных же мер и в области драмы. И действительно, в 1680 году король решил объединить труппы Бургундского отеля и театр Генего в одну труппу, которой королевской администрации было бы легче диктовать свои условия. Родилась «Комеди Франсез», которой еще долго предстояло оставаться единственным парижским драматическим театром.

18 августа 1680 года обер-камергер герцог де Креки прислал королевский приказ о слиянии двух театров. В единую труппу тогда вошло двадцать семь актеров — пятнадцать мужчин и двенадцать женщин, деливших между собой двадцать один пай с четвертью: дополнительная половина пая отошла к королю, который мог располагать ею по своему усмотрению. Некоторых комедиантов исключили или урезали их права: например, дю Круази по его требованию вернули в труппу, но

лишь с половиной пая, мадемуазель Лагранж выделили только четверть пая с гарантией в две тысячи ливров в год, а Герену, мужу мадемуазель Мольер, вернули его пай, но с условием выплачивать тысячу ливров пенсии.

С другой стороны, социетариев «Комеди Франсез» принудили выплачивать, помимо пенсий их коллегам, ушедшим на покой, ежегодную компенсацию в 800 ливров итальянцам, которые должны были теперь занять освободившийся Бургундский отель, а арендная плата за него была выше, чем за отель Генего.

Таким образом, королевская власть утверждала себя даже в руководстве товариществом актеров.

Король сохранил ему содержание в 12 тысяч ливров, которое некогда получал театр Бургундского отеля.

Ни одна из прежних трупп еще не была столь велика. Поэтому столь значительное увеличение штата произвело небольшую революцию в театральной жизни. Прежние театры давали представления лишь трижды в неделю. Начиная с 1680 года, парижане могли ходить в театр каждый день, что существенно повысило ежегодные доходы комедиантов с пая; с другой стороны, многочисленность новой труппы позволяла ей в один день давать одно представление в городе и одно при дворе.

Приказ об объединении был оглашен 22 августа. Уже 26-го «Комеди Франсез» дала первое представление в отеле Генего: «Федру» с Шаммеле в главной роли и комедию. Объединение двух трупп породило большие сложности с исполнителями главных ролей. Было решено, что Корнель, Расин и Кино сами станут распределять роли в своих трагедиях. Что же до комедий покойного Мольера, герцог д'Омон разделил первые роли между Розимоном, Брекуром и Резеном. В пьесах остальных авторов роли распределяли обер-камергеры. Актеры «Комеди Франсез» превращались в настоящих чиновников, повинующихся королевской власти. Новая система монополии взамен привилегии, избавившая их от конкуренции, значительно урезала их свободу. Тайный королевский приказ от 21 октября утвердил эту реформу. Со своей стороны, актеры заключили 5 января 1681 года новый договор о товариществе «с доброго согласия Его Величества», чтобы урегулиру-

вать вопрос о пожизненных и неотъемлемых пенсиях отставных комедиантов.

«Комеди Франсез», само собой, продолжала жить за счет классического репертуара, но нельзя забывать, что к моменту ее создания трагедия клонилась к упадку: ни Буайе, ни Прадон, ни Кампистрон, ни Лагранж-Шансель⁵⁰ не выдерживали сравнения с Корнелем и Расином; с комедией же дело обстояло несколько иначе: конечно же у Мольера не нашлось равного ему последователя, однако новое поколение драматургов — Барон, Дюфрени, Реньяр, Лесаж и кое-кто поплоче — имело большой успех и заставляло публику смеяться на более легковесных комедиях с порой сомнительной моралью, в которых, тем не менее, не было недостатка ни в забавных ситуациях, ни в фантазии, ни в остроумии.

Однако нас интересует не драматургия, а сама жизнь комедиантов и их злоключения, о которых мы и поговорим.

Как мы видели, обер-камергеры короля вмешивались в дела «Комеди Франсез». Но эти высокопоставленные и могущественные особы действовали не по своей воле: они сами подчинялись высшей власти — дофине Анне-Христине-Виктории Баварской, супруге брата короля, которую Людовик XIV назначил главным инспектором «Комеди Франсез» и «Комеди Итальянн». Она исполняла свои властные полномочия от имени короля и дофина.

С 1684 года она ввела новое распределение паев между социетариями и официально давала разрешение на выход в отставку. Количество паев было установлено неизменным — двадцать три, и оно сохранялось вплоть до революции 1789 года. Дофина распределяла роли, будучи подвержена разного рода влияниям, уволила прославленных актеров, например Барона и Резена, взъелась на Довилье, чья некрасивость была ей неприятна, и до того довела его своими преследованиями, что он лишился рассудка и угодил в сумасшедший дом, навязывала свой выбор авторов, заставляла непокорных актеров играть «Арминия» Кампистрона, властно распоряжалась представлениями при дворе. Все решения, при-

нятые на общем собрании комедиантов, должны были быть утверждены дофиной, в частности, «регламент посещений», установленный в 1688 году и пересмотренный в 1697 году: он включал в себя поименный список избранных, допускавшихся в театр бесплатно. Это был щекотливый вопрос, в свое время вызвавший многочисленные споры и даже драки. На сей раз все должны были подчиниться распоряжениям дофины: актеры теперь смогут располагать только одним бесплатным билетом на двоих, каждые два дня; этот билет состоял из двух частей: одну отдавали контролерам, а другую зритель вручал капельдинеру; драматурги получали в день представления их пьес четыре билета на пятиактные пьесы и два на все прочие; бесплатно в театр отныне допускались только полицейский и судебный исправники, королевский прокурор, квартальные комиссары, авторы, бывшие члены труппы, находящиеся на пенсии, лица, оказывавшие услуги товариществу, например, нотариусы, распорядители королевских развлечений, ресторатор Прокоп — «по-соседски», директор итальянской труппы Бьянколелли, родственники, мужья, жены и дети актеров (в рамках наличия свободных мест) и некоторые привилегированные лица, размещение которых в ложах, амфитеатре или партере было тщательно регламентировано. Билетершам вручали письменные, чрезвычайно подробные распоряжения на этот счет, причем те должны были раздавать ножные грелки без всякого вознаграждения. Регламент устанавливал время начала представлений: четверть шестого и штрафы за опоздание для комедиантов.

Видно, в какие жесткие рамки загонял актеров регламент. Но они на это не жаловались, ибо в конечном счете все эти меры защищали их от злоупотреблений, от которых они так долго страдали. Кстати, с тех пор как у них не осталось конкурентов, а представления сделались ежедневными, сумма, причитающаяся ежегодно по актерскому паю, почти удвоилась. Управляющим «Комеди Франсез» остался Лагранж, который вел дела труппы Мольера и добился успеха на этом поприще. Итак, в материальном плане товарищество процветало, и все были довольны.

К несчастью, труппе долгое время придется страдать из-за вынужденного переезда. «Комеди Франсез» продолжала давать представления в отеле Генего, но в 1687 году в нынешнем Дворце института Франции, построенном Ле Во и д'Орбэ, открылась Коллегия четырех наций, созданная по завещанию Мазарини; в этот период, как мы видели, борьба духовенства с театром и комедиантами возобновилась с возросшим ожесточением. Разве можно было оставить театр в двух шагах от богословской коллегии, где преподавали ученые мужи из Сорбонны?

Король, который теперь уже не интересовался театром, приказал в июне 1687 года актерам из «Комеди Франсез» срочно убраться в другое место до наступления октября. Для труппы это было как гром среди ясного неба: королевский приказ было легко отдать, но трудно исполнить.

В одном из своих журналов Лагранж записал:

«20 июня 1687 года господин де Ла Рейни, начальник полиции, велел собрать труппу и объявил нам приказ короля, который он получил от господина маркиза де Лувуа: Его Величество изъявлял желание, чтобы мы в три месяца освободили театр отеля Генего и переехали в другое место. На сем мы решили пойти к королю и к монсеньору де Лувуа, чтобы заявить о наших интересах и больших убытках, которые принесет нам переезд. Монсеньор сказал нам, что приказ изменить нельзя и чтобы мы беспрестанно искали другое место, а он предоставит нам необходимое покровительство».

Мы еще увидим, каким странным образом это «покровительство» было оказано несчастным комедиантам.

Итак, труппа собралась и рассмотрела свое положение. Не могло быть и речи о том, чтобы единственная французская труппа в Париже разместилась в каком-нибудь перестроенном зале для игры в мяч, как это делалось в начале века. Нужно было построить настоящий театр, что, разумеется, повлечет значительные расходы и затянется на долгое время. Пока, с общего согласия, были приняты первые меры финансового порядка: каждый день из сборов будут вычитать 66 ливров, то есть

24 тысячи ливров в год, перед раздачей паев; королевское содержание останется неприкосновенным запасом, к нему добавят 4 тысячи ливров, что составит резервный фонд в 40 тысяч ливров. Затем начали подыскивать помещение; особняк Сурди на месте нынешнего дома 21 по улице Арбр-Сек продавался за 60 тысяч ливров.

Король дал согласие; архитектор д'Орбэ вычертил планы особняка; ударили по рукам. Но кюре церкви Сен-Жермен-л'Осеруа, которому не улыбалось иметь в двух шагах от себя прибежище актеров «Комеди Франсез», обратился ко двору. Король отозвал свое разрешение «по особым причинам».

Расин, враждебный театру с тех пор, как его оставил, писал 8 августа Буало:

«Куда бы они (актеры) ни пошли, попы сразу начинают вопить — просто поразительно. Кюре Сен-Жермен-л'Осеруа уже добился того, чтобы их не было в отеле Сурди, поскольку в их театре было бы ясно слышно орган, а в церкви отчетливо раздавались бы звуки скрипок».

Нужно было найти что-то другое; актеры остановили свой выбор на особняке Немуров на улице Савуа (дом 6 на нынешней улице Сегье). Сделали чертежи, отнесли их Лувуа, который представил их королю. Людовик XIV дал согласие. На сей раз расходы должны были составить 84 тысячи ливров. Но особняк Немуров находился в двух шагах от монастыря Больших августинцев, размещавшегося на набережной с XIII века. Кюре церкви Сент-Андре-дез-Ар, предупрежденный «несколькими прихожанами», воспротивился такому соседству. Очередная делегация актеров в Версаль, встреча с кюре у господина де Лувуа. Король дал согласие. Неужто на сей раз проблема будет решена? Нет: несколько дней спустя актеры узнали, что «королю высказали новые предостережения, которые были выслушаны». Они представили новую просьбу Лувуа и Ла Рейни, с длинными объяснениями по поводу того, что на берегу Сены, на самом краю прихода, они никому не помешают. Кстати, они так и так окажутся в каком-нибудь приходе, ведь Его Величеству угодно, чтобы они оставались в Париже, не правда ли?

Расин, пристально следивший за развитием событий, радовался новым препятствиям, каждый день выставлявшим перед актерами. Автор «Федры», все еще бывшей в почете, отпуская по этому поводу шутки, которые нам сегодня кажутся неостроумными.

«Наконец они очутились на улице Савуа в приходе Сент-Андре, — писал он Буало. — Кюре тоже отправился к королю, чтобы доложить ему, что в его приходе и так уже остались почитай одни харчевни да торговые лавки; если сюда явятся комедианты, его церковь будет пустовать. Большие августинцы тоже побывали у короля, от их лица выступал отец Ламброшон, провинциал. Но говорят, что комедианты сказали Е. В., что эти же самые августинцы, не желающие с ними соседствовать, зяблые театралы, и что они даже хотели продать труппе принадлежащие им дома на улице Анжу, чтобы выстроить там театр, и сделка была бы уже заключена, если бы место не было таким неудобным. Господин де Лувау приказал господину де ла Шапелю прислать ему план места, где они хотят строиться, на улице Савуа: так что все ждут решения господина де Лувау. Тем временем в квартале поднялась суматоха, все мещане, а это сплошь судейские, находят весьма странным, что их улицы собираются перегородить. Особенно господин Бильяр, который окажется прямо напротив партера, вопит громче всех; а когда ему сказали, что это доставит ему удобство, чтобы порой пойти развлечься, он ответил в трагическом тоне: “Я вовсе не желаю развлекаться!”»

Лувау, занятый подготовкой к войне, был только рад свалить это неразрешимое дело на сына Кольбера Сеньелэ. Людовик XIV в очередной раз принес в жертву своих актеров, несмотря на заступничество своего брата и дофины, которые не смогло перевесить слова госпожи де Ментенон. На улице Савуа разместиться нельзя.

Актеры были в отчаянии. Буало писал в ответе Расину:

«Если и можно радоваться чьему-то несчастью, то это, я думаю, несчастье комедиантов. Если с ними и дальше будут так же обращаться, им придется устраи-

ваться между Вилетт и воротами Сен-Мартен (то есть на Монфоконе, свалке за пределами Парижа); да и то им, возможно, придется иметь дело с кюре церкви Сен-Лоран». Несколько дней спустя он присовокупил к этому еще одно особенно некрасивое замечание: «Хотя вы очень жалостливо рассказывали мне о немилости, в которую впали комедианты, я не мог удержаться от смеха. Но скажите мне, сударь, если они отправятся жить туда, куда я вам сказал, как вы думаете, станут ли они пить местное вино? Это было бы неплохим покаянием для господина де Шаммеле после стольких бутылок шампанского, которые он выпил — вы знаете, за чей счет...»

Но актеры не теряли присутствия духа и упорно искали подходящее место, где им позволили бы спокойно обосноваться. Им приглянулся дом поблизости от распятия Круа дю Трауар, принадлежавший Бленвиллю — еще одному сыну Кольбера. В очередной раз д'Орбэ вычертил планы. Король, похоже, отнесся к этому новому проекту благосклонно и запросил мнения Ла Рейни. Снова отказ.

А особняк Санс или Лион на улице Сент-Андре-дез-Ар подойдет? Нет, король предпочитает особняк Люссан на улице Пти-Шан (ныне улица Круа-де-Пти-Шан), неподалеку от площади Побед. 15 ноября его выставили на торги и отдали комедиантам за 100 тысяч ливров — внушительная сумма. Наконец-то дело сделано! Д'Орбэ может приступить к созданию чертежей театра.

Увы, кюре церкви Сент-Эсташ, как и его собратья, не желал терпеть комедиантов в своем приходе. Он пожаловался королю, который в очередной раз отказался от своих слов, отменил свое разрешение разместиться в особняке Люссан и отправил злосчастных актеров в особняк Ош на улице Монторгей. Это был бедный квартал с узкими улочками, множеством тупиков, страшно тесный, да еще и, в довершение несчастья, находившийся на пересечении нескольких приходов! Впрочем, архитекторы заявили, что здесь невозможно выстроить подходящий зал, который к тому же оказался бы в двух шагах от Бургундского отеля.

«Для нас было бы гибелью поселиться в этом квартале», — писал Лагранж. На сей раз уже комедианты отклонили предложение. Они, в свою очередь, выдвинули два новых проекта: особняк Кольбера де Молеврие, родственника министра, рядом с особняком Люссана (дом 21 на улице Пти-Шан) или зал для игры в мяч «Звезда» на улице Фоссе-Сен-Жермен-де-Пре, рядом с воротами Бюсси. Последний, кстати, находился совсем рядом с отелем Генего, «удаленным ото всех церквей, и господин кюре церкви Сен-Сюльпис не имел никаких причин противиться размещению там комедиантов, поскольку они в настоящее время находятся в его приходе». Последний аргумент, верно, оказался решающим, и, «после многих сложностей со стороны монсеньора де Сеньелэ», король окончательно дал свое согласие, выведенный из себя этой нескончаемой историей. Постановление Государственного совета от 1 марта 1688 года утвердило это решение.

После восьми месяцев злоключений, вечно обманутых надежд и постоянно нарушаемых королевских обещаний актеры «Комеди Франсез» наконец-то нашли тихую гавань после бури. Зал для игры в мяч «Звезда» на улице Фоссе-Сен-Жермен-де-Пре (ныне улица Ансьен-Комеди, дом 14) обошелся им в 62 614 ливров. Его немедленно разрушили и поручили начертить планы нового театра Франсуа д'Орбэ, работавшему с Ле Во, которому помогал знаменитый Вигарини — «надзиратель за машинами, театрами, королевскими балетами и празднествами», опытный технический директор больших праздников в Версале.

Все это время парижские кюре предпринимали последние демарши против комедиантов. Кюре из Сен-Сюльпис пожаловался на то, что временный алтарь праздника Тела Господня находится напротив зала для игры в мяч. Труппа его успокоила, пожертвовав на алтарь. Кюре Сен-Поля попытался втихаря купить земельный участок под залом; кюре из Сен-Жермен попробовал надавить на зятя владельца. Напрасный труд! На сей раз решение было принято окончательно и бесповоротно.

Д'Орбэ работал невероятно быстро: 16 мая 1688 года чертежи были закончены и подписаны актерами. Скульптор Ле Онгр украсил фасад изображением Минервы в шлеме и с оружием, которую можно видеть и сегодня над королевским гербом. Художник Болонь взялся расписать потолок аллегорией Истины в окружении Трагедии, Комедии, Поэзии и Красноречия. Вторая композиция состояла из изображений пороков — Тщеславия, Скупости и Сладострастия.

Меньше чем через год все было закончено: актеры получили красивый зал в форме эллипса, на итальянский манер, — первый в таком роде, выстроенный во Франции, и с замечательной акустикой. Он был богато украшен росписями и скульптурами и освещен двадцатью четырьмя люстрами. Ложи были удобными, партер — очень просторным. Бесспорно, в то время это был лучший театральный зал Европы. Он встал в 200 тысяч ливров (примерно 150 тысяч евро) и надолго вогнал актеров в долги. Но «Комеди Франсез» играла в нем почти целый век. Заметим к чести Франсуа д'Орбэ, что он отказался от всякого вознаграждения и вернул мадемуазель Мольер кошелек с 80 луидорами, присланный ему от лица труппы. Он заявил, что хотел «сделать одолжение» своим друзьям-актерам и что «даже подумать о том, чтобы сделать ему презент, значило нанести ему оскорбление».

Открытие нового зала состоялось 18 апреля 1689 года; сыграли «Федру» с Шаммеле и «Врача поневоле», в подтверждение того, что Мольер все еще жив в сердцах его товарищей. Труппа, не прекращавшая представлений во все два года своих памятных злоключений, продолжала восхождение к вершинам успеха: новый театр, находящийся прямо напротив знаменитого кафе Прокопа⁵¹, привлекал многочисленную публику. Актеры здорово переволновались и потратились, однако сборы неуклонно росли. Их слава в Париже росла, ее отголоски были слышны в провинции и даже за границей. Отметим лишь одно малоизвестное тому доказательство: в договоре о товариществе одной бродячей труппы под руководством Вильдьё, подписанном в Монсе в 1696 году, есть такой пункт:

«Кроме того, настоящим устанавливается, что если между оными компаньонами случится некий спор, то им следует не обращаться к городскому судье, а передать его, с общего согласия, на рассмотрение господ парижских комедиантов».

Неоспоримый авторитет «Комеди Франсез», которой еще придется пройти через множество испытаний, в частности, во время революции, признается и в наши дни, когда слава театра стала мировой.

Глава седьмая

«Комеди Итальянн» (1600—1696)

Задолго до появления постоянных французских театров, о которых мы до сих пор вели речь, Париж рукоплескал итальянским труппам. Они появились во Франции с легкой руки двух королев-флорентиек — Екатерины и Марии Медичи. Историк Брантом уточняет, что Екатерина Медичи получала большое удовольствие от фарсов «Дзанни и Панталоне и смеялась на них от души, ибо по природе своей была веселой и любила вставить острое словцо». На протяжении всего XVII века итальянский театр занимал большое место в театральной жизни Парижа.

Он привнес оригинальный жанр, сильно отличавшийся от французской традиции. Труппы состояли из персонажей-типов, условных и неизменных: Леандра, Изабеллы, Меццетино, Матамора, Доктора, Панталоне, Скаппино, Арлекина и т. д., которые разыгрывали в основном комедия дель арте, то есть неписанные пьесы, сведенные к сюжетной канве, заставлявшие актеров импровизировать в силу своего воображения и остроумия. В их выступлениях было полно непристойностей, политической сатиры и пародий, выпадов против полиции, правосудия, академии, вызывавших веселье в партере и тревогу у властей. Это были чудесные актеры, одновременно музыканты, мимы, гимнасты, шуты, акробаты, танцоры, певцы, непревзойденные мастера

комической игры. Они сыпали шутками, лацци, гэгами, как мы сказали бы сегодня. Они изъяснялись не только словами, но и жестами, участвуя всем телом, от гримас до гротесковых поз, в сценическом действе, которое разворачивалось в очень быстром темпе. Кстати, это было необходимо, ибо в Париже они чаще всего выступали перед публикой, состоявшей из простонародья и по большей части не понимавшей их языка. Так что только мимикой, позами, жестами, движениями они могли донести до зрителей суть текста, впрочем, всегда простого и незамысловатого.

Первый историк итальянского театра Герарди писал в 1695 году:

«Говоря о хорошем итальянском актере, подразумевают выносливого человека, который играет больше по наитию, чем по памяти и сочиняет на ходу то, что говорит, умеет помочь тому, с кем находится на сцене, то есть так хорошо сочетает свои слова и действия со словами и действиями своего товарища, что может с ходу войти в игру и во все мизансцены своего партнера».

На протяжении всей своей парижской деятельности, сначала в Малом Бурбоне, а потом в Пале-Рояле, Мольер делил с ними свой театр. Обе труппы поддерживали дружеские отношения (заключались даже франко-итальянские браки), и Мольер, превосходный комический актер, многим обязан итальянцам. Его враги и соперники думали досадить ему, называя наследником шутов и учеником Скарамуша⁵², но он-то прекрасно знал, что итальянцы потому имели бешеный успех, что были одержимы демоном театра, а уж в том, что касается комической игры, они были мастера. Жан де Палапра, плодовитый драматург из Тулузы и большой друг итальянцев, позднее вспоминал о веселых пиршествах в их компании и добавлял: «Мольер тоже часто на них бывал, хоть и не так часто, как нам бы того хотелось, а мадемуазель Мольер — еще реже, чем он».

Первые итальянские актеры появились в Париже уже в царствование Карла IX. Труппа под руководством Альберто Ганасса дала представления в Блуа и в Париже, на свадьбе Генриха Наваррского в 1572 году, за три дня до Варфоломеевской ночи. В 1577 году «Джелози» («Рев-

нивцы»), которых Генрих III видел в Венеции на обратном пути из Польши и которые играли при венском дворе, выступили в Блуа, где собрались Генеральные штаты. В мае они давали представления в Париже, в зале Бурбонского дворца. Парламент возмутился по поводу этих светских публичных зрелищ, однако король взял актеров под свою защиту; еще одна итальянская труппа выступала в 1583 году в Бургундском отеле; в следующем году их сменили «Комичи конфиденци»; «Джелози» вернулись в 1588 году; с 1600 по 1604 год труппа из Падуи под руководством Франческо Андреини (знаменитого Капитана) и Изабеллы несколько раз занимала Бургундский отель; в 1608 году появились «Аччези» («Пылкие») — актеры герцога Мантуанского, жена которого приходилась сестрой Марии Медичи; они играли в Бурбонском отеле, в Бургундском отеле и в Фонтенбло, где маленький дофин (будущий Людовик XIII) увидел их в первый раз.

После двух лет непростых переговоров с герцогом Мантуанским Мария Медичи добилась их возвращения в Париж в октябре 1613 года, оплатив все дорожные расходы. Труппу возглавлял Тристано Мартинелли, гордо подписывавшийся *Dominus arlechinorum**. Этот прославленный Арлекин называл в своих письмах Марию Медичи «своей кумой», *regina gallina*** и «королевой половины Авиньонского моста». Видно, в каких панибратских отношениях он состоял с государями, которых развлекал. Королева Франции устроила ему «такой прием, в который не каждый поверит»; в Лионе, Лувре и Фонтенбло он имел откровенный успех.

Тристано Мартинелли был образованным и очень остроумным человеком. Марии Медичи он написал такое забавное письмо:

«Моя жена в скором времени произведет на свет ребенка, крестным отцом которого должен стать король, а крестной матерью — его сестра, королева Испании. И тот и другая хотят собственноручно воспринять его от купели. Если это будет мальчик, король

* Господин арлекинов (*лат.*).

** «Королева-курица» (*ит.*). По-латыни «галл» и «петух» звучит одинаково; на этом часто строится игра слов.

хочет взять его себе, а если девочка, юная королева хочет взять его себе, а моя жена в любом случае хотела бы оставить его себе, так что я просто ума не приложу, как удовлетворить всех троих. Я решил, чтобы выпутаться из этого положения, еще дважды обрюхатить мою жену и раздать детей одного за другим, как котят, ведь похоже, что дети Арлекина — что котята на раздачу».

Мария Медичи осыпала своего «куманька» подарками: великолепная золотая цепь, 500 дукатов ему самому, 15 дукатов в месяц на расходы его жене, 200 дукатов в месяц для его «ватаги». 10 сентября 1613 года она пригласила Малерба посмотреть на игру актеров в Лувре.

Поэт, извечный ворчун, остался недоволен.

«Арлекин явно уже не тот, что прежде, — писал он, — и Петролино тоже; первому пятьдесят шесть лет, а последнему — восемьдесят семь: это уже не тот возраст, что подходит для театра; для него нужны веселый нрав и подвижный ум, каких уж нет в таких старых телах, как у них. Они играют комедию, которую называют “Два одинаковых”, а на самом деле это “Два Менехма” Плавта. Уж не знаю, то ли соус был плох, то ли мой вкус исказился, но я вышел оттуда безо всякого удовольствия, кроме того, что королева оказала мне честь, пожелав меня там видеть: если Богу угодно, мы увидим и другое и порассудим об этом на досуге».

Королева, дофин и двор не судили актеров столь строго; за два месяца они тридцать девять раз подряд посмотрели выступление итальянцев в Фонтенбло. 24 ноября 1613 года те дебютировали в Бургундском отеле, где, по словам брюзжащего Малерба, выступили «ни хорошо, ни худо». Тем не менее они выступали перед полным залом до июля следующего года, а затем вернулись в Мантую.

Труппу Тристано Мартинелли сменила труппа Джован Баттиста Андреини, который играл Лелио и сочинял как комедии, так и религиозные стихи. С 1618 по 1625 год она дала в Париже несколько серий представлений. В январе и феврале 1621 года Людовик XIII двадцать три раза посетил их спектакли в Бурбонском отеле. Труппа сделала прекрасные сборы. В апреле она

снова сыграла в Фонтенбло. Но у Арлекина возникли сложности с товарищами, он хотел оставить их и уйти на покой после сорока лет на сцене. Мария Медичи и Анна Австрийская вступились за него перед герцогом Мантуанским. Арлекин ушел из труппы, однако старый актер еще выступал вместе с «Федели» в Венеции на карнавале 1623 года, в Падуе и Вероне. Демон театра не отпустит так просто того, в кого он вселился.

Труппа Андреини осталась в Париже. Вернувшись из похода на юг, где он воевал с гугенотами, Людовик XIII в начале 1622 года еще шестнадцать раз присутствовал на спектаклях итальянцев.

После годичного отсутствия труппа герцога Мантуанского вернулась в 1623 году в Париж. Ею все еще руководил Джованн Баттиста Андреини в сопровождении своей жены Флоринды, которую прославил Кавальер Марино⁵³. Он еще давала спектакли в 1624 и 1625 годах, но вскоре распалась, поскольку разразилась война, и у герцога Мантуанского, осажденного герцогом Савойским, которого поддерживали испанцы, нашлись более важные дела, чем театр.

Двадцать пять лет итальянцы под руководством сначала отца, а потом сына Андреини успешно соперничали с французскими фиглярами из Бургундского отеля. Их современник Шарль Сорель, автор «Франсисона», отдавал им предпочтение перед французскими актерами и свидетельствовал о их успехах:

«Мы находим их пьесы лучшими, чем наши фарсы, благодаря изяществу иноземного наречия и наивным и смешным поступкам их персонажей, которые, по правде говоря, лучше умеют отыскать ту сторону вещей, что вызывает смех, чем все актеры других народов; впрочем, если они хотят сыграть серьезную пьесу, то не могут не примешать и к ней своего шутовства, которое для них слишком естественно, чтобы от него воздержаться. С другой стороны, поскольку они весьма красноречивы в жестах и многие вещи показывают движениями, даже те, кто не понимает их языка, улавливают сюжет пьесы: вот почему многие в Париже наслаждаются их игрой».

Париж недолго оставался без итальянцев — непревзойденных мастеров веселья и смеха. Уже в 1639 году

в столице появилась новая труппа, под началом Тиберио Фиорелли, более известного под именем Скарамуша; в нее входили Джакомо Торелли, Доменико Локатели (Тривелин) и знаменитый Арлекин — Доменико Бьянколелли. В 1645 году она сыграла в Малом Бурбоне «Мнимую сумасшедшую». Представления были прерваны гражданской войной — Фрондой. Однако труппа не замедлила вернуться в Париж и в 1653 году разместилась в театре Малый Бурбон, который пять лет спустя станет делить с труппой Мольера. Там она поставила первую пьесу из длинной серии о Дон Жуане — «Каменный гость», переведенную с испанского Джилиберти. Газетчик Лоре расхваливал величие этих спектаклей, подобных которым не увидишь «от Парижа до Китая»:

Враз до четырех балетов
Из двенадцати картин.
Всех не перечечь секретов
У затейливых машин.
Гидры, демоны, драконы,
Океаны, чащи, склоны...
Звуки музыки чудесны,
И актрисы все прелестны.
Декорации, уборы —
Все отрада слуху, взору.

С тех пор их выступления стали частью парижской театральной жизни; итальянцы последовали за Мольером в Пале-Рояль, а после его смерти — в отель Генего. Французы и итальянцы продолжали давать спектакли поочередно и делить между собой арендную плату; у каждой труппы были свои декорации и оборудование. После создания «Комеди Франсез» итальянцы заняли освободившийся Бургундский отель и с тех пор играли там ежедневно, как и их французские товарищи. Они тоже были «единственной труппой итальянских комедиантов на содержании у Его Величества», который выплачивал им 15 тысяч ливров в год, тогда как «Комеди Франсез» получала только 12 тысяч.

Сердечные отношения, которые они поддерживали со своими французскими друзьями, оставались бы безоблачными, если бы они сами их не испортили,

вздумав играть пьесы, где некоторые сцены были на французском языке, что считалось нарушением правил конкуренции. Актеры из «Комеди Франсез» подали жалобу.

Мишель Барон, представляющий французскую труппу, и Доменико Бьянколелли от итальянцев пошли к самому королю, чтобы тот их рассудил. Барон отстаивал интересы «Комеди Франсез». Когда слово передали хитрецу Арлекину, тот так обратился к Людовику XIV:

— На каком языке мне говорить, Ваше Величество?

— Да говори, на каком хочешь, — ответил король.

— Я выиграл тяжбу, — сказал Доменико. — Нам только того и нужно было.

Говорят, что король рассмеялся и заявил, что не возьмет своего слова обратно.

Все уладилось, и итальянцы еще долго и успешно выступали в Бургундском отеле. Нолан де Фатувиль⁵⁴, Реньяр и Дюфрени⁵⁵ написали для них множество комедий. И все было бы хорошо, если бы на исходе XVII века они не совершили серьезных оплошностей, дав слишком большую волю языку, что было им свойственно. Уже в 1689 году Аурелио прогнали за то, что он «дурно высказывался» о римских делах, в которых Людовик XIV противостоял папе. Немного позже, 8 января 1696 года, министр Поншартрен писал Ла Рейни:

«Королю донесли о том, что итальянские комедианты устраивают непристойные представления и говорят гнусности в своих комедиях. Его Величество велел господину де ла Тремойлю запретить им делать и говорить подобные вещи в будущем, приказав одновременно мне написать вам, что ему угодно, чтобы вы вызвали их к себе и снова им объяснили, что если им случится принять некую непристойную позу или произнести двусмысленные слова или нечто непорядочное, Его Величество их уволит и отправит обратно в Италию. Ему угодно, чтобы вы ежедневно посылали в театр надежного человека, который доносил бы вам обо всем происходящем, дабы при первом же нарушении вы закрыли их театр».

Предупреждение было ясным, а угроза — четкой. Можно было бы подумать, что итальянцы примут это к

сведению и зарубят себе на носу. Но они считали себя неуязвимыми и оставались неисправимы. Их сатирическая дерзость уже не знала границ. Уже в следующем году они объявили о постановке комедии «Ложная скромница», написанной Фатувилем на основе какого-то голландского пасквиля на госпожу де Ментенон. Никого это в заблуждение не ввело. На сей раз дерзость была чересчур велика, на грани скандала, и нацелена лично в короля. Это было слишком. Послушайте Сен-Симона:

«Король мгновенно прогнал итальянских комедиантов и других приглашать не пожелал. Пока они лишь сквернословили и порой богохульствовали в своем театре, над этим только смеялись, но они вздумали сыграть пьесу под названием “Ложная скромница”, в которой легко было распознать госпожу де Ментенон. Все сбежались туда, но после трех-четырех представлений, которые они дали подряд в погоне за наживой, они получили приказ закрыть театр и в один месяц убраться из королевства. Это наделало много шума, и если комедианты лишились своего заведения из-за своей дерзости и безрассудства, та, которая велела их прогнать, ничего не выиграла из-за вольности, с какой это нелепое происшествие позволило о нем говорить».

С итальянцами было покончено, и по их же вине. Они больше не возвращались в Париж, пока был жив Людовик XIV. Только регент призвал в 1716 году Риккобони, он же Лелио. Эти новые итальянцы вместе с Мариво и Шарлем-Симоном Фаваром основали «Комическую оперу».

• • •

Чтобы наша картина парижских зрелищ не оказалась неполной, нужно кратко напомнить о существовании весьма популярного развлечения — ярмарочных представлений. Каждый год в Париже устраивали две большие ярмарки: весной в Сен-Жермен-де-Пре и летом в Сен-Лоране. Посреди ярмарочных лавок и лотков со всякого рода товарами посетителям предлагались многочисленные увеселения: послушать зазывал в стиле Табарена и Мондора, посмотреть на акробатов, канато-

ходцев, покататься на каруселях, поглазеть на уродов, великанов, карликов, экзотических или дрессированных животных, на кукол, автоматы, восковые фигуры. Эти народные зрелища, до которых были охочи зеваки, должны были привлечь и позабавить толпу покупателей. Они сильно оживляли огромные скопления покупателей, зевак, бездельников, гуляющих, любителей жанровых сценок. Ярмарочные представления во всем своем разнообразии заменяли нашим предкам современный цирк. Мы еще помним о кукольниках Пьере и Франсуа Датленах по прозвищу Бриоше⁵⁶ и обезьянку Фаготена, которую, по легенде, пронзил шпагой Сирано де Бержерак.

По всей видимости, только в 1678 году на Сен-Жерменской ярмарке некто Алар открыл первый настоящий ярмарочный балаган. Там в основном выступали акробаты. В том же году на Сен-Лоранской ярмарке «королевская труппа пигмеев» показывала оперу в исполнении марионеток. Но Люлли, опираясь на свою пресловутую монополию и не идя ни на какие уступки, запретил им выступать. Хотя было мало шансов, чтобы жалкие ярмарочные артисты с куклами на шарнирах составили опасную конкуренцию опере!

Такие зрелища для простонародья, среди которого шныряли воры и карманники, порой сопровождались стычками и даже драками. В 1679 году в театре Алара пришлось арестовать разбушевавшуюся челядь и посадить в Бастилию несколько слишком буйных пажей одного вельможи.

Но понемногу на ярмарках появлялись настоящие театры; актеры перенимали репертуар недавно изгнанных итальянцев и представляли настоящие комедии. «Комеди Франсез» преследовала их по суду, заявляя о своей монополии. Ла Рейни велел снести театр Александра Бертрана; в 1699 году д'Аржансон приговорил того же антрепренера к полутора тысячам ливров компенсации ущерба королевским комедиантам. В Шатле, а потом в парламенте тянулось долгое судебное разбирательство. Поставленные в затруднительное положение судейские предложили компромиссное решение: запретить диалоги и разрешить только монологи; акте-

ры из «Комеди Франсез» на это не согласились. Новый процесс в парламенте, который ярмарочные артисты проиграли в 1708 году. Разрешили только пляски на канате и кукольный театр. Балаганы строптивцев разрушили, но те восстановили их ночью. Дело дошло до Большого совета, потом до Тайного совета, который передал его на рассмотрение в Государственный совет. В 1710 году ярмарочные артисты окончательно проиграли. Их принудили выступать молча, лишь мимикой изображая то, что напечатано большими буквами на листах картона, которые они доставали из карманов или которые спускали на прищепках. Когда надо было петь куплеты, оркестр наигрывал мелодию, а статисты, сидевшие в зале, распевали. Публика поддерживала фигляров в противостоянии официальным актерам. Но эта маленькая театральная война, занимавшая общественность, закончилась полным поражением ярмарочных театров, запрещенных в 1719 году. С тех пор на парижских ярмарках выступали только канатоходцы и кукольники.

Глава восьмая

Основание оперы (1669—1673)

В последней четверти XVII века французская опера удерживала пальму первенства в парижской театральной жизни. Обаяние музыки, пения и танца, роскошь декораций и костюмов — все это радовало глаз и слух зрителей. Если добавить к этому еще и ярко выраженное пристрастие Людовика XIV к спектаклям такого рода, в которых беспрестанно прославляли его самого в образе мифологических героев, под именами Аполлона и Геракла, необычайную его благосклонность к Люлли — интригану и извращенцу⁵⁷, которого он возвел в дворянское достоинство и сделал королевским секретарем, — можно понять увлечение ими двора, вскоре захватившее и весь город. Добавим, что опера подросла вовремя, чтобы принять эстафету зрительской любви у трагедии, которая уже начала клониться к упадку, а вскоре совсем зачахла.

Известно, что своими корнями опера уходит вглубь и вширь — от придворных балетов и балетов-драм до итальянской оперы, от пасторали до феерий с театральными машинами, музыкой, пением и танцами, на которых специализировался театр Марэ. Мы не собираемся представлять здесь вновь, после превосходных трудов Шарля Нюитте, Анри Прюньера и Лионеля де ла Лоранси, даже краткий исторический обзор французс-

кой оперы при Людовике XIV и перечислять все достижения Кино и Люлли.

Но мы считаем, что условия, при которых она была создана и которые наделали шуму в свое время, являются частью повседневной жизни театра в XVII веке и неотделимы от истории драматических трупп в том, что касается действующих лиц и мест, в которых она протекала. «Психея» Мольера уже была оперой; Люлли еще до Шарпантье был его оркестрантом и даже сыграл роль муфтия в «Мещанине во дворянстве».

1669 год, который до сих пор изображен в рамке над занавесом в Гранд-опера, — лишь точка отсчета; на самом деле опера родилась в результате долгого и трудного вынашивания, продлившегося четыре года и происходившего в атмосфере, отравленной многочисленными и запутанными судебными процессами, извилистыми маневрами, яростной борьбой интересов.

Сама идея об опере «на французском языке», о которой тогда много спорили теоретики, причем некоторые считали ее невозможной, бесспорно, принадлежит Пьеру Перрену. Это был поэт, родившийся в Лионе около 1625 года; он перевел «Энеиду» на французский язык и зарифмовал многочисленные пьесы, чтобы положить их на музыку, — и религиозные, и светские, но всегда посредственные. Буало открыто потешался над творениями этого жалкого рифмоплета, которые положили на музыку Жан де Саблиер, Мишель Ламбер⁵⁸, Робер Камбер («отец французской оперы»), Жан-Батист Боэссе и Этьен Мулинье.

В двадцать семь или двадцать восемь лет он женился на Элизабет Гриссон, которая к своим шестидесяти годам уже успела дважды овдоветь. Надо полагать, этот союз, над которым насмеялся лукавый Тальман де Рео, был заключен по расчету. Вдова принесла новому мужу кругленькое приданое, которое позволило Перрену купить должность лица, представляющего послов, при Гастоне Орлеанском — дяде короля. Но у вдовы был сын — советник, а затем председатель парламента Ла Барруар, который не мог допустить, чтобы какой-то хлыщ обирал его мать. По его наущению супруга Перрена через четыре месяца после свадьбы,

отпразднованной 22 января 1653 года, подала жалобу на мужа и потребовала расторжения брака, которого быстро добилась благодаря связям своего сына. Потом она заболела, подарила все свое имущество сыну и вскоре после того скончалась.

Этот краткий и неравный брак стал источником всех несчастий Перрена, которого его пасынок Ла Барруар пятнадцать лет преследовал с неугасимой ненавистью, вовлекая своего противника в нескончаемые судебные разбирательства, которые разорили его и неоднократно доводили до тюрьмы — надо признать, не самое лучшее положение, чтобы руководить парижской Оперой.

Пьер Перрен написал «Пастораль», положенную на музыку его другом Камбером, клавесинистом и органистом церкви Сент-Оноре. Он находился в тюрьме Сен-Жермен-де-Пре, когда пьесу сыграли в Исси силами любителей, в доме королевского ювелира. Это была «первая французская комедия с музыкой, представленная во Франции», — гордо писал ее автор. Мазарини возобновил — и с большим успехом — ее постановку в Венсене, в присутствии короля и королевы.

Между двумя тюремными заключениями Перрен написал еще одну оперу — «Ариадна и Вакх», трагедию «Смерть Адониса», положенную на музыку Боэссе, сюринтендантом камерной музыки короля, и застольные песни на музыку Камбера. После очередного пребывания в Консьержери, все так же по милости своего врага Ла Барруара, либреттист преподнес Кольберу роскошный рукописный сборник своих «Слов музыки» и предложил ему создать академию поэзии и музыки; этот проект понравился министру, который, как известно, основал другие академии — младших сестер Французской академии.

Благодаря покровительству Кольбера Перрен 28 июня 1669 года (дата официального основания парижской Оперы) добился королевской привилегии сроком на двенадцать лет, дающей ему исключительное право «устраивать в нашем верном городе Париже и других городах нашего королевства академии, состоящие из людей такого количества и звания, какое он

сочтет нужным, для публичного представления опер и представлений на музыку и на французские стихи, подобные италианским». В документе оговаривалось, что дворяне смогут петь в опере, не роняя своего достоинства.

Перрен объединился со своим другом Камбером, нанял певцов и приступил к репетициям своей оперы «Ариадна и Вакх» в Неверском отеле.

Во время этих последних приготовлений на сцене и появились два подозрительных типа — Сурдеак и Шамперон, о чьих распрах с актерами «Комеди Франсез» мы уже рассказывали.

12 декабря 1669 года Перрен и Камбер, думая, что новые партнеры окажут им столь нужную материальную помощь, объединились с Сурдеаком и Шампероном, которые должны были «предоставить все необходимые средства для выплаты задатков и вплоть до дня первого представления». Сборы от оперы полагалось разделить между компаньонами на четыре равные части.

Но два дельца поняли, что такой договор связывал их по рукам и ногам; через три месяца после его подписания они уговорили Перрена и Камбера его расторгнуть, заменив фактической ассоциацией. Лишившись гарантий по договору, Перрен и Камбер оказались беззащитными во власти своих фактических компаньонов — людей предприимчивых и нечистоплотных.

В Севре, в загородном доме Сурдеака, начали репетировать пастораль «Помона», которая должна была сменить собой оперу «Ариадна». 13 мая 1670 года Перрен снял у семьи адвоката Патрю зал для игры в мяч «Беке», или «Бель-Эр», на улице Вожирар, рядом с Люксембургским дворцом. Но глава полиции Ла Рейни своим распоряжением — слишком своевременным, чтобы не быть кем-то подсказанным, — запретил представления в зале «Беке».

Тогда Сурдеак и Шамперон взяли дело в свои руки и 8 октября 1670 года арендовали зал для игры в мяч «Бутылка» на улице Фоссе-де-Нель, где позднее обосновалась труппа отеля Генего. В этом зале, с роскошеством переделанном под театральный, 3 марта

1671 года состоялось первое публичное представление «Помоны».

Несмотря на насмешки, вызванные убожеством стихов Перрена, оперная пастораль снискала успех, пробудив любопытство; парижский люд, всегда жадный до новых зрелищ, ринулся в театр такой толпой, что у его дверей вскоре начались беспорядки, вызванные лакеями и челядью. Сборы были обильными, но Сурдеак и Шамперон, единственные обладатели прав по арендному договору, собирали их лично у входа в театр.

Разумеется, певцы, композитор Камбер, либреттист Перрен не получили ни гроша. Они вызвали бесчестных компаньонов в суд; Оперу временно закрыли. 14 июня 1671 года Перрен, которому надоело болтаться на удочке своих компаньонов, заключил новый договор с господином де Саблиером, музыкальным распорядителем герцога Орлеанского, уступив ему половину своей привилегии. Но на следующий же день Ла Барруар, продолжавший строить ему козни и, возможно, сговорившийся с Сурдеаком и Шампероном, в очередной раз добился его заключения в Консьержери.

Представления возобновились. 8 августа Перрен подписал в тюрьме новый договор с Саблиером, просто-напросто уступив ему всю свою привилегию, однако в другом договоре, аннулирующем первый, было сказано, что пользоваться привилегией им надлежит совместно. Целью фиктивной уступки было, судя по всему, позволить Саблиеру пользоваться привилегией одному, пока Перрен находится в заточении.

Донимаемый Ла Барруаром, который без конца требовал у него возмещения старых долгов, Перрен крайне легкомысленно подписал 17 августа еще один нотариальный акт, уступив Ла Барруару в уплату долгов половину своего имущества, включая доходы от Оперы, — те самые, которые он неделей раньше уже отдал Саблиеру. После этого несчастного выпустили на свободу; мучимый нуждой, он поставил сам себя в безвыходное положение, предав себя в руки своего пасынка и врага Ла Барруара.

Свобода продлилась недолго. Заручившись договором, Саблиер сообщил о нем Сурдеаку и Шамперону,

потребовав передать ему привилегию. Узнав об этом, Ла Барруар пришел в ярость от того, что его провели, и снова бросил Перрена в тюрьму 29 августа. На сей раз бедняге пришлось провести больше года на сырой соломе в камере Консьержери.

В то время как Сурдеак и Шамперон продолжали использовать зал для игры в мяч «Бутылка», Саблиер положил на музыку и поставил в Версале оперу «Любовь Дианы и Эндимиона», либретто к которой написал камергер герцога Орлеанского Гишар, впоследствии вовлеченный в громкие судебные процессы с Люлли. 23 ноября 1671 года Саблиер сделал Гишара своим компаньоном, посулив ему треть прибыли, чтобы использовать привилегию, которую уступил ему Перрен, находясь в тюрьме, а Сурдеак и Шамперон требовали себе! Положение стало невозможным. Перрен, обобранный и брошенный за решетку, оставил на воле две противостоящие друг другу группы наследников своей привилегии: с одной стороны — Сурдеака с Шампероном, а с другой — Саблиера с Гишаром. Какое-то время существовали две Оперы. Пока Саблиер и Гишар показывали королю в феврале 1672 года «Торжество Любви» (новую версию «Любви Дианы и Эндимиона»), Сурдеак и Шамперон продолжали использовать зал «Бутылка» для представлений «Горестей и радостей Любви» Габриэля Жильбера на музыку Камбера.

Вот тут-то и появился Люлли, чья музыка только имела огромный успех в Пале-Рояле вместе с «Психеей» Мольера, Корнеля и Кино. Люлли, поначалу не веривший в оперу на французском языке, изменил свои убеждения перед лицом бесспорного успеха. Он решил всех помирить, добившись монополии на оперу для самого себя.

Это был, как известно, хитрый, ловкий, решительный и беспринципный человек. Он справедливо рассудил, что право Сурдеака с Шампероном наследовать Перрену так же спорно, как и права Саблиера с Гишаром. Он-то не собирался позволить этим дельцам втянуть себя в затяжные судебные разбирательства. В конце концов, изначально привилегия была дарована Перрену, поэтому иметь дело надо непосредственно с

ним, а посредников — побоку. Захватив с собой нотариуса, Люлли отправился к Перрену в Консьержери — решительно, в те времена в Консьержери решали множество самых разных вопросов. Перрен, разоренный, преследуемый за долги, был беззащитен. Люлли не стоило большого труда убедить его отказаться от привилегии за вполне приличную пенсию, а это автоматически отменяло права всех, с кем он прежде заключал договоры. Сделку заключили тотчас же, оформив ее по закону.

Уже не раз говорили, что Люлли бессовестным образом обобрал Перрена. Это не так. Конечно же они играли не на равных: куда было жалкому узнику Консьержери, хватавшемуся за соломинку, бороться с успешным флорентийцем, которого лелеяли при дворе и в городе, с фаворитом короля и протееже Кольбера. Между тем сделка была честной и строго соблюдалась; Люлли выплатил обещанные деньги, позволившие Перрену освободиться и выйти из тюрьмы. Кстати, выписывая доверенность, Перрен выразил в ней «радость от того, что государь обратил свой взор на Люлли» взамен него самого. По иронии судьбы, именно тогда, когда Перрен отказался от привилегии, которую так и не смог использовать лично и которая не принесла ему ни гроша, она впервые дала ему кое-какие деньги, а он в них весьма нуждался.

В тот день, когда Люлли заполучил заверенное нотариусом отречение Перрена, он стал хозяином положения. Как человек, обладающий деловой хваткой и желавший незамедлительно использовать моду на оперу, Люлли тотчас принялся осуществлять свой план. У этого проходимца везде были связи: министр, глава полиции, председатель парламента оказывались марионетками, а флорентиец дергал за ниточки за кулисами, к своей выгоде. Хотя он пообещал Мольеру, открывшему ему дорогу на сцену в Пале-Рояле, сделать его своим компаньоном, он подло обманул своего друга и действовал только в своих интересах. Он даже намеревался запретить парижским театрам использовать более двух певцов и двух музыкантов, что значило разорить Мольера, запретив ему исполнять свои комедии-балеты. Мольер

заявил протест самому Людовику XIV, который отменил этот пункт, выходящий за всякие рамки.

Вот так всего за несколько дней, в марте 1672 года, вероятно, 13-го числа, Люлли добился официальной отмены привилегии Перрена, который, как сказал Его Величество, не сумел «вполне поддержать его намерения и возвысить музыку до того уровня, который он себе наметил». Люлли разрешили «содержать королевскую академию музыки» в Париже на протяжении всей его жизни, «а после него его дети получают оную должность распорядителя камерной музыки по наследству, с правом брать компаньонов по своему усмотрению». Отметим, что Академия музыки впервые была названа *королевской*; это значит, что Людовик XIV намеревался взять ее под свое покровительство, как и все прочие академии. Люлли, а после него — его наследник были ее всемогущими директорами.

Все те, кого новая привилегия Люлли лишала их собственных прав, — Сурдеак, Шамперон, Гишар, Саблиер, а также Мольер — воспротивились ее утверждению. Но Люлли не позволил завлечь себя в дебри судебных разбирательств.

30 марта Людовик XIV приказал Ла Рейни закрыть театр на улице Фоссе-де-Нель, уничтожив, таким образом, одним росчерком пера соперничество со стороны Сурдеака и Шамперона. 14 апреля Королевский совет признал действительной привилегию Люлли, «несмотря на несогласие». Кольбер лично замолвил слово за Люлли перед председателем парламента Ламуаньоном и докладчиком. Воля короля была ясна: его фаворит должен выиграть процесс. 27 июня парламент послушно вынес постановление о том, чтобы зарегистрировать привилегию в обмен на компенсацию Сурдеаку и Шамперону за декорации и машины. 20 июля новое постановление избавляло Люлли от выплаты этой компенсации, оставляя его противникам в собственности зал для игры в мяч на улице Фоссе-де-Нель, декорации и машины.

12 августа (заметьте, как быстро разворачивались события) Люлли арендовал на восемь месяцев зал для игры в мяч «Беке» на улице Вожирар, который некогда

снял Перрен и откуда Оперу изгнали еще до окончания ремонта. В тот же день король своим ордонансом запретил актерам арендовать зал на улице Фосседе-Нель; это значило задушить Сурдеака и Шамперона, которые отказались от компенсации, чтобы сохранить декорации; теперь декорации оказались бесполезны, поскольку им было официально запрещено использовать единственный обустроенный и свободный зал в Париже. Королевский ордонанс также запрещал комедиантам использовать для представлений более шести скрипок и двенадцати певцов. Просьба Мольера, таким образом, была удовлетворена лишь частично.

2 сентября Перрена, наконец, окончательно выпустили из Консьержери; таким образом, он, если бы захотел, мог присутствовать при торжестве своего премьера, работавшего со знаменитым декоратором Вигарини. В ноябре 1672 года музыка Люлли звучала на всех парижских сценах: в то время как в Пале-Рояле с успехом возобновили постановку «Психеи», Опера на улице Вожирар открылась «Празднествами Амура и Вакха» — поспешной переделкой уже сыгранных пьес, в частности, комедий-балетов Мольера; но только весной 1673 года Люлли, распорядитель камерной музыки короля, директор королевской Академии музыки, поставил первую большую оперу, достойную этого названия, — «Кадм и Гермiona» по либретто Кино. Присутствие Людовика XIV 27 апреля наглядно показало, какой интерес король проявлял к опере.

Он не замедлил предоставить Люлли новые блестящие доказательства своего покровительства. Мольер умер 17 февраля 1673 года, практически впад в немилость. Четыре дня спустя, 21 февраля, за несколько часов до того, как его прах упокоился в освященной земле, клочок которой едва-едва удалось вымолить его друзьям, король, пересмотрев свои более либеральные распоряжения, подписал по просьбе Люлли ордонанс, запрещающий актерам использовать более двух певцов и *шести* скрипок. Видно, с каким упорством, да и поспешностью Люлли ковал железо, пока горячо. Ради него Людовик XIV предал Мольера в самый день его похорон, забыв об удовольствиях, которые великий

комик дарил ему пятнадцать лет, и о том блеске, который он придал его двору. Но Люлли был человеком дня, и Людовик XIV в своей королевской неблагодарности в отношении памяти Мольера бесплатно предоставил ему 28 апреля 1673 года зал Пале-Рояля, который занимала труппа покойного драматурга.

Лишившись своего руководителя, она, в свою очередь, заняла зал для игры в мяч «Бутылка» на улице Генего, где и ей тоже, как мы видели, пришлось иметь неприятные дела с Сурдеаком и Шампероном.

Все это время Люлли находился на вершине успеха и продвигался к славе. Если вспомнить, с какими материальными трудностями пришлось сражаться несчастному Перрену, можно только удивиться, каких великолепных условий флорентиец добился для своей королевской Академии музыки: даровой зал, декорации и костюмы, оплаченные королем, ибо его оперы представляли при дворе, прежде чем показать парижанам; из сделанных сборов он платил только певцам и музыкантам. Устранив всех конкурентов, пожертвовав даже дружбой ради своего безудержного честолюбия, Люлли оказался единовластным господином Парижа в сфере музыки — после жестокой четырехлетней борьбы, повлекшей столько жертв.

Глава девятая

Театральное представление

Нам уже знакомы разные театры, между которыми мог выбирать парижский зритель в XVII веке, игравшие в них труппы, ведущие трагики и комики. Посмотрим теперь на каждодневную работу этих трупп и смешаемся с публикой, чтобы взглянуть, как актеры занимаются своим ремеслом на сцене.

В первой половине века дни представлений не были четко установлены, но совершенно точно, что спектакли не были ежедневными; в классическую эпоху были установлены «ординарные» дни работы театров — вторник, пятница и воскресенье, премьеры обычно давали по пятницам; но были и исключения; так, чтобы максимально использовать успех новой пьесы, играли во внеочередной день, часто удваивая цену за билеты; итальянцы же, делившие зал Пале-Рояля с Мольером, всегда играли в «экстраординарные» дни — понедельник, среду, четверг и субботу. Но начиная с 1680 года «Комеди Франсез», пользуясь своей исключительной привилегией в Париже, станет давать спектакли ежедневно. Было подсчитано, что если сложить драматические и оперные спектакли, за год парижская публика могла увидеть восемьсот представлений.

Полицейским приказом от 1609 года начало спектаклей было назначено на два часа дня, чтобы в любое

время года представление заканчивалось до ночи, столь щедрой на неприятные сюрпризы. Но на деле спектакли всегда начинались с большим опозданием, поскольку опаздывающих зрителей было принято терпеливо ждать. Таким образом, давали только дневные представления, и никогда — после ужина, разве что если они устраивались при дворе.

О представлениях объявляли различными рекламными способами, о которых мы еще поговорим; естественно, им предшествовали репетиции, как и в наши дни. «Версальский экспромт» представляет собой очень живую картину одной из таких репетиций, на которой Мольер, директор труппы, предстает в своем ампуа режиссера, давая последние советы актерам, разбирая споры между ними, ибо распределение ролей вызывало соперничество и зависть. Эту деликатную проблему порой решали в договоре о создании товарищества, в котором распределялись «ампуа» — первые, вторые и третьи роли: королей, крестьян, первых любовников, комиков; в некоторых договорах даже пошли еще дальше, зафиксировав распределение всех ролей репертуара, с согласия всех участников соглашения. Но если директор пользовался авторитетом, он принимал решение самолично. Так было, например, в труппе Мольера, который, кстати, создал большинство персонажей своих комедий, имея в виду определенного актера своей труппы.

При постановке новой пьесы автор мог сказать свое слово, и порой ему удавалось назначить исполнителей главных ролей; Корнель сам выбрал дез Ойе на роль Софонисбы, а Расин — Дюпарк и Шаммеле на роли Андромахи и Федры. После 1680 года, когда «Комеди Франсез» попала в жесткую административную зависимость, конфликты, связанные с распределением ролей, улаживали обер-камергеры под руководством дофины.

Итак, войдем в зал Бургундского отеля или Пале-Рояля около двух часов дня, «пока еще не зажжены свечи».

О спектакле возвещали афиши на перекрестках. Они были небольшими, примерно 40x50 сантиметров, у Бургундского отеля — красными, у театра с улицы Генего —

зелеными, у Оперы — желтыми; на них значились только заглавие пьесы и имя автора, исполнители ролей не указывались. Составление и печатание этих плакатов входили в задачу «оратора» (представителя) труппы.

Занавес еще опущен. Занавес? Кое-кто спросит: точно ли, что в залах XVII века сцену закрывал занавес? Специалисты долго об этом спорили. Существование занавеса подтверждается письменными и графическими документами начала века — для придворных балетов. В городских театрах занавес, наверняка не существовавший в начале века, тоже вскоре появился. Занавес из двух частей, раздвигающихся в обе стороны сцены, изображен на гравюре о представлении «Миранды» в Пале-Кардиналь в 1641 году. Во время ремонтных работ 1647 года в Бургундском отеле в смете была четко обозначена установка перекладки над сценой «для подъема занавеса», поднимавшегося снизу вверх. Примерно в ту же эпоху в театре Марэ тоже был занавес, закрывавший всю сцену перед представлением. Так что сегодня в этот вопрос внесена ясность: в каждом театре был занавес, но, вероятно, его не опускали во время антрактов, если не надо было менять декорации. Возможно, в «пьесах с машинами» дело обстояло иначе, ведь там происходили существенные смены декораций.

И вот мы в плохо освещенном зале, понаблюдаем за публикой. Современный зритель больше всего бы удивился, увидев после подъема занавеса, что некоторые зрители сидят на плетеных стульях прямо на сцене. Впрочем, это знатные, богато одетые люди, служащие театру «роскошным украшением», как считал добрый Шаппюзо. Некоторые из привилегированных зрителей злоупотребляли этой вольностью, как тот, которого Мольер вывел в «Несносных», ставя свое кресло посреди сцены, перед актерами, вместо того чтобы расположиться сбоку. Эти лучшие места были и самыми дорогими. Из письма Мондори, которое мы уже цитировали, можно понять, что этот обычай восходит к первым триумфальным представлениям «Сида».

Однако следует заметить, что ни Ла Менардьер в своей «Поэтике» (1640), ни аббат д'Обиньяк в «Театральной практике» (1657) не намекают на этот обы-

чай, который, похоже, тогда еще не принял повсеместного распространения, но постепенно прижился в Итальянском театре, а позднее — в опере, что вызывало у современников справедливые протесты. Тальман де Рео видел в этом «жуткое неудобство». А аббат де Пюр усматривал в такой практике источник невыносимой путаницы:

«Сколько раз на словах “вот и он”, “я вижу его” за актера и ожидаемого персонажа принимали хорошо сложенных и хорошо одетых людей, которые в этот момент входили в театр и искали свои места, тогда как несколько сцен уже было сыграно!»

Только с появлением Вольтера с этим возмутительным злоупотреблением, не прекращавшимся во весь XVII век, было покончено.

Но маркизы в шелках и лентах, занимавшие места на сцене, сильно контрастировали с остальной публикой, которая тогда была очень пестрой. Конечно, красивые разодетые женщины блистали в своих роскошных ложах, но если мы смешаемся с публикой из партера, которая, напомним, оставалась на ногах, мы встретим там празднующихся, слуг, пажей, мушкетеров, ремесленников, студентов, рассыльных из лавки, многие из которых, пользуясь толкотней у входа, просачивались в зал, не платя. Королевский эдикт от 1673 года запретил такие злоупотребления, но, возможно, не пресек их. Среди этих бездельников затесались несколько проходимцев, воров и карманников. Эта простонародная публика — бурливая, больше интересующаяся фарсами, чем благородной трагедией, — окликала друг друга, осыпала других зрителей насмешками и порой затевала настоящие драки, требовавшие вмешательства караула. Часто эти люди принимались играть в карты или в кости. Как только поднимался занавес, именно из партера слышались гул голосов, безудержные аплодисменты или свистки; те, кто были в глубине зала, плохо видели происходящее на сцене и едва могли слышать актеров. Зал наполнялся шумом, и зрители с верхних рядов амфитеатра тоже вносили свою лепту в это брожение и гомон. Театр по-прежнему оставался общественным местом, где собиралась пестрая и шумная

толпа. Даже на исходе века в театре вспыхивали скандалы и драки.

Сорель в 1642 году писал:

«Партер весьма неудобен из-за давки, которую устраивает там тысяча негодяев, и даже порядочные люди, которым они порой наносят оскорбления, а затеяв ссору из-за пустяка, хватаются за шпагу и прерывают весь спектакль».

В том же году Гильом Коллете говорил о «скандальных вызовах», которые устраивают в партере, «не считаясь с порядочностью и стыдливостью дам», а также о разворачивающихся там «ссорах и драках», и даже совершаемых «убийствах». Аббат д'Обиньяк утверждал, что «театр мало посещали порядочные люди, он по-прежнему считался порочным развлечением». Однако Мольер заявлял, что доверяет суждению именно этого поносимого партера, который в большей степени, чем ученые или светские завсегдатаи лож и галерей, олицетворял для него собой народный здравый смысл.

Наконец, после того как из партера неоднократно выкрикнут: «Начинайте! Начинайте!», занавес поднимается. Шутливый пролог, который какой-нибудь Брюскамбиль произносил в начале века, чтобы воодушевить публику, быстро сошел со сцены.

Представление начинается сразу же с главной пьесы — трагедии или комедии. Когда занавес поднят, сначала любуются декорациями, и нам нужно остановиться на этой важной составляющей спектакля, тем более что на протяжении века она претерпела глубокие изменения.

Действительно, в начале века театральные декорации, в соответствии со средневековой традицией, состояли из нескольких частей. Сцена разделялась на четыре-пять «домиков», каждый из которых изображал определенное место — площадь, дворец, зал, гору, лес или море, порой они были сильно удалены друг от друга в пространственном отношении. Таким образом, иногда «Франция была в одном углу театра, Турция — в другом, а Испания — посередине», писал аббат д'Обиньяк. По ходу пьесы актеры переходили от одной декорации к другой по просцениуму, оставленному

свободным. Иногда некоторые из «домиков» скрывали раздвижными занавесями или раскрашенными холстами, которые открывались в тот момент, когда того требовало действие. Сохранилась «Записка» декораторов Бургундского отеля, Маэло и его преемников, в которой есть большое количество рисунков сепией этих множественных декораций с пометками, содержащими длинные перечни необходимых аксессуаров.

Но примерно с 1630 года наши драматурги переняли у итальянцев аристотелевское правило трех единств. Прежде всего начали соблюдать единство действия и единство времени; Мерэ первым сформулировал эти правила в предисловии к своей «Сильванире», опубликованной в 1631 году. «Медею» Корнеля (1635) и «Сида» (1636) еще играли в симульганных декорациях, чего, кстати, требовал текст. Но начиная с этой даты количество «домиков», которых раньше было пять-семь, сократилось до двух-трех. По мере того как единство времени (как правило, сутки, но на деле и того меньше) соблюдалось с большей строгостью, вынуждая актеров концентрировать театральное действие, появились и распространились единые декорации — знаменитый «универсальный дворец» трагедии, подходящий как для пьес о Древней Греции и Риме, так и о Востоке. Симульганные декорации исчезли к 1645 году.

Но от новых единых декораций, столь удобных для комедиантов, не требовали ни национального колорита, ни археологического соответствия. Да и сама режиссура была еще очень простой. Например, в «Смерти Кира» Розидора (1662) Томирис в четвертом акте кричит: «Ко мне, воины!» В этот момент с колосников спускают холст, на котором изображена армия, переходящая через мост в боевом порядке!

Надо признать, что зрителя лишили «улады взора», которую ему доставляли перемены сцен в театре, когда там представляли трагедии или пасторали, щедрые на непредвиденные ситуации и невероятные приключения. Но классический театр доставлял порядочным людям высшее удовлетворение своими драматическими и психологическими достоинствами. Литературное произведение доставляло новые радости утон-

ченным умам, которых вполне удовлетворяла скупая единая декорация.

Но так обстояло дело с «правильными» трагедиями и комедиями, а для зрителей, не желавших отказаться от улады для взора, оставался особый жанр, на котором специализировался театр Марэ, и где, напротив, главная роль отводилась декорациям и машинерии: это фантазмагории, для которых требовался внушительный и ослепительный набор декораций. Итальянцы, в особенности прославленный Джакомо Торелли и его преемник Карл Вигарини, поставившие декорации для королевских балетов и великолепных празднеств «Увеселения зачарованного острова», прослыли мастерами в устройстве такого рода зрелищ; именно в их школе французские декораторы и машинисты научились устраивать роскошные постановки, которые впоследствии перешли по наследству к опере.

У каждой труппы обычно имелся штатный декоратор; у Мольера сначала был Матье, а потом Жан Кронье. Но для постановки зрелищных пьес актерам приходилось обращаться к специалистам: живописцам для создания декораций, инженерам для разработки машин, которые авторы пасторалей и пьес на мифологические сюжеты использовали с давних пор. Было обнаружено некоторое количество договоров, заключенных актерами на оборудование такого рода, например, договор о «Золотом руне» Корнеля, подписанный актером из театра Марэ Франсуа Жювеноном по прозвищу Ла Флер, от имени маркиза де Сурдеака, в нормандском замке которого — Небуре — была поставлена пьеса. Шесть декораций, в том числе сад («наивеликолепнейший, какой только можно сделать», как сказано в договоре), и «жуткий дворец чудовищ» изготовил Никола Белло — ординарный королевский живописец.

Для постановки своего «Дон Жуана» Мольер обратился к двум художникам — Жану Симону и Пьеру Пра. Договор, который он с ними заключил, сообщает нам ценные сведения о шести декорациях, которые живописцы обязывались предоставить за установленную цену в 900 ливров. Каждая из них включала задник и рамы, от трех до пяти, с каждой стороны сцены, причем

их высота, составлявшая восемнадцать футов на авансцене, уменьшалась, уходя вглубь сцены. Декорации к первому акту представляли собой сад, ко второму — «зеленый хуторок» с пещерой, к третьему — лес с храмом в глубине, к четвертому — храм изнутри, к пятому — комнату, последняя декорация представляла собой город. Поперечно натянутые полотнища изображали облака или своды. Но эти фразы из юридического документа, какими бы они ни были ценными, несмотря на свою сухость, не способны воссоздать богатство декораций и машин, восхищавших публику, все еще жадную до чудес и многочисленных перемен декораций.

Другие свидетельства позволят нам лучше себе их представить. Для знаменитого представления «Мирамы» Демаре, сыгранной в Пале-Кардиналь в 1641 году, кардинал Ришелье показал пример еще неслыханной роскоши. «Газетт» так описывала декорацию:

«Франция, да и, возможно, иноземные страны еще никогда не видали столь великолепной сцены, перспектива которой больше бы услаждала взор зрителя... Прелестные сады с гротами, статуями, фонтанами, большими клумбами, террасами, спускающимися к морю с перекатывающимися валами, казавшимися естественными для этой бескрайней стихии, и два больших флота, один из которых казался в двух лье от нас, оба открылись взору зрителей. Затем как будто настала ночь, и тьма незаметно спустилась на сад, море и небо, которое оказалось освещено луной. За этой ночью наступил день — так же неуловимо рассвело, и солнце обошло свой круг».

Сменивший Ришелье Мазарини с помощью итальянских декораторов еще усовершенствовал эти чудеса для представления «Мнимой сумасшедшей» и «Орфея», «вбухав» в них полмиллиона экю.

Вскоре после этого, когда театр Марэ стал специализироваться на зрелищных представлениях, постановки такого рода следовали одна за другой. «Андромеда» Пьера Корнеля, «Улисс на острове Цирцеи» Буайе и «Рождение Геракла» дали первый залп. Божества, летающие в небесах, бурное море с кораблями, звезды и молнии в небе, горы, утесы, цветущие сады, пещеры, статуи,

роскошные дворцы, ужасный ад или страшная тюрьма — все чудесные средства машинерии были пущены в ход, чтобы поразить зрителя.

У театра Марэ был свой штатный декоратор — Дени Бюффекен, писавший все эти декорации, которым музыка, танцы и пение только добавляли прелести. Он вошел в товарищество актеров Марэ и получал регулярное жалованье помимо своих гонораров декоратора. «Золотое руно» Корнеля, «Любовь Юпитера и Семелы» и «Праздник Венеры» Буайе, «Любовь Венеры и Адониса» и «Свадьба Вакха и Ариадны» Донно де Визе поддерживали любовь публики к пышной демонстрации декораций и машин, поставленных на службу языческим чудесам, — более привлекательным для зрителя, чем суровость классической трагедии и строгие правила трех единств. Этот театр, избавленный от оков всяческих принуждений, позволял драматургам отправить свою фантазию в свободный полет. Многочисленные смены декораций нравились публике.

Для «Любви Юпитера и Семелы» (1665) частично использовали машины от «Золотого руна», но верный Бюффекен написал декорации с помощью Жана Симона — того самого, который изготовил декорации к «Дон Жуану» Мольера. В пьесе Буайе сцена должна была меняться в каждом из пяти актов. В момент развязки Семела и Юпитер в своем дворце появлялись в облаках, а Меркурий и Фама «уносились в самую глубину зала». Луи де Молье взял на себя музыкальное сопровождение, актеры наняли музыкантов и танцмейстера.

Газетчик расхваливал богатство декораций, говоря о том, что машинист превзошел сам себя.

Сам Людовик XIV, которому было мало придворного театра, явился в Марэ посмотреть «Любовь Юпитера и Семелы» и подал знак к аплодисментам. Пьесу возобновляли несколько раз, но, несмотря на хорошие сборы, издержки были таковы, что театр Марэ с большим трудом покрыл все расходы. Ему даже пришлось занять по этому случаю 2 700 ливров у прокурора Ролле — того самого, которого Буало обозвал плутом.

Пять лет спустя плодовитый Донно де Визе передал в Марэ «Любовь Венеры и Адониса» (1669). Полеты

божеств в очередной раз восхитили зрителей. Вот описание пролога, составленное самим де Визе:

«Весь театр изображает небо, видны лишь скопления облаков. В глубине появляется сияние, и верх изображает облака, отличающиеся от нижних.

Появляются Грации в прозрачном шаре в сопровождении Амура, сидящего на облаках, с которых он тотчас слетает и через весь зал проносится к амфитеатру; оттуда он возвращается на зов Граций и останавливается в передней части сцены, чтобы сыграть с ними пролог, после чего исчезает в глубине зала. Небо смыкается, сцена меняется и представляет леса Италии».

Два года спустя, на волне успеха, Донно де Визе представил «Свадьбу Вакха и Ариадны» с той же нарочитой роскошью, музыкой и танцами.

«Газетт» писала по поводу одной из таких пьес: «Зрители задумывались о том, уж не перенесли ли они сами в другое место».

Посмотрим теперь, что делали актеры среди этих богатых декораций. В начале века, в подражание итальянцам, в комедии еще использовали маски или пудрили лицо мукой. Сегодня установлено, что Мольер играл Маскариля из «Смешных жеманниц» в маске, а Жоделе в этой пьесе предстал в своем обычном виде, с набеленным лицом. Но в классическую эпоху маска исчезла.

Актеры с особенным вниманием относились к костюму, и на этот счет у нас есть исчерпывающая информация. Несколько гравюр того времени, в частности, с изображением фарсовых актеров, но главное — нотариально заверенные описи имущества покойных сообщают нам точные сведения о театральных костюмах. Их богатство и разнообразие ни в чем не уступали пышности декораций.

Костюмы обычно являлись личной собственностью актеров, и нам известно, что их гардероб был достаточно богат, хотя в начале века некоторые руководители трупп располагали гардеробом, позволявшим им одевать комедиантов, которых они нанимали. Тальман де Рео утверждает, что в ту эпоху актеры одевались у старьевщика, в жалкие обноски. Вероятно, это было

верно для жалких странствующих трупп. Шарль Сорель подтверждает:

«Я видел несколько раз в Париже, в “Доме игры”, таких людей, у них у каждого был лишь один костюм для персонажей всякого рода, и они преображались только с помощью накладной бороды или какого-то едва заметного знака, в зависимости от представляемого персонажа. Аполлон и Геркулес выходили на сцену в штанах и колетах. Судите же о том, как выглядели смертные».

Но в парижских театрах костюмы были роскошными; с 1606 года Валлеран Леконт щеголял в мантиях и плащах из златотканого сукна, алого бархата, дамаста и тафты; в нотариально заверенных описях имущества Мольера и нескольких его товарищей, а также Ленуара из театра Марэ перечислены богатые костюмы из бархата, тафты или атласа, пучки разноцветных перьев, юбки из золоченых тканей, муара или шелка, вышивки золотом и серебром (часто фальшивым, что бы ни говорил Шаппюзо). Во времена, когда промышленные товары были крайне дороги, приобретение таких одежд вовлекало актеров в непомерные расходы. Людовик XIV неоднократно вознаграждал Мольера щедрой рукой по случаю придворных представлений, жалуя ему одежду. Для актеров это была манна небесная, и они потом использовали подаренные костюмы в своих театрах. Иногда вельможи щедро раздавали актерам собственные придворные наряды. У одного из основателей театра Марэ, Шарля Ленуара, был двадцать один полный костюм, все из дорогих тканей, украшенные кружевами и лентами и во всем похожие на те, что носили при дворе Людовика XIII. В описях такие костюмы обычно оцениваются довольно дешево, в несколько сотен ливров, но эти цифры наверняка сильно занижены по сравнению с покупной ценой. Для нотариусов эти шелковые наряды с лентами, кружевами и золотыми позументами, некогда блиставшие в свете свечей, становились после смерти их владельца всего лишь обносками, годными разве что для старьевщика.

Тонкий наблюдатель театральной жизни, Шаппюзо подметил богатство костюмов:

«Эта статья расходов комедиантов гораздо внушительнее, чем можно себе представить. Мало новых пьес не требуют обновок.. Один-единственный костюм в римском стиле зачастую обходится в пятьсот экю. Они предпочитают сэкономить на чем-нибудь другом, лишь бы доставить больше удовольствия публике, и есть такие актеры, наряды которых стоят больше десяти тысяч франков».

Кстати, многим актерам, и в первую очередь Мольеру, случалось в трудные времена закладывать часть своего гардероба, чтобы раздобыть денег.

Описание театральных костюмов в таких перечнях порой может рассказать нам о личных пристрастиях их владельцев; так, Мольер отдавал явное предпочтение двум цветам — желтому и зеленому (Альцест носил зеленые ленты), который, кстати, встречается и в убранстве его дома. Опись его гардероба особенно ценна, поскольку речь идет о комедийных костюмах, и в описи уточняется роль, для которой использовался каждый костюм.

Однако богатство костюмов снимало всякую заботу о достоверности и национальном колорите; простые пастухи из пасторалей «ходили в шелковых камзолах и с серебряными свирелями». Что же до трагических ролей, то их было принято играть в современных одеждах. Самое большее, на голову восточным владыкам надевали тюрбаны, а герои трагедий появлялись на сцене, наряженные версальскими придворными: Александр Македонский носил парик, шляпу с перьями и кружевной галстук на шее. Кирасы заменили нагрудниками из муара, атласа или бархата с золотыми и серебряными узорами; мадемуазель де Вилье в роли Химены походила на Анну Австрийскую, Шаммеле в роли Федры — на госпожу де Монтеспан, а Полиевкт выходил на сцену в испанском камзоле, в коротких штанах с прорезьями и круглой шапочке с пером. Несмотря на протесты д'Обиньяка против таких анахронизмов, придется ждать появления Лекена⁵⁹, а главное — Тальма, прежде чем будут предприняты попытки придать костюму историческую достоверность.

Эти трагедийные костюмы, которые нам с вами показались бы нелепыми, способствовали созданию в зале, у зрителей того времени, общего впечатления, сильно отличающегося от того, которое мы испытываем сегодня. Для нынешнего зрителя трагедия — жанр давно минувших дней, где предстают цари и правители древности, одетые в костюмы, которые даже в стилизованном виде сохраняют историческую окраску; сами эти персонажи малознакомы современной публике, поскольку древняя история не так хорошо известна; язык, на котором они говорят (абстрактный, усеянный архаизмами), трудно понять с первого раза.

Образованный зритель XVII века иначе воспринимал трагедии, ставшие классикой, чем зритель современный; «универсальный дворец», в рамках которого они разворачивались, был списан с Версаля или Сен-Клу, о существовании которых он, по крайней мере, знал, если не бывал там; костюмы героев были современными, в точности похожими на наряды расфуфыренных петиметров, занимавших сцену и служивших связующим звеном между актерами и зрителями; цари и государи из трагедий имели свое соответствие в обществе того времени; греческая и римская история, основа всякого образования, была лучше знакома публике; даже язык трагедии, хотя и не был тем, на котором разговаривала публика, пусть и образованная, был ей хотя бы понятен; наконец, в трагедиях содержались более или менее явные намеки на текущие события; Людовик XIV во многом был похож на Александра Великого или Цезаря, а Никомед напоминал принца Конде; на представлении «Цинны» в театре Марэ зритель проводил параллели с многочисленными заговорами, постоянно грозившими кардиналу Ришелье, а на представлении «Береники» в Бургундском отеле естественным образом примерял *invitus invitam** Тацита к болезненному разрыву Людовика XIV с Марией Манчини⁶⁰. Все эти параллели, которых нынешний зритель уже не улавливает, но пытается вычленить историк литературы, сообщали дополнительный интерес к представлению трагедий и привкус актуальности, уле-

* Против ее и своей воли (лат.).

тучившийся со временем. Короче, по всем этим причинам зритель XVII века, слушая трагедию Корнеля или Расина, чувствовал себя в своей эпохе, чего нельзя сказать о нынешнем посетителе «Комеди Франсез», для которого трагедия — музейный экспонат.

В таких вот декорациях и костюмах развивалась сценическая игра; но как играли и декламировали актеры Пале-Рояля или Бургундского отеля? На этот счет, как можно догадываться, у нас есть очень мало указаний. Как же не хватает звукозаписей! Чего бы сегодня не отдал актер или специалист по истории литературы за запись Мондори в «Сиде», Мольера в «Мизантропе» или Шаммеле в «Федре»! Если бы они могли существовать, такие документы, возможно, принесли бы нам больше разочарований, чем поводов к восхищению...

Однако по этому поводу можно почерпнуть кое-какие сведения в письменных документах. Совершенно точно, что трагическая декламация была утрированной, а лиризм текста нарочито подчеркивался актером. В результате получалась помпезная речь нараспев, с переливами, речитатив, перемежаемый ужасными криками и взвизгиваниями. Корнелевские стихи особенно хорошо подходили для такого «возвышения голоса», по выражению Ла Менардьера. По преданию, Мондори, прозванный Росцием своего времени, был вынужден оставить сцену, порвав голосовые связки: он перенапряг их, произнося проклятия Ирода в «Марианне» Тристана; Монфлери умер от такого же перенапряжения в сцене безумия Ореста, а Шаммеле довела себя до могилы, играя «Медею» Лонжепьера. Нет никакой уверенности, что все это верно, но сам факт, что все это казалось современникам правдоподобным, показывает, что подобные крайности в декламации действительно существовали.

Кстати, Мольер восстал против таких перегибов, практиковавшихся в Бургундском отеле. Начиная со «Смешных жеманниц», он насмехался над королевскими комедиантами, которые одни только умели «хрипеть стихи» и вызывать «бругага». Он возобновил свои нападки, которые стали острее и точнее, в «Версальском экспромте».

Поскольку сам Мольер предоставил нам такую возможность, изучим повнимательнее упреки, которые он адресуется своим соперникам: это поможет нам лучше понять, что он не одобряет, а следовательно — что одобряет и практикует сам.

Вот перед нами толстый Монфлери — тот самый, в брюхо которого Сирано де Бержерак уже выпустил тысячу жестоких стрел в своей знаменитой тираде. «А кто у вас на роли королей?» — «Вот этот актер недурно с ними справляется». — «Кто? Этот статный молодой человек? Да вы шутите? Король должен быть толстый, жирный, вчетверо толще обыкновенного смертного, королю, черт побери, полагается толстое брюхо, король должен быть объемистым, чтобы было чем заполнить трон! Король с такой стройной фигурой! Это огромный недостаток».

Первая смешная условность: почему бы королю не быть стройным? И почему бы королю не говорить естественно? Но Монфлери, «знаменитый актер Бургундского отеля», как сказано в тексте, читает «высокопарно» несколько стихов из «Никомеда». «Но сударь, — отвечает актер, — мне кажется, что король, беседуя наедине со своим военачальником, должен говорить проще, — он не вопит, как бесноватый». — «Вы ничего не понимаете. Попробуйте читать так, как вы читаете, вот увидите: ни одного хлопка». Ясно: Мольер критикует напыщенную декламацию, отсутствие естественности.

Тот же упрек он адресуется другим актерам из королевской труппы, передразнивая их. О мадемуазель де Бошато, которой он подражает в роли инфанты из «Сида» (на самом деле — сцена Камиллы и Куриация. — *Е.К.*), он говорит: «Видите? И искренно и страстно! Обратите внимание, что Камилла улыбается в самые тяжелые минуты». Бошато, читающий стансы из «Сида», Отрош в роли Помпея, де Вилье в образе Эдипа — всем не хватает естественности, они играют условно, не заботясь о том, чтобы согласовывать свою игру и декламацию с текстом и чувствами, которые он выражает.

Пародийный дар Мольера придавал этим сценам особенный комизм, который, должно быть, оценили

зрители. Небезынтересно отметить, что все приведенные отрывки взяты из трагедий Корнеля, помпезный стиль которого особенно подталкивал исполнителей к напыщенности и высокопарности.

Распределяя роли в комедии, которую сейчас будут репетировать, Мольер дает своим товарищам режиссерские указания:

«Итак, пусть каждый из вас постарается уловить самое характерное в своей роли и представит себе, что он и есть тот, кого он изображает».

Мольер хочет, чтобы играли правдиво и естественно.

«Вы играете поэта. Вам надлежит перевоплотиться в него, усвоить черты педантизма, до сих пор еще распространенного в великосветских салонах, поучительный тон и точность произношения с ударениями на всех слогах, с выделением каждой буквы и со строжайшим соблюдением всех правил орфографии. Вы играете честного придворного, следовательно, вам надлежит держать себя с достоинством, говорить совершенно естественно и по возможности избегать жестикуляции». Каждый актер должен беспрестанно держать в уме характер своего персонажа, чтобы «схватить все ужимки этой особы». Каждому актеру Мольер описывает и разъясняет характер персонажа, которого тот будет представлять:

«Я вам раскрываю все эти характеры для того, чтобы они запечатлелись в вашем воображении».

Речь не о том, чтобы блеснуть перед публикой условными приемами; игра и декламация, поставленные на службу исключительно тексту пьесы, должны всегда стремиться к естественности и правде. Вот чему Мольер учит своих товарищей и вот чем занимается вместе с ними в Пале-Рояле.

Вероятно, именно поэтому все современники, как бы они ни относились к Мольеру, восхищались его комической игрой, однако в один голос называли его «отвратительным трагиком». Просто публика, привыкшая к стилю декламации актеров Бургундского отеля, находила декламацию Мольера, который избегал всех крайностей, свойственных его соперникам, пошлой

и безыскусной. Соперники же его, строя козни против Мольера, не забывали подчеркнуть, какая жалкая манера читать стихи у этого шута, который годен, по их мнению, лишь веселить чернь своими ужимками в фарсе.

У нас есть точное, недавно обнаруженное свидетельство об этом фундаментальном расхождении во взглядах на театральное мастерство, которое лишь усиливало коммерческое соперничество между двумя труппами. Речь об одной заметке Ж.-Б. Расина о его отце, которая дает нам ключ ко всей истории с «Александром Великим»:

«Он ничуть не одобрял *чересчур плавную манеру* декламации, принятую в труппе Мольера. Он желал, чтобы стихам придали определенное звучание, которое, вкупе с размером и рифмами, отличалось бы от прозы; однако он терпеть не мог тех завышенных и визгливых звуков, которыми хотели подменить прекрасное естество и которые можно было, так сказать, расписать, точно музыкальные ноты»*.

Значит, Расин занял промежуточную позицию между двумя школами, разучивая роль Андромахи с Дюпарк и роль Федры с Шаммеле.

Еще одно, достаточно неожиданное свидетельство принадлежит святому Винсенту де Полю. В одном письме к священнику-миссионеру, точная дата которого, к несчастью, неизвестна, но которое было написано в конце его жизни и, возможно, направлено против Мольера и его труппы, читаем:

«Я раньше говорил вам, что Господь наш благословляет речи, ведомые простым и привычным тоном, поскольку он сам учил и проповедовал таким образом, и раз такая манера естественна, она удобнее другой, натужной, и народу она нравится меньше, но он получает от нее больше пользы. Поверите ли вы, сударь, что актеры это признали и изменили свою манеру говорить, и не декламируют более стихов тем повышенным тоном, как делали ранее? Но они это делают слабым голосом, словно разговаривая по-дружески с теми,

* Все отрывки из «Версальского экспромта» даны в переводе А. М. Арга.

кто их слушают. Мне сказал об этом на днях один человек, принадлежавший к этому сословию. Но если желание больше нравиться свету сумело возобладать в умах театральных актеров, какой повод к смятению для проповедников Иисуса Христа, если бы любовь и усердие дать спасение душе не имели бы той же власти над ними!»

Итак, Мольер вел кампанию против напыщенной декламации, модной в его время, во имя правдоподобия и естественности. Нам очень хорошо известно, что он потерпел неудачу, и после его смерти «Комеди Франсез» надолго возобновила традиции актеров Бургундского отеля.

Впрочем, зритель, каковы бы ни были его представления или пристрастия в области театрального искусства, был вполне способен навязать свою концепцию. Мы уже говорили, какую буйную и порой мятежную публику составляла публика из партера. Ей внушили, что свист — право, которое ты покупаешь при входе, и она широко пользовалась этим правом в отношении актеров или авторов пьес. Более того, зрителям удавалось прервать спектакль, а то и сменить пьесу в ходе представления. Донно де Визе, драматург и руководитель, на пару с Тома Корнелем, газеты «Меркюр галан», сетовал на свистки, «дурное использование которых с некоторых пор привилось в театре, и с таким ожесточением, что актеров часто прерывают, а порой даже принуждают прекратить представление новой пьесы с третьего акта и сыграть одну из старых пьес — ту, какую заблагорассудится указать свистунам». И Донно де Визе, мастер своего дела, добавляет, щадя самолюбие своих собратьев, а может, и свое собственное:

«Я не собираюсь, осуждая свистунов, оправдывать все освистанные пьесы, но не стоит заключать и того, что все освистанные пьесы дурны».

Разумеется, те, кому пьеса нравилась, со своей стороны, нападали на свиставших, и в зале скоро поднимался шум, порой завязывалась драка. Полиция хотела вмешаться, но свистуны возмутились. По этому поводу сочинили такое миленькое рондо:

Свистать запретили! Хорошее дело!
Бумагомараки, работайте смело!
Бездарным поэтам, дурным музыкантам,
Танцорам, навеки лишенным таланта,
Позволено добрых людей обирать,
А тем не дадут даже их освистать?
Уж коль я неправ — я приму наказанье,
Но свист, если к месту, — всегда в назиданье.
Никто не заставит меня перестать
Свистать!
Суровая стража меня устрашает,
Однако неужто она помешает
Танцорам — кривляться, фальшивить — певцам
И глупости сыпать на нас без конца?
У нас никому наших прав не отнять —
Свистать!

Но поскольку беспорядкам не было конца, актеры подали жалобу, и полиция стала действовать строже. 15 января 1696 года министр Поншартрен писал шефу полиции Ла Рейни:

«Социетарии “Комеди Франсез” подали мне записку, кою я вам посылаю; я сообщил о ней королю, и он желает принять нужные меры, чтобы предотвратить беспорядки, учиняемые свистунами в театре. Его Величество приказал мне узнать ваше мнение о том, что можно предпринять в подобных случаях».

Предложения Ла Рейни были приняты министром, который ответил так:

«В отношении беспорядков, учиняемых в театрах, нельзя придумать ничего лучше того, что вы предлагаете; после того как вы издадите новый ордонанс и он будет опубликован, при первом же случае, когда удастся захватить с поличным кого-нибудь из тех, кого бы следовало примерно наказать, я сразу же пришлю вам приказы, чтобы поместить их в наказание в Странноприимный дом».

Несколько свистунов арестовали и посадили в Малый Шатле, где у них было несколько недель, чтобы как следует подумать; прочие мгновенно заменили свист зевками и чихом...

Впрочем, беспорядки в театре часто заходили гораздо дальше освистывания; либо в партере, либо на выходе споры превращались в ссоры, а порой и в

драки стенка на стенку с ранеными, а то и убитыми. С 1641 года Людовик XIII запретил лакеям ходить в театр со шпагой, кинжалом и пистолетом. Людовик XIV неоднократно подтвердил этот запрет, что доказывает то, что он практически не соблюдался. И в самом деле, Ла Рейни писал Кольберу:

«Они доводят (беспорядки) до таких крайностей, что уже почти не осталось горожан, осмеливающихся там находиться».

Но не только чернь была тому виной; члены королевской свиты, в особенности мушкетеры, вызывали серьезные беспорядки, отказываясь платить за вход. Королю пришлось принять особый ордонанс, оглашенный под звуки труб на всех перекрестках, чтобы заставить воинственных военных платить за билет, как мещане. Однажды маркиз де Ливри явился в «Комеди Франсез» с великолепным датским догом, который стал бегать по театру. «Господа из партера, подбадривая его, принялись издавать всякие охотничьи кличи, о чем всем известно».

Итак, в XVII веке театральное представление происходило более оживленно, чем в наши дни, однако все происшествия наподобие тех, о которых мы рассказали, не помешали классическому театру торжествовать на парижских сценах и обеспечивать театру неплохие сборы.

Кстати, труппы сами делали себе рекламу. В каждой из них был актер, исполнявший обязанности «оратора» (эта должность исчезла вместе с веком). Мы видели, что оратор должен был сочинять и печатать афиши. В них содержался настоящий рекламный текст, сообщавший читателю о «многолюдном собрании в предыдущий день, о достоинствах пьесы, которая будет сыграна, и о необходимости пораньше раздобыть себе места в ложах, особенно если пьеса новая, и ожидается большое стечение публики».

Роль оратора труппы была настолько важна, что очень часто ее исполнял сам директор: Мондори, Флоридор и Ла Рок в театре Марэ, Флоридор, а потом Отрош в Бургундском отеле, Мольер и Лагранж в Пале-Рояле.

Вероятно, что именно оратор предоставлял информацию газетчикам и разносчикам новостей о пьесах, готовящихся к постановке, и о распределении в них ролей, дублируя таким образом рекламу, которую авторы сами делали своим пьесам, устраивая их читку в салонах.

После представления оратор, все еще в костюме своего персонажа, обращался с краткой речью к публике. Шаппюзо дает нам интересные уточнения об этом забытом обычае:

«Речь, которую он произносит после комедии, имеет целью снискать благосклонность собравшихся. Он благодарит их за доброе внимание, сообщает название пьесы, которая последует за только что сыгранной, и приглашает прийти ее посмотреть, расточая ей похвалы; сие суть три части, из которых строится его обращение. Чаще всего он говорит недолго и не обдумывает своей речи, но порой он тщательно ее прорабатывает, если присутствует король, Монсеньор или какой-нибудь принц крови, что бывает на зрелищных пьесах, ведь машины перенести нельзя. Он поступает так же, когда надо возвестить о новой пьесе, которую нужно расхвалить, в прощании от имени труппы, в пятницу перед первым воскресеньем Страстной недели и на открытии театра после Пасхальных праздников, чтобы вернуть публике вкус к театру. В обычном объявлении оратор заранее сообщает о новых пьесах разных авторов, чтобы привлечь внимание публики и подчеркнуть достоинства труппы, для которой все хотят работать... Прежде, когда оратор делал свое объявление, все собрание затихало, и его краткую и хорошо сложенную речь иногда выслушивали с таким же удовольствием, какое доставила сама комедия. Каждый день он добавлял какую-то новую черту, пробуждавшую внимание зрителя и говорившую о плодовитости его ума, и либо в объявлении, либо в афише он был скромнен в похвалах, кои обычай требует расточать автору и его произведению, а также труппе, которая должна его представить. Когда такие похвалы чрезмерны, создается впечатление, будто оратор рассказывает небылицы, и уже нет такой веры тому, что он пытается внушить в умы. Но

поскольку мода меняется, все эти правила уже не в ходу; ни в анонсах, ни в афишах уже не делается длинных речей, ограничиваются тем, что попросту называют присутствующим пьесу, которую предстоит сыграть».

Мольер был неподражаем в этой роли; именно он в октябре 1658 года, после приезда его труппы в Париж, выступал с речью перед королем в Лувре, представляя ему «Влюбленного доктора».

Итак, украшая зрительные залы, делая затейливые декорации и роскошные костюмы, используя самую широкую гамму рекламных средств, доступных в то время, парижские театры делали все, что могли, чтобы придать блеску своим представлениям, соблюдая при этом собственные интересы и интересы авторов пьес.

Глава десятая

Жизнь театральных трупп

Мы следовали за комедиантами по разным театральным залам, смотрели, как они играют на сцене, теперь пора спросить себя о том, какова была их профессиональная жизнь, организация труппы, отношения между собой и с авторами, произведения которых они представляли, административная и финансовая организация театров.

Следует вспомнить, что все парижские театры XVII века, как и сегодняшняя «Комеди Франсез», представляли собой товарищества актеров, обладавших паями, полупаями и четвертями пая.

«Иногда полпая и даже целый пай предоставляли жене из уважения к мужу (как в случае Арманды Бежар), а иногда — мужу из уважения к жене (как в случае Шаммеле); насколько это было возможно, ловкий актер брал себе жену, которая могла бы, как и он, заслужить свой пай».

Нотариально заверенные акты подтверждали такой уговор. Финансовое управление было простейшим: после каждого представления актер-казначей вычитал из сборов расходы, связанные с устройством спектакля, а все остальное тотчас раздавал в соответствии с долей участия. Об этом свидетельствует журнал Лагранжа, в котором после каждого представления приводится полная сумма сборов и доля каждого актера. Каждый месяц

труппа собиралась для проверки счетов. Все актеры и актрисы обладали правом решающего голоса.

Но хотя они были частными компаниями, а следовательно, сами определяли свою деятельность и свое управление, по меньшей мере, до последней четверти XVII века, когда «Комеди Франсез» попала под строгую опеку, все парижские труппы находились на содержании у короля, а потому были обязаны являться ко двору по первому зову монарха, чтобы давать там представления. Актерам это приносило славу, да и барыши, поскольку за развлечение короля им возмещали расходы, издержки на переезд, на проживание и на костюмы.

«Когда они направляются в Сен-Жермен, — пишет Шаппюзо, — в Шамбор, в Версаль или в другое место, то помимо содержания, которое им по-прежнему выделяют, помимо карет, повозок и лошадей, предоставленных из королевской конюшни, они получают общее вознаграждение — тысячу экю в месяц, два экю в день каждому на расходы, плату их людям и оплату жилья фурьерами».

Пребывание при дворе порой длилось несколько недель подряд.

Актеров также часто приглашали давать представления у частных лиц — принцев, министров или иностранных послов, и они практически не могли уклониться от таких приглашений. Тут они тоже получали вознаграждение, но гораздо меньшее, чем за визиты ко двору. Иногда они давали и бесплатные публичные представления по случаю радостных событий — подписания мирного договора, рождения дофина или принца крови. Зато траур при дворе вызывал затяжные простои, добавлявшиеся к традиционному закрытию театров на время Великого поста.

Среди проблем финансового порядка, встававших перед комедиантами, самым важным был вопрос о ценах на билеты. В XVI веке итальянские актеры брали по четыре су с человека. С начала XVII века полицейским распоряжением от 12 ноября 1609 года было запрещено взимать более пяти су за место в партере и десяти — за место в ложе или на галерее. При таких расценках, существовавших еще в 1620 году, хоро-

шие сборы можно было сделать только при аншлаге! Правда, актеры тогда уже взяли в привычку удваивать цены за билеты на премьеру новой пьесы. При этом надо учитывать людей, которые проходили бесплатно, — авторов, членов королевской свиты, включая мушкетеров (вплоть до королевского запрета 1673 года) и просто безбилетников. Как говорит Шаппюзо, «народу было много, а денег мало», и все по вине зрителей, проникавших в театр хитростью, а порой и силой. Актерам также приходилось считаться с мошенничеством привратника, который взимал плату за вход, ибо, как утверждает Скудери, «верный человек этой профессии — что философский камень, вечный двигатель или квадратура круга: то есть вещь возможная, но не найденная».

К счастью для себя, бедные комедианты того времени находили щедрых меценатов, например графа де Белена или герцога де Гиза, которые раздавали им костюмы и кое-какое вознаграждение; они также извлекали кое-какие дополнительные средства из представлений в Лувре или в доме какого-нибудь вельможи. Но только в 1641 году Бургундский отель, благодаря Ришелье, начал получать королевское содержание в размере 12 тысяч ливров, тогда как театру Марэ пришлось довольствоваться 6 тысячами ливров. Летние гастроли по провинции пополняли скудные ресурсы комедиантов. Но и в это время им приходилось выплачивать арендную плату членам Братства Страстей Господних.

Но комедианты раннего периода уже осознавали, что играют благородную роль, выполняют особую задачу перед конечно же немногочисленной публикой; поэтому они сурово обходились с фиглярами с Нового моста, которые составляли им конкуренцию.

В классическую эпоху положение значительно улучшилось; театр посещала гораздо более многочисленная публика, чем во времена первых комедиантов, и совершенно точно, что актеры, хоть и не разъезжали сплошь в каретах, как говорит Лабрюйер, извлекали из своей деятельности значительные доходы. Опись имущества после кончины Мольера или Барона свидетель-

ствует о большом недостатке. Мы не располагаем документами по Бургундскому отелю и театру Марэ, но Лагранж, тщательно ведший и свои собственные счета, и счета труппы Мольера, сообщает нам, что за четырнадцать лет, с 1658 по 1673 год, он получил 51 670 ливров, что составляет примерно 37 500 евро. Видно, что сборы постоянно росли, достигнув пика в 1669 году — году «Тартюфа». Они снизились после смерти Мольера, но регулярно повышались вплоть до конца века. В это время Данкур⁶¹ отказался от своей доли автора. «Комеди Франсез» получала от короля, как некогда труппа Бургундского отеля, содержание в 12 тысяч ливров, которое, впрочем, всегда выплачивали с большой задержкой. Мольер получал два пая, как актер и как автор пьес; вместе с жалованьем королевского обойщика, отчислениями с книготорговли и долей королевского содержания, он получил за тот же период около 160 тысяч ливров, то есть примерно 120 тысяч евро. Его биограф Гримаре даже утверждает, что он получал 30 тысяч ливров ренты, но это уже перебор.

Правда, начиная с середины века цена билетов в парижских театрах выросла: за место в партере платили 15 су, за ложи третьего яруса — 1 ливр, за ложи второго яруса — 1 ливр 10 су, за амфитеатр — 3 ливра, а за ложи первого яруса и места на сцене — 5 ливров 10 су.

Те же расценки действовали в «Комеди Итальянн». Но партер оставался доступен для простой публики, о чем свидетельствует Буало.

Театр Марэ, со своей стороны, повысил цену билетов на «пьесы с машинами», требовавшие больших расходов.

С 1699 года, когда был введен налог в пользу бедных, цены выросли на одну шестую часть. Если буржуа платил за свое место при входе в театр, вельможи часто освобождали себя от этой формальности; подражая королю, они не спешили уплатить свои долги; журналы «Комеди Франсез» свидетельствуют, что они порой тянули с уплатой три-четыре года... Там сказано, например, что принц де Тюрэнн спорил из-за нескольких ливров из суммы в 33 ливра, которые он задолжал. Маркиз де Рошфор просил предоставить ему кредит

на оставшиеся 50 су! В целом сборы в 2 тысячи ливров означали очень хороший вечер; в среднем их сумма колеблется вокруг тысячи ливров. И не надо забывать, что до 1680 года парижские театры давали только три представления в неделю, а в пост и в дни траура закрывались вообще. 17 июля 1676 года «спектакля не было из-за г-жи де Бренвилле». В тот день спектакль разыгрывался на Гревской площади, и госпожа де Севинье не пропустила бы его ни за что на свете.

Театры несли значительные расходы, покрывавшиеся из сборов: арендная плата («Комеди Франсез» была от нее избавлена, поскольку являлась собственником своего театра), декорации, костюмы, плата музыкантам, вспомогательному персоналу, а именно консьержу, переписчику, суфлеру, скрипачам, билетеру, контролеру, декоратору, тушителю свечей, билетершам в ложах, портье, свечному мастеру, печатнику и расклейщику афиш. В 1673 году Шаппюзо оценил подобные расходы Бургундского отеля в 15 тысяч ливров. К эксплуатационным расходам добавлялись налог на уборку улиц и фонарное освещение, судебные издержки, пожертвования монахам разных орденов и, наконец, пенсии отставным актерам. Именно Бургундский отель в 1664 году определил содержание старым актерам, которым труппа выплачивала неприкосновенную пенсию в тысячу ливров за целый пай и в 500 ливров за полпая. Немного спустя этому примеру последовала труппа Мольера; Луи Бежар, ушедший со сцены в 1670 году, первым получил такую пенсию, предоставленную ему, «чтобы жить достойно», как указано в юридическом акте. Но следует подчеркнуть, что труппы, считая эти расходы чересчур обременительными, вскоре взяли в привычку переключать пенсию отставного актера на плечи новобранца, ангажированного на его место. Если актер умирал, не оставив своей деятельности, труппа передавала в дар его наследникам 1100 ливров. Случалось даже, но только в исключительных случаях, что труппа предоставляла прославленным актерам, чтобы покрепче привязать их к себе, пенсию, не зависящую от пая: так, посулив дополнительную тысячу ливров пенсии, театр отеля Генега смог



Мольер в роли Арнольфа в пьесе «Школа жен». Гравюра

Генриетта Английская



Филипп Орлеанский
(Месье)





Людвиг XIV



Фронтispiece трагикомедии М. Сюдери
«Ибрагим, или Блистательный паша». 1645 г.

Людовик XIV в балетном
костюме



Мольер в роли Скапиреля

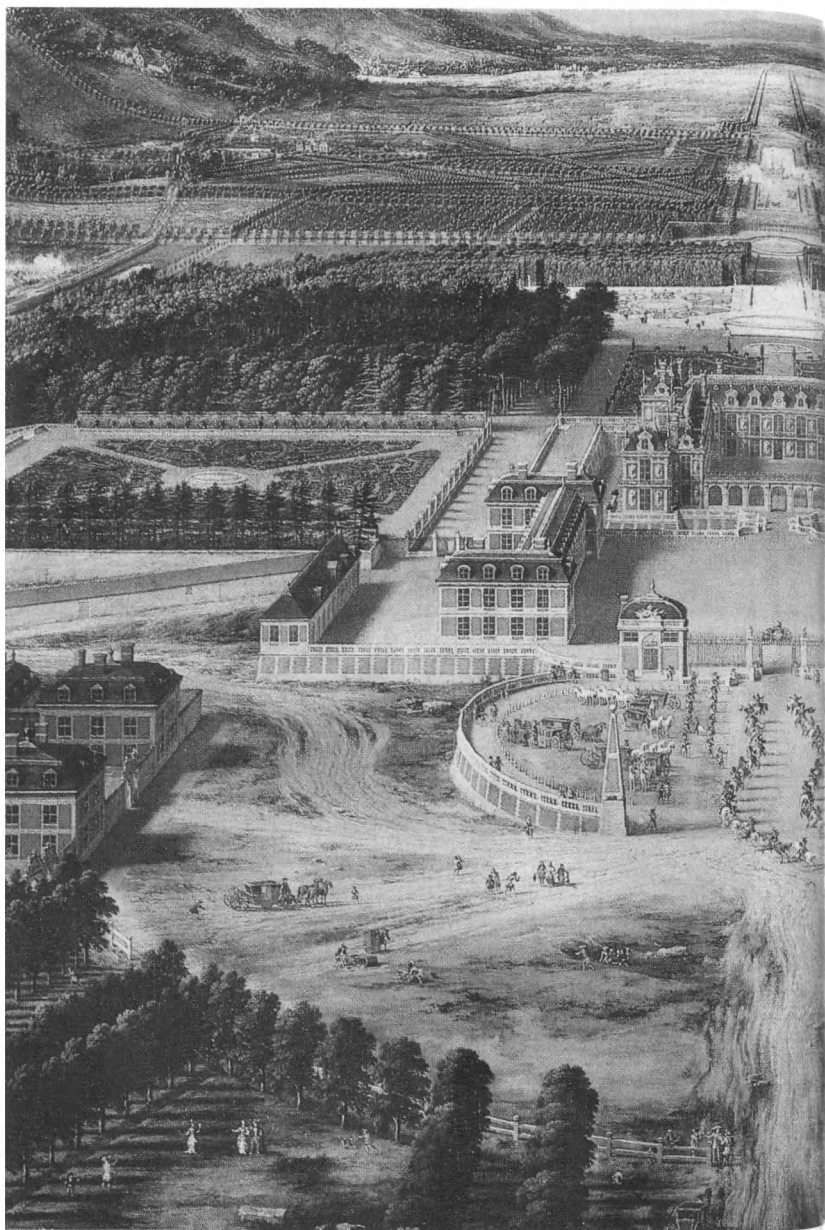


«Увеселение Волшебного острова»

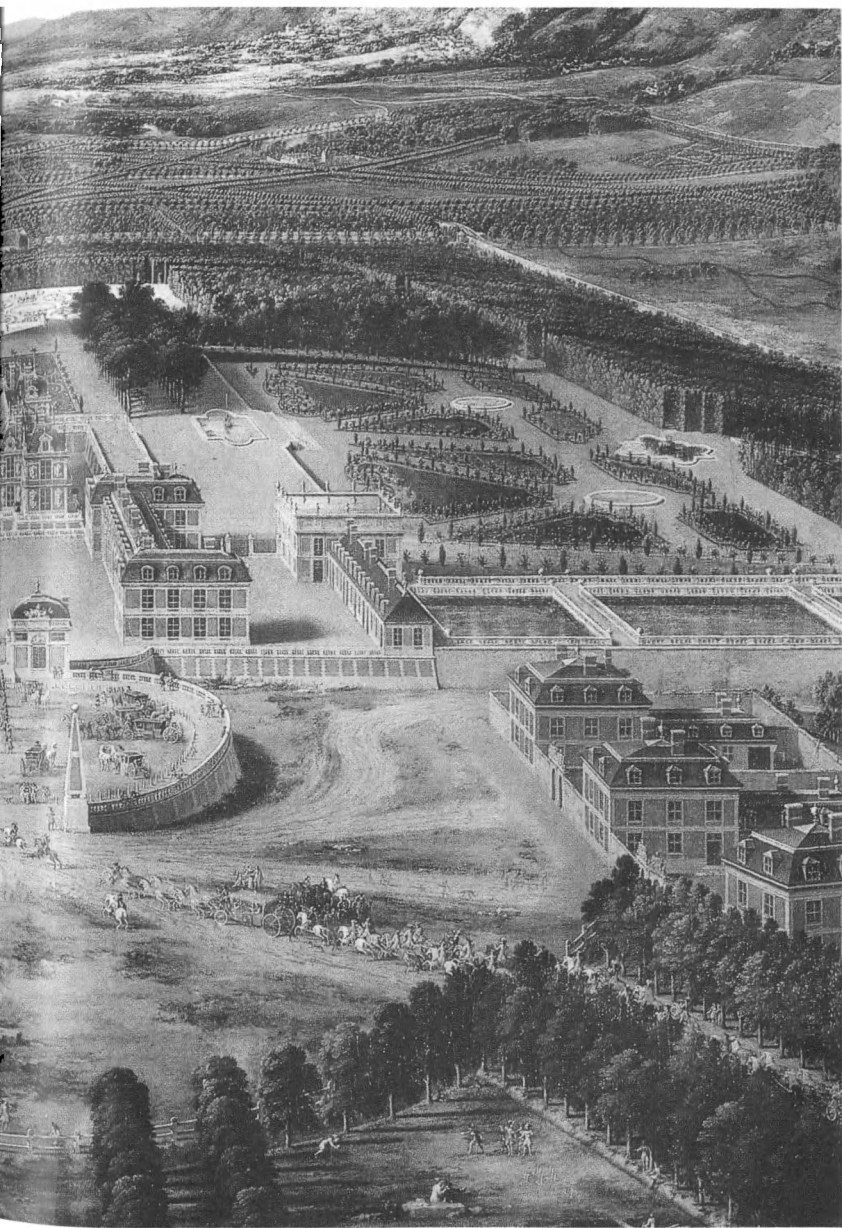
Лафонтен



Расин



Версаль около 1668 года. П. Патель



Арманда Божар

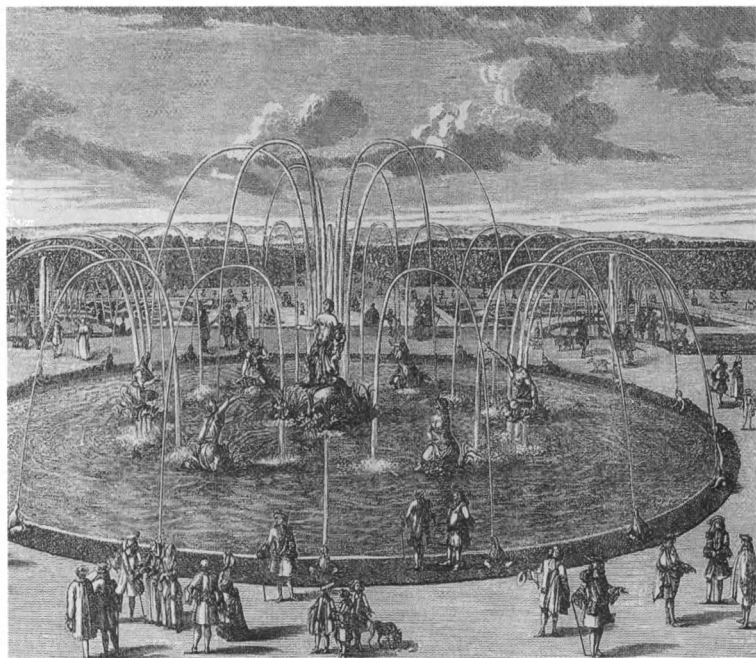


Мольер

Мишель Барон



Часть версальского
парка во времена
Людовика XIV.
Фонтаны и бассейны
Латоны. *Гравюра*



Левотр

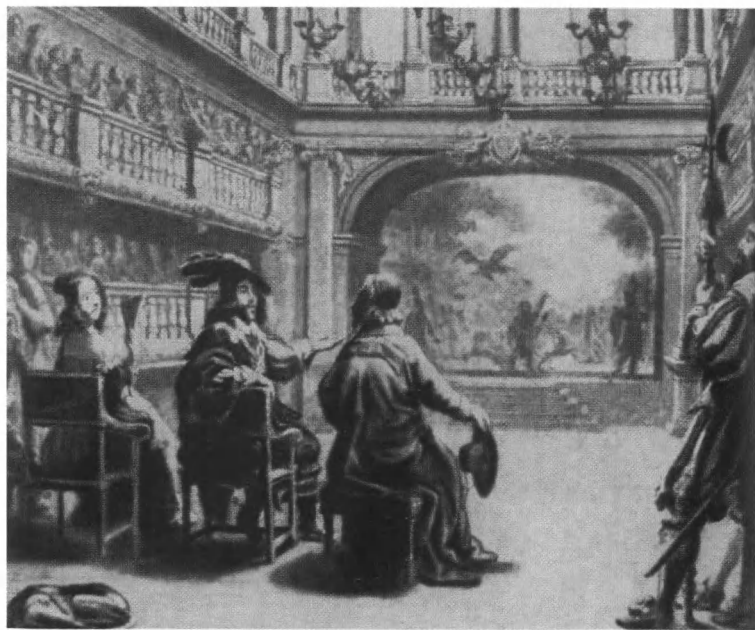


Буало

Лебрен



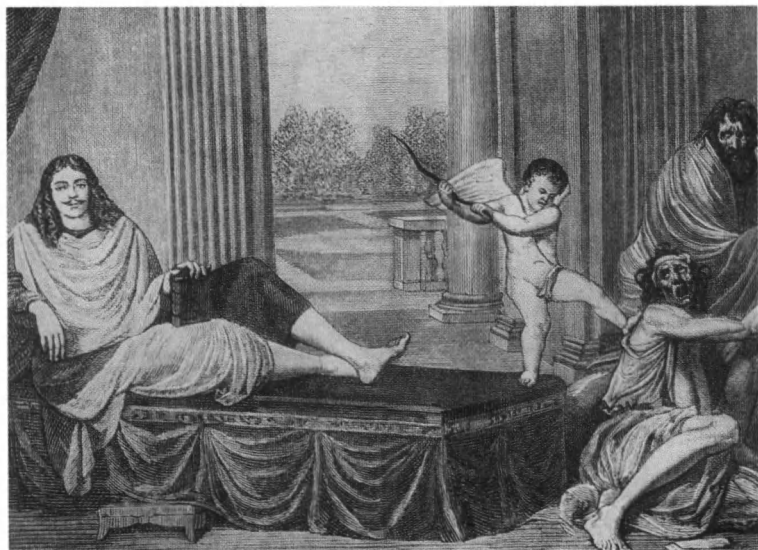
Спектакль
в Пале-Кардиналь
в 1641 году перед
Анной Австрийской,
Людовиком XIII
и Ришелье.
Картина XVII в.





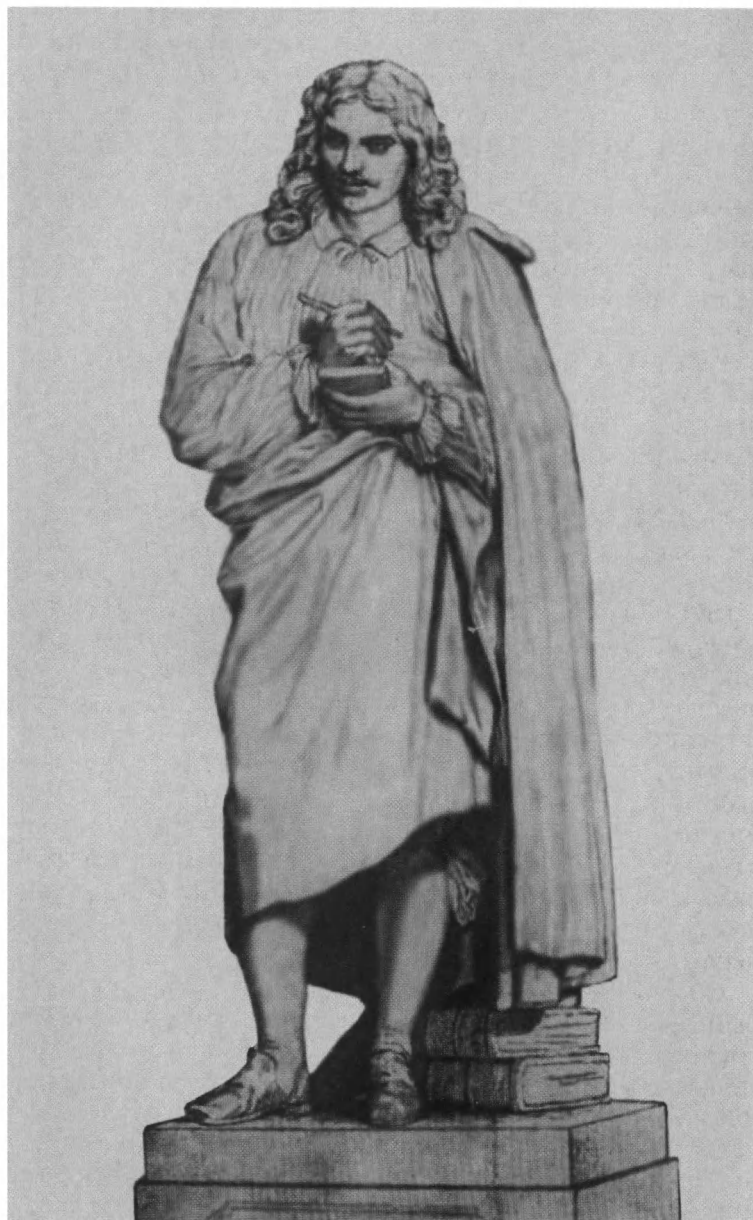
Тома Корнель. *Гравюра*

Мольер, вызывающий
духа комедии, чтобы
наказать Порок
и обличить Лицемерие.
Старинная гравюра





«Любовная досада». Гравюра П. Бриссара



Жан-Батист Мольер. Скульптура Дюре

переманить из Бургундского отеля супругов Шаммеле. Таким образом, талант и слава высоко котировались.

Последняя статья расходов, выпадавших на долю актеров, — это авторские права, которые следовало выплачивать тем, кто поставлял им трагедии и комедии. Этот вопрос стоит изучить поглубже, ибо, сопоставляя различные свидетельства, мы сможем лучше понять, с одной стороны, каким бременем эти права являлись для комедиантов, а с другой — какую прибыль драматурги XVII века могли получить от своих произведений.

В начале века, располагая только затаस्कанным репертуаром из трагедий эпохи Возрождения, парижские труппы старались обзавестись собственными поэтами-драматургами. Так было в случае двух предтеч классической трагедии — Александра Арди и Ротру.

Похоже, Арди стал первым автором, извлекавшим кое-какой доход из своих произведений, хотя и сталкивался в этом отношении с серьезными трудностями. С 1598 года он стал компаньоном Валлерана Леконта, который предпринимал героические, но тщетные усилия, чтобы заставить парижскую публику полюбить его пьесы. Поначалу Арди, актер и драматург, получил за свои произведения лишь почетное право первому подписывать договоры, заключаемые труппой, наемным поэтом которой он являлся, а также помпезный титул «постоянного королевского поэта», который стоил не больше, чем титул королевского комедианта, присваиваемый бродячими актерами, и имел такое же право на существование. Однако обширное творчество принесло Арди некоторую известность.

С 1620 года он стал штатным поэтом Бельроза, который сменил Валлерана Леконта и находился со своей труппой в Марселе. Бельроз был властным и безжалостным директором и в буквальном смысле эксплуатировал несчастного Арди. На самом деле он покупал у него пьесы (по неизвестной нам цене), получая монопольное право на их постановку с запретом для автора на их публикацию. Когда в 1622 году Бельроз поступил в труппу Бургундского отеля, Арди, уже пользовавшийся известностью, был вынужден последовать за ним. Но

Бельроз упорно запрещал ему публиковать свои произведения, чтобы те не сделались общественным достоянием и не попали таким образом в руки соперничающих трупп. Оставаясь на коротком поводке, Арди продолжал сочинять пьесы и продавать их директору театра на тех же драконовских условиях, поскольку ему нужны были деньги.

Арди возмутился, взбунтовался и, наконец, добился от Бельроза разрешения на публикацию хотя бы некоторых своих пьес. Так, в 1625 году он уступил двенадцать пьес одному парижскому издателю за кругленькую сумму в 1800 ливров, что свидетельствует о его известности. За своего «Ревнивца» он получил 100 ливров*.

Наконец, воодушевленный своими сценическими успехами и узнав о рыночной стоимости своих произведений, устав от несправедливой эксплуатации, Арди порвал с Бельрозом и предложил свои услуги другой труппе, под руководством актера де Вилье, которая называла себя «настоящие королевские комедианты». На сей раз он должен был получать вознаграждение в виде части от сборов. Однако смерть вскоре прервала его карьеру.

В Бургундском отеле его сменил Ротру. Поначалу Бельроз захотел навязать ему те же условия, что ранее Арди. Но Ротру быстро сбросил с себя цепи, и поскольку продолжать представление его пьес было в общих интересах — его и Бельроза, — они заключили сделку: Ротру будет отдавать все свои пьесы в Бургундский отель по твердой цене в 600 ливров за пьесу, передавая их в исключительное пользование на полтора года. По истечении этого срока он будет иметь право их напечатать. Ротру оставался верен Бургундскому отелю вплоть до своей смерти в 1650 году.

* Недавно я обнаружил упоминание об одном любопытном договоре, заключенном между автором пьесы «Щедрая немка» и труппой странствующих комедиантов под руководством Пьера Дара, которая обязывалась играть ее, выплачивая автору половину прибыли. Но что имеется в виду — чистая прибыль, за вычетом расходов, или все сборы полностью? Даже в первом случае это гораздо более выгодные для автора условия, чем те, на которые соглашались парижские театры и о которых мы поговорим ниже. (*Прим. авт.*)

В это время в театре Марэ царил Корнель. Нормандец, умевший считать деньги, тщательно следил за соблюдением своих авторских прав и не выпускал из рук доходов от своих произведений. Он не колеблясь посвятил «Цинну» финансисту господину де Монторону, выудив у него целый кошель эку за недостойную лесть.

Мы не знаем, сколько театр платил ему за пьесы. Известно только, что Корнеля возмутило, когда после их опубликования Бургундский отель возобновил их постановку, ничего ему не заплатив.

Тогда ему в голову пришла блестящая идея: добиться запрета на возобновление постановок. С этой целью он составил в 1643 году — году публикации «Цинны», «Полиевкта» и «Смерти Помпея» — проект жалованной грамоты для представления на подпись королю. Но поскольку этот документ был направлен в основном против королевской труппы, в привилегии было отказано, и Корнель добился только того, что ухудшил и без того плохие отношения между двумя главными парижскими театрами.

Начиная с классической эпохи отношения между актерами и драматургами, до сих пор бывшие достаточно напряженными, пришли в систему. Шаппюзо, который очень хорошо осведомлен в этом вопросе, поскольку сам был драматургом, сообщает нам точные сведения об условиях, в которые ставили авторов во второй половине века:

«Самым обычным условием — и самым справедливым для обеих сторон — было включить автора на двух паях во все представления его пьесы до определенного времени. Например, если дневные сборы составляют 1660 ливров, а труппа состоит из четырнадцати долей участия, в этот вечер автор получит 200 ливров за две доли, а все прочие — примерно по 60 ливров, за вычетом обычных расходов, как то: на освещение и жалованье служащим. Если пьеса пользуется большим успехом и идет по двойному тарифу двадцать раз подряд, автор богат, и актеры тоже; если пьеса, к несчастью, провалилась — либо потому, что плоха, либо потому, что у нее мало сторонников, предоставляющих критикам

свободу действий для ее хулы, — ее не станут больше играть; и та и другая стороны утешатся, как могут, как приходится утешаться в нашем мире после всех досадных событий. Но такое случается крайне редко [?], и актеры прекрасно умеют предчувствовать успех, который уготован произведению.

Иногда актеры платят за произведение наличными, до 200 пистолей и больше, принимая его из рук автора и полагаясь на удачу. Но удача может оказаться велика, если автор в зените славы и все его предыдущие произведения имели успех; только птицам высокого полета предоставляют столь выгодные условия оплаты наличными или два пая. Когда пьеса имеет большой успех, превыше всех ожиданий актеров, те в щедрости своей делают автору подарки, обязывая его тем самым хранить верность этой труппе.

Но за первую пьесу и неизвестному автору они не дают денег вовсе или дают очень мало, считая его учеником, который должен быть доволен честью, какую ему оказывают, играя его произведение. Наконец, когда пьеса прочитана и принята на условиях оплаты наличными или двумя паями, автор и актеры, как правило, не расходятся, не устроив пирушки для скрепления договора».

Именно так все и происходило, хотя бывали исключения из правила. Например, Расин, молодой и еще неизвестный автор, получил за свою первую пьесу «Фиваида» два пая из сборов в Пале-Рояле. Такой знак благорасположения, оказанный Мольером дебютанту, делает еще более некрасивым поступок Расина, который передал, не предупредив его, свою пьесу «Александр Великий» в Бургундский отель всего через две недели после премьеры в Пале-Рояле. Понятно, какое разочарование и гнев испытал Мольер, который так и не простил Расину этого предательства.

Прежде чем получить свою долю как автор, Мольер получил тысячу ливров за «Смешных жеманниц», полторы — за «Мнимого рогоносца», 1100 ливров — за «Несносных». Издатели тоже платили ему немалые деньги: он уступил «Психею» за 1500 ливров и «Тартюфа» за 2 тысячи. Аббат Буайе, молодой автор, зарабо-

тал только 550 ливров за своего «Тоннаксара», правда, «в шитом золотом кошельке», но Пьеру Корнелю достались от труппы Пале-Рояля 2 тысячи ливров за «Аттилу» и столько же за «Тита и Беренику»; Тома Корнель, модный автор, который тем не менее, по свидетельству Данжо, умер «бедным, как Иов», получил за «Цирцею», помимо авторских, подарок от труппы в 60 луидоров.

За стихотворное переложение «Дон Жуана» Мольера ему заплатили 100 ливров, и столько же получила Арманда Бежар. «Гадалка» Тома Корнеля и Донно де Визе имела огромный успех из-за суда над Ла Вуазен; эта пьеса принесла своим авторам около 6 тысяч ливров. Утрата журналов Бургундского отеля лишает нас данных по этому театру; однако мы знаем, что Прудон получил 2 тысячи ливров за «Федру и Ипполита», Буайе — 1600 за «Юдифь», Бурсо — 2050 ливров за «Эзопа в городе» и 2500 за «Эзопа при дворе».

В свое время театр Марэ уплатил ему за «Германика» только 1300 ливров, но самым высокооплачиваемым из всех драматургов был Кино, связанный контрактом с Люлли и писавший либретто к операм; он должен был поставять по одному в год за 4 тысячи ливров. Однако монополия Люлли давала ему исключительные и безграничные права на оперы Кино, который лишился собственности на свои произведения. Кино проделал неплохой путь: когда он начинал, театр Марэ заплатил ему всего 150 ливров за одно либретто в 1653 году.

Начиная с 1683 года «Комеди Франсез» установила новое и простое правило: авторы получали девятую часть сборов за пьесу из пяти актов и восемнадцатую — за небольшие одноактные или трехактные пьесы. Но следует подчеркнуть, что эти условия соблюдались лишь для первой серии представлений новых пьес; при возобновлении постановки автор не получал ничего. Только в конце XVII века с этой аномалией было покончено. Да и то пример подала «Комеди Итальянн», а «Комеди Франсез» оставалось только ему последовать.

Сегодня мы знаем, что крупные парижские актеры, такие, как Мольер, наслаждались достатком. Шарль Ленуар, один из основателей театра Марэ, купил в Париже дом на улице Перигор за 9800 ливров, а после

смерти оставил своей вдове средства для достойного воспитания их пятерых несовершеннолетних детей. Мондори, удалившийся в Тьер, жил там припеваючи в собственном доме, получая содержание от кардинала Ришелье и некоторых вельмож, которые хотели таким образом подластиться к королевскому министру. Ла Рок, директор театра Марэ, купил несколько домов; госпожа Барон и госпожа дез Ойе обладали многочисленными драгоценностями; Жоделе и его брат Лэспи владели землями в Анжу, Бельроз — загородным домом в Конфлан-Сент-Онорин; госпожа Бопре одалживала внушительные суммы денег театру Марэ в период трудностей. Начиная с провинциального этапа существования труппы Мольера, Мадлена Бежар делала крупные капиталовложения. Флоридор, помимо доходов от своей профессии, получил в 1661 году от короля право распоряжаться доходами «от перевозки бечевою всех судов, идущих вверх и вниз по течению, от набережной Бонзом в Шайо до ворот Конферанс города Парижа», а два года спустя — привилегию на транспортные перевозки из Сарла и Каора, которую он делил с Кино. Комедианты бывали при дворе, часто призываемые королем, перед ними заискивали придворные, и они извлекали из этого существенную выгоду в разных формах. Расцвет театра при Людовике XIV превратил их в знаменитостей; вельможи их нежили и лелеяли, хотя бы ради того, чтобы услужить королю.

В XVII веке актеров-драматургов было гораздо больше, чем в любую другую эпоху. Самый известный пример являет собой Мольер. Из сотни пьес, которые он поставил за четырнадцать сезонов в Париже, тридцать одна принадлежала ему самому, причем именно они имели наибольший успех; многие другие пьесы сыграли всего десять—двадцать раз, а то и меньше. Мольер поддерживал свой театр комедией, в которой он был царь и бог. Совершенно точно, что при скудости производства трагедий в то время, если не считать Корнеля и Расина, он никогда не выдержал бы в коммерческом плане конкуренции с труппой Бургундского отеля и театром Марэ, которые опережали его в плане трагедий.

Так что именно Мольер-драматург позволял выжить труппе Мольера-актера. И лучшее тому доказательство, помимо верности его товарищей, состоит в том, что его кончина стала вехой в истории парижского театра: с его уходом образовалась пустота, так что пришлось даже провести реорганизацию театров.

Но хотя Мольер стал единственным актером, чьи драматические произведения пережили своего автора, в свое время у него было много последователей. Не говоря уже о провинциальных труппах, имевших в своих рядах актеров-поэтов вроде Розидора, Доримона или Нантейля, к которым мы еще вернемся, парижские театры предоставляют нам множество примеров: в театре Марэ — Шевалье; в Бургундском отеле, а потом в «Комеди Франсез» — Монфлери-сын, Пуассон, Отрош⁶², де Вилье, Шаммеле, Брекур, Розимон, Мишель Барон⁶³, Жан-Батист Резен, прозванный «малым Мольером», Данкур, Латюильри, Легран⁶⁴, снабжавшие свои театры почти исключительно комедиями. Но вероятно, что не раз актеры-поэты были только подставными лицами или же скромными соавторами драматургов, не желавших, чтобы злые языки трепали их имена по пустякам.

Итак, между актерами, авторами и актерами-драматургами существовало тесное сотрудничество. Каждый из них был привязан к одному театру, отстаивал его интересы и участвовал в его кознях. Ибо все три парижских театра вели между собой ожесточенное соперничество, порой оборачивавшееся войной. «Смешные жеманницы» и «Школа жен» столкнули труппу Мольера с труппой Бургундского отеля в борьбе, которая порой выходила за рамки приличий и учтивости.

Одна из самых распространенных форм такой коммерческой конкуренции состояла в том, чтобы один театр перехватил сюжет, представленный соперничающей труппой: это подстегивало любопытство публики и в конечном счете шло на пользу обеим пьесам. Такая практика зародилась достаточно давно: когда некий Гужно опубликовал в 1633 году «Комедию комедиантов», выведившую на сцену актеров театра Марэ, Скудери ответил ему на следующий год комедией с похо-

жим названием, где действовали актеры Бургундского отеля.

На протяжении века возникла целая серия двойных пьес, противостоящих друг другу: в 1635 году театр Марэ противопоставил «Клопатру» Мерэ «Клеопатре» Бенсерада, которую играли в Бургундском отеле, а чуть позже Кино переделал «Удары Любви и Фортуны» Буаробера в трагикомедию с тем же заглавием, которую спешно поставила королевская труппа. Донно де Визе пишет:

«Мало того, что у меня должны быть люди, которые придут посмотреть мою пьесу, мне нужны еще и те, что станут расхваливать ее в других театрах и выступать против новых пьес, которые противопоставят моей».

Поблику побуждали принять чью-то сторону, поддерживать интригу. Это была лукавая игра, которая всегда ей нравилась. «Смешным жеманницам» Мольера Сомез, по наущению королевских комедиантов с улицы Моконсей, противопоставил «Настоящих жеманниц»; какой-то бумагомарака переделал «Мнимого рогоносца» в «Мнимую рогоносицу»; «Школа жен» и «Тартюф» породили знаменитые споры и сатирические комедии; против «Версальского экспромта» сын Монфлери выставил, точно боевую машину, «Экспромт в отеле Конде»; как только итальянцы занесли во Францию испанский сюжет о Дон Жуане, в него вцепились все: де Вилье, Доримон, Мольер, а после него — Розимон; в один год были представлены две «Матери-кокетки» — одна Донно де Визе, другая Кино, которые взаимно обвиняли друг друга в плагиате, чем потешали галерку; когда Мольер поставил «Александра Великого» Расина, Бургундский отель еще прежде, чем переманил к себе автора этой пьесы, впопыхах возобновил постановку «Александра» Буайе; в 1668 году Мольер противопоставил «Безумный спор» Сюблиньи «Андромaxe» Расина; два года спустя на ристалище выехали Корнель и Расин с двумя «Берениками» — их спор, если верить Фонтенелю, поощряла Генриетта Английская; Мольер, не простивший обиды Расину, противопоставил его «Ифигении», сыгранной в Бургундском отеле с очень большим успехом, одноименную пьесу Леклера и Кора, которая

провалилась после пяти представлений, а Расин добил ее эпиграммой:

Закончили два друга-рифмача
Трагедию, но нет конца раздорам.
— Я автор! — клялся, в грудь себе стуча,
Леклер. — Нет, я! — кричал Кора с укором.
Хотел то первый, то второй поэт
Соперника низвергнуть с пьедестала.
Но только пьесу выпустили в свет,
Слыть автором желающих не стало*.

Шаппюзо, по своему обыкновению, слишком оптимистичен; по поводу единоборства соперничающих пьес он пишет:

«Они стараются порой навредить друг другу мелкими уловками, но никогда не доходят до большого скандала». Правда, он писал это в 1673 году; четыре года спустя история с «Федрой» резко опровергла его утверждения.

Эту историю следует пересказать подробно, ибо она являет собой яркий пример театральных интриг. «Федра» Расина с Шаммеле в главной роли была представлена в Бургундском отеле 1 января 1677 года. Однако партия «корнелевцев» под руководством герцогини Бульонской и ее брата герцога Неверского, весьма враждебная к Расину, нашла ему соперника в лице Прадона, который спешно состряпал трагедию «Федра и Ипполит», поставленную в отеле Генего через два дня после пьесы Расина.

Герцогиня Бульонская, затеявшая всю эту интригу, заранее скупила все ложи в обоих театрах на шесть представлений, чтобы устроить шумный прием пьесе Прадона и пустоту на пьесе Расина. Вечером 1 января госпожа Дезульер, входившая в заговор поклонников Корнеля, сочинила сатирический сонет против трагедии Расина, получивший широкое распространение в салонах и литературных кругах. В сонете кратко излагался сюжет пьесы, при этом сочинительница ядовито отзывалась о «заумных» стихах Расина и о их чересчур христианском духе, а также отпускала шпильки в

* Перевод Владимира Васильева.

адрес мадемуазель д'Эннебо, дочери Монфлери, которая играла роль Арисии.

Расин, жертва бесчестных происков герцогини Бульонской и насмешек госпожи Дезульер, воспринял сонет очень болезненно и подбил своих друзей написать ответ в той же форме, с теми же рифмами. Те подумали или притворились, что подумали, будто первый сонет написал герцог Неверский, поэт-любитель, и обратили свои стрелы на него. Контратака была остроумной, хоть и резковатой. Авторы делали явный намек на чересчур нежные, на их взгляд, чувства, которые герцог Неверский питал к своей сестре Гортензии Манчини, герцогине Мазарини, — сумасшедшей авантюристке.

Герцогу Неверскому не понравился этот сонет, который он приписал Расину и Буало, хотя оба от него отреклись. Но даже если не они его сочинили, то он их очень позабавил. Герцог срифмовал еще один сонет, в котором заявил, что палкой отомстит за свою поруганную честь.

Дело портилось, принимая опасный оборот. Потребовалось вмешательство самого Великого Конде. Он не питал особой нежности к герцогу Неверскому, племяннику Мазарини, который некогда заточил его в Бастилию.

Поэтому принц заявил, что «отомстит, как за самого себя, за оскорбления, нанесенные двум умным людям, которых он любит и берет под свое покровительство». Перед раскатами этого громового голоса герцог Неверский затих. Расин и Буало дешево отделались.

История с сонетами позабавила весь Париж и послужила отличной рекламой обеим пьесам, которые имели неплохой успех. Единственная разница была в том, что трагедия Прудона сошла с репертуара навсегда после трех месяцев представлений, а пьеса Расина до сих пор восхищает всех образованных людей и любителей театра.

Итак, театральная жизнь в Париже XVII века была оживленной, полной споров и интриг. Для наших комедиантов все такие происшествия были как манна небесная, поскольку благодаря им сборы сыпались, как из рога изобилия.

ТЕАТР В ПРОВИНЦИИ

Глава первая

Театральная жизнь в провинции

В Париже, благодаря расцвету новой качественной драматургии, таланту актеров, любви к театру образованной и даже утонченной публики, театральная жизнь набирала обороты на протяжении всего столетия, но что происходило в провинции, вдали от двора, переместившегося в Версаль, где только и можно было достичь большого успеха и чей блеск бросал свои отсветы на современный ему театр?

В провинции, как известно, гастролировали странствующие труппы, самой знаменитой из которых была мольеровская. Но эти труппы, кочевавшие по крупным городам, где они могли собирать большие залы, даже не заглядывали в небольшие городки, а уж тем более в какие-нибудь поселки, затерянные в горах.

Однако потребность в театральном действе настолько глубоко укоренилась в человеческом сердце, что где бы ни жил человек, даже влача самое жалкое существование, там спонтанно зарождается театр. Если нужно, профессионалов подменяют собой любители, хоть и с гораздо меньшими возможностями.

В XVI веке, когда сам двор был провинциальным, вельможи и малопоместные дворяне старались прославиться, становясь покровителями драматургов; по Франции уже скитались бродячие труппы; в этом отношении век Людовика XIV пострадал от централизации.

Каждый автор хотел, чтобы его пьесы играли и печатали в Париже.

Там, куда не добирались странствующие труппы, первые любительские театры создавали сначала воспитанники коллегий, в частности иезуитских, устраивавшие представления прямо в своем учебном заведении. Некоторые аристократы зазывали театральные труппы к себе домой, например, маркиза де Рамбуйе устроила представление «Софонисбы» Мерэ в своем замке Рамбуйе. Иногда любители объединялись, чтобы сыграть какую-нибудь новую пьесу. Фортен де ла Огетт, друг академии братьев Дюпюи⁶⁵, находясь в гарнизоне в Блэ, прочел недавно вышедшего «Сиды» Корнеля и писал в марте 1637 года:

«Мы получили из Парижа комедию “Сид”, столь прекрасную, на мой взгляд, что она намного превосходит все, когда-либо написанное древними и новыми авторами в этом жанре. Мы представляем ее здесь для развлечения, и я один из актеров, дон Диего. Судите сами, каков: чтобы я в пятьдесят два года учился на фигляра?»

Но такие примеры все же были крайне редки.

Для развлечения черни существовали игры, включенные в программу традиционных местных праздников, которые устраивали общества весельчаков в Руане, Дижоне, Лионе, однако из-за враждебного отношения к ним парламентов они быстро сошли на нет. Дольше держались театральные зрелища, представляемые благочестивыми братствами по случаю Рождества, праздника Тела Господня или чествования местного святого; это всегда были пьесы религиозного содержания, одновременно поучительные и шутовские, в средневековой традиции мистерий. Для них даже в конце века еще использовали симультанные декорации, от которых в Париже отказались более пятидесяти лет тому назад. Были еще кукольники и дрессировщики, скomorохи и шарлатаны, зазывные речи которых представляли собой бесплатный спектакль, во время которого они потешали зевак «тысячей ужимок, шутовских выходов и фокусов».

Но всего этого было бы недостаточно, чтобы создать и поддерживать в провинции настоящую театральную

жизнь; придется перейти к странствующим труппам, которые, хоть и с перерывами, не имея возможности осесть где-нибудь насовсем, обеспечивали преемственность драматического искусства во французской провинции.

Современников они почти не интересовали, и у нас есть на все про все записки одного только Шаппюзо, который, несмотря на свою оптимистическую наивность, предоставляет нам ценные сведения о театре того времени.

«Насколько мне удалось узнать, — пишет он, — таких трупп может быть двенадцать—пятнадцать, их число не ограничено. Они следуют примерно тем же правилам, что и в Париже, в той мере, насколько это позволяет их положение странствующих актеров.

Именно в этих труппах учат искусству театра, из них при необходимости забирают актеров и актрис, которых считают наиболее способными наполнить парижские театры; они часто приезжают в Париж на Великий пост, когда в провинции в театр почти не ходят, чтобы поучиться у мастеров этого искусства, заключить новые договоры и произвести перемены, коим они подвержены. Бывают труппы слабые и малочисленные, но бывают и вполне приличные, которые, понажившись в больших городах, покидают их с большой прибылью».

Недавние изыскания в архивах доказали, что такие провинциальные труппы беспрестанно множились; на протяжении всего XVII века только известных нам было около двухсот; составив их список, удалось установить имена около тысячи французских актеров, не считая танцоров, певцов и скоморохов.

Какова была организация таких странствующих трупп? Это нам известно из договоров о создании союза, заключаемых в присутствии нотариуса; по примеру парижских трупп, все они образовывали товарищества. До нас дошло около сотни таких договоров, хранившихся в парижских нотариальных архивах и почти всегда составленных по одному шаблону.

У труппы, естественно, был руководитель, под чьей рукой объединялись его товарищи, однако его власть

признавали добровольно, а не по приказу, ибо актеры были весьма независимыми людьми.

«Они не признают над собой начальства, — пишет Шаппюзо, — одно это слово их задевает; они хотят быть равны между собой и называют друг друга товарищами. Глава получает лишь одну долю прибыли, как и все прочие, обычно именно он является владельцем декораций, но не костюмов, которые суть личная собственность актеров. Дебютанты порой получают половину или четверть пая; помимо социетариев, в труппу иногда входят вольнонаемный, получающий плату после каждого представления, музыкант и декоратор».

В начале века комедианты брали учеников без жалованья, за кров и еду, обучая их ремеслу. Так, Бельроз и Мондори были учениками Валлерана Леконта. Но после 1620 года договоры об обучении больше не встречаются; дебютантов постепенно вытеснили дети актеров, которые росли за кулисами и с ранних лет дебютировали в ролях детей.

В договорах об образовании товарищества часто уточняется, что выбор пьес и городов, где труппа будет выступать, осуществляется большинством голосов, но иногда женщин не допускали на собрания, на которых изучали «счета и сборы»; в договорах также обычно уточняется амплуа актеров — роли королей, крестьян, любовников и т. д.

Такие договоры почти всегда подписывали в Париже, в провинции же — лишь в виде исключения, когда их продлевали или возобновляли. В самом деле, время Великого поста было временем вынужденного простоя. Комедианты тогда отправлялись в Париж, где возник настоящий рынок труда, бюро по найму. Руководители трупп набирали себе товарищей на ближайший сезон, и все отправлялись к нотариусу: этим объясняется тот факт, что почти все такие договоры датируются февралем, мартом или апрелем. Составившаяся таким образом труппа включала с десяток человек, мужчин и женщин, объединяемых дружескими, а в основном родственными связями; встречались целые семьи, настоящие династии комедиантов.

Чаще всего договор заключали на год, от одного Великого поста до другого, реже — на два или даже на три года. Иногда между договаривающимися сторонами тотчас вспыхивали разногласия, и есть примеры, когда труппы возвращались к нотариусу на следующий же день, чтобы расторгнуть договор, заключенный накануне. Чаще труппа распадалась до истечения срока договора, потому что дела шли из рук вон плохо. В самом деле, довольно часто актеры на протяжении одного и того же года входили в разные труппы. Шапюзо не преминул это отметить:

«Их труппы в большинстве своем часто меняются, почти в каждый Великий пост. Они настолько нестойкие, что как только одна из них составится, так тотчас заводит разговор о распаде, и в этой особенности, а также в невозможности для них заполучить хороший театр и удобное место для репетиций, наконец, в недостатке опытности у людей, не все из которых обладают нужными талантами, легко видна разница между постоянными труппами в Париже и странствующими труппами в провинции».

Карьера актера Нантейля, о которой мы расскажем ниже, являет собой превосходный пример неустойчивости бродячих «ватаг». Некоторые комедианты возглавляли последовательно пять или шесть трупп.

Чтобы бороться с этим важным изъяном, актеры всегда предусматривали в договоре пункт о неустойке, своего рода страховку от собственной неверности. Эта неустойка была высока для среднего кошелька: она обычно колебалась от 500 до 1000 ливров. В «Блистательном театре» Мольера, который быстро разорился, она составляла невероятную сумму — 3 тысячи ливров, причем ни у одного из подписывающих договор не было ни единого су из этих денег. Пункт о неустойке стал просто стилистическим оборотом, поскольку в случае несостоятельности или отступничества было практически невозможно взыскать неустойку и получить эту сумму с нищих актеров.

Где играли наши странствующие актеры?.. Где придется, предпочтительно в залах для игры в мяч (в Ренне их было три, в Пуатье — девять), в крайнем случае, на

постояльных дворах, в сараях или на открытой сцене — на площади, в хорошую погоду. Ни в одном провинциальном городе не было театра в истинном значении этого слова; только в самом конце века первые театральные залы появились в Руане (1688), Лилле (1702), Страсбурге (1701), Меце (1703) — их строили главным образом для представления опер, нового жанра, быстро распространившегося по стране из-за успехов Люлли в Париже.

Что же касается репертуара бродячих актеров, он малоизвестен; однако в городских архивах порой сохранились списки пьес для представления, поданные мэрам. Они подтверждают то, что можно было себе представить: странствующие актеры играли в основном современные пьесы, как только те появлялись в продаже, — Мольера, Расина, обоих Корнелей, Бурсо, Монфлери, Доримона, реже — авторов предыдущего поколения: Ротру, Тристана Лермита или Скудери.

Интересно было бы проследить маршрут каждой труппы через всю Францию; к несчастью, за исключением редких трупп, находившихся под покровительством высокопоставленных особ, которые следовали за ними в их поездках, у нас есть только фрагментарные указания на сей счет. В общем, труппы отправлялись по большим городам, где находились резиденции губернаторов, парламентов или провинциальных штатов: там наверняка найдется многочисленная публика. Исследование, проведенное на основе следов пребывания трупп, почерпнутых из местных архивов, заставляет, однако, сделать довольно любопытное наблюдение: несмотря на яркий пример Мольера, который колесил в основном по юго-западу, югу Франции и окрестностям Лиона, в XVII веке актеры чаще посещали северную половину страны, а также Бельгию и Голландию, нежели южную половину. На основе данных о пребывании странствующих трупп в разных городах страны на протяжении века можно получить такие цифры: в Дижоне они побывали 72 раза, в Лионе — 57, Нанте — 53, Руане — 51, Лилле — 48; к югу от Луары, в Марселе — 22, Бордо — 21, Тулузе — 11. Не надо забывать о том, что к югу от Луары находятся горные области:

Центральный Массив, Альпы, Пиренеи — бедные края с отсталым населением, где разбитые дороги создают большие трудности и опасности для перевозки багажа и декораций. Еще одна причина нелюбви к югу кроется, возможно, в использовании там южного диалекта, из-за которого французский репертуар был менее понятен населению, однако приведенные нами цифры могут быть пересмотрены, поскольку они относятся к представлениям, зафиксированным в документах, а ведь далеко не все городские архивы изучены как следует, и многие данные нам еще не известны.

Приведя эти общие сведения об организации трупп, которые далеко не полностью способны удовлетворить наше любопытство, надлежит последовать за бродячими комедиантами в их странствиях, узнать, какую жизнь они вели, с какими многочисленными трудностями сталкивались, и рассказать для примера историю кое-каких из этих трупп, которые нам лучше всего известны.

Глава вторая
Вольные труппы

Большинство странствующих трупп, примерно три четверти, были вольными, то есть у них не было форменного покровителя, и они могли рассчитывать только на собственные силы в достижении успеха и благосостояния.

С конца XVI века группки французских комедиантов уже колесили по дорогам Франции и за границей, несмотря на религиозные распри, предававшие королевство огню и мечу: они побывали в Нанси в 1572 году, в Бордо — в 1592 году, во Франкфурте — в 1593-м и 1602-м, в Базеле — в 1604-м. Но при Людовике XIII, а уж тем более в правление Людовика XIV это движение стало более оживленным. В 1641 году, по свидетельству Скаррона, герцог де Лонгвиль подарил одной провинциальной труппе две тысячи ливров деньгами, одеждой и провиантом — неслыханная удача! Бедные комедианты, «нищие, словно цыгане», стали «толсты, как монахи».

В случае щедрых пожертвований труппа принимала имя добродота, а если такового не находилось, помпезно величала себя «королевскими актерами» — этот титул ровным счетом ничего не значил и не приносил с собой ни признания, ни королевских субсидий.

Впрочем, в те времена театр был для публики не только зрелищем, но и идеальным местом встречи. Если

верить Скаррону, туда «ходили не столько чтобы послушать актеров, сколько чтобы найти себе компанию, и там происходило гораздо больше любовных историй, чем те, что представляли на сцене».

Странствующие труппы, возглавляемые актерами с цветистыми псевдонимами, — Бельроз, Розидор, Ришмон, Лоншан, Бошан, Дюбокаж, Жолимон, Лакутюр, Дюроше или Шаммеле*, — росли как грибы после дождя.

Вот как Скаррон описывает в своем «Комическом романе» красочное вступление труппы в веселый город Ле-Ман, жители которого столь же жадны до зрелищ, как и до каплунов:

«Солнце проделало более половины своего пути, и его колесница, выехав на закатную тропу, теперь катилась быстрее, чем сама того желала. Если бы кони захотели воспользоваться тем, что дорога идет под уклон, они завершили бы остаток дня менее чем в четверть часа; но вместо того чтобы гнать во весь опор, они забавлялись скачками, вдыхая морской воздух, который вызывал у них веселое ржание, предупреждая, что море, куда, как говорят, их хозяин укладывается каждую ночь, уже близко. Выражаясь человеческим и более понятным языком, было между пятью и шестью часами, когда на рынок Ле-Мана въехала повозка. Повозка эта была запряжена четырьмя худющими волами, предводительствуемыми племенной кобылой, чей жеребенок скакал вокруг повозки как ненормальный, каким он и был. Повозка была битком набита сундуками, узлами и большими свертками из раскрашенных холстов, образовавшими пирамиду, на вершине которой восседала девица, одетая наполовину по-городскому, наполовину по-деревенски. Рядом с повозкой вышагивал молодой человек, в неказистом наряде, зато весьма живописной наружности. На лице у него был большой пластырь, закрывавший один глаз и половину щеки, а на плече он нес большое ружье, из которого уже убил несколько сорок, соек и ворон, они составляли своего рода перевязь, к которой были подвешены снизу за

* «Прекрасная роза», «золотая роза», «богатая гора», «широкое поле», «прекрасная нива», «Рошин», «красивая гора», «скала», «пестрое поле».

ноги курица и гусенок, выглядевшие так, словно их взяли с бою. Вместо шляпы у него был ночной колпак, перевитый подвязками разных цветов, и этот головной убор напоминал тюрбан, который только начали повязывать, не доведя дело до конца. Вместо камзола у него был серый плащ, перетянутый в поясе ремнем, к которому была также прицеплена шпага — столь длинная, что ею нельзя было бы орудовать без сошки. На нем были поддернутые штаны на завязках, как у актеров, представляющих героев древности, а вместо башмаков — античные сандалии, облепленные грязью по самую щиколотку. Рядом с ним шел старик, одетый более привычно, хотя и очень плохо. Он нес на плечах басовую виолу, и поскольку он слегка сгибался при ходьбе, издали его можно было принять за большую черепаху, идущую на задних лапах. Мне возразят по поводу этого сравнения, что человек и черепаха не сопоставимы по росту, но я говорю о гигантских черепахах, которые встречаются в Индии, а кроме того, с кем хочу, с тем и сравниваю! Вернемся к нашему каравану. Он проследовал мимо игорного дома “Лань”, у дверей которого собралось множество самых важных горожан. Необычный вид и гомон сброда, столпившегося вокруг повозки, заставили почтенных бургомистров обратить свой взор на незнакомцев. Между прочим, к ним приблизился помощник прево по имени Ла Раппиньер, и осведомился, что они за люди. Молодой человек, о котором я вам рассказывал, взял слово и, не касаясь руками тюрбана, поскольку одной он придерживал свое ружье, а другой — гарду своей шпаги, чтобы та не била его по ногам, сказал, что они по рождению французы, а по ремеслу — актеры; что его театральное прозвище — Дестен, то есть Рок, а прозвище его старого товарища — Ранкюн, то есть Злопамятство, девицу же, восседавшую, как наседка, наверху их скарба, зовут Пещерой. Это странное имя рассмешило кое-кого из собравшихся, и молодой актер добавил, что имя “Пещера” не должно казаться умным людям более странным, чем “Гора”, “Долина”, “Роза” или “Колючка”. Разговор завершился несколькими ударами кулака и божбой, которая раздалась перед повозкой. Это слуга из

игорного дома набросился на возчика, потому что его волы и кобыла чересчур вольно обращались с кучкой сена, лежавшей перед дверью. Ссору уняли, и хозяйка заведения, любившая комедию больше проповедей и вечерни, проявила щедрость, неслыханную для трактирной хозяйки, позволив возчику накормить животных досыта».

Но как только восторг от такого приема слегка остывал, для руководителя труппы начинались трудности, причем еще до начала представлений.

Иногда труппа, прибывавшая в какой-нибудь город, обнаруживала там другую, составлявшую ей грозную конкуренцию. Так произошло с Мольером в Нанте в 1649 году (там уже был кукольный театр) и в Пезена в 1653 году, где была труппа Кормье, над которой он смог взять верх лишь благодаря воздействию прекрасных глаз мадемуазель Дюпарк на поэта Саразена, секретаря принца Конти. Шаппюзо подтверждает, что это не было редкостью:

«Соперничество носитя вместе с ними по всем провинциям королевства, и для них горе, если две труппы сойдутся в одном месте, намереваясь там задержаться. Я не раз видел тому примеры, и в прошлом ноябре в Лионе “Дофины” (то есть труппа дофина), умевшие сохранить всеобщее уважение, которое им удалось снискать, и собирающие большие залы, очень поздно освободили место для другой труппы, прозябавшей там более трех недель. При таких встречах каждая из трупп плетет свои интриги, особенно если они упорствуют в том, чтобы играть, как это принято в Париже, в одни и те же дни и часы; тут уж победит тот, кто наберет больше сторонников, и бывало, что города делились на две партии, как некогда двор — за “Уранию” или за “Иова”»⁶⁶.

Даже если место не было занято соперниками, нужно было разместиться с наименьшими затратами на постоялом дворе, с хозяином которого, если это было возможно, расплачивались представлением фарса, подыскать место для спектаклей, а главное — получить разрешение на выступления, что не всегда было просто. Руководитель труппы отправлялся к мэру, подавал ему

список пьес, которые актеры собирались представлять, и обещал избегать всяческих скандалов. Гражданские власти очень ревниво относились к своим прерогативам; в муниципальных реестрах Гренобля содержится запись от февраля 1658 года по поводу пребывания труппы, которой, вероятно, руководил Мольер; в ней есть любопытное упоминание о «неучтивости комедиантов, которые расклеили афиши, не получив официального разрешения; вопрос обсудили и постановили афиши снять, а актерам запретить играть, пока те не получат разрешения от господ консулов и совета».

Разумеется, и речи не могло быть о том, чтобы давать представления во время Великого поста, а иногда еще и в Рождественский пост, на восьмой день после праздника Тела Господня, а по воскресеньям — только после церковной службы; но кроме этого в период голода, нужды или эпидемии, столь частых явлений в XVII веке, городские власти отказывали комедиантам в разрешении, чтобы не оскорблять чувств бедствующего населения. В 1632 году члены городского правления Бордо не дали Шарлю Дюфрену разрешения на спектакли, опасаясь пожара; Мольеру отказали в Нанте в апреле 1648 года, потому что губернатор, герцог де Ламейре, был болен; в Пуатье в том же году комедиантов прогнали прочь, «ибо сейчас то время, когда нам следует молиться Богу и соблюдать юбилейный год, а не посещать публичные зрелища»; в Дижоне — отказ в 1676 году по тем же причинам: в сложившейся тяжелой обстановке «молитвы нужнее развлечений»; парламент Руана выпроводил одну труппу, «поелику сии представления влекут за собой напрасные и бесполезные расходы»; городской совет Пуатье в ноябре 1649 года отклонил просьбу Мольера «ввиду нынешних бедствий и дороговизны хлеба»; в Нанте в 1639 году отказу в разрешении дали еще менее внятное обоснование: «по разным соображениям».

Бывало, что местные власти вступали из-за комедиантов в конфликт с парламентами, губернаторами провинции или интендантами, представителями центральной власти; в 1629 году в Пуатье генеральный наместник хотел прогнать актеров, получивших разре-

шение от муниципалитета, «что наносит значительный ущерб власти г-на мэра, который обладает преимущественным правом перед всеми прочими принять или прогнать оных комедиантов»; в конечном счете победил г-н мэр, ревниво относящийся к своим прерогативам; в 1667 году эшеваны Дижона не дали разрешения выступить труппе Великой Мадемуазель, которая подала на апелляцию в парламент и выиграла дело; в 1677 году в разрешении снова было отказано, потому что, как объяснил председатель парламента в письме к принцу Конде, «все страдают от податей, обездоливающих семьи... и народ не потерпел бы подобных развлечений во времена, когда он стонет». Другие доводы сводились к тому, чтобы прогнать комедиантов навсегда, а не на время; говорили, что они развращают молодежь, что школяры не столь прилежно учатся, «и что сие развлечение следует причислить к запретным, и поскольку его нельзя получить без денег, сыновья и слуги обворовывают своих братьев и господ». В результате разразился затяжной конфликт между мэром, поддерживаемым интендантом, и парламентом; заговорили о том, чтобы «отрядить мэра ко двору». В конечном итоге сам принц Конде, губернатор Дижона и завзятый театрал, разрешил спор в пользу актеров.

Но чаще всего местные власти сообща преследовали актеров: в 1670 году в Шато-Тьерри против них выступила лига из генерального наместника в бальяже, генерального прокурора парижского парламента и епископа Суассонского. Оставалось только бежать.

Когда разрешение на пребывание было, наконец, получено, оставалось еще уладить с городскими властями разные вопросы, представить им репертуар и назначить цену за вход; и тут решения принимал муниципалитет, стараясь не слишком обременять зрителей, а порой оставляя «бесплатную скамью для отцов города». Вот несколько цифр, довольно скромных, почерпнутых из разных документов: во Франкфурте в 1593 году цена за вход была установлена в 4 пфеннига, в Нанте в 1648 году — 10 су на старые пьесы и 15 на новые, то есть только что сыгранные в Париже, в 1660 году цену повысили с 15 до 20 су; в Дижоне было еще дешевле: в

1648 году — 6 су, из которых 1 — содержателю зала за стулья; в следующем году одна труппа запросила 20 и 30 су, но цену установили в 10 и 15; в 1660 году — 15 и 20; в 1662—1663 годах 10 и 15, в виде исключения — 20 су на определенные пьесы «с машинами» (какими примитивными, верно, были «машины» наших бродячих комедиантов по сравнению с оборудованием театра Марэ!). В 1668 году труппа дофина, взимавшая 15 и 20 су вместо 10 и 15, была подвергнута штрафу; в 1669 году труппа герцога Савойского впервые добилась цены в 20 су, «какие бы пьесы они ни играли»; несколько лет спустя тариф повысился до 30 су «на новые, необычайные и зрелищные пьесы».

Чтобы сборы от представления могли покрыть расходы труппы, зал для игры в мяч или игорный дом должен был быть набит под завязку. Но мало того, что городские власти взимали налог с входной платы, они еще облагали комедиантов податями на больных и бедных — наверное, во искупление покушения на нравственность, которое, по мнению некоторых педантов, являло собой всякое театральное представление. Таким образом, налог в пользу бедных, учрежденный в Париже только в 1699 году и составлявший шестую часть от платы за вход, в провинции взимали с самого начала века с бедных комедиантов, которые, таким образом, должны были влачить на себе бремя общечеловеческой нищеты, помимо своей собственной.

В Нанте в 1656 году городские власти взыскали с актеров 40 ливров на больницу; в Пуатье — 20 ливров в неделю, выплачиваемые заранее, не говоря о сборах от «одного из лучших представлений». Поскольку актерам не удалось даже покрыть расходы, налог сократили с 20 ливров до 10, но хозяин зала для игры в мяч, на которого возложили за это ответственность, уплатил разницу. В Бордо в 1635 году актерам дали позволение играть «с условием уплатить 120 ливров: половину на больницу, а вторую половину — на городские стены»; значит, городские чиновники привлекали странствующих комедиантов к работам по благоустройству города!

После больных настала очередь бедных. Уже в 1609 году в Бордо две труппы были приговорены

постановлением парламента уплатить по 3 экю с каждого из десяти представлений, то есть 30 экю, «под страхом изъятия их пожитков и заключения в тюрьму их самих»; в 1632 году Дюпрен заплатил 60 ливров; в 1647-м городской совет Нанта потребовал перечислить в пользу бедных сборы от одного дня выступлений; в 1660-м Ришмон уплатил 2 пистоля, а в 1664-м Филандр отдал 30 ливров; в Дижоне в 1632 году налог в пользу бедных установили в 4 ливра с представления или в заранее установленную сумму в 100 ливров; в 1648 году он равнялся сборам с одного представления; в 1654-м, когда одна труппа отказалась дать представление в пользу бедных, совет заставил ее уплатить 50 ливров под страхом изъятия пожитков; в 1661 году комедиантов, ответивших «возмущением, дерзостями и руганью», когда у них потребовали 100 ливров, попросту бросили в тюрьму; в 1668 году труппа дофина уплатила налог в пользу бедных в размере 60 ливров.

Видно, какие неприятности и расходы доставляли комедиантам городские власти. Но, покончив с административными хлопотами, им нужно было еще добиться, по крайней мере, невмешательства представителей Церкви. Бывали кюре-педанты, которые буквально применяли предписания ритуалов в отношении комедиантов; в некоторых городах те сталкивались еще и с враждебностью светских обществ, отделений или подражаний парижскому Братству Святого Причастия, которые преследовали с деятельной ненавистью театр вообще и актеров в частности. В Гренобле Шорье в «Житии Буасса⁶⁷» говорит о «диких зверях», которые «предавали анафеме Мольера», считая его «отлученным от церкви, наряду с безбожниками и нечестивцами». В Шамбери в 1673 году епископ Гренобля Камю обрушился с кафедры с проповедью против комедиантов — надо ли говорить, что труппа от этого серьезно пострадала? Еще в 1599 году один епископ публично осудил разрешение, выданное городскими властями, пригрозив свалить театр, если актеры станут в нем играть, и «моля Бога даровать ему на это силы».

В 1607 году в Бурже иезуиты вознамерились помешать Лапорту играть «под страхом отлучения от церкви тех, кто пойдет на спектакль».

Только подумайте, сколько препон чинили комедиантам гражданские и церковные власти просто для того, чтобы те получили право заниматься своим ремеслом; и всё приходилось начинать заново в каждом новом городе; каждую неделю им приходилось разбирать театр, укладывать вещи и снова отправляться в дорогу без всякой уверенности в завтрашнем дне. Да уж, незавидное положение. Как тут не понять сетования Александра Арди на свою нищую юность в рядах бродячей труппы, при которой он состоял наемным поэтом.

Странствующие комедианты вели свободную, бурную жизнь, сотканную из забот и провалов. Нужно было обладать мужеством и хорошим настроением, чтобы выносить все тяготы нескончаемых переездов. Но для многих из них театр был настоящим призванием; театр во все времена был требовательным господином для своих слуг. Во время скитаний их поддерживала далекая, но неугасимая надежда попасть в один из великих парижских театров, играть при дворе, перед королем. Так, Мольер со своими товарищами, после тринадцати лет бродячей жизни в далеких провинциях, сумел-таки обосноваться в Париже и поспорить там с актерами Бургундского отеля и театра Марэ — почти все они прошли школу в провинции.

Прибытие актеров в новый город было важным событием, привлекавшим внимание. Качество представлений, разумеется, было неодинаковым; госпожа де Севинье рассказывает об одной труппе, в Витре, которой удалось «выжать из нее больше шести слезинок», зато Флешье⁶⁸ очень сурово отзывается о другой труппе, которую видел во время Великого суда в Оверни⁶⁹: «Они, как умели, читали свою роль, путая порядок стихов и сцен и время от времени прибегая к помощи одного из своих товарищей, который подсказывал им целые стихи и пытался облегчить их память. Признаюсь, мне было жаль Корнеля, и ради его же чести я бы предпочел, чтобы г-н д'Обиньяк пускался в критические рассуждения против его трагедий, чем

видеть, как их коверкают актеры». Не все провинциальные актеры были Росциями, и они не могли обучиться своему ремеслу иначе, нежели на практике. Будем снисходительны к их памяти, уважая их усилия и каждодневные трудности, которые им приходилось преодолевать на своем поприще.

Чтобы как следует представить себе все превратности такого существования, нужно проследить за жизнью какого-нибудь странствующего актера. Вместо того чтобы в очередной раз пересказывать житие Мольера, возьмем для примера одного из его последователей, который сегодня позабыт, но в свое время пользовался определенной известностью и как актер, и как драматург. Это Нантейль.

Его настоящее имя Дени Клерселье, возможно, он был одним из четырнадцати детей философа Клода Клерселье, издателя Декарта. Он был родом из Мо и наверняка сделал своим псевдонимом название города Нантейль-ле-Одуэн.

Он дебютировал в 1667 году в возрасте семнадцати лет в труппе Эсперанса. Шарль Герен, он же Эсперанс, был опытным актером с сорокалетним стажем; долгое время он вместе с Филандром входил в труппу принца Оранского; он был отцом Герена д'Этрише, который через десять лет женится на вдове Мольера. Эсперанс собрал вокруг себя на один год, помимо Нантейля, Лонгейля с женой, Лианкура, мадемуазель дю Трессе, которая выйдет замуж за Лианкура, Ламота, мадемуазель Розидор, госпожу де Шанкло, мадемуазель Робен. Имея за плечами большой опыт странствующего актера, Эсперанс знал, что жить своим ремеслом очень трудно, если не иметь щедрого покровителя, поэтому он повел своих товарищей в Лион, где заручился покровительством губернатора, маршала де Вильруа; получив такую поддержку, труппа отправилась в сентябре 1667 года выступать в Марсель.

В следующем году Нантейль уже сменил труппу и поступил к комедиантам королевы. Мария-Терезия, в самом деле, несколько лет содержала труппу французских актеров, потому что так было принято среди царствующих особ, однако лично она предпочитала испан-

ских комедиантов; ее труппа, которую она никогда не призывала в Париж, беспрестанно странствовала. В нее входили актеры из труппы Эсперанса, а именно сам Эсперанс, Нантейль и Лианкур, а также бывшие актеры Великой Мадемуазель — Ласурс, Бонкур и Жолимон. Она впервые покинула пределы страны: 9 августа 1668 года мы застаем ее в Брюсселе, где она арендовала вплоть до следующей Троицы театр Горы Святой Елизаветы. Труппа колесила по испанским Нидерландам⁷⁰, играла в Лилле 13 июня 1669 года. Она была довольна достигнутыми результатами, поскольку в этот день продлила на год договор о создании товарищества и договор об аренде брюссельского театра.

Нантейль занимал в труппе важное место: он играл главные и второстепенные роли героев-любовников, а Ласурс оставлял за собой роли благородных отцов. Слава пришла к Нантейлю благодаря тому, что он снабжал своих спутников легкими комедиями, расширявшими их репертуар. Возможно, он опробовал в Брюсселе пьесы, которые потом сыграл и напечатал в Гааге.

Ибо актерам королевы пришлось расторгнуть договор об аренде в Брюсселе, действовавший до Троицы 1670 года, поскольку уже в ноябре 1669 года мы застаем их в Гааге. Кстати, владелец брюссельского театра преследовал их по суду, требуя неустойки. В Гааге Нантейль поставил и издал три комедии: «Любовь-часовой», «первое дитя своей Музы», которую посвятил принцу Оранскому, моля его о покровительстве; это довольно беспомощная комедия, в которой выводятся смешной маркиз в традиции Мольера и влюбленный и обманутый опекун, прямой потомок Арнольфа из «Школы жен»; «Граф де Рокфей, или Чудаковатый доктор», посвященная господину Нассаускому, обер-шталмейстеру принца Оранского, — посредственная одноактная комедия, написанная восьмисложным стихом и кое-как зарифмованная, довольно игривого характера, в ней действуют два персонажа — Горжибюс и Панкрас (тоже позаимствованные из пьес Мольера); «Ночные размолвки», комедия из трех актов, в которой действует крестьянин по имени Гаро, как в «Обманутом педанте» и «Влюбленном докторе», а монолог слуги Морона, наедине с фонарем,

явно вдохновлен монологом двойника из «Амфитриона»; это комедия положений с путаницей и переездами.

В Гааге Нантейль повстречался с Розидором, который в свое время играл в труппе английского короля, в театре Марэ и в труппе герцога Ганноверского. Однако датский король Фредерик III, желая иметь собственную труппу, поручил Розидору ее составить. Условия были заманчивые: оплаченный переезд, 400 экю каждому актеру. Нантейль вошел в труппу Розидора, и они отправились в Копенгаген, куда прибыли в декабре. Увы, радужные надежды, с которыми труппа устремилась в датскую авантюру, быстро развеялись. Все перевернуло непредвиденное событие: датский король умер в феврале 1670 года. Актеров отпустили с миром. Розидор, которого не пугали дальние переезды, повел труппу в Германию и в Италию. Но Нантейль не пожелал рисковать в дальних странах и отбилсЯ от своих товарищей уже на первых этапах в Германии.

Похоже, что Нантейль расстался с Розидором не добродушно: несколько лет спустя он станет нелицеприятно высказываться о своем бывшем руководителе; в самом деле, уехав из Гааги, Розидор увез с собой свою любовницу, жену парикмахера, по имени Марианна Воль. На запрос обманутого мужа Нантейль подтвердил в нотариально заверенном заявлении, что Марианна Воль последовала за Розидором в Венецию.

Однако Нантейль не вернулся во Францию и решил поискать счастья в составе труппы герцога Брауншвейгского-Люнебургского.

«Епископ Оснабрюккена и герцоги Целле и Ганновера, — писал Шаппузо, — уже несколько лет содержали превосходную труппу французских актеров, богатых костюмами, которые замечательно исполняли свои роли, и когда три группы скрипок сходятся вместе, их можно назвать группой двадцати четырех, в большинстве своем французов и лучших мастеров этого дела».

Нантейль как будто возглавил труппу герцога Брауншвейгского-Люнебургского, куда привел с собой из труппы Розидора Бонкура с женой. Остальными актерами были Лекко с женой, Лавуа с женой, госпожа де

Ламетри, Брюневаль и мадемуазель Бенар. Актеры три года пробыли в Ганновере, наверняка щедро вознаграждаемые герцогом. Как в свое время в Гааге, Нантейль ставил в очаровательном театрике при замке Целле, построенном итальянцами в 1645 году и являющемся сегодня самым древним театральным залом в Европе, новые комедии собственного сочинения, которые он посвятил герцогине Брауншвейгской, Люнебургской и Ганноверской.

Эти комедии не были похожи на те, что он некогда преподносил принцу Оранскому. Разница ощущается даже при чтении: стихи более гладкие, стиль выдержан тверже, тон более возвышенный. На смену комедии положений пришла «героическая комедия» — романтическая, близкая к трагикомедии. Персонажи «Дочери вице-короля», «Невидимой возлюбленной», «Мнимого наследника» — принцы и принцессы Валенсии, Неаполя или Генуи, изъясняющиеся высоким стилем, а их приключения, комичные из-за хитросплетения интриг, порой приобретают возвышенный драматизм.

Проведя три года в Ганновере, труппа герцога воссоздалась под руководством актера Клавеля, который сделает ее странствующей и отведет в Голландию и Германию. Но в этой новой труппе нет ни одного из актеров, составлявших предыдущую. Пьер Бонней прикнул в 1675 году к труппе, возглавляемой Жолимоном, Лекок с женой — к труппе принца Конде. Нантейль же в 1675 году очутился в Брюсселе, в следующем году — в Нимеге. Посредники, участвовавшие в мирном конгрессе в этом городе, действительно, запросили паспорта для труппы комедиантов, присланных из Франции. Была ли то труппа актеров французской королевы, в которую вернулся Нантейль? Сомнительно, ибо эта труппа в начале 1676 года находилась в Брюсселе, а следовательно, не была «прислана из Парижа» в Нимер.

Во всяком случае, если Нантейль и побывал в 1676 году в Нимеге, он недолго там задержался. В самом деле, 23 марта 1677 года он поступил в Париже в труппу герцога Энгиенского. Возглавлял ее Ришмон, а входили в нее Нантейль с женой, Клавель, вышедший из труппы

герцога Ганноверского, и его жена, Жан Фонпре с женой, Жермен Лериш, Дюфор и Клотильда Лериш. Следует отметить присутствие жены Нантейля — Марты Ломм, которая отныне станет разделять судьбу своего супруга, по меньшей мере, до 1685 года. Неизвестно, где играла труппа герцога Энгиенского в 1677 году. Нантейль пробыл в ней всего год; когда труппа подписала новый договор о товариществе, 23 марта 1678 года, он в него не вошел. Несколькими днями раньше, 17 марта, он во второй раз вступил в труппу королевы Франции, к которой принадлежал десять лет тому назад. С того времени труппа играла в Дижоне, Шато-Тьерри, Осере, Амьене, Шарлевиле, Брюсселе и Маастрихте. В нее тогда входили Ласурс (до 1671 года), Антуан Лефевр с женой, дю Бокаж с женой, Ботан, Альсидор, Доминик Лоншан с женой, Дюфрен с женой. Ни один из членов труппы 1668 года не входил в нее в 1678 году. Может быть, за это время в труппе произошел раскол? Или же она играла одновременно на двух сценах? Точно неизвестно, но ясно одно: 26 ноября 1678 года дю Бокаж от своего имени выстроил театр в манеже Гааги, который снимал до середины поста 1679 года, а за два дня до этого Нантейль в качестве главы труппы выстроил сцену в зале для игры в мяч в Брюсселе. Возможно, труппа кочевала между Брюсселем и Гаагой весь сезон 1678/79 года.

Как мы уже сказали, в Брюсселе она встретила с труппой герцога Ганноверского, возглавляемой Клавелем. Как всегда в таких случаях, обе труппы вступили в конкурентную борьбу, вредившую и той и другой. В Ганноверской труппе, помимо Кладеля, был Демаре, дю Бокаж, Изабелла и Жак Вальо, Роменвиль, Ришмон, Жермен Лериш, Шатонэф, который возглавит труппу в 1680 году, Лекок с женой и Жан Фонпре. Брюссельская газета «Реласьон веритабль» писала 12 ноября 1680 года:

«Его высочество принц Пармский в прошлый вторник оказал честь труппе актеров герцога Ганноверского, посетив их театр со всем двором, чтобы посмотреть на представление фантазмагии “Золотое руно”, которое прошло весьма успешно, к удовольс-

твию принца». Поскольку принц, надо полагать, проявил щедрость, труппа герцога Ганноверского, по обычаю, взяла себе название труппы принца Пармского, согласно акту от 17 января 1681 года. К этому времени Нантейль покинул труппу королевы Франции и прикнул к труппе Клавелия.

Проведя сезон в Брюсселе, Нантейль вместе с труппой герцога Ганноверского (или принца Пармского) продолжил кочевую жизнь. 25 января 1681 года он подписал договор с возчиками на перевозку труппы и ее багажа в Ат, Лилль и Валансьен. Он нанял вышивальщика — наверное, чтобы содержать в порядке и украшать театральные костюмы, — а также танцмейстера. Затем труппа вернулась в Ганновер и Кёльн.

Но Нантейль не последовал туда за нею; 24 марта 1681 года он прибыл в Париж и вновь поступил в труппу герцога Энгиенского, к которой принадлежал в 1677 году. В труппу, по-прежнему возглавляемую Ришмоном, входили тогда Нантейль с женой, Берже с женой, Шанваллон, Ламарш, Марианна Ришар и Мадлена Пуарье. На этом следы труппы герцога Энгиенского теряются.

В Великий пост следующего года Нантейль сколотил с Лакассанем, Гереном д'Этрише, Валуа и его женой новую труппу под своим руководством, которая выступала в Голландии. Вероятно, к тому времени он решил присвоить своей труппе титул труппы герцога Энгиенского, перешедший к ней по наследству. Он отправился в Шантильи, чтобы просить о покровительстве старого принца Конде, а также позволения играть в Дижоне — заказнике труппы господина принца. 8 марта Конде писал своему секретарю: «Этот Нантейль так еще и не явился; если явится, я поговорю с ним, как должно». 15 марта секретарь Конде писал ему: «Нантейль восхищен хорошим обхождением Вашего Высочества, а господин герцог (Энгиенский) пообещал ему разрешение для Дижона; как только договор будет заключен, я пришлю копию Вашему Высочеству». Заручившись разрешением принца, Нантейль, наделивший свою труппу помпезным и расплывчатым титулом «актеров королевской труппы», прибыл 30 апреля 1683 года в Дижон.

Он вернется туда в 1684 году, однако из-за драк в партере театр будет закрыт. Благодаря покровительству семейства Конде составленная им труппа просуществовала исключительно долго — три года.

Но обращение господина принца к религии в конце жизни отвратило его от театра и актеров, которых он так любил и которым так щедро помогал. Нантейлю пришлось искать счастья в другом месте. 3 февраля 1685 года мы застаем его в Ангулеме, где он составил новую труппу со своей женой и ее сестрой Мадленой, Жаном Берже, его женой и его дочерью Ипполитой, Шанваллоном и его женой, Жаном Флери, Лоншаном с женой, мадемуазель де Шанкло, входившей в труппу Эсперанса в 1667 году, Жаком Трошем, мадемуазель дю Бокаж и Розидором. Труппа выстроила себе сцену с люком для представления «Каменного гостя». В декабре она была уже в Ренне и играла там «Любовь Венеры и Адониса» — пьесу Донно де Визе, написанную для театра Марэ в 1670 году и ставившуюся также в театре Генего, «Мещанина во дворянстве», «Андромеду» и «Каменного гостя» Доримона.

Новая труппа Нантейля не пережила обычного срока в один год. 15 марта 1686 года он вместе с женой и ее сестрой Мадленой вступил в труппу дофина. Эта труппа, ведшая бурную деятельность с 1662 года и выступавшая в основном в Руане и Дижоне, в тесной связи с труппой принца Конде, была вотчиной семейства Сире-Резен: ею последовательно руководили Отфей и Мишель Сире. Неизвестно, сколько пробыл в ней Нантейль, но в начале 1688 года его уже там не было.

10 марта этого года Нантейль и Доминик Питель арендовали на пять лет театр Бордо за 300 ливров в год. Члены городского правления Бордо, не собиравшиеся платить за посещение спектаклей, дали свое разрешение при условии, что, «согласно обычаю, актеры дадут первое представление бесплатно для господ городских магистратов и особ, которых тем будет угодно привести с собой, и на каждом представлении они предоставят оным магистратам, синдикку и секретарю городского совета два места каждому по их выбору: в ложах или в партере».

Новая труппа Нантейля пробыла в Бордо на протяжении всего срока арендного договора. В первый год дела шли довольно хорошо, поскольку сборы составили 46 400 ливров, а расходы — 43 600. Но с того дня, когда в Бордо открылась опера, привлекая зрителей своей новизной, дела шли все хуже и хуже. Под конец городские магистраты предоставили труппе Нантейля отсрочку арендного платежа за год, то есть 300 ливров.

Срок аренды истек в марте 1693 года; в 1693/94 году Нантейль уже в Страсбурге и Меце, но нам неизвестно, к какой труппе он тогда принадлежал. Затем, 3 мая 1696 года, он в очередной раз сколотил труппу вместе со своей второй женой, Мари Баруа, Шарлем и Жаком де Бошан, Франсуа де Лабарром и его женой, мадемуазель Лефевр с дочерью, Рено и мадемуазель де Ланон. Эта труппа играла в Ангулеме 6 февраля 1697 года. Существовала ли она еще в 1698 году? Маловероятно, поскольку в 1698 году Нантейль был замечен в Туре вместе с супругами Розелис и с Шомонами, не входившими в прежнюю труппу.

В 1699 году Нантейль воссоединился со своими бывшими товарищами по труппе герцога Целле (труппе герцога Ганноверского); вместе с Лекоками, Бонкуром, Лавуа и мадемуазель Бошан он предпринял большое путешествие в Варшаву.

Тремя годами позже он вернулся во Францию и, не падая духом, был готов снова попытаться счастья. 10 января 1702 года он объединился в Гренобле с неким Жаком Сен-Фрэ и выстроил сцену в зале для игры в мяч «Белая королева». Пока велись работы, он уехал в Париж «подобрать труппу».

Была ли создана эта новая труппа? Мы не знаем. Но насколько нам известно, упорный Нантейль тридцать пять лет колесил по дорогам Франции и Европы вслед за повозкой Фесписа⁷¹. После 1702 года его следы затерялись окончательно, и мы не знаем, сколько еще попыток послужить театру он предпринял.

Но и то, что нам известно о его жизни, позволяет ясно себе представить множество перипетий, откатов назад и приключений, бывших обычным делом для странствующего комедианта в XVII веке. Приведем краткое изложение карьеры Нантейля:

1667 — труппа Эсперанса (Лион и Марсель).

1668 — труппа королевы Франции (Брюссель и Гаага).

1669/70 — труппа датского короля (Копенгаген).

1672/74 — труппа герцога Ганноверского (Ганновер).

1675/76 — труппа? (Брюссель и Нимег).

1677 — труппа герцога Энгиенского.

1678 — труппа королевы Франции (Брюссель и Гаага).

1680 — труппа герцога Ганноверского, ставшая труппой принца Пармского (Брюссель и Лилль).

1681 — труппа герцога Энгиенского.

1682/84 — труппа Нантейля (1-я) (Дижон).

1685 — труппа Нантейля (2-я) (Ангулем и Ренн).

1686 — труппа дофина.

1688/93 — труппа Нантейля (3-я) (Бордо).

1693/94 — труппа? (Мец и Страсбург).

1696/97 — труппа Нантейля (4-я) (Ангулем).

1698 — труппа? (Тур).

1699 — труппа герцога Ганноверского и Целле (Варшава).

1702 — труппа Нантейля (5-я) (Гренобль).

За тридцать пять лет — восемнадцать трупп, восемнадцать перемен, восемнадцать попыток поймать птицу удачи! Причем эта цифра может оказаться занижена, поскольку мы не уверены в том, что дошедшие до нас документы охватывают всю реальную карьеру этого актера и что нам известны все ее перипетии, но она и без того впечатляет, не представляя при этом ничего исключительного, и демонстрирует железную волю, ожесточенное упорство, поддерживаемые истинным театральным призванием.

На протяжении всего века странствующие комедианты (которых, напомним, было больше тысячи) колесили, как Нантейль, по дорогам Франции и зарубежных стран; многие из них остались неизвестными, и лишь малое число достигло парижской славы Флоридоров и Шаммеле; но все они с той же верой несли в самые отдаленные города мысль и слово современного им театра, который ныне считается классическим.

Глава третья

Труппы, имеющие покровителя

С вольными труппами, которые были эфемерны и не отличались долголетием, соперничали другие, гораздо менее многочисленные труппы, которые тоже странствовали по французской глубинке и за рубежом. Их положение было гораздо более завидным, ибо они сумели найти себе покровителя — принца крови, члена королевской семьи, губернатора провинции, — который брал их себе на службу и выплачивал им содержание; пенсии, вознаграждения и различные субсидии очень кстати попадали в шкатулку казначея, пополняя собой всегда ненадежные сборы от публичных выступлений.

Ведь служба покровителю не была постоянной; труппа, разумеется, была обязана играть зимой в его парижском особняке, летом — в его загородном замке и являться по первому зову. Но в остальное время она скиталась по дорогам так же, как все остальные.

Такое особенное положение имело ряд важных последствий. Во-первых, поскольку в таких привилегированных труппах можно было лучше заработать, актеры стремились в них попасть, и их руководитель, таким образом, проводил более строгий отбор, ангажируя самых лучших. Понятно, что комедианты из бедных вольных трупп пытались поступить в привилегированные труппы, которые были лучше прочих. С другой

стороны, одно присутствие покровителя придавало труппе сплоченность и долголетие, незнакомые вольным труппам; некоторые из таких товариществ сохраняли свой состав, меняя руководителей, многие годы, а то и несколько десятилетий.

Вот, к примеру, основные из таких трупп, с указанием продолжительности их существования и областей, где они давали представления:

Труппа королевы Марии-Терезии (1661—1678; Север Франции, Бельгия, Голландия).

Труппа дофина (1662—1696; Дижон и Руан).

Труппа дофины (1680—1690; Нант, Дижон, Экс-ан-Шапель и Марсель).

Труппа Монсеньора (Гастона Орлеанского) (1644—1658; Лион).

Труппа принца Анри II Конде (1614—1643; Орлеан, Дижон).

Труппа принца Луи II Конде (1660—1698; Руан, Дижон, Шантильи; поездки в Англию и Германию).

Труппа герцога Энгиенского (1674—1678; Дижон).

Труппа Великой Мадемуазель (1651—1678; Дижон, Лион, Турин, Бельгия, Голландия).

Труппа принца Конти (труппа Мольера) (1653—1656; Запад и Юг Франции).

Труппа маршала де Вильруа (1663—1668; 1692—1697; Лион, Нант).

Труппа герцога д'Эпернона (труппа Мольера) (1632—1650; Запад и Юг Франции).

Труппа Монсеньора (Филиппа Орлеанского) (1662—1682; Вьенна, Авиньон, Нант, Тионвиль).

Труппа Генриетты Английской (1667—1668; Алансон).

В ту эпоху, когда вся образованная Европа говорила по-французски, многие иностранные государи и принцы принимали на службу французских актеров. Вот главные из таких трупп:

Труппа короля Англии (1662—1663; 1697—1701; Бельгия и Голландия).

Труппа королевы Швеции (1655—1658; Брюссель).

Труппа короля Швеции (1699; Швеция).

Труппа короля Дании (1682—1732; Франция и Дания).

Труппа короля Пруссии (1706—1711; Брюссель, Кёльн, Берлин).

Труппа принцев Оранских (1618—1631; 1638—1664; 1673—1703; Бельгия, Голландия, Гренобль, Нарбонн, Анже, Лилль).

Труппа принца Льежского (1696—1697; Бельгия, Голландия, Лотарингия).

Труппа герцогов Ганноверских (1676—1679; 1681—1696; Ганновер, Голландия, Бельгия).

Труппа герцогов Лотарингских (1667; 1688—1720; Лотарингия, Эльзас, Дрезден, Бордо, Голландия).

Труппа герцогов Савойских (1658—1698; Лион, Дижон, Макон, Шамбери, Турин).

Труппа герцога Люнебургского-Целле (1668—1699; Ганновер, Варшава).

У немецких князьков, у курфюрстов Баварского, Саксонского и Кёльнского тоже были свои французские труппы. Видно, что в целом эти театральные коллективы на протяжении всего XVII века вели активную гострольную деятельность во Франции и за рубежом.

Наряженные в роскошные костюмы своими покровителями, которые полагали делом чести придать блеску своим актерам, к тому же получая щедрое вознаграждение, став завсегдатаями всех европейских дворов, эти актеры уже не имели ничего общего с жалкими скитальцами, описанными Скарроном в «Комическом романе». Они входили в свиту своих покровителей и пользовались хорошей репутацией у публики.

Одним из руководителей такой труппы был Мольер; сначала он принадлежал герцогу д'Эпернону, потом принцу Конти, за которым последовал в Гиень и Гасконь; за тринадцать лет кочевой жизни труппа не распалась и с 1658 года продолжила свою карьеру в Париже. За столь долгое время она сумела упрочить свою репутацию, и мы знаем, что с этого времени дела ее процветали. Мольер наверняка прославился в провинции, прежде чем снискать славу в Париже.

Конечно, Ле Буланже де Шалюссе в комедии-памфлете «Эломир-ипохондрик» утверждает, что Мольер делал плохие сборы в провинции: публика маленьких городков восхищалась талантами актеров, но по-

сколько плата за вход составляла всего пять су, сборов от спектакля, даже прошедшего с аншлагом, не хватало на покрытие повседневных расходов. Более достоин доверия рассказ очевидца, прожившего три месяца вместе с труппой Мольера. Речь о Дассуси — короле бурлеска, поэте, музыканте, авторе музыки к «Андромеде» Корнеля и... прихлебателе. В своих «Бурлескных приключениях» он так вспоминает о счастливых часах, проведенных с Мольером и Бежарами:

«Я был богат и доволен, как никогда, ибо сии щедрые люди не только помогали мне, как другу, но и обращались со мной, точно с родственником. Когда их вызвали в Пезена, они взяли меня с собой, и я не могу выразить, сколькими милостями меня осыпали все члены этого дома. Говорят, что лучшему из братьев через месяц надоедает кормить своего брата; но они, щедрее, чем все братья на свете, сажали меня с собой за стол всю зиму, и в их обществе я наслаждался гармонией посреди семи или восьми блюд, не зная ни забот, ни хлопот. Никогда еще нищий не был так жирен, и, что бы ни говорили о магистратах Пезена, которые живут на десять дукатов в день, наслаждаясь музыкой и игрой актеров, за тем столом, ломившимся от лакомых блюд и сладкого вина, именно я поглотил больше всего жаркого и выпил больше гипокраса.

Хотя я был в их доме, я мог бы сказать, что это мой дом. Никогда я не видал столько доброты, столько искренности и порядочности, как среди этих людей, вполне достойных каждый день представлять в театре».

Такое привольное житье описывают не для того, чтобы разжалобить читателя по поводу участи актеров. Если самому не хватает на жизнь, не будешь долгие месяцы содержать нахлебника. Добродушия в нужде не бывает.

Но не стоит пересказывать историю восхождения Мольера к славе, уже не раз перепетую, к которой мы не сумеем добавить ничего нового.

Нам представляется гораздо более интересным пройти по следам других провинциальных трупп, гораздо менее известных, — за теми, кому покровительствовали Великий Конде и Великая Мадемуазель.

В них перебивало много актеров с именем.

В роду Конде меценатство было традицией. Помощь литераторам, художникам и в особенности комедиантам была неотъемлемой частью, составлявшей славу младшей ветви Бурбонов. Еще отец Великого Конде, Анри II Бурбон, несмотря на свою легендарную скупость, содержал труппу актеров под руководством Вотреля, который объединил вокруг себя для служения господину принцу актеров, уже известных в Париже: Лонгваля, Гасто, Лафонтена, Нисье, дю Мэна. Все они были бывшими товарищами Валлерана Леконта, который, не сумев приобщить парижскую публику к пьесам Александра Арди, отправился в Нидерланды в поисках переменчивой удачи.

Итак, Вотрель объединил осколки его труппы, добавив к ним неподражаемое трио фарсовых актеров — Гро-Гильома, Готье-Гаргиля и Тюрлюпена. С июня 1614-го по январь 1616 года, а потом в апреле 1618-го труппа принца Конде выступала в старом театре на улице Моконсей, откуда фарс изгнал старинные мистерии, которые некогда представляли члены Братства Страстей Господних.

Когда принц впал в немилость и был посажен в Бастилию, а после своего освобождения по-прежнему вызывал подозрения и страх, а потому находился в полуизгнании в провинции, его труппа, все так же носившая его имя, но, верно, уже не получавшая больших дотаций от своего покровителя, уехала в провинцию и, как многие другие странствующие труппы, принялась колесить по дорогам Франции. В 1623 году она была в Орлеане, около 1639 года — в Бурже, где молодой герцог Энгиенский, будущий Великий Конде, учился под руководством иезуитов, в 1632 и 1643 годах — в Дижоне. Ее пребывание в этом городе легко объясняется тем, что господин принц был губернатором Бургундии. Однако, находясь в войсках, стоявших в Гиени, он не посещал своих владений. Его заместителем король назначил герцога Энгиенского, которому тогда было восемнадцать лет. Надо полагать, что молодой человек, жаждущий наслаждений, принимавший короля в Бургундии в сентябре 1639 года, захотел развлечь его комедией, и

начиная с этой даты именно герцог, а не принц, занимался актерами принца Конде. Существование труппы прекратилось со смертью принца в 1646 году.

Как ни любил герцог театр, но ни юный победитель в сражениях при Рокруа, Лансе и Нордлингене, ни участник Фронды, вступивший в схватку с Мазарини, ни узник Венсенского замка, ни мятежный принц, восемь лет наносивший поражения королевским войскам, не имел времени заниматься театром. Но как только Великий Конде покорился и вернулся во Францию, как только был заключен Пиренейский мир, он сразу же возобновил семейную традицию и обзавелся труппой актеров, которая, претерпев множество преобразований и злоключений, пережила его, а после его смерти перешла к его сыну, Анри Жюлю де Бурбону. Первым директором труппы Великого Конде был актер по имени Филандр.

Он наверняка позаимствовал свой псевдоним из заглавия комедии Ротру «Филандр», изданной в 1637 году; его настоящее имя было Жан Моншенгр, но он появлялся и под именем Жана Матте, а в Лионе разыгрывал фарсы под именем Пафетена: у актеров того времени часто было несколько имен — данное при рождении, театральное псевдоним и фарсовый. Филандр, как и все ему подобные, дебютировал в труппе бродячих актеров. Ему было не больше двадцати лет, когда в 1637 или 1639 году он возглавил труппу, выступавшую в Сомюре. Там оказалась еще одна труппа под руководством другого странствующего комедианта — Флоридора, который потом сделает блестящую карьеру в Париже. Обычно встреча двух трупп в одном городе была катастрофой и поводом для зависти, борьбы, которая никому не шла на пользу. Наиболее рассудительные предпочитали сговориться и, вместо того чтобы перебивать друг у друга зрителей, выступать совместно. Филандр и Флоридор в Сомюре так и поступили. Их труппы «извлекли большую выгоду из этого соглашения и снискали похвалы со стороны всех честных людей, которым их доброе согласие было в назидание».

Во время скитаний по провинции Филандр со своей женой, Анжеликой Менье, и своими спутниками

однажды забрели в добрый город Ле-Ман, знаменитый своими каплунами и рябчиками, до которых были так охочи каноник Костар⁷² и поэт Пеншен, племянник Вуатюра.

Это произошло около 1635 года; труппы, следовавшие из Парижа в Ренн, довольно часто заглядывали в Ле-Ман. Скаррон сообщает:

«Люди такого рода (как и многие другие) вращаются по ограниченной орбите, как солнце по зодиакальному кругу. В нашем краю они перебираются из Тура в Анжер, из Анжера в Ла-Флеш, из Ла-Флеша в Ле-Ман, из Ле-Мана в Алансон, из Алансона в Аржантан или Лаваль, в зависимости от того, следуют ли они по парижской или бретонской дороге».

Традиционная остановка в Ле-Мане воспринималась с особой радостью, ибо странствующие комедианты находили в этом городе поддержку со стороны мецената — большого любителя театра Франсуа д'Авертона, графа де Белена, всегда щедрого к актерам и в особенности к актрисам.

Один местный историк утверждает, что Филандр с женой послужили Скаррону прообразами для Леандра и Анжелики из «Комического романа». На самом деле эта гипотеза основана лишь на созвучии имен «Филандр» и «Леандр» и имени Анжелика, принадлежавшем жене Филандра. Это довольно непрочная основа для утверждений, кроме того, Леандр, молодой школяр, сбежавший из иезуитской коллегии в Ла-Флеше из любви к прекрасной актрисе по имени Анжелика, играет в романе Скаррона второстепенную роль, выступая в качестве слуги Дестена — главы труппы, дававшей представления в зале для игры в мяч при постоянном дворе «Лань».

Был ли Филандр со своей труппой в Ле-Мане, к радости Скаррона, или не был, они наверняка продолжали скитаться по глубинке; следов их пребывания в разных городах до сих пор не обнаружено, однако Филандр, как и все ему подобные, наверняка мечтал о Париже.

Эта мечта, в конце концов, осуществилась в 1647 году благодаря дружбе с Флоридором, который не забыл

товарища на один вечер по Сомюру. В том году Флоридор, который с 1638 года служил в театре Марэ во славу Корнеля, перейдет в Бургундский отель, чтобы возглавить его, по просьбе Бельроза, у которого он купит за 20 тысяч ливров должность директора и оратора, а также его костюмы. Его уход создаст в театре Марэ вакансию и лишит его пьес Корнеля, которые отныне будут ставить в театре на улице Моконсей.

Флоридор решил позвать себе на замену своего попутчика Филандра, которого считал наиболее достойным своим преемником. Флоридор являлся собственником шестой части деревянного театра, выстроенного в Марэ после пожара 1644 года; 10 апреля 1647 года он продал эту долю Филандру за 550 ливров, что позволило ему уплатить задолженность по аренде и за печатание афиш.

Филандр выступил в Марэ довольно успешно, поскольку именно в это время он удостоился чести позировать для портрета, выгравированного Дюре и сохранившегося в сборнике эстампов Фоссара. Актер изображен в театральном костюме, его лицо, обрамленное завитыми волосами, украшено усами и острой бородкой по моде того времени, он выглядит как элегантный сеньор, в шляпе с перьями и с кружевным воротником, со шпагой на боку и с плащом, наброшенным на руку.

Однако по неизвестным причинам новобранец ненадолго задержался в театре Марэ; 14 мая 1648 года он еще там, но уже в 1650 году мы застаем его в Нидерландах в труппе принца Оранского, Вильгельма II. Принц скончался 26 октября 1650 года. Лишившись своего покровителя, труппа французских актеров, процветавшая с начала века и срывавшая аплодисменты как в Гааге, так и в Париже, где она часто устраивала представления в Бургундском отеле, оказалась в большой нужде. Об этом свидетельствует Шаппюзо: «После смерти последнего принца Оранского, содержавшего труппу французских актеров, та имела небольшой успех в той части Нидерландов, где он распоряжался, и с большей выгодой для себя перебралась в Брюссель, ко двору».

24 ноября 1650 года труппа получила пропуск в Брюссель, где с 19 ноября актеры Болье, Герен и

Филандр сняли от своего имени зал для игры в мяч «Грахт» за 13 флоринов в день. В Брюсселе с 1647 года царил эрцгерцог Леопольд-Вильгельм, генерал-губернатор, любитель театра, который был готов заменить покойного принца Оранского и взять его бывшую труппу под свое покровительство. В самом деле, он щедро вознаградил ее за представления в театре при Галерее императоров.

Летом 1651 года труппа, сохранившая свое название «труппы принца Оранского», играла в Генте. В декабре актеры вернулись в Брюссель, где продлили аренду (за 12 флоринов в день вместо 13) и выстроили новую сцену, поручив это мастеру-плотнику Франсуа Дриону. От имени труппы договор на выполнение работ подписали Отфей и Дюфрен.

В следующем году они арендовали на три года театр Горы Святой Елизаветы, но вскоре рассорились с его владельцем и подали на него в суд. На какое-то время они вернулись в зал «Грахт» и подписали 27 ноября 1652 года договор с плотником на строительство, в выбранном ими месте, театра в 35 футов в ширину и 32 фута в глубину, с ложами, амфитеатром и паркетом, за 825 флоринов. Договор подписал Филандр вместе с Виллабе, бывшим руководителем труппы Гастона Орлеанского.

Следующим летом они вернулись играть в Гаагу; тем временем они выиграли процесс в Брюсселе; владелец театра Горы Святой Елизаветы, Ян ван дер Эльст, принял их условия и согласился на новую аренду, начиная с Иванова дня 1653 года; в сентябре они, по приказу его императорского величества, дали несколько представлений в Валансьене, чтобы развлечь принцессу Конде, навещавшую своего супруга. Победитель в сражении при Рокруа, который к тому времени восстал против своего короля, устроил ставку в Брюсселе, где в перерывах между битвами с королевскими войсками вел разгульную и веселую жизнь. Наверняка он вызвал труппу Филандра, чтобы та играла для него и его друзей.

Однако труппа вскоре нашла себе нового покровителя. Шведская королева Христина, взбалмошная и экстравагантная особа, 6 июня 1654 года отреклась от престола, 12 августа приехала в Антверпен, а в декабре была

в Брюсселе. В Стокгольме она окружала себя множеством французов — художников, писателей, ученых и философов, таких как Шевро, Ноде, Сомез, Декарт, Гуэций, Себастьян Бурдон, Бурдело. При ее дворе царило любезное распутство, что не помешало Христине тайно обратиться в католичество.

В Брюсселе Христина почти не видалась с принцем Конде: их развели нелепые протокольные условности, связанные со старшинством. Но будучи оба заядлыми театрами, они часто посещали театр. Христина писала одному из своих корреспондентов:

«Я хорошо лажу со всеми в Брюсселе, кроме принца Конде, которого вижу только в театре и на городском бульваре».

Филандр со товарищи, которые в отсутствие совершеннолетнего принца Оранского, способного взять их на содержание, оказались без покровителя, воспользовались милостями и щедротами королевы Христины. Вот так, совершенно естественно, «труппа принца Оранского» стала в 1655 году «труппой королевы Швеции». В истории театра XVII века есть и другие примеры, когда труппы меняли свое название одновременно со сменой мецената: чуть позже «труппа Великой Мадемюзель», например, по тем же причинам превратилась в «труппу герцога Савойского».

Название «Комедианты королевы Швеции» впервые упомянуто в акте от 24 апреля 1655 года, в котором пивовар ван дер Борхт, живший по соседству с их театром, позволяет им «прорубить окно за свой счет», выходящее в его сад. Опираясь на поддержку королевы, 30 апреля 1655 года они продлили аренду театра Горы Святой Елизаветы.

Принц Конде, не переставший интересоваться театром даже во время своего брюссельского изгнания, особенно ценил Филандра, что доказал ему, став приемником его сына Луи 14 мая 1656 года в церкви Святой Гудулы.

Несмотря на франко-испанскую войну, французская труппа встречала горячий прием во всех городах испанских Нидерландов; так, в декабре 1656 года она играла в Брюгге «Смерть Помпея» Корнеля.

Но Христина вскоре уехала из Брюсселя в Рим через Париж. Наши актеры остались без ее поддержки и покровительства. Это было не единственное затруднение: в 1656 году эрцгерцога Леопольда-Вильгельма сменил дон Хуан Австрийский. Он не интересовался театром; блестящим и плодотворным вечерам во дворце эрцгерцога пришел конец. Но и это было еще не всё: у несчастного Филандра возникли неприятности частного характера: в Брюсселе он прижил со своей служанкой Мартой Буассо дочь Жанну; мать девочки, уехавшая рожать в Париж, на улицу Пти-Шан, не пожелала воспитывать и содержать своего ребенка и подала в суд на соблазнившего ее актера. Филандр решил уладить это досадное дело полюбовно: он согласился взять на себя заботы о ребенке и добился от матери, жившей тогда в приходе Спасителя, чтобы та отозвала свой иск в обмен на оговоренную компенсацию в 30 ливров. На руках у Филандра оказалась девочка, которую он был обязан «кормить, обучать и воспитывать в святой римской католической вере», в тот момент, когда он сам и его труппа находились в затруднительном положении. Отныне дитя последует за своим отцом; вскоре девочка вырастет в известную актрису мадемуазель Боваль.

Пока же, лишившись надежды продержаться в Брюсселе, труппа Филандра решила уехать в Голландию. 1 октября 1657 года она была в Гааге; в этот день Филандр, Герен и Болье, называвшие себя попросту «французскими комедиантами», подписали договор с Хендриком ван Эрпом на строительство каменного театра за 400 ливров. Строительство должно было быть закончено 11 октября, ибо нашим актерам не терпелось как следует обосноваться.

Но Филандр не задержался в Гааге, где он еще был в феврале 1658 года. Между Францией и Испанией уже много месяцев велись тайные дипломатические переговоры; вскоре они завершились подписанием Пиренейского мира и возвращением принца Конде во Францию. Может быть, он отправил Филандра вперед, чтобы сколотить труппу своего имени? Неизвестно. Мы знаем точно лишь то, что бывшая труппа принца Оранского и королевы Швеции распалась.

Отфей стал руководить труппой дофина, с которой был в Нанте в 1659 и 1662 годах; Герен продолжал странствовать: мы встречаем его в Марселе в 1663 году, потом во главе новой труппы в 1667 году, в 1668—1670 годах он был актером королевы Франции, в 1673-м — герцога Савойского. Следы Болье затерялись, однако он вскоре умер, еще до 1664 года.

Филандр же вернулся во Францию. Вместе с женой и «приемной дочерью» Жанной по прозвищу Жаннетон он составил новую труппу, образовавшую товарищество на год — с Пепельной среды 1660 года до такого же дня 1661 года, о чем был составлен нотариально заверенный акт в Ла-Рошели, где он «проживал в доме Пьера Коккуазона, булочника, под вывеской с петухом». Среди ангажированных актеров были Лакутюр с женой. Лакутюр — это не кто иной, как Жорж Пинель, бывший учитель чистописания Мольера, который пятнадцатью годами раньше дебютировал в «Блистательном театре» своего ученика. После провала этого театра в 1645 году он остался актером; в 1649-м он входил в труппу герцога Орлеанского, в 1651-м вместе с женой, Анной Пернэ, образовал труппу, которую и возглавил; в следующем году он вошел в труппу Рошфора; в 1656—1657-м, снова став директором труппы, находился в районе Нанта. То есть это был уже опытный актер.

Однако остальные актеры, собранные Филандром, были дебютантами: Мишель дю Рие, которого он вскоре возьмет с собой в труппу господина принца, Маргарита Маркуро, которая, наверно, была сестрой Болье, его бывшего товарища по Нидерландам, Бомон, Бенар, Мари Кутелье, Пьер Мерсье — они не остались верны этому ремеслу.

О судьбе этой труппы, которая во всяком случае была эфемерной, ничего не известно. Возможно даже, что она не дала ни одного представления; в то время в тех же краях — в окрестностях Бордо и Ла-Рошели — играла труппа Раймона Пуассона, актера, который позже создаст образ Криспена. Именно об этой труппе, скорее всего, говорит юная Марианна Манчини — младшая племянница Мазарини и будущая герцогиня Бульонская — в письме к дяде, составленном в наив-

ных стихах и отправленном из Ла-Рошели 7 сентября 1659 года:

Я в комедии была,
Очень рада, что пошла,
Но туда мне не ходить:
Денег негде раздобыть.

В тот самый момент, когда Филандр собирал новую труппу в Ла-Рошели, Людовик XIV, направлявшийся в Сен-Жан-де-Люс, написал 15 ноября 1659 года из Тулузы любопытное письмо мэру и членам городского правления Бордо:

«От короля.

Дорогие и возлюбленные!

Поскольку труппа актеров нашего кузена принца Оранского пожелала вернуться в наш город Бордо для представления там своих пьес и развлечений тех, кто захотят явиться в театр, мы решили написать сие письмо, приказывая вам позволить им занять место, подходящее для этой цели, и соорудить там сцену, ложи и все, что полагается, уплатив все же за аренду места, которое они займут, ибо такова наша воля.

Составлено в Тулузе 15 ноября 1659 года.

Людовик Фелипо».

Что это за труппа «нашего кузена принца Оранского»? Мы знаем, что с 1655 года труппы принца Оранского больше не существовало, поскольку она стала называться труппой королевы Швеции, да и этого имени лишилась в 1656 году. В 1657 году в Гааге Филандр с товарищами называли себя просто «французскими актерами». Надо ли понимать, что после развала этой труппы какое-то количество ее членов воссоединилось и вернуло себе это имя? Или же сам Филандр, бывший глава труппы, несколько своевольно присвоил этот титул новой труппе, только что созданной им в Ла-Рошели?

Как бы то ни было, политические события развивались стремительно. После долгих и трудных переговоров 9 ноября 1659 года был подписан Пиренейский мирный договор, приносивший Франции Артуа и Руссильон. 29 декабря Конде уехал из Брюсселя; 27 января

1660 года он прибыл в Экс-ан-Прованс, где находился двор, и был принят (впрочем, довольно прохладно) Людовиком XIV и Анной Австрийской. Он снова вошел в милость, однако не присутствовал на бракосочетании короля и сразу вернулся в свой парижский особняк.

Однако он хотел каким-то образом «отметиться» на свадебных церемониях в Сен-Жан-де-Люс; он незамедлительно вызвал Филандра, которому так часто рукоплескал в Брюсселе, и велел ему набрать новую труппу актеров, которая будет носить его имя. Неизвестно, где и как она была составлена. Точно лишь то, что из всех актеров, набранных несколькими месяцами раньше в Ла-Рошели, оставили только одного — Мишеля дю Рие. Возможно, Филандр уже ангажировал нескольких опытных актеров, которых мы встретим несколько лет спустя в труппе принца Конде: Анри Питель по прозвищу Лоншан в 1651 году входил в труппу Великой Мадемуазель, потом последовал за Раймоном Пуассоном из Тулона в Бордо и в 1656 году вступил в труппу Виллабе. Лоншан, женившийся на дочери знаменитого фарсового актера из Бургундского отеля, Тюрлюпена, был превосходным актером. Позднее, в 1672 году, он возглавит в свою очередь труппу принца Конде.

Еще одно удачное приобретение Филандра — Антуан Лефевр, который, наверное, был сыном Матье Лефевра по прозвищу Лапорт, бывшего актера Бургундского отеля; он побывал в театре Марэ в 1654 году, потом в труппе Виллабе в 1656-м, где играл королей.

Франсуа Серден и его жена Катрин Буржуа принадлежали к разным труппам, прежде чем поступить в театр Марэ в 1654 году. Затем они, как Лоншан, перешли в труппу Виллабе. Молодая чета актеров, Жан Бье, он же Бошан, и его жена Клодин Малле, тоже вошла в труппу с 1660 года.

Совершенно точно, что новая труппа принца Конде под руководством Филандра давала представления при дворе в Сен-Жан-де-Люс в мае 1660 года. 26-го числа Лоншан крестил в этом городе своего сына Филиппа-Луи, которого восприняли из купели Монсеньор и Великая Мадемуазель, не забывшая в тот день, что Лоншан некогда принадлежал к ее труппе.

Труппа Филандра, дебютировав в Сен-Жан-де-Люс на празднествах в честь бракосочетания короля, проделала долгий и славный путь. Конде пристально интересовался своими актерами, сам распределял роли, лично улаживал споры, вечно возникающие между комедиантами. Труппа играла летом в Дижоне, губернатором которого был принц Конде, осенью в Шантильи, а зимой в парижском особняке Конде. Она съездила в Англию и Германию, колесила по провинции, даже на какое-то время объединилась в Руане с труппой дофина. После смерти Великого Конде в 1686 году его сын Анри Жюль де Бурбон, герцог Энгиенский, который содержал свою собственную труппу с 1674 по 1678 год, оказал покровительство отцовской и не отказывал в нем до 1698 года.

Несколько лет Филандр продолжал руководить ее судьбой. В мае 1662 года мы застаем его в Дижоне, в следующем году — в Нанте и Ренне. 3 июля Лоншан окрестил в этом городе свою дочь Шарлотту-Маргариту. Крестным отцом был Боваль, который вскоре женится на Жаннетон, побочной дочери Филандра (она подписала договор со своим отцом, а значит, по-прежнему следовала за ним в его скитаниях), крестной матерью — госпожа дю Рие. В конце того же 1663 года труппа была проездом в Лангре, прежде чем отправиться играть в Париже, в особняке Конде, «Экспромт дворца Конде» Монфлерисына — ответ на «Версальский экспромт» Мольера, что не помешало господину принцу в следующем году громко выступить в защиту запрещенного «Тартюфа».

С 1665 по 1667 год труппа принца Конде находилась в Англии, где успешно представляла французский классический репертуар. Вернувшись на родину, Боваль крестил 3 июля 1667 года в Ренне своего сына Франсуа, матерью которого, как мы знаем, была Жанна, внебрачная дочь Филандра. Как ни удивительно, крестной матерью стала... жена Филандра. Дитя умерло 31 октября 1670 года. К тому времени Филандр с женой уже покинули и труппу, и сцену при довольно таинственных обстоятельствах.

Из записи от 16 марта 1667 года в дворцовом реестре мы узнаем, что между Филандром с женой с одной

стороны и труппой принца Конде с другой стороны ведется судебное разбирательство. Какая ссора, профессиональная зависть или любовная интрига послужила причиной для этой тяжбы? Мы не знаем, но конфликт, верно, оказался серьезным, ибо супруги Филандр заявили в суде, что «попросили у господина принца дозволения уйти из оной труппы, не желая больше играть в театре, не только в оной труппе, но и в любой другой, по причине своего преклонного возраста».

Преклонный возраст как причина для преждевременной отставки — всего лишь предлог: Филандру едва перевалило за пятьдесят, а если актер здоров, для него это не возраст, чтобы выходить в отставку. Чувствуется, что случилось нечто серьезное, раз чета Филандр оказалась противопоставлена труппе, которую она создала и которой руководила уже семь лет; эта необъяснимая отставка сломала карьеру обоих супругов, неизменно пользовавшихся успехом на протяжении тридцати лет.

Куда же удалятся Филандр с женой, чтобы провести там остаток дней? Такой милый уголок им предоставил все тот же щедрый принц Конде. Еще за несколько лет до того Филандр, благодаря своему покровителю, приобрел в Анжу, под Бриссаком, в коммуне Кенсе, поместье Ла Бросс. В Бриссаке был похоронен 7 марта 1664 года его восьмилетний сын Луи, которого Великий Конде крестил в Брюсселе в 1656 году. В свидетельстве о смерти отец назван «дворянином, господином де Ла Бросс».

Однако супруги пока жили в Париже, в собственном доме на улице Пти-Льон, в приходе Спасителя. Все это время труппа принца Конде продолжала странствовать по Франции. Но внебрачная дочь Филандра, малышка Жаннетон, подросла. Она замужем за Анри Пителем по прозвищу Боваль, братом Лоншана, который начинал гасильщиком свечей в труппе принца Конде. С тех пор Бовали проделали большой путь: перешли в труппу герцога Савойского, в 1669 году побывали в театре Марэ. В 1670-м они были в Маконе; там их и нагнал королевский приказ, предписывающий им вернуться в Париж, чтобы поступить вместе с Бароном в труппу Мольера, в Пале-Рояль.

Наверное, именно через посредство своей дочери и зятя Филандр и познакомился с Мишелем Бароном, учеником Мольера. Прибыв в Париж, тот располагал только весьма жалкими театральными костюмами. В то время существовало общее правило, что актеры сами снабжают себя костюмами. Чтобы не ударить лицом в грязь в «королевской труппе Пале-Рояля», Барону требовалось обновить свой гардероб. Он обратился к Филандру. 31 августа 1670 года отставной актер продал Барону, наверное, не без грусти, все театральные костюмы, в которых он некогда щеголял в труппе принца Оранского и в труппе Конде, за 300 ливров. Но у бедного Барона, которому тогда исполнилось всего семнадцать лет, не было ни гроша за душой, он не мог выложить и этих 300 ливров. Он занял деньги у прокурора Ролле — того самого, которого Буало однажды не задумываясь назвал плутом, а Мольер выступил гарантом возмещения этой суммы.

Опять-таки по рекомендации принца Филандр получил теплое местечко консьержа замка Бриссак, где и поселился с 1675 года. Время от времени он наведывался в Париж, чтобы повидаться с Бовалями; например, 16 января 1683 года он был в церкви Спасителя на свадьбе одного из их многочисленных детей: дочь Луиза вышла замуж за парикмахера Жака Бертрана. Верный своему покровителю, который тоже удалился на покой в Шантильи, Филандр сопровождал свою подпись на брачном свидетельстве славным титулом: «слуга принца Конде».

Старость супругов Филандр отныне мирно, без всяких потрясений, протекала в замке Бриссак. Филандр умер 25 апреля 1691 года примерно семидесяти пяти лет в Треве, неподалеку от Ла-Флеш. Баронство Трев принадлежало, как часть приданого жены, господину принцу, таким образом, до самой последней минуты имя Великого Конде, упокоившегося пять лет тому назад, продолжало служить Филандру защитой в его личной жизни, как раньше — в жизни профессиональной.

Как и Великому Конде, Великой Мадемуазель было от кого унаследовать любовь к театру, которую она пронесла через всю свою жизнь. Ее отец, очаровательный

и взбалмошный Гастон Орлеанский, сам был завзятым театралом. В его непосредственном окружении состояли драматурги, как Тристан, меценаты, например, герцог де Гиз или граф Моденский, который еще до Мольера был любовником Мадлены Бежар. В 1644 году брат Людовика XIII взял под свое покровительство труппу «Блистательного театра», который Мадлена Бежар основала вместе с юным Покленом, но несмотря на это театр очень скоро постигло полное фиаско. С 1626 года герцог Орлеанский вознаграждал Гро-Гильома за представления, устраиваемые в Шантильи. В 1637 году Монсеньор вызвал актеров в свой замок в Блуа. Его дочери Анне-Марии-Луизе Орлеанской было всего десять лет, но она уже присутствовала на этих спектаклях, поскольку позднее писала в своих мемуарах:

«Наконец, в Туре и Блуа я превосходно проводила время; это было осенью (1637); Монсеньор вызвал комедиантов, и мы смотрели представления почти каждый день».

Герцог Орлеанский вызывал к себе также итальянские труппы, актеров Бургундского отеля и театра Марэ.

Более того, Гастон, как все принцы в его время, содержал собственную труппу; первое упоминание о ней относится к 1645 году: 9 мая этого года один из актеров его труппы дал в Тулузе малое крещение своей дочери. Помимо выступлений в Блуа и Туре эта труппа колесила по дорогам всего королевства: в январе 1646 года она отмечена в Лионе, в 1647-м — в Труа, снова в Лионе в 1649-м и 1650-м, в Пуатье и Сомюре в 1651—1652-м, в Нанте в мае 1652-го, в Орлеане в октябре 1652-го, возможно, в Руане в 1653-м, в Авиньоне в июле 1654-го. В то время в нее входили Буавер с женой, Жильберта Луазо, Юг де Лан, Лакутюр.

В октябре 1652 года, когда Фронда окончательно утасла, Великую Мадемуазель, велевшую коменданту Бастилии палить из пушек по королевским войскам, выслали в Сен-Фаржо. И вновь она искала развлечения в театре:

«Я нашла нам актеров; это была очень хорошая труппа, которая всю прошлую зиму провела в Пуатье со двором и последовала за ним в Сомюр; она весьма по-

направились всему двору, я вызвала их на один вечер в свой дом, куда явился его королевское высочество (Гастон Орлеанский). В тот момент говорили только о возвращении кардинала Мазарини ко двору». Чуть ниже Мадемуазель уточняет: «По приезде я думала лишь о том, как бы побыстрее устроить театр. В Сен-Фаржо есть большой зал, который вполне подходил для этой цели; я слушала спектакли с таким удовольствием, как никогда; театр был хорошо освещен и украшен... На следующий год я вызвала в Сен-Фаржо комедиантов, которые пробыли там два месяца... Год спустя я обзавелась собственными актерами... Весь месяц (октябрь 1654 года) я провела в Блуа; там были актеры, но Монсеньора и Мадам они не развлекали. Только я с сестрами ходила на них смотреть».

С 1649 года руководителем труппы, носившей звание «труппы его королевского высочества герцога Орлеанского», но служившей в равной мере и отцу, и дочери, был актер по имени Авраам Миталла, уроженец Меца. В те времена актеры имели привычку выбирать псевдонимы, напоминаящие цветочную клумбу (Бельроз, Флоридор, Монфлери, Бельфлер, Префлери) или красоты природы или архитектуры (Отрош, Болье, Бошато, Шатовер*). Авраам Миталла пожелал, чтобы его псевдоним говорил о нежности и свежести журчащей воды, и на сцене стал называться Ласурс («источник»). Мы ничего не знаем о его молодости, когда он, скорее всего, обучился своему ремеслу в какой-нибудь странствующей труппе. В документах он упоминается только в день своей свадьбы: 27 февраля 1634 года, в Сансе, Авраам Миталла женился на Жанне де Ронсера; невеста была из хорошей семьи, поскольку ее отца величают «дворянином, господином де Бельфонтемом». Свидетелями, надо полагать, были актеры из труппы; одного из них звали Антуан Маркуро, возможно, это брат Пьера Маркуро по прозвищу Болье — отца актера-драматурга Брекура.

Ласурс, верно, был еще довольно молод, поскольку не успел ничего скопить: 16 января ему пришлось занять

* «Высокая скала», «красивое место», «прекрасный замок», «зеленый замок».

на обзаведение семьей сто ливров у некоего Мартена Кайу, господина де Карно. О скитаниях семейства Ласурса в следующие десять лет ничего не известно; мы встречаем их уже в 1644 году в Лионе, возможно, уже в составе труппы герцога Орлеанского. Первого февраля этого года актер Туссен Лериш, он же Отфей, окрестил в церкви Сент-Круа своего сына Жан-Жака; крестным отцом был итальянец Джакомо де Горла, отец хорошенькой девушки, которая станет знаменитой госпожой Дюпарк, актрисой мольеровского театра; крестной матерью — госпожа Ласурс. Очень вероятно, что крестный отец и крестная мать тогда играли вместе, у Отфея. В 1649 году Ласурс с женой снова в Лионе, на сей раз точно в труппе герцога Орлеанского.

Выше мы упоминали о поездках труппы герцога Орлеанского по берегам Луары, от Нанта до Сомюра и Орлеана, и о ее пребывании в Сен-Фаржо с 1651 по 1654 год. В 1655 году она объявилась в Дижоне под новым названием: «актеры его королевского высочества герцога Орлеанского и Великой Мадемуазель».

В следующем году труппа обновилась и 24 марта 1656 года подписала новый договор о создании товарищества. Возглавил ее Виллабе, бывший актер театра Марэ, собрав вокруг себя Раймона Пуассона, он же Бельрош, Антуана Лафевра, Сердена с женой и Лоншана с женой. Ни Ласурс, ни его жена в труппу уже не входили: из прежнего состава остались только Бувер и его жена. Новая труппа, руководимая Виллабе, в 1656—1657 годах играла в Люксембурге и Нидерландах, в 1658-м — в Руане. К тому времени Великая Мадемуазель уже получила прощение за прежние прегрешения и вернулась ко двору.

В ноябре 1658 года французский двор отправился в Лион для встречи с Савойским двором: наметился проект брака между юным Людовиком XIV и принцессой Савойской. Мы знаем, что этот план остался неосуществленным; возможно, это был всего лишь маневр Мазарини, чтобы принудить Мадрид играть в открытую и предоставить инфанту Марию-Терезию в качестве залога мира, о заключении которого велись переговоры. Встреча двух дворов в Лионе сопровождалась

празднествами и развлечениями, причем театр занимал среди них главное место. Мадемуазель, находившаяся в Лионе вместе с королем, вызвала из Марселя свою труппу (теперь это была только ее труппа, поскольку Гастон Орлеанский больше ею не занимался).

«Забывла сказать, — пишет она в своих мемуарах, — что в Лионе были две труппы актеров, одна из которых очень хороша. Они называли себя “комедиантами Мадемуазель”, и не без причины».

Непохоже, чтобы в момент официального рождения труппы Мадемуазель Ласурс с женой, затерявшись с десятков лет назад, уже вернулись. Неизвестно, где они провели это время. В 1658 году труппой руководил Филипп Милло, некогда состоявший в «Блистательном театре» Мольера, а с 1651 года принадлежавший к «комедиантам Мадемуазель»; в труппу также входили Анна Милло, сестра Филиппа, Никола Бие, он же Бошан, специализировавшийся на травести, Жозеф дю Ланда, он же Дюпен, перешедший из труппы Рошфора, Франсуа де Лан и Никола Друэн, который придумал себе псевдоним Доримон — анаграмму имени знаменитого Мондори, основателя театра Марэ. Доримон принадлежал к труппе Монсеньора с 26 марта 1650 года и с тех пор не пропустил ни одной гастрولي. Он пользовался почетом среди своих товарищей, поскольку являлся драматургом и обогащал их репертуар небольшими одноактными комедиями, развлекавшими публику после трагедии.

Именно в Лионе в ноябре 1658 года Доримону пришла в голову мысль почерпнуть сюжет для новой комедии в итальянской переделке «Дон Жуана» Тирсо де Молина. Его «Каменный гость, или Сраженный молнией безбожник» был с успехом представлен перед дворами Франции и Савойи. Это была первая французская комедия о Дон Жуане, которую вскоре стали играть другие актеры; каждый театр хотел поставить своего Дон Жуана, Мольер написал своего для Пале-Рояля; эта пьеса — единственная, которую ставят и теперь, поскольку она превосходила все прочие на сто голов.

Упоенный успехом, Доримон выпустил свою пьесу в январе 1659 года у лионского издателя Антуана Оффре.

Его жена Мари Дюмон была актрисой той же труппы. Историки театра выносят ей суровый приговор, отказывая в таланте и признавая лишь «успехи декольте». Однако она не была лишена остроумия, поскольку сделала эпиграфом к «Каменному гостю», сочиненному ее мужем, такой пикантный мадригал:

Ты муж мне, и прощенье
Получишь, так и быть.
Сие произведенье
Один ты смог родить.

Но знай: коль без изъятья
Ты Музою пленен,
Меня в свои объятья
Заклучит Аполлон.

Именно в это время Ласурс примкнул к труппе Мадемуазель, которую вскоре возглавит: 1 апреля 1659 года он крестил в лионской церкви Сент-Круа дочь Клода Пелисье, а 14-го — сына Юга де Лана, бывшего актера герцога Орлеанского, который незадолго перед тем скончался. Крестной матерью мальчика стала его тетка Франсуаза де Лан, тоже входившая в труппу.

Тем временем Людовик XIV со своей свитой вернулся в Париж. Актеры Мадемуазель, наверняка хорошо принимавшиеся и щедро вознагражденные герцогом Савойским, задержались в его владениях. 31 августа 1659 года они были в Шамбери, где первое лицо в городе маркиз де Сен-Морис воспринял из купели новорожденного сына Никола Бие по прозвищу Бошан. Актеры Мадемуазель, таким образом, на какое-то время стали актерами герцога Савойского. Руководитель труппы Филипп Милло 8 сентября 1659 года женился в Шамбери на Маргарите де Лан, вдове Юга де Лана.

Из Шамбери актеры Мадемуазель отправились в Турин по зову герцога Савойского. Они так быстро откликнулись на этот зов, потому что тот сопровождался обещанием вознаграждения. Прежде чем покинуть Шамбери 14 сентября, актеры, во избежание всякой зависти и споров, решили, что все подарки, которые они получают от герцога, положат в «общий котел» и раз-

делят на одиннадцать частей: Доримон получит три — одну как актер, одну как драматург и одну для своей жены; остальные восемь частей разделят между оставшимися восемью актерами. Труппа пробыла в Турине всю зиму, до мая. Исчерпав все удачи и весь свой репертуар и, надо полагать, набив кошельки благодаря щедротам герцога Савойского, она отправилась искать новое поле деятельности. Ее глава Ласурс предложил отправиться в Голландию, по которой кочевали многочисленные французские труппы. Возможно, он уже играл там в те десять лет, когда его следы теряются, — с 1649 по 1659 год.

Пожитки, декорации и тюки, набитые костюмами, сложили на повозку и отправились на север, из города в город, с одного постоянного двора на другой. И поскольку надо же было жить, во время каждой остановки давали представление в зале для игры в мяч или прямо под открытым небом, если позволяла погода. Именно такие спектакли отыграли актеры Мадемуазель в Дижоне 28 мая и в Генте с 26 июня по 7 августа 1660 года. Им потребовался целый год, чтобы добраться из Турина в Гаагу, где они играли 20 октября в зале для игры в мяч «Бюйтенхоф», арендованном на четыре недели за 7, 10 флоринов в день.

Но Великая Мадемуазель заскучала, оставшись так надолго без своих актеров; она вызвала их в Париж, куда они явились в конце года и разместились в зале для игры в мяч в Сен-Жерменском предместье; там они показали парижанам «Каменного гостя» и «Любовника своей жены» Доримона.

Неужели после стольких скитаний в провинции и за рубежом Ласурс с товарищами наконец-то обоснуются в Париже благодаря официальному покровительству Мадемуазель? Наверняка они этого хотели, но хоть они и лелеяли такие надежды, они не приняли в расчет ревнивой бдительности трех соперничающих трупп, игравших в Париже, — Бургундского отеля, театра Марэ и труппы Мольера, которая вскоре обосновалась в Пале-Рояле. Ласурс быстро понял, что в Париже нет места для чужаков и что король не потерпит опасных соперников для театров, находившихся под его покровительством и на его содержании.

Актерам Мадемуазель оставался только один выход: вновь отправляться в дорогу и вести кочевую жизнь со всеми ее трудностями и непредвиденными обстоятельствами. Ласурс собрал своих товарищей, чтобы посоветоваться. У них остались приятные воспоминания о недавней поездке в испанские Нидерланды и в Голландию. Почему бы не вернуться туда? Решение было принято быстро, и труппа в очередной раз отправилась в путь.

В середине февраля 1661 года Ласурс со своими спутниками был в Брюсселе на карнавале, они давали спектакли в театре Горы Святой Елизаветы. Брюссельская газета «Реласьон веритабль» пела актерам дифирамбы:

«Между развлечений карнавала, к которым располагает приятное мирное время, двор отдает предпочтение театру, представленному со всею приятностию труппой французских актеров Мадемуазель Орлеанской, которые каждый день представляют самые превосходные пьесы, разнообразные, искусные и затейливые, в особенности “Андромеду” Корнеля с большими машинами, которую они показали на этой неделе к полному удовольствию и восхищению всех благородных особ при дворе и множества других зрителей».

Несколько дней спустя:

«Карнавал завершился обычными развлечениями, в основном театральными представлениями; актеры Мадемуазель Орлеанской были неподражаемы, особенно в великолепном спектакле “Орфей спускается в ад” с редкими машинами и великолепными сменами декораций, которые привели в восторг и доставили большое удовольствие всему двору и всем прочим зрителям».

Актеры Мадемуазель вернулись в Гент 7 августа 1661 года, а 1 апреля 1662 года были в Брюсселе. Ласурс заключил договор с водным перевозчиком, чтобы доставить актеров со всеми пожитками и багажом в Гаагу за 150 флоринов. Прибыв 14 апреля в Гаагу, они выстроили театр с восемнадцатью рядами скамей за 345 флоринов в зале для игры в мяч «Грахт», который они арендовали 7 января за 11 флоринов и 20 су в день.

Сцена была трехэтажной, с машинерией, для представления «Золотого руна» и других фантазмагорий.

«Золотое руно» недавно произвело фурор в Париже, в театре Марэ. Ласурс нанял музыкантшу Мари Окар, которая за 6 флоринов в день должна была играть на арфе и петь. Наверное, это была местная уроженка из мещан, поскольку в ангажементе указано, что актеры обязуются отвозить ее домой «в карете» после представления. В труппе был также декоратор, господин Шарль Руссель. Вместо мадемуазель де Бошан Ласурс ангажировал на роли четвертого плана мадемуазель Розидор, урожденную Шарлотту Мелье, дочь госпожи Бельроз от первого брака, однако она не поладила с труппой и уже в мае перешла в труппу английского короля, находившуюся в то время в Брюсселе.

Дела актеров Мадемуазель шли неплохо, как вдруг в мае 1662 года голландский суд под давлением консистории реформатской церкви временно запретил театр. Труппа вернулась в Брюссель, где, через посредство своего доверенного лица, мастера-хирурга Биго, арендовала театр Горы Святой Елизаветы со Дня Всех Святых до Пасхи 1663 года за 920 патаконов. В 1663 году труппа, немного тревожась о своем будущем, играла в Брюсселе; в декабре она отправила одного из своих членов, Бельфлера, подготовить гастроль в Англии, однако переговоры закончились безрезультатно, и Бельфлер, совершивший поездку за свой счет, вернулся в Брюссель в январе 1664 года. Этот актер, принадлежавший к труппе Розидора, ушел из нее, поступив в труппу Мадемуазель. Его пленили очаровательные глазки Франсуазы де Лан, с которой он обвенчался в церкви Святой Гудулы 3 января 1665 года.

Труппа была довольна приемом, оказанным ей в Брюсселе; 4 марта 1664 года она продлила на год аренду театра Горы Святой Елизаветы за 240 патаконов. В договоре упомянуты два новых члена товарищества: Жан Годар, он же Шаннуво, который недолго пробудет в труппе, поскольку в следующем году поступит в театр Марэ, и Венсан дю Бур, он же Жолимон, который тоже вскоре покинет труппу, чтобы войти в товарищество Никола Бие (Бошана), образовавшееся

26 марта 1665 года. Но актеры Мадемуазель в очередной раз вернутся в Гаагу. 17 марта 1664 года Ласурс и Филипп Милло уполномочили свое доверенное лицо, брюссельского бакалейщика Маньери, «управлять от их имени в их отсутствие всеми делами в соответствии с оставленными или присылаемыми ему указаниями».

Добравшись до Гааги, они обустроили там за 210 флоринов театральный зал в помещении «Бюйтенхов», а пока разъезжали по испанским Нидерландам: в июне играли в Антверпене, в августе открыли в Генте новый зал гильдии лучников Святого Себастьяна. В декабре они вернулись в Брюссель, где Филипп Милло окрестил дочь, воспринятую из купели Анри де Линем, маркизом де Ре, и Клер-Мари де Нассау, принцессой де Линь. Труппа провела зиму 1664/65 года в Брюсселе, не сделав, похоже, богатых сборов: Ласурс был вынужден занять 46 флоринов у одного торговца из Антверпена. Щедрый подарок принца Оранского уже были прожиты, а Мадемуазель понемногу забросила своих актеров, которые постоянно находились на гастролях, так что она не могла воспользоваться их услугами. Однако Ласурс проявил упорство и после поездки в Мец в феврале 1666 года выдал доверенность одному брюссельскому мещанину на продление аренды театра Горы Святой Елизаветы со Дня Всех Святых до Пасхи 1667 года за 220 патаконов. Однако актеры не пробыли там до окончания срока аренды, поскольку уже в январе 1667 года они были в Дижоне. Там их ждали новые неприятности: городские власти дважды отказали им в разрешении на спектакли. Они подали апелляцию в парламент Бургундии, первый председатель которого, Никола Брюлар, маркиз де ла Борд, проявил понимание и выступил в их защиту перед принцем Конде, губернатором провинции. Принц Конде лично заступился за актеров своей кузины перед муниципалитетом, которому пришлось уступить.

Но в Дижон прибыла уже подавленная, измученная труппа. Ласурс, предчувствовавший катастрофу, с ней не поехал. Он искал счастья в другом месте. Великая Мадемуазель, наверняка поставленная в известность о его измене, приняла крутые меры. Она восстановила

труппу, носившую ее имя, поставив во главе ее молодого актера Франсуа Муссона (дю Роше); в новой труппе не было ни одного актера из старого состава, она целиком состояла из новобранцев: Роменвиля с женой, Бонкура с женой, Шарля Бие (Бошан), Куара (Бельрош), Дю Ренси и мадемуазель де ла Фратт.

Ласурс, отныне вычеркнутый из списка актеров Мадемуазель, вступил в новую труппу — герцога Лотарингского; он увлек с собой нескольких друзей, входивших ранее вместе с ним в труппу Мадемуазель: Филиппа Милло с женой, Луи Доримона (брата актера-драматурга), мадемуазель де Бельфлер. В договоре довольно наивно уточняется, что они обещают жить в добром согласии, «без ссор и оскорблений, под страхом штрафа в один пистоль». Труппа герцога Карла IV играла в Лотарингии целый год. Затем она приказала долго жить.

Ласурсу пришлось в очередной раз искать новую труппу; опять-таки в Нидерландах, где он был уже своим человеком, он повстречал труппу королевы Франции, созданную Марией-Терезией в 1662 году.

Хотя королева предпочитала испанских актеров, она регулярно выплачивала труппе содержание, хоть и не заставляла ее играть для себя. Поэтому труппа королевы Франции тоже колесила по провинции и за границей. Она давала представления на Севере и Западе Франции, в испанских Нидерландах и в Голландии, в Дании и Германии.

В 1668 году Ласурс возглавил эту труппу и ввел в нее нескольких бывших актеров труппы Мадемуазель: Бонкура и Жолимона, мадемуазель Буавер, дю Ренси и его жену. Оставшись в Брюсселе вместе с новыми товарищами, он в августе 1668 года арендовал до следующей Троицы театр Горы Святой Елизаветы, в котором некогда рукоплескали труппе Мадемуазель. Надо полагать, его жена к тому времени умерла, поскольку ее имя не упоминается ни в одном из документов, касающихся труппы королевы Франции. В октябре он давал представления в Гааге.

После поездки в Лилль, где труппа играла 13 июня 1669 года, она продлила аренду в Брюсселе на сезон 1669/70 года. Ласурс делил первые роли между собой

и молодым дебютантом, выступавшим в амплуа героя-любownika и делавшим объявления: это был актер-поэт Нантейль, с которым мы уже встречались. Актеры королевы играли не только в Брюсселе: в конце 1669 года они были в Гааге. Сент-Эвремон⁷³, сосланный в Голландию, присутствовал на представлении новой пьесы — «Тартюф», которая его очаровала.

«У нас здесь актеры, довольно хорошие в комедиях и отвратительные в трагедиях, за исключением одной женщины, очень хорошей актрисы во всем; они сыграли “Тартюфа”, который мне чрезвычайно понравился выведенными характерами; и поскольку я всегда буду твердо придерживаться своих воззрений о Франции, столь хорошо выписанный образ ложного святоши произвел на меня то впечатление, какое и должен был произвести. Здесь ограничиваются исправностью в религии, никто никогда никого не обманывает напускным благочестием, здесь не понимают, кто такой мнимый святоша, и почти не верят, что есть страна, где такой человек может быть на что-то годен; здесь не больше рогоносцев, чем тартюфов...»

Труппа королевы, к которой примкнул Розидор, покинувший театр Марэ, была вызвана в Копенгаген королем Дании. Актеры спешно помчались в столицу его величества в надежде на королевское вознаграждение. Труппа добралась до Копенгагена в декабре. Увы, не прошло и трех месяцев, как король скончался, в очередной раз оставив комедиантов в полной растерянности. Они покинули Данию, наведались в кое-какие немецкие города, возможно в Италию; в конце 1670 года они снова были в Дижоне, в январе 1671-го — в Шато-Тьерри. Но к тому времени труппа развалилась. Она была воссоздана 3 марта 1671 года под руководством Шарля Флоридора — сына великого Флоридора, директора театра Бургундский отель. Шарль Флоридор уже два года входил вместе со своей женой, Маргаритой Герен, в труппу актеров королевы. Ласурс оставил ему роли королей и благородных отцов. Но Флоридор пробыл во главе труппы только год и был сменен Нантейлем. Ласурс, Нантейль, Дю Ренси, его жена и Демаре оказались единственными актерами бывшей труппы, принятыми в новую.

Ласурс, постаревший и подуставший, но все такой же отважный, решил в очередной раз попытаться счастья. С большим трудом он ангажировал нескольких актеров: Шарля Флоридора с женой, Пьера Шатонефа, Префлери, Шарля Герена. 21 марта 1672 года они объединились, чтобы быть вместе в горе и в радости. Но едва договор о создании товарищества был подписан у нотариуса, как они снова начали спорить и поняли, что не могут поладить друг с другом. На следующий же день они вернулись к нотариусу, чтобы расторгнуть договор.

В следующем году инициативу проявил Шарль Флоридор. 23 марта 1673 года Флоридор, Ласурс, Пьер Шатонеф, Роменвиль с женой и Бобур с женой вернулись к тому же нотариусу, чтобы подписать договор сроком на год. О судьбе этой труппы мы ничего не знаем, и неизвестно, ждала ли ее лучшая судьба, чем предыдущую.

Это последнее известное нам упоминание о старом актере Ласурсе, который сорок лет колесил по дорогам Франции и за границей в поисках успеха, то с одной труппой, то с другой. Он знал хорошие времена, возглавляя актеров Мадемуазель, ему рукоплескали короли и принцессы. На склоне лет он оказался безвестным провинциальным актером, пытавшим счастья в наскоро сколоченных труппах без покровителей и меценатов. *Sic transit gloria mundi**. Он умер в безвестности.

* Так проходит земная слава (*лат.*).

Глава четвертая
Актеры в семейном кругу

В те времена, как и сегодня, актеры образовывали в обществе свой особый мирок из-за публичности своей профессии, любопытства к миру кулис и, наконец, из-за того, что малейший их поступок получал широкую известность. Эта обособленность еще более усилилась в XVII веке из-за отношения к ним церкви, в принципе открыто враждебного, несмотря на некоторые компромиссы в практической жизни, о которых упоминалось в начале этой книги. Понятно, что нравственное осуждение, представлявшее актеров недостойными людьми, стоящими в одном ряду с ростовщиками и проститутками, побуждало большую часть тогдашнего общества, состоявшего из добрых христиан, держаться от них подальше.

Кроме того, подавляющее большинство комедиантов принадлежали к бродячим труппам, что обрекало их постоянно вариться в одном котле, вести общую профессиональную жизнь. Такие материальные условия, естественно, способствовали как бракам между актерами и актрисами, так и внебрачным связям.

В самом деле, большинство актеров венчались в церкви, поскольку другого способа заключить брак не существовало, крестили своих детей, причем чаще всего крестными становились актеры той же труппы, и, за редкими исключениями, были похоронены по хрис-

тианскому обряду. Об этом свидетельствуют записи актов гражданского состояния во всех французских провинциях. Разумеется, браков внутри этого замкнутого мирка становилось все больше. Договоры об основании товарищества доказывают, что труппы составлялись в зависимости от личных привязанностей и дружеских связей между его участниками; зачастую несколько актеров вместе переходили из одной труппы в другую. Однако состав труппы часто определялся и семейными связями.

Вот так в XVII веке сформировались актерские семьи, порой порождавшие театральные династии, дожившие до самой Революции. Дети, родившиеся во время гастролей, следовали за своими родителями и с юных лет учились их ремеслу. Это были дети кулис. В «Комическом романе» госпожа Пещера говорит: «Я родилась актрисой, дочерью актера, от которого я никогда не слыхала, чтобы его родители занимались каким-то другим ремеслом».

Самый известный пример актерской семьи — семейство Бежаров, которое тридцать лет хранило верность Мольеру, начиная с его дебюта и до самой его смерти. В его труппу входили пять братьев и сестер Бежар; их мать Мари Эрве сопровождала актеров в провинцию и осталась вместе с ними в Париже.

Множество других примеров не столь широко известны. Взять хоть Баронов: отец, актер театра Марэ, женился на Жанне Озу, дочери актеров, которая поступила вслед за мужем в театр Марэ; их сын Мишель Барон, любимый ученик Мольера, играл на сцене больше полувека; он женился на Шарлотте Ленуар, дочери Ла Торильера, еще одного товарища Мольера; его сын играл вместе с ним в «Комеди Франсез».

Перейдем к Бургундскому отелю: Бельроз женился на Николь Гассо, вдове актера и тоже актрисе; его дочь от первого брака вышла замуж за Розидора. Монфлери, сын странствующего актера, женился на Жанне де ла Шапп, дочери актеров и вдове актера Пьера Руссо; трое из их шестерых детей выйдут на подмостки: Антуан женится на дочери Флоридора, Франсуаза выйдет замуж за Матье д'Эннебо, а Луиза — за Жозефа Дюпена. Дочь Франсуазы выйдет за сына мадемуазель Дюпарк.

Пуассоны образовали целую династию: ее основатель Раймон, создатель образа Криспена, женился на актрисе Виктории Герен, принадлежавшей к тому же семейству, что и Герен д'Этрише; одна из его дочерей выйдет замуж за Ла Тюильри, другая — за Довилье; овдовев, Раймон Пуассон снова женился — на вдове, актрисе Катрин Леруа. Его сын Поль, служивший в «Комеди Франсез», женился на падчерице дю Круази; она родила ему несколько детей, в том числе трех сыновей, сделавших карьеру в «Комеди Франсез».

Если изучить состав известных странствующих трупп, получается то же самое. Анри Питель (Лоншан) — брат Боваля и дядя мадемуазель Бобур; он женился на дочери Тюрлюпена; из девятерых его детей, по меньшей мере, трое стали странствующими комедиантами. Никола Бие (Бошан) женился на племяннице де Вилье; четыре их сына стали бродячими актерами. И такие примеры можно приводить до бесконечности.

Интересно было бы узнать, каковы были нравы в этих семьях, почти все члены которых посвятили себя театру. Совершенно точно, что с развитием театра, с совершенствованием общества в целом, с появлением качественной драматургии, с увеличением зрительской аудитории параллельное развитие происходило и среди комедиантов. Покровительство короля придавало им новый блеск в глазах публики — придворной и городской. Понятно, что какой-нибудь Брюскамбиль, тараторивший свои шутовские и скабрзные прологи в Бургундском отеле, ближе стоял к фиглярам с Нового моста или с Сен-Жерменской ярмарки, чем, скажем, Мольер или Флоридор, выходец из аристократического рода, играющий в трагедиях Корнеля и Расина.

Надо признать, что в начале века о комедиантах судили нелицеприятно. Тристан Лермит в «Разжалованном паже» говорит о них как о «развратниках», а Тальман де Рео пишет: «Они почти все были плуты, а их жены вели чрезвычайно распутную жизнь: ими обладали сообща, причем даже актеры из труппы, к которой они не принадлежали». Правда, он добавляет: «Первым, кто стал вести более-менее упорядоченную жизнь, был Готье-Гаргиль... Тюрлюпен, вдобавок к скромности

Готье-Гаргиля, прилично обставил свою спальню, ибо все прочие не имели ни кола ни двора, и жили то тут, то там. Он не захотел, чтобы его жена играла на сцене, и велел ей перезнакомиться с соседями; в общем, он жил как буржуа».

Даже в ту далекую эпоху он был не одинок; чересчур суровым обобщениям Тристана Лермита и Тальмана де Рео можно противопоставить два совершенно иных свидетельства.

В 1592 году Валлеран Леконт был со своей труппой в Бордо. Местный мемуарист отметил это событие, подробно рассказывая об одной актрисе, дочери парижского адвоката, которая, «вопреки обыкновению для людей этого ремесла, была честных правил и вела приличную беседу... Когда молодые люди навевались в дом, где она жила, она любила, чтобы с нею вели пристойные и серьезные разговоры, но резко одергивала тех, кто обращался к ней с распутными речами, уместными на карнавале, говоря, что вне театра она не комедиантка. Она оставила о себе такое хорошее впечатление, что ее всегда принимали в самых порядочных домах Бордо среди особ женского пола».

Это ценное свидетельство сообщает нам, во-первых, о том, что уже с конца XVI века в странствующих труппах были актрисы, тогда как в Париже их еще не было: там они появились только в начале XVII века. В фарсах женские роли исполняли мужчины. Кроме того, нам приятно, что первое же дошедшее до нас упоминание о французской актрисе столь благожелательно.

Немного позднее, в 1618 году, мадемуазель де Роган писала герцогине де Ла Тремойль:

«Мы видели в Нанте очень хороших актеров, называющих себя именем вашего брата. Это весьма порядочные люди, от них не услышишь ни одного гадкого слова, не только в нашем присутствии, но и в городе, как мне рассказывали».

В классический период добрый Шаппюзо, считающий, что все к лучшему в этом лучшем из миров, успокаивает нас по поводу морального облика своих друзей актеров: «Если и сыщутся в труппе кое-какие люди, живущие не так, как было бы желательно, такая парши-

вая овца не испортит собою все стадо, подобное бывает в любом государстве и в любом семействе. Таких людей здесь терпят только ради выдающихся способностей их к своему ремеслу, и в подобных случаях прочие вынуждены терпеть то, что они не в силах изменить, не поступившись своей выгодой. И я могу сказать, что когда в труппу принимают нового актера или новую актрису, смотрят не только на то, обладает ли сия особа качествами, необходимыми для театра, — естественностью, прекрасной памятью, умом и сообразительностью, легким характером, чтобы ужиться с товарищами, усердием к общему делу, заставляющим пренебречь всякими личными интересами, — но желают также, чтобы сии хорошие качества сочетались с добрыми нравами и чтобы в труппу не проникли мужчина или женщина возмутительного поведения, что бывает редко, ибо все слухи о таких делах, стекающиеся со всех концов света, чаще всего ложны. Правда в том, что семейства актеров обычно придерживаются честных правил, ведут порядочную жизнь, и разумные люди это признают, обращаясь с ними учтиво и оказывают им при случае безграничное доверие».

Вслед за Шаппюзо Жермен Брис подтвердил, что «в театре царит не такая распушенность, как раньше. Приличия и скромность там блюдут лучше, чем когда бы то ни было... Не существует большого различия между комедиантом и простым человеком».

Господин де Тралаж, племянник главы полиции Ла Рейни, менее склонен к обобщениям: в своих записках он выделяет две категории актеров: тех, кто «жили хорошо, правильно и даже по-христиански» (Мольер, Лагранж, Пуассон, Боваль, Флоридор, Резен) и «развратников» — Барона, «завязтого игрока и записного сатира при хорошеньких женщинах», жену Мольера, «неоднократно находившуюся на содержании у знатных особ и разошедшуюся с мужем», Брекура, Ла Тюильри, Розимона и, наконец, супругов Шаммеле, «разлученных друг с другом своим развратом. Жена была беременна от своего ухажера, а ее служанка в это же время понесла от господина Шаммеле. Было о чем написать толстую книгу их любовных приключений».

В самом деле, нам известно несколько примеров, когда актеры сомнительных нравов вели в театре божественную жизнь. Мадемуазель Дюпен, дочь Монфлери и актриса театра Генего, ввязавшаяся в громкий судебный процесс со вдовой Мольера, из-за чего она была временно исключена из труппы, оказалась замешана в «деле о ядах», как, кстати, и мадемуазель Дюпарк. Ла Вуазен утверждает, что она сделала себе аборт в собственном доме, хотела уморить своего мужа, чтобы выйти замуж за сына нотариуса, а ее дочь приносила ей «любовные порошки». Не стоит принимать за чистую монету заявления мерзкой ведьмы и отравительницы, однако точно установлено, что мадемуазель Дюпен, как, кстати, многие женщины из аристократической и буржуазной среды, посещала ее лавчонку. Это не говорит в ее пользу.

Случай Брекура куда серьезнее. Сын Болье, супруг Этьеннетты дез Юрлис, Брекур, актер и комедиограф, успел послужить в театре Марэ, в Пале-Рояле, в Бургундском отеле и, наконец, в «Комеди Франсез». Но он часто исчезал из Парижа, отправляясь на гастроли в провинцию и в Голландию, в частности, с труппой принца Оранского.

Вспыльчивого характера, бесстрашный бретер, по любому поводу хватющийся за шпагу, чрезвычайно приверженный к вину, игре и женщинам, Брекур предстает в ряду великих актеров XVII века необыкновенным авантюристом. Впрочем, таким он и запомнился своим современникам. Бросетт рассказывает, что однажды Брекур читал одну из своих комедий Буало и сказал ему довольно нагло, что характер автора всегда отражен в его произведении и что надо самому быть честным человеком, чтобы казаться таким читателю; и тут он напомнил сатирику его же знаменитые стихи:

Напрасно ум исполнен благородства:
Стих отразит всю низменность души.

Депрео ограничился тем, что иронично ответил посетителю:

«Признаю, что ваш пример подтверждает это правило».

Итак, в 1681 году Брекур был в Гааге. Он впал в немилость: Людовик XIV два раза подряд простил ему чересчур поспешно нанесенные удары шпагой, но во время новой стычки он убил кучера. Брекуру пришлось уехать из страны, однако через два года он решил, что уже достаточно был наказан, и искал случая привлечь к себе благосклонный взгляд монарха.

Тем временем некий Сардан, укравший подати, собранные в Пюи, и замешанный в грязных делах, в частности в деле маркизы де Бренвилье, избежал наказания, укрывшись за границей, и поступил на службу сначала Испании, потом Голландии; под разными именами (Миранд, Маркиз, Дофин) этот жалкий тип заключил с Испанией и Вильгельмом Оранским договоры, способствующие деятельности повстанцев.

Французский посол в Голландии д'Аво, которому сообщили о нахождении Сардана в Нидерландах, тщетно требовал его экстрадиции у бургомистра и бальи Амстердама: мошенник позаботился о том, чтобы зарегистрироваться как житель города Амстердама под именем графа де Сен-Поля. Людовик XIV, которого д'Аво известил об этом затруднении, решил похитить Сардана и поручил это дело некоему Лебо. Брекур, только что поставивший в Гааге комедию для графини де Суассон, тоже находившейся в изгнании, сказал себе, что, приняв участие в похищении Сардана, сможет получить прощение. Кстати, он знал голландский язык и мог бы оказать ценную помощь в этом деле.

Он сговорился с Лебо, а тот попросил у Лувуа нескольких драгун с офицером. Ему прислали лейтенанта Ла Гуарига и десять человек из Ипрского гарнизона, которые прибыли в Бриелле 25 ноября 1681 года. 27-го, в десять утра, Лебо, Брекур и солдаты встретились в Амстердаме. На следующий день Брекур раздал драгунам штывки, ручные гранаты и пистолеты. Наш хитрец-актер к тому времени навестил Сардана и напросился к нему на ужин на 29-е число, чтобы ловчее обтяпать свое дело. Но один из солдат, сильно тревожась, дезертировал и сообщил принцу Оранскому, что заговор направлен против него. Остальные ворвались в дом Сардана,

однако самого его захватить не смогли. После провала операции Лебо приказал солдатам бежать, что они и сделали, предварительно побросав оружие в море.

Вильгельм Оранский, думая, что ему грозит опасность, отправил за ними погоню, и их всех арестовали в Роттердаме, тогда как Брекур из осторожности укрылся в Брюсселе, предоставив своим товарищам по театру уплатить его долги. Лейтенанта с драгунами связали и привезли в Гаагу. Людовик XIV просил д'Аво требовать выдачи солдат, однако принц усмотрел в этом деле превосходную возможность дискредитировать Францию. 13 декабря лейтенанта приговорили к смерти, а драгун — к вечному изгнанию. После новых разъяснений французского посла их вовремя помиловали, когда Ла Гуаригу на эшафоте уже завязали глаза.

Дело не выгорело, однако Брекуру дерзости было не занимать: он пересек границу, втихаря явился в Сен-Жермен и «бросился к ногам короля, благодаря его за то, что тот в третий раз помиловал его за услугу, которую он всего лишь хотел оказать ему в Амстердаме». Людовик XIV простил его в последний раз, и Брекур поступил в «Комеди Франсез» на половине пая, деля с Розимоном и Резеном роли покойного Мольера. Но он и там продолжал свои авантюры; не прошло и года, как его посадили в долговую яму, и его товарищам пришлось сброситься, чтобы уплатить его долги и вызволить его из тюрьмы.

Мы далеки от того, чтобы сравнивать подобные темные дела с любовными приключениями актрис, которые уже тогда были у всех на слуху, а сплетники, как всегда, еще больше их приукрашивали и преувеличивали. Однако в исследовании о нравах о них нельзя не упомянуть. Все знали об открытой связи Расина с Дюпарк и Шаммеле и о «дьявольских проделках», по выражению госпожи де Севинье, которые отсюда вытекали.

Парижские театры не обладали монополией на светскую скандальную хронику. В 1661 году странствующая труппа Великой Мадемуазель приехала в Париж, остановившись в Сен-Жерменском предместье. Ее возглавлял актер-драматург Доримон; пребывание труппы в

столице, впрочем, окажется кратким, поскольку другие парижские труппы не желали терпеть конкурентов. Поездка в Париж выйдет боком бедняге Доримону, несмотря на зрительский успех. В один прекрасный день его жена Мари Дюмон сбежала с привратником труппы Пьером Озиллоном, захватив с собой семилетнюю дочурку и весь свой гардероб. Эта личная драма дезорганизовала труппу, которая уехала в Брюссель, тогда как Доримон поручил своему отцу и брату разыскать беглецов или, на худой конец, добиться отлучения их от церкви, и подал заявление лейтенанту по уголовным делам в суд Шатле. Девочку нашли и вернули отцу, однако оба преступника оставались ненайденными и предавались безмятежной любви в своем убежище. Их так и не нашли; известно лишь, что после смерти Доримона (который, кстати говоря, написал «Школу рогоносцев»), случившейся в том самом 1661 году, Мари Дюмон и привратник узаконили свою связь, сочетавшись браком, как полагается, по обычаю святой католической церкви, после чего вернулись в театр Генего: она — на сцену, а он — к дверям.

Какая разница между ветреной Мари Дюмон и госпожой Боваль, побочной дочерью Филандра, которая вела самую добропорядочную жизнь и которой молва приписывает двадцать восемь детей! Конечно, это чересчур щедро, однако верно и то, что в дошедших до нас актах гражданского состояния говорится о рождении одиннадцати детей в семье Бовалей. Возможно, аббат де Пюр думал о госпоже Боваль, когда писал:

«Как было бы хорошо, если бы все актрисы были молодыми и красивыми и, если это возможно, всегда девушками или, по меньшей мере, чтобы они никогда не беременели. Ибо, помимо того, во что плодovitость их чрева обходится красоте их лица и стана, это зло неистребимо: едва его изживешь, как оно возвращается снова».

В конце века в связи с вмешательством двора в управление «Комеди Франсез» у актеров, а в особенности актрис, стало больше покровителей, что повлекло за собой скандалы, некоторые из которых получили огласку, как, например, связь Великого Дофина с мадемуазель Резен,

с которой он прижил дочь. Король предоставил матери пенсию в 10 тысяч ливров, но после смерти Монсеньора ее выплачивать прекратили.

Стоит ли вспоминать о кокетстве Арманды Бежар, доставившем столько страданий Мольеру, хотя ее неверность так и не была доказана? Другие вели себя гораздо более легкомысленно.

Львиная доля галантной хроники приходилась на певиц и танцовщиц, для которых существовало общее, слегка пренебрежительное название «оперных девиц». Обычно они были не замужем, но чаще всего находились на содержании у богатых поклонников, охотно обещавших им жениться, но почти никогда не выполнявших своих обещаний; зато эти девицы выкачивали из них приличные средства. Господин де Тралаж уточняет:

«Всегда какой-нибудь из них платье становится тесно в поясе, и приходится его расставлять. Не бывает года, чтобы не случилось такой неприятности... Академия музыки превратилась таким образом в Академию любви».

Но не будем чересчур суровы к этим милым девицам, актрисам и певицам, ставя им в вину любовные приключения; вспомним лучше, что они верно служили театру Корнеля, Расина и Мольера и музыке Люлли, одного этого достаточно, чтобы закрепить за ними завидное место в истории театра.

¹*Поль де Гонди*, кардинал де Рец (1613—1679) — французский прелат, политический деятель и писатель, глава оппозиции королю Людовику XIV во время Фронды. В 1654—1662 годах был архиепископом Парижским.

²*Братство Святого Причастия* — тайное общество, основанное в 1627 году Анри де Леви, герцогом де Вантадуrom (1595—1680). Оно было названо в честь евхаристии, источника и вершины церковной жизни, и видело своей задачей «творить всевозможное добро и изгонять всевозможное зло». Его создание было поддержано кардиналом Ришелье, Людовиком XIII и папой римским, в число его членов входили многие влиятельные люди: Жак Бенинь Боссюэ, французский проповедник и писатель, епископ Мо; святой Винсент де Поль; принц Конти; Анна Австрийская (мать Людовика XIV); министр финансов Никола Фуке; первый председатель парижского парламента Гильом де Ламуаньон. Тайным общество было для того, чтобы «избавить благотворительность от пагубного влияния самолюбия». Братство встало в оппозицию к янсенистам (хотя те тоже проповедовали строгие правила морали), и современники видели в нем преемника инквизиции. Боссюэ так определил его цель в 1652 году: «Воздвигнуть Иерусалим посреди Вавилона». Братство клеймило богохульников, дуэлянтов, распутников, торговцев мясом, не соблюдавших Великий пост, содержателей кабаков; оно осуждало использование табака, песни разносчиков, чересчур декольтированные платья. При этом все средства борьбы были хороши, доносы поощрялись. Проповедуя возврат к раннехристианской церкви, общество создавало видимость отсутствия социальных различий, однако слуги членов Братства, сопровождавшие своих хозяев на собрания по четвергам, выслушивали проповеди в отдельном помещении. Мольер высмеял это лицемерие в своем «Тартюфе», однако королева-мать, главная опора Братства Святого Причастия, добилась запрещения пьесы. Братство, в которое вошли многие бывшие активисты Фронды, постепенно перешло в оппозицию властям. С 1660 года кардинал Мазарини пытался уничтожить его, запретив все тайные общества, однако оно выстояло. В конце концов Людовик XIV официально распустил Братство в 1666 году, после смерти королевь-матери. С 1669 года Мольер получил разрешение на представление «Тартюфа».

³ *Теофиль де Вио* (1590—1626) — барочный поэт и драматург, известный своими скабрёзными стихами и безбожием. Был самым читаемым поэтом XVII века, хотя позже, в классический период, оказался позабыт. Его поэзия была «современной»: легкой и новаторской. В юности он входил в состав странствующей театральной труппы, затем стал придворным поэтом, однако из-за своих атеистических взглядов и развратных стихов был приговорен к сожжению на костре и бежал из страны. Автор нескольких театральных пьес, в том числе трагедии «Пирам и Фисба» (1621), написанной александринским стихом и имевшей большой успех.

Жан де Мерз (1604—1686) — французский драматург, предшественник Корнеля и Расина, впервые применивший к французскому театру начала античной драмы; пользовался расположением кардинала Ришелье. В 1626 году удачно выступил с пасторалью «Сильвия», отличающейся стремлением к естественности и реализму: ее героиня, пастушка, говорит простонародным языком, а ее возлюбленный принц — языком придворным. В «Поэтике» Аристотеля Мерз нашел закон трех единств и решил строго соблюдать его, чтобы сблизить театр с жизнью. Его трагедия «Софонисба» (1634) имела громадный успех. Всего он написал 12 драм.

⁴ *Пьер Дю Риэ* (1605—1658) — французский историограф, переводчик, писатель и драматург, сын поэта Исаака Дю Риэ, автора пасторалей в духе времени. Написал два десятка пьес, в основном трагедий и трагикомедий, которые имели большой успех у современников, но не обладают выдающимися литературными достоинствами. Его лучшим произведением считается трагедия «Сцевола» (1646). Дю Риэ претендовал на кресло во Французской академии одновременно с Пьером Корнелем, однако был принят туда раньше, в 1646 году.

⁵ *Жорж Скюдери* (1601—1667) — французский писатель, член Французской академии; считал себя лучшим драматургом своего времени. Автор многочисленных пьес. В своих трагедиях или трагикомедиях старался по мере возможности соблюдать правило трех единств и вообще являлся сторонником складывавшегося тогда «псевдоклассического» идеала; в комедиях же, наоборот, допускал большие вольности. Лишенный истинного таланта, на каждом шагу прибегавший к подражанию другим авторам, он все же сыграл известную роль в создании новой, «правильной» французской драмы; во всяком случае, его произведения были не хуже многих других,

шедших тогда на сцене. Кроме драматических сочинений, Скудери принадлежат также поэмы. Он приобрел печальную известность своим враждебным и завистливым отношением к Корнелю, с которым сначала был довольно близок. После постановки «Сида», восторженно принятого публикой, Скудери опубликовал свои «Замечания о “Сиде”», обвиняя Корнеля в нарушении правил драматургии, подражательстве и попрании нравственных норм.

⁶ *Жан де Ротру* (1609—1650) — французский драматург. Штатный драматург театра Бургундский отель; один из пяти поэтов, состоявших на жалованье у кардинала Ришелье. В юности являлся ярким приверженцем барочной дворянской трагикомедии, много подражал испанским драматургам (Лопе де Вега, Рохасу и др.), заимствуя у них сложную, запутанную интригу. После утверждения классической доктрины стал подражать античным авторам (Софоклу, Еврипиду, Плавту), однако не подчинялся до конца классическому рационализму, сохранив богатое воображение и склонность к запутанной фабуле, к взволнованному лиризму, к живописной небрежности слога. Автор 35 пьес, в том числе 15 трагикомедий, 13 комедий и 7 трагедий в пяти актах и в стихах. Хотя большинство пьес Ротру забыты, его яркая индивидуальность сильно повлияла на крупнейших драматургов Франции.

⁷ *Самюэль Шантюзо* (1625—1701) — французский драматург и переводчик Эразма Роттердамского. Несколько его пьес были поставлены в театре Марэ и в Бургундском отеле. Затем он объехал Англию, Нидерланды, Швейцарию, Италию и Германию, занимаясь медициной. Его главное произведение — «Французский театр» (1674), сообщающий ценную информацию о театре и жизни французских актеров в Европе в XVII веке. Книга была переиздана в Брюсселе в 1867 году и в Париже в 1875 году.

⁸ *Луиза де Лавальер* (1644—1710) — фаворитка Людовика XIV. Она не отличалась красотой и слегка прихрамывала, однако обворожила молодого короля своей миловидностью и приветливым нравом. Родила от него четверых детей, из которых выжили двое, родившиеся в 1666 и 1667 годах: Мария-Анна де Бурбон и Людовик, граф де Вермандуа. В 1667 году Людовик XIV охладил к Луизе и приблизил к себе *Франсуазу Атенаис де Рошешуар-Мортемар, маркизу де Монтеспан* (1641—1707); мадемуазель де Лавальер удалилась от двора и

постриглась в монахини в парижском монастыре кармелиток. Маркиза де Монтеспан родила королю шестерых детей, которых он признал, не упоминая имени матери. Их воспитание с 1699 года было доверено Франсуазе д'Обинье, вдове поэта Скаррона. В конце 1670-х годов в Париже разразилось громкое «дело о ядах», в котором оказалась замешана маркиза де Монтеспан: главная обвиняемая Монвуазен утверждала, что маркиза покупала у нее яды, чтобы отравить короля. Обвинение удалось замять, однако маркиза утратила доверие короля. Получив солидный пенсион в полмиллиона франков, она уехала в 1691 году в монастырь Святого Жозефа и провела остаток жизни, помогая бедным и занимаясь благотворительностью. Между тем *Франсуаза д'Обинье*, которую король сделал в 1675 году *маркизой де Ментенон*, оказывала на него все большее влияние; ей удалось склонить Людовика к сближению с давно покинутой им супругой Марией-Терезией. В 1683 году королева умерла, и вся привязанность Людовика обратилась на Ментенон. В 1684 году они сочетались тайным браком. Духовники маркизы давно уже побуждали ее вернуть короля на путь благочестия; она сыграла определенную роль в отмене Нантского эдикта, после которой начались гонения на протестантов; под ее влиянием сформировалось общее направление второй половины царствования Людовика XIV.

⁹ *Франсуа д'Экс, господин де Лашез* (1624—1709), на протяжении 34 лет (с 1675 года) был духовником Людовика XIV и оказывал на него укрощающее влияние в борьбе с янсенистами. Говорили, что именно он сочетал браком короля с госпожой де Ментенон. После отмены Нантского эдикта в октябре 1685 года он также оказывал умеряющее воздействие на меры короля. Его именем названо знаменитое парижское кладбище, основанное через сто лет после его смерти поблизости от его загородного дома.

¹⁰ *Геден Тальман де Пео* (1619—1692) — французский писатель и поэт, автор биографических очерков «Занимательные истории». Женившись на своей кузине Элизабет де Рамбуйе, оказался вхож в знаменитый прециозный салон маркизы де Рамбуйе, который посещали многие члены Французской академии. В своих «Занимательных историях», бесценном свидетельстве для истории литературы XVII века, он очертил портреты Буаробера, Малерба, Геза де Бальзака, Скаррона, Лафонтена, аббата д'Обиньяка, Пьера Корнеля, Жоржа и Мадлены де Скюдери, актера Мондори и многих других. Эти

очерки публиковались полуподпольно и до 1834—1836 годов оставались в рукописном варианте. Их издание было принято с недоверием и даже возмущением: в XIX веке XVII столетие хотели представлять себе иначе. Однако точность его описаний сегодня подтверждена независимыми источниками.

¹¹ *Этьен Жодель* (1532—1573) — французский поэт и драматург, член Плеяды, пытался применить ее принципы (подражание античным авторам, обогащение французского языка заимствованиями из греческого, латыни, региональных диалектов, создание неологизмов) к театральному искусству. Первым стал использовать александрийский стих в трагедии. Был предтечей античной трагедии, зародившейся во второй половине XVI века.

Робер Гарнье (1545—1590) принял у Жоделя творческую эстафету, создавая трагедии на древнеримские, древнегреческие и библейские сюжеты («Порций», «Марк Антоний», «Ипполит», «Антигона», «Еврейки»). Он написал также трагикомедию «Брадамант» (1582) под впечатлением «Неистового Роланда» Ариосто. Как и большинство драматургов французского Возрождения, он писал «по образцу» Сенеки. По мнению историков литературы, его творчество — апогей гуманистической трагедии, как с точки зрения красоты стиха, так и в плане нравоучительной составляющей его пьес. В его трагедиях важно не столько действие, сколько слово. Пьесы о гражданских войнах в Древнем Риме являются откликом на современные автору Религиозные войны во Франции.

¹² *Франсуа Тристан Лермит* (1601—1655) — поэт и драматург, написавший семь трагедий. По мнению Вольтера, «невероятный и длительный успех его трагедии “Марианна” был вызван процветавшим тогда невежеством». Вел весьма распушенную жизнь, однако в 1649 году был избран членом Французской академии.

Андре Марешаль (1603—1650), французский драматург и романист. Писал комедии и трагикомедии, отстаивая свободу автора в выборе художественных средств. Его комедии являются творческим и новаторским переосмыслением традиционных итальянских пьес комедия дель арте; впервые основное внимание уделяется характерам, а не интриге. Самое значительное его произведение — роман «Хризолит» (1627), в котором острая социальная сатира сочетается с изучением

душевного непостоянства; в предисловии к роману разъяснены цели «правдоподобия» в художественном произведении.

¹³ Имеется в виду *Арман Жан дю Плесси де Ришелье* (1585—1642) — великий кардинал, поощрявший театр и сам не чуждый сочинительства. В частности, его перу приписывают пьесу «Мирама». На его содержании были «пять авторов» — Буаробер, Пьер Корнель, Коллете, Летуаль и Ротру, которые должны были сочинять пьесы на предложенный им сюжет: каждый по одному акту. Корнель, ограниченный в своей творческой свободе, отказался от сотрудничества, чем навлек на себя немилость кардинала. К написанию трагедий Ришелье привлек Демаре де Сен-Сорлена, зарифмовавшего «Мираму» (1641). Плодом их сотрудничества стала также аллегорическая пьеса «Европа».

¹⁴ *Жан Клавре* (1600—1666) — французский драматург, по профессии адвокат. Был дружен с Корнелем, однако, поссорившись с ним, стал его критиковать, ставя себя выше его. Из его пьес («Роман Марэ», «Королевская площадь», «Похищение Прозерпины» и др.) сегодня адекватно воспринимается только «Сильный дух».

¹⁵ *Жан Шаплен* (1595—1674) — французский поэт и литературный критик. Рано приобрел авторитет своими глубокими познаниями в области литературы и первыми поэтическими опытами. Как поэт он высот не достиг, однако прославился как знаток. Кардинал Ришелье ввел его в первый состав Французской академии с пенсией в три тысячи ливров, поручил ему составить план «Словаря» и «Грамматики», которые должна была выпустить Академия, и написать критику «Сида» Пьера Корнеля. С этой задачей Шаплен справился с помощью Валентина Конрара, поэта и основателя литературного кружка, на основе которого была создана Академия. Министр Людовика XIV Жан-Батист Кольбер поручил Шаплену составить список писателей и ученых, достойных королевского вознаграждения.

¹⁶ *Франсуа Эделен, аббат д'Обиньяк* (1604—1676) — адвокат, романист, поэт, драматург и теоретик драмы, духовник и наставник Людовика XIV. Автор известного трактата «Практика театра» (1657), утверждавшего каноны классической трагедии. За их несоблюдение напал на творчество Пьера

Корнеля. Создал четыре трагедии в прозе («Циминда, или Две жертвы» (1642), «Орлеанская девственница» (1642) и др.), написанных согласно правилу трех единств, но не имевших успеха.

¹⁷ Пор-Рояль — средневековое бернардинское аббатство, прославившееся как воспитательное учреждение после того, как его аббатисой стала Жаклин Арно. Семейство Арно взяло монастырь под свое покровительство, и впоследствии им управляли его члены. В 1625 году монахини основали в Париже новый Пор-Рояль, прозванный Парижским, тогда как старое аббатство стало называться Пор-Рояль-де-Шан. Там были основаны «Малые школы Пор-Рояля», дававшие своим воспитанникам превосходное образование. С 1634 года духовным наставником монастыря стал Сен-Сиран, друг Корнелия Янсения, и с этого момента монастырь и школы Пор-Рояля стали оплотом янсенизма (это учение делит людей на тех, на кого сошла благодать, и на лишенных ее). Янсенизм был осужден официальной католической церковью, и школы Пор-Рояля были признаны рассадником ереси. В 1679 году монастырю запретили принимать послушников, а сама обитель попала под запрет после буллы Климента XI в 1708 году; оставшихся в ней монахинь прогнали силой, а здание снесли в 1710 году.

Пьер Николь (1625—1695) — ученый богослов, придерживавшийся учения Янсения (хотя не разделявший всех его постулатов). Его тетушка некоторое время была аббатисой Пор-Рояля. Он преподавал в Малых школах, в частности, обучал греческому языку Жан-Батиста Расина (1639—1699). Расин осиротел четырех лет от роду, его бабушка, ставшая его опекуной, ушла жить в монастырь Пор-Рояля, а крестная мать была там монахиней. Мальчик бесплатно получил хорошее образование в духе янсенизма: классические языки, литература; но театр янсенисты презирали. Начиная самостоятельную жизнь, Расин смог опереться на связи среди янсенистов: многие из них занимали высокие посты в государстве. Написав несколько од в честь короля, он был принят при дворе и решил попробовать себя в драматургии. В 1665 году он написал пьесу «Александр Великий» в честь Людовика XIV. Тогда же он опубликовал два памфлета против Пор-Рояля и своих бывших учителей, не одобрявших его увлечения театром. Посвятив себя сочинению трагедий, он стал наравне с прославленным Пьером Корнелем, однако, не выдержав ударов критики и интриг, отступился от театра, несмотря на успех своего шедевра «Федра». По про-

сьбе госпожи де Ментенон он написал несколько трагедий на библейские сюжеты для воспитанниц Сен-Сира, института благородных девиц, — в чисто воспитательных целях. Несмотря на преследования янсенистов, Расин примирился с ними, поддержал их в споре с королевской властью и присутствовал на похоронах Антуана Арно. Он составил «Краткую историю Пор-Рояля», опубликованную после его смерти, и завещал похоронить себя в этом аббатстве.

¹⁸ *Антуан Годо* (1605—1672) — литератор и священнослужитель. Был завсегдатаем прециозного салона маркизы де Рамбуйе, заслужив за свой маленький рост прозвище «карлика Жюли» (Жюли д'Анженн была дочерью маркизы), а также салона Скюдери. Своим успехом он был обязан живому и изобретательному уму. В 1634 году он вошел в первый состав Французской академии, а в 1639-м вступил в Братство Святого Причастия и занимался благотворительностью. Он писал сочинения на религиозные темы («Житие святого Августина, история церкви первых четырех веков»), надгробные речи (на смерть Людовика XIII), стихи духовного содержания. «Мало людей написали столько и так же элегантно, как он», — считал Шаплен.

¹⁹ Замок Ренси принадлежал Жаку Бордье, королевскому интенданту финансов. Там бывали Людовик XIV, великий Конде, представители Орлеанской династии, а впоследствии — царь Петр I. В Вилле-Котре (Пикардия) находился замок, принадлежавший знатному семейству де Ну. Шантильи — вотчина принцев Конде.

²⁰ *Мишель де Пюр* (1634—1680) — аббат, проповедник и «галантный» писатель, осмеянный Буало в «Сатирах». Занимался переводами, написал «Жизнь маршала де Гассиона» и несколько театральных пьес. Его главное произведение — «Представление о зрелищах древних и новых», посвященное современным ему балетам и танцу.

²¹ *Франсуа Гакон* (1667—1725) — французский поэт-сатирик, получивший прозвище «Поэт без прикрас» по названию сборника своих сатирических стихотворений. По словам одного его современника, «не появлялось ни одного театрального произведения, будь то комедия или опера, чтобы Поэт без прикрас не разразился эпиграммой либо против автора, либо против пьесы, зачастую еще до того, как она

была представлена. Всегда готовый нападать и обороняться, он ввязывался во все литературные споры своего времени».

²² Католическая лига была создана в 1584 году герцогом Генрихом де Гизом после провозглашения протестанта Генриха Наваррского претендентом на королевский престол. Помощь Лиге оказывала Испания, прочившая на французский трон кардинала де Бурбона; к ней примкнули французские военачальники. В своей прокламации Лига заявила, что король Франции Генрих III должен прогнать фаворитов, восстановить единую религию и регулярно созывать Генеральные штаты. Параллельно Католической лиге сформировалась лига городов — сначала в Париже, потом в Турени, Шампани, Бургундии. Она управлялась, как тайное общество, имела свою собственную армию и была более экстремистской, чем дворянская лига. Она считала, что король уже не является законным правителем страны и должен, вместе с аристократией, подчиниться Генеральным Штатам. В 1588 году Генрих де Гиз вступил в Париж; король бежал в Шартр и подписал эдикт о Союзе против протестантов. Он был вынужден созвать Генеральные Штаты в Блуа, которые поддержали Лигу и отказали королю в субсидиях. По приказу Генриха III Генрих де Гиз был убит, а кардинал де Бурбон арестован и казнен; арестовали также нескольких депутатов Генеральных Штатов. Эти действия вызвали всеобщее возмущение. Сорбонна освободила подданных от долга верности королю. Все провинции, верные Лиге, восстали против «тирана». Генрих III объединился с Генрихом Наваррским, их армия осадила Париж. 2 августа 1589 года король был убит монахом-доминиканцем Жаком Клеманом, членом Лиги. Лига упорно сопротивлялась Генриху Наваррскому, законному королю. Разбитая в сражении при Иври 14 марта 1590 года, пережив две осады Парижа, она не складывала оружия. В столице установился террор. Устраивая зрелищные процессии, Лига бросала в тюрьму сторонников короля. Однако в 1591 году в ней произошел раскол, и роялисты стали отвоевывать один город за другим. Чтобы утишить страсти, Генрих IV отрекся от протестантской веры и обратился в католичество; его коронация состоялась в 1594 году. Последние лигисты, поддерживаемые испанцами, были разгромлены 5 июня 1595 года.

²³ *Луи Жуве* (1887—1951) — французский актер, режиссер, преподаватель Консерватории театрального искусства. Ему предлагали возглавить «Комеди Франсез», однако он создал

свой театр «Атений», где с успехом ставил пьесы Мольера, Жана Жироду и классических авторов. Он умер от инфаркта во время репетиции. Созданный им театр ныне носит его имя.

²⁴ Золотой эку с солнцем — золотая монета, введенная в обращение в XV веке и чеканившаяся до 1653 года; равнялась 45 солям. Один су, или соль, равнялся 12 денье, 20 су составляли один ливр. В 1667 году парижский ливр (равнявшийся 300 денье, или 600 оболов/полушек) был заменен турецким ливром, чеканившимся в Туре (240 денье, или 480 оболов). Один пистоль стоил 10 ливров.

²⁵ Генрих IV был убит Равальяком 13 мая 1610 года; в стране был объявлен траур.

²⁶ *Квинт Росций* (около 130 до н. э. — около 62 до н. э.) — древнеримский комедийный актер. Родился в семье раба, позже стал вольноотпущенником. Стремясь приблизить римский театр к греческому, попытался ввести маску (около 110 до н. э.), но это не встретило одобрения зрителей. Содержал театральную школу, был признанным педагогом. Искусство Росция высоко ценил Цицерон, который учился у него и у трагика Эзопа декламации. По сообщению Горация, Росций — автор трактата, в котором сравнивалось ораторское и сценическое искусство.

²⁷ *Анри Соваль* (1623—1676) — французский историк, посвятил всю свою жизнь исследованиям в парижских архивах. В 1656 году получил лицензию на издание своего труда «Париж древний и современный», однако к моменту его смерти эта работа все еще оставалась в рукописном варианте и была опубликована только в 1724 году.

²⁸ Вероятно, имеется в виду Франческо Габриэлли, актер итальянской комедия дель арте, исполнявший роль слуги-прохвоста Скаппино (прообраз французского Скапена).

²⁹ *Пийо-Горжю* — Бертран Ардюин (или Одуэн), по прозвищу Сен-Жак, последний фарсовый актер французского театра, преемник Тюрлюпена, Готье-Гаргиля и Гро-Гильома. Дебютировал в Бургундском отеле в 1634 году. Поскольку он некогда изучал медицину и был аптекарем в Монпелье, обычно он пародировал врача. У него была очень хоро-

шая память: он перечислял скороговоркой снадобья аптекарей, инструменты хирургов, орудия ремесленников, причем так быстро и так отчетливо, что это всех восхищало. Он был высок, черен, очень некрасив, похож на обезьяну: с глубоко посаженными глазами и приплюснутым носом, поэтому маска ему не требовалась. После восьми лет на сцене он покинул театр, и вместе с ним угас и фарс. Актер обосновался в Мелене и сделался врачом, но, умирая от скуки и тоски, вернулся в Париж, поселился поблизости от Бургундского отеля и умер в 1648 году, в возрасте примерно пятидесяти лет.

³⁰ Шатле изначально был судом парижского прево, выступая в роли апелляционной инстанции. С XVI века он занимал промежуточное положение между феодальными судами, королевскими судами и парижским парламентом — верховным судом. Это был орган правосудия, занимавшийся гражданскими и уголовными делами, а также управление парижской полиции.

³¹ *Шарль Сорель* (1599—1674) — французский романист и писатель барочного стиля. В свое время он был малоизвестен, хотя с 1635 года исполнял обязанности королевского историографа. Прославился он как автор «Правдивого комического жизнеописания Франсиона» (1622) — первого французского плутовского романа, задуманного как пародия на роман-пастораль «Астрея» Оноре д'Юрфе, которым тогда зачитывалась образованная публика.

³² Посетительницы салона маркизы де Рамбуйе называли друг друга «моя драгоценная» — «*ma précieuse*» и разговаривали на особом, утонченном до нелепости языке. Например, вместо «садитесь» говорили: «Утолите желание этого кресла принять вас в свои объятия», а книжную лавку называли «кладбищем живых и мертвых». Этот салон и стиль получили название «прециозных». Название пьесы Мольера «*Les Précieuses ridicules*» переводят как «Смешные жеманницы», хотя М. А. Булгаков придерживается перевода «Смешные драгоценные».

³³ *Исаак де Бенсерад* (1612—1691) — французский поэт и драматург. Ловкий придворный и остро слов, он был протеже кардинала Ришелье, герцога де Брезе, Мазарини и Людовика XIV, кумиром современного ему светского общества. Вмес-

те со своим главным соперником Винсентом Вуатюром он был модным «прециозным» поэтом, получая пенсию от королевы и вспомоществование от богатых и щедрых дам. В двадцать три года он написал свою первую трагедию «Клеопатра» для мадемуазель Бельроз, ради которой окончательно отказался от церковной карьеры. В 1634 году в Бургундском отеле поставили его первую комедию «Ифис и Ианта», вдохновенную «Метаморфозами» Овидия: это было первое произведение французской литературы, в котором открыто говорилось о женской однополой любви, причем гораздо откровеннее, чем у Овидия. Тем не менее своим успехом он обязан не драматической литературе, а придворным дивертисментам, над которыми трудился вместе со своим другом композитором Мишелем Ламбером: Бенсерад был распорядителем придворных увеселений на протяжении двадцати пяти лет. В 1651—1681 годах он написал либретто к двум десяткам балетов, превратив их в настоящий литературный жанр. Он сотрудничал с Люлли, став в этой области соперником Мольера. Был принят во Французскую академию.

³⁴ Фронда — серия противоправительственных восстаний, накатывавших волнами с 1648 по 1652 год (парламентская Фронда, Фронда принцев), в период несовершеннолетия Людовика XIV и регентства Анны Австрийской, опиравшейся на кардинала Мазарини. Фрондерам, возглавляемым великим Конде, герцогинями де Шеврез, де Лонгвиль и Великой Мадемуазель, оказывала помощь Испания. В конце концов они лишились поддержки разоренного народа, понявшего, что антиправительственные выступления знати вызваны только личными обидами. Подавление движения привело к совершенному упрочению королевского произвола и окончательному унижению парламента и аристократии, то есть двух сил, имевших хоть какие-то шансы в борьбе с абсолютизмом.

³⁵ Пьер Корнель (1606—1684) — знаменитый французский драматург, «отец французской трагедии», автор «Сиды».

Тома Корнель (1625—1709) — его брат, сочинитель комедий, являвшихся переложением или подражанием испанским комедиям интриги. Известность ему принесла лирическая трагедия «Тимократ» (1656). Мастер сцены, Тома Корнель был одним из любимых придворных драматургов Франции до конца XVII века, творя в разных жанрах, от трагедии до галантной оперы (иногда в соавторстве с другими). В последние годы переводил Овидия, участвовал в работе над академи-

ческими энциклопедическими словарями, историей Людовика XIV.

³⁶ Сто швейцарцев — парадная рота лейб-гвардии французского короля, состоявшая из швейцарских наемников.

³⁷ *Филипп Кино* (1635—1688) — французский поэт, драматург и либреттист. Он был сыном булочника, но Тристан Лермит проникся к нему симпатией и воспитал как собственного сына. Ему было всего восемнадцать лет, когда в Бургундском отеле поставили его первую комедию в пяти актах «Соперницы». Тристан выдал ее за свою, и актеры предложили ему за пьесу сто экю, однако, узнав о возрасте настоящего автора, отклонили свое предложение, согласившись выплатить драматургу девятую часть от сборов за вычетом всех расходов: так появилась «доля автора». Пьеса имела успех, и на следующий год Кино отдал в театр еще две комедии и одну трагикомедию. Тем не менее он предусмотрительно изучил право и стал адвокатом парламента, а затем женился на богатой вдове. Успех его трагедий «Агриппа, или Ложный Тиберин» и «Астрата» упрочил его славу драматурга; в 1670 году его приняли во Французскую академию. На следующий год Кино дебютировал в жанре, который его прославит: написал интермедии для «Психеи». С этого момента и до 1686 года он стал сочинять либретто для оперы, создав вместе с композитором Люлли чисто французский жанр музыкальной трагедии. Люлли платил ему по четыре тысячи ливров за каждую пьесу, говоря, что Кино — единственный поэт, умеющий варьировать размер и рифмы, подлаживая стихи под музыку. После смерти Люлли в 1687 году Кино, усомнившись в правильности своей жизни с точки зрения религии, отрекся от театра и начал сочинять поэму «Истребленная ересь», но закончить ее не успел.

³⁸ «Дело о ядах», занимавшее внимание всего Парижа в 1670—1680-х годах, еще не раз будет упоминаться на страницах этой книги. В 1672 году в бумагах умершего кавалерийского офицера Годена де Сент-Круа обнаружили улики против его любовницы маркизы де Бренвилле, которая отравила своего отца, двух братьев и сестру, чтобы присвоить себе их долю наследства. Маркизу судили и казнили в 1676 году. На следующий год следствие выяснило, что некая Мари Босс снабжала ядами супруг некоторых членов парламента, желавших овдоветь. Мари Босс выдала женщину по фамилии Мон-

вуазен, прозванную Ла Вуазен, других сообщниц и некоего Лесажа. В своих показаниях обвиняемые назвали некоторых знатных особ, поэтому для суда над ними была учреждена особая комиссия — «Огненная палата». Среди знатных особ были названы имена госпожи де Вивонн (родственницы госпожи де Монтеспан), госпожи де Ламот, компаньонки госпожи де Монтеспан — мадемуазель дез Ойе и Като, графини де Суассон, графини дю Рур, виконтессы де Полиньяк, супруги маршала де Люксембурга и др. Шеф полиции Ла Рейни провел тщательное расследование, во время которого выяснилось, что к обвинениям в отравлении следует присовокупить и другие преступления: убийство детей во время «черных месс», осквернение святых даров и даже изготовление фальшивых денег. Тем временем военный министр Лувуа и министр финансов Кольбер проводили тайное параллельное расследование по просьбе короля, поскольку самые известные лица из числа обвиняемых входили в ближнее окружение Кольбера. Ла Вуазен судили вместе с 36 ее сообщниками, приговорили к смерти и сожгли на Гревской площади 22 февраля 1680 года. Сообщников «Огненная палата» тоже осудила на смерть, некоторые были сосланы на каторгу. После казни дочь Ла Вуазен обвинила госпожу де Монтеспан в участии в колдовских обрядах, однако та осталась при дворе, хоть и лишилась милости короля. Изгнать ее значило бы признать ее виновность, а Людовик этого не хотел; по тем же причинам обвинения против Расина не были преданы огласке. «Огненная палата» была распущена в 1682 году по приказу короля, а обвинители госпожи де Монтеспан без суда были заключены в крепости.

³⁹ *Мари де Рабютен-Шанталь, маркиза де Севинье* (1626—1696) — французская писательница, творившая в эпистолярном жарне. Она получила хорошее образование: прекрасно знала итальянский язык, довольно хорошо латынь, немного испанский. Она рано овдовела в двадцать пять лет, когда ее супруг, маркиз Анри де Севинье, был убит на дуэли. Тридцать лет она переписывалась со своей дочерью, госпожой де Гриньян, и писала ей по три-четыре письма в неделю. Эти письма, являвшиеся своего рода хроникой светской жизни, впервые были тайно опубликованы в 1725 году. Внучка маркизы решила заняться их официальной публикацией, отобрав те из писем, в которых было мало личного. Письма отредактировали в соответствии с представлениями новой эпохи, и проблема их подлинности существует до сих пор:

из 1120 известных писем только 15 процентов были напечатаны с автографов, которые были почти полностью уничтожены после использования.

⁴⁰ Лье — около четырех километров. Чтобы проделать пять лье в карете, ушло бы больше часа.

⁴¹ *Жан Франсуа Реньяр* (1655—1709) — французский комедиограф, ближайший преемник Мольера. Получил классическое образование. Его отец, богатый торговец, оставил ему обширное наследство, которое сын потратил на путешествия, в ходе которых даже попал в плен к пиратам и был освобожден за выкуп. Беззаботный эпикуреец, кутила, повеса и игрок, Реньяр смотрел на литературную работу как на развлечение, однако театр оказался его призванием. Он начал с сочинения полуимпровизированных фарсов «Комеди Итальянн» в стиле комедия дель арте и параллельно дебютировал в «Комеди Франсез» буффонадами в стиле Скаррона. Постановка комедии «Игрок» (1696), а также пьесы «Рассеянный», «Любовные безумства» выдвинули Реньяра на первое место среди французских комедиографов. Не довольствуясь постоянными заимствованиями у Мольера, он взял у Плавта сюжет одноактного фарса «Непредвиденное возвращение», а также «Менехмы» (1705). Последняя и самая популярная комедия Реньяра — «Единственный наследник» (1708). Его пьесы — комедии положений, лишенные моралистической составляющей комедий Мольера. Характерны для них образы слуг и служанок: от наблюдательности Реньяра не ускользнуло формирование нового типа честолюбивого плебея, рвущегося к богатству и положению в обществе и взирающего с презрением на своих господ.

Ален-Рене Лесаж (1668—1747) — французский писатель, автор классического нравописательного романа «Жиль Блаз» и плутовского романа «Хромой бес», сюжет которого был позаимствован из испанской литературы. Чтобы прокормить семью (у него было четверо детей), практически постоянно писал романы и пьесы. Две из его многочисленных пьес остались в репертуаре: это «Криспен, соперник своего господина» (1707) и «Тюркаре» (1709). В них выведен ранний прототип Фигаро — слуги, который умнее своего господина.

⁴² Имеется в виду Орден Святого Духа, в который входили сто самых знатных дворян французского королевства. Рыцари Ордена носили крест на широкой муаровой ленте

небесно-голубого цвета через плечо, за что и получили прозвание «голубых лент» (командоры носили его на шее). Кроме того, крест Святого Духа был вышит на груди их парадных одежд.

⁴³ *Антуан Ле Метель д'Увиль* (1589—1655) — французский инженер, географ, поэт и драматург, брат Буаробера — одного из «пяти авторов». Его комедии («Любить, не зная, кого», «Ложные истины», «Живые мертвецы» и др.) замечательны в большей степени своей интригой, чем поэтическим языком.

⁴⁴ Эта трагедия Франсуа де Шапотона впервые была поставлена в 1639 году в Бургундском отеле и имела большой успех; в театре Марэ ее постановка была возобновлена в 1647 году, а потом в 1662 году. Как драматург, Шапотон был второстепенным автором, однако эта его пьеса обязана своим успехом фееричности постановки, создававшей новую театральную эстетику.

⁴⁵ *Клод Буайе* (1618—1698) — французский церковнослужитель, драматург и поэт. Получил воспитание у иезуитов, проявив необычайные способности к риторике. Его однокашником был *Мишель Леклер* (1622—1691). Оба писали трагедии, оба считались посредственными поэтами, оба были приняты во Французскую академию. Первая пьеса Буайе «Римская Порция» была поставлена в 1646 году в Бургундском отеле и имела большой успех. После этого он написал около тридцати пьес, в большинстве своем трагедий, из которых только две последние — «Ифтах» и «Юдифь» — получили признание. Соперничая с Буало и Расином, Буайе принял сторону «современных» в споре «древних и современных».

⁴⁶ *Шарль Куано* (1605—1677) родился в семье парижского адвоката. Его мать, итальянка и хорошая музыкантша, рано приобщила сына к музыке. Музыка и игра станут двумя главными страстями его жизни. После развода родителей он в шестнадцать лет сбежал из дома и вел божемную жизнь в Провансе, взяв себе псевдоним д'Ассуси (Дассуси). В Гренобле он повстречал Пьера де Ниера, лютниста и певца итальянской школы, который завершил его образование. В Париж он вернулся через пятнадцать лет уже признанным музыкантом и певцом, был представлен ко двору и хорошо принят Людовиком XIII, который прозвал его «д'Ассуси Феб Гардеробин», поскольку тот хранил свои лютни в гардеробе короля. Дас-

суси также писал шутливые стихи, которые очень забавляли юного Людовика XIV. В 1640-е годы в литературе распространилась мода на бурлеск, введенная Скарроном, и Дассуси чувствовал себя в своей стихии («Суд Париса», 1648). В 1647 году он написал музыку к «Андромеде» Корнеля, которую сыграли только в 1650 году. Водя дружбу с Тристаном Лермитом, Сирано де Бержераком и его другом Лебре, он написал либретто и музыку к «Любви Аполлона и Дафны» — первой французской музыкальной пасторали, которая не была поставлена, однако стала важным этапом на пути к созданию оперы. Гомосексуальные наклонности Дассуси навлекли на него несчастья, принудившие его спешно покинуть Париж. Он странствовал вместе с Мольером и семейством Бежар, затем отправился в Италию, где его бросили в тюрьму по обвинению в безбожии. С разрешения папы римского ему удалось вернуть себе свободу. В 1670 году он снова в Париже, но его давно забыли: Мольер заказал музыку к «Мнимому больному» Шарпантье. Окончил свою жизнь в бедности.

⁴⁷ *Луи де Молье* (1613/1615—1688) — придворный танцовщик, поэт, лютнист, композитор. Был учителем Людовика XIV, танцевал вместе с ним и Люлли почти во всех придворных балетах с 1644 по 1665 год, к некоторым из которых написал музыку. Автор музыки к нескольким фантазмагориям, поставленным в театре Марэ: «Любовь Юпитера и Семелы», «Любовь Солнца», «Свадьба Вакха и Ариадны». Его дочь *Мари-Бланш* (1644—1733) была знаменитой придворной певицей и танцовщицей.

⁴⁸ *Эдм Бурсо* (1638—1701) — французский писатель. Сын бывшего военного, он не получил никакого образования и явился в 1651 году в Париж, владея лишь бургундским наречием, однако быстро выучил французский и стал писать на этом языке правильно и элегантно. Бурсо поссорился с двумя самыми известными своими современниками — Мольером и Буало: он подверг нападкам «Школу жен» в комедии «Портрет художника, или Критика “Школы жен”», Мольер отомстил ему в «Версальском экспромте». Когда Буало упомянул его в нескольких сатирах, Бурсо сочинил «Сатиру сатир», однако ссору удалось уладить, когда Бурсо предоставил Буало двести ливров для уплаты срочного долга, и тот заменил его имя в своих эпиграммах на Прадона. Своей известностью Бурсо обязан трем пятиактным комедиям: «Меркюр галан», «Эзоп в городе» и «Эзоп при дворе». Они представляют собой череду

комических эпизодов, не объединенных общим сюжетом и действием. Редактор газеты «Меркюр галан» Донно де Визе добился, чтобы пьеса Бурсо не выходила под тем же заголовком, и в афишах она значилась «Комедией без названия». Она имела большой успех, была сыграна восемьдесят раз подряд и долго оставалась в репертуаре театров. «Эзоп в городе» выдержал сорок три представления, но утратил популярность, поскольку большинство входящих в пьесу басен были гораздо удачнее переработаны Лафонтеном. «Эзопа при дворе» сыграли только один раз, уже после смерти автора. Среди пьес Бурсо есть также одноактная комедия «Модные слова» (1694) — остроумная сатира на современные ему неологизмы, и две трагедии: «Мария Стюарт» и «Германик». Вторую Корнель уподобил шедеврам Расина, она пользовалась большим успехом.

⁴⁹ *Антуан Бодо, господин де Сомез* (1630—?) — всегдашней прециозных салонов, пришедших на смену салону маркизы де Рамбуйе. Защищал их от нападков Мольера, издал в 1660 году «Большой словарь Драгоценных», «Настоящих жеманниц» (комедию в прозе), «Суд над жеманницами (комедию в бурлескных стихах). Хотя Сомез и являлся врагом Мольера, которого называл Маскарилем, он сделал переложение в стихах «Смешных жеманниц» под тем предлогом, что в этой комедии «есть много хорошего, украденного Маскарилем у аббата де Пюра».

⁵⁰ *Никола (Жак) Прадон* (1632—1698) — французский драматург. На заре своей карьеры получал помощь от Пьера Корнеля и писательницы Антуанетты дез Ульер, введшей его в литературные салоны. Автор восьми трагедий, пользовавшихся скромным успехом и сурово раскритикованных Буало и Расином, который также сочинил трагедии на сюжеты о Баязете и Федре. «Единственная разница между Прадоном и мною состоит в том, что я умею писать», — заявил он. Пьесы Прадона ругали за отсутствие воображения или искажение исторической действительности, за слепое следование правилу трех единств и соблюдение «приличий». Так, чтобы избежать коллизии о мачехе, влюбленной в пасынка, Прадон сделал Федру невестой Тезея, а его Тамерлан ведет себя так, как французский придворный XVII века.

Жан Гальбер де Кампистрон (1656—1723) в юности был знаком с Жаном Расином, который давал ему советы. Благодаря его протекции он получил место секретаря при герцоге

Вандомском, сочинял трагедии и оперы («Ацид и Галатея»). Не обладал достаточным талантом, чтобы выстроить план или продумать ситуацию, да и его поэтические способности оставляли желать лучшего; его прозвали «попугаем Расина».

Жозеф де Лагранж-Шансель (1676—1758) начал писать для театра в шестнадцать лет, будучи пажом принцессы Конти. Первые уроки в театре ему преподавал знаменитый Расин. Сочинял трагедии («Орест и Пилад», «Софонисба»), оперы («Кассандра», «Тезей и Ариадна») и др.

⁵¹ Через двадцать лет после введения при французском дворе моды на кофе сицилиец Франческо Прокопио Деи Кольтелли, принявший французское имя Франсуа Прокоп, открыл в 1686 году в квартале Сен-Жермен-де-Пре заведение, где подавали этот напиток. В Париже тогда были только таверны, а Прокоп создал первый кафетерий. Три года спустя на той же улице обосновалась «Комеди Франсез», и клиентура Прокопа пополнилась за счет людей, близких к театру. Впоследствии его завсегдатаями стали Вольтер и Руссо, превратив заведение в первое литературное кафе. Говорят, что Дидро задумал там свою «Энциклопедию», а Бенджамин Франклин — Конституцию Соединенных Штатов. Кафе, ставшее рестораном, все еще существует на улице Ансьен Комеди.

⁵² *Скарамуш — неаполитанец Тиберио Фиорелли* (1608—1694) — актер комедии дель арте, создатель образа шута Скарамуша, директор итальянской труппы, друг Мольера. Он покинул Италию в 1640 году по неясным причинам, прибыл во Францию в конце царствования Людовика XIII. Его игра понравилась королеве Анне Австрийской, и его стали принимать при дворе. Однажды двухлетний дофин Людовик (будущий Людовик XIV) плакал, и Скарамуш утешал его как мог. Шут так рассмешил малыша своими ужимками, что тот описался у него на руках. С этого дня Фиорелли было приказано каждый вечер являться ко двору, чтобы забавлять принца. Анджело Константино («Меццетино») написал в 1695 году довольно достоверную «Жизнь Скарамуша».

⁵³ *Джованн Баттиста Марино, или Кавальер Марино* (1569—1625) — поэт-философ, родился в Неаполе. Был почетным гостем герцога Савойского в Турине (1608—1615), затем по приглашению Марии Медичи и Людовика XIII прибыл ко французскому двору (1615—1623). Хотел вдохнуть новую жизнь в поэзию Возрождения. При жизни познал славу,

однако вскоре после его смерти его постигло забвение: церковная цензура ставила ему в упрек сочетание в поэзии светского и церковного. Его огромная мифологическая поэма «Адония» была запрещена в 1627 году.

⁵⁴ *Анн Моди (Нолан) де Фатувиль (?—1715)* — автор пьес для «Комеди Итальянн». Был судебным советником в Руане и поэтому не ставил своего имени под комедиями, которые почти все были направлены против его коллег. В отличие от легкого и веселого стиля Дюфрени пьесы Нолана де Фатувиля проникнуты грубым пессимизмом. Он был тонким наблюдателем и первоклассным сатириком, намеренно выбирая тягостные сюжеты, чтобы дать волю своей человеконенавистнической и жестокой иронии («Банкрот»). В его пьесах много грубых шуток и черного юмора. В диалогах французский язык чередуется с итальянским: так, в «Матроне из Эфеса» Евлария говорит по-итальянски, а Арлекин отвечает ей по-французски. В своих куплетах Арлекин смешивает оба языка. В пьесе «Коломбина-адвокат “за” и “против”» Коломбина предстает перед Арлекином, наряженная испанкой, горничной, гасконкой, мавританкой, ученым доктором и говорит по-французски, по-латыни, по-испански, на провансальском диалекте и даже на языке, придуманном Мольером для «Мещанина во дворянстве». Оглушительный успех «Арлекина—императора Луны» способствовал тому, что представления ярмарочного театра стали посещать женщины.

⁵⁵ *Шарль Дюфрени (1648—1724)* — французский журналист (издатель «Меркюр галан»), драматург и шансонье. Писал комедии в соавторстве со своим другом Реньяром, однако рассорился с ним, когда тот отдал в театр своего «Игрока», сюжет которого якобы украл у Дюфрени. В отличие от бережливого Реньяра вел богемную жизнь и растратил около миллиона, так что был вынужден жениться на своей прачке Анжелике в счет своего долга, который не мог оплатить. Эта история послужила сюжетом для множества водевилей и комедий. Пьесы Дюфрени довольно оригинальны и остроумны, однако его персонажи не обладают индивидуальностью.

⁵⁶ *Франсуа Датлен (Фаншон Бриоше)* был сыном кукольника Жана Бриоше и унаследовал кукольный театр своего отца на ярмарках Сен-Лоран и Сен-Жермен, превзойдя его в этом искусстве. Обезьяна Фаготен была ростом с маленького человека и наряжена в шутовской костюм лакея, у нее

на боку даже была затупленная рапира. Сирано де Бержерак принял ее за лакея, строящего ему рожи, и пронзил ее шпагой. Его друг Дассуси написал по этому случаю опус «Сражение Сирано де Бержерака с обезьяной Бриоше у Нового моста». Благодаря этому происшествию, получившему широкую известность, до самого конца XVII века обезьянка Фаготен была обязательным спутником каждого уважающего себя кукольника.

⁵⁷ Несмотря на то, что у Люлли было шестеро детей (трое сыновей станут музыкантами, а старшая дочь сменит его во главе Академии музыки), он был известен своими гомосексуальными наклонностями. Людовик XIV на дух не переносил «итальянских нравов», и поэтому, когда в 1685 году отношения Люлли с юным пажом Брюне получили огласку, композитор несколько утратил благорасположение короля, который не присутствовал на представлениях его последней оперы «Армида» (1686). Свое последнее произведение — музыкальную пастораль «Акид и Галатей» — Люлли написал для более ветреного двора великого дофина (сына Людовика XIV).

⁵⁸ *Мишель Ламбер* (1610—1696) — музыкант, певец и композитор. С 1636 года получил известность как учитель пения. В 1641 году женился на певице Габриэль Дюпюи, скоропостижно скончавшейся годом позже; их дочь Мадлен вышла замуж за Жан-Батиста Люлли. С 1656 года снискал себе репутацию композитора, сочиняя в основном песни на стихи Бенсерада и Кино; был самым плодовитым композитором-«песенником» второй половины XVII века. В качестве учителя пения во многом способствовал расцвету французской оперы.

⁵⁹ *Анри-Луи Каин (Лекен)* (1729—1778) — знаменитый французский трагик. Обладал небольшим ростом, тяжелой походкой, вульгарными чертами и глухим голосом, однако Вольтер разглядел в нем искру таланта. Упорно работая над собой, Лекен сумел поставить себе голос, облагородить свои движения, а его лицо было настолько экспрессивным, что в напряженные моменты даже казалось красивым. Он тщательно относился к костюмам и изменял их, насколько это позволяли предрассудки его времени. Однажды, когда он играл при дворе перед Людовиком XV, король сказал: «Этот человек заставил меня плакать, а я никогда не плачу».

Лекен был учителем *Франсуа-Жозефа Тальма* (1763—1826), признанного величайшим французским трагиком. Он выступил новатором и в области костюма: играл Прокула в «Бруте» Вольтера, нарядившись в тогу и встав на котурны; публика была шокирована тем, что он вышел с обнаженными руками и ногами. Тальма настаивал на том, чтобы играть пьесы в костюмах соответствующей эпохи, не следуя современной моде. С помощью художника Давида он произвел эстетическую революцию в этой области: выходил на сцену без парика, не придерживался нарочитой декламации и попирал все условности трагедии, придав ей новую стилистику и превратив в историко-политическую драму. За год до смерти Тальма изложил свои революционные взгляды на театр в «Записках о Лекене и драматическом искусстве».

⁶⁰ *Мария Манчини* (1639—1715) — одна из многочисленных племянниц кардинала Мазарини. Оказавшись при французском дворе, она стала первой (и платонической) любовью юного Людовика XIV. В июле 1658 года король тяжело заболел после осады Дюнкерка, и Мария, думая, что конец его близок, проливала над ним горючие слезы. Это привлекло к ней внимание Людовика, и впоследствии Мария поддерживала интерес короля своим умом и начитанностью. Когда двор вернулся в Фонтенбло, Мария была королевой балов и празднеств. Она была «драгоценной» и окружала свои отношения с королем романтической обстановкой в стиле Ариосто и Торквато Тассо. Анна Австрийская и кардинал Мазарини воспротивились возможному союзу двух влюбленных, который стал бы мезальянсом: Мазарини вел переговоры о заключении брака с испанской инфантой Марией-Терезией, к тому же он знал, что племянница его недолюбливает. Марию на несколько месяцев услали от двора: сначала в Ла-Рошель, потом в Бруаж, и ее последнее свидание с королем перед отъездом, 22 июня 1659 года, вдохновило Расина на знаменитую строчку из «Береники»: «Вы плачете, а между тем вы господин!» В 1661 году Мария согласилась выйти замуж за князя Лоренцо Колонна, и Людовик не сделал ничего, чтобы удержать ее во Франции. Родив мужу трех сыновей, Мария стала ему изменять; тот отвечал ей тем же, однако был ревнив. Опасаясь за свою жизнь, Мария бросила мужа и детей и металась по Европе вместе со своей сестрой Гортензией Манчини и братом Филиппом, герцогом де Невером. До самого конца ее жизни Людовик отказывался ее видеть.

⁶¹ *Флоран Картон Данкур* (1661—1725) — актер и драматург. В 24 года оставил ремесло адвоката, чтобы жениться на Терезе Лемуар де Ла Торильер, дочери актера Ла Торильера. В 1685 году поступил вместе с нею в «Комеди Франсез» и стал оратором труппы для торжественных случаев. Был очень выразителен в комических ролях и непревзойденно играл в «Мизантропе». В самый год своего поступления в театр Данкур поставил свою первую комедию — «Любезный нотариус, или Потерянные деньги». Он оказался плодовитым автором и за сорок лет написал более 80 комедий, которые публика принимала по-разному. Большинство его произведений не сходили со сцены весь XVIII век. Сюжеты для комедий Данкур черпал в скандальной городской и придворной хронике, и какой-нибудь зритель мог увидеть себя на сцене. По словам Вольтера, Данкур был в фарсе тем, кем Реньяр — в комедии. Большинство его пьес написаны прозой, диалоги очень живые и остроумные, но автор часто отклоняется от цели, чтобы блеснуть острым словом. Он создал жанр «сельских комедий». Хотя его считали третьестепенным драматургом, он стал отцом современного водевиля, а его комедии нравов легки и веселы, не слишком нравоучительны, но и лишены непристойности. Он работал в самых разных жанрах: среди его произведений есть интермедии, пародии на оперы, придворные дивертисменты, фантазии на мифологические темы, пятиактные комедии и коротенькие пьесы в прозе — «данкурады», написанные разговорным языком. Их новизна пробуждала любопытство публики, поскольку в них намекалось на текущие события. Сюжет был прост, а главное внимание уделялось смешным «типам». Уйдя со сцены, он удалился в свой замок в Берри и окончил жизнь в благочестии, переводя «Псалмы» стихами и сочиняя трагедию на религиозный сюжет. Его две дочери, Манон и Мими, тоже стали актрисами «Комеди Франсез».

⁶² *Ноэль Лебретон, господин де Отрош* (1617—1707) — французский актер и драматург. В юности бежал в Испанию, спасаясь от насильственного брака, и сделался актером в Валенсии. Играл в Германии, основал собственную труппу в Париже в 1654 году, но в том же году поступил в театр Марэ, откуда потом перешел в Бургундский отель. В 1671 году сменил Флоридора на посту директора этого театра. Он играл третьестепенные трагические роли, однако отличался своим искусством рассказа. Одновременно сочинял комедии, входя в число последователей Мольера. Не будучи ярким художни-

ком нравов, он умел ловко закрутить интригу и усеять диалог остроумными шутками. Уйдя со сцены в 1684 году, он достиг вершин успеха как комедиограф («Любовник, который не льстит», «Внешность обманчива», «Криспен-врач», «Траур», «Мнимый кучер»). Под конец жизни ослеп.

⁶³ *Мишель Барон (Буарон)* (1653—1729) — французский актер и драматург, друг Мольера, Корнеля и Расина. Наделенный от природы самыми разнообразными талантами, он дебютировал в возрасте 12 лет в странствующей труппе; в 1670 году прибыл в Париж и поступил в труппу Мольера. После его смерти перешел в Бургундский отель. Оставил сцену в расцвете сил и таланта — в 39 лет, снова вернулся туда в 67, не утратив своего мастерства. Был одновременно комическим и трагическим актером. Сам написал несколько комедий, самая известная из которых — «Человек под счастливой звездой». Его пьесы впервые были изданы в Париже в 1730 году, в двух томах.

⁶⁴ *Марк-Антуан Легран* (1673—1728) — французский актер и драматург. Сын хирурга, он рано дебютировал на подмостках в составе странствующей труппы, затем поступил в «Комеди Франсез». Некрасивый от природы, он обратился однажды к зрителям с такими словами: «Господа, вам легче привыкнуть к моему лицу, чем мне — переменить его». Оставил сцену, посвятив свою жизнь сочинению театральных пьес (около четырех десятков). Разглядел талант Адриенны Лекуврер и стал ее учителем.

⁶⁵ *Пьер Дютот* (1582—1651) и *Жак Дютот* (1591—1656) — хранители королевской библиотеки, архивариусы, страстно увлеченные историей и политикой, основали академию эрудитов из числа своих многочисленных друзей, которые собирались у них каждый день. На этих собраниях обменивались новостями и мыслями, помогали ученым в исследованиях, предоставляя им необходимые документы, а талантливым людям — в поиске места.

⁶⁶ Речь идет о «споре сонетов», разразившемся после смерти поэта Вуатюра, в 1648—1650 годах салон маркизы де Рамбуйе противопоставил «Сонет к Урании» Вуатюра «Иову» Бенсеграда, претендовавшего на то, чтобы стать преемником этого поэта. Образовались две партии: «уранисты» под предводительством герцогини де Лонгвиль и «иовцы», возглавляемые

ее братом принцем Конти. Самыми яркими спорщиками оказались Саразен, Жорж и Мадлена Скюдери, Шаплен, Демаре де Сен-Сорлен и Бальзак. Последний посвятил этой теме рассуждение на двадцати страницах. Пьер Корнель уклонился от спора.

⁶⁷ *Пьер де Буасса* (1603—1662) — французский военный, писатель, поэт и переводчик. Один из первых членов Французской академии. Перевел басни Эзопа; этим переводом пользовался Лафонтен. Автор «Стихов» и «Христианской морали».

⁶⁸ *Валентин Эспри Флешье* (1632—1710) — французский проповедник, один из величайших ораторов XVII века. Был принят во Французскую академию 12 января 1673 года, в один день с Расином. Он произносил свою речь первым и сорвал такие бурные аплодисменты, что автор «Андромахи» и не надеялся на такой успех. Великий поэт оробел и смешался, едва слышно пробормотал свою речь, однако ее приняли благосклонно.

⁶⁹ Великий суд в Оверни (чрезвычайный суд последней инстанции, возглавляемый королевским комиссаром и состоящий из магистратов, не проживающих в данной провинции) заседал в Клермон-Ферране с 28 сентября 1665 года до 30 января. Он должен был покарать злоупотребления местного дворянства, чтобы «избавить народы от угнетения властями предержажными». Было подано около 12 тысяч исков. Суд вынес 692 приговора, в том числе 87 против аристократов; 23 приговора были смертными. Суд должен был приструнить аристократию после волнений Фронды.

⁷⁰ Испанские Нидерланды — земли, принадлежавшие королю Испании в XVI—XVIII веках. Занимали территорию современной Бельгии (кроме княжества Льежского), Люксембурга, Нидерландов и французского региона Север — Па-де-Кале.

⁷¹ *Фестис* (*Фестид*) — древнегреческий поэт, которого называют и первым актером, и первым драматургом. В театральных кругах до сих пор существует суеверие, что дух Фесписа присутствует при каждом исполнении театральной пьесы и может вмешиваться в ее ход, способствуя или препятствуя успеху.

⁷² *Пьер Костар* (1603—1660) был священником, однако стал завсегдатаем литературного салона Рамбуйе, где познакомился с Бальзаком и Вуатюром, став пламенным поклонником последнего. Когда племянник Вуатюра Этьен Мартен, г-н де Пеншен, сам весьма посредственный поэт, опубликовал творения дяди после его смерти, в литературных кругах разразилась полемика, длившаяся целых пять лет. Одни напали на Вуатюра, а Костар его защищал. Из Ле-Мана, где Костар жил на доходы от бенефиция, он посылал Пеншену каплунов и рябчиков. Тот поглощал их в ученой компании Ла Менардьера, Шарпантье, аббата Тальмана и Коллете с его женой Клодиной. В благодарность Пеншен посылал Костару письма в прозе попеременно с различными стихами — рондо, мадригалами, сонетами и др. Таких писем было около тридцати.

⁷³ *Шарль Маргетель де Сен-Дени, господин де Сент-Эвремон* (1614—1703). Сделал блестящую военную карьеру, служа под началом герцога Энгиенского и отличившись в сражениях при Рокруа, Фрибурге и Нордлингене. Одновременно занимался литературой, отличаясь насмешливым и сатирическим умом. Во время Фронды принял сторону двора. Считался в обществе «галантным мужчиной и честным человеком», очаровывал завсегдатаев салонов своей остроумной беседой и изящными мадригалами, вел жизнь эпикурейца. В 1661 году было обнаружено его «Письмо к маршалу де Креки о Пиренейском мире» с критикой Мазарини; он попал в немилость у короля, был вынужден уехать в Голландию, а потом в Англию, где его приняли очень хорошо. Вращался в кругу английской элиты, а затем основал знаменитый салон, где собирались лучшие писатели Англии. После того как французский король простил его и позволил вернуться, предпочел остаться на новой родине.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть первая. КОМЕДИАНТЫ В ОБЩЕСТВЕ XVII ВЕКА.	6
<i>Глава первая.</i> Церковь и комедианты	6
<i>Глава вторая.</i> Общественное мнение и комедианты	22
Часть вторая. ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ	39
<i>Глава первая.</i> Непостоянный театр (1598—1629)	39
<i>Глава вторая.</i> Королевская труппа Бургундского отеля (1629—1680).....	52
<i>Глава третья.</i> Королевская труппа в Марэ (1634—1673).....	73
<i>Глава четвертая.</i> Королевская труппа Пале-Рояля (1658—1673).....	87
<i>Глава пятая.</i> Королевская труппа Отеля Генега (1673—1680).....	97
<i>Глава шестая.</i> «Комеди Франсез» (1680—1700)	103
<i>Глава седьмая.</i> «Комеди Итальянн» (1600—1696)	114
<i>Глава восьмая.</i> Основание Оперы (1669—1673)	124
<i>Глава девятая.</i> Театральное представление.	134
<i>Глава десятая.</i> Жизнь театральных трупп.....	156
Часть третья. ТЕАТР В ПРОВИНЦИИ	171
<i>Глава первая.</i> Театральная жизнь в провинции	171
<i>Глава вторая.</i> Вольные труппы	178
<i>Глава третья.</i> Труппы, имеющие покровителя.	196
<i>Глава четвертая.</i> Актеры в семейном кругу.....	225
Комментарии	235

Монгрედьен Ж.

М 77 Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Пер. с фр. и коммент. Е. В. Колодочкиной. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 261[11] с.: ил. — (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

ISBN 978-5-235-03122-7

Книга известного французского историка и литератора воссоздает красочную панораму театральной жизни во Франции XVII века, от первых фарсовых актеров Бургундского отеля до великих артистов классического театра, причем автор не пренебрегает занятыми и пикантными подробностями. К истории великих парижских актеров Ж. Монгрედьен добавляет еще более живописное повествование о жизни странствующих комедиантов, за которыми он следует по всей Франции и Европе. Ж. Монгрэдьен (1901—1980) все свое литературное творчество посвятил изучению истории театра XVII века. Среди его произведений «Частная жизнь Людовика XIV», «Литературная жизнь XVII века», «Дело Фуке».

УДК 792(44)“16”
ББК 85.33

Монгрэдьен Жорж

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ КОМЕДИАНТОВ
ВО ВРЕМЕНА МОЛЬЕРА**

Главный редактор **А. В. Петров**

Редактор **М. А. Щепетова**

Художественный редактор **Е. В. Кошелева**

Технический редактор **В. В. Пялкова**

Корректоры **Т. И. Маляренко, Т. В. Рахманина**

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 12.11.2007. Подписано в печать 07.05.2008. Формат 84х108/₃₂. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Гарамон». Усл. печ. л. 13,44+0,84 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ 83431.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127994, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>. E-mail: dsej@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994, Москва, Сушевская ул., 21.

ISBN 978-5-235-03122-7

БИБЛИОТЕКА МЕМУАРОВ
БЛИЗКОЕ ПРОШЛОЕ

*Мемуары и эпистолярное наследие
известных писателей, философов, художников,
музыкантов, театральных деятелей,
представителей творческой богемы*

Уже изданы и готовятся к печати:

Е. Герцык
«ЛИКИ И ОБРАЗЫ»

Т. Маврина
«ЦВЕТ ЛИКУЮЩИЙ.
ДНЕВНИКИ 1930—1990 ГГ.»

Н. Матвеева
«МЯЧ, ОСТАВШИЙСЯ В НЕБЕ»

М. Нестеров
«О ПЕРЕЖИТОМ. ВОСПОМИНАНИЯ»

С. Дурьлин
«В СВОЕМ УГЛУ»

О. Гильдебрандт-Арбенина
«ДЕВОЧКА, КАТЯЩАЯ СЕРСО...»

И. фон Гюнтер
«ЖИЗНЬ НА ВОСТОЧНОМ ВЕТРУ:
МЕЖДУ ПЕТЕРБУРГОМ И МЮНХЕНОМ»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://mg.gvardiya.ru>. dsel@gvardiya.ru

Что свидетельствует ныне о быте ушедших эпох? Как выглядели жившие в них люди? Как были одеты, причесаны, как развлекались и любили друг друга, чем украшали себя женщины, какие кушанья подавались к столу, что считалось приличным, а что возмутительным? На эти и множество подобных вопросов ответят книги новой серии

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ:

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Уже изданы и готовятся к печати:

В. Малявин

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
КИТАЯ В ЭПОХУ МИН**

У. Макдональд

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БРИТАНСКОГО ПАРЛАМЕНТА**

Л. Реньё

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ОТЦОВ-ПУСТЫННИКОВ IV ВЕКА**

И. Курукин, Е. Никулина

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ТАЙНОЙ КАНЦЕЛЯРИИ**

Н. Будур

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
КОЛДУНОВ И ЗНАХАРЕЙ
В РОССИИ XIX ВЕКА**

А. Каспи

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ
В ЭПОХУ «СУХОГО ЗАКОНА»**

Телефоны для оптовых покупателей:

8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64

<http://mg.gvardiya.ru>. dsel@gvardiya.ru

Что свидетельствует ныне о быте ушедших эпох? Как выглядели жившие в них люди? Как были одеты, причесаны, как развлекались и любили друг друга, чем украшали себя женщины, какие кушанья подавались к столу, что считалось приличным, а что возмутительным? На эти и множество подобных вопросов ответят книги новой серии

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ:

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Уже изданы и готовятся к печати:

А. Вульф

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
РОССИЙСКИХ
ЖЕЛЕЗНЫХ ДОРОГ**

Н. Никитина

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ЛЬВА ТОЛСТОГО
В ЯСНОЙ ПОЛЯНЕ**

П. Фор

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
АРМИИ АЛЕКСАНДРА
МАКЕДОНСКОГО**

С. Ру

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ПАРИЖА В СРЕДНИЕ ВЕКА**

О. Елисеева

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БЛАГОРОДНОГО СОСЛОВИЯ
В ЗОЛОТОЙ ВЕК ЕКАТЕРИНЫ**

Телефоны для оптовых покупателей:

8(499) 978-21-59; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64

<http://mg.gvardiya.ru>. dsel@gvardiya.ru

Всех любителей
гуманитарной литературы
приглашаем посетить
новый специализированный
магазин-салон

КНИЖНАЯ СЛОБОДА



открытый при издательстве «Молодая гвардия»



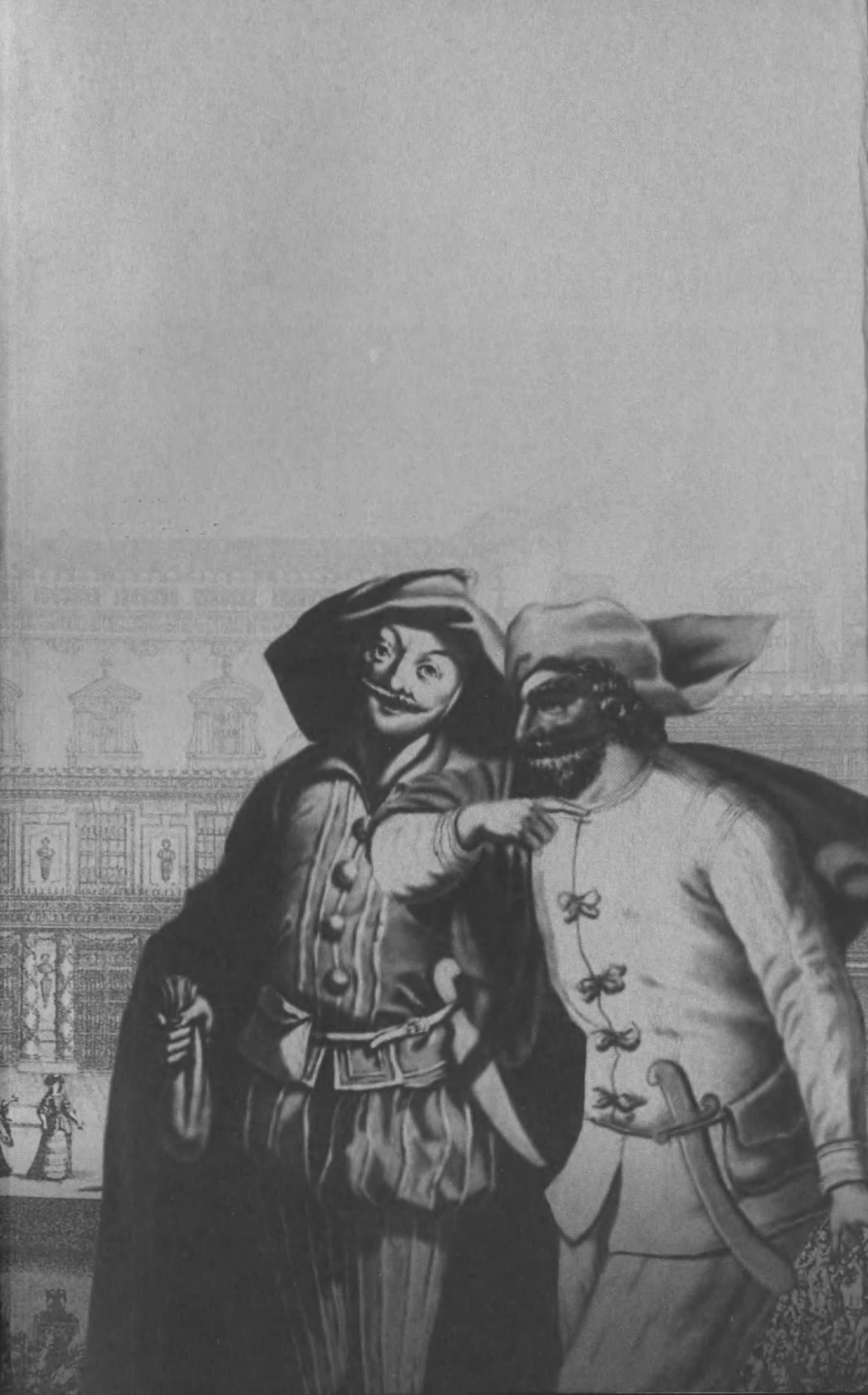
В продаже самый широкий ассортимент
биографических изданий,
книги по истории, философии, психологии
и другим отраслям гуманитарных знаний.

Наш адрес: ул. Новослободская, 14/19, строение 4.
Проезд до станций метро «Менделеевская» (в минуте ходьбы)
или «Новослободская».

Телефоны: 8(499) 972-05-41, 8(495) 787-64-77.
<http://mg.gvardiya.ru> E-mail: mol_gvard@mail.ru









СКОРО ВЫЙДУТ В СВЕТ:

Ж. Карколино
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ДРЕВНЕГО РИМА.
АПОГЕЙ ИМПЕРИИ

И. Курукин, Е. Никулина
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ТАЙНОЙ
КАНЦЕЛЯРИИ

Ж. Мартино
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
НА ОСТРОВЕ СВЯТОЙ ЕЛЕНЫ
ПРИ НАПОЛЕОНЕ

О. Елисеева
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
БЛАГОРОДНОГО СОСЛОВИЯ
В ЗОЛОТОЙ ВЕК
ЕКАТЕРИНЫ

Л. Реньё
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ОТЦОВ-ПУСТЫННИКОВ

С. Ру
ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ПАРИЖА

ISBN 978-5-235-03122-7



9 785235 031227 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ