

И. А. Некрасова

ТЕАТР ИЕЗУИТОВ ВО ФРАНЦИИ В XVII ВЕКЕ (СПЕКТАКЛИ 1650-х ГОДОВ)

Истоки театрально-постановочной традиции в иезуитских учебных заведениях относятся ко времени открытия первых коллегий ордена в странах Западной Европы, самые ранние спектакли датируются серединой 1550-х годов. Однако в начальный период своего существования иезуитская школьная сцена еще не выработала собственных подходов, этот этап ее истории известен фрагментарно. Только к началу XVII в. во многих странах установился обычай регулярных (ежегодных) спектаклей учеников под руководством педагогов, сложились своя драматургия, свой теоретический фундамент. В XVII в. иезуитская сцена достигает расцвета, а в ряде стран, прежде всего во Франции, школьные постановки не уступают профессиональным, а порой и превосходят их по художественным достоинствам. При этом, как справедливо отметил французский ученый А. Стегманн, «представлять этот театр, барочный или нет, как нечто единое, как воплощение воинствующего духа Контрреформации, есть тенденциозный подход новейшей критики. Характеризуют его, напротив, разнообразие времен и нравов, забота о действенности в каждую эпоху и в каждой стране; его можно упрекнуть, скорее, в излишнем подчинении капризам моды» [1, р. 16].

Одним из самых блестящих периодов в истории французского театра иезуитов была середина XVII столетия, когда сложилась традиция необыкновенно роскошных, зрелищных постановок с музыкой и балетными интермедиями. Своим театром славилась парижская Клермонская коллегия, основанная в 1564 г., где учились Мольер (с 1636 по 1641 г.) и Вольтер (с 1703 по 1710 г.). Первая театральная постановка в ней зафиксирована в 1579 г. [2, р. 91]. В 1650-х годах спектакли Клермонской коллегии постоянно посещал юный Людовик XIV, благодаря чему они вызывали особый резонанс как в культурном, так и в религиозном и политическом контексте¹. Именно они станут предметом дальнейшего рассмотрения.

Изучение театра иезуитов XVII в. (а также первой половины XVIII в.) не может происходить в отрыве от общей истории сценического искусства эпохи, так как школьные сцены, обладая своей спецификой, во многом опирались на традиции профессиональных. Во Франции к середине XVII в. уже закрепилась теория классицизма как ведущего стиля национального искусства, достиг зрелости высокий жанр — трагедия, сложилась актерская школа. Репертуар двух конкурирующих парижских сцен: Бургундского Отеля и театра Марэ — отмечен в эти годы прежде всего трагедиями «второй манеры» Пьера Корнеля, которые не всегда получали зрительское признание. Триумфы Корнеля к 1650-м годам были уже позади, а время Мольера и Расина, апогей «великого века», еще не наступило.

Осознавая важную социально-воспитательную роль театра в современной жизни, иезуитские драматурги и постановщики перенимали опыт профессиональной сцены, учитывали пристрастия зрителей. Об этом говорилось открыто: педагог Клермонской

¹ Анализ политической роли ордена иезуитов в период начала правления Людовика XIV не входит в задачи данной статьи; взгляд на проблему с точки зрения ордена см. в: [3].

© И. А. Некрасова, 2012

коллегии о. А. Журдан, о котором речь пойдет ниже, в предисловии к своей пьесе «Сусанна» с благодарностью упоминал П. Корнеля и его новейшую трагедию «Родогуна» [4, р. XIX]. Репертуарные предпочтения коллегий нередко определялись тенденциями светской драматургии. Так, в 1640-х годах (в правление Людовика XIII, по инициативе кардинала Ришелье) на афишах парижских театров постоянно появлялись классицистские религиозные трагедии, в основном на агиографические сюжеты², в том числе шедевр П. Корнеля «Полиевкт мученик» (1641–1642). С началом гражданской войны и Фронды, после 1648 г., подобные пьесы исчезли со светской сцены, однако в иезуитских коллегиях их, напротив, стали сочинять и ставить в большом количестве, удовлетворяя запросы публики и используя удачные драматургические приемы. Жанр комедии у парижских иезуитов начнет развиваться только после того, как Мольер утвердит в правах высокую комедию на светской сцене. Рассмотрение взаимосвязей иезуитского балета с придворными празднествами Людовика XIV потребовало бы отдельной специальной работы (см. об этом: [6]). Даже профессиональные артисты ощущали некий элемент соперничества со школярами. Величайший актер той эпохи Мишель Барон, ученик Мольера, сочинил в одной из своих комедий (1686) такой диалог героя (которого играл сам) со слугой: на требование господин подай ему камзол слуга Пасквин отвечает: «Сударь, надобно сказать вам правду: я дал его напрокат в коллегию для трагедии. — Мой камзол в коллегию? Для мальчишки? — Нет, сударь, это взрослый молодой человек, красивый и сложенный, как вы, который играет Короля в трагедии» (цит. по: [2, р. 142]). Материальные ресурсы театра иезуитов, а также численность исполнителей и вовсе превосходили тогда возможности любых профессиональных сцен. Герой «Комического романа» (1651) Поля Скаррона, актер бродячей труппы, с завистью вспоминает, как участвовал когда-то в постановке школьной трагедии в иезуитской коллегии Ла Флеш. Там показывалась сцена сражения с участием более двухсот солдат (по сотне с лишним в каждом войске), костюмы для которых одолжила городская знать... Ничем подобным удивить зрителя обычная труппа не могла.

В XVII в. в парижской Клермонской коллегии, как и во многих других, в конце учебного года в день выдачи наград за учебу всегда показывали большой спектакль в исполнении учеников выпускного класса (класса риторики). Чтобы польстить Людовику XIV, руководители коллегии провозгласили его учредителем наград. Спектакль проходил в начале августа с приглашением не только родственников учащихся, но и духовенства, светской публики, литераторов и прессы. Ставились пятиактная пьеса (как правило, трагедия) на латыни³ и «балет», исполнявшийся частями в качестве интермедий между актами драмы. В конце зимнего семестра (во время карнавала) представлялась также трехактная пьеса на французском языке, ее играли ученики младшего, второго, класса. Существовали также разовые спектакли по праздникам и иным торжественным поводам, таким как визиты важных персон и т. п.

В ту эпоху в коллегиях действовало правило ставить только произведения собственных авторов, штатных преподавателей риторики. Сочинение пьес считалось не столько творческим занятием, сколько профессиональной обязанностью, потому далеко не все педагоги считали нужным афишировать свои имена, а тем более публиковать тексты. В Клермонской коллегии преподавали выдающиеся члены ордена, но те авторы пьес, которые нам известны, сделали себе имя не как драматурги, а как неола-

² См. об этом, в частности: [5].

³ В конце XVII и в XVIII в. постепенно стала преобладать трагедия на французском языке.

тинские поэты, историки, ученые в различных областях науки (как, например, о. Никола д'Аруис (1622–1698), математик и изобретатель астрономических приборов).

Репертуар Клермонской коллегии XVII в. изучается главным образом по программам спектаклей, рукописи большинства пьес не сохранились либо еще не найдены. Печатные программы на французском языке предназначались для зрителей, не сведущих в латыни; в них приводился подробный пересказ пьесы по актам и либретто балетных интермедий. В конце перечислялись имена всех учеников-исполнителей, иногда с указанием ролей.

Приведем для примера перечень постановок в Клермонской коллегии за десятилетие [7, р. 114–139; 8, р. 94–98]: с 1650 г. (с этого времени историки располагают значительными документальными данными) и до начала самостоятельного правления Людовика XIV (1661 г.). Отметим сразу, что выступление в октябре 1658 г. в Лувре Мольера и его труппы знаменовало собой открытие нового этапа в истории французского театра, смещение интересов короля и двора, а значит и влиятельнейшей части публики, в сторону светских жанров.

15 августа 1650 г. — Трагедия «Христианская Тапробана»⁴ о. Габриэля Коссара.

7 августа 1651 г. — Библейская трагедия «Саул» неизвестного автора. Первый спектакль иезуитов, на котором присутствовал Людовик XIV.

(В 1652 г., в связи с событиями Фронды, публичного спектакля в августе не давали.)

4 августа 1653 г. — Трагедия «Христианка Сусанна» о. Адриена Журдана. Это единственная пьеса из названных здесь, которая была опубликована. Вместе с ней исполнялся «Балет игр».

11 августа 1654 г. — Историческая трагедия «Антигон» о. Г. Коссара.

17 (?) августа 1655 г. — Историческая трагедия «Гастон де Фуа», автор не указан.

17 августа 1656 г. — Трагедия «из персидской истории» «Мехмет, сын Узун-Хасана», автор не указан.

7 февраля 1657 г. — «Малая» (трехактная) историческая трагедия «Дом Ханаранг, или Злосчастное благочестие».

13 августа 1657 г. — Трагедия «Христианская Татария» о. Шарля Кастеле.

20 августа 1658 г. — Трагедия на библейский сюжет «Гофолия»⁵, автор не указан. Сопровождалась «Балетом Истины».

19 февраля 1659 г. — «Малая» библейская трагедия «Освобожденный Ионафан».

12 августа 1659 г. — Библейская трагедия «Фараон» о. Н. д'Аруиса.

19 августа 1660 г. — Историческая трагедия «Христианское милосердие» о. Пьера Дозенна вкупе с балетом «Бракосочетание королевской и императорской Лилий» по случаю свадьбы Людовика XIV с испанской инфантой Марией-Терезией.

(В этот период ставились, как правило, только религиозные трагедии на популярные в школьном театре библейские или на религиозно-исторические сюжеты, с модным экзотическим колоритом в изображении дальних стран; античная тематика, главенствующая в светской классицистской трагедии, здесь присутствовала в интермедиях. Пьесы у иезуитов, как правило, писались каждый год заново и не возобновлялись.)

Где и как ставились эти спектакли? В первые десятилетия XVII в. многие коллегии стран Западной Европы уже располагали помещениями, которые могли вместить зна-

⁴ Тапробана — старинное название о. Цейлон.

⁵ Иезуитские драматурги разрабатывали этот библейский сюжет задолго до Ж. Расина.

чительное число зрителей, и настоящими сценами с декорациями и оборудованием. Для устройства театров иезуиты не вводили строгих общих правил (подобных тем, что разрабатывались теоретиками ордена для драматургии или для обучения декламации). Многое зависело от численности и ресурсов конкретной школы, состава зрителей, архитектурных особенностей зданий, а также от репертуарных предпочтений и вкусов педагогов-постановщиков. В практике иезуитского театра XVII в. встречались самые разнообразные виды сцен, как простейшие (типа позднесредневековых подмостков), так и помпезные, технически оснащенные, отражавшие новый вкус к музыкально-драматическим формам барокко. (Нужно отметить, что, поскольку спектакли шли один или несколько раз в год, все сценические конструкции были временными или разборными, это в принципе отличало школьный театр от профессионального.)

Чаще всего спектакли проходили в актовом зале. Так, в одной из самых авторитетных школ ордена, Мюнхенской коллегии, в актовом зале была устроена сцена, состоявшая из двух частей — открытой передней (авансцены) и внутренней, разделенной надвое центральной дверью (высокими «дворцовыми воротами» с балконом сверху). Обе части внутренней сцены закрывались занавесами, за которыми происходила смена живописных декораций, и имели также боковые двери [9, S. 446]. Такая конструкция, восходящая, как отметил немецкий историк Х. Киндерман, к нидерландскому ренессансному театру [9, S. 446], была особенно пригодна для постановки зрелищных, динамичных пьес в стилистике раннего барокко. Инициатива устройства именно такой сцены принадлежала классику немецкой иезуитской драмы Якобу Бидерману (1578–1639), который в 1606–1614 гг. преподавал и ставил спектакли в Мюнхене. Действие на всех трех площадках этого театра могло разворачиваться попеременно либо симультанно, внутренние сцены были оборудованы машинерией для демонстрации всевозможных «эффектов». Мюнхенская сцена служила образцом для многих других иезуитских школьных театров.

Стоит упомянуть также французскую старейшую коллегию Понт-а-Муссон в Лотарингии. Уже в 1582 г. там специально построили помещение для спектаклей и других торжественных актов: «... в глубине двора коллегии большой зал длиной девяносто футов и шириной сорок, в котором располагался театр... и также скамьи в форме амфитеатра, которые предназначались для академиков во время публичных заседаний. Потолок был красного цвета и расписан цветами... дверь украшали колонны с гербами Лотарингии...» [2, p. 134]. В XVII в. этот театр имел сцену-коробку со сменными живописными декорациями, разнообразную машинерию, богатейший арсенал костюмов и «огромный занавес, который внезапно подымался и опускался» [2, p. 137], что с изумлением отметил очевидец в 1623 г., описывая трехдневный спектакль, показанный в коллегии Понт-а-Муссон по случаю канонизации Игнатия Лойолы. Образцовой сценой располагал также актовый зал знаменитой французской коллегии Ла Флеш, основанной Генрихом IV в 1604 г.

Подчас залы не вмещали всех приглашенных. Происходили даже несчастные случаи, как, например, в Валансьеннской коллегии в 1656 г.: пол актового зала (на втором этаже), где собрались многочисленные зрители «комедии» во главе с архиепископом и главами городских властей, провалился, пострадали более 160 человек [2, p. 135].

В Клермонской коллегии, расположенной в центре Парижа, на улице Сен-Жак, в XVII в. могли одновременно учиться от двух до трех тысяч мальчиков, а число зрителей на спектаклях достигало шести тысяч [10, p. 37]. Там не было актового зала, способного вместить такое количество гостей. Выход из положения был продиктован самой

архитектурой школьного здания. Четырехугольный парадный, или передний, двор⁶, который окружали со всех сторон учебные и спальные корпуса и куда выходили часовня, ризница и часовая башня, при необходимости превращался в «большой театр». Изучив гравюру 1682 г. (изображающую фейерверк по случаю рождения дофина) и воспоминания очевидцев, можно сделать вывод, что публика размещалась на трибунах («амфи-театрах») вдоль трех сторон двора и внутри зданий, у многочисленных окон второго и третьего этажей. Часть приглашенных стояла во дворе. Для монарших особ предназначался отдельный, богато декорированный помост в центре двора напротив сцены. Поскольку спектакли шли летом в дневное время, «огромный *velum* [тент] покрывал весь двор; его крепили к фасадам всех зданий, выходявших во двор с четырех сторон, и его вес, так же как и усилия по его натягиванию, привели в конце концов к тому, что в середине XVIII в. старые стены расшатались и прочность их стала вызывать сомнения. Этот тент хорошо защищал от солнца, но не от дождя. И капризы погоды доставляли каждый год немалое беспокойство отцам-иезуитам» [11, р. 299]. Большая сцена воздвигалась в глубине парадного двора, напротив главного входа⁷, и примыкала к стене класса риторики (который мог использоваться как закулисное помещение).

В коллегии имелся также «малый театр» для показа трехактных пьес в конце зимнего семестра. Он выгораживался в другом внутреннем дворе напротив библиотеки при помощи «стены из ткани» и был достаточно скромным. Кроме того, существовал еще «внутренний», репетиционный, зал, в котором также могли исполняться «камерные» спектакли в присутствии публики — в холодное время (см.: [12, р. 127]). Таким образом, в Клермонской коллегии было целых три «театра», чем не могла похвастаться ни одна школа той эпохи.

Первое развернутое описание спектакля в Клермонской коллегии относится к 1651 г. Официальная «Газетт де Франс», выпускавшаяся Т. Ренодо, подробнейшим образом осветила представление трагедии «Саул»⁸, устроенное 7 августа. Особый резонанс спектаклю придало появление на публике двенадцатилетнего короля (Людовик XIV впервые побывал в стенах коллегии, которая получит затем его имя⁹), королевы-матери Анны Австрийской и всего двора, высшего света и модных дам. После драматических событий «Фронды принцев», несостоявшегося отъезда королевской семьи из Парижа этот публичный акт должен был способствовать восстановлению *status quo*. Всего через месяц после памятного спектакля состоялась церемония официального признания Людовика совершеннолетним.

Отцы коллегии к визиту тщательно готовились и даже поместили на расклеенных по городу афишах спектакля изображение короля. Нашлись, однако, недоброжелатели, увидевшие в этом «большую ошибку Иезуитов», поскольку они «поместили портрет короля рядом с именем Саула — отвергнутого Богом правителя, каковой погиб зло-

⁶ Внутренние здания коллегии в первоначальном виде не сохранились; согласно данным XVIII в., размеры двора составляли примерно 33 м в ширину и 37 м в длину [10, р. 27].

⁷ В оценке ее размеров в XVII в. мнения специалистов расходятся ввиду отсутствия источников [10, р. 30; 12, р. 127–128].

⁸ Ветхозаветный сюжет о царе Сауле был одним из самых популярных в учено-гуманистической и школьной драматургии. Только в Клермонской коллегии за вторую половину XVII в. поставили трех разных «Саулов»: помимо указанного, трагедию Н. д'Аруиса в 1661 г. и в 1688 г. самого знаменитого «Саула» П. Шамильера с музыкой М.-А. Шарпантье.

⁹ Примерно с 1683 г. стала называться коллегией Людовика Великого. В настоящее время носит название «лицей Людовика Великого».

счастливым образом, и... посвятили Его Величеству сию зловещую пьесу со скверным духом и предсказаниями» [13, p. 98]. В самом спектакле, однако, мрачная и жестокая сторона истории царя Саула оказалась затуманена. Как свидетельствует отзыв «Газетт», все остались довольны поучительностью истории о «гибели царя, что пал под ударами гнева Царя Царей», в которой библейский сюжет был «украшен поэтическим вымыслом» и «необходимой моралью» — «дабы возлюбить добрые дела и бежать дурных» [14, p. 829]. Иезуиты умели (и осознавали это как одну из целей своего театра) доставлять удовольствие своим зрителям, организуя соответствующую атмосферу.

Сочинитель этой латинской трагедии — без сомнения, действующий педагог коллегии — остался неназванным (вероятно, это о. Г. Коссар или о. А. Журдан). Ни текст, ни программа, ни даже афиша не сохранились, во всяком случае не выявлены.

Отзыв об этой постановке, как и о других школьных спектаклях, которые составляли часть культурной жизни Парижа, донес до нас журналист Жан Лоре, выпускавший в 1550–1563 гг. еженедельную рифмованную газету «Историческая муза». В отчете о посещении Клермонской коллегии 7 августа он даже не считал нужным назвать пьесу, ибо воодушевлен был другим — самим собранием, видом коронованных особ во всем блеске, а особенно созвездием модных красавиц. Похвалы удостоились исполнители — «юные философы» из знатных семей, разодетые в «яркие материи», которые декламировали латинские стихи и исполняли различные танцы в балетных интермедиях [15, p. 144–145]. А самым сильным впечатлением стало... угощение после спектакля: журналисту выпала «привилегия» отведать блюда,

...которых лучше нет:
Пулярки, ветчина, паштет,
Салаты, фрукты и варенья —
Среди прелестнейших творений [15, p. 145].

Угощение у иезуитов тоже бывало частью спектакля, тем более что «Саул» вкуче с интермедиями шел четыре часа — дольше, чем было принято в светских театрах (и без антрактов, так как дневной спектакль на открытом воздухе не требовал замены свечей или заправки ламп).

Поглощенный зрелищем зала, Ж. Лоре лишь упомянул «прекраснейший театр», то есть декорацию к «Саулу». Рецензент «Газетт» воспользовался возможностью рассмотреть «театр» в деталях, так как после спектакля и в течение четырех следующих дней сценическая конструкция была открыта для всех, кто не смог увидеть спектакль, как временная выставка [14, p. 837]. Из статьи можно почерпнуть важные сведения об устройстве декорации. Она изображала величественный дворец с двумя ярусами галерей, к которым вели две лестницы с балюстрадами. Нижний уровень конструкции ионического ордера имел полуовальную форму и был украшен пятью большими портиками [14, p. 831–832]. Особо отмечены качество исполнения декорации, имитация благородных материалов. «...Все строение, — восхищался журналист, — казалось, было сделано из белого мрамора и изукрашено множеством плиток, частью из яшмы, частью из черного мрамора», благодаря чему «все было рельефно, ни одна деталь сей архитектуры не лишена была правильных выпуклостей и впадин» [14, p. 831]. Часть колонн нижнего яруса была также «из яшмы». Имитировалась, кроме того, бронза в различных декоративных элементах — на пилястрах портиков, на фризе, рисунок которого составляли головки и гирлянды из листьев... Центральный портик венчали гербы Франции

и Наварры и золоченая королевская корона, которую поддерживали два ангела. На фронтонах остальных четырех портиков размещались бюсты Генриха IV, Марии Медици, Людовика XIII и Анны Австрийской. Завершала композицию нижнего яруса «приятная глазу ажурная балюстрада, усеянная королевскими лилиями и листвою и перемежавшаяся пьедесталами» [14, p. 833]. Не упуская из виду ни одного архитектурного элемента, рецензент описывает далее оба верхних уровня конструкции, отмечая, в частности, что фриз третьего этажа был декорирован изображениями театральных масок. Сооружение имело, кроме того, боковые части, выдвинутые вперед и завершавшиеся портиками; между ними, в центре композиции, располагался «павильон», также богато украшенный, с колоннами и балюстрадой сверху. Этот «павильон» не являлся, как можно было бы предположить, собственно сценой, местом для игры, а служил основанием для конной статуи Людовика XIV, которую преподнес ему шевалье де Суассон (с торжественной речью дарителя и начиналось представление). Для актеров традиционно предназначалась передняя, открытая часть сцены. Использовались ли в «Сауле» лестницы и верхние ярусы конструкции для игры, из описания не ясно.

Имени мастера, создавшего это произведение искусства, история не сохранила. Однако не подлежит сомнению тот факт, что такие объемные архитектурные декорации с использованием принципа перспективы стали изготавливаться в Клермонской коллегии с начала 1650-х годов на основе изданного в Париже в 1642–1649 гг. учебного пособия иезуита о. Жана дю Брейля «Практическая перспектива» [16]. В этой книге, приобретшей общеевропейскую известность, содержались чертежи и описания всех элементов подобных иллюзионистских декораций для различных целей, прежде всего для оформления церквей, но также и для театров. В частности, в книге дю Брейля описывалось устройство двух- или трехэтажных сцен, схожих с декорацией «Саула». Не вдаваясь в данном случае в историю декорационного искусства барокко¹⁰, которое находилось в середине XVII в. в процессе становления, отметим, что эта декорация — по сути классицистский «дворец вообще», без примет исторического времени — соединила черты строгой симметрии и упорядоченности классицистского стиля с декоративной избыточностью барокко.

Сам спектакль, насколько можно судить по пересказу «Газетт», отличался яркостью и разнообразием благодаря балетным интермедиям, которые здесь соотносились по смыслу с основным действием и продолжали его. Так, после первого акта трагедии, где показывалось обращение царя Саула к Аэндорской волшебнице (чтобы узнать судьбу), в интермедии пластически изображалось, как она, подобно Цирцею, превращает людей в свиней (библейская образность здесь сплеталась с антично-мифологической); некий пастух разрушал ее чары. Пластически были поставлены поединок Ионафана, сын Саула, с Ахисом, а также его погребение и оплакивание «дочерьми Сиона». В финале представления действие переносилось на Парнас, выходил Аполлон и «под звон наград, каковые учредил Его Величество, призывал учеников со всех факультетов, дабы востребовать их» [14, p. 839–840].

Своей первоочередной цели иезуиты достигли, что следует из письма о. Ш. Полена (духовника короля и негласного инициатора всего мероприятия) генеральному викарию ордена в Рим: «Ничто, с Божьей помощью, и не могло пройти лучше, настолько мы, и не без оснований, опасались наскучить Их Величествам. <...> Столь счастливое событие повлечет за собой, как я надеюсь, многие блага. Да наступит мир! Таково всеобщее по-

¹⁰ См. новейшую отечественную публикацию по данной теме: [17].

желание» [3, р.93]. Благочестивое, увлекательное и красочное зрелище очень понравилось юному Людовику, тем более что оно резко контрастировало с реальностью Фронды, с недавно пережитыми страхами, которые он запомнил на всю жизнь. Спектакли Клермонской коллегии, несомненно, способствовали формированию его театрального вкуса (политические последствия его сближения с иезуитами были куда менее однозначны).

Желанный мир наступил не сразу, и следующее торжественное зрелище в Клермонской коллегии состоялось только в августе 1653 г. Оно стало одним из первых безусловных признаков окончания Фронды и прихода новых времен. Людовик XIV вновь появился перед массовой аудиторией после длительного отсутствия. Вместе с ним на спектакле иезуитов были Анна Австрийская и кардинал Мазарини, вернувшийся после очередной отставки, а также «его британское величество» в изгнании, будущий Карл II Стюарт. Приподнятая атмосфера, как отмечал верный хроникер Ж. Лоре, отражала радостные чувства парижан по случаю завершения гражданской смуты и возвращения короля в Париж.

В этот раз иезуиты показали трагедию на редкий малоизвестный сюжет из истории раннего христианства — «Христианка Сусанна». Ее сочинитель, о. Адриен Журдан (или Журден) (1617–1692), был известным историком, автором «Истории Франции» и других научных трудов. Он же, как принято в ордене, руководил всей постановочной работой и обучением исполнителей. Спектакль имел не меньший успех, чем «Саул». Мы не располагаем описанием декорации, только похвалами самого общего характера; но резонно предположить, что была использована прежняя, столь понравившаяся публике. Дворец библейского царя Саула без труда превратился бы в дворец римского императора. Лоре с восторгом и иронией сообщал о спектакле:

Театр был великолепен:
Велик и дивно благолепен;
И интермедии прекрасны,
И танцы не были ужасны,
И вымысел весьма богат,
И глаз показанному рад.
С восторгом лицезрели гости,
Как танцевали игру в кости¹¹.
На сцене каждый ученик
В стихах не сбился ни на миг,
Так как один учитель школы
Там надзирал за протоколом [то есть суфлировал].
И не один снискал актер
Похвал единомудушный хор.
<...>
А фабулу для представленья —
Свое я выскажу сужденье —
В Мартирологе автор взял.
Не ждите от меня похвал
Стихам, что нынче прозвучали,
Их гладко школяры читали,

¹¹ Между актами трагедии исполнялся балет, не соответствующий ее сюжету, один из самых известных в иезуитском репертуаре — «Балет игр» с участием мифологических персонажей. В четырех частях изображались различные виды игр: «игры на ловкость», «азартные игры», «силовые игры» и «игры, в которых есть все три этих свойства» [7, р.122–123].

Они не спутанны и складны,
И, говорят, незаурядны.
Поверю я, что вышла пьеса,
Но я не понял ни бельмеса [15, р. 395].

(Незнание латыни, как не раз признавался журналист, не позволяло ему оценить тонкости поэтической декламации, которые бывали в ту эпоху предметом обсуждения в кругах знатоков.)

На основе опубликованной пьесы и программы спектакля [4, 18] можно попытаться реконструировать некоторые эпизоды этой «Сусанны» и высказать предположения относительно постановки в целом.

Иезуиты — как практики, так и теоретики драмы — не поддерживали строгостей теории классицизма, утвердившегося к середине XVII в. на светской сцене Франции. Однако трагедия Журдана достаточно близка к «правильной» форме. В ней безусловно соблюдено единство действия; все происходит во дворце императора Диоклетиана в Риме; события охватывают примерно сутки (в I акте император Диоклетиан объявляет о завтрашней свадьбе Галерия и Сусанны, но к назначенному сроку героиня отправится не в храм, а на эшафот). Перемена декораций в пьесе не предусмотрена, при этом разнообразию визуальных впечатлений способствовали богатство костюмов и реквизит, выносимый на сцену, особенно в I и IV актах.

В характерах трагедий авторы-иезуиты предпочитали классицистской цельности сложную гамму психологических черт. Такой подход обусловлен дидактической направленностью иезуитской драмы: через освоение драматического характера ученик должен был получать уроки поведения и морали. Автор «Сусанны» особо подчеркнул в программе спектакля внутреннюю противоречивость одного из протагонистов, дабы зрители обратили на это внимание и правильно истолковали. В I акте неожиданная новость «приводит Галерия в странное замешательство, в нем нет ни достаточно дружбы, ни достаточно любви, ни достаточно ненависти к другу, в коем он должен видеть теперь соперника» [18, р. 5]. В IV акте «Галерий представляет собой двух весьма различных персонажей, он и ярится, и любит одновременно. Его принуждают произнести окончательный приговор Сусанне, он желает этого, пытается сделать это, но страсть предаёт его, и он впадает в гнев. Он забывает даже, что он судья, и становится адвокатом преступницы» [18, р. 8]. Не предвещает ли подобная психологическая раздвоенность героя будущие открытия любовно-психологической трагедии Расина, антагониста иезуитов¹²?

Даже в образе Сусанны автор нашел возможным акцентировать двойственность: ее девичья нежность и чувствительность определяют одну сторону ее характера, а твердость веры, не позволившая ей поддаться земному чувству, — другую. Иезуитскому драматургу удалось избежать одноплановости в изображении подобной героини, он наделил ее даже лукавством. В сцене 5 во II акте [4, р. 49–55] Сусанна сначала добивается от влюбленного Галерия клятвы исполнить то, что она попросит, прибегая к «намекам и двусмысленностям», а потом уже признается, в чем смысл клятвы: она христианка и просит о защите единоверцев. В этой сцене она чуть ли не шантажирует новоиспеченного цезаря — не будет помощи, не будет и свадьбы. Юному исполнителю роли Сусанны (имена в этот раз в программе указаны не были), безусловно, было что играть.

¹² Французский драматург Д.-О. де Брюэйс, эпигон Расина, легко переделал ее в трагедию для профессиональной сцены, изменив разве что имя заглавной героини, во избежание путаницы с ветхозаветным образом. Его «Габиния» была поставлена в Комеди Франсез в 1699 г. (см.: [19]).

Все персонажи трагедии представляли собой реальных людей, здесь не было персонифицированных аллегорий, но присущий иезуитской сцене вкус к аллегоризму выразился в дополнениях к пьесе. Спектакль начинался с аллегорического пролога, в котором Геркулес и титан Атлас, поддерживающий небесный свод, славили нового государя. Образы античной мифологии сопровождали все действие: боги и герои, узнаваемые по костюмам и атрибутам, принимали участие в различных играх, составляющих сюжет балетных интермедий.

Иезуиты, как и школьные драматурги других традиций, очень любили вставлять в представления картины торжественных шествий, всевозможные церемонии с участием большого числа лиц. Умение строить массовые сцены входило в обязанности постановщиков. Финал I акта «Сусанны» составляла церемония провозглашения военачальника Галерия цезарем (соправителем императора). Сцену заполнял «римский народ», торжественным маршем выходили войско и сам император Диоклетиан, «украшенный всем, что придает Цезарю вид августейший и грозный» [18, р. 5]. Редкие в тексте пьесы ремарки отмечают самые значительные мизансцены: «На Галерия надевают императорское платье и другие уборы. Диоклетиан и Галерий поднимаются в верхнюю часть театра» [4, р. 29], там Диоклетиан берет с нового цезаря клятву избавить Рим от внутренних врагов — христиан. Эта ремарка позволяет понять, что лестницы и верхний ярус декорации (описанной для «Саула») все же могли служить для игры актеров, для построения эффектной сценической композиции по вертикали.

Автор, он же постановщик, трагедии мастерски сочетает в действии статичные («разговорные») и зрелищные эпизоды. Наиболее впечатляющим в спектакле, несомненно, стал IV акт. После того как Сусанна призналась в том, что она исповедует христианство, ее по приказу Диоклетиана пытаются принудить отречься от веры. Консулы организуют мизансцену: «Выставляются колеса, цепи и прочие орудия пыток для устрашения и сгибания духа Сусанны» [4, р. 97]. Можно представить себе эффективность подобной бутафории. Сусанну вначале испытывали этим жутким зрелищем, затем на сцену призывали ее отца, римского патриция Габиния, и его родственника Максима, также христиан, и начинали запугивать их описанием мук, которые их ожидают. Сусанна не сдавалась, Габиния и Максима уводили в темницу, а затем приводили обратно, как сказано в ремарке, «окровавленных» [4, р. 112].

Иезуиты не принимали тезиса учено-гуманистической теории драмы о том, что театру подобает рассказ о кровавых событиях, но не изображение их. «Сцены жестокости» в их религиозных трагедиях считались почти что обязательными. Однако и публичные казни еретиков и преступников в действительной жизни иезуиты тоже одобряли. Видный итальянский иезуит А. Донато писал: «Трагедии показывают достаточно. Однако... казни, совершенные при свете дня и прилюдно, будут более уместны, нежели тайные, о коих повествуют. Ибо действие, что ведет к смерти, не выражается в повествовании, но предшествует ему. <...> Итак, казни приемлемо изображать, но не описывать. Ибо это потрясает и живо волнует» (цит. по: [6, р.73]). «...Изображение и зрелище жестоких мучений, причиняемых невинным людям, неминуемо порождает как сострадание и достойные чувства, жалость вследствие незаслуженной кары, так и страх, вызванный размышлением и пониманием, что подобное бедствие может также коснуться и нас, будь то от несчастной судьбы, будь то от чужого злодейства» [20, р. 48], — рассуждал другой авторитетный теоретик Т. Галуцци. Современная исследовательница Б. Филиппи подчеркивает, насколько важной была для этого театрального

направления связь между «жестоким» визуальным образом и духовным воздействием спектакля: «Таким образом полностью модифицируется механизм восприятия трагической фабулы со стороны зрителя. Рефлексия, вызванная зримым актом возвышенного религиозного примера, равносильна отходу от *горизонтального* плана идентификации с персонажем в направлении *вертикали* божественного вдохновения. Зримый факт провоцирует таким образом преобразование взгляда зрителя иезуитского театра: зримый факт становится интроспекцией, обращением мысли в сторону самого себя, активизируя феномен временной проекции в сторону будущего спасения» [6, p. 75].

Однако в этом конкретном спектакле, обращенном к придворной публике, автор-постановщик тонко дозировал чаемую «жестокость», не допуская натурализма (своей-временного, например, немецкой иезуитской драме той эпохи). Акцент делался на психологическом воздействии и эмоциональных контрастах. Так, уже после вынесения смертного приговора героине император Диоклетиан повелевал оповестить всех, что Сусанна якобы отреклась от веры и готовится к свадьбе. «Она твоя», — объявлял он Галерию. Тот выражал свое счастье, но внезапно обнаруживалось дьявольское коварство венценосца: «Отрубленная голова Сусанны выставляется на всеобщее обозрение» [4, p. 164].

Ж. Лоре, воспринимавший спектакли с наивностью неофита, отметил деталь, запомнившуюся ему во внешнем облике Сусанны, «девицы юной и разумной»: две мушки, приклеенные на щеке, черного цвета и продолговатой формы, которые она «не сняла», даже отправляясь на казнь:

Когда секира палача
Снесла ей голову с плеча
За то, что идолов не чтила,
Моим глазам предстало диво —
Две мушки ворона черней
Остались на щеке у ней [15, p. 395–396].

Лоре счел это за оплошность актера (а серьезный ученый Э. Буасс — за проявление антиисторизма в костюмировке [7, p. 68]). Но трудно заподозрить автора-постановщика, выстроившего столь изощренный рисунок ролей главных героев, и в том числе Сусанны, в том, что он «случайно» прикрепил на муляж отрубленной головы эти кокетливые мушки — говорящую деталь светской моды. Скорее, хитроумный иезуит таким образом намеренно смягчал трагический финал, не погружая зрителей в скорбь по прекрасной героине. При виде этих мушек, создававших мгновенный эффект узнавания, общая трагическая эмоция дополнялась различными оттенками: удивлением, умилением, улыбкой, пусть даже хихиканьем у нечувствительных особ (Лоре, глазам которого можно верить, заметил двух монашенок, давившихся смехом [15, p. 395]). Финал подобной агиографической трагедии должен был производить возвышенно-патетическое, но светлое впечатление: Габиний плачет по Сусанне как отец и в то же время радуется спасению ее души как христианин.

Бесспорный зрительский успех «Сусанны» затмил то обстоятельство, что в сочинении о. А. Журдана оказались нарушены фундаментальные законы собственно иезуитского театра — запрет на изображение «женских персонажей и женских одежд», предписанный уже ранним педагогическим уставом 1586 г. «Ratio Studiorum Regis Rectores» и возобновлявшийся неоднократно, а тем более любовной интриги, которая, пусть и развернутая в религиозном ключе, составляет здесь сердцевину фабулы. Но трагедия

не только не подверглась критике со стороны руководителей ордена, но и, напротив, удостоилась такой чести, как последующее издание полного текста. Иезуиты оказались куда более снисходительны, нежели французские академики, осудившие в 1638 г. корнелевского «Сида» за несоответствие «правилам», несмотря на сценический триумф.

Долгая (трехсотлетняя) успешная практика иезуитских сцен в странах Западной и Восточной Европы, их влияние на профессиональный театр разных стран, включая славянские и даже Россию¹³, объясняются не только дидактической направленностью постановок, но и богатейшими постановочными традициями, которые формировались в ведущих коллегиях, таких как Мюнхенская или Клермонская, а затем распространялись по сети учреждений ордена. Иезуиты выпускали много пособий по театральному делу, примером чего может послужить знаменитое «Рассуждение о сценической игре» о. Франциска Ланга из Мюнхена, вышедшее в 1727 г. и суммировавшее многолетний опыт работы. В нем, в частности, говорилось, какими качествами и умениями должен обладать постановщик, на античный манер «хорег»: «Кроме природной ловкости, без которой в этой области ничего не поделаешь, хорег должен быть раньше всего поэтом и хорошим латинистом; у него должна быть яркая фантазия или воображение; он должен быть большим психологом, выдающимся актером и опытным ремесленником. <...> Ежели сверх того он знает музыку и живопись... то он будет вполне на высоте. <...> Дар воображения должен хорегу подсказать образы вещей, лиц, сценических движений и положений, без которых все будет нетвердо, расплывчато и нестройно. <...> Он должен быть психологом, чтобы знать, что такое душевные движения, откуда они происходят, как их надо вызвать, развивать и управлять. Он должен знать, что может им мешать, чтобы уметь устранять препятствия. Словом, что требует каждое из душевных движений для своего возбуждения и развития, в чем и заключается вся трудность» [28, с. 177]. И хотя, как справедливо отметила еще в 1928 г. В. Н. Адрианова-Перетц, такой «нарисованный идеал режиссера был лишь приблизительно достижимым, но все же следует признать, что он не был теоретическим измышлением: сама практика школьного театра подсказала этот разносторонне одаренный образ» [29, с. 12]. В рассмотренных спектаклях Клермонской коллегии эти качества постановщиков, несомненно, были применены для достижения художественного результата.

В целом иезуитский театр, существовавший в странах Европы со второй половины XVI почти до конца XVIII в., представляет значительное явление искусства, не сводимое только к дидактике и религиозной пропаганде, в творческой практике которого неоднократно проявлялись новаторские черты. Современная наука, возобновившая изучение школьного театра иезуитов (см.: [6, р. 315–358, библиографический список], доказывает, что его взаимодействие с профессиональным театром было, без сомнения, творчески плодотворным.

Литература

1. *Stegmann A.* L'héroïsme cornélien: Genèse et signification: in 2 t. Paris: A. Colin, 1968. T. 2. 770 p.
2. *Gofflot L.-V.* Le Théâtre au collège du Moyen Age à nos jours. Paris: H. Champion, 1907. XIX, 336 p.
3. *Chérot P. H.* La première jeunesse de Louis XIV (1649–1653): d'après la correspondance inédite du P. Charles Paulin, son premier confesseur. Lille: Desclée de Brouwer, 1892. 194 p.

¹³ Традиции иезуитского театра в Восточной Европе и взаимосвязи с русской школьной сценой изучались учеными нашей страны с начала XX в. См. работы В. И. Резанова [21–24], сборник статей «Старинный спектакль в России» [25]. Огромный пласт материала исследован в трудах Л. А. Софроновой [26–27].

4. *Jourdan A. S. J.* Susanna. Paris: Cramoisy, 1654. XXVII, 171 p.
5. *Некрасова И. А.* Французская католическая драма и театр в XVII веке // Театрон. 2008. № 1. С. 54–65.
6. *Plaire et instruire: Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime / sous la dir. d'A. Piéjus.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. 370 p.
7. *Boysse E.* Le théâtre des Jésuites. Paris: H. Vaton, 1880. 370 p.
8. *Desgraves L.* Répertoire des Programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601–1700). Genève: Droz, 1986. 197 p.
9. *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas: in X Bd. Salzburg: O. Müller, 1959. Bd. III. 756 S.
10. *Gossip C. J.* Le décor de théâtre au collège des Jésuites à Paris au XVIIe siècle // Revue d'histoire du théâtre. 1981. № 1. P. 26–38.
11. *Dupont-Ferrier G.* La vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de 350 ans: du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand (1563–1920): in 3 t. Paris: E. de Boccard, 1921. T. 1. X, 515 p.
12. *Émond G.* Histoire du Collège Louis-Le-Grand, ancien Collège des Jésuites à Paris, depuis sa fondation jusqu'en 1830. Paris: Durand et Loisel, 1845. 436 p.
13. *Dubuisson-Aubenay F. N.* Journal des guerres civiles de Dubuisson-Aubenay 1648–1652 / publ. par G. Saige: in 2 t. Paris: Champion, 1885. T. 2. 478 p.
14. Gazette de France. 1651. No 103. 16 août. P. 829–840.
15. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / éd. par J. Ravenel, E. V. de La Pelouse: in 2 t. Paris: P. Jannet, 1857. T. 1. 582 p.
16. *Du Breuil J. S. J.* La Perspective pratique, nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, et autres se servans du Dessein. Paris: Tavernier et L'Anglois, 1642–1649. 150 f.
17. *Корндорф А. С.* Дворцы Химеры: иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 624 с.
18. *Jourdan A. S. J.* La Susanne chrestienne: [Programme]. Paris, 1653. 11 p.
19. *Jourdan A.* Susanna (1653) / a critical ed. by Sister Loyola M. Coffey. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1942. 127 p.
20. *Galluzzi T. S. J.* Rinovazione dell'antica Tragedia e difeca del Crispo. Roma: Stamperia Vaticana, 1633. 166 p.
21. *Резанов В. И. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов.* Нежин: [Б. и.], 1910. 464 с.
22. *Резанов В. И.* Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов: из истории русской драмы. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1910. 344 с.
23. *Резанов В. И.* Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий. Нежин: Типо-лит. «Печатник», б. насл. В. К. Меленевского, 1916. 312 с.
24. *Резанов В. И.* Поэтика М. К. Сарбевского по рукописям музея кн. Черторыйских в Кракове: к истории русской драмы. Нежин: Типо-лит. насл. В. К. Меленевского, 1911. XII, 30 с.
25. Старинный спектакль в России. Сб. ст. / под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928. 386 с.
26. *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв.: Польша. Украина. Россия. М.: Наука, 1981. 264 с.
27. *Софронова Л. А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. М.: Наука, 1985. 272 с.
28. *Адрианова-Перетц В. Н.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России. Сб. ст. / под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928. С. 7–63.
29. *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре // Старинный спектакль в России. Сб. ст. / под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928. С. 132–183.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.