ЖУРНАЛ
ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ Москва
XII/1 ЯНВ 1936

Сектор газетных и журнальн. вырезок
Мосгорсправка НКС
Мясницкая, 26-б Тел. 96-60
Вырезка из газеты Северная коммуна
от
Архангельск
Северн. кр. Газета №

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

ДРАМАТУРГИЯ ВЕЛИКОГО ГУМАНИСТА

К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ РОМЭНА РОЛЛАНА

А. ЛЕЙТЕС

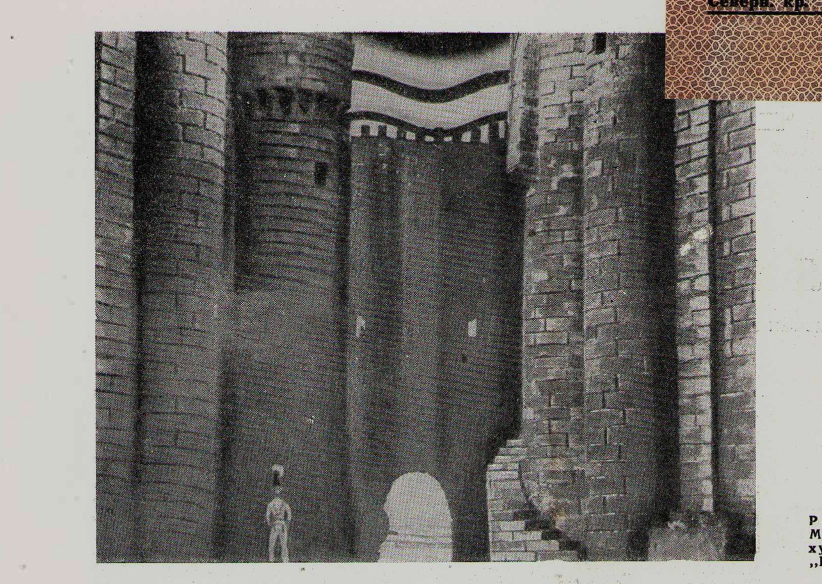
РОМЭН РОЛЛАН — Рис. худ. Ф. Лехта. 1935 г.

Еще до того, как скромный преподаватель истории музыки опубликовал прославившую его на весь мир эпопею «Жан Кристоф», он написал свыше десятка пьес. Литературная деятельность Ромэна Роллана началась с драматургии.

Древняя Греция (*Эмпедокл*), древний Рим (*Калигула*), Италия времен Возрождения (*Осада Мантуи*), Франция времен средневековья (*Святой Людовик*) — вот, что служило материалом его драматургических начинаний. Эти пьесы в большинстве своем не увидели света рампы. Многие из них вовсе не были напечатаны. Они слишком дисгармонировали с репертуаром парижских буржуазных театров конца XIX и начала XX века.

Когда по рекомендации историка Габриэля Моно на юношеские пьесы Роллана обратил внимание известный актер Муне-Сюлли и представил их в театральный комитет, он был встречен холодом недоумения. Напрасно Муне-Сюлли в присутствии Ромэна Роллана с огромным пафосом декламировал отрывки из роллановской пьесы *Ниобея*. Ее отвергли единогласно.

Что отпугивало руководителей парижских театров, знакомившихся с ранними пьесами Роллана? Их историческая тематика? — Отнюдь нет. От времени до



Ромэн Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. 1927 г. Пост. В. Смышляев, худ. Б. Матрунин. Макет III акта. „Бастилия"

времени парижские театры включали в свой репертуар драмы и комедии на исторические темы. Почему бы и нет? — рассуждали драмоделы. Разве мало в истории анекдотов, которые прозвучат со сцены пикантно и интригующе? Драмоделы вспоминали пресловутое изречение Паскаля: «Будь нос Клеопатры немножко длиннее, история человечества развивалась бы совершенно иначе». Они предпочитали рассуждать о носе Клеопатры, превращая в водевиль любой исторический сюжет.

Недаром еще Теофиль Готье жаловался, беседуя с братьями Гонкур: «Во всех наших парижских театрах, по сути говоря, идет один и тот же водевиль, в котором разные драматурги и режиссеры делают свои маленькие поправки».

Несколько позже — в начале XX века — французский литературный критик и академик Эмиль Фаге писал примерно то же самое.

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; можно справедливо сказать, что каждый вечер во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года тридцатью пьесами, написанными на одну тему. Адюльтер может иметь в себе нечто пикантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан...

Муж, жена и любовник — вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, каким был старый».

Чьим же вкусам потрафляла эта бесконечно варьировавшаяся сюжетная схема? Кто создавал и разрушал драматургические репутации в Париже конца XIX века? Об этих законодателях театральной моды остроумно рассказывал Александр Дюма-сын.

«Весь Париж — это, в сущности, двести, ну, положим, чтобы никого не обидеть — триста человек.

С этими тремястами, которые в течение зимы переходят из одного театра в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или, скорее, вкусом Парижа, а следовательно, и всей Франции.

Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковский артельщик отсчитывает тысячи франков золотом, перекидывая несколько раз монеты из одной руки в другую».

Это они, завсегдатаи премьер, занимавшие ложи и первые ряды партера, требовали от театра, какую бы пьесу он ни ставил: «Развлекай нас! покажи нам нос Клеопатры! создавай иллюзию глубокомыслия, и в то же время не утомляй наши мозги».

Но было бы неверно утверждать, что драматургические репутации определялись только этими зрителями-снобами. Они решались не только в партере, но и за кулисами. Почти каждый крупный актер требовал для себя соответствующего героя от драматурга. Жизненность пьес Дюма-сына определялась рядом ярких женских темпераментов на театре, такими, к примеру, актрисами как Круазетт, Дож и Дескле.

Что же сказать о других, более мелких драмоделах? Они были ловкими закройщиками, которые, строго придерживаясь моды данного сезона, специально кроили драматургические одежды по фигуре актера. Жюль Ренар писал пьесы для Сюзанн Депре. Морис Донэ — для мадемуазель Брандес, а Эдмонд Ростан — для Сарры Бернар. Часто пьесы их приходится расценивать не иначе, как платье, заказанное этими актрисами у бойкого и услужливого драматурга.

Юному Роллану больше всего претила роль такого драматургического закройщика. Когда он писал свои исторические драмы, он меньше всего думал о том, чтобы приспособить их к требованиям актеров или ко вкусам трехсот завсегдатаев парижских премьер. Он думал скорее о противоположном: приспособить театр к тем страстям, к тем идеям, которые одушевляли его и его героев!

Так возникают мечты Ромэна Роллана о народном театре. Эти мечты не были мечтами отвлеченными. Они выросли в литературное движение, протестовавшее против банальности и практичности французских буржуазных театров. «Я помню то отвращение и презрение, — писал впоследствии Ромэн Роллан в книге «Театр для народа» (1903 год), — какие я испытал, приехав в Париж и ознакомившись с театральным искусством бульваров. Отвращения я больше не испытываю, презрение сохранилось у меня до сих пор». «Мы верим в театр народа, — который противопоставит нервной утонченности парижских забавников мужественное и мощное искусство, выражающее коллективную жизнь и подготовляющее возрождение человечества» — восклицал в той же книге Ромэн Роллан и добавлял: «Нужно воздвигнуть театр для народа и силами народа. Нужно создать новое искусство для нового человечества».

Мечтая о народном театре, протестуя против рахитичной и приспособленческой драматургии Третьей республики, Ромэн Роллан вспоминал времена Французской революции 1789 года, когда даже посредственная пьеса (если она была одушевлена передовыми для того времени идеями) вызывала в зрительном зале колоссальный энтузиазм.

Природа драматургического успеха в те годы была совершенно иной. Достаточно вспомнить ту борьбу, которая разворачивалась вокруг пьесы *Карл IX* Мари-Жозефа Шенье (не смешивать с Андре Шенье!).

Эта пьеса, трактовавшая с помощью исторического сюжета живые и актуальные политические проблемы, была провозглашена величайшей национальной трагедией. Восторженные поклонники Мари-Жозефа Шенье требовали немедленной постановки памятника молодому писателю.

Мари-Жозеф Шенье писал свою пьесу в условиях абсолютистского режима. Он долго боролся за право постановки трагедии на сцене. В печатном обращении к французскому театру Мари-Жозеф Шенье писал:

«Театр дамочек и рабов не годится более людям и гражданам. Блестящим драматическим поэтам нехватало одного: о, разумеется, не гения; им нехватало настоящей аудитории... Если тирания и рабство еще осмеливаются показываться открыто, пусть осуждают их со сцены театра, соперничая с театром древних Афин...»

В самом деле, когда Мари-Жозеф Шенье добился наконец той настоящей аудитории, о которой он мечтал, с успехом его пьесы не могла соперничать никакая другая драматургическая удача. Премьера *Карла IX* сопровождалась бурными политическими демонстрациями. Актеров заставляли трижды и четырежды повторять некоторые монологи. Сидевший в зрительном зале Камилл Демулен восклицал: «Эта пьеса двинет наше дело сильнее, чем октябрьские дни». Чтобы охарактеризовать этот успех, расскажу об одном эпизоде, который с изумлением отмечает Луи Молан в своей книге «Театр революции».

Однажды по случаю болезни актеров театр заменил трагедию Шенье другой пьесой. Но не тут-то было. Собравшаяся в театре публика, увидав вместо пьесы *Карл IX* пьесу Фонтенеля, стала громко кричать: «Трагедию Шенье, трагедию Шенье!» Поднялся занавес, но за криками ничего нельзя было услышать. Растерянные актеры разбежались. Наконец, к рампе подошел режиссер.

— Господа, — начал он, — мы с удовольствием удовлетворили бы ваше требование и поставили бы трагедию Шенье. Но ведь актриса Вестри (а она должна исполнять роль Катерины Медичи) больна. Сен-При тоже в постели, так как у него рожа на ноге (он должен исполнять роль адмирала Колиньи).

Но режиссеру не удалось закончить своей объяснительной речи. Волнуясь, к рампе подбежал актер Тальма. «За госпожу Вестри я вам отвечаю, — начал он, — она встанет с постели и будет, несмотря на болезнь, играть для того, чтобы показать вам свой патриотизм. Что же касается роли адмирала Колиньи, то ее можно читать по тетрадке».

И вот начатую уже пьесу прекратили. Попрежнему — при бешеных аплодисментах — шел *Карл IX* Мари-Жозефа Шенье.

Какая разительная дистанция между этим театром молодой французской буржуазии и салонными театральными нравами конца XIX и начала XX века, когда драматургия всячески приспосабливалась к игре актеров и к запросам нескольких сотен пресыщенных и взыскательных снобов.

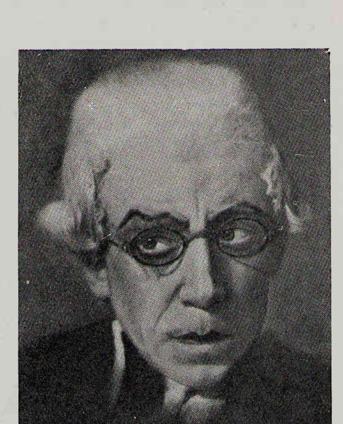
Если бы эти снобы — поклонники Эдмонда Ростана или Анри Батайля очутились в атмосфере театра Французской революции и попробовали бы, как выражался Дюма-сын, определить «градус» успеха Мари-Жозефа Шенье так же, как определяют температуру воды служители при ванном заведении, они, эти снобы, испуганно отдернули бы руку — настолько горячей и накаленной была атмосфера зрительного зала.

Между тем именно о таком театральном успехе мечтал Ромэн Роллан с самых молодых лет. О драматургии, которая, не приспосабливаясь к игре актера, в то же время не боится равнодушного холодка в партере. Мечтая о театре для народа, Ромэн Роллан стремился создать новые формы единения между актером, зрительным залом и драматургом.

Работая над пьесой *14-е июля*, он строит ее заключительный акт таким образом, чтобы он мог перебросить мост между зрительной залой и сценой, сделать драматическое действие реальным. По замыслу автора, артисты вдруг обращаются к публике. Демулен, Конта, Марат, Гош — действующие лица пьесы — призывают к участию весь народ. Но этого мало. Ромэн Роллан вводит в заключительную сцену пьесы музыку. Эта музыка должна служить канвой для узора слов. Она не должна умолкать ни на минуту, то громкая и отчетливая, то нежно-приглушенная. Ее роль — оттенить героическое значение праздника и заполнить минуты молчания «театральной толпы» (как выражался Роллан), которых не удается избежать.

Неслучайно Ромэн Роллан с такой охотой прибегает и к тематике, и к сценическим эффектам театра Французской революции 1789 года. В атмосфере упадочных буржуазных нравов Третьей республики Роллан неизменно выступал как лучший выразитель литературных традиций буржуазного класса времен его молодости. С какой охотой вспоминает Ромэн Роллан о своем прадедушке якобинце! Как дороги Ромэну Роллану революционные традиции французского народа!.. Он дорожит воспоминаниями о молодой французской буржуазии, которая двигала вперед прогресс человечества. «Издалека шел путник, — рассказывал впоследствии о себе Роллан в «Прощании с прошлым». — Его путь лежит от старинной французской буржуазии, от старинной французской провинции, воспитанной в двоякой светской религии родины и революции, одной только революции — 1789 года! Французская буржуазия не хочет знать более ранних революций и отрицает последующие. Так как эта революция — ее революция — позволила французской буржуазии достигнуть вершины своих судеб, она считала, что судьбы исполнялись: революцию сковали» — так писал совсем недавно (1931 г.) Ромэн Роллан в своей статье «Прощанье с прошлым».

Ромэн Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. Мария - Луиза Бужю — арт. Л. Дейкун



Ромэн Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. Максимилиан де Робеспьер—арт. В. Таскин

«Они сковали революцию»... А тем более сковали они драматургию. Тщетны были все попытки Ромэна Роллана возродить на территории буржуазного Парижа (или буржуазной Женевы) подлинный народный театр, который бы напоминал о страстях Французской революции 1789 года.

Только однажды Ромэну Роллану показалось, что нечто зашевелилось, что какие-то страсти стали раздирать зрительный зал. Он написал пьесу *Волки* из намеченного им цикла «Театр революции». Пьеса *Волки* посвящена разложению армии конвента 1794 года. Но эта пьеса, будучи поставленной, была всеми совершенно справедливо воспринята как отклик на дело Дрейфуса. В *Волках*, где на материале армейского быта Французской революции Ромэн Роллан ставит «вневременный» вопрос: национальная честь или справедливость, — он в блестящем красочном и картинном символе концентрирует дело Дрейфуса. Представление пьесы в театре «Творчество» 18 мая 1898 года превратилось в ничем не сдерживаемую сплошную политическую демонстрацию [1]. Золя, Пикар, Пегю — защитники Дрейфуса, посетившие премьеру, в течение трех часов были зрителями символизации своего дела, своих настроений.

Но даже успех *Волков* в буржуазном мире (*Волки* шли с большим успехом в мюнхенском Камерном театре в немецком переводе Вильгельма Герцога, продолжают итти в Чехословакии и Японии) все же свидетельствует об его ограниченности. Страстные слова, которые произносили герои пьесы Роллана, не встречали соответствующей акустики. Эти слова произносятся словно в подушку. Даже упомянутое сенсационное представление пьесы *Волки* во Франции в 1898 году, когда у всех на устах горело имя Дрейфуса, не вызывало того бурного отклика, о котором вправе был мечтать автор этой чрезвычайно талантливой пьесы.

Что же касается других драм Ромэна Роллана, то они встречали отклик, значительно меньший того, которого они заслуживали. Они не имели частых и повторных представлений. Когда пьеса *14 июля* была поставлена в Женеве 21 марта 1902 года, она была встречена почти всеобщим молчанием. Тщетны были надежды создать «народный театр» в буржуазном обществе.

Но пьеса *Волки*, как и другие пьесы из цикла «Театр революции», наглядно свидетельствовала о той задаче, какую возлагал Ромэн Роллан на историческую тематику.

Чем и как привлекала Ромэна Роллана история? Роллан был ученым историком (окончив Нормальную школу по наиболее трудному, историческому, отделению, он в 1889 году получил очень ценимое во Франции и отнюдь не легко достающееся звание agrégé d'histoire). Но в своих пьесах он отнюдь не придерживался подлинного исторического колорита. Его интересует не восстановление тех или иных деталей минувших эпох, а постановка больших и серьезных проблем, волнующих современность.

Нет, не для того, чтобы восстанавливать историческую правду, писал свои пьесы Ромэн Роллан.

> «Я искал больше правды моральной, чем правды анекдотической, — писал Ромэн Роллан в 1901 году в предисловии к своей пьесе. — Для картины бури на море вовсе не нужно выписывать каждую волну, надо изобразить взбаломученное море. Добросовестная передача частностей имеет при этом гораздо меньше значения, чем стремление передать дух, правду целого. Есть что-то лживое, что-то оскорбительно-мелочное в несоразмерном преобладании факта, анекдота, всей этой пыли истории, над духом событий. Воскресить силы былого, восстановить движущиеся события или побуждения, а не услаждать мелочное любопытство нескольких любителей холодной миниатюрой, больше занимающейся модой героев, чем их душой. Вновь зажечь в людях героизм и веру народную от пламени костра республиканской эпопеи, чтобы дело, оборванное в 1794 году, было подхвачено и доведено до конца народом более зрелым, более сознательным, — таков наш идеал».

[1] Личные воспоминания Ромэна Роллана об этом спектакле были напечатаны в № 9 «Театра и драматургии» за прошлый год (стр. 7 — 10). — *Примечание редакции.*

Ромен Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. Жан-Поль Марат—арт. В. Подгорный

> «Работая над своими драмами, я по возможности старался освободить действие от пут всякой романтической интриги, лишь загромождающей его и умаляющей. Я старался осветить те политические и общественные задачи, ради которых человечество ожесточенно борется вот уже столетие».

Ромэн Роллан неоднократно вспоминал слова Шиллера о слабых эпохах, которые ищут для себя образцов героизма в прошлом.

Будучи квалифицированным историком, он не только не стал рабом своей специальности, но, напротив, часто менял историческую перспективу, лишь бы ярче и сильнее служить задачам современности. Свои исторические пьесы он рассматривал как нечто озонирующее душную и вялую атмосферу театра упадочных и пресыщенных буржуа.

> «Долой усложненную психологию, тонкие насмешки, темные символизмы, искусство салона и алькова» — восклицает Ромэн Роллан.
>
> «История может научить выйти за пределы своей собственной личности, чтобы читать в чужой душе. В прошлом находишь самого себя. В смеси одинаковых характеров и различных черт с недостатками и пороками, которых можно избегнуть. Но именно в то время, как история показывает изменяющееся, она учит существеннее познавать прочное».
>
> «Нечто обидное заключается для разума в том, какое неподобающее место заняли анекдот, приходящий факт, пылинки истории за счет живой души. Сила прошлого должна быть разбужена, надлежит закалить волю к действию».

В этот период драматургия Ромэна Роллана служит той же цели, что и его «биографии героев».

> «Раздвинем границы времени. Оживим поколения героев... Без величия характера не может быть великого человека, даже великого художника или человека действия. Остаются только пустые идолы...» (Предисловие к «Жизни Бетховена».)

Ромэн Роллан в своих пьесах (цикл «Трагедии веры», равно как и цикл «Театр революции») задавался все той же целью: раздвинуть границы времени, чтобы воспитать в зрителе и в читателе большие характеры.

Вот почему не следует искать в его пьесах отражения тех или иных исторических событий. С этой точки зрения пьесы Ромэна Роллана могут показаться или весьма неудовлетворительными, и даже предосудительными, особенно это касается драм из цикла «Театр революции». Образы деятелей Французской революции, в частности Робеспьера и Марата, кажутся нам искаженными. Наряду с этим ощущается чрезмерная идеализация жирондистов и опорачивание монтаньяров. Но в том-то и дело, что Ромэн Роллан обращался к этим историческим фигурам только для того, чтобы поставить перед зрителем моральные проблемы, волнующие самого Роллана, и, показав мощные характеры (могучие, как в своей ненависти, так и в своей любви), противопоставить этих титанов страсти и действия лилипутам Третьей республики и мелким страстишкам, щекотавшим пресыщенное восприятие современного Роллану французского буржуа.

Мастерство Ромэна Роллана ощущается особенно наглядно, когда мы наблюдаем, как этот крупный французский художник в области драматургии с самого начала идет по линии наибольшего сопротивления. Ромэн Роллан, строя свои сюжетные коллизии, отказывается почти от всякой романтической интриги, а временами (как например в пьесе *Волки*) он считает совершенно излишним вводить женские роли. В *Волках* не фигурирует ни одна женщина, и тем не менее эта пьеса умела держать в напряжении аудиторию буржуазного театра.

Когда в 1914 году пьеса *Волки* была поставлена в мюнхенском Камерном театре (перевод Вильгельма Герцога), рецензент крупнейшей немецкой буржуазной газеты изумленно отмечал:

«Вчера слово принадлежало поэту, французскому поэту. Поразительно, как быстро, страстно развивается драма без измен и обманутых любовниц, без единой женской роли. Что за необычайный француз этот поэт! Он довольствуется провозглашением со сцены великих идей правды и справедливости, и поглядите: они проходят перед нами не как мертвые схемы, а облекаются в плоть и кровь, борются за свое бессмертное право на существование».

Ромэн Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. Камилл Демулен — арт. М. Орлов

Рецензент был абсолютно прав. Не прибегая к романической интриге, Ромэн Роллан великолепно показывает своих персонажей облеченными в плоть и кровь.

Выводя в пьесе *14-е июля* известную актрису французского театра Луизу-Франсуазу Конта, Ромэн Роллан остроумно подчеркивает смещение романтической и любовной интриги. Он дает в толпе, собирающейся штурмовать Бастилию, показательный диалог между революционно-настроенным Лазарем Гошем и поклонницей Корнеля, знаменитой артисткой Луизой Франсуазой Конта.

> «Конта. Для любви всегда найдется время.
>
> Гош. Это вам вбили в голову, вы воображаете, что революция превратится в слащавый роман. Эх, вы, бабенки! За полвека, что вы управляете Францией, все вы сводите к своим капризам, к своим пустякам. Вам и в голову не приходит, что есть вещи посущественнее. Но забавам пришел конец, сударыня, начинается серьезная игра, а ставка ее — весь мир. Дорогу мужчинам! Если у вас хватит смелости, следуйте за нами в битву, поддерживайте нас вместе с нами заодно. Но, чур, не расшатывать эту веру в нас. Не больно-то вы много весите по сравнению с ней. Ну, не сердитесь, Конта. Для интрижки у меня нет досуга, а любовь в моем сердце одна — всесильная.
>
> Конта. Кем же оно занято?
>
> Гош. Свободою.
>
> Конта. Хотелось бы мне знать, какова она, эта женщина, с виду.
>
> Гош. Немножко на тебя похожа. Здоровая, статная, белокурая, страстная и отважная; только смыть с нее румяна и мушки, твои гримасы и смешки. Она идет в дело вместе с теми, кто действует; нашептывает мужчинам. вместо твоих возбуждающих двусмысленностей и многозначащих экивоков, слова самоотвержения...»

«Для интрижки у меня нет досуга, — как бы восклицает Ромэн Роллан устами своего героя Лазаря Гоша. — Есть вещи посущественнее. Забавам пришел конец. Пришел конец капризам и пустякам. Начинается серьезная игра. И ставка этой игры — весь мир».

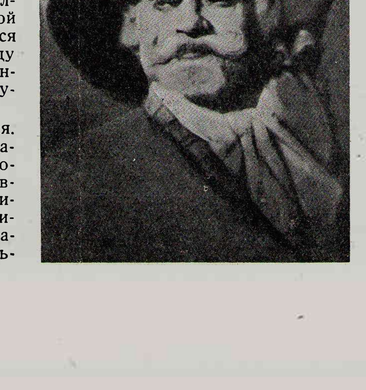
В пьесе *14-е июля* (в Советском союзе она ставилась в МХТ II к десятилетию Октябрьской революции под названием *Взятие Бастилии*) Ромэн Роллан довольно красочно показывает, как знаменитая актриса старого режима, бывшая во власти капризов и пустяков, увлекается толпой парижских блузников, штурмующих Бастилию, и заражается революционным энтузиазмом. Великолепна сцена ее встречи с маркизом Вентимиллем, скептиком и вольнодумцем уходящего XVIII века, защищающим Бастилию и в конце концов сдающимся революционной толпе. Образ Вентимилля не нов. Но как прекрасно выражено Ромэном Ролланом изумление, охватывающее Вентимилля, когда он видит огонь революционной страсти и ненависти в глазах хрупкой и изящной маркизы Конта, доселе привыкшей к альковным, любовным утехам. Эти глаза лучше всяких слов убеждают маркиза Вентимилля, что старый режим обречен... Он видит страсть и любовь такой силы и такого диапазона, к какому не приучил его т. н. «галантный» XVIII век.

Чтобы подчеркнуть «смешение» любовной интриги, Ромэн Роллан в той же пьесе дает другой диалог.

Камилл Демулен идет на свидание со своей будущей женой Люсиль. Она показывается в окне. Они нежно воркуют.

Неожиданно проходит Робеспьер.

> «Робеспьер (*глядя в сторону Бастилии, откуда раздаются звуки ружейных залпов*). Идем. Сегодня не до любви. (*Уходит.*)
>
> Камилл (*спускаясь с баррикады*). Не до любви. А в чем же дело, разве не любовь — бродило всего совершающегося сейчас? Не ею ли кипит огромный город? Не она ли властно расширяет наши груди вздохом освобождения? Не она ли дает в жертвенном порыве жатву человеческих жизней? О, любовь моя, ты не скаредна, не эгоистична. Ты живыми узами связала меня со всеми этими людьми. Ты весь мир обняла. Не одну Люсиль люблю я, а и всю вселенную. В отсветах милых ее глаз люблю я всех, кто любит, всех, кто страдает, всех, кто счастлив, все живущее и умирающее. Я люблю, я чувствую, как пламя, которое во мне, доводит до кипения народные силы, разливается алым светом по небу позади Бастилии».



Ромэн Роллан „Взятие Бастилии" МХТ II. Генерал Дефлю — начальник швейцарцев — арт. В. Попов

Но заставляя своих героев рассуждать высокопарно и отвлеченно о вселенской любви, Ромэн Роллан вовсе не проповедует революционный аскетизм и меньше всего старается изобразить их аскетами. Достаточно процитировать одну реплику, которую произносит Дантон в одноименной пьесе Ромэна Роллана.

> «Потише, не все разом. Приверни кран в бочечке своего красноречия. (*Смех.*) Цеди вино капля за каплею, чтобы ни единая не пропадала даром. В чем, бишь, меня обвиняют? В том, что я люблю жизнь и умею ею наслаждаться... Конечно, люблю. Все педанты из Арасса или Женевы не смогут придушить жизнерадостность, которая бродит в земле Шампани, наливая соками грозди виноградников и страсти человеческие. Не краснеть же мне за свою жизненную мощь. Природа наделила меня атлетическим телом и большими потребностями... Какое вам дело до того, что я провожу ночи в Пале-Рояле? Я не отнимаю этим у свободы ни единой своей ласки, моих жизненных сил хватает на всех».

«Нашей страсти хватит на всех» — рассуждают герои Роллана. Ромэн Роллан дает такие мощные образы, что вопросы любовной интриги как бы отходят на задний план. Вот почему вы с увлечением читаете (или смотрите) пьесу *Волки* и охотно верите тому, что Д'Ойрон, один из героев пьесы, проводит свои вечера у любовницы, хотя последняя ни разу не показывается на сцене.

Ромэну Роллану потому так удаются некоторые характеры, что он великолепно умеет вскрывать, не прибегая к излишней психологизации, внутренние страсти, которые движут его героями. В той же пьесе *Дантон* (1900 г.) все характеры обрисованы превосходно. Сам Дантон показан добродушным гигантом, полнокровным, горячим, влюбленным в природу и жизнь. Если не веришь исторической правдоподобности Дантона, то все же жизненность этой фигуры убеждает вас. Она — художественно правдива. Искусству обрисовывать характеры Ромэн Роллан научился в исторических хрониках Шекспира.

Эта страстность в обрисовке характеров «Театра революции» Ромэна Роллана не только сообщает жизненность его героям, но и является своего рода возбудителем энергии. Так объяснял значение этой пьесы Жан Жорес, который 20 декабря 1900 года выступил с вводной речью на постановке этой пьесы, специально предназначенной для парижской рабочей аудитории.

Какую же энергию пытались возбудить тогдашние пьесы Роллана? На этот вопрос, однако, не так легко ответить. Что же было положительной программой тогдашних пьес Ромэна Роллана? Проповедь сильных характеров и морального величия. Но эта положительная программа, опиравшаяся на неправильно понятое историческое прошлое, была слишком абстрактна.

«Первая наша обязанность быть великими» — говорит герой пьесы *Торжество разума* (представлена первый раз в Париже в театре «Творчество» 21 июня 1899 года). Возложив такую обязанность на своих героев, Ромэн Роллан не только неправильно подбирал их (как мы уже писали, — он подбирал их из среды жирондистов), но и не совсем ясно объяснял секрет их величия. Более того. Ромэн Роллан мало интересовался существом их, которое определяло величие его героев. «Я чту идеи, но существует нечто повыше их, моральное величие» — восклицает герой его пьесы *Аэрт* (впервые поставленной в Париже в том же театре 3 мая 1898 года).

Призывая к политическим действиям, Ромэн Роллан в то же время проявлял веротерпимость по отношению к политическим позициям и идейным высказываниям своих персонажей. Они интересовали его прежде всего как воплощение больших моральных характеров и ярких человеческих страстей.

Страсти, которые пытался изобразить Ромэн Роллан, — страсти идейные. На этой почве возникают в пьесах Роллана основные конфликты. Достаточно его герою потерять ощущение морального величия или сознание своего идейного превосходства, как внутренняя страсть, движущая им, испаряется, и этот герой обречен драматургом на гибель.

В этом смысле очень показателен отклик писателя на англо-бурскую войну, — драма *Настанет время* (1902 г.). Эта пьеса изображает оккупацию Трансвааля английскими империалистскими войсками.

Командующий английскими войсками фельдмаршал Клиффорд ведет победоносную войну. Но чем больше удается ему война, тем сильнее ощущает он ее безыдейность. Он разочаровывается в тех целях, во имя которых ведется война.

«Трудно действовать без страсти» — устало рассуждает Клиффорд. Перед нами победоносный фельдмаршал и в то же время «живой труп». Он погибает от случайного выстрела, произведенного ребенком.

Физические победители (английские войска) оказываются морально побежденными. «Победителей нет, есть побежденные» — мрачно говорит Клиффорд незадолго до своей смерти.

Ромэн Роллан „Взятие Бастилии". МХТ II. „Песня восставших". (Финал пьесы)

Ромэн Роллан и А. М. Горький — Снимок сделан в июле 1935 года во время пребывания Ромэна Роллана в Советском союзе

Основной конфликт его пьесы — это конфликт между физической победой и победой моральной. Трагически погибает большинство героев Ромэна Роллана. Но их физическая гибель часто служит залогом победы идейной. И напротив. Как часто герои, которые у Ромэна Роллана побеждают физически, например Верра в пьесе *Волки*, оказываются морально побежденными.

Чем же побежден маршал Клиффорд, оккупировавший Трансвааль? Отсутствием идейной страсти, — отвечает Ромэн Роллан. Он побежден сознанием бессмысленности той войны, которую он ведет.

Это чрезвычайно характерно. Ромэн Роллан неизменно показывает своих персонажей не только страстно действующими, но темпераментно мыслящими. Эмоциональное отношение к идеям в равной степени характерно для всех героев Ромэна Роллана, будь то действующие лица его пьес или персонажи его эпопей, Жан Кристоф или Оливье, Аннета или Сильвия.

Когда фельдмаршал Клиффорд просит у своего штабного врача совета, тот отвечает ему весьма коротко, но решительно:

«Я знаю только одно лекарство для вас — не размышлять».

От этого лекарства всегда решительно отказывался Ромэн Роллан. Он никогда не прописывал его своим страстно мятущимся героям. Напротив. Особое обаяние пьес Ромэна Роллана заключается в том, что они всегда воплощают не только столкновение страстей, но и столкновение мыслей. Это — драматургия страстного отношения к мыслям и проблемам.

Правда, большинство проблем, которые пытался решать в своих пьесах Роллан, были проблемами ложными, поскольку они возникали на абстрактной основе буржуазного гуманизма. Ромэн Роллан, подобно своему герою Жану Кристофу, охотно воспевал идеи, ибо они закаляют людские характеры и создают его героям ореол «морального величия». Но и только.

«Идеи... захватывают людей не интеллектуальным содержанием, а жизненным сиянием, излучаемым ими в иные моменты истории. От них точно идет какой-то звериный запах, самое грубое обоняние его чует. Величайшая идея останется бездейственной до того дня, пока не сделается вдруг заразительной, — не в силу своих достоинств, а в силу достоинств тех общественных кругов, которые ее воплощают и вливают в нее свою кровь» — так рассуждал стареющий Жан Кристоф («Неопалимая купина»).

Такое прекраснодушное отношение к идеям было характерно для Жана Кристофа. Какие общественные круги воплощают идею было для него безразличным в ту пору. Безмятежно было настроение Ромэна Роллана, когда он заканчивал свою десятитомную эпопею. К чему это приведет? Чем закончится такое «веротерпимое» воспевание человеческих характеров, Ромэн Роллан не предвидел.

И вот, в один душный августовский день 1914 года сам Ромэн Роллан оказался жертвой трагической ситуации, гораздо более страшной и жестокой, чем те ситуации, в которые попадали герои его пьес.

В течение восьми лет (отставив в сторону драматургические опыты) Ромэн Роллан писал свою десятитомную эпопею «Жан Кристоф». В этой эпопее, презрительно бичуя ту «ярмарку на площади», которую буржуазия устраивала вокруг искусства, Ромэн Роллан пытался осветить пути дальнейших поколений в рамках мирного буржуазного прогресса. Безмятежно было настроение Роллана, когда он заканчивал свою десятитомную эпопею. В десятом томе «Жана Кристофа» он обещал человечеству ясную зарю, счастливый грядущий день. Он собирался отдохнуть от трагедийной атмосферы «Жана Кристофа» в волнах жизнерадостного галльского смеха своего «Кола Бреньона».

«Я написал трагедию уже исчезающего поколения — говорил Роллан, рекомендуя читателю десятый том «Жана Кристофа». — Я ничего не старался скрыть из

его тяжелой печали, хаотической гордости, героических усилий смертельной усталости. Вот то, чем мы были. Теперь ваш черед, люди нашего времени, молодежь». Это было сказано примерно за два года до империалистической войны. Ромэн Роллан не предвидел, что трагедия «Жана Кристофа» окажется смешной в сравнении с той, которая вскоре разразится. Молодежь, которой Ромэн Роллан обещал «ясную зарю», стала жертвой бессмысленной военной мясорубки, оказалась в рядах «потерянного поколения».

Ромэн Роллан рассказывает о том, как 25 августа 1914 года он получил письмо от матери одного прекрасного юноши, убитого в одной из первых схваток в Лотарингии.

«Немецкая пуля только что убила нашего единственного сына, — пишет мать Ромэну Роллану. — Перед отъездом он несколько раз высказывал мне желание написать вам. Успел ли он сделать это в последнюю минуту, сомневаюсь, и поэтому сама сообщаю вам, что чувствовал он и многие из его друзей, которые, может быть, также убиты. В ваших книгах вся эта прекрасная молодежь обрела ту силу, тот героизм, который слишком угашается критическим духом нынешнего воспитания. Ваши произведения создали настоящих учеников, которых ваше влияние подняло над повседневностью жизни. Вы властно придали им радостный пыл, позволивший им отправиться на войну мужественно, не оглядываясь огорченно на то, что они покидали. Красота их благородной жертвы поможет оплакивающим их примириться с их смертью и со всеми бедствиями, которые сулит нам эта ужасная война. Мне хотелось сообщить вам, чем они вам благодарны и за них поблагодарить вас».

«Сердце разрывалось у меня от такой благодарности!» — восклицает Ромэн Роллан. Подобно Вольтеру, который после приговора над Каласом утверждал, что он вменял себе в преступление каждую улыбку, Ромэн Роллан в годы войны откладывает в сторону «Кола Бреньона», и, чувствуя большую ответственность за судьбы молодых поколений, предпринимает серьезный путь разоблачения буржуазной цивилизации, разрушения старых идеологических фетишей.

«Спеши же думать, прежде чем горнист заиграет атаку» — эти слова впоследствии произнесет герой «Очарованной души» Марк Ривьер, один из тех молодых интеллигентов послевоенной Европы, которые решили связать свою судьбу с судьбой СССР.

«Спеши же думать» — восклицает устами своих героев в течение всего послевоенного периода Роллан.

Пьеса *Лилюли* была задумана Ролланом в стиле комедии Аристофана и философских сказок Вольтера. Эта пьеса издевается над теми иллюзиями, которые в таком большом количестве фабрикует буржуазный строй, соблазняя ими молодежь.

Лилюли — блондиночка с улыбкой на кокетливых устах, с музыкальным чарующим голосом, словно сошедшая с картин Ботичелли, несясь по воздуху в своем трехцветном золотисто-голубом наряде, заставляет людей терять рассудок и толкает их на бессмысленное самоуничтожение. Мешая молодежи думать, она приковывает их к пушечным лафетам.

Не поддаваться этой иллюзии буржуазного общества, как бы она ни была соблазнительна, бороться с ней смехом или обличением — такую задачу поставил себе Ромэн Роллан. Нелегко, однако, сбросить с себя сразу покровы буржуазных иллюзий. Послевоенный путь Ромэна Роллана отразился как в прозе, так и в драматургии писателя напряженными размышлениями на тему: как найти выход из лабиринта капиталистических иллюзий.

Труднее всего было для Ромэна Роллана победить свою последнюю иллюзию: мысль о возможности уничтожить капиталистический строй, не прибегая к революционному насилию. В серии пьес, написанных после войны и как бы завершающих цикл «Театр революции» (драмы: *Игра любви и смерти, Вербное воскресенье, Леониды*), Ромэн Роллан все еще отстаивает свою пацифистскую непротивленческую идеологию. В пьесе *Игра любви и смерти* он в последний раз создает чрезмерно идеализированный облик мыслителя-гуманиста старого времени Курвуазье, он воспевает его жертвенную готовность пойти на гильотину, лишь бы не оказаться соучастником революционного насилия.

Но продумайте диалог между Курвуазье и знаменитым якобинцем Карно, который дается в этой пьесе Роллана, и вы почувствуете, как сильно начали колебаться непротивленческие позиции великого французского писателя.

> «Карно. Чтобы человек был свободен, надо сначала стереть с лица земли тех, кто порабощает его. Права личности — ничто для государственной силы.
>
> Жером. Напротив. Они — ничто, когда ими жертвуют государству.
>
> Карно. Да, они ничто, они только будут чем-то великим. Надо уметь жертвовать настоящим для будущего.
>
> Жером. Жертвовать будущему правдой, любовью, всеми человеческими добродетелями, уважением к себе самому, — это означало бы жертвовать и самим будущим. Справедливость никогда не должна толкать нас на путь порока.
>
> Карно. Будем говорить открыто, Курвуазье. Мы с тобой ученые. Мы оба знаем беспощадность законов природы. Она не сентиментальна. Она топчет ногами человеческие добродетели, шествуя по своим собственным путям. Добродетель, да, это цель. Я хочу достичь этой цели. Я хочу добиться ее какой угодно ценой. Разве я сам определил эту цену? Но какова бы она ни была, я принимаю ее. Ты думаешь, мне не противно, как и тебе, а может быть больше, чем тебе, делать дело рядом с людьми хитрыми и кровожадными? Ведь я больше, чем ты, должен ежечасно жить вместе с ними. Мне противны насилия, приказы о которых я подписываю каждый день. Но я считаю, что мне не позволено отказаться, дезертировать только потому, что кровавые пятна клеймят мою руку. Я смотрю на цель, ради которой идет битва».

Ромэн Роллан, хотя и искажает мысли якобинца, все же не может не почувствовать его моральной правоты. С каждым годом Ромэн Роллан признает все более и более сильно идейное credo на революционное насилие. Образ Советского союза, могучие фигуры Ленина и Сталина вдохновили великого французского писателя на окончательный пересмотр его старых непротивленческих позиций. Когда-то он говорил: «Больше всего недостает миру сильных характеров». Теперь он видит, вглядываясь в большевиков: вот они, сильные характеры — могучие идейно, морально, физически.

Вся его драматургия была посвящена противоречиям между победой физической и моральной. Это противоречие казалось ему неразрешимым. «Мало создавать идеи, — говорил герой *Волков* Телье, — надо обеспечить их существование, водворить их царство на земле». Вот почему с таким восторгом наблюдает он, как в стране социализма великие идеи нашли свое физическое осуществление. Ромэн Роллан, мечтавший о племени героев, протестовавший своими пьесами, романами и статьями против затхлой атмосферы буржуазной Европы, отныне вдыхает полной грудью воздух нового героического человечества, воздух СССР.

Писатель, оптимистический по натуре, чувственно любящий жизнь во всей ее полноте, Ромэн Роллан вынужден был в течение многих лет художественно самоограничиваться. Чтобы воспевать настоящих людей, охваченных большими страстями, проникнутых глубокой идейностью, он обращал свои взоры к далекому прошлому — особенно в драматургии. Теперь он не нуждается в исторической тематике. Советская современность раскрыла перед ним облики героев, которых никогда не знала история человечества. Сквозь монументальную драматургию Ромэна Роллана, скованную и отвергнутую упадочным буржуазным обществом, проходит это предчувствие больших характеров, которые будут воспеты литературой социализма.

Его герои выступают как оптимисты даже в самых трагических ситуациях. «Жизнь—это трагедия. Ура!» — как характерно это восклицание Жана Кристофа.

Закончив свою десятитомную эпопею «Жан Кристоф», Ромэн Роллан как бы между делом создал одну из самых замечательных книг нашего времени «Кола Бреньон», которая была инсценирована у нас и передавалась по радио сотням тысяч советских слушателей.

Страна героев и героического, страна подлинного гуманизма, где для миллионов трудящихся «жить стало лучше, жить стало веселее», стала для автора «Кола Бреньона» любимой родиной. Этой стране — родине нового человечества — отдает сегодня семидесятилетний писатель свой неослабевающий талант.