

Р. де Сен-Арромар и Ш. Гюго.
Театр Антуан. „Земля“ по роману
Э. Золя. Париж. Акт II. 1902 г.



ждать. Так он и поступил с Терезой Ракэн, Наследниками Рабурдэн и Бугоном Розы. Он собрал эти три пьесы в один том (1878 год) под заглавием «Théâtre» и заявил:

«Пока их трое, три первых солдата армии. Когда их будет двадцать, они заставят себя уважать. Чего я ожидаю — это эволюции в нашей драматургической литературе, успокоения публики и критики в отношении меня, более точного и правильного определения того, кто я и чего я хочу. У меня много упорства и терпения. Кончили тем, что стали читать мои романы, кончат тем, что будут смотреть мои пьесы».

Этого, как известно, не случилось. Золя не стал великим драматургом, к чему он упорно и страстно стремился все свои годы. Романы Золя выдержали испытание временем и вошли в мировую литературу. Пьесы же его (переделанные по преимуществу из его романов) почти исчезли с подмостков. Тем не менее, не сделав революции в театре (а именно к этому стремился Золя), они достигли известной цели, сделали свое дело.

«Я утверждаю здесь, что все движение «Свободного театра» было развязано благодаря жесту мощного вдохновителя. В продолжение пятнадцати лет борьбы у нас не было другой уверенности и другого утешения кроме его одобрения», — это из речи Антуана, произнесенной в Медане 8 октября 1922 г. и опубликованной в «Бюллетене общества друзей Золя» (1923 г. № 2).

И там же:

«Благодаря ему мы завоевали свободу театра, свободу вводить туда все сюжеты, все слои общества, народ, рабочих, солдат, крестьян, всю шумливую и великолепную толпу».

Мы знаем, что до завоевания «свободы театра» во Франции еще очень далеко; но что Золя своими пьесами, проникнутыми натуралистическим духом, в значительной степени способствовал освежению, обновлению современного ему театра, насколько это было возможно в условиях, когда на сцене так сильно господствовали классицизм и романтизм, — это бесспорно.

Не случайно и не с пустыми руками пришел к театру Золя. Театр (как и литература) того времени возбудил в Золя много грустных размышлений; постепенно насплавываясь, развиваясь и обобщаясь, они превратились в определенную систему взглядов, в комплекс идей, которые Золя упорно в течение всей своей жизни стре-

мится внедрить в драматургию. Сведенные к одной формуле, они на языке Золя означают: правду вместо классической риторики, жизненность вместо романтической напыщенности, необходимость психологического и социального анализа — натурализм, революцию в театре на базе натурализма.

Два века на французском театре господствовала классическая трагедия. Она отвечала социальным требованиям своей эпохи. После революции 1793 года, опрокинувшей феодальный строй и видоизменившей общество, покоившееся на этом строе, классическая трагедия продолжала еще агонизировать несколько лет, пока не рухнула окончательно.

Наступил триумф романтизма, водворившего на развалинах классической трагедии свое знамя. Романтизм, — подчеркивает Золя, — именно восстание, бунт, но и только. Он вполне соответствует бурливому состоянию французского общества первой половины XIX века, он лишен ясной и точной цели.

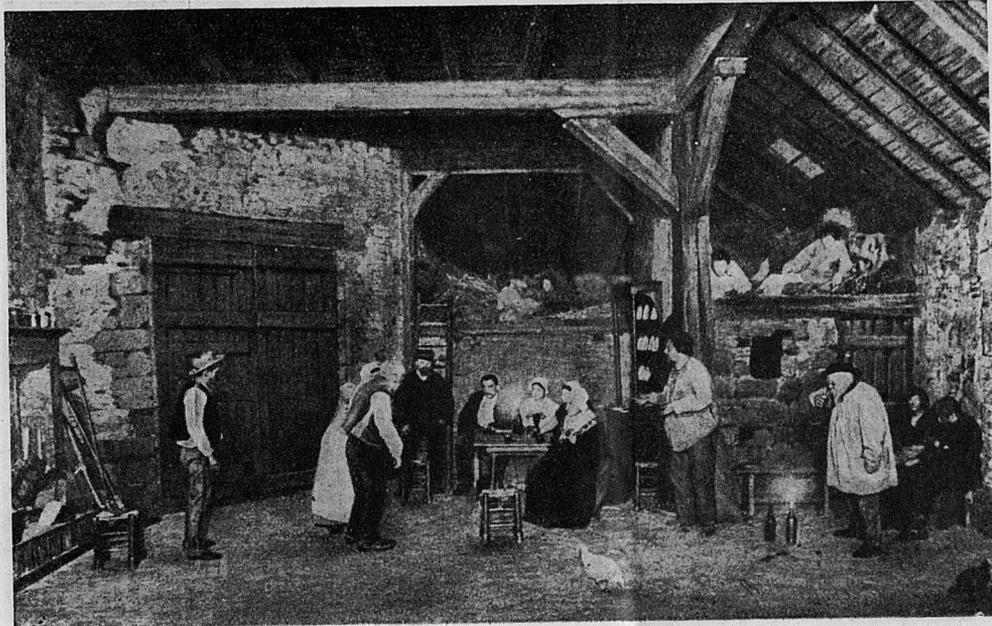
«...Романтизм был в театре простым бунтом, нашествием победоносной банды, которая насильно вырвалась на сцену под бой барабанов и с развернутым знаменем. В это первое время повстанцы думали главным образом о том, чтобы поразили умы новой формулой, они противопоставляли риторике риторике, средневековые античному миру, экзальтацию страсти экзальтации долга»¹.

По мысли Золя, переменялись только условия сцены; персонажи же остались теми же, хотя и переодетыми, марионетками; в общем не изменилось ничего, кроме внешнего вида языка.

«Разве романтизм хоть в какой-либо мере является выражением нашего общества, отвечает ли он хоть одной из наших потребностей?» — спрашивает Золя и отвечает: нет. Он уже вышел из моды, как жаргон, которого мы больше не слышим. Классическая литература, которую горделиво собирался заменить романтизм, существовала два века, потому что она покоилась на определенном социальном фундаменте; в этом была сила Корнеля, Расина... Но романтизм не имеет под собой никакой твердой социальной базы, он опирается только на фантазию нескольких поэтов или, если угодно, на временную болезнь умов, возбужденных историческими событиями, и должен исчезнуть вместе с исчезновением этой болезни. Романтизм послужил причиной великолепного расцвета лирики — в этом его вечная слава.

«...Однако, теперь, когда эволюция общества вполне завершилась, совершенно очевидно, что романтизм был только необходимым звеном, которое должно было привязать литературу классическую к литературе натуралистической».

¹ «Le naturalisme au théâtre», стр. 19.



Р. де Сен-Арромар и Ш. Гюго.
Театр Антуан. „Земля“ по ром.
Э. Золя. Париж. Акт III. 1902 г.

Бунт кончился. Речь идет уже об усаоооелении твердого начала (Etat Solide). Этим твердым началом и должен быть, по мысли Золя, натурализм, который вытекает из классического искусства так же, как нынешнее общество покоится на обломках старого.

«...Он (натурализм) один отвечает нашему социальному строю, он один имеет глубокие корни в духе эпохи, и он даст единственную формулу продолжительного и живого искусства, так как эта формула выражает смысл существования (la façon d'être) современного духовного мира. Вне его мыслимы только на короткое время люди и преходящие фантазии. Он, повторяю, является выражением века, а чтобы он погиб, необходимо, чтобы новый переворот изменил наш демократический мир».

Корнель и Расин основали трагедию. Виктор Гюго — романтическую драму. Но и классическая трагедия и романтическая драма умерли. Пришло время натуралистической драмы, которая должна завоевать театр.

«Будущее принадлежит натурализму!» — возвещает Золя.

«...Найдут формулу, докажут, что гораздо больше поэзии в маленькой квартире буржуа, чем в пустых и источенных червями истории дворцах, увидят в конце концов, что в реальности встречается все: и восхитительные фантазии, и идиллии, и комедии, и драмы...»

Этим замкнутым, ограниченным кругом буржуазной квартиры и ограничивается, как видим, натуралистический переворот Золя. Дальше этого он не идет, ибо и все его мышление не выходит за узкие рамки буржуазной идеологии. И даже тогда, когда он, как в «Жерминале», дает широкие социальные полотна, с участием уже не народа «вообще», а определенной классовой категории, рабочих, он не поднимается в классовых столкновениях выше мелкобуржуазных гуманистических идей передовой интеллигенции того времени. Мощное дыхание Парижской коммуны, широкий простор социальной революции, уже возвещенной Марксом, все безбрежные возможности для искусства, открываемые победой пролетариата, остаются вне поля зрения Золя; поэтому и натуралистические его идеи в области театра и драматургии весьма смутны, неопределенны, проникнуты общими формулировками и, по сути дела, дальше критики (достаточно суровой) современного театра не идут. Золя и сам это сознает.

«Право, я не могу высказаться о форме, которую примет драматургия завтрашнего дня, говорить об этом должен гений...»

Сам Золя в своих определениях ограничивается общими понятиями: простота действия и единство пси-

хологического и физиологического изучения персонажей.

«...Все старые формулы — классическая формула, формула романтическая — покоились на систематическом затушевывании и ампутации правды. Считалось принципиально установленным, что правда — недостойна: из нее пытались извлечь единство, поэзию, под предлогом очищения и возвышения природы (природы)... Теперь же натуралисты возвещают, что правда не нуждается в драпировке, она должна шагать голой...»

О какой именно правде говорит здесь Золя, трудно понять. У него самого более или менее ясных представлений на этот счет нет. Это правда «вообще», «правда» натуралистическая, ограничивающая довольно узкий круг явлений, включенная в тесный мирок мелкобуржуазных идей. Каких-либо широких, обобщающих, глубоко проникающих в самые недра социальных отношений, революционных идей у Золя нет. Процесс развития общества ему непонятен, тенденций его движения он не видит, пролетариат, как сила, призванная изменить мир, ему неизвестен. И он ограничивается только отрицанием существующего в театре status quo, бунтом против «загаженных подмостков», тщетно пытается внести в театр что-то новое, какую-то новую формулу, новый дух. Но и «новое», которое он пытается продвинуть в театр, по существу тоже взято из арсенала старого, уже поблекшего, мелкобуржуазного. Подлинное новое, новую правду мог принести в театр лишь победивший пролетариат, в корне изменив мир, но это — уже вне кругозора Золя.

Покончив с классической трагедией и с романтической драмой, Золя обращается к будущей натуралистической драме, как к единственной мере, которая должна внести новую жизнь в театр на базе буржуазных завоеваний революции 30-го года. В театре, в драматургии должно произойти то, что давно уже произошло в области литературы: драматургия отстает от жизни, от эпохи. Итак, нужен гений, который освятил бы натуралистическую формулу в драматургии. Кто же выступит во всеоружии натурализма на смену Корнелю, Расину, Гюго?

«Великое натуралистическое движение проявилось последовательно во всех областях духовной жизни. Оно в особенности видоизменило роман и вдунуло в Бальзака его гений»¹.

Только гений сможет сотворить натуралистическую драму, которой может быть и суждено стать выразительницей эпохи, — категорически заявляет Золя.

Кто же из нас, — спрашивает Золя, — может стать этим гением-новатором, этим новым Мольтером, Ра-

¹ Здесь, как и повсюду и в своей специальной монографии о Бальзаке, Золя называет Бальзака отцом, родоначальником натуралистического романа.

синым, Корнелем натуралистической драмы? Судя по той ожесточенной борьбе, которую Золя вел всю жизнь в области драматургии (как и в области романа), он не прочь был, несмотря на всю скромность, считать именно себя натуралистическим мессией в драматургии. Эта сторона его деятельности почти совсем неизвестна, между тем она чрезвычайно интересна и характерна и для Золя и для всего его времени. Она ярко освещает облик Золя с совершенно неожиданной стороны, главное же — она весьма интересна и поучительна для нас, ибо наглядно доказывает бесплодность усилий обновить театр на старых буржуазных основах. Здесь деятельность Золя перекликается и с нашей эпохой, давая много ценного материала для интереснейших аналогий, сопоставлений и изучений в плане освоения литературного наследства.

Кризис буржуазного искусства остро чувствовался уже в эпоху Золя и не одним Золя. Классики и романтики выдохлись, новаторы-натуралисты не появились на горизонте. Победа натурализма в драматургии не чувствовалась. Несколько лет делались попытки внедрения натурализма в театр.

«...Но, или потому, что не созрела еще публика, или, главным образом, потому, что ни один из зачинателей еще не обладал необходимым широким дыханием (или вдохновением, *souffle*. — Е. П.), ни одна из этих попыток еще не имела решающего успеха.

В подобных сражениях маленькие победы не означают ничего, необходимы триумфы, повергающие противников, завоевывающие толпу...»

А пока явится великий натуралистический новатор в драматургии, пока наступит желанный триумф натурализма — театр являет собой печальное зрелище «пустыни, домишек из грязи и харкотины»... Пока что «театральные подмостки пусты»... «*Les planches sont vides*».

Да, — упрямо и решительно бросает в глаза своим ожесточенным противникам Золя, — подмостки пусты даже в самых блестящих театрах, несмотря на жалкие потуги Дюма, Сарду, Ожье, Лябиша и других. Да, подмостки пусты, — искусство измельчало, лучшие актеры скушают, не находя применения своим силам; кабаре и кафе-шантаны завоевывают зрителя. Жатвы много, но это не та жатва и не те жнецы, которых ждет Золя. А пока все это явится, Золя с грустью констатирует: «*Les planches sont vides*».

В течение четырех лет Золя работает театральным критиком сначала в «*Bien public*», затем в «*Voltaire*». На этом новом поприще он продолжает борьбу, начатую им некогда в области романа. Все написанное им в эти годы Золя собрал и опубликовал потом в двух томах: «Натурализм в театре» и «Наши драматические авторы».

«Каждую зиму при открытии театрального сезона меня одолевают одни и те же мысли, —

писал Золя в «*Le naturalisme au théâtre*». — Надежда вспыхивает во мне, и я говорю себе, что первая жара лета, быть может, не опустошит залы, прежде чем появится драматический актер, гений. Наш театр так нуждается в новом человеке, который выметет загаженные сволочью (*epesailles*) подмостки, произведет обновление в искусстве, сниженном дельцами до простых потребностей толпы. Да, нужен мощный темперамент, новаторский мозг которого революционизирует установившиеся условности и утвердит, наконец, настоящую человеческую драму на месте смешной лжи, которая господствует теперь».

Этот мощный темперамент, по мысли Золя, должен создать полноценное искусство, расширить сцену, объединить ее со зрительным залом, дать трепет жизни деревьям кулис, впустит «свободный воздух реальной жизни».

Такова мечта.

Но...

«К несчастью, эта мечта, которая вспыхивает во мне в октябре каждого года, еще не осуществилась и, быть может, еще не скоро осуществится».

Современное Золя драматическое искусство оставалось попрежнему «погребом, в котором нехватает воздуха и света».

Как же быть? Жаловаться, критиковать, плакать и ждать появления гения? Но ведь жизнь не ждет и надо как-нибудь заполнить пустые подмостки, пока появятся натуралистические шедевры.

Мы уже знаем, об опытах Золя с *Тайнами Парижа*, с *Терезой Ракэн*... Неудачи с ними не смущают Золя. Он берется за *Добычу*. Кстати, Сарра Бернар дала ему для этого сильнейший толчок. «Без нее, — заявляет Золя, — я, быть может, никогда бы и не брался за пьесу». Великая актриса сильнее заинтересовалась *Добычей*. В образе главной героини романа ей мерещилась чрезвычайно подходящая для нее роль.

«Каждый раз, встречая меня, она повторяла: «Думаете ли вы обо мне? Когда же будет готова моя пьеса?» — пишет Золя в предисловии к «*Théâtre*». — Я сопротивлялся сначала и считал, что автору должно быть мерзко (*exécration*) самому ставить свой роман в театре».

В конце концов Золя уступил и согласился даже на некоторые изменения в романе, так как его чрезвычайно прельщала возможность быть сыгранным великой актрисой на *новой французской сцене*.

«Моя вина, если такая имеется, заключается в том, что я хотел быть практичным».

Золя переделал свой роман в пьесу, назвав ее *Ренэ*, но в это время (1880 г.) вспыхнула знаменитая ссора



Р. де Сен-Арромар и Ш. Гюго „Земля“ по роману Э. Золя. Театр Интуан. Париж. Акт V. 1902 г.

между Саррой Бернар и «Французской комедией», актриса уехала в Америку и пьеса Золя повисла в воздухе. Он послал ее Перрену, директору Французского театра. Но Перрен ответил, что идея пьесы оттолкнет публику, что пьесе с третьего акта угрожает бесперывная опасность, что невымыслимо показать на сцене Французского театра современную *Федру*, и т. д. и т. п.

Золя спрятал пьесу в комод, где она пролежала до возвращения Сарры Бернар. Прочитав пьесу, великая актриса, однако, ужаснулась еще больше, чем Перрен. С дрожью говоря о *Ренэ*, она уже слышала свистки и крики возмущения. Пьеса снова попала в комод, где пролежала до 1882 года, когда ею заинтересовался Канинг, директор «Жимназ». Но и он через 24 часа вернул ее с отказом. И пьеса опять очутилась в комод до 1884 г., когда была извлечена по просьбе Переля, директора «Одеона». — «Невозможно, совершенно невозможно», — сказал Перель, пытавшийся переделать ее, но без всякого успеха.

Злосчастная пьеса пролежала у автора еще восемнадцать месяцев. Золя уже перестал думать о ней. Но после появления романа «Чрево Парижа» и вызванного им большого шума, директор театра «Водевиль» снова заинтересовался пьесой, и *Ренэ* — после шестилетних мытарств — была поставлена. Успеха она не имела и скоро сошла со сцены, вызвав, однако, ожесточенные споры. Критики и публика явились в театр с готовым преданием о пьесе, — о ней судили по роману, из которого пьеса была сделана. Но романа в пьесе не оказалось, и враги Золя превозносили достоинства романа, чтобы унизить пьесу.

«Это привело к тому, что я осудил всякую драму, извлеченную из романа», — писал Золя.

Законы драматургии, специфика сцены оказались в противоречии с законами построения романа. Одна и та же идея (кровосмешительство) зазвучала в романе и в пьесе по-разному, и *Ренэ* — героиня, чрезвычайно интересная в романе — оказалась совершенно неприемлемой на сцене; все попытки приспособления привели только к искажению романа, но не создали оригинальной пьесы. Критика и публика напали не столько на пьесу, сколько на главную героиню — *Ренэ*, которая в пьесе, лишенная всего окружения романа, выступила обнаженной и вызвала бурю негодования. Золя в один голос обвинили в грубости, в безнравственности и т. п.

Началась бешеная травля, но Золя, уже имевший за собой длинный тернистый путь романиста и драматурга (*Тереза Ракэн*, *Наследники Рабурден* и др.), признал формальные недостатки своей пьесы, переделанной из романа, и не думал отказаться от своей «безнравственной» и «ужасной» героини, созданной им на базе его основной идеи (идеи всех двадцати томов «Ругон-Макаров») — наследственности. Именно *Ренэ* и была одной из главных выразительниц этой идеи, и Золя выступил на ее защиту со всем пылом и азартом борца. Нет, он не собирался отказаться от драматургии и не думал отступить от своей *idée fixe*: внедрения натурализма в театр, утверждения натуралистической драмы параллельно с натуралистическим романом.

«Ступайте, кричите, лгите, пожертвуйте *Ренэ* последнему из водевилей; вы, сами того не зная, на пути к тому, чтобы сделать меня великим драматургом, как вы сделали меня великим романистом...»

Этого, как известно, не случилось. Золя упорным трудом, неустанной борьбой завоевал себе почетное место в рядах великих романистов, но великим драматургом не стал. Но Золя был не из тех, которые складывают оружие после первого же поражения. *Ренэ* не удалась... Ну что ж... «За работу теперь, и попробуем сделать лучше».

Золя не может оставаться безучастным перед лицом пустых театральных подмостков, перед печальным зрелищем «погребя, в котором не хватает воздуха и света». Мрачно смотрит он на современный театр во Франции.

«...Старая мелодрама умирает, театры, в которых она господствовала, один за другим переходят на феерию и шутку (*gaudriole*). Это настоящее крушение. Любимые актеры, Марию Люрианш, Тейяды, Лакремоньеры, Дюмоны не скачуют и рассеиваются, торжествуют кафе-концерты, так

как они взяли установку именно на такие сцены, которые привлекают к ним все растущую клиентуру: мелкую буржуазия, мелких торговцев, мелкий народ. Получается впечатление, что публика совершенно перестала интересоваться жанром пьес, которые раньше их восхищали.

...Отсюда и большое замешательство среди директоров. Чего же хочет публика? Что играть, чтобы она явилась? Где формула той народной пьесы, которая снова наполнит залы? И я вместе с вами допускаю, что драма не может умереть, что публика будет, когда будут пьесы. Важный вопрос, так как речь идет о том, чтобы дать нашему доброму народу Парижа произведения, которых он ждет и которые возбудят его, чтобы счастливо конкурировать с кафе-концертами и кабачными залами». (Из ответа Золя на критику «Temps» по поводу инсценировки «Чрева Парижа»).

Но где взять такие пьесы, которые удовлетворяли бы «добрый народ Парижа»? И Золя снова обращается к собственным романам. Снова думает о том, чтобы приспособить их к сцене. Но ведь пробовал же он столько раз инсценировать свои романы, а толку не получилось: хорошие романы превращались в плохие пьесы, подмостки попрежнему оставались пустыми и зрители продолжали перекочевывать в кафе-концерты и кабачки.

Да, инсценировки романов в пьесы не удавались. Но, может быть, потому, что самому романисту нельзя переделывать свои романы в пьесы. Давление формы... Нежелание расставаться с положениями, которые хороши в романе, но непригодны для театра... Невозможность одновременного смешения двух противоположных начал... Привязанность автора к сюжету и деталям романа... Любовь к своему литературному детичу и боязнь его уродовать и т. д. и т. п.

Именно в это время случилось событие, сильно поразило Золя. Два автора написали пьесу, по сюжету удивительно напоминавшую *Ренэ*. О плагиате не могло быть и речи: как было установлено специальным расследованием, их пьеса была написана до появления *Добычи*. Но странное дело: то, что не удалось большому романисту, вполне удалось двум незначительным драматургам — пьеса их оказалась вполне приемлемой. Может быть, действительно, он, Золя, романист, органически не в состоянии переделать свои романы в пьесы? Не поручить ли это дело драматургу? Тот будет менее деликатен и щепетил, ему не жалко будет кромсать и резать, он будет думать не о романе, а о пьесе, и получится толк.

И Золя поручает инсценировку своего романа «Западня» Бенашу и Гастино. Оба переделали роман в драму в 5 актах и 8 картинах, которая ставилась в 1879 году в театре «Амбигю».

Роман «Западня» имел бурный успех у читателя и вызвал ожесточенные споры в критике. Публика и критика, высоко ценившая роман, устремилась в театр в надежде увидеть нечто адекватное роману. Интерес к пьесе был исключительный: имя Золя давно уже стало боевым знаменем, и билеты брались с бою. Ждали большого театрального события, второго *Эрнани*.

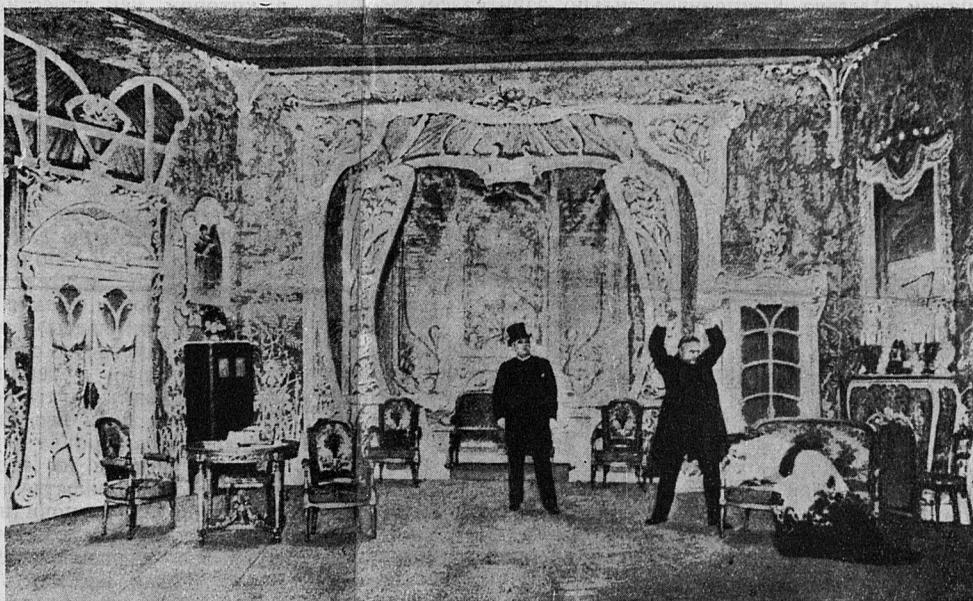
«Несомненно, — писал Анри Фукос в «Le XIX Siecle», — что эта премьера была большим парижским событием. Но я отказываюсь допустить, что она была большим литературным событием.

«Успех представления был значителен, — констатировал в «Journal Officiel» Альфонс Додэ, — но это было не то, чего ожидали».

Но Золя был не из тех, кто падает духом и сдаётся после неудач. Со свойственной ему настойчивостью и уверенностью в правоте и в конечную победу, он возобновляет свое наступление на драматургическом фронте. За *Западной* следует инсценированный Бенашем роман *Нана*. Пьеса эта появилась в 1881 г. на сцене театра «Амбигю» и вызвала иступленный шум. Почти вся критика единодушно обрушилась на пьесу. В зрительном зале стоял вой негодования. Критика единодушно считала, что Золя, позволив Бенашу инсценировать *Нана*, совершил отвратительный акт. Чувство собственного достоинства, — утверждала она, — обязывало Золя сделать драму самому. Когда буря несколько улеглась, Золя выступил против своих противников с ответом, дышащим негодованием, презрением и гордостью. Он не имел права поручить инсценировку своего романа другому. Безнравственно... Бе-



В. Буснах „Нана“ по ром.
Э. Золя. Театр „Амбигю комия“.
Париж. Карт. 2-я. 1904 г.



В. Буснах „Нана“ по ром.
Э. Золя. Театр „Амбигю комия“.
Париж. Карт. 4-я. 1904 г.

зобразно... Трусливо... Но почему никто не напал на Виктора Гюго, позволившего Полю Фуше инсценировать «Собор парижской богоматери»?

Далее Золя, излагая историю инсценировки *Нана* Бенашем и Гастино, заявляет, что он считал естественной авторизацию инсценировки, поскольку они уже инсценировали *Западню*, которая философски родственна *Нана*; обе пьесы как бы дополняют друг друга, являются двумя сторонами одной и той же идеи. По поводу публички, встретившей пьесу воем и улюлюканьем, Золя бросает суровые, полные презрения слова:

«...Никогда еще позор и глупость толпы не проявлялись таким образом. Дряхлеющие дежки, сутенеры в белых перчатках, жуиры и рвачи, все персонажи драмы находились в зале, умноженные, увеличенные, бледные и злорадные при виде их собственной гнилости. И эта развращенная публика принесла с собой такое предубеждение против человеческих мерзостей, что видела чудовищные неспристойности за самыми простыми и невинными фразами. Да, эти дамы и эти

господа публично предались намекам, столь мерзким, которых не позволила бы себе даже солдатская толпа».

Жестоко бичуя эту «прелестную публику парижских альковов и игорных домов», иезуитскую цензуру и беспощадную критику, обрушиваясь на Париж, «утопающий в клоаках Содома и Лесбоса», на всех, желавших увидеть *Нана* на сцене целиком и полностью, как в романе, Золя восклицает: «Чорт побери. Но ведь роман свободен, а театр — нет!»

Требования которые предъявляли Золя как драматургу, были велики, от него ждали революции в драматургии, публика и критика жесточайше придиралась к каждой его пьесе, злорадствовала, глумилась над ним, не прощая ничего. Золя, возвращаясь к успеху *Западни* (он считал ее постановку успехом), гордо заявляет:

«Ладно. Дайте *Нана* выступить в свой черед, и мы увидим, не будут ли подмостки полностью очищены для побеждающего натурализма.

...Я часто повторял, что пьесы, извлеченные из романов и разбитые на картины, кажутся мне превосходными, чтобы приучить публику к натуралистической эволюции, несмотря на известное принижение в смысле единства действия и драматической мощности...

Как известно, надежды Золя не оправдались. Ни «Нана», ни «Западня», ни «Добыча», ни другие его романы, инсценированные раньше, не дали того, на что надеялся Золя, — они не привели к победе натурализма в театре.

Но Золя не останавливается на полпути. В его арсенале имеется еще ряд других романов. Надо двинуть их в бой до полной победы натурализма в театре. После «Нана» следует инсценировка «Кипящего горшка», «Чрева Парижа». К этой последней пьесе Золя — под влиянием романа и имени автора — в Париже усиленно готовились. Но после премьеры наступило разочарование: великолепный роман и посредственная пьеса! На этот раз критика обрушилась не столько на Золя, сколько на Бенаша, обвиняя его в искажении идеи и сюжета романа и т. д.

Золя, однако, продолжает свое наступление на театр. Он упорно верит в свою звезду драматурга и, не примиряясь с пустотой подмостков, пускает в ход *Жака Домюра* (инсценировка Леона Генники). Пьеса шла сначала в «Свободном театре» А. Антуана (первая пьеса театра), затем в «Одеоне». Затем — *Все радости чести*, переделанная Жуаром из «Капитана Бурля»... Пьесы эти ставились по несколько раз, иногда возобновлялись, но драматургических лавров Золя не принесли.

В 1891 году Золя знакомится с молодым и талантливым композитором Альфредом Брюно, бывшим учеником Массенэ. Композитор сильно заинтересовался романом Золя «Мечта» и попросил разрешения написать партитуру. Золя согласился. Луи Галэ было поручено составить по роману либретто; Брюно взялся за работу, и в июне 1891 г. на сцене «Комической оперы» появилась лирическая драма *Мечта*, имевшая шумный и продолжительный успех, в значительной степени компенсировавший Золя его предыдущие неудачи.

Мечта, насыщенная лиризмом и драматической экспрессией, оказалась чрезвычайно подходящей для переработки в музыку. Талантливый композитор сделал все возможное для создания подлинно музыкальной драмы. Даже наиболее ожесточенные противники Золя должны были признать, что постановка *Мечты* означает знаменательную дату, а кое-кто даже утверждал, что *Мечта* — одно из крупнейших музыкальных достижений за последние пятьдесят лет. Радостное возбуждение по поводу успеха *Мечты* было столь велико, что «L'Echo de Paris» даже взяла на себя инициативу устройства банкета в Булонском лесу в честь романиста и молодого композитора. Вокруг Золя и Брюно собралась целая артистическая и литературная группа, среди которой фигурировали Массенэ, Катиоль Мендэ, Эмиль Бержера, Анри Жерар и др.

Мечта ставилась в театрах крупнейших городов Европы. Многострадальный автор мог с полным правом и с глубоким удовлетворением праздновать свою победу.

Ободренные успехом *Мечты*, Золя и Брюно решили продолжать совместную работу. После долгих выборов остановились на «Преступлении аббата Мурэ», произведении, которое, кстати, давно уже облюбовал для партитуры Массенэ; вместо него взялись за «Атаку на мельницу», которая, однако, не имела успеха *Мечты* и

была встречена критикой довольно сурово. Из-за цензурных соображений время действия пришлось перенести к 1793 году. Сделано это было для того, чтобы не раздражать «победителей-пруссаков», которых заменили санкюлотами. Эта перестановка не могла не отразиться на произведении. Каждый раз, когда удавалось поставить *Атаку на мельницу* в подлинном виде, она пользовалась значительно большим успехом.

После *Атаки* Золя пишет *Мессидор*, тоже переделанный на музыку Брюно. *Мессидор* — первая самостоятельная пьеса Золя, не переделанная из романа. Это произведение было поставлено в «Орега» в 1897 г.

«Вагнеровская формула», — заявил Золя, — лучшая из всех существующих, она во многом выше всех предшествующих. Но она соответствует особенному темпераменту. Мы, латиняне, тоже имеем свой темперамент. Но разве мы не можем извлечь из вагнеровской формулы то, что составляет в ней неоспоримое превосходство, видоизменить ее, обновить, улучшить при помощи нашего национального гения... Я люблю Вагнера больше, чем кто-либо иной, но я считаю, что, рабски копируя его, наши композиторы теряют свое время, свой труд и свой талант.

Пусть они вдохновляются делом Вагнера, но не копируют его».

По поводу же содержания пьесы Золя писал:

«Я хотел дать поэму труда, необходимости и красоты усилия, веры в жизнь, в плодородие земли, надежды на справедливые урожаи будущего».

После *Мессидора* следует *Ураган*, написанный в плане некоей социальной утопии. Критика встретила новое произведение двух авторов относительно благоприятно, но премьера сошла с знаменитым делом Дрейфуса, в котором, как известно, Золя играл очень видную роль. Враги драматурга не преминули использовать это обстоятельство, чтобы создать вокруг пьесы атмосферу враждебности.

После этого Золя написал лирическую комедию *Робенко-король*, поставленную только после его смерти, и, наконец, «лирическую поэму» *Лазарь*¹. Брюно написал партитуру *Лазаря* на другой день после трагической смерти Золя. После смерти романиста Брюно написал партитуру на *Преступление аббата Мурэ*, *Наис Микулэн* и *Четыре дня Жана Гурдона*.

Инсценировкам подверглись также *Человек-зверь* (никогда и нигде не ставилась и не была напечатана), *Страница любви*, *Земля* (шла в «Свободном театре» Антуана). Эти пьесы серьезного успеха не имели и не оставили заметного следа в драматургии.

Таков долгий и тернистый, больше усеянный шипами, чем розами, путь Золя-драматурга, идущий почти параллельно пути его как романиста.

Золя констатировал глубокий кризис буржуазного театра, но исхода из этого кризиса он не видел, или видел его в торжестве натурализма, являющегося только одной из разновидностей буржуазного же искусства, исторически уже обреченного на бесплодие. Возрождение и расцвет театра во Франции, как и повсюду, могли наступить только в результате глубоко социального переворота — и не в духе 30-го или 48-го годов, а в духе Октября. Но этого пути Золя не видел. Отсюда и его глубокий пессимизм и тщетные попытки сдвинуть современный ему буржуазный театр с мертвой точки.

¹ Нигде не ставилась.

будут помещены следующие статьи и материалы: «18 лет советского театра» (передовая), С. Амаглобели — «Театр им. Руставели», П. Марков — «Три спектакля» (Толстой в МХТ), В. Симов — «Моя работа над „Живым трупом“, Н. Петров — «Вопросы художественного руководства», С. Бирман — «Племя молодое», И. Кочерга — «Пойдешь, не вернешься» (пьеса) и др.