

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ

С. МОКУЛЬСКИЙ

Б О М А Р Ш Е  
И ЕГО  
ТЕАТР

БИБЛИОТЕКА  
Матильдыскан  
Л.-Д. Исконного  
университета  
імя А. А. Куляшова



ЛЕНИНГРАД 1936



1. Пьер Огюстен Карон (Боларше)  
(1732—1799)

## О Т Т Е А Т Р А

Работа С. С. Мокульского о Бомарше издана Ленинградским Государственным Академическим Театром Драмы в связи с постановкой „Безумный день или Женитьба Фигаро“ на сцене театра в 1935/36 гг. (постановщик В. Ф. Дудин).

Книга дает краткую биографию Бомарше, анализ его творчества и той социально-исторической обстановки, в условиях которой созревало творческое дарование Бомарше и родилась блестящая комедия „Безумный день или Женитьба Фигаро“, являющаяся одним из лучших памятников европейской драматургии.

В своей работе С. С. Мокульский отводит значительное место творчеству Бомарше, предшествовавшему созданию комедии „Женитьбы Фигаро“, но основная и большая часть книги посвящена разбору именно последней. Автор уделил здесь максимум внимания основным персонажам комедии, стремясь определить социальное значение созданных Бомарше комедийных типов.

„Безумный день или Женитьба Фигаро“, написанная Бомарше накануне буржуазной французской революции, прозвучала как пророчество больших исторических перемен. В этом, как и в блестящем комедийном мастерстве Бомарше, с социальной заостренностью речей Фигаро, и заключается то, что оправдывает

наш выбор этой комедии из классического наследия прошлого для постановки на нашей сцене.

Сценическая история „Женитьбы Фигаро“, до появления комедии на советской сцене, — история того, как буржуазия пыталась обескровить революционного героя и превратить пьесу в пустой, легкомысленный водевиль.

Советский театр показал советскому зрителю „Женитьбу Фигаро“, очищенную от буржуазных сценических толкований этой замечательной комедии.

Ленинградский Государственный Академический Театр Драмы, издавая труд С. С. Мокульского, считает, что этот труд будет полезен нашему советскому зрителю в более глубоком освоении классического наследия драматургии.

Электронный архив библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова

# I

**ПУШКИН** в своем „Мozарте и Сальери“, изображая беседу между двумя композиторами, заставляет Сальери утешать мрачно настроенного Моцарта следующими словами:

...Бомарше

Говаривал мне: „Слушай, брат Сальери,  
Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку,  
Иль перечти „Женигьбу Фигаро“.

Итак, если верить пушкинскому Сальери, автор „Женигьбы Фигаро“ рассматривал свою пьесу как носительницу веселья и жизнерадостности, как лучшее, испытанное средство против всякой тоски, ипохондрии, пессимизма. Эта характеристика знаменитой комедии Бомарше совершенно верна. Не легко найти в сокровищнице мирового комедийного репертуара пьесу более веселую, более остроумную, более динамичную, чем блистательная „Женигьба Фигаро“. Бодрое, жизнерадостное веселье переполняет ее до краев, оно искрится и пенится в ней, как шампанское. Сотни тысяч, миллионы зрителей разных стран, национальностей, эпох и классов, смотревшие „Женигьбу

Фигаро" в течение ста пятидесяти лет ее сценической жизни, охотно обеими руками подписались бы под приведенной характеристикой ее, данной пушкинским Сальери.

Сопоставление „Женитьбы Фигаро“ с шампанским верно и метко, но все же недостаточно. Недостаточно оно потому, что не раскрывает подлинного существа того веселья, той жизнерадостности, которые переполняют знаменитую комедию. Для того чтобы раскрыть это существо, нужно обратиться к отзыву о „Женитьбе Фигаро“ другого великого современника ее, Наполеона Бонапарта. Именно ему принадлежат знаменитые слова, что „Женитьба Фигаро“ была „революцией уже в действии“.

Эти слова можно истолковывать по-разному. Можно понимать их так, что в „Женитьбе Фигаро“ французское третье сословие перешло от революционных мыслей и слов к открытому натиску на прогнивший феодально-монархический строй. Можно истолковывать их также в более узком, более специфическом театральном смысле: что „Женитьба Фигаро“ преворила революционные идеи в сценические образы и развернула их в сценическом действии, которое предшествовало политическому выступлению третьего сословия в Национальном собрании 1789 года. Но, как ни истолковывать слова Наполеона, их конечный смысл совершенно ясен. Наполеон хотел сказать, что на премьерe „Женитьбы Фигаро“ третье сословие сделало первое смелое и открытое выступление против старого порядка, — выступление, перед которым оказался бессильным весь административный аппарат старорежимной Франции.

Итак, самая веселая и жизнерадостная, искрящаяся, как шампанское, комедия была одновременно буревестником буржуазной революции, была первым открытым выступлением революционной буржуазии против феодального строя, предшествовавшим ее выступлениям в Национальном собрании в 1789 году. Она демонстрировала политическую зрелость французской буржуазии, ее боевую революционную решимость. Она впервые показала правящим классам старой Франции, что политическая революция неизбежна и неотвратима, что речь может идти

только о сроке начала революционных действий. Сквозь приоткрытые хитросплетения комедийной интриги „Женитьбы Фигаро“, сквозь забавные недоразумения, путаницы, совпадения и кин-про-кво, сквозь буффонные положения, фарсовые шутки и задорные остроты, сквозь нотки мещанской чувствительности, примешивающиеся к ее сочному и буйному карнавальному веселью, лейтмотивом проходила мысль, что песенка дворянства спета, что ему придется посторониться и уступить место новому хозяину жизни, вчерашнему плебею, завтрашнему капиталисту Фигаро.

Услышали ли правящие классы Франции этот предостерегающий голос? Осознали ли они всю неотвратимость нависшей над ними социально-политической катастрофы? Нет, с детской беспечностью они развлекались на краю открывавшейся под их ногами пропасти. Они рукоплескали язвительным репликам Фигаро, его беспримерно смелому и задорному монологу пятого акта, в котором звучали уже интонации будущих ораторов первых лет революции. Они давали себя убаюкать примирительными куплетами финального „водевиля“ (круговой песни) комедии:

Мы кончили. За вами слово.  
Суда над пьесой автор ждет,  
Народа жизнь — ее основа,  
Герой в ней — добрый наш народ.  
Его гнетут, с ним власть сурова,  
Он восстает, он раздражен,  
Но песней все кончает он.

Аристократический зритель премьеры 27 апреля 1784 года постарался поверить, что все кончится одними песенками. Пять лет спустя он увидел, однако, какие песенки затянули вчерашние Фигаро и Сюзанны на развалинах разрушенной „добрым народом“ Бастилии. Это были уже новые, революционные песни, призывавшие народ сокрушать тиранов и вешать на фонарях аристократов. Но песни эти были подготовлены веселыми шутками „Женитьбы Фигаро“. Они таились под покровом этих

шуток, какими бы безобидными ни казались эти шутки поверхностному зрителю премьеры. Веселость комедии Бомарше была революционной в самом своем существе. Она выражала жизне-радостный оптимизм революционного класса, поднявшегося на борьбу с феодальным миром.

Тем блистательнее, тем задорнее и динамичнее был комедийный тонус „Женитьбы Фигаро“, чем увереннее в своих силах было третье сословие предревол юдинной Франции и чем жалче, чем ничтожнее была та феодальная аристократия, против которой направил свою комедию Бомарше. Бомарше дискредитировал феодала графа Альмавиву уже тем, что сделал его персонажем комедии и заставил плебея Фигаро победить его в комедийной, а не трагедийной борьбе. Тем самым он нанес сильнейший удар канону дворянского классического театра, который был издавна пронизан сословным принципом, характерным для всей структуры феодального общества. Согласно этому сословному принципу короли, принцы и аристократы могли быть только персонажами трагедии, т. е. могли изображаться только в возвышенном, патетическом тоне, вызывая страх и сострадание зрителя своими несчастиями. Люди же низшего звания, представители третьего сословия, буржуа и крестьяне, могли фигурировать только в комедии, вызывая смех зрителя своими мелкими, низменными устремлениями, помыслами и поступками. „Забавные граждане и несчастные короли— вот единственно существующий и допустимый театр“ — язвительно заметил Бомарше задолго до написания „Женитьбы Фигаро“.<sup>1</sup>

Борьба с сословным подходом к театральным жанрам была начата не Бомарше. В течение пятидесяти с лишним лет до постановки „Женитьбы Фигаро“ эта борьба велась различными

---

<sup>1</sup> Умеренное письмо о провале и критике „Севильского цирюльника“ — Бомарше, трилогия, перевод В. Д. Морица, изд. „Academia“, 1934, стр. 29. Все цитаты из трилогии Бомарше даются по этому новейшему изданию.





2. «Испанская беседа» («*Conversation espagnole*»)

Гравюра Боварле с картины Ванло

деятелями буржуазно-просветительского лагеря, этими „великими людьми, просветившими французские головы для приближавшейся революции“. <sup>1</sup> Эта борьба, проводимая на театральном участке, являлась органической составной частью культурно-революционного движения третьего сословия, которое предшествовало политической революции буржуазии. Этим оно решительно отличалось от культурной революции пролетариата, которая начинается лишь после завоевания им политической власти. „Буржуазная революция завершается обычно захватом власти, тогда как для пролетарской революции захват власти является лишь ее началом“. <sup>2</sup>

Итак, „Женитьба Фигаро“ не начинает, а завершает борьбу за завоевание революционной буржуазией дворянского театра. Она создается в тот момент, когда культурная революция буржуазии, осуществляемая фалангой буржуазных просветителей-энциклопедистов, непосредственно подводит Францию к политической революции 1789 года. Потому эта дата столь значительна, и потому Наполеон имел все основания назвать „Женитьбу Фигаро“ „революцией уже в действии“.

Но понять всю новизну, значительность и принципиальную важность „Женитьбы Фигаро“ можно, только поставив знаменитую комедию в связь со всем предшествующим развитием французского театра в предреволюционную эпоху, а также уяснив ее место в творческой эволюции самого Бомарше. Ибо „Женитьба Фигаро“ отметила высшую точку в творчестве Бомарше, который был к моменту ее постановки совершенно зрелым писателем, пользовавшимся широким общественным признанием. Личность самого автора „Женитьбы Фигаро“ представляет тоже немаловажный интерес для истолкования его основного произведения, ибо в отличие, например, от Мольера,

---

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, Анти-Дюринг — Сочинения, том XIV, издание Института К. Маркса и Ф. Энгельса, М.—Л. 1931, стр. 17.

<sup>2</sup> И. Сталин, К вопросам ленинизма — в сборнике статей „Вопросы ленинизма“, изд. 7-е, 1931, стр. 277.

являвшегося художником максимально объективным, Бомарше вложил в изблюбленный им образ Фигаро очень много личного, субъективного элемента. Потому изучение творчества Бомарше мы должны поставить в тесную связь с изучением его биографии.

**Б**УДУЩЕГО знаменитого автора „Женитьбы Фигаро“ звали Пьер-Огюстен Карон. Он принадлежал по происхождению к мелкой ремесленной буржуазии и родился 24 января 1732 года в Париже в семье часовщика. Несмотря на свое невысокое звание, отец Бомарше был культурным человеком, хорошо осведомленным в точных науках и начитанным в художественной литературе. Такая же любовь к искусству и литературе характеризовала и пятерых сестер Бомарше, среди которых он был воспитан. Единственный сын, Бомарше был баловнем семьи.

Хотя семья Бомарше была довольно культурная, однако он получил довольно скромное образование. Отец отдал его в деревенскую школу в Альфоре в восьми километрах от Парижа, из которой забрал его, когда ему исполнилось тринадцать лет, чтобы обучать его своему ремеслу. Но юный Бомарше чувствовал мало склонности к занятиям часовщика. Он страстно увлекался музыкой, превосходно играл на арфе, пописывал стишки и влюблялся направо и налево, как будет впоследствии влюбляться паж Керубино в „Женитьбе Фигаро“, одно из очаровательнейших созданий гения Бомарше.

Такой рассеянный, легкомысленный образ жизни резко дисгармонировал с трудовыми навыками почтенного часовщика

Карона. У него начались с сыном размолвки, кончившиеся тем, что он выгнал его из дома. Восемнадцатилетний Бомарше нашел приют у родственников и начал умолять отца о прощении, которое получил, однако, не сразу и на очень строгих условиях. Старик Карон заставил сына подписать письменное обязательство, регулировавшее его образ жизни. Согласно этому договору с отцом, Бомарше должен был добросовестно заняться ремеслом часовщика. Скрепя сердце, Бомарше повиновался.

Занятия отцовским ремеслом протекали у Бомарше столь же продуктивно, как и все, к чему он прикладывал руки. Не прошло и двух лет с момента подписания „договора“ с отцом, как юный часовщик проявил себя изобретателем. Он ввел одно важное усовершенствование в механизме карманных часов, о котором, однако, по неосторожности проговорился знакомому часовщику Лепоту. Тот присвоил его себе, и юному Бомарше пришлось отстаивать свои авторские права. Характерно, что он придал этому делу широкую общественную огласку, напечатав в декабре 1753 года заметку в журнале „Французский Меркурий“. Началась полемика, закончившаяся тем, что Академия наук рассмотрела в марте 1754 года оба изобретения и разрешила спор в пользу Бомарше. Эта первая схватка Бомарше с конкурентом ярко демонстрировала его громадную жизненную цепкость и настойчивость, его умение бороться за свои права, защищать свою собственность и свои достижения.

Изложенный эпизод из юношеской жизни Бомарше немало содействовал его карьере. О юном часовщике-изобретателе заговорили, им заинтересовались падкие до всяких сенсаций парижане. В результате Бомарше оказался забросанным заказами от придворных. Среди своих клиентов он числил самого короля Людовика XV и его фаворитку, знаменитую маркизу Помпадур. Это дало ему право рекламировать себя в июне 1755 года как „королевского часовщика“.

Но чем больше успехов делал молодой Бомарше как часовщик, тем больше тяготило его низменное отцовское ремесло, и тем

больше росла в нем жажда более высокого положения, более масштабной и почетной деятельности. Этот мелкий буржуа был прирожденным карьеристом и честолюбцем. Ему хотелось по-что бы то ни стало занять командные позиции внутри дворянского общества. А так как для этого в старорежимной Франции нужно было обладать дворянским титулом, то Бомарше начинает добиваться этого титула. В ноябре 1755 года он откупает у некоего Франке, мужа своей клиентки, небольшую придворную должность контролера домашних расходов короля. Через два месяца после этого Франке умер, а Бомарше женился в ноябре 1756 года на его вдове. Так как ей принадлежало небольшое феодальное поместье, называвшееся „Бомарше“, то он присоединил наименование этого поместья к своей мещанской фамилии Карон и стал подписываться „Карон де Бомарше“. Несмотря на такое изменение своей фамилии, Бомарше не стал еще дворянином. Только в 1761 году он получил право носить имя своего поместья после того, как он купил за 85 000 франков весьма почетную и весьма бесполезную должность королевского секретаря.

Менее чем через год после своей свадьбы Бомарше потерял жену, скоропостижно скончавшуюся от тифозной горячки. В то время на ее смерть никто не обратил внимания, и лишь впоследствии родственники покойной, которые вели с Бомарше процесс из-за ее наследства, распустили слух, что она умерла от отравления. Этот слух попал на благоприятную почву, потому что вторая жена Бомарше, на которой он женился вскоре после смерти первой, тоже умерла скоропостижно. Однако сплетня о том, что Бомарше был отравителем своих двух жен, не встречала сочувствия ни у кого из его выдающихся современников. И не только потому, что Бомарше, как говорит пушкинский Сальери, „слишком был смешон для ремесла такого“ (примерно в таком же духе высказывался об этих слухах Вольгер), а потому что он был человеком чрезвычайно практичным, всегда и во всем преследовавшим личную выгоду; между тем смерть обеих жен не принесла Бомарше ничего, кроме долгов и судебных процессов.

Став вдовцом, Бомарше пребывал в весьма стесненном материальном положении. Но он больше, чем когда-либо, мечтал о придворной карьере. А так как сделать ее открыто было ему, вчерашнему плебею и часовщику, совершенно невысказано, то он стал пробираться к королю Людовику XV, так сказать, с заднего хода. На этот раз ему помогло то, что он был искусным арфистом и даже сделал небольшое усовершенствование в педалях арфы. Его музыкальные таланты стали известны четырем дочерям Людовика XV, носившим титул Mesdames de France,— уродливым старым девам, которые редко показывались при дворе и жили почти в полном уединении. Король не знал, чем их развлечь, и охотно исполнял всякие их прихоти. Им охотно нанимали учителей по разным предметам. И Бомарше стал давать им в 1759 году уроки игры на арфе подобно тому, как несколько лет спустя после него к тем же принцессам пригласили для преподавания итальянского языка знаменитого драматурга Гольдони, переехавшего в 1762 году в Париж.

Давать принцессам уроки было выгодно только в том отношении, что можно было рассчитывать встретить в их апартаментах короля и обратить на себя его внимание. Бомарше добивался именно этого и потому стал прилагать всяческие усилия к тому, чтобы организовать небольшие семейные концерты на арфе в присутствии короля, королевы и дофина (наследника престола). Сам он был главным виртуозом этих еженедельных концертов и сумел втереться в близкое доверие к королевской семье. Его ученицы души в нем не чаяли, тем более, что он был молод и красив. Никакого оклада за преподавание принцессам Бомарше не было положено, как впоследствии не получал в течение долгого времени ни гроша за преподавание им итальянского языка Гольдони. А между тем близость к принцессам стоила денег, и не малых. Бомарше приходилось раздобывать для них книги, ноты и инструменты, удовлетворять всяческие их прихоти. Для этого он брал деньги в долг и частенько даже закладывал вещи, так как средства его были крайне скудными. Но Бомарше не унывал.

Он был уверен, что рано или поздно запрыгавшие им деньги вернутся старицей. И он не ошибся.

Своею близостью к принцессам Бомарше пользовался для оказания услуги видному финансисту, подрядчику на армию Пари Дюверне. Это был один из крупнейших в свое время представителей растовщического капитала, игравшего важную роль в государственном хозяйстве старорежимной Франции. В течение пятидесяти с лишним лет Пари-Дюверне принимал активное участие во всех крупных административных и финансовых начинаниях французского правительства. Он был доверенным лицом королевской фаворитки маркизы Помпадур, интересовался всеми военными делами и даже подсказал как-то план ведения одной военной кампании. Как и большинство богачей такого типа, он любил меценатствовать и в 1751 году создал при содействии Помпадур военную школу. Однако после поражений, понесенных Францией в Семилетней войне, это начинание было непопулярно у королевской семьи и министров, которые видели в нем очередную выдумку Помпадур. Все это влияло на короля в отрицательном для Пари-Дюверне смысле, и в течение девяти лет этому миллионеру никак не удавалось добиться посещения королем его военной школы. Дюверне был в отчаянии и готов был озолотить всякого человека, который помог бы ему затащить короля в эту школу.

Тут-то ему и пришел на помощь Бомарше, который без всякого труда убедил принцесс отправиться вместе с ним в школу. Принцессы побывали, расхвалили школу королю, и тот несколько дней спустя самолично посетил ее. Дюверне был вне себя от радости и не остался в долгу у Бомарше. Он дал ему долю в нескольких своих финансовых операциях, стал ему регулярно выплачивать ренту и сделал его своим компаньоном. Через его посредство Бомарше познакомился с хитроумной механикой финансовых спекуляций и получил к ним вкус, который сохранил до конца жизни.

Попав в мир „деловых людей“ (gens d'affaires), финансистов и предпринимателей, Бомарше несколько не ослабил своей ногони



за дворянским званием. Напротив, теперь оно было ему особенно необходимо для успешного проведения всех его дел. В это именно время он купил упомянутую должность королевского секретаря, которая принесла ему дворянство. Правда, ему пришлось для этого убедить отца закрыть свою часовую мастерскую, которая компрометировала его как новоиспеченного дворянина.

Несмотря на это, аристократия продолжала смотреть на Бомарше как на выскочку, не упуская случая уколоть его напоминаниями о его прежней профессии. Так, придворные, завидовавшие близости Бомарше к принцессам, то и дело просили у него совета относительно своих часов. Однако Бомарше не был человеком, которого можно безнаказанно обидеть. Он всегда умел постоять за себя. Одного придворного, обратившегося к нему с просьбой проверить ход его часов, он проучил тем, что, взяв у него часы из рук, тут же уронил их на пол и разбил вдребезги. Бывали у него и более серьезные столкновения; одно из них кончилось его дуэлью с обидчиком, которого Бомарше убил.

И все же Бомарше так и не удалось полностью натурализоваться внутри дворянского класса. Он навсегда остался в его глазах выскочкой, разбогатевшим ловким плебеем, которому было недоступно многое, доступное родовой знати. Все такие препятствия и рогатки, воздвигнутые на жизненном пути Бомарше одним фактом его плебейского происхождения, придали его образу мыслей явственный буржуазно-демократический отпечаток, который и отразился впоследствии в его знаменитой комедии.

В 1764 году разыгрался известный эпизод в жизни Бомарше, увековеченный Гете в его пьесе „Клавихо“. Испанский литератор и журналист Хосе Клавихо влюбился в сестру Бомарше Лизетту, жившую вместе с другой замужней сестрой в Мадриде. Клавихо считался женихом Лизетты и обещал жениться на ней, как только получит должность архивариуса, которой он добивался. Однако, получив эту должность, Клавихо отказался от своего обещания, так как девушка ему разонравилась.

Узнав об этом, Бомарше примчался вихрем в Испанию для защиты оскорбленной чести сестры. Испуганный его напором



3. *Сцена I действия «Женидьбы Фигаро»*  
С гравюры Д. Ходовецкого

тостью, Клавихо пообещал было сдержать данное Лизетте слово, но сам втихомолку стал распускать слухи о том, что Бомарше подстроил ему ловушку. Он даже добился приказа об аресте Бомарше и об изгнании его из Мадрида. Взбешенный Бомарше побежал к министрам, дошел до самого короля и настолько скомпрометировал своего противника, что тот лишился своей должности архивариуса и вынужден был скрыться из Мадрида.

Вся эта история, ярко раскрывшая присущий Бомарше активизм, настойчивость и умение любой ценой добиться поставленных себе целей, была им рассказана несколько лет спустя с фантастическими прикрасами в четвертом томе „Мемуаров против советника Гёзмана“. Приукрашенный рассказ самого Бомарше и явился источником для пьесы Гете, который идеализировал образ действий Бомарше и придал принципиальное социальное значение его „подвигу“. На самом же деле этот „подвиг“ имел вполне частный характер. Как и во всех других случаях своей жизни, Бомарше был здесь движим чистыми личными интересами. Далекое не одна защита „чести“ сестры погнала его в Мадрид. Гораздо большую роль сыграло здесь стремление Бомарше применить свои силы в отсталой феодальной стране, какой являлась Испания. Действительно, вся история с Клавихо заняла не больше месяца, а просидел Бомарше в Мадриде целый год. Здесь он проводил время не только в играх, пирах и забавах, но также занимался всякого рода проектами и спекуляциями.

В своих письмах отцу, написанных из Мадрида, Бомарше сообщает о ряде „произведений, вышедших из-под его пера“ в этом городе. Читатель может подумать, что Бомарше писал здесь стихи или пьесы. Как бы не так! Этими „произведениями“ были: проект создания французской торговой компании с исключительным правом торговли в Луизиане, проект колонизации Сьерры-Морены, докладная записка о предоставлении ему, Бомарше, права доставки негров во все испанские колонии, новый план организации снабжения съестными припасами всех испанских армий, различные сочинения о спо-

собах поднятия в Испании сельского хозяйства, торговли и промышленности. Голова идет кругом, когда подумаешь, сколь разнообразными были интересы и планы Бомарше и как он стремился проявить свою инициативу в разнообразных сферах экономической и политической жизни! Несмотря на свою молодость, Бомарше в это время — уже буржуазный делец и прожектёр высокой марки, поставивший себе задачу векругить голову бездарному испанскому королю Карлу III и его не менее бездарным министрам.

Одновременно Бомарше затевал крупную политическую интригу, которая имела целью подчинить испанскую политику интересам французского правительства. Бомарше хотел стать доверенным лицом французского министра иностранных дел герцога Шуазеля и проводить нужную ему в Испании политическую линию через посредство камердинера Карла III, а также красавицы маркизы Делакруа, своей любовницы, которую он рассчитывал сделать королевской фавориткой. Однако все планы и спекуляции Бомарше рушились. Ни Карл III, ни испанский кабинет министров, ни даже герцог Шуазель не поддались предложениям Бомарше, сколь бы заманчивыми они ни казались. И пришлось Бомарше преспокойно ретироваться из Испании, не вывезя из нее ничего, кроме ряда впечатлений от испанского театра, музыки, песен и танцев.

Эти впечатления не пропали даром. Они побудили Бомарше впоследствии развернуть действие своих комедий „Севильский цирюльник“ и „Женитьба Фигаро“ в Испании. Однако Испания Бомарше очень сильно отличалась от условной Испании „Жиль Бласа“ Лесажа, который знал эту страну только из книг, ибо никогда не выезжал из Парижа. Конечно, и Бомарше, подобно Лесажу, заменил Францию Испанией, главным образом, из цензурных соображений, но все же, когда он писал свои комедии, он насытил их настоящим испанским колоритом.

### III

ДО СИХ ПОР биография Бомарше была очень мало похожа на биографию писателя-драматурга. Она напоминала скорее биографию дельца, карьериста и авантюриста, каким Бомарше и был на самом деле. И действительно, занятия литературой и театром не играли в творчестве Бомарше той основной, первостепенной роли, какую они играли хотя бы в творчестве Лесажа. Не в пример Лесажу, Бомарше не был писателем-профессионалом. Немало пописывая с самых юных лет, он не смотрел на свои писания как на способ заработка. Для этого у Бомарше всегда было немало других способов. Он смотрел на литературу скорее как на способ прославиться. Однако на первых порах ему нехватало твердой уверенности в своем литературном таланте, ибо литературные дебюты Бомарше были на редкость бесцветными.

Он начал с сочинения довольно посредственных стихов, которые свидетельствовали о полном отсутствии у Бомарше поэтического дарования. Среди этих стихотворных опытов Бомарше наиболее пространной была сатира на оптимизм („L'optimisme“), в которой он повторял общие места буржуазно-просветительной литературы XVIII века. Здесь не только не было ни одной собственной мысли Бомарше, но было

печто худшее: резкое расхождение поэтических деклараций Бомарше с его собственной практикой. Весьма пикантно, например, читать в „Оптимизме“ патетические декламации против рабства негров, исходящие из-под пера того самого человека, который несколько лет спустя напишет испанскому правительству докладную записку о предоставлении ему монополии на снабжение неграми-невольниками всех испанских колоний! Гуманность и человеколюбие являются для Бомарше красивой литературной фразой, которая ни к чему не обязывает в жизни. Житейская же практика Бомарше подчиняется целиком принципу „голового расчета“, ярко раскрывая свою хищническую буржуазную сущность.

Противоречие между литературой и жизнью заметно не только в первых юношеских опытах Бомарше, не предназначенных им для печати. Оно отчасти характеризует также первые произведения Бомарше, рассчитанные на настоящего читателя или зрителя. Мы имеем в виду первые две пьесы Бомарше — „Евгения“ (1767) и „Два друга“ (1770), написанные им в стиле серьезной или „слезной“, сентиментальной, мещанской драмы.

Этот новый жанр был незадолго до того канонизован во Франции великим философом-материалистом Дидро, который дал ему теоретическое обоснование в двух своих трактатах, предпосланных, в качестве предисловий, его пьесам „Побочный сын“ (1757) и „Отец семейства“ (1758). Несмотря на свою большую новизну и оригинальность, несмотря на свою глубокую принципиальную значительность, пьесы Дидро не явились, однако, событием в истории живого французского театра. „Отец семейства“ выдержал всего семь представлений, а „Побочный сын“ вовсе не был поставлен на сцене при своем появлении и пошел на подмостки только в 1771 году, т. е. уже после „Евгении“ Бомарше и ряда других пьес того же жанра. Таким образом, новый жанр, горячо прокламированный Дидро в предисловиях к его пьесам, далеко не сразу проложил себе путь на сцену. Практическое приложение теорий Дидро дал не он сам,



4. *Сцена из пьесы «Евгений»*

Иллюстрация Готье старшего к изданию 1809 г.

а его последователь Седен, поставивший в 1765 году на сцене театра Французской комедии свою пьесу „Философ сам того не зная“, имевшую громадный сценический успех и закрепившую позиции нового жанра.

Какова была идеологическая сердцевина жанра мещанской драмы? Что нового вносил он в практику французского театра середины XVIII века? Это была первая решительная попытка экономически, политически и культурно окрепшей буржуазии завоевать театр, находившийся до тех пор в руках у господствующего дворянского класса. Это была первая попытка сломать сословную дворянскую эстетику французского классического театра, утвердив за буржуазией право фигурировать на подмостках этого театра не только в комическом, шутовском облики, искажавшем ее подлинное классовое лицо.

С этой целью передовые буржуазные драматурги сначала Англии (Лилло, Мур), а затем и Франции выдвигают требование создания, на ряду с классической трагедией и комедией, некоего среднего, промежуточного жанра, в котором сочетались бы элементы и трагедии и комедии. От трагедии новый жанр должен был позаимствовать серьезность стиля, глубину, значительность и остроту драматических конфликтов, от комедии — изображение фактов, каждодневной жизни и выведение образов обыкновенных, средних, незнатных людей, представителей „третьего сословия“. Сочетание этих элементов должно было низвести трагедию с ее котурнов, вывести ее из королевских чертогов и перенести в мещанские квартиры. Оно должно было показать трагические и патетические происшествия из буржуазной жизни, должно было показать типические образы буржуазных людей в типических для них, как представителей третьего сословия, положениях и обстоятельствах.

Новый жанр, впоследствии получивший наименование „мещанской (или буржуазной) драмы“, мог формироваться двумя путями, которые оба вели к одной цели: либо путем снижения трагедии до уровня мещанского быта (мещанская



трагедия), либо путем возвышения комедии посредством вне-  
сения в нее трогательных, патетических ситуаций и серьезной  
обрисовки комедийных персонажей (слезная комедия). Первый  
путь характерен для развития мещанской драмы в Англии  
и Германии, второй путь характерен для Франции, где мещан-  
ская драма развивалась по преимуществу из комедии. Сначала  
Дегуш, Мариво, Вольтер, далее Нивель де Лашоссе, создатель  
жанра „слезной комедии“, затем Ландуа, г-жа Граффиньи,  
Дидро, Седен, Фенульо де Фальбер, Мерсье последовательно  
переводили французскую комедию на позиции нового серьез-  
ного жанра, дающего все более целостное и разностороннее  
выражение буржуазной практики, буржуазной психики, бур-  
жуазных идей и настроений. Связь французской мещанской  
драмы с комедией подчеркивалась не только обычным для нее  
благополучным, счастливым разрешением драматических кон-  
фликтов. Она выявлялась даже в терминологии, ибо и Дидро  
и Мерсье называли свои пьесы еще „комедиями“. Только Бо-  
марше сделал попытку ввести новый термин — „серьезная драма“.

Итак, Бомарше дебютировал как писатель разработкой  
самоновейшего жанра, далеко еще не признанного, не аккредитованного единственным монопольным драматическим театром  
Парижа — театром Французской комедии. Правда, успех пьесы  
Седена „Философ сам того не зная“ немало окрылил сторон-  
ников нового жанра. Но ведь это была только первая ласточка,  
которая, как известно, не делает весны. И все же Бомарше  
дебютировал именно в жанре мещанской драмы, сильно рискуя  
провалить свою первую пьесу и тем самым испортить с пер-  
вых же шагов свою карьеру драматурга. Это показывает, что  
в вопросах творческой практики Бомарше не шел по линии  
наименьшего сопротивления. Своей солидаризацией с Дидро  
и его школой, далеко не пользовавшейся популярностью в тех  
придворных кругах, в которые столь настойчиво втирался  
Бомарше, он показал свою новаторскую настроенность, свою  
попытку примкнуть к самому передовому на данном этапе  
течению в области французской драматургии.

Цельзя, однако, не отметить, что сентиментальная интрига и пленность нового жанра весьма мало гармонировала с психологическим обликом Бомарше, который был веселым, жизнерадостным человеком, наделенным большой юмористической и сатирической жилкой. Все читатели и зрители „Севильского цирюльника“ и „Женитьбы Фигаро“ с трудом поверят, что автор этих искрометных блистательных комедий мог начать свою деятельность с разработки трогательной, сентиментальной драмы.

Однако в тот момент, когда Бомарше дебютировал на театральных подмостках, смех, юмор и веселье считались идеологически неприемлемыми для буржуазной драматургии, так как они ассоциировались с дворянским легкомыслием, распушенностью и беспринципностью. Передовая буржуазия решительно отрицала развлекательный комедийный театр, ибо она в то время далеко еще не созрела для того, чтобы представить себе возможность глубоко содержательного, сатирически заостренного буржуазного комедийного театра. Этим и объясняется, что жизнерадостный буржуазный активист Бомарше дебютировал несоответствующей его характеру и темпераменту пьесой „серьезного жанра“.

Заметим, однако, что в этом трезвом, практичном и диничном в своей погоне за карьерой и за успехом буржуа жила несомненная склонность к чувствительности. Об этом свидетельствуют, например, его юношеские письма, окрашенные в сентиментальные тона и напоминающие речи одного из популярнейших героев буржуазной сентиментальной литературы — главного персонажа романа Ричардсона „Грандисон“. Эта сентиментальность, противоречиво уживавшаяся с делячеством и авантюризмом, проскользнет даже в таком шедевре комедийного письма Бомарше, как „Женитьба Фигаро“. Потому нет ничего удивительного, что, дебютируя в 1767 году, Бомарше раскрыл в первую очередь сентиментальную сторону своего дарования, вполне гармонировавшую с умонастроениями его класса на данном этапе его исторического развития.

Подобно Дидро, Бомарше предпослал своей первой драме обширное теоретическое предисловие, озаглавленное: „Опыт о жанре серьезной драмы“. Здесь он изложил заимствованную у Дидро теорию мещанской драмы. Изложение Бомарше менее горячо, чем изложение Дидро, но более четко, ясно и методично. Бомарше защищает права серьезной драмы, „которая стоит посередине между героической трагедией и забавным жанром“. Он ничего не говорит об отмене трех единств, этого неотъемлемого признака всякой классической драмы, — не говорит потому, что в пьесах Дидро единства соблюдались. Не говорит Бомарше также и о смещении комического элемента с трагическим, потому что в пьесах Дидро в сущности никакого комического элемента не было. Бомарше настаивает только на изображении ситуаций, взятых из обыденной жизни, на простоте и естественности диалога, обусловленной драматическими ситуациями, а также на писании пьес прозой как более естественной, приближающейся к каждодневной жизни, формой речи.

Особенно примечательно для эпохи возникновения „Опыта о жанре серьезной драмы“ то, что Бомарше ставит новый жанр выше трагедии и комедии. Он доказывает, что „забавный жанр“ менее интересен, чем драма, что его мораль неглубока, ничтожна, подчас даже безразлична. (Семнадцать лет спустя, в предисловии к „Женитьбе Фигаро“, Бомарше будет доказывать наоборот, что „забавный жанр“ является „существенно моральным“.) Развивая свою мысль, Бомарше спрашивает: „Разве насмешка может быть признана надлежащим орудием для борьбы с пороком? Разве можно искоренить порок шутками?“ Смех безразличен, по мнению Бомарше, потому что зритель обычно более симпатизирует плуту, чем честному человеку, так как плут более забавен. Сочувствие же честному человеку может быть вызвано только изображением его несчастий.

Столь же критически относится Бомарше и к трагедии. В отличие от Дидро, он совершенно не понимает греческой трагедии. Он видит в ней только проявление жестокости и не-



5. Сцена из пьесы «Два брата»  
Иллюстрация Готье старшего к изданию 1809 г.

умолимости рока, которая его возмущает. Он не чувствует красоты ни античной, ни французской классической трагедии. Он идет гораздо дальше Дидро, впервые употребляя слово „классический“ в ироническом, даже ругательном смысле. Слово „классик“ для него синоним слова „варвар“. Его отмежевание от классической поэтики полнее, чем отмежевание других теоретиков мещанской драмы. Если согласно классической поэтике королям и аристократам было предоставлено монопольное право фигурировать в трагедии, то Бомарше начисто отрицает их право выступать в серьезной драме. Их изображение не может вызвать никакого подлинного интереса у зрителя, потому что их несчастья чересчур исключительны, чересчур мало похожи на несчастья обыкновенного буржуазного человека. „Истинное сердечное сочувствие, подлинное чувство, рождается лишь у человека к человеку, а не у человека к царю. Итак, блеск положения не только не усиливает во мне интереса к трагическим персонажам, а напротив — только мешает ему. Чем ближе страдающее лицо ко мне самому по своему положению, тем больше его несчастье находит отзвука в моей душе“ — пишет Бомарше.<sup>1</sup>

Таким образом, с точки зрения Бомарше, купец, объявленный несостоятельным должником, драматичнее низложенного короля или погерпевшего поражение полководца. Бомарше решительно выметает из театра аристократических персонажей, отрицая интерес событий, участниками которых они могут являться. Потому он последовательно приходит к отрицанию традиционной исторической и мифологической тематики классической трагедии. Приводимые Бомарше в подтверждение его точки зрения примеры настолько любопытны и своеобразны в устах будущего автора „Женитьбы Фигаро“, что нельзя не привести это место его трактата полностью.

„Какой интерес для меня, мирного подданного монархического государства XVIII века, представляют афинские или

<sup>1</sup> Эта и следующая цитаты из трактата Бомарше даются в переводе А. Г. Мовшенсона, еще не опубликованном.

римские революции? Как может меня взволновать смерть пелопоннеского тирана или принесение в жертву юной царевны в Авлиде? Все это совершенно чуждо мне. В этом нет никакой морали, которая бы меня трогала. Ведь что такое мораль? Это плодотворный результат и применение к самому себе размышлений, вызванных в нас неким событием. Что такое интерес? Это невольное чувство, с помощью которого мы усваиваем это событие, чувство, ставящее нас на место того, кто страдает, в самую гущу событий. Сравнение, взятое наудачу из действительности, сделает мою мысль понятной всем и каждому.

„Почему известие о землетрясении, поглотившем город Лиму и его обитателей за три тысячи лье от меня, волнует меня, тогда как известие о судебном убийстве Карла I, совершенном в Лондоне, меня только возмущает? Потому что извержение вулкана, открытого в Перу, могло произойти в Париже, погребя меня под развалинами, и, быть может, угрожает мне еще и сейчас, в то время как я не в состоянии представить себе ничего подобного неслыханному несчастью английского короля. Это чувство живет в сердцах всех людей; оно служит основой тому неоспоримому основному принципу искусства, что в театре не бывает морали и интереса без скрытой близости драматического сюжета к нам самим“.<sup>1</sup>

Итак, по мнению Бомарше, в Париже может скорее забить вулкан, чем произойти революция. Бомарше был явно плохим пророком в 1767 году. За двадцать два года до революции он еще совершенно не подозревал, что тот строй, к которому ему во что бы то ни стало хотелось стать поближе, может быть низвергнут. Можно ли удивляться после этого, что ему, „мирному подданному монархического государства XVIII века“, кажутся неинтересными политические темы, ставившиеся античной трагедией, вроде тех, которые он упоминает в приведенном отрывке? „Смерть пелопоннеского тирана“

<sup>1</sup> Перевод А. Г. Мовшенсона.

или „принесение в жертву юной царевны в Авлиде“ неинтересны-де потому, что очень мало похожи на происшествия из мещанского быта!

Такая постановка вопроса ярко раскрывает ограниченность того жанра „серьезной драмы“, интересы которого Бомарше так энергично защищает. Спору нет, что этот жанр давал „литературный портрет буржуазии“. Но портрет этот „не внушал героизма“,<sup>1</sup> он не вооружал третье сословие на борьбу со старым порядком. Мещанская драма, при всей ее исторической прогрессивности по отношению к дворянскому классическому театру, ни в коей мере не являлась жанром буржуазно-революционным. Вот почему Бомарше мог одновременно лезть в придворные, связывать свою судьбу с представителями господствующего дворянского класса и разрабатывать жанр „серьезной драмы“.

„Евгения“ носит на себе отпечаток скудости политической мысли Бомарше на тогдашнем этапе его развития. Но в то же время она отражает последовательную борьбу Бомарше за утверждение в театре тематики мещанской драмы. Сюжет пьесы заимствован из одного эпизода романа Лесажа „Хромой бес“, действие которого (как и действие более широко известного романа того же Лесажа „Жиль Блас“) развертывалось в Испании. Вполне возможно, как предполагает исследователь творчества Бомарше Лентильяк, что Бомарше внес в свою драму некоторые из пережитых им мадридских впечатлений.<sup>2</sup> Но весь этот испанский материал Бомарше решительно переработал и превратил в картину современной парижской жизни.

Содержание пьесы сводилось в ее первой редакции к тому, что молодой французский аристократ маркиз де Розампре, племянник военного министра, влюблялся в Евгению, добро-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии — Сочинения, том XIV, стр. 105.

<sup>2</sup> E. Lintilhac, Beaumarchais et ses œuvres. Paris, 1887.

детельную дочь бретонского дворянина барона де Кербалека и вступал с нею в фиктивный брак, в котором его управляющий играл роль священника. Затем он бросал Евгению, собиравшись жениться на богатой наследнице, но в конце пьесы, тронутый благородством и нравственной высотой Евгении, раскаивался и сочетался с ней настоящим браком.

В таком виде Бомарше читал свою пьесу в ряде частных домов, и один из его слушателей, просвещенный аристократ герцог де Нивернуа, указал ему на неправдоподобие пьесы с точки зрения французского быта. Дело в том, что в католической Франции совершение брачной церемонии обставилось чересчур большими формальностями, чтобы можно было поверить в возможность осуществления такого фиктивного брака.

Одновременно с этим Нивернуа указал Бомарше на то, что характер героя его пьесы, распутного маркиза-соблазнителя, слишком низок для того, чтобы Евгений, изображенная глубоко порядочной девушкой, могла простить его и согласиться стать его женой. Между тем изображение главного героя порочным человеком несомненно входило в задачу Бомарше. Сам он впоследствии, в предисловии к „Женитьбе Фигаро“, таким образом характеризовал социально-политический смысл своей первой пьесы:

„Люди умные увидали, что назидательность, что интерес ее создавался всецело тем, что могущественный и порочный человек позволяет себе злоупотреблять своим именем и положением, чтобы причинить муки слабой, лишенной поддержки, обманутой, добродетельной и покинутой девушке. Таким образом, все, что есть в пьесе полезного и хорошего, рождается храбростью автора, осмелившегося с предельной свободой показать общественное неравенство“.<sup>1</sup>

Конечно, таким языком Бомарше мог писать о „Евгении“ только в ту пору, когда он уже явился автором „Женитьбы Фигаро“. В 1767 году Бомарше просто-напросто еще даже не

---

<sup>1</sup> Бомарше, Трилогия, перевод В. Д. Морица, изд. „Academia“, М. — Л. 1934, стр. 144.



владел подобной фразеологией. И все же образ порочного аристократа входил уже тогда в его задачу как автора мещанской драмы. Но этот образ, обличительный в своем существе, плохо согласовался с примирительным финалом пьесы. Бомарше принял все меры к тому, чтобы ослабить это ощущение низости и порочности. Он наделил своего распутного вельможу сомнениями, колебаниями, угрызениями совести, чтобы сделать правдоподобным финальное примирение с ним Евгении. Тем самым он ослабил обличительную сущность образа главного героя. Но все же ему не удалось полностью ликвидировать заложенное в пьесе противоречие, так как противоречие это было присуще самому жанру мещанской драмы, жанру половинчатому и плохо соответствовавшему агрессивным настроениям, присущим уже в то время поднимавшейся французской буржуазии.

Бомарше пришлось посчитаться и с другим критическим замечанием герцога де Нивернуа — с его указанием на неправдоподобие темы фиктивного брака в комедии, действие которой разыгрывается во Франции. Но здесь решающую роль сыграло то, что на такую же точку зрения стала... цензура, предложившая автору перенести действие пьесы в другую страну. Бомарше, которому во что бы то ни стало хотелось провести свою пьесу на сцену, повиновался и перенес место ее действия в Англию. Герой „Евгении“ был переименован из маркиза де Розампре в лорда Кларендона. Евгения стала дочерью барона Хартли, все прочие персонажи получили английские имена а местом действия стал Лондон.

Это сделало „Евгению“ похожей на произведения английской буржуазно-сентиментальной литературы и, прежде всего, на романы Ричардсона, в которых обычно разрабатывалась тема обольщения невинной девушки распутным аристократом. Самая тема фиктивного брака лежит в основе интриги одного из популярнейших английских сентиментальных романов XVIII века — „Векфильдского священника“ Гольдсмита. Наконец, дворянское звание героини, могущее удивить читателя „Евгении“ после

всех деклараций теоретиков мещанской драмы, тоже станет понятным, если учесть, что даже ричардсоновская Кларисса — дворянка и что дворянами же являются основные персонажи мещанских драм Дидро и Седена. Правда, между английским, весьма сильно капитализировавшимся, дворянством и дворянством старорежимной Франции была глубокая разница. Но и Дидро, и Седен, и Бомарше рисуют в своих мещанских драмах дворян „английского типа“, в которых не осталось ничего специфически дворянского, и героиня первой пьесы Бомарше, хотя и именуется дочерью барона Хартли, по существу является мещанской девушкой.

В „Евгении“ есть немало слабых, неполноценных кусков. Но если взять пьесу в целом, она значительно выше по своему действию и диалогу, чем пьесы Дидро. В ней нет присущей последним натянутой, риторической декламации. Она „естественнее“ их. Но пьесе Седена она решительно уступает, не поднимаясь до красочности и реалистической полнокровности седеновского письма.

Достоинства „Евгении“ были признаны даже наиболее строго отзывавшимися о ней критиками. Так, Фрерон, давший очень строгий разбор „Евгении“ после ее постановки, признал, что первые три акта пьесы написаны очень четко и правдиво. Отзыв Фрерона отразил реакцию зрителя, у которого не имели успеха последние два акта пьесы, выводившие брата Евгении, спасенного ее соблазнителем и вынужденного вызвать его на дуэль. Неуспех этих двух актов на премьере „Евгении“, состоявшейся 29 января 1767 года, заставил Бомарше немедленно переделать их (еще до второго представления). Но, несмотря на все переделки, эти два последних акта остались все же довольно слабыми. В целом „Евгения“ имела успех главным образом благодаря актрисе Долиньи, создавшей в роли Евгении образ необыкновенно изящный, нежный и трогательный. Впоследствии той же актрисе Бомарше был обязан превосходным исполнением на премьере „Севильского цирюльника“ роли Розины.

Гораздо строже, чем публика, отнеслась к пьесе критика. (Об отзыве Фрерона мы уже упоминали. Но этот критик, заклятый враг Вольтера, был вообще настроен отрицательно к буржуазно-просветительской литературе. Гораздо хуже для Бомарше было то, что его пьесу не приняла также критика просветительского лагеря. Так, известный Гримм дал о первой пьесе Бомарше (как впоследствии и о второй) весьма презрительный отзыв. Он характеризовал Бомарше как человека, „который до сих пор изображал петиметра и которому сейчас пришла в голову злосчастная мысль изображать автора“. Замечания Гримма о пьесе не лишены меткости и остроумия, но они слишком явно показывают его стремление погубить автора, которого сам Гримм, как и большинство буржуазных просветителей, считал только подхалимом. При этом Гримм проявил верх критического апломба и недалекости, заявив: „этот человек никогда ничего не создаст, даже посредственного“. Нетрудно представить себе, как должен был быть сконфужен Гримм, когда „этот человек“ несколько лет спустя написал „Севильского цирюльника“, а за ним — „Женитьбу Фигаро“.

Через три года после „Евгений“ Бомарше поставил 13 января 1770 года свою вторую мещанскую драму — „Два друга“. В этой пьесе Бомарше вывел отца, который выдает свою незаконную дочь за племянницу, но в решающий момент признается ей, что она его дочь. „Эта драма, — писал впоследствии Бомарше в предисловии к „Женитьбе Фигаро“, — также весьма нравственна, ибо при посредстве жертв, приносимых безупречнейшей дружбой, автор стремится показать обязанности, налагаемые природой на плоды давней любви, слишком часто остающиеся без поддержки суровой строгостью правил приличия, принятых обществом, или, вернее, злоупотреблением ими“.<sup>1</sup>

В отличие от „Евгений“, действие которой происходило в Англии в дворянской среде, „Два друга“ переносят нас во

---

<sup>1</sup> Бомарше, Трилогия, перевод В. Д. Морща, изд. „Academia“, 1934, стр. 144.

Фравдию, в провинциальный город Лион, и в чисто-буржуазную среду. Центральными персонажами пьесы являются негодянт Орелли и откупщик Мелак, связанные тесной дружбой. В цитированном нами предисловии к „Женитьбе Фигаро“ Бомарше приводит подслушанное им на премьере пьесы суждение одного придворного, весело говорившего сидевшим с ним в ложе дамам: „автор, несомненно, трипичник, для которого нет ничего выше приказчика с фермы или торговца материалами; он в недрах лавки находит благородных друзей, которых выводит на французской сцене“. — „Увы, сударь, — сказал я ему приближаясь (продолжает свой рассказ Бомарше), — пришлось их взять отсюда, где их существование вполне возможно предположить. Вы гораздо больше смеялись бы над автором, если бы он извлек двух подлинных друзей из передней версальского дворца или из карет. Некоторое правдоподобие нужно даже в добродетельных поступках“. <sup>1</sup>

Таким образом, в этой пьесе Бомарше, в полном согласии со своей теорией мещанской драмы, ищет и находит подлинную добродетель только в мещанской среде, утверждая, что в аристократическом обществе царят только эгоизм, своекорыстие и распущенность. „Два друга“ представляют несомненный шаг вперед в драматургии Бомарше, потому что в этой пьесе он впервые завоевывает настоящую буржуазную тематику. При этом Бомарше не ограничивается моральными конфликтами, которые составляли обычно основу фабулы мещанской драмы. Он строит самую фабулу на крепкой „деловой“ основе, заставляя ее вращаться вокруг денежных вопросов.

В пьесе изображаются два банкротства, навеянные нашествием в Париже банкротствами финансистов Виллара и Гризеля. Но публику эта финансовая тематика никак не захватила, тем более что интрига пьесы была запутана и неправдоподобна, а образы ее героев — чересчур сусально-добродетельны. В итоге к двум банкротствам, изображенным в пьесе, присоединилось

---

<sup>1</sup> Там же.

(как остроли в Париже) третье — провал самой пьесы. Правда, Бомарше, в силу целого ряда пущенных им в ход махинаций (он не остановился даже, кажется, перед тем, чтобы посадить в зрительный зал клакеров), удалось вытянуть целых двенадцать представлений своей пьесы. Но зрительный зал на всех этих двенадцати спектаклях был наполовину пуст, и пьеса была снята с репертуара с тем, чтобы никогда не возобновляться.

Неумолимый Grimm не удержался от того, чтобы не напомнить Бомарше после провала „Двух друзей“ о его прежней профессии. „Лучше было бы, — зло заметил он, — изготавлять хорошие часы, чем покупать придворную должность, корчить из себя храбреца и сочинять плохие пьесы“. Эти слова ярко раскрывают причину раздражения Grimma и его товарищей против Бомарше, которого они считали „мещанином во дворянстве“, наглым и беспринципным карьеристом, оторвавшимся от своего класса.

Главная беда Бомарше, с точки зрения авангарда буржуазной интеллигенции, заключалась не в том, что он был ловким дельцом, а в том, что он стоял в стороне от идеологической борьбы эпохи. Между тем быть аполитичным в это время во Франции было совершенно невозможно. Нужно было примкнуть либо к аристократическому, либо к буржуазному лагерю. Бомарше же занимал некую промежуточную и весьма неустойчивую позицию. В жизни он заигрывал с аристократией, в литературе пытался проводить буржуазную линию. Удивительно ли, что на первых порах никто не верил устойчивости этой линии у Бомарше? Большинство буржуазных просветителей считало его ненадежным союзником и было уверено в том, что он также легко метнется в противоположную сторону, как неожиданно для энциклопедистов он стал адиспом драматургической теории Дидро.

Для того чтобы Бомарше поверили и стали относиться к его писательской работе серьезно, необходимо было, чтобы он четко и недвусмысленно определил свое политическое лицо,

определил свое отношение к царившим во Франции этого времени порядкам. Но это могло случиться только после того, как сам Бомарше на собственной шкуре испытал прелесть этих старорежимных порядков. Ждать этого момента пришлось недолго.

ЧЕРЕЗ несколько месяцев после постановки „Двух друзей“ скончался неизменный покровитель Бомарше, банкир Пари-Дюверне, — человек, который ввел Бомарше в мир „деловых людей“ и помог ему составить себе капиталаец. Умирая, Пари-Дюверне оставил свое огромное состояние своему внучатному племяннику по женской линии графу де Лаблашу. Не забыл он в своем завещании также и Бомарше. Он завещал Бомарше на расширение дел 75 000 франков, а также поручил своему наследнику выплатить ему 23 000 франков, которые он остался должен Бомарше по прежним совместным финансовым операциям. Однако Лаблаш, несмотря на то, что он стал после смерти Дюверне очень богатым человеком, ни за что не хотел уплатить Бомарше причитавшихся ему денег, так как терпеть его не мог. И вот, вместо уплаты завещанных Бомарше сумм, он вчинил ему встречный иск в 50 000 франков и даже более того — обвинил его в подлоге документа, который, к несчастью для Бомарше, был написан его рукой и только скреплен подписью Лаблаша. После того как Лаблаш категорически отверг предложение Бомарше кончить дело миром, оно перешло в суд. Началась длительная судебная волокита, причем в первой инстанции Бомарше дело выиграл. Но Лаблаш не унялся и апеллировал в парламент, высшее судебное учреждение старорежимной Франции.

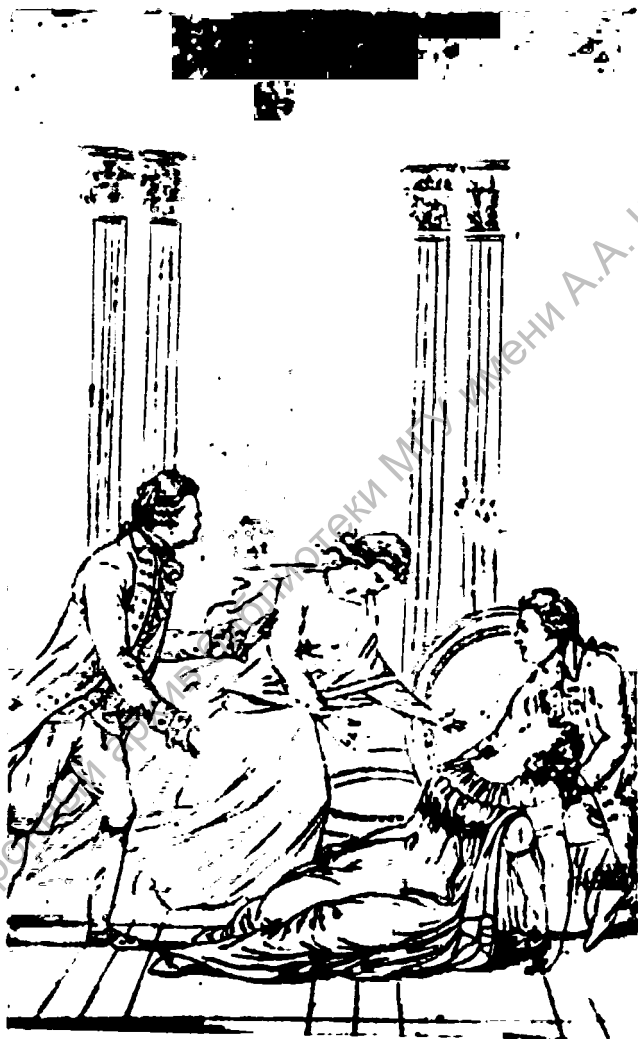
Бомарше был спокоен за судьбу своего дела, которое было действительно, совершенно чистым. Но на беду для Бомарше у него разыгралась скандальная история с одним самонадеянным и грубым аристократом, герцогом де Шоном. Причиной столкновения была мелкая актриса театра Итальянской комедии Менар, которая была раньше любовницей герцога и которую Бомарше отбил у него. Герцог учинил страшный скандал в самой квартире Бомарше, расцарапал ему лицо, изорвал его платье, изувечил его слуг. Скандал был настолько велик, что была вызвана полиция. Казалось бы, расплатиться за всю историю должен был только де Шон. Но он был герцогом и царем Франции, а его соперник был новоиспеченным дворянином, вчерашним плебеем. Удивительно ли, что полиция приняла соломоново решение и упекла в тюрьму не одного де Шона, но также и ни в чем не повинного Бомарше?

Это первое самоуправство было вскоре ликвидировано судом маршалов, ведавшим дела чести между дворянами. Но за первым самоуправством последовало второе: министр, раздосадованный тем, что плебею Бомарше оказано предпочтение перед царем Франции, выхлопотал у короля именной указ об аресте Бомарше и заключил его в тюрьму Фор-Левек. Теперь Бомарше начал испытывать на собственной шкуре все прелести несправедливого строя монархической Франции и вочью убедился, как мало ценит его господствующий дворянский класс, в ряды которого он до сих пор пробирался всеми правдами и неправдами.

Но и этого было еще мало. За вторым самоуправством последовало третье: Лаблаш, которому был весьма на руку арест его противника в момент разгара судебного процесса, нажал все пружины для того, чтобы Бомарше задержали в тюрьме дольше назначенного срока, рассчитывая тем временем выиграть процесс.

Бомарше был в отчаянии. Он вымолил себе право выходить из тюрьмы для хлопот по своему делу. Он делал то, что делали в то время все судившиеся граждане: навещал судей, обхаживал их, молил, напоминал о своем деле, обещал не остаться в долгу,





6. *Сцена из пьесы «Преступная мать»*  
Иллюстрация Готье старшего к изданию 1809 г.

если оно будет решено в его пользу. Однако не зевал и влиятельный противник Бомарше. Он нашел ход к парламентскому советнику Гёзману, которому был поручен разбор дела.

Хотя Гёзман пользовался репутацией ученого законоведа, одного из наиболее блестящих тогдашних французских юристов, однако, как и все его коллеги, он был нечист на руку. Взятка являлась в то время совершенно неотъемлемым элементом всякой судебной практики. Без взяток не обходилось ни одно судебное дело, даже когда его решали ученейшие и серьезнейшие юристы. Это было известно всем и каждому. Не было это секретом и для Бомарше. И, конечно, такой состоятельный человек, как он, не мог скряжничать, когда речь шла о выигрыше его процесса с Лаблашем.

Едва выйдя из тюрьмы, Бомарше бежит к Гёзману и добивается свиданий с ним. Но тщетно: хитрый эльзасец, получивший крупную сумму от Лаблаша, решительно избегал встречи с его противником. Тогда неугомонный Бомарше решает действовать через жену Гёзмана. Он находит к ней ход через некоего книгопродавца Леже, который передал жене советника от имени Бомарше двести пятнадцать эку золотом и золотые часы, осыпанные бриллиантами. Но все оказалось напрасно. Парламент по докладу Гёзмана решил дело в пользу Лаблаша, присудив Бомарше к уплате Лаблашу 50 000 франков и к покрытию судебных издержек. Так как у Бомарше наличных денег в таком количестве не нашлось, то его имущество было описано, что его окончательно опозорило.

Положение Бомарше было отчаянным. Он совершенно не знал, к кому апеллировать, на кого опереться. Друзей у него не было ни среди придворных, ни среди бюрократии. Принцессы перестали покровительствовать человеку, который пользовался весьма скверной репутацией. Доведенный до отчаяния, Бомарше решил апеллировать к тому самому общественному мнению, которое было в это время настроено резко враждебно по отношению ко всему административному аппарату разваливавшейся французской монархии.

Момент для нападения на судейские порядки был очень удобен потому, что незадолго до процесса Бомарше парижский парламент, являвшийся в течение ряда веков сравнительно независимым учреждением, постоянно фрондировавшим против абсолютизма, был превращен канцлером Моу в чисто-бюрократическое установление, проводившее угодную правительству реакционную линию. Против этого изуродованного Моу парламента резко протестовали все передовые элементы французского общества. Его забрасывали памфлетами, которые, однако, производили на парламентских бюрократах очень мало впечатления. Недоставало человека, который решился бы смело и энергично, с открытым лицом, выступить против той уродливой карикатуры на юстицию, какую являл всей своей деятельностью парламент Моу. Таким человеком и явился Бомарше, которого сделала лидером антипарламентской кампании личная материальная заинтересованность и личный ущерб, испытанный им от парламентских порядков.

Непосредственным поводом к открытому выступлению Бомарше против парламента явилось совершенно мелкое, ничтожное обстоятельство. После того как парламент решил дело не в его пользу, Бомарше прежде всего принял меры к тому, чтобы получить от жены Гёзмана врученную ей через третье лицо взятку. Советница, действительно, вернула двести экю и золотые часы, недодав пятнадцати экю, полученных ею якобы для секретаря Гёзмана. Бомарше навел справки и выяснил что секретарь этих денег не получал. Тогда он решил скомпрометировать Гёзмана и его жену из-за этих пятнадцати экю. Так ничтожная по своим размерам сумма вызвала грандиозную кампанию, в которой Бомарше вывел на чистую воду не только чегу Гёзманов, но и всю судейскую корпорацию старорежимной Франции.

Бомарше начал с того, что стал осаждать советницу письмами, распуская направо и налево слухи о том, что Гёзман берет взятки и что весь парламент продажен. Так как Бомарше был первоклассным мастером по части того, чтобы обращать

всеобщее внимание на свою персону, то слухи эти, попадавшие на почву широкого общественного недовольства судебными порядками, вскоре приняли угрожающие размеры. Эта огласка сильно обеспокоила парламентскую корпорацию и заставила ее, для поддержания своей чести, привлечь Бомарше к суду по обвинению в клевете. Частное дело Бомарше с женой Гёзмана начало, таким образом, принимать общественный характер. Речь шла уже не только о личных моральных качествах четы Гёзманов, но уже о чести судебской корпорации в целом.

Надо сказать, что Гёзман проявил в этом деле колоссальную энергию и настойчивость. Он сумел заручиться содействием поэта Бакюлара д'Арно и журналиста Марена, которые честили Бомарше во всю, давали ложные показания, вопили о поругании судебской чести. И Гёзману и парламенту в целом казалось, что им без труда удастся справиться с Бомарше и вынести ему обвинение в злостной клевете на одно из авторитетнейших государственных учреждений Франции. Но они просчитались, так как не знали своего противника, не знали его бешеной энергии, напористости, его огненного красноречия, его блестящего сатирического дара. Впрочем, об этом последнем своем качестве не подозревал до этого момента, кажется, даже сам Бомарше.

Весь расчет Гёзмана и его клики был на то, что судопроизводство в феодально-монархической Франции было окружено строгой тайной. Но Бомарше разрушил все планы своих противников именно тем, что стал систематически разрушать эту тайну. Он начал выпускать свои знаменитые „Мемуары против советника Гёзмана“, в которых беззастенчиво рассказывал во всеуслышание о всем, что делалось за кулисами высшего судебного учреждения Франции. Он дал хронике своего судебного процесса, притом дал ее в остро комическом, памфлетно заостренном стиле. До появления „Мемуаров против Гёзмана“ никто не подозревал, что автор тягуче-сентиментальных мещанских драм „Евгения“ и „Два друга“ обладает таким огромным сатирическим дарованием, таким несравненным остроумием и комическим темпераментом.

Бомарше использовал в „Мемуарах“ весь арсенал комических приемов с целью дискредитировать своих врагов. В блестящей сатирико-юмористической обрисовке проходили перед читателем „Мемуаров“ все противники Бомарше, во главе с четой Гёзман, графом Лаблашем, журналистом Мареном и другими, каждый из которых вырастал в обобщенный сатирический образ, типизирующий ту или другую социальную группу французского старого режима. Временами Бомарше прибегал к диалогической форме, излагая беседы со своими противниками и в особенности с женой Гёзмана, которую он изобразил в необычайно смехотворном виде, обыграв в своем рассказе и ее бестолковость, и ее неумение свести концы с концами в своих показаниях, и ее женское кокетство, которое было не в силах устоять перед брошенным ей Бомарше комплиментом, что ей можно дать восемнадцать лет, а не тридцать.

Все такие диалогические куски, все комические сценки, непринужденно рассыпанные по страницам „Мемуаров“, позволяли почувствовать у Бомарше талант первоклассного комедийного автора мольеровского стиля. И, действительно, „Мемуары“ Бомарше — одна из самых остроумных и язвительных книг во всей мировой литературе. Но они представляют собою и нечто гораздо большее. Это первоклассный политический памфлет, направленный не только против старорежимного суда, но и против всего французского государственного строя в целом. Задолго до „Женитьбы Фигаро“ и местами не менее сильно и остро, чем эта прославленная комедия, „Мемуары“ дискредитировали весь государственный аппарат Франции, дискредитировали людей, являвшихся столпами этого строя.

Талант Бомарше проявился не только в самом написании „Мемуаров“, но и в исключительном умении распространить их среди самых широких читательских кругов, не считаясь ни с какими цензурными правилами. „Мемуары“ не продавались, они раздавались бесплатно в суде, на площадях, на улицах, в кафе, в театрах, на маскарадах. За один вечер их расходилось несколько тысяч экземпляров, которые



7. Сцена из «Севильской цирюльщика» (А. Л., карт. 8) в постановке 1775 г.  
Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера

попадали в руки читателей всех классов французского общества.

Обаяние юмора и буффонады Бомарше было настолько велико, что „Мемуарами“ Бомарше увлекались даже при дворе, где исполнили в любительском спектакле очень веселую комедию, скроенную из первых двух „Мемуаров“ (всех их вышло пять). Однако восторги будущей королевы Франции Марии Антуанетты и придворной знати были столь же неблагоприятны, как впоследствии их увлечение „Женитьбой Фигаро“. Они не учитывали того, что, смеясь над „Мемуарами“ Бомарше, они смеялись над всем тем политическим строем, который они возглавляли и которому автор „Мемуаров“ наносил смелый, сокрушительный удар.

Гораздо важнее для Бомарше были восторги, вызванные его произведением у читателей просветительского лагеря. На первом месте здесь стоит отзыв патриарха французского буржуазного просвещения, который сам был гениальным сатириком-публицистом. Мы говорим, конечно, о Вольтере. „Я не видал никогда ничего сильнее, смелее, комичнее, интереснее, сокрушительнее для противника, чем „Мемуары“ Бомарше. Он бьется зараз с десятью или двенадцатью врагами и повергает их на землю с такой же легкостью, как в фарсе Арлекин-дикарь колотит отряд полицейских“ — писал Вольтер маркизу Флориану в 1774 г. „Что это за человек! — пишет далее Вольтер. — В нем соединяется все: шутка, серьезность, основательность, веселость, сила, трогательность, все виды красноречия, причем он не ищет ни одного. Он повергает всех своих противников и дает урок своим судьям. Его наивность меня очаровывает. Я прощаю ему его безрассудства и его буйную несдержанность“.

Таким образом, „Мемуары“ принесли Бомарше то, чего не могли ему принести его драматургические дебюты. Они принесли ему признание передовых людей Франции и заставили поверить в его писательский талант. Они ввели его в круг оппозиционных буржуазных литераторов и разрушили представление о его подкалывстве перед правящим классом. Бомарше

стал благодаря своим „Мемуарам“ знаменитым писателем, хотя он не написал еще ни „Севильского цирюльника“, ни „Женитьбы Фигаро“. На него теперь взирали с надеждой революционно настроенные группировки третьего сословия как на писателя, призванного обличать и разоблачать язвы старого режима. А между тем, создавая свои „Мемуары“, Бомарше в сущности остался верен себе. Он остался таким же буржуазным индивидуалистом и себялюбцем, заботившимся в первую очередь о своем личном благополучии, о своем преуспевании и о своих материальных интересах, каким он был всегда до этого.

Секрет гигантского успеха „Мемуаров“ и принесенного ими Бомарше политического капитала заключался в том, что на этот раз Бомарше сумел перевести свое личное, частное дело на общественную почву, придать ему принципиальный интерес и связать с задачами той общественно-политической борьбы, которую вело третье сословие с феодально-монархическим режимом. Именно это обстоятельство и раскрывает нам объективное значение „Мемуаров“ как острого документа классовой борьбы кипевшей во Франции на подступах к великой буржуазной революции. Но субъективно „Мемуары“ явились, конечно, актом индивидуальной самообороны буржуазного активиста, авантюриста и карьериста, каким Бомарше был с первых шагов своей деятельности до самой смерти. Его напряженная борьба за личное благополучие, полное отсутствие у него гуманно-филантропических настроений и перевес частного интереса над общественным не мешали ему в период нарастания революционного движения во Франции переходить на революционные по отношению к феодальному строю позиции. Но это же обстоятельство определяет и ограниченность его революционности, устанавливает те пределы ее, дальше которых Бомарше не сможет переступить во всех своих наиболее боевых произведениях.

Вернемся, однако, к процессу Бомарше. Нам осталось коснуться его финала, того судебного приговора парламента, которого с замираньем сердца ожидал не один Бомарше, а вся



многотысячная толпа его новых друзей и сторонников. Парламент был поставлен в чрезвычайно затруднительное положение, когда ему пришлось, наконец, вынести свое решение по этому делу. С одной стороны, он не мог оправдать беспокойного Бомарше, потому что это означало бы признать справедливыми все его жестокие разоблачения судейской практики. С другой стороны, он боялся также обвинить Бомарше, учитывая громадный общественный резонанс, который получило его дело, и ярко выраженное сочувствие широчайших кругов французского общества к писателю, который стал настоящим трибуном третьесословной оппозиции против старорежимных порядков. После долгих размышлений, наконец, было решено подвергнуть и Бомарше и жену Гёзмана публичному порицанию, которое, согласно правилам французского судопроизводства, должно было быть выслушано „порицаемым“ лицом на коленях и влекло за собой лишение прав. Однако чтение приговора было встречено негодующим ревом толпы, и судьи так и не решились настоять на проведении его в жизнь.

Вообще после приговора положение судей было значительно более печальным, чем положение обвиненного. Многие из них подвергались оскорблениям на улице и вынуждены были ходить в сопровождении стражи. Между тем Бомарше, положение которого было довольно двусмысленным (он мог каждую минуту ожидать ареста), стал настоящим героем дня. Стоило ему показаться на улице, как его окружала толпа, бешено ему аплодировавшая.

Кроме того в самый вечер того дня, когда был объявлен приговор, Бомарше удостоился визита принца Ковти, который как глава фрондирующей части придворной знати назвал его „великим гражданином“ и пригласил к себе на обед. Примеру принца последовали многие представители высшей придворной знати. Если до процесса Бомарше не имел друзей ни среди буржуазии, ни среди аристократии, то теперь его признали и та и другая. Самолюбие Бомарше могло быть удовлетворено тем более, что Гёзман вынужден был подать в отставку и сошел

на-иет, а после вступления на престол нового короля Людовика XVI парламент Мопу был распущен и заменен прежним парламентом, члены которого были возвращены из ссылки.

Но Бомарше не долго удержался в позе трибуна, в позе борца с злоупотреблениями старого режима. Такую позу он мог принимать в трудные минуты жизни, когда личная заинтересованность, необходимость обороняться и защищать свои интересы толкала его на разоблачительные выступления. При нормальном же положении вещей он предпочитал приспособляться к существующим обстоятельствам, извлекая из них для себя максимум выгоды. Процесс сильно пошатнул материальные дела Бомарше. Ему во что бы то ни стало нужны были деньги, и не малые. И вот авантюристический характер Бомарше побуждает его предложить свои услуги королю Людовику XV в качестве исполнителя тайной, не слишком почетной для недавнего трибуна, операции.

Бомарше едет по поручению Людовика XV в Лондон для того, чтобы выкупить у некоего Тевено де Моранда, шантажиста и пасквильнта, написанную им ругательную брошюру против королевской любовницы госпожи Дюбарри, озаглавленную „Тайные мемуары публичной женщины“. Он искусно выполняет это поручение, добивается за довольно крупную сумму сожжения пасквильной брошюры и обещания Моранда ничего больше не печатать против престарелого короля и его любовницы. Однако по возвращении в Париж Бомарше ожидало большое разочарование. Пока он торговался в Лондоне с Морандом, Людовик XV умер, а его преемник Людовик XVI не имел ни малейшего желания платить крупные деньги за сохранение репутации любовницы своего деда, которую он терпеть не мог. В результате бедный Бомарше остался без обещанного ему Людовиком XV крупного гонорара.

Но Бомарше был не таким человеком, который мог примириться с потерей причитавшихся ему денег. Он поклялся получить с нового короля все обещанное ему его предшественником и, как всегда, добился своего. Добился довольно двусмысленным



8. Сцена из «Жизнь Фитара» (А. Т., карт. 9) в постановке 1784 г.

Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера

Х.А. Мулецова

(чтобы не сказать — нечистооплотным) способом. Он сам сочинил памфлет против королевы Марии Антуанетты и стал угрожать им Людовику XVI от имени воображаемого автора. Король заволновался, согласился рассчитаться с Бомарше за предыдущее выполненное им дипломатическое поручение и снова послал его в Англию и Голландию на розыски анонимного автора взволновавшей короля брошюры.

По поводу этой брошюры Бомарше разыграл грандиозную мистификацию, достойную его любимого героя Фигаро. Но, в отличие от Фигаро, он развернул свою мистификацию на территории трех европейских стран (Англии, Голландии и Германии), запутал в нее лиц, существовавших только в его пылком воображении, вроде англичанина Аткинсона и итальянского еврея Анжелуччи, разыграл комедию погони за мнимым пасквильтом через всю Германию и фиктивного нападения на него в Нейштадтском лесу, во время которого он был будто бы ранен своим противником в руку (на самом же деле Бомарше сам поранил себя бритвой). Весь этот авантюрный роман, разыгранный Бомарше, закончился в Вене, при императорском дворе, где Бомарше удалось втереться в доверие к императрице Марии Терезии, матери Марии Антуанетты, пока он не был разоблачен и арестован ее министром Кауницем, который был еще хитрее его.

После длительной дипломатической переписки Вены с Парижем, из которой Кауниц узнал, что Бомарше был, действительно, тайным агентом французского правительства, его отпустили на свободу. Бомарше вернулся в Париж, потеряв всякую охоту к подобным политическим авантюрам.

Только один еще раз, в 1775 году, он принял на себя выполнение поручения выкупить у известного авантюриста шевалье д'Эона в Лондоне ряд компрометирующих французское правительство бумаг.

Все подобные поручения выполнялись Бомарше не столько с целью наживы, сколько с целью реабилитировать себя перед французским двором и снять с себя позоривший его приговор

парламента. Его желание исполнилось 6 сентября 1776 года, когда по приказанию Людовика XVI дело Бомарше было рассмотрено обновленным парламентом, который вынес ему оправдательный вердикт. Снова огромная толпа рукоплескала Бомарше и с энтузиазмом вынесла его на руках из зала суда в карету.

Однако реабилитацией своей Бомарше был обязан вовсе не тем полудипломатическим-полуполицейским услугам, которые он оказал французской монархии. Решающую роль здесь сыграла его возросшая в это время до необычайных размеров популярность как писателя-драматурга. За год до своей реабилитации автор уныло-сентиментальных мещанских драм и язвительных „Мемуаров против советника Гёзмана“ раскрыл новую, необычайно блестящую грань своего литературного дарования. Он проявил себя гением веселого, жизнерадостного, торжествующего смеха в замечательной комедии „Севильский цирюльник“, которая возродила, казалось, совершенно ислекшую во Франции в течение полувека комедийную традицию.

**П**РИЧИНЫ, побудившие Бомарше пересмотреть в 1775 году высказанную им восемь лет тому назад отрицательную точку зрения на комедию как жанр неинтересный и безнравственный, вовсе не носили узко субъективного характера. Не потому<sup>1</sup> Бомарше охладел к мещанской драме и пустился сочинять комедии, что „Мемуары против советника Гёзмана“ раскрыли ему глаза на новую сторону его дарования, которой он сам раньше не замечал или во всяком случае недооценивал, и что ему захотелось развернуть эту сторону своего дарования на участке драматургической работы. Нет, причина обращения Бомарше к комедии лежала гораздо глубже. Она коренилась в резком изменении классовых установок буржуазии, ее точки зрения на задачи театра как орудия общественно-политической борьбы, как средства утверждения третьего сословия.

В пятидесятых годах XVIII века французская буржуазия еще могла ограничиваться борьбой за утверждение мещанской драмы, насыщенной чисто-моральной проповедью, жанра, в котором „французский человек среднего состояния противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии“.<sup>1</sup> Двадцать пять лет спустя такая моральная проповедь,

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, цит. статья, стр. 104.

стала казаться уже недостаточной, потому что в это время революционизирующаяся буржуазия начинает мечтать уже „не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии“.<sup>1</sup> Мещанская драма начинает отодвигаться на второй план, уступая первое место недавно отрицаемым буржуазией жанрам трагедии и комедии, потому что она „была вызвана к жизни оппозиционным настроением французской буржуазии и уже не годилась для выражения революционных ее стремлений“.<sup>2</sup> Эти „революционные стремления“ требовали гораздо более сильных средств художественного воздействия, чем бескостная мещанская драма. Такими средствами явились, с одной стороны, буржуазно-революционная, республиканская трагедия, развивающая в третьем сословии гражданскую добродетель, с другой — боевая, памфлетно-сатирическая буржуазная комедия, разоблачающая политических врагов третьего сословия и берущая под обстрел все уродливые стороны французского старого режима.

Если в течение нескольких последних десятилетий буржуазия считала дурным тоном смеяться в театре и приходила плакать даже на представления комедий (отсюда — появление такого своеобразного жанра, как „слезная комедия“), то теперь основной проблемой буржуазной реконструкции театра становится возрождение смеха, возрождение комедийной традиции и насыщение унаследованной традиционной комедийной формы новым буржуазным политическим содержанием. Так как Бомарше являлся, как мы неоднократно подчеркивали, ярко выраженным типом буржуазного активиста, который великолепно улавливал, несущиеся в воздухе революционные идеи, то именно на его долю выпала почетная задача возродить, казалось, иссякшую комедийную традицию и придать ей новое идеологическое качество.

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 105.

<sup>2</sup> Там же, стр. 106.



9. Превиль — первый исполнитель роли Фиаро в «Севильском цирюльнике»  
(1775 г.)

Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера



Но возрождение комедии во Франции накануне Великой буржуазной революции имело не только практическое, но и принципиальное, социально-философское значение. Эта сторона вопроса великолепно раскрыта Марксом, писавшим в своей работе „К критике гегелевской философии права“: „История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, однажды уже трагически раненым на смерть в „Привоканном Прометее“ Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в „Разговорах“ Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым“.<sup>1</sup>

Гениальная в своей яркой образности и лапидарной четкости формулировка задачи комедии — „смеясь расставаться со своим прошлым“ — лучше раскрывает социально-философский смысл комедий Бомарше, чем сотни ученых исследований и анализов. Дискредитация „устарелой формы жизни“ феодальной эпохи, разоблачение посредством торжествующего смеха ее неосновательных претензий считается „предвечной силой мира“ (Маркс), показ вызывающей ничтожности и никчемности вчерашних хозяев мира, превращение этих недавних господ и повелителей в комических лицедеев, разыгрывающих на исторической сцене пошловатый фарс вместо героической трагедии, — такова идеологическая сущность буржуазно-революционной комедии Бомарше, таково ее значение в системе становящегося буржуазного театра.

Но новая буржуазно-революционная комедия родилась не на пустом месте. Она использовала весь многовековой опыт фарсового и комедийного театра Франции, Испании и Италии, который создавался поднимавшейся в рамках феодального общества буржуазией этих стран. Еще недавно крупнейшие мастера

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, том I, изд. ИМЭ, Госиздат, 1928, стр. 403.

старой буржуазной комедии казались идеологам французской революционной буржуазии неприемлемыми. Устами Руссо они упрекали даже великого Мольера в прислуживании к аристократии, в превращении буржуазных людей в мишень для насмешек придворной знати. И, действительно, такие уступки аристократическим вкусам и предрассудкам характеризовали комедию всех трех перечисленных стран (итальянскую, испанскую и французскую), потому что буржуазия этих стран не была еще конституированным классом и не могла потому решительно противопоставить свою практику практике господствующего дворянского класса.

Но при всем том, если взять традицию европейского комического театра в целом, она заключала в себе много исключительно ценных и плодотворных элементов, которые революционная буржуазия могла и должна была использовать для строительства своего комического театра. Так, средневековый фарс заключал в себе крепкую зарядку площадного плебейского комизма, итальянская комедия масок (*commedia dell'arte*) давала целый набор блестяще разработанных типизированных персонажей и виртуозно отточенных приемов комедийной буффонады, испанская комедия периода ее расвета (Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Рохас) славилась замечательной разработкой комедийной интриги и исключительной динамикой сюжетного построения. Мольер и его ближайшие преемники, французские комедиографы конца XVII и начала XVIII века (Реньяр, Данкур, Дюфрени, Лесаж), разработали целую серию бытовых и сатирических образов, отражавших реальную французскую жизнь их эпохи. В целом это было громадное комедийное наследство, которое нельзя было оставить неиспользованным в такой ответственный момент, каким явился канун Великой буржуазной революции во Франции.

Тщательное и углубленное использование всех ценностей старого фарсово-комедийного театра подсказывалось еще одним весьма существенным обстоятельством. Новая буржуазно-революционная комедия рождалась в обстановке решительной борьбы

с двумя жанрами: с одной стороны, с салонной, разговорной, бездейственной комедией таких светских авторов, как Грессе, Буассе, Барт, Сен-Фуа; с другой стороны, с патетической, морально-дидактической и „слезной“ комедией Дегуша, Лашоссе, Вольтера. Отмежевываясь и от салонной болтовни дворянских авторов и от патетических lamentаций буржуазных авторов, Бомарше искал опоры в действенном комизме, в кипучей театральной буффонаде комедиографов XVI—XVII веков, стоявших на крепкой основе народного фарса. Возвращение вспять, к забытым традициям ренессансной комедии, помогло насытить новую комедию тем боевым задором, той переливающей через край жизнерадостностью, которой требовала от театра крепящая агрессия революционной буржуазии.

Все перечисленные особенности новой буржуазно-революционной комедии и ее связи с традициями ренессансной комедии Италии, Испании и Франции ярко проявились в первом же продукте комического гения Бомарше — в знаменитом „Севильском цирюльнике“.

Творческая история этой комедии крайне своеобразна. Ее первообразом был фарс, своего рода арлекиада, написанная Бомарше для развлечения кружка светских людей, собиравшихся у его покровителя Ленормана д'Этиоля. Успех этого пустячка побудил Бомарше развить его в трехактную комическую оперу, которую он предложил театру Итальянской комедии в Париже в 1772 году. Несмотря на то, что пьеса была написана живо и весело, несмотря на то, что сюжет ее чрезвычайно подходил для разработки его в форме музыкальной комедии, труппа Итальянской комедии (являвшейся в это время театром комической оперы) отвергла комедию по довольно забавной причине: премьер театра актер Клерваль отказался исполнять роль цирюльника Фигаро, потому что сам был в прошлом парикмахером и не хотел напоминать зрителям о своей прежней профессии. Этот отказ самолюбивого певца решил судьбу пьесы. Бомарше отказался от сопровождения ее музыкой и превратил комическую оперу в пятиактную комедию, ко-

тору и предложил театру Французской комедии в том же 1772 году.

Несмотря на полученное цензурное разрешение, комедию поставить тогда не удалось вследствие ареста Бомарше, следовавшего после его столкновения с герцогом де Шоном. В дальнейшем процессе с Лаблашем и история с Гёзманом заставили Бомарше на время отложить мысль о постановке своей комедии. В начале 1774 года ее премьера, совсем уже намеченная на 12 февраля, не состоялась в виду снятия ее правительством. В конце декабря того же 1774 года Бомарше вторично провел „Севильского цирюльника“ через цензуру, после чего труппа Французской комедии опять разучила пьесу и поставила ее после трехлетних мытарств — 23 февраля 1775 года. Однако пьеса показалась растянутой и успеха не имела. Тогда неутомимый Бомарше еще раз переделал ее после премьеры, сняв, по его собственным словам, „пятое колесо со своей кареты“. Это означает, что он уменьшил комедию на один акт, что позволило выбросить из нее все длинноты. В новом виде комедия имела громадный успех, который затем уже не оставлял ее.

Вскоре после появления „Севильского цирюльника“ итальянский композитор Паэзелло, живший в то время в Петербурге при дворе Екатерины II, написал на его сюжет комическую оперу, державшуюся на итальянской оперной сцене до появления одноименной оперы Россини (1816). Эта последняя, получив мировую известность, совершенно заставила забыть свою предшественницу. Она заслонила даже комедию Бомарше, которую после появления оперы Россини стали ставить довольно редко.

Между тем опера Россини ни в коей мере не может быть поставлена на одном уровне с комедией Бомарше в отношении своего содержания. Типичный продукт эпохи общеевропейской реакции против идей французской революции, очаровательная опера Россини начисто вытравила из комедии Бомарше весь сатирический элемент и фактически превратила ее в то, чем

она была в пору своего зарождения: в забавную комедию интриги. В этом смысле можно сказать, что по отношению к освоению комедии Бомарше опера Россини сыграла довольно вредную роль.

С точки зрения фабулы „Севильский цирюльник“ не представлял собою ничего особенно оригинального. В комедии разыгрывалась старая, давно заигранная история о том, как молодой ветреник отбивает хорошенькую девушку у ревнивого старого опекуна, который собирается на ней жениться, — отбивает при помощи ловкача слуги, пускающего для этого в ход тысячу плутней. Четыре основных персонажа, сталкивающиеся в интриге пьесы, — пылкий любовник, нежная любовница, влюбленный старик и ловкий слуга, — издавна существовали в комедии итальянской, испанской и французской, приобретая всюду очертания шаблонных масочных типов. / Равным образом издавна стандартизовались и применяемые в такой любовной комедии приемы интриги — всякого рода потасовки, переодевания, обманы.

Связь „Севильского цирюльника“ с традицией любовной комедии интриги подчеркивается вторым названием пьесы: „Тщетная предосторожность“. Это название, банальное до-нельзя (оно встречается уже у предшественника Мольера — Скаррона и у многих других драматургов), так раскрывается в заключительных строках „Севильского цирюльника“: „Когда молодость и любовь сговорятся провести старика, все, что бы он ни предпринял, желая помешать этому, может быть с полным правом названо тщетной предосторожностью“.<sup>1</sup> Банальная тема комедии раскрыта здесь с полной отчетливостью.

До Бомарше эту тему разрабатывали в различных вариантах Мольер в „Уроке женам“ и Реньяр в „Любовных безумствах“. Бомарше использовал эти пьесы, равно как и две другие комедии Мольера — „Сицилиец“ и „Мнимый больной“. Из первой он взял разговор под балконом в первом действии и разговор

<sup>1</sup> Бомарше, Трилогия, стр. 135.

в присутствии опекуна в третьем действии, из второй — сцену урока пения, даваемого возлюбленной переодетым в платье учителя пения любовником. Заимствования Бомарше этим не ограничились. Действие комедии разыгрывается в Испании. Этот испанский фон, а также некоторые черточки характера Фигаро, заимствованы Бомарше из романа Лесажа „Жиль Блас“. Однако весь заимствованный материал Бомарше органически ввел в состав своей комедии и настолько освоил, что в настоящее время заимствования Бомарше почти совершенно не ощущаются. Случилось это не только в силу исключительного комического дарования Бомарше, но главным образом потому, что у Бомарше банальная тема и интрига получили новый социальный коэффициент.

Бомарше, прежде всего, обновил любовную интригу комедии. В отличие от всех его предшественников, у которых любовники принадлежали к одной социальной среде, он поставил любовника „Севильского цирюльника“ графа Альмавиву несравненно выше в социальном отношении, чем приглянувшаяся ему девушка Розина. Правда, в списке действующих лиц своей комедии Бомарше именует ее „молодой особой благородного происхождения“, но по всему своему облику, поведению и образу мыслей, а также по той среде, в которой живет и воспитывается Розина, она является буржуазной девушкой, богатой наследницей, опекаемой типичным мещанином доктором Бартоло. Социальный контраст между нею и Альмавивой очень резок даже в том случае, если Розина формально является дворянкой, потому что принадлежать она может только к „идальгии“ — мелкому испанскому городскому дворянству, Альмавива же является, по разъяснению самого Бомарше, „испанским грандом“, т. е. настоящим вельможей, крупным феодалом, графом.

Завязывая знакомство с Розиной, граф Альмавива думает только о легкой интрижке. Но у Розины свои мысли, свои планы на этот счет. Она может и хочет принадлежать своему возлюбленному, только став его женой. И ее крепкая буржуаз-



10. Дазенкур — первый исполнитель роли Фигаро в «Женитьбе Фигаро» (1784 г.)

С гравюры Шарля

ная мораль одерживает победу над аристократической распушенностью графа, который в конце концов считает для себя счастьем жениться на этой красивой мещаночке. Таким образом, любовная интрига связана в „Севильском цирюльнике“ с темой мезальянса, вводимой Бомарше для разрушения предвзвеса аристократического брака между людьми равными „по крови“.

Таково первое новшество „Севильского цирюльника“ с точки зрения трактовки любовной интриги комедии.

Второе, еще более существенное новшество заключено во введенном в комедию образе Фигаро, который заступил место традиционного комедийного слуги-интригана, восходящего к хитрым, продувным рабам античных комедий. Этот образ интригующего слуги, столь излюбленный итальянской комедией масок, из которой он перешел к Мольеру, породив образы Маскариля, Скапена, Сбригани, Ковделя и других плутов,—перешел у Бомарше весьма значительную трансформацию. В чем сущность этой трансформации?

Отметим прежде всего, что Фигаро не является в „Севильском цирюльнике“ слугой графа. Он цирюльник, самостоятельный мелкий ремесленник, мелкий хозяйчик, имеющий свое небольшое дело. Однако хозяйственное положение Фигаро довольно непрочное, так что он вынужден подрабатывать различными услугами, оказываемыми аристократам вроде графа Альмавивы. Так реалистически мотивирует Бомарше связь Фигаро с Альмавивой и затеваемые первым в интересах второго комедийные плутни и интриги.

Не следует, однако, думать, что Фигаро перестал быть слугой, потому что считает для себя лакейские занятия слишком низменными. Нет, во второй комедии Бомарше, в знаменитой „Женитьбе Фигаро“, мы увидим Фигаро как раз в лакейской ливрее. И объясняется это все той же непрочностью экономического положения этого мелкого буржуа. Вообще Фигаро движим всегда и во всем только соображениями расчета, личной выгоды. Он не брезгает никаким занятием, даже наименее



почетным, если оно может ему помочь прочно устроиться. В какой-то момент положение графского лакея и смотрителя замка показалось ему более выгодным, чем положение цирюльника, и он без всякого сожаления о своей независимости нацепил на себя графскую ливрею.

Таким образом, существенно новым в образе Фигаро является не то, что он уже не слуга, а цирюльник, ибо, будучи цирюльником, он выполняет в первой комедии Бомарше традиционные функции комедийного слуги. Существенно новым является то, что он совсем иной слуга, чем все мольеровские Маскарилы и Скапены. Те плутовали в интересах своих господ, служа им и не извлекая из своих плутней для себя никакой особенной выгоды. Фигаро же плутует исключительно потому, что ему это выгодно, ибо при помощи своих плугней он думает сделать карьеру, добиться того материального благополучия, которого он не мог добиться ни своим парикмахерским ремеслом, ни всеми другими занятиями, которые он перепробовал.

В первом же акте комедии Фигаро рассказывает Альмавиве, что раньше, чем стать цирюльником, он был литератором, поэтом, драматургом. Однако, — говорит он, — „увидав в Мадриде, что республика литературы — это республика волков, всегда ощеренных друг на друга, и что, вызывая к себе этим смехотворным ожесточением всеобщее презрение, все насекомые, мошки, комары, москиты, завистники, бумагомаракы, книготорговцы, цензоры и все, что присасывается к коже несчастных литераторов, терзало и вытягивало из них последние соки, устав писать, накучив самому себе, чувствуя отвращение к другим, погибая от долгов и не имея ни гроша, придя в конце концов к убеждению, что полезный доход от бритвы следует предпочесть суетным почестям пера, я покинул Мадрид“.<sup>1</sup>

Эта злая и остроумная тирада Фигаро, заключающая весьма ядовитую характеристику положения литератора в старорежим-

---

<sup>1</sup> Бомарше, Трилогия, стр. 59.



11. Нар. арт. Республики А. И. Сумбатов-Южип в роли Фиаро  
в «Женитьбе Фиаро»

Московский Малый театр, 1910 г.

ной Франции, ярко раскрывает чисто-деловой, практический подход Фигаро к своим занятиям. Он меняет „почетное“ звание литератора на менее почетное занятие парикмахерским делом, потому что последнее кажется ему более выгодным. Точно также при переходе из первой комедии Бомарше во вторую Фигаро переменит звание цирюльника на лакейскую ливрею у графа Альмавивы, потому что последняя опять-таки покажется ему более выгодной. Он занимается всем, чем угодно, если только это занятие может принести ему деньги. В этом он целиком напоминает самого Бомарше, который небрезговал ничем, до двухсмысленных, полуполицейских поручений французского правительства, потому что выполнение этих поручений казалось ему тогда выгодным.

Фигаро столь же предприимчив, смел и лихорадочно подвижен, как и сам Бомарше. Подобно Бомарше, он цинично гонится за успехом, удачей, выгодой, не брезгуя никакими средствами, если они могут привести его к поставленным им перед собою целям. Он лишен малейшего следа той приниженности, того подобострастия маленького человека по отношению к знатым людям, которые характеризовали прежних комедийных слуг. Лишен потому, что хорошо сознает свою силу и свои таланты, знает, что Альмавиве без него не обойтись и что потому он может себя держать с ним на равную ногу. Правильно было замечено, что в оказываемых Фигаро услугах есть известная доля покровительства, хорошо оплачиваемая. Вот почему он позволяет себе быть фамильярным с вельможей и нахальным с буржуа.

В целом, Фигаро перерастает, конечно, рамки и масштабы комедийного слуги. Он становится типичным представителем третьего сословия накануне буржуазной революции. Он воплощает в себе все типичные классовые черты поднимающейся буржуазии: ее сметку, практицизм, ловкость, хитрость, умение приспособиться ко всяким условиям, особенно же — буржуазную предприимчивость, настойчивость, смелость и карьеризм, который является двигателем всех его поступков. „Это даровитый

выходец из толпы, умный и зоркий наблюдатель, вооруженный не только юмором, веселостью, но и демократическим гневом, истинный выразитель того, что чувствовали тысячи таких же смысленных плебеев во время агонии старого общественного строя".<sup>1</sup>

Поскольку старый режим неудержимо разваливался, карьерист и интриган Фигаро охотно становился в позу обличителя и преследовал аристократию своими язвительными насмешками. „Если сильные мира не причиняют нам зла, они тем самым оказывают нам благодеяние...“ (д. I, явл. 2). „Если основываться на добродетелях, требуемых от слуги, много ли, ваше сиятельство, знаете вы господ, достойных быть слугами?..“ (д. I, явл. 2). „Чтобы клевета, пущенная тобой, произвела впечатление в обществе, ты должен принадлежать к хорошей семье, необходимо имя, звание, вес, одним словом — положение...“ (д. II, явл. 9).

Такие шпильки рассеяны по всей пьесе. Стоит, например, Альмавиве, моля Фигаро помочь ему в любви, броситься обнимать его со словами: „Ах, Фигаро, друг мой, ты будешь моим ангелом-хранителем, моим спасителем!“, как ядовитый Фигаро немедленно разоблачит истинную сущность этого „трогательного“ объятия между графом и цирюльником: „Чорт возьми, как быстро выгода заставила вас преодолеть расстояние. Вот что значит страсть!“ (д. I, явл. 4). Сам являясь рыцарем расчета и выгоды, Фигаро цинично разоблачает тот же расчет, руководящий поведением Альмавивы. Перед лицом этого расчета рушатся все феодальные предрассудки, все веками установившиеся представления о сословных рамках и рангах, разделяющих людей. Такова жизненная философия Фигаро, циничная философия буржуазного дельца и карьериста. Его сила — в том, что он не стесняется провозглашать ее совершенно открыто, без всяких фиговых листков, прикрывающих деляческую и эгоистическую сущность его класса.

---

<sup>1</sup> Алексей Веселовский, Бомарше — в книге „Этюды и характеристики“, М. 1894, стр. 328.

Нельзя думать, однако, что замечательный своей художественной полнокровностью, своей классовой отчетливостью и открытой образ Фигаро был полностью изобретен Бомарше и выведен в один прекрасный день готовым из его головы подобно тому, как богиня Афина некогда вышла в полном наряде и вооружении из головы Зевса. Так думают те читатели и критики, которые видят в Фигаро только автобиографический образ, только своеобразный автопортрет самого Бомарше. Отрицать наличие в образе Фигаро таких автобиографических черт невозможно (даже имя „Фигаро“, по остроумному предположению Лентильяка, происходит от fils Caçon, в просторечии fi Caçon — „сын Карона“).

Но, наделив своего любимого героя собственными чертами, Бомарше все же не создал его из ничего, а отправлялся при его создании от традиционного образа комедийного слуги, пережившего в послемольтеровской комедии значительную трансформацию соответственно значительному росту самосознания третьего сословия в течение первой половины XVIII века.

Уже в мольтеровском Скапене („Плутни Скапена“, 1671) можно найти своеобразное выражение оптимистического активизма, характерного для поднимающегося третьего сословия. Следующие слова Скапена представляют настоящий гимн буржуазному авантюризму: „Я люблю вдаваться в рискованные предприятия... Опасности меня никогда не пугали... Я презираю трусливые душонки, которые слишком много предвидят и потому не смеют ни за что взяться...“ И хотя мольтеровский Скапен уже головой выше своих господ и относится к ним без всякого уважения, все же его активность и непочтительное отношение к господам не заставляют его еще работать на себя, преследовать задачи личного благополучия.

Дальше Скапена идут слуги в комедиях ближайшего преемника Мольтера — Реньяра. Так, уже в его первой комедии „Серенада“ (1694) слуга говорит о господах: „У нас больше ума, чем у них. Мы им помогаем жить, они же не платят нам жалоганья, ругаются, иногда бьют нас. Нам приходится силиться

измыслить тысячу плутней, в которых они участвуют в лучшем случае наполовину. А между тем мы слуги, а они господа. Это несправедливо! Я рассчитываю в будущем работать на самого себя. Достигнув этого, я желаю сам стать господином". Это уже новая нота, ясно предвещающая Фигаро.

Но слуги Реньяра не только говорят о своих планах сделаться господами, но уже действуют в таком направлении. Так, слуга Криспин в „Единственном наследнике“ (1708), помогая своему господину мошенническим способом завладеть наследством сумасбродного старика-дядюшки, пытается отхватить в свою пользу из завещания этого дядюшки ренту в 1500 франков.

В таком же направлении действуют слуги в комедиях Данкура, Дюфрени и Лесажа. Лесаж в особенности необычайно продвигает тип комедийного слуги в сторону его активизации. В комедии „Криспин — соперник своего господина“ (1707), которая развертывает старый комедийный мотив о слуге, заменяющем своего господина по соглашению с ним в любовной интриге, выводится тип смелого и ловкого разночинца, который пытается отбить у своего господина невесту и завладеть ее приданым.

Еще дальше Криспина идет Фронтен в „Тюркаре“ (1709). Этот ловкий слуга горе-капиталиста Тюркаре идет смелым и уверенным шагом к своему обогащению. Когда его господина, запутавшегося в разных мошеннических махинациях, арестуют, Фронтен пользуется общей свалкой для того, чтобы присвоить себе начку банковых билетов Тюркаре, после чего предлагает свою руку служанке Лизетте со словами: „Если твое благородное честолюбие удовлетворится таким маленьким капиталцем, то мы устроимся, как подобает порядочным людям“. Не кажется ли здесь читателю, что он слышит голос Фигаро, — правда, Фигаро из второй комедии, предлагающего руку и сердце камеристке графини Сюзанне? Еще больше возрастает это сходство, когда Фронтен, получив согласие Лизетты, в восторге восклицает: „Ну, душечка, теперь царство Тюркаре кончено и начинается наше“.



12. Нар. арт. Республики Б. А. Горин-Горайнов в роли Фигаро в «Женитьбе Фигаро»  
Михайловский театр. 1913 г.

У всех этих предков Фигаро было большое отличие от него: они были простыми слугами, у них не было ничего похожего на богатую и разнообразную биографию Фигаро. Гораздо ближе к Фигаро в этом отношении стоит Тривелин в комедии Мариво „Мнимая служанка“ (1724). Это хитрый и умный интриган, дерзкий циник, который не удовлетворяется своим низким положением и мстит иронией за несправедливость судьбы, поставившей его в такое положение, за социальное неравенство, жертвой которого он является. В блестящей тираде, уже предвещающей речи Фигаро (в особенности, знаменитый монолог последнего акта „Женитьбы Фигаро“), Тривелин рассказывает о своих злоключениях плебея, страстно рвущегося к богатству и положению в обществе.

Так уже за пятьдесят лет до „Севильского цирюльника“ образ Фигаро был почти готов в своих основных очертаниях. Бомарше оставалось только продолжить работу Реньяра, Лесажа и Мариво, сочетав воедино наметившиеся в их комедиях черты и подняв весь образ буржуазного героя-активиста на новую, более высокую ступень.

Могло ли, однако, пройти бесследно для формирования образа Фигаро то пятидесятилетие, в течение которого комедия совершенно исчезла из буржуазной драматургии и все буржуазные писатели отдавали свои силы разработке жанра мещанской драмы? Конечно, нет, — тем более, что сам Бомарше отдал такую значительную дань этому жанру. Естественно поэтому, что налет мещанской чувствительности остался также на весельчаке и ловчаке Фигаро.

Этот прощальга работает не только ради денег. Он человек чувствительный, счастливый тем, что соединяет влюбленных, исполняя „завет природы“. Эта чувствительность не очень гармонирует с характером Фигаро в первой комедии. Но она вводится Бомарше потому, что без такого сентиментального налета положительный буржуазный герой кажется уже невозможным. Всякому положительному герою полагалось в то время в большей или меньшей степени декламировать на тему



о законах природы и о естественных правах человека. К счастью, у Бомарше оказалось настолько хорошего вкуса и реалистического чутья, что он не переступил здесь за грань художественно допустимого в образе Фигаро, как он обрисован в „Севильском цирюльнике“.

В „Женитьбе Фигаро“ он оказался менее разборчивым. В самый разгар интриги комедии, в момент высшего напряжения ее комического действия, Бомарше ввел сентиментальную сцену нахождения Фигаро родителей, каковыми оказываются его недавние враги Марселина и Бартоло. Комедийная линия действия резко ломается, уступая место линии чувствительной мелодрамы. Смешная и назойливая старая дева Марселина оказывается нежнейшей матерью, которая трогает всех — от весельчака Фигаро до судьи-кретина Бридуазона — своей декламацией о несчастных обольщенных девушках, становящихся жертвами мужского легкомыслия или разврата. И все это делается для того, чтобы надеть на себя гуманную чувствительную маску, которою рвавшаяся к власти буржуазия прикрывала „буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы“<sup>1</sup>, точно так же, как в других случаях она прикрывала его маской античной гражданственности и республиканского героизма.

Так даже в пору своего наиболее решительного натиска на старорежимное общество Бомарше не до конца изживает мещанский сентиментализм своих юных лет. Мещанская драма входит составным элементом в новую буржуазную комедию, уступая, однако, ведущее место обличительно-сатирической линии, чтобы в дальнейшем, в период спада революционных настроений Бомарше, снова выдвинуться на первое место в третьей пьесе его трилогии — „Преступная мать“ (1792).

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Восемнадцатое брюмера Луи-Бонапарта — Сочинения, том XXVIII, издание ИМЭ, М.—Л. 1930, стр. 393.

**А**НАЛИЗИРУЯ „Севильского цирюльника“, мы незаметно перешли ко второй пьесе трилогии о Фигаро, к той самой „Женитьбе Фигаро“, с которой мы начали свое повествование о жизни и деятельности Бомарше.

План этой знаменитой комедии был вчерне набросан Бомарше уже в ту пору, когда он издавал „Севильского цирюльника“. В этом нетрудно убедиться, прочитав предисловие к первой комедии Бомарше. Желая доказать, что он легко мог бы „усложнить, развить и вымучить свой план (т. е. план „Севильского цирюльника“. С. М.) на манер трагический или драматический“, Бомарше начинает фантазировать о способах продолжить первую комедию и фактически излагает все то, что в дальнейшем вошло в состав второй комедии. Эти наброски показали забавными покровителю Бомарше, принцу Конти, который будто бы даже советовал ему поставить на сцену предисловие к „Севильскому цирюльнику“, которое, по мнению принца, „гораздо веселее самой пьесы“.

Бомарше послушался этого указания. Он, действительно, сочетал в своей второй комедии два мотива: мотив борьбы плебей Фигаро с аристократом Альмавивой и мотив нахождения Фигаро утерянных им родителей. Переплетение этих моти-

вов дало ту путаницу, ту суматоху, которая заполняет „Женитьбу Фигаро“, недаром названную автором „Безумным днем“ (это заглавие — основное, тогда как „Женитьба Фигаро“ — только подзаголовок).

Если сопоставить „Женитьбу Фигаро“ с „Севи́льским цирюльником“ с узко формальной точки зрения, как это любят делать французские критики, то вторая комедия покажется значительно слабее первой. Больше того: если верить представителям французской академической науки конца XIX века вроде профессора Пти де Жюльвиля, то ее следует признать попросту слабой пьесой. Вот как, например, Пти де Жюльвиль доказывает, что интрига „Женитьбы Фигаро“ пуста и бессодержательна: „В первом акте, — пишет он, — все действие сводится к тому, чтобы узнать, спрятан ли Керубино в кресле или за креслом. Во втором акте — к тому, он ли спрятан в кабинете или Сюзанна. В пятом акте — к тому, чтобы вытащить на сцену по одному всех персонажей из тех помещений, в которых они спрятались. Не кажется ли вам, что мы анализируем скорее пантомиму, чем комедию? Четвертый акт представляет пустое хождение взад и вперед, абсолютно ненужное для пьесы. Третий акт заключает в себе забавную сцену суда, которая завершается однако гротескным узнаванием“.<sup>1</sup>

Столь же строго отзывается Пти де Жюльвиль и о морали пьесы, которая, по его мнению, весьма проблематична и низкопробна. Так, разнеся „Женитьбу Фигаро“ в пух и прах, почтенный профессор заставляет недоумевать даже новейших реакционных буржуазных критиков: чем же объяснить в таком случае громадный, не прекращающийся в течение 150 лет успех этой комедии на всех сценах мира? Неужели тем, что это сплошная дешевка, беспорядочное нагромождение комических положений, острот, забавных словечек?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Petit de Julleville, Le théâtre en France, Paris 1897.

<sup>2</sup> L. Dubech, Histoire générale illustrée du théâtre, tome IV, Paris, 1933, p. 138.



13. Нар. арт. Республики Н. Ф. Монахов в роли Фиаро в «Женитьбе Фиаро»

Гос. Большой драматический театр. Ленинград. 1926 г.

Новейшей буржуазной науке явно не удается свести концы с концами в ее обвинительном акте против „Женитьбы Фигаро“. Им не удается доказать, что эта пьеса — дешевый водевиль. Ибо ни один водевиль никогда не держался на сцене так долго и не оказывал такого грандиозного воздействия на зрителей.

И все же можно и должно говорить о недочетах „Женитьбы Фигаро“ в отношении арихитектойники пьесы, а также в отношении ее жанровой чистоты. „Севильский цирюльник“ был, действительно, гораздо четче, гораздо компактнее, гораздо выдержаннее в жанровом отношении, чем „Женитьба Фигаро“. Это — последняя комедия интриги ренессансного типа, быть может, лучшая вообще, какая была написана во Франции. Ее завязка и развязка поражают драматургическим мастерством. Ее действие исключительно стремительно и динамично. Ее диалог — настоящий фейерверк слов, остроумных, едких, смешных.

„Женитьба Фигаро“ гораздо сложнее „Севильского цирюльника“. Она, правда, много эффектнее, но и много беспорядочнее его. В пьесе сталкиваются несколько сюжетных линий: линия любви Фигаро и Сюзанны, за которой ухаживает граф; линия увлечения Керубино графиней, которую граф ревнует к нему; линия отношений Фигаро к Марселине, которая добивается замужества с ним и напоследок находит в нем собственного сына. Но над всеми этими сюжетными линиями возвышается влетающая в каждую из них и ни с одной из них не совпадающая линия политической сатиры, линия беспощадной критики умирающего старого режима. Отсюда — жанровая пестрота „Женитьбы Фигаро“, которая одновременно и фарс, и комедия нравов, и комедия интриги, и мещанская драма, и, прежде всего, сатирическая комедия.

Многопланность и жанровая пестрота пьесы порождает ее необычайную преизбыточность, ее перегруженность материалом, отсутствие в ней мудрой экономии средств, отличавшей „Севильского цирюльника“, в котором каждая сцена подготовлена предыдущей и закономерна с точки зрения общей конструкции

пьесы. Но эта избыточность, ошеломляющая зрителя, находит объяснение и оправдание в памфлетно-сатирическом замысле комедии, которая являлась ярчайшим политическим документом своей эпохи. Этого не желают замечать нынешние буржуазные критики и профессора, которым революционная зарядка комедии представляется моментом неэстетического порядка, ослабляющим, а не усиливающим значение пьесы. Между тем именно политическая зарядка комедии и обусловила ее беспримерный огненный темперамент, всегда подкупавший зрителя и подкупающий его до сегодняшнего дня. А перед этим достоинством меркнут все отмеченные структурные недочеты пьесы.

Наибольший интерес в „Женитьбе Фигаро“ представляет ее центральный герой Фигаро. Характер этого буржуазного активиста, ярко очерченный уже в „Севильском цирюльнике“, в „Женитьбе Фигаро“ необычайно разрастается, углубляется и дополняется новыми чертами. Это обогащение образа Фигаро находится в несомненной зависимости от его действенной, сюжетной функции в пьесе. В „Севильском цирюльнике“ Фигаро был еще комедийным слугой, интриганом, фактотумом, устраивающим счастье графа Альмавивы. Его функция сводилась еще к тому, чтобы помогать этому аристократическому любовнику. Правда, помогал он ему из корыстных интересов, но все же на первом месте в пьесе стояла любовная интрига графа. Личная жизнь Фигаро в пьесе не раскрывалась. Зритель оставался в неведении, есть ли вообще у Фигаро такая личная жизнь, или она целиком заслонена его погоней за материальным успехом, за карьерой. Во второй комедии Бомарше как раз и выдвинул на первый план тему личной жизни Фигаро. С положения фактотума, ходатая по делам графа Альмавивы, он перевел Фигаро на положение человека, который обзаводится собственным домом, собственным семейным очагом и которого порочный граф затрагивает на этом участке.

Вот как сам Бомарше в предисловии к „Женитьбе Фигаро“ изложил содержание своей знаменитой комедии: „Испанский

вельможа влюблен в девушку, которую он хочет соблазнить. Эта невеста, равно как и тот, за кого она должна выйти замуж, а также жена вельможи, стараются совместными усилиями разрушить план самодержавного властелина, которому положение, богатство и расточительность дают все возможности выполнить его“. Покамест Бомарше говорит исключительно об образе графа. Послушаем его, однако, дальше: „Я весело противопоставил ему (т. е. графу. С. М.) самого разбитного человека всей нации, настоящего Фигаро, который, защищая Сюзанну, свою собственность, смеется над планами своего господина и забавно возмущается, что последний смеет состязаться в хитрости с ним, изощренным мастером в подобного рода фехтовании“.<sup>1</sup>

Теперь содержание „Женитьбы Фигаро“ раскрыто полностью в его наиболее существенных моментах. Итак, тот самый граф, который в „Севильском цирюльнике“ прибегал к помощи Фигаро для того, чтобы завладеть любимой девушкой, пытается теперь отбить у Фигаро его невесту, почти жену. И Фигаро, который на редкость ловко и искусно помогал Альмавиве похитить Розину у ее опекуна Бартоло, теперь применяет не меньшую ловкость и искусство к тому, чтобы не отдать графу девушку, которую он считает уже „своей собственностью“. „Женитьба Фигаро“ — это, по выражению друга и первого биографа Бомарше Гюдена де ла Бренеллери,

Комедия о том, как дерзостный слуга  
Не уступил жену бесстыдно господину.

Глухая, но упорная и беспощадная борьба между Фигаро и Альмавивой, т. е. между лакеем и графом, плебеем и аристократом, борьба за женщину, которую избрал себе в жены плебей и которую хочет сделать своей любовницей аристократ, — вот сюжетный стержень „Женитьбы Фигаро“. В процессе этой борьбы, затрагивающей интересы Фигаро на самом интимном, самом личном, но потому и наиболее чувствительном для него

<sup>1</sup> Бомарше, Трилогия, стр. 147—148.

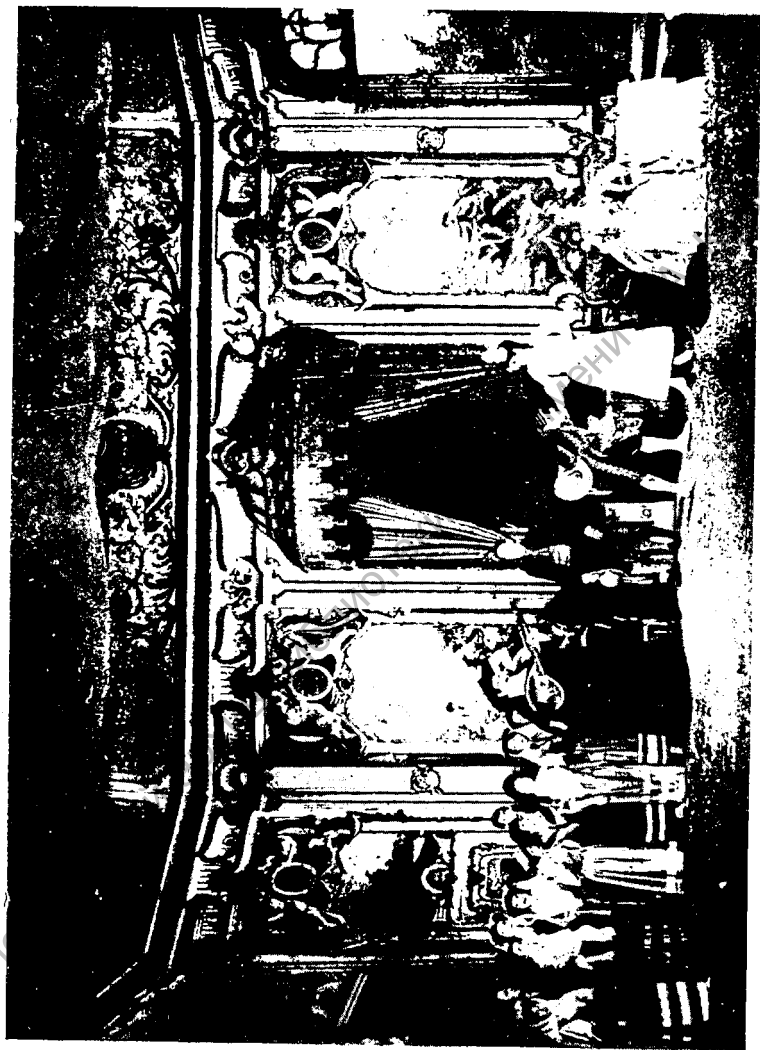
участке семейно-любковых отношений, авантюрист, карьерист и интриган Фигаро впервые раскрывается во всей своей революционной сущности.

С первого взгляда может показаться странным, что Фигаро начинает громить старый порядок только тогда, когда он почувствовал угрозу своему будущему семейному счастью. Хорош-де революционер, который выявляет свою революционность лишь в тот момент, когда порочный аристократ начинает ухаживать за его будущей женой! Не следует, однако, забывать, что мы имеем здесь дело с буржуазными людьми и с буржуазной революционностью. А буржуазный человек всегда и во всем прежде всего — собственник, преследующий свои личные цели, личные интересы. Только затронутый в этих своих частных интересах, он склоняется к тому, чтобы обобщить частное до общественного, поднимая его на некую принципиальную высоту.

До тех пор, пока граф не мешал Фигаро жить и создавать свое благосостояние, до тех пор, пока услуги, оказываемые Фигаро графу, будучи хорошо оплачены последним, помогали Фигаро крепко стать на ноги, Фигаро мог жить с графом в мире, хотя уже и тогда он великолепно сознавал все недочеты того феодального строя, типичным представителем которого является этот граф. Но стоило графу посягнуть на его „собственность“, на создаваемую Фигаро мещанскую семью, эту основную ячейку буржуазного общества, как Фигаро вырастает в настоящего обличителя феодальных пережитков и выговаривает до конца все, что он думает по поводу существующего строя.

Итак, затронутый в личном плане, Фигаро активизируется в плане общественном. В этом он снова похож, как две капли воды, на самого Бомарше, который выступил в свое время с беспощадными обличениями судейского аппарата старорежимной Франции только после того, как он сам стал жертвой до-революционного беззакония и административного произвола. Знаменитый обличительный монолог пятого акта „Женитьбы Фигаро“ ничего не теряет в своем революционном задоре от





14. «Женитба Фигаро» в театре Колеги Франсез  
(Париж, 1910). II действие.

„честного человека“. Его честность выражается между прочим в том, что если все другие персонажи пьесы, от графа до маленькой Фаншетты, от Марселины до пажа Керубино, гоняются только за любовными наслаждениями, то Фигаро и Сюзанна, эти типичные представители третьего сословия, смотрят на любовь весьма трезво и прозаически, сквозь призму законного брака. Они одни не поддаются пьянящему аромату чувственности, разлитому по всей пьесе, они одни остаются не затронутыми игривой аристократической эротикой рококо. Крепость моральных устоев, благоговейное отношение к браку и семейной жизни — вот то, что в первую очередь делает Фигаро „честным человеком“ в буржуазном понимании этого слова. Этот честный человек, конечно, типичный собственник, крайне эгоистичный и неразборчивый в средствах, когда речь идет о защите им своих собственнических прав. Но он в то же время сентиментален, как все „честные люди“ третьего сословия. Сочетание всех этих черт у Фигаро вполне правдиво и реалистично. Бомарше ни на йоту не грешит в этом образе против исторической и бытовой правды.

Вполне естественной на фоне всех указанных особенностей характера Фигаро была также его революционная настроенность. Она находила выражение в ядовитых эпиграммах, которыми Фигаро сыпал направо и налево по адресу привилегированных сословий, бесчестных фаворитов, жадных придворных, продажных судей, бесстыдных адвокатов, самодовольных дипломатов. Сатирические выходы Фигаро во второй комедии значительно превосходили своей остротой его выходы в первой комедии. Некоторые из них заслуженно получили громкую славу. Таковы, например, замечания Фигаро, что вся деятельность царедворца исчерпывается тремя словами: „получать, брать и требовать“, что „политика и интрига — одного поля ягоды“, что закон „снисходителен к сильным мира и суров к маленьким людям“, и другие.

Но своей кульминационной точки наступление Фигаро на старый порядок достигает в его знаменитом монологе пятого

акта — самом длинном монологе, какой когда-либо был произнесен на французской сцене (которая, заметим, вообще не жалует монологов: ведь даже в классической трагедии Корнеля и Расина монологи почти всегда бывали замаскированы диалогами героев с безличными наперсниками). Несмотря на традиционную нелюбовь французской публики к монологам, огромная речь Фигаро никогда не наскучивала и не наскучивает зрителю, потому что она пронизана колоссальными темпераментом и является, в сущности, настоящей политической речью, пламенным обвинительным актом против сословных привилегий гнилого, упадочного дворянства.

Монолог начинается с резкого выпада плебея Фигаро против его соперника графа Альмавивы: „Нет, ваше сиятельство, вы ее не получите! Вы себя считаете великим гением, потому что вы вельможа... Знатность, богатство, положение, высокие должности — вот источники подобного высокомерия. А что вы сделали, чтобы иметь столько благ? Вашим единственным трудом было — родиться. На самом же деле вы — человек довольно заурядный. Тогда как мне, затерянному в темной толпе, мне только для того, чтобы прокормиться, пришлось проявить больше знаний и сообразительности, чем их было потрачено в течение ста лет на управление всеми Испаниями. И вы хотите тягаться со мной!..“

За этим блестящим вступлением, звучащим как открытый вызов родовой аристократии, Фигаро еще раз и более подробно, чем в „Севильском цирюльнике“, рассказывает зрителям свою жизнь. Мельком сообщив, что он, „сын неизвестных родителей“, воспитанный разбойниками, „захотел идти честным путем“ и с этой целью „изучил химию, фармацевтику, хирургию“, но добился только места ветеринара, — он более подробно, чем в первой комедии, повествует о своих злоключениях литератора и драматурга. Здесь он дает волю своему яду, характеризуя цензурный режим свободной мысли в старорежимной Франции. „Во время моего экономического уединения в Мадриде установилась система свободной продажи всего, чего

угодно, даже произведений печати, и если я не буду в моих статьях касаться власти, религии, политики, морали и должностных лиц, обществ, пользующихся доверием, оперы, других спектаклей, никого, кто имеет отношение к чему-либо,—я могу свободно напечатать все под надзором двух или трех цензоров“.

В таком язвительном, саркастическом тоне выдержан весь монолог. Фигаро не устает здесь внушать „калифам на час“ дореволюционного французского правительства, что „печатные глупости приобретают силу только там, где препятствуют их распространению, что без свободы критики нет лестной похвалы и что лишь мелкие людишки боятся мелких писак“. Как литератор, Бомарше, естественно, нападает на французский старый режим, в первую очередь, по линии зажима печати. Но его наскок на дореволюционную цензуру является, конечно, только частным выражением наступления третьего сословия на феодальную систему управления в целом, на бесчисленные пережитки феодального произвола, насилия и беззакония, с которыми уже не могла и не хотела мириться окрепшая и осознавшая свои права французская буржуазия.

Удивительно ли после всего этого, что Бомарше пришлось выдержать исключительно длительную и упорную борьбу за проведение своей пьесы на сцену? Если „Севильский цирюльник“ ожидал постановки в течение трех лет, то „Женитьба Фигаро“, по собственному сообщению Бомарше, пролежала в его авторском портфеле целых пять лет. Она прошла через руки нескольких цензоров, которые упорно и систематически запрещали ее постановку, все более и более разжигая любопытство широких зрительских слоев, возлагавших огромные надежды на новое произведение, вышедшее из-под пера прославленного автора „Севильского цирюльника“.

Разжиганию этого любопытства немало способствовал сам Бомарше, который не дремал, пока цензура запрещала его комедию. Со своей обычной ловкостью и изворотливостью он всякими способами пытался ознакомить общество с отдельными особенно острыми сатирическими пассажами, выходками и ост-

фотами запрещенной пьесы. Великолепно, именно в силу своей тонкости и незаметности, проведенная реклама „Женитьбы Фигаро“ придала интересу к этой комедии характер настоящей мании, постепенно охватившей не только буржуазно-демократические, но и аристократические круги. Используя свой давнишний маневр, пущенный им в ход уже в пору его борьбы с Гёзманом, Бомарше постарался вызвать любопытство к „Женитьбе Фигаро“ у обличаемых ею лиц. И он добился того, что королева Мария Ангуанетта, члены королевской семьи и почти весь двор стали горячими сторонниками постановки „кромольной“ комедии.

К сожалению, однако, эти „августейшие“ защитники Бомарше не решали судьбы его комедии. Судьба эта зависела от отношения к ней высшей администрации и полиции, которые как раз были против постановки пьесы. Ряды противников „Женитьбы Фигаро“ вскоре поподнились королем Людовиком XVI. Возненавидев комедию, он решительно заявил, что во время его царствования эта „ужасная“ пьеса поставлена не будет, ибо это было бы равносильно разрушению Бастилии. Когда Бомарше сообщили о том, что сам король против его пьесы, Бомарше по преданию воскликнул: „Ах, если король против моей пьесы, значит она безусловно будет поставлена“. Подобно своему любимому герою, воюющему с графом Альмавива, Бомарше вступил в борьбу с самим королем и завершил эту борьбу — опять-таки как Фигаро — блестящей победой.

Разрешение ставить „Женитьбу Фигаро“ нельзя выводить из того лишь факта, что придворные любители, исполнившие комедию на дворцовом спектакле в Трианоне, во главе с королевой, игравшей Сюзанну, и графом Артуа, игравшим Фигаро, во что бы то ни стало хотели увидеть свои роли в интерпретации профессиональных актеров. Безусловно, здесь были куда более серьезные причины. Главной из них было то, что дальнейшее запрещение ставить популярнейшую комедию приобретало характер общественного скандала и свыше всякой меры разжигало политические страсти зрителей. Комедию нужно

было показать уже хотя бы для того, чтобы убедить зрителей в ее сравнительной невинности. Это и побудило администрацию уступить небывало дружному натиску общественного мнения.

Феодальная Франция ясно обнаружила здесь признаки своего полного политического бессилия. Тщетно накануне постановки „Женитьбы Фигаро“ цензура свирепствовала свыше всякой меры. Еще до разрешения публичного спектакля Бомарше удалось добиться постановки комедии закрытым спектаклем у графа Водрейля перед отборнейшим аристократическим обществом. Незадолго до этого представления, совсем уже назначенный спектакль в театральном зале „Личных увлечений короля“ (*Menus plaisirs du roi*) был в последнюю минуту снят полицией без всяких уважительных причин. Наконец, перед самой премьерой, „Женитьба Фигаро“ в последний раз прошла через рогатки цензуры. Три цензора, выделенные для окончательной „чистки“ текста крамольной пьесы, без конца вылавливали в ней всякие мелочи. Бомарше мужественно боролся за каждую фразу и, как всегда, победил.

Наконец, 27 апреля 1784 года сошлась долгожданная премьера. Взволнованная длительным ожиданием, наэлектризованная публика дежурила целые сутки перед зданием театра Французской комедии. Дамы тайком пробирались в уборные актеров, все барьеры перед театром были сломаны, стража оттиснута и смята. Невиданные во Франции, со времени премьеры мольеровского „Тартюфа“ в 1669 году, свалка и давка не обошлись, конечно, без человеческих жертв.

Успех спектакля был гигантским. В этом успехе была немалая примесь скандала. Малейшая фраза, в которой можно было усмотреть наличие политического намека, вызывала демонстративные аплодисменты в зрительном зале. Цензурные мытарства комедии принесли неожиданный результат: они во много раз усилили политическую остроту пьесы, которая вся, с первого слова до последнего, была воспринята как защита свободы и равенства, как протест против деспотизма и отживших привилегий. Так художественный успех комедии был оттес-

вен на второй план успехом общественно-политическим. Буржуазный зритель как бы мстил своим энтузиазмом многочисленным клеветникам, выдававшим до премьеры комедию Бомарше за грубый фарс, полный непристойностей, за растянутое, нестройное, безвкусное и бездарное произведение. Реакция зрителя премьеры положила конец всем этим толкам. Пьеса прошла 68 раз под ряд и дала театру около полумиллиона ливров сбора. Эти цифры для XVIII века — рекордные; ни одна пьеса в это время не выдерживала во Франции такого количества представлений и не делала таких сборов.

Бомарше был теперь подлинно на вершине славы. Выше не довелось уже подняться ни ему, ни кому-либо другому из французских драматургов XVIII века. Вчерашний часовщик и делец стал — отчасти неожиданно для самого себя — настоящим политическим трибуном. Это не могло ему пройти безнаказанным, пока старый режим не был еще ниспровергнут. Последствия не заставили себя долго ждать. Один мелкий журналист подал на Бомарше донос, обвинив его в „оскорблении величества“. Людовику XVI, раздосадованному тем, что комедия пошла против его желания, этого было только и надо. По совету графа Прованского, будущего короля Людовика XVIII, Людовик XVI отдал приказ об аресте драматурга-победителя и о заключении его в тюрьму Сен-Лазар, куда сажали молодых людей, обвиняемых в дебошах и других проступках против нравственности. Приказ об аресте Бомарше был написан королем во время карточной игры на семерке пик.

Этот неожиданный афронт весьма обескуражил Бомарше, лишний раз подчеркнув ему, в какой бесправной стране он живет. Злые языки распространяли по Парижу слухи, что в тюрьме Сен-Лазар с автором „Женитьбы Фигаро“ обошлись несоответственно ни его возрасту, ни его славе и даже подвергли его телесному наказанию. Как бы то ни было, самый факт заключения в Сен-Лазар, а не в Бастилию, куда сажали политических преступников, был постыден. Однако славы Бомарше он не уменьшил, тем более, что через несколько дней

его столь же неожиданно выпустили из тюрьмы, как и посадили в нее. Напротив: слава Бомарше возрастала с каждым днем по мере того, как все новые и новые зрители ознакомились с его замечательной комедией.

Все зрители и все критики сходились на том, что „Женитьба Фигаро“ исключительно весела и забавна. Эти достоинства искупали, по мнению даже наименее расположенных к Бомарше людей, многочисленные недостатки его пьесы. Вот как пишет об этих недостатках Лагарп в своей „Литературной корреспонденции“: „Пьеса имеет много недостатков: бесполезные персонажи, скверные каламбуры, общие места... безвкусное узавание в третьем акте, вставные сцены. Но веселье заставляет проходить мимо всего этого, а оно царит всюду“.<sup>1</sup> Среди недочетов пьесы отмечали ее непомерную длину. Представление комедии, после всех произведенных на премьере купюр, длилось три часа и, вопреки установившемуся во французском театре того времени обыкновению, заполняло целый спектакль. Это было большим новшеством, ибо до этого ко всякой большой пьесе присоединяли маленькую комедию. То, что публика удовлетворялась одной „Женитьбой Фигаро“ и не требовала никаких „довесков“ к ней, тоже свидетельствует о ее огромном беспримерном успехе.

Успех этот распространялся даже на тех зрителей, которые считали хорошим тоном ругать пьесу. На это весьма метко обратил внимание итальянский драматург Гольдони, живший в это время в Париже: „Самое странное здесь то, что те самые лица, которые крикуют „Фигаро“ (выходя после спектакля, неизменно возвращаются в театр и развлекаются тем, что они сами же критиковали“.<sup>2</sup> Впрочем сам Гольдони был не очень высокого мнения о „Женитьбе Фигаро“, так как отрицательно отнесся к усмотренному в этой комедии „проявлению фанатизма“.

<sup>1</sup> La Harpe, Correspondance littéraire, 1784, édition de 1807, t. IV, lettre CCVI, pp. 227—232, Перевод Е. Л. Фянкельштейн.

<sup>2</sup> Мемуары Карло Гольдони, перевод, вступительная статья и примечания С. С. Мокульского, т. II, 1933, стр. 654.





15. «Женитьба Фигаро» в Московском Малом театре  
(1910 г.) I действие

Мещова

под которым следует разуместь, конечно, пропитывающий пьесу революционный дух.

Но именно этот „фанатизм“, как известно, и создал гигантский успех пьесы. Это констатируют все современники. Лагарп, особенно колоритно рассказывающий о знаменитом монологе, прибавляет: „место, где говорится о книжной цензуре, настолько соответствует истине, что для того, чтобы согласиться получить этот урок в театре, надо, чтобы правительство придерживалось принципа Мазарини: „Предоставим им говорить, чтобы они предоставили нам действовать“. Легко представить себе веселье и радость публики, очарованной возможностью посмеяться над властью, которая сама соглашается быть осмеянной на подмостках“.<sup>1</sup>

Другой современник — актер Флери — подчеркивает особенную пикантность, которую приобрел монолог Фигаро „в устах принца королевской крови“ графа Артуа, исполнившего роль Фигаро в упомянутом нами выше придворном любительском спектакле. „Забавное зрелище представляли собой все эти вельможи, смеявшиеся над самими собой“.<sup>2</sup>

Иначе откликнулась на комедию Бомарше русская императрица Екатерина II. В противовес своим обычным заигрываниям с французскими просветителями, она отозвалась о „Женитьбе Фигаро“ чрезвычайно сухо: „может быть, игра актеров придает целому комизм, но я ни разу не рассмеялась при ее чтении“. И действительно, смеяться Екатерине II над „Фигаро“ было столь же мало к лицу, как и Людовику XVI. Ибо хорошо смеется только тот, кто смеется последним. .

---

<sup>1</sup> La Harpe, op. cit.

<sup>2</sup> Fleury, Mémoires, tome II, pp. 387—421, Перевод А. Г. Мовшенсона.

## VII

**НАМ ОСТАЛОСЬ** теперь коснуться совсем кратко дальнейших событий в жизни и деятельности Бомарше посленаписания им „Женитьбы Фигаро“.

Накануне постановки „Женитьбы Фигаро“ Бомарше носился с грандиозными коммерческими предприятиями. Он то снаряжал собственные суда и отправлял их от имени французского правительства в Северную Америку для помощи восставшим против Англии американским колониям, то организовывал грандиозное издание собрания сочинений Вольтера от имени некоего фиктивного „Общества философского, литературного и типографического“ в маленьком пограничном городе Келе (Kehl).

После „Женитьбы Фигаро“ неутомимый Бомарше решил почтить на лаврах. Он приступил к сооружению роскошного особняка в Париже, в котором рассчитывал прожить в спокойствии и достатке последние годы. Но его покой был потревожен здесь сначала — знаменитым впоследствии Мирабо, обличившим его в небольшой спекуляции в деле об организации водоснабжения Парижа, затем — адвокатом Бергассом, заступившимся за одного эльзасца Коримана, которого Бомарше разлучил с женой, помогая ее соблазнителю. Оба дела были в общем пустяковые. Но они были раздуты, противники Бо-

марше обдали его целым дождем брешюр, в которых разоблачили его связи с миром биржевиков, придворных и полицейских... и недавняя репутация народного трибуна была Бомарше безвозвратно утеряна.

Тут вспыхнула долгожданная революция, которую сам Бомарше подготовил своими сатирическими писаниями. Но автор „Фигаро“ не нашел общего языка с революционными вождями. Он, так ловко приспособлявшийся к старорежимной монархии, не сумел приспособиться к новым порядкам. Правда, он упорно напоминал о своей роли предтечи революции, и пьесы его действительно вошли в основной репертуарный фонд революционного театра, но доверия революционные массы к нему не питали. Его подозревали в симпатиях к династии, в помощи роялистам и однажды даже произвели обыск в его роскошном особняке. Злоключения автора „Фигаро“ этим не кончились. После обыска его вскоре арестовали и заключили в тюрьму с обширной группой роялистов. Этот арест не имел, однако, для Бомарше тех печальных последствий, какие обычно имели аресты роялистов.

Выпущенный из тюрьмы, Бомарше стал энергично хлопотать перед республиканским правительством об использовании его коммерческих талантов для организации столь важного для республики снабжения национальной милиции ружьями. За этими ружьями он едет в Голландию и в Англию, по обыкновению затевает различные сложные махинации и в конце концов навлекает на себя подозрение в связи с монархистами. Правда, ему удалось реабилитировать себя перед Конвентом, но стоило ему вторично уехать в Голландию с официальным полномочием от французского правительства, как его дом в Париже был конфискован, имя внесено в список эмигрантов, жена и дочь арестованы. Волей-неволей Бомарше пришлось застрять в 1792 г. в Гамбурге вместе с группой роялистов, в сущности ему глубоко чуждых, и ждать изменения курса политики.

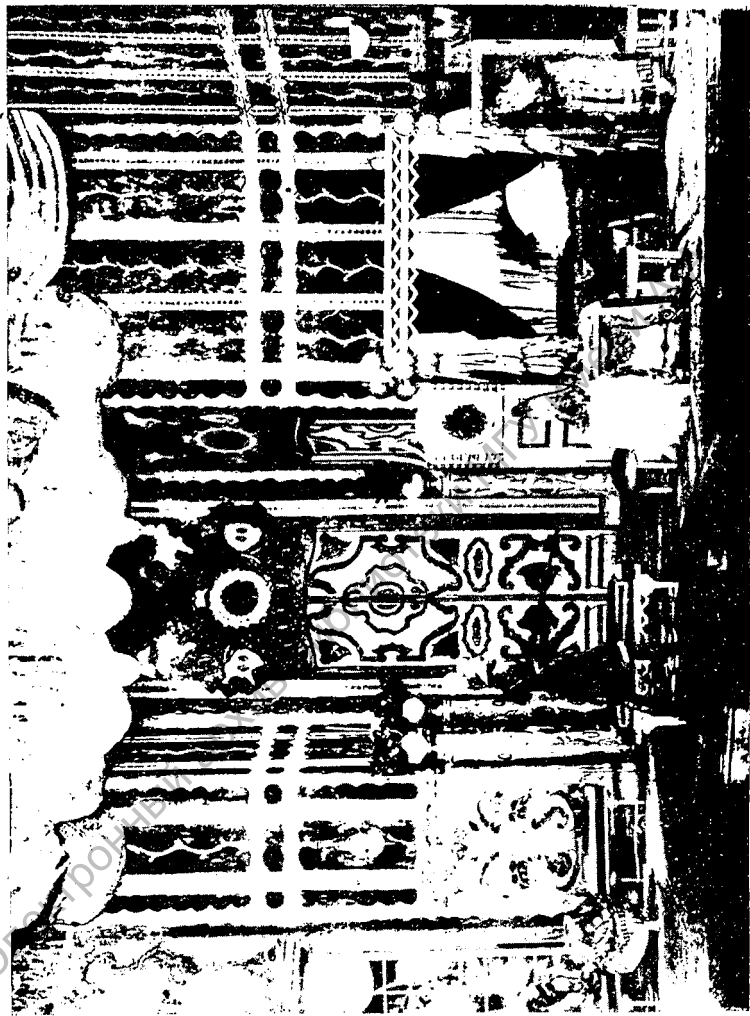
Вернулся Бомарше на родину только при Директории в 1796 году. Тщетно он пытался теперь пристроиться снова

к какому-нибудь подряду или коммерческому делу. Все его предложения отвергались, денег по старым долгам казны он тоже получить не мог. Так, пренебрегаемый всеми, скончался знаменитый автор „Фигаро“ за несколько месяцев до захвата власти Наполеоном Бонапартом, 18 июня 1799 года.

Если последние годы жизни Бомарше представляют картину весьма унылого упадка и деградации, то аналогичные черты обнаруживаются также в его творчестве. Хотя в тот момент, когда он хлопотал о получении подряда на доставку ружей, Бомарше умалчивал о своем писательстве и изображал себя только торговым агентом, „негоциантом“, однако работы драматурга он в эти годы не покидал. Еще до революции он написал и поставил оперу „Тарар“, к которой музыку написал знаменитый Сальери.

В этой „музыкальной драме“ из восточной жизни Бомарше противопоставил короля — деспота и сластолюбца Атара народному герою, благородному полководцу Тарару, сталкивая их примерно в том же плане, в каком сталкиваются Альмавива и Фигаро. Пьеса имела откровенно антидеспотический характер и завершалась типичным буржуазно-конституционным финалом: злодей Атар кончал жизнь самоубийством, а на престол вступал благородный Тарар, посвящавший себя заботам о счастье страны.

Нашумевшая при своей первой постановке в 1787 году, опера была возобновлена Бомарше в 1790 году со внесением в нее ряда злободневных черточек, но прежнего единодушного успеха уже не имела. Напротив, она расслоила зрительный зал на два лагеря — сторонников и противников монархии; первые рукоплескали конституционному финалу оперы, вторые жестоко свистали ему. Но Бомарше не унимался и попытался провести „Тарара“ на сцену еще третий раз, при якобинцах, в 1793 году. Однако, теперь он уже вынужден был подвергнуть пьесу более значительной переделке. Тарар стал теперь вождем народного восстания, ярым республиканцем, который после свержения Атара отвергал предложенную ему народом корону.



16 «Женитьба Фигаро» в Московском художественном театре (1927).

Постановка К. С. Станиславского, декорации А. Я. Головина. II действие.

и взывал: „Сбросив деспотическое иго, храните, граждане, вашу свободу“.

Но „Тарар“ — только случайный эпизод в драматургии Бомарше, который, несмотря на свой успех при первом его появлении, не может быть поставлен на одну доску с знаменитыми комедиями Бомарше. Несравненно интереснее во всех отношениях и симптоматичнее для раскрытия творческой эволюции Бомарше третья пьеса его трилогии — „Преступная мать“, написанная уже после революции и увидевшая свет впервые в 1792 году.

В пьесе выводятся наши старые знакомцы — Альмавива, его жена, Фигаро, Сюзанна. Все они сильно постарели и остепенелись. Фигаро даже в перечне действующих лиц характеризуется как „человек, сложившийся под влиянием опыта и жизненных обстоятельств“, а Сюзанна — как „превосходная женщина, преданная своей госпоже и освободившаяся от иллюзий молодости“. Однако вместе с „иллюзиями молодости“ Сюзанна и Фигаро „освободились“ также от веселья, задора и боевых настроений. Они — верные и добродетельные слуги своих аристократических господ и видят главную свою задачу в утверждении мира и благоденствия в графской семье и... в охране графской собственности.

Последнее акцентируется особенно в поведении Фигаро который использует всю присущую ему хитрость, пронырливость и изворотливость для разоблачения некоего новоявленного Тартюфа, ирландца Бежарса, который поселился в графском доме, сеет в нем раздор и клевету, в то же время рассчитывая жениться на крестнице графа Флорестине и завладеть его огромным состоянием. После того как Фигаро разоблачил Бежарса и спас деньги графа, он проявляет еще одно, совершенно удивительное для зрителей первых двух частей трилогии, качество — абсолютное бескорыстие и презрение к денежной компенсации. Когда граф дает ему в награду за услугу две тысячи луи, Фигаро с ужасом восклицает: „Мне, сударь? Нет, прошу вас. Чтобы я испортил получением недостойной платы

достойную услугу, оказанную мной? Награда для меня — умереть у вас. Если я часто ошибался в молодости, пусть этот день оправдает мою жизнь“.

Итак, Фигаро решительно перестроился. Он отказался от всякой агрессии, от всякой борьбы за свои собственные материальные интересы. Он не только примирился со своим старым противником, графом Альмавивой; он стал его верным слугой и видит цель своей жизни в том, чтобы работать бескорыстно для него. Перестроившись, он решительно отмежевывается от своего революционного прошлого, признавая его „ошибкой“. Так развился — в обратном направлении — образ буржуазного героя-активиста. Вместе со своим автором Фигаро испугался плебейского углубления революции и вступил в союз с графом Альмавивой, который, переселившись в революционный Париж, тоже несколько перестроился, отбросив свои былые паразитические феодальные замашки.

Одновременно с переходом на охранительные позиции Бомарше ликвидирует также комедийную специфику первых двух частей трилогии. Он возвращается к добротной мещанской драме с трогательными ситуациями и тирадами, с обильно проливаемыми слезами и т. д. Однако мещанская драма обычно бывала лишена усложненной интриги и заостренных сценических положений, щекочущих нервы зрителя. А в „Преступной матери“ эти моменты налицо, равно как и резкое противопоставление добродетели и порока, воплощаемого в образе некоего индивидуального „злодея“. Все эти моменты являются типичными для нового, формирующегося в годы спада революционной волны жанра — буржуазной мелодрамы. „Преступная мать“ уже включает в себе наметку этого нового жанра, обычно несущего охранительные, а не революционные тенденции.

Движение от мещанской драмы юных лет Бомарше к сатирической комедии его зрелого возраста, а от последней к мелодраме, возникающей на основе старой мещанской драмы — таково общее направление творческой эволюции Бомарше, от-



ражающей в своем движении движущие силы которого — это взрыв буржуазии в процессе подготовки и осуществления буржуазной революции, а также последовавшей за ней стабилизации буржуазии, переходившей на охранительные, консервативные позиции. Таким образом, театр Бомарше в целом является своеобразным зеркалом буржуазной революции во Франции. В этом его громадное историческое значение.

Что же касается до средней части трилогии, до знаменитой „Женитьбы Фигаро“, то она имеет далеко не только историческое значение. Эта пьеса полна такой замечательной революционной зарядки, что, несмотря на все свои многочисленные недостатки, она до сегодняшнего дня является одним из драгоценнейших образцов буржуазно-революционной классики. В качестве такового она заслуживает внимательного и глубокого освоения ее нашим театром, который может и должен дать ей то острое политическое и сатирическое звучание, которое она имела в момент своего возникновения и которое затем бесследно утратила в процессе своего дальнейшего бытования на подмостках театра консервативной буржуазии, отрешившейся от своего революционного прошлого. Только в системе социалистического театра может снова обрести жизнь и заиграть всеми своими красками замечательнейшая комедия революционной буржуазии — „Женитьба Фигаро“.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Пьер Огюст Карон де Бомарше.

2. „Испанская беседа“ („Conversation espagnole). Гравюра Боварле с картины Ванло.

В авторской ремарке, указывающей расположение действующих лиц на сцене в тот момент, когда Керубино собирается начать петь свой романс („Женитьба Фигаро“, д. II, карт. 4), Бомарше пишет: „Графиня сидит и держит в руках ноты, чтобы следить по ним. Сюзанна стоит за ее креслом и играет на гитаре интродукцию, заглядывая в ноты через плечо своей госпожи. Маленький паж стоит перед ней, опустив глаза. Эта картина точно воспроизводит превосходную гравюру с картины Ванло, называемой „Испанская беседа“ („Conversation espagnole“).

Автор упоминаемой картины — известный французский художник Карл Ванло (Carle Vanloo, 1706—1765).

3. Сцена I действия „Женитьбы Фигаро“. С гравюры Д. Ходовецкого.

Иллюстрации к „Женитьбе Фигаро“ знаменитого немецкого рисовальщика и гравера Даниила Ходовецкого (1726—1801) впервые напечатаны были в „Готском альманахе“ в 1785 г. Вернее всего, они не связаны ни с какой конкретной постановкой комедии Бомарше, а сочинены на темы отдельных моментов пьесы.

4. Сцена из пьесы „Евгения“.

Иллюстрация Готье старшего к изданию 1809 г.

5. Сцена из пьесы „Два брата“.

То же.

6. Сцена из пьесы „Преступная мать“.

То же.

Иллюстрации французского гравера Жана Батиста Готье старшего (работал с 1789 по 1820 г.) не воспроизводят конкретных спектаклей. Костюмы на рисунках к „Двум братьям“ и „Преступной матери“ явно относятся к более поздней эпохе, так как высокие талии у женских платьев очень характерны для времени Директории и Империи. На всех трех рисунках архитектурный фон типичен не для XVIII, а для начала XIX в.

7. Сцена из „Севильского цирюльника“ (д. I, карт. 8) в постановке 1775 г. Розина — м-ль Долиньи, граф Альмавива — Белькур, доктор Бартоло — Дезесар.

Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера.

Миниатюры художников Феша (Fesch, 1697—1778) и Уирскера (Whirsker), изображающие французских актеров XVIII ст. в ролях, имеют большое значение при изучении истории театра. В сцене из „Севильского цирюльника“ изображены исполнители первого представления в театре „Комеди Франсэз“: м-ль Долиньи (1748-?), Белькур (1726—1778) и Дезесар (1738—1793).

Рисунки Феша — Уирскера, оригиналы которых хранятся в Национальной библиотеке в Париже и в музее театра „Комеди Франсэз“, воспроизведены в редчайшей книге „Воспоминания и горести старого любителя театра“ („Les souvenirs et les regrets d'un vieil amateur dramatique“), издававшейся дважды (в 1829 и в 1861 г.г.). Автором этой книги, изданной анонимно, был член Французской академии Антуан Венсан Арно (Arnault).

8. Сцена из „Женитьбы Фигаро“ (д. I, карт. 9) в постановке 1784 г. Альмавива — Моле, Сюзон — м-ль Конта, Керубино — м-ль Оливье.

Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера.

На миниатюре Феша — Уирскера изображены исполнители первого представления „Женитьбы Фигаро“: Моле (1737—1802), м-ль Конта (1760—1813) и м-ль Оливье (1764—1787).

9. Превиль — первый исполнитель роли Фигаро в „Севильском цирюльнике“ (1775 г.).

Рисунок (гуашь) Феша и Уирскера.

Миниатюра Феша — Уирскера изображает лучшего комедианного актера театра „Комеди Франсэз“ Превилья (1721—1799), первого исполнителя роли Фигаро в „Севильском цирюльнике“ (1775).

10. Дазенкур — первый исполнитель роли Фигаро в „Женитьбе Фигаро“ (1784 г.).

С гравюры Шарля.

Раскрашенная гравюра из серии Мартине (актеры в ролях) изображает Дазенкура (1747—1802) — первого исполнителя роли Фигаро в „Женитьбе Фигаро“ в театре „Комеди Франсэз“ (1784).

11. Нар. арт. Республики А. И. Сумбатов-Южин в роли Фигаро в „Женитьбе Фигаро“. Московский Малый театр. 1910 г.

Народный артист Республики А. И. Южин (1857—1927) играл роль Фигаро в московском Малом театре в 1910 г. (премьера — 18 февраля).

12. Нар. арт. Республики Б. А. Горин-Горайнов в роли Фигаро в „Женитьбе Фигаро“. Михайловский театр, 1913 г.

В Михайловском театре „Женитьба Фигаро“ была поставлена в 1913 г. (режиссер Загаров, художник К. А. Коровин, премьера — 11 ноября). В 1918 г. эта же постановка была перенесена в Александринский театр.

13. Нар. арт. Республики Н. Ф. Монахов в роли Фигаро в „Женитьбе Фигаро“. Гос. Большой драматический театр. Ленинград. 1926 г.

В Гос. Большом драматическом театре (Ленинград) „Женитьба Фигаро“ была поставлена в 1926 г. Режиссер и художник спектакля—А. И. Бенуа. Премьера — 2 октября.

14. „Женитьба Фигаро“ в театре „Комеди Франсез“ (Париж, 1910). II действие.

Изображенная на фотографии сцена из постановки „Женитьбы Фигаро“ в театре „Комеди Франсез“ (1910) чрезвычайно характерна для той рутины, которую выдают в „первом театре Франции“ за „охрану традиций“. Нестерпимо фальшивы выстроившиеся по ранжиру в ряд театральные крестьянки, немисливо безвкусна декорация, представляющая собой „богатый павильон“ (т. е. стандартную декорацию комнаты), который без разбора применяли и для классических, и для современных пьес.

15. „Женитьба Фигаро“ в московском Малом театре (1910). I действие.

Постановка „Женитьбы Фигаро“ в московском Малом театре (1910) включает в себе элементы реализма, как в оформлении, так и в игре толпы, более индивидуализированной и оживленной, чем на предыдущем снимке. Однако и здесь бросаются в глаза слащавая краснота и „нейзанство“ в изображении крестьян.

16. „Женитьба Фигаро“ в Московском художественном театре (1927). Постановка К. С. Станиславского, декорации А. Я. Головина. II действие.

Премьера „Женитьбы Фигаро“ в Московском художественном театре состоялась 26 апреля 1927 г.

Подобрал иллюстрации и составил примечания А. Г. Мовшенсон

---

Для иллюстраций настоящей книги использованы материалы выставки, устроенной к спектаклю „Женитьба Фигаро“ в Гос. академическом театре драмы Ленинградским театральным музеем. Экспозиция выставки составлена науч. сотр. Ленинградского театрального музея Е. Л. Фикельштейн

---



Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кулемина