

Инна НЕКРАСОВА

## ИЕЗУИТЫ И ТЕАТР

### К ИСТОРИИ ДИСКУССИЙ О ТЕАТРЕ XVII – НАЧАЛА XVIII В.

Из всех институтов католической церкви «Общество Иисуса» с наибольшей активностью поддерживало и культивировало театр. Со второй половины XVI столетия и почти до заката века Просвещения в культуре многих стран Европы постоянно (порой с временными промежутками, следствием неудач политики ордена) присутствовало такое явление, как иезуитский театр – театр иезуитских школ (коллегий, или коллежей)<sup>1</sup>. Интенсивность и плодотворность его развития подтверждена обилием документов и материальных свидетельств, значительным объемом посвященных ему исследовательских трудов<sup>2</sup>.

Даже самые неблагосклонно настроенные историки-театроведы признавали за иезуитским театром, по меньшей мере, две заслуги перед искусством. Первая – формирование театральной публики. Иезуиты вводили обычай регулярных спектаклей в больших и малых городах Европы, в которых профессионального театра просто еще не было: например, в провинциях Испании в середине XVI в., в германских землях в XVII и даже в первой половине XVIII в.<sup>3</sup>, в славянских странах, Белоруссии и Украине, в западных областях России<sup>4</sup>. Другая заслуга состояла в распространении теоретических и практических знаний об искусстве сцены. Но та концепция театра, которую ученые отцы совершенствовали

на протяжении двух с половиной сотен лет, была, в первую очередь, педагогической. Драматургия, исполнительская и постановочная практика иезуитских сцен подчинялись не художественным, а дидактическим, прикладным задачам (вкуче с пропагандистскими и рекламными). Разучивание пьес являлось составной частью курса латинской риторики. В таком ракурсе театральная деятельность ордена и рассматривается чаще всего<sup>5</sup>. Менее очевидна позиция, занимаемая иезуитским театром – в пору его наибольшего распространения и расцвета в Западной Европе, в XVII и начале XVIII в., – по отношению к сформировавшейся системе театра профессионально-го и светского.

Во многих отношениях иезуитский школьный театр не отделялся непроницаемым барьером от театра как такового. Он не являлся церковным в буквальном смысле, хотя и был, безусловно, пронизан религиозным духом. Коллегии воспитывали учеников, прежде всего, для жизни в свете и при дворе (для будущих членов ордена существовала особая, многоступенчатая система подготовки). И репертуар иезуитских сцен не был исключительно религиозным: в принятой у них системе жанров одно из первых мест занимала трагедия на античные сюжеты, ведущий жанр ренессансной и классицистской драматургии, отводилось место

<sup>1</sup> В некоторых странах он существует и в наши дни.

<sup>2</sup> Из публикаций последних десятилетий см.: Valentin J.-M. *Theatrum catholicum: Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI-e et au XVII-e siècles*. Nancy, 1990; *ibid. Les jésuites et le théâtre (1554–1680): Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*. 2-e éd. P., 2001; Valentin J.-M. *L'école, la ville, la cour: Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVII-e siècle*. P., 2004 (и другие работы этого ученого на французском и немецком языках); Flamarion E. *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité: Sur le «Brutus» de Charles Porée (1708)*. Rome, 2002; González Gutiérrez C. *El teatro en los colegios de jesuitas del Siglo de oro: Bibliografía actualizada y comentada // Entenu*, 2003, № 15. P. 81–118; *Plaire et instruire: Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime / Sous la dir. d'A. Piéjus*. Rennes, 2007, и др.

<sup>3</sup> В частности, на территории Священной Римской империи около 1650 г. существовало более 50 иезуитских коллежий, дававших театральные представления силами учеников.

<sup>4</sup> Тема школьного театра в России и славянских странах, имеющая свою специфику и в целом изученная

## Истоки, традиции, рифмы

и комедиям, не говоря уже о музыкально-театральных представлениях, из которых главным был балет. Популярная историко-мифологическая тематика соседствовала с христианской. Оформление сцены, костюмы, музыка, хореография следовали лучшим образцам светских искусств, а порой и превосходили их. В сравнении с конкурентами (школьный театр развивали и другие католические ордены – ораторианцы, бенедиктинцы, своя традиция существовала у протестантов) иезуиты выигрывали за счет мастерства и постановочных эффектов, т.е. за счет умелого использования средств сценической выразительности, а также немалых затрат на театр. Известно много случаев, когда в коллегиях создавались спектакли по заказам государей, по торжественным поводам. В Германии это даже оформилось в устойчивую традицию, и таким образом иезуитский театр смыкался с театром придворным. Нельзя забывать и о зрителе: в рассматриваемую эпоху, в XVII и начале XVIII в., спектакли в коллегиях бывали, как правило, открытыми (и притом платными), посещались отнюдь не только родителями учеников, но и поклонниками зрелищ. Их отражала также литература и освещала пресса: в Париже, например, в начале XVIII в. журнал «Французский Меркурий» публиковал иллюстрированные отчеты о ежегодных выпускных спектаклях в знаменитой коллегии Людовика Великого<sup>6</sup>, на которых бывали члены королевской семьи и высшая знать. Все это не дает оснований отводить школьному театру иезуитов особую нишу в стороне от театрального процесса, замыкать его в рамках

учебных экзерсисов, тем более, что само «Общество Иисуса» с момента создания его Игнатием Лойолой всеми средствами стремилось укорениться в миру, и театр был одним из способов их общения с миром.

XVII век в Западной Европе, период Контрреформации и многих религиозных конфликтов, в истории театра отмечен не только великими свершениями, именами гениальных творцов, но и острейшими дискуссиями о достоинстве и моральных сторонах искусства сцены. Такие теоретические споры в эпоху, когда профессиональный театр еще только утверждал свой статус в социально-культурной жизни государств Европы, воспринимались всерьез и не однажды провоцировали запреты, закрытия театров, изгнания трупп. Пуританские проповедники добились уничтожения всех зрелищ в революционной Англии 1640-х г.; без театра долго жила кальвинистская Женева; но и в католической Испании весь «золотой век» шла борьба театра за существование (театры закрывались несколько раз и надолго на рубеже XVI–XVII в. и в конце XVII в.). Обвинения в «безнравственности и нечестивости» обрушивали на комедии и комедиянтов священнослужители всех конфессий. Сходные позиции обнаруживаются в антитеатральных писаниях протестантов, ортодоксальных католиков и представителей «обновленческих» доктрин, особенно янсенистов. Доводы против театра выдвигали и светские мыслители. Даже Б. Паскаль, сторонник янсенистов, разделял убеждение в том, что из всех мирских удовольствий «нет ни одного, которого следовало бы страшиться больше, чем театра»<sup>7</sup>. В то время

отечественной наукой, в пределах данной краткой статьи затрагиваться не будет.

<sup>5</sup> В ряду новейших исследований, например, диссертация, посвященная драматургии и преподавательской деятельности о. П.П. Асеведо, основоположника иезуитской драмы в Испании: Domingo Malvadi A. *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el Siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

<sup>6</sup> Одна из самых знаменитых школ Франции, Клермонская коллегия, открытая иезуитами в 1564 г., находилась в ведении ордена (кроме 1594–1618 г.) до 1763 г., когда иезуиты были изгнаны из Франции; около 1683 г. была переименована в честь Людовика XIV. Среди ее учеников – Пьер де Ронсар, Вольтер, Поль Клодель. В наши дни носит название «Лицей Людовика Великого».

<sup>7</sup> Паскаль Б. Мысли. Малые сочинения. Письма. М., 2003. С. 270.

*Pro memoria*

как многие видные публицисты католической церкви, включая знаменитого Ж.Б. Боссюэ, занимали по отношению к искусству сцены непримиримо враждебную позицию, иезуиты находили возможности для ее коррекции и, во всяком случае, от своей театральной деятельности не отказывались. Они чрезвычайно высоко ценили это орудие своей педагогики и своей политики и старались не ставить его под удар.

Собственная концепция театра у иезуитов, как и вся орденская теология, опиралась на доктрину томизма. Как известно, Фома Аквинский, единственный из великих отцов церкви, признавал пользу игр и развлечений, коль скоро они предоставляют людям необходимый отдых от серьезных трудов. Он не осуждал также актеров, при условии соблюдения ими моральных норм: «Ремесло гистрионов <...> не запрещено как таковое, и они сами по себе не считаются греховными, ежели употребляют в своих зрелищах умеренные средства, а именно: не используют запрещенных слов и действий и не присовокупляют свои представления к ненадлежащим для того занятиям, или не в урочный час»<sup>8</sup>. Следуя авторитету св. Фомы, идеологи ордена «представляли себя реформаторами театра и поддерживали теорию, согласно которой театр сам по себе не есть дурная вещь, что он может даже стать вещью хорошей, если найти ему соответствующее применение»<sup>9</sup>.

В своих теоретических трудах ученые отцы доказывали, что с театра возможно снять обвинения, если избавить его от всех «дурных» качеств, сохранив одни «хорошие», и при этом не уничтожить его



Внутренний двор коллегии Людовика Великого. Фейерверк по случаю рождения дофина, 1683

Внутренний двор коллегии в настоящее время

сущности как зрелищного искусства. Первостепенной целью театра они считали нравственное воспитание, что в целом не противоречило идеалам светского искусства той эпохи (мораль отставал и Мольер; кстати, тоже выпускник иезуитской коллегии). Другое дело, что иезуиты возвели мораль в абсолют и в любом драматургическом сюжете находили повод для нравоучений. Осваивая ту или иную роль, ученик получал благодаря ему моральные уроки. Зритель получал таковые в ходе просмотра спектакля. Так иезуиты отводили обвинения в безнравственной природе театра, утверждая своей практикой, что, «даже играючи, нужно обращать нравы к благочестию, вести их с

<sup>8</sup> Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*. II-II. q. 168. a. 3. — Цит. по: Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л.И. Гительмана. СПб., 2007. С. 51.

<sup>9</sup> Boissy E. *Le théâtre des Jésuites*. P., 1880. P. 92.

## Истоки, традиции, рифмы

помощью великих образов к великим деяниям и разжигать в сердцах любовь Христову»<sup>10</sup>.

Не менее важна была «умеренность», т.е. очищение театра от грубостей и непристойностей, придание ему благородного облика. В 1652 г. во Флоренции был опубликован 600-страничный трактат иезуита Дж. Д. Оттонелли «О христианской умеренности театра», в котором были собраны все позитивные суждения церковных авторитетов по поводу зрелищ и, помимо всего прочего, проводилось различие между актером-профессионалом и гистрионом, т.е. площадным фигляром. Этот трактат оказал влияние на общественное мнение об актерской профессии в Италии и сыграл положительную роль в процессе становления комедии дель арте. Однако иные более догматично настроенные иезуиты присоединяли свои голоса к обвинениям против комедиантов и противопоставляли им своих «безупречных» в моральном плане воспитанников.

Наибольшую опасность светского театра отцы-педагоги усматривали в воцарившемся на подмостках культе Венеры. В их театре любовной страсти вовсе не отводилось места. Уже ранний педагогический устав 1586 г. «Ratio Studiorum Regis Rectores» предписывал, чтобы в школьных спектаклях вообще не было «женских персонажей и женских одежд»<sup>11</sup>. В 1703 г. эту мысль развил о. Жувани в новой редакции устава «De Ratione discendi et docendi»: «Вот почему не следует отводить никакого места земной любви, будь она даже целомудренной, также как и женским ролям, в каких бы одеждах их ни представляли. Нужно понимать, что нельзя

безнаказанно играть с огнем, что тлеет под пеплом, и что костер, пусть угасший, хотя и не жжет, но все одно пачкает»<sup>12</sup>. Соблюсти эту норму буквально оказалось невозможно. В школьных пьесах сколько угодно «женских одежд», хотя бы потому, что многие аллегорические фигуры – женского рода; нельзя было обойтись и без мифологических и исторических героинь, не искажая фабул. Ставились и пьесы на основе житий святых дев (о святой Екатерине, например). Но в женских образах под запретом была сексуальная привлекательность, и никогда не звучала тема взаимоотношения полов. Так иезуиты хотели искоренить главный порок театра – разжигание непозволительных страстей. В этом они оказались солидарны с идейными противниками – янсенистами. Но последние стремились запретить благочестивым людям вообще ходить в театр, коль скоро он представляет опасность для спасения души («общественными отравителями» называл П. Николь авторов пьес и романов о любви), тогда как иезуиты предлагали компромисс. Как те, так и другие переоценивали суггестивные силы театра, его власть над умами и душами. В то же время, чтобы компенсировать отсутствие вредной страсти и не потерять при этом присущую театру «чувствительность», эмоциональные эффекты, иезуитам приходилось использовать все свое прославленное хитроумие и знание человеческой природы, находить для пьес все новые оттенки дозволенных страстей. Психологическая палитра их драматургии весьма богата (одна из причин того, почему к заимствованию у них часто прибегали драматурги-профессионалы).

<sup>10</sup> Цит. по: *Ibid.* P. 93–94. [Из пролога к трагедии о. Коммира, педагога коллегии в г. Бурже.]

<sup>11</sup> Цит. по: *Ibid.* P. 18.

<sup>12</sup> Цит. по: Flamarion E. *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité.* P. 184.

*Pro memoria*

Значимую роль иезуиты отводили зрелищу, визуальной стороне постановок. Их роскошные, красочные спектакли отражали общую тенденцию искусства католицизма после Тридентского собора. Опора на визуальные образы как зримое воплощение ценностей веры утверждалась теоретиками ордена в борьбе с протестантами, освобождавшими храмы от фресок и статуй. И в искусстве театра воздействие на зрителя посредством прекрасного зрелища иезуиты считали одним из важнейших законов. Характерная мысль выражена в прологе одной из комедий испанского ученого педагога о. П.П. Асеведо:

*Мы расскажем здесь*

*вкратце историю,*

*Каковую узрите затем*

*в представлении,*

*Ибо то, что зримо очами, трогает*

*Много больше того, что*

*услышано ухом*<sup>13</sup>.

Особенное пристрастие педагогов ордена к образно-чувственному преломлению религиозных идей восходит, на что не раз обращали внимание исследователи иезуитского театра, к идеям самого основателя<sup>14</sup>. В главном труде И. Лойолы «Духовные упражнения» (1548), предназначенном для будущих членов ордена и их наставников, есть целый ряд указаний адепту, побуждающих его к своеобразной «театрализации» своей духовной деятельности при помощи активного, творческого по сути воображения.

Важный вступительный акт к каждому из «созерцаний» 1-го Дня Второй недели «Духовных упражнений» – «представление места»<sup>15</sup>: «Здесь нужно будет взором

воображения увидеть те синагоги, города и веси, через которые проходил Иисус Христос, проповедуя»<sup>16</sup>; позже «нужно будет узреть огромное пространство и окружность мира, где обитают столь многочисленные и разнообразные народы; затем, точно так же – домик и светелку Владычицы нашей в городе Назарете, в области Галилейской»<sup>17</sup>; затем «взором воображения окинуть путь от Назарета до Вифлеема, уясняя себе его длину и ширину, ровен был этот путь или шел по долинам или взгорьям. Точно так же рассмотреть место, или пещеру Рождества: насколько она велика или мала, низка или высока, и как призрачна»<sup>18</sup>. Игнатий предписывает также, представив себе самых разных обитающих на земле людей, «взором воображения всматриваться в лица, <...> слушать то, что они говорят или могли бы сказать <...>»<sup>19</sup> и задействовать при этом в своем воображении все остальные чувства – обоняние, осязание, вкус. Так, при «воображении ада» полагалось «увидеть» огонь и «услышать» вопли казнимых, «почувствовать обонянием [запах] дыма, серы, нечистот и гнили», «ощутить вкусом горечь: слезы, скорбь и угрызения совести», «ощутить осязанием, а именно [представить], как огонь прикасается к душам и сжигает их»<sup>20</sup>. Для 4-го Дня Второй недели приурочен настоящий «театр», с двумя противоположными местами действия (подобными сценам-беседкам в средневековой мистерии), с разным рельефом и контрастной цветовой гаммой. Это небесный Иерусалим, обитель Христа – место «ровное, прекрасное и приятное», и адский Вавилон, посреди которого

<sup>13</sup> Acevedo P.P. Philautus// Domingo Malvadi A. Op. cit. P. 271.

<sup>14</sup> См., в частности: Valentin J.-M. L'école, la ville, la cour. P. 84.

<sup>15</sup> Термин происходит из античной риторики.

<sup>16</sup> Лойола И., св. Духовные упражнения. Духовный дневник. М., 2006. С. 75.

<sup>17</sup> Там же. С. 81.

<sup>18</sup> Там же. С. 85.

<sup>19</sup> Там же. С. 87.

<sup>20</sup> Там же. С. 65. [Упражнение Первой недели.]

## Истоки, традиции, рифмы

«восседает предводитель всех врагов, как бы на огромном престоле из пламени и дыма, видом жуткий и отвратительный»<sup>21</sup>.

Ролан Барт, противопоставляя категории «воображаемого» и «воображения», справедливо отмечал скудость, усредненность самих по себе «воображаемых сцен» у Игнатия (ад – пламя, сера, слезы), но акцентировал мощь, направленное действие его воображения, энергию слова, порождающего образы<sup>22</sup>. Образ, «единица подражания», на создание которого и направлены в данных упражнениях усилия адепта иезуитов, вызывает у Барта аналогию с художественным процессом – построением кинокадра, но это также можно отнести и к полномасштабной сценической картине. «<...> Материю, которой можно подражать, <...> мы разделяем на такие фрагменты, которые могут содержаться в кадре, полностью занимая его; раскаленные тела в аду, крики проклятых, горький вкус слез, персонажи Рождества, <...> – и все это единицы образа (или “точки”). Эта единица <...> не обязательно образует полную сцену, мобилизующую – как в театре – сразу несколько органов чувств... И основная его характеристика в том, что его можно замкнуть в гомогенном поле, или, точнее говоря, *кадрировать*...»<sup>23</sup>. Задействованы все органы чувств, но преобладает визуальное начало. Созданные воображением «виды» выстраиваются в нарративную последовательность, в своего рода фабулу. С точки зрения Барта, игнатианские виды «отличаются мелочными деталями (созерцать длину пути, его ширину, проходит ли он по равнине или через долины и холмы и т.д.)»<sup>24</sup>, но

на самом деле это необходимая конкретика, опорные точки воображения. Путь «к поиску и обретению воли Божией» должен был предстать в сознании учащегося как череда ярких, эмоциональных драматических сцен, своего рода «кинолента видений», если прибегнуть к очень отдаленной аналогии.

По такой системе учили учителей, которые потом писали драмы, наставляли школяров в актерском мастерстве и руководили постановками спектаклей. Развитое воображение считалось для этого обязательным свойством. Благородное искусство риторики, соединяющее мысль и слово, слово и образ, слово и жест, выступало здесь необходимым посредником между высшими ценностями религиозного воспитания и сценой как местом демонстрации приобретенных навыков практической морали.

В многочисленных трудах членов ордена на темы театра не просто доказывалось, что драматургия и театр могут не быть безнравственными и враждебными христианской вере, но утверждался их позитивный смысл: «Серьезная пьеса, в которой правильно представлены нравы, не только принесет своему автору заслугу перед Богом, но она даст невероятные плоды среди зрителей, ибо такое средство приводит их много чаще к благочестию, нежели ученые речи самых славных проповедников»<sup>25</sup> (из педагогического устава 1692 года). Это, возможно, самая высшая похвала, которой мог удостоиться театр той эпохи со стороны деятелей церкви и в дефинициях их учения.

На темы театра ученые иезуиты писали не только теоретические,

<sup>21</sup> Там же. С. 95.

<sup>22</sup> См.: Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М., 2007. С. 67–69.

<sup>23</sup> Там же. С. 73.

<sup>24</sup> Там же. С. 74.

<sup>25</sup> Цит. по: Flamaron E. Op.cit. P. 179.

*Pro memoria*

но и драматические тексты. Несть числа прологам, где исполнители-школяры должны были произносить апологетические речи в честь искусства Мельпомены. Развернутая «похвала театру» составила, например, основу балета с весьма характерным заглавием «Человек, наученный зрелищем, или Театр, превращенный в школу добродетели» (1726).

Балет, который иезуиты считали весьма полезным для физического воспитания учащихся, развивался ими не как самостоятельный жанр, а как составная часть сценического зрелища. Он квалифицировался теоретиками ордена как «живопись в движении». Балет обычно делился на части, которые исполнялись между актами основной пьесы, как интермедии, и соотносился по тематике с ней. Трагедии о делах государственных требовали балетов на злободневные политические темы, а религиозные драмы сопровождались аллегорическими танцевальными действиями. Порой связи бывали и не такими прямыми (балет о театре был исполнен в купе с трагедией на античную тему «Брут»).

Сюжет о «Человеке, наученном зрелищем...» был придуман одним из самых известных и влиятельных представителей орденского театра во Франции – о. Шарлем Поре (1675–1741). В 1708–1740 г. Поре преподавал в коллегии Людовика Великого в Париже. Эта коллегия славилась своими авторами и постановщиками. Как писал Э. Буасс, для школьных театров она «играла ту же роль, что Комеди Франсез для светского театра»<sup>26</sup>. О. Поре сочинял латинские трагедии, комедии, а также балетные либретто в модном аллегорическом стиле.

(Автором балета считался именно драматург, поскольку иезуиты предпочитали «драматический балет» с четкой сюжетной основой. Учителями танцев и постановщиками балетов в парижских коллегиях были лучшие мастера этого искусства, служившие в Опере или при дворе, как, например, королевский балетмейстер Лаваль.)

От этого произведения, исполненного выпускниками коллегии на традиционном празднестве по случаю присуждения наград за учебу в 1726 г., сохранилась программа<sup>27</sup>. В нескольких строках предуведомления к ней о. Поре напомнил суть орденской концепции театра: «Мы не стремились в этом Балете избавить Театр от обвинений, коих он более чем заслуживает. Мы хотим лишь показать, что возможно, не губя зрелищ, превратить их в Поучения столь же полезные, сколь и приятные».

В «увертюре» перед зрителями появлялись «люди различных возрастов и сословий», утомленные «серьезными знаниями», которыми перегрузили их философы. Они просили Юпитера ниспослать им достойное развлечение. Бог с Олимпа направлял к ним двух муз, гения Танца и гения Музыки, с целью «наставлять их, развлекающая». Сам балет состоял из четырех частей, посвященных главным театральным жанрам, культивируемым и в коллегиях: трагедии, комедии, собственно балету и опере. Каждый «выход», из которых по традиции складывалось балетное действие, представлял собой иллюстрацию к известному сюжету и одновременно его «формулу», не замутненную никакими вредными или недостойными эмоциями. Так, в четырех «выходах» части

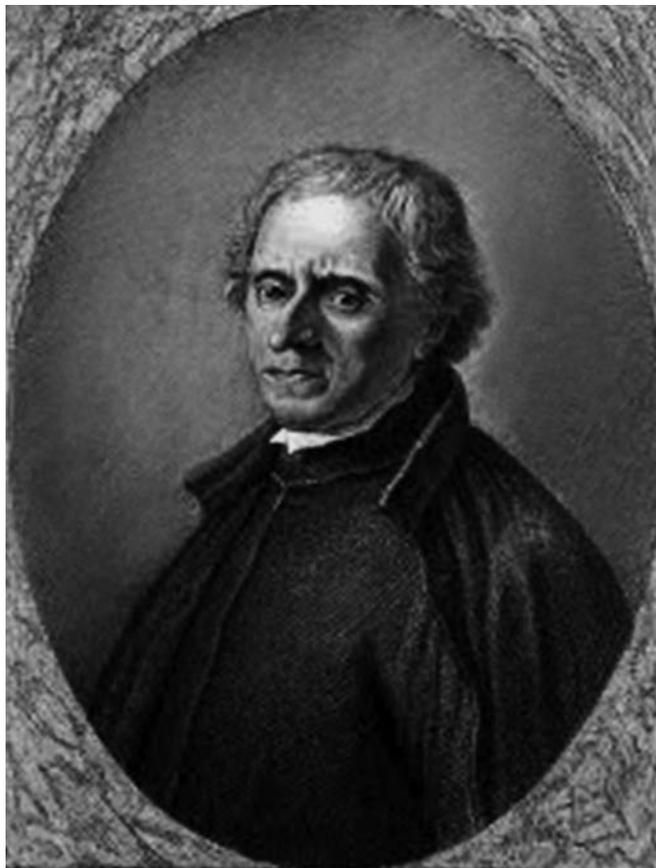
<sup>26</sup> Boyssse E. Op. cit. P. 22.

<sup>27</sup> [Porée Ch.] *L'homme instruit par le spectacle, ou Le Théâtre changé en école de vertu [Programme]. P., 1726. [Bibliothèque Nationale de France.]* В обычае иезуитских театров было печатать к спектаклям программы с кратким содержанием трагедий и комедий, предназначенные для зрителей, не сведущих в латыни, а также либретто балетов. Сами пьесы издавались далеко не всегда, многие из них утрачены, поэтому программы остаются важнейшими источниками для изучения сценической практики коллегий.

«Трагедия» показывались сюжеты о пире Фиеста, об Оресте, преследуемом фуриями, о Геркулесе, сходящем в Аид за Алкестой, о вражде Этеокла и Полиника. Цель трагедии, говорилось в программе, – «внушать человеку ужас перед злодеянием и сострадание к несчастьям».

В части «Комедия» к «формулам» сводился сюжетный арсенал всей современной автору комедиографии. Муза наставляла Человека на примере «щеголей», (традиционных героев светской комедии XVIII века, например, у Мариво), которые демонстрировали различные дурные повадки, поведение, не соответствующее возрасту, положению, национальности (показывались нелепицы в поведении «французов» и «испанцев»), затем – дурные страсти, такие, как игра в карты. Последним выходил божок Момус со свитой и пытался было разыграть «низкие» комические сценки, но был тотчас же с позором изгнан из храма искусства. (Стремление очистить сцену от грубого комизма владело в эту эпоху не одними иезуитами: вспомним символическое сожжение чучела шута Гансвурста в лейпцигской антрепризе Каролины Нойбер в 1737г.)

Эти же темы продолжались в части «Балет», где примеры дурного поведения брались из истории, а воплощались языком пластики: спартанцы показывали своим детям пьяных илотов, чтобы отвратить их от вина. В связи с «Оперой» формулировались положения, которые равно были применимы и к трагедии (в ту эпоху французская опера, как известно, называлась лирической трагедией). Опера должна воспевать



L'HOMME INSTRUIT  
PAR LE SPECTACLE,  
ou  
LE THEATRE  
CHANGÉ  
EN ECOLE DE VERTU  
BALLET  
QUI SERA DANSE  
AU COLLEGE  
DE LOUIS LE GRAND,  
A LA TRAGEDIE  
DE BRUTUS,  
PREMIER CONSUL DES ROMAINS.  
*Le Marck sixième Août 1726. a une heure précise.*

  
A PARIS.  
M. DCC. XXVI

Ш. Поре.  
Гравюра Ш. Деврита.  
1845

Программа балета  
Ш. Поре «Человек, на-  
ученный зрелищем...».  
Из коллекции Нацио-  
нальной библиотеки  
Франции. 1726

*Pro memoria*

подвиги героев, не показывая их слабостей. «Она станет поучительной и не будет более рассматриваться, как сочинение опасное, пригодное для оболъщения сердца словами земной любви». На сцену выходили посланцы с острова Киферы с просьбой принять в театр их богиню, но Аполлон отказывал им, предоставляя место «гению Франции». Заканчивался балет исполнением хоровой кантаты во славу короля Франции.

«Исполнение балета, – писал “Французский Меркурий”, – было столь же успешным, сколь изобретателен был замысел, и принесло много чести гг. Лавалю и Мальтерру-старшему, взявшими на себя труд сочинения танцев»<sup>28</sup>.

В этом сценарии, принадлежащем умелому профессионалу (сценическое воплощение, увы, не описано), показательна, главным образом, типичность избранных положений, их соответствие самым общим, распространенным мотивам светской драматургии и театра. Иезуитский театр в данном случае противопоставлялся «обычному» не как религиозный, духовный театр – профанному и развлекательному, а как лучший – худшему. Это был идеальный театр, одна из многих театральных утопий в истории, но такая, в которой нашли воплощение идеалы теоретиков церкви, а не мастеров искусства.

Самой уязвимой стороной иезуитского театра было отнюдь не навязчивое морализаторство. С этим не просто мирились, но ценили. Обратной стороной их доктрины «очищения» театра от дефектов было превращение драматургического творчества в обязанность, сведение к минимуму авторского

начала. Отсюда – приверженность «правилам», порой курьезным и еще более жестким, чем в светской эстетике классицизма, разработка всевозможных «позтик», учебников практического мастерства. С 1599 г. в коллегиях могли ставиться только пьесы самих отцов, учителей риторики, и только на мертвом языке – латыни. Так были отсечены ранние плодотворные традиции национально-исторической драмы, которые начинали иезуиты в разных странах. В их текстах почти не чувствуется дыхания живой художественной материи. Ни одна иезуитская драма не попала в категорию драматической классики, хотя сегодня сочинения крупнейших орденских авторов, таких как Я. Бидерман, П.П. Асеведо или Ш. Поре, переиздаются и предметно изучаются. При этом несть числа заимствованным у них, открыто или тайно, фабулам, что обнаруживается и у Лопе де Вега, и у Корнеля, и у многих других драматургов<sup>29</sup>. Вольтер утвердил на сцене Комеди Франсез «трагедию без любви» и создал своего «Брута» (1730), следуя примеру своего учителя в коллегии Людовика Великого о. Поре, с которым и позднее переписывался по вопросам театра.

...Против иезуитских аргументов в защиту театральных представлений не нашел возражений даже главный враг театра, великий католический оратор Боссюэ, заявив, что «лучше всего, чтобы они были весьма редкими»<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Цит. по: Boyssse E. *Op.cit.* P. 281.

<sup>29</sup> См.: Stegmann A. *Le rôle des jésuites dans la dramaturgie française du début du XVIIe siècle // Dramaturgie et société: Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles: In 2 t. P., 1968. T. 2. P. 445–456.*

<sup>30</sup> Bossuet J.B. *Maximes et Réflexions sur la comédie // Bossuet J.B. Œuvres complètes: In 31 vol. P., 1879. Vol. 27. P. 75.*